

Міністерство освіти і науки України
НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені М. П. ДРАГОМАНОВА

На правах рукопису

КАПУРА ОЛЬГА МИКОЛАЇВНА

УДК 821.161.2(09)(092)

**ФОЛЬКЛОРИЗМ У ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО
(НА МАТЕРІАЛІ ЛІРИКИ, ЛІРО-ЕПІКИ ТА ДРАМАТУРГІЇ)**

10.01.01 – українська література

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник:
Погребенник Володимир Федорович,
доктор філологічних наук, професор

Київ – 2016

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I. ФОЛЬКЛОРИЗМ ЛІТЕРАТУРИ ЯК ТЕОРЕТИЧНА Й ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНА ПРОБЛЕМА	11
1.1. Взаємодія художньої літератури та фольклору в теоретико-методологічному аспекті	11
1.2. Поняття фольклоризму літератури і його тлумачення дослідниками	25
1.3. Українська література в історичному діалозі з фольклором та наукова рецепція процесу	39
Висновки до першого розділу	57
РОЗДІЛ II. ЕСТЕТИЧНА РЕЗУЛЬТАТИВНІСТЬ ЛІТЕРАТУРНО-ФОЛЬКЛОРНИХ ЗВ'ЯЗКІВ ПОЕЗІЇ М. СТАРИЦЬКОГО	59
2.1. Особливості функціонування народнопісенної традиції у ліричній творчості М. Старицького	61
2.2. Специфіка фольклоризму громадянської поезії й історичного ліро-епосу митця	82
Висновки до другого розділу	97
РОЗДІЛ III. НАЦІОНАЛЬНО-НАРОДНА ВИРАЗНІСТЬ ФОЛЬКЛОРИЗМУ ДРАМАТУРГІЇ М.СТАРИЦЬКОГО	100
3.1. Художня асиміляція народнопоетичних сюжетів, мотивів і образів в оригінальних п'єсах драматурга з сучасного життя народу	102
3.2. Поетика фольклоризму історичних драм письменника	132
3.3.Інтерпретація літературно-фольклорних джерел у переробках М.Старицького	154
3.4. Естетичне багатство зв'язків із фольклором інсценізацій митця	175
Висновки до третього розділу	189
ВИСНОВКИ	192
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	197

ВСТУП

Актуальність дисертаційного дослідження. Взаємозв'язки національного фольклору й літератури та феномен фольклоризму творчості митця як форми їх взаємодії є важливими загальнотеоретичними проблемами і належать до пріоритетних напрямків літературознавства й філології XIX – XXI ст. Усне і писемне словесне мистецтво протягом усього часу свого існування перебувають у незмінній взаємодії, доповнюють і збагачують одне одного.

Упродовж багатовікової історії українська література якнайтісніше була пов'язаною з уснопоетичною творчістю народу, мала творчі контакти також із інонаціональним фольклором. Вивчення взаємозв'язку української літератури та фольклору важливе для збереження культурної спадщини, що відіграє роль потужного засобу національної ідентифікації. Традиційна українська народнопоетична культура, зокрема й «олітературена», є тим засобом, за допомогою якого відбувається культурний діалог поколінь українців на «материковій» Україні та у діаспорі.

Однією з актуальних проблем сучасної української філологічної науки є з'ясування місця фольклору в естетичній традиції національної літератури II пол. XIX – поч. XX ст. Вона важлива в теоретичному та історико-літературному аспектах, адже існує потреба ґрунтовного системного вивчення особливостей ідейно-художньої асиміляції різнонаціональної уснопоетичної стихії у діахронній творчості насамперед письменників-класиків різних літературних родів і стилів. Необхідно також переглянути традиційні визначення місця і ролі народнопоетичних відображень у літературі періоду реалізму та переходу до модернізму поч. XX ст.

Практично всі українські літератори цієї доби так чи інакше зверталися до фольклору, були його збирачами, публікаторами і дослідниками, різноманітно вводили у власні писання, зокрема й у латентних формах. Відтак не існує абсолютно «позафольклорних» творів, у яких не виявився хоча б мовно-стильовий фольклоризм. Одним із найбільш продуктивних письменників у цьому контексті є М. Старицький, чия літературна творчість тісно пов'язана з віковими

надбаннями українського народу, рецептивно багата на мистецький діалог із зразками фольклору інших народів.

Творчість М. Старицького, зокрема її зв'язки з народнопоетичною традицією, поєднання індивідуально-авторського письма та фольклорних поетизмів, урешті фольклоризація окремих текстів митця привернули увагу дослідників, від М. Сумцова, М. Костомарова, Олени Пчілки, І. Франка, В. Петрова, М. Дашкевича, С. Єфремова. На жаль, радянське літературознавство після М. Зерова при вивченні життєтворчості М. Старицького мусило шукати у спадщині митця насамперед доказів «братерського єднання» української культури (як підрядної) з передовою російською (Л. Сокирко, І. Скрипник, Й. Куриленко, М. Комишанченко, З. Мороз та ін.). Осмислення проблеми фольклоризму митця все ж відбувалось у руслі вивчення театральної діяльності й естетики драматургії М. Старицького (О. Білецький, В. Сахновський-Панкеев), жанрів його творчості, перекладів (М. Гуць). Імпульс для подальших студій (С. Зубкова, Л. Мороз, О. Цибаньової, Л. Гаєвської, М. Бондаря, Н. Бернацької, Н. Левчик, Н. Камінчук і ін.) надав вихід зібрання творів письменника у восьми томах (1963), упорядкованих В. Олійником, О. Стешенко й ін.

Певним здобутком у науковому дослідженні проблеми наприкінці ХХ ст. стали праці, що висвітлили образно-стильові особливості поетичної творчості М. Старицького, зокрема її жанрові форми (Н. Левчик, М. Дяченко, ін.), були присвячені проблемі традицій і новаторства драматургії письменника (Л. Дем'янівська, В. Коломієць). В. Поліщук слушно визнав фольклор одним із головних компонентів образного мислення М. Старицького. Б. Бунчук підтвердив цей висновок статистичним обрахунком народнописенної поліметрії віршування М. Старицького. Внеском в об'єктивне вирішення проблеми спілкування митця з народними джерелами є розвідки О. Шубравської, О. Вертія, В. Погребенника, прикметні розмаїтими дослідницькими підходами. Молодша генерація вчених продовжила різноаспектне вистудіювання проблеми на матеріалі драматургії М. Старицького (Г. Немченко, Т. Джурбій,

Ю. Дзівалтовська), його поезії (І. Кошова й ін.), перекладів сербохорватського фольклору (М. Карацуба, Ю. Зиновіва) тощо.

Однак, незважаючи на тяглу увагу до художньої спадщини М.Старицького, актуальна проблема природи й специфіки фольклоризму лірики, ліро-епосу та драматургії письменника досі ще не стала предметом спеціального системного наукового дослідження. І це при тому, що лірика, ліро-епіка та драматургія митця надають багатий художній матеріал для простеження перебігу та результатів ідейно-естетичної взаємодії фольклору з літературою від стилізаційних і наслідувальних форм до трансформації фольклору та складнішого синтезу народнопоетичних і літературних компонентів, а також для висвітлення того, як фольклор «працює» на утривалення народної епіко-героїчної традиції («Гетьман», «Morituri»). До того ж М. Старицький творчо асимілював жанри народної пісні, легенди, переказу, казки, кобзарської думи, приказки тощо; вони еволюціонували в його інтерпретаціях, доповнювались авторськими «на народну нуту» (І. Франко).

У вітчизняній науці дотепер практично відсутні концептуальні студії, присвячені функціонуванню й трансформації фольклорної компоненти художньої системи М. Старицького, поліаспектності й полівалентності зв'язків творчої спадщини митця з фольклором. Остаточо ще не вивчено особливості переосмислення письменником фольклорних елементів, залучених до драматичних і поетичних творів, вагомість його індивідуального внеску в культуру опрацювання народнопоетичних джерел української літератури. Під цим кутом зору слід дослідити як весь масив різножанрової творчості митця, так і кожен його твір у площині взаємодії з фольклором, провівши конкретні зіставлення з явищами народної поезії. Сьогодні спадщину видатного письменника і громадсько-культурного діяча необхідно прочитати й оцінити повному, з урахуванням контексту літературно-фольклорних взаємозв'язків періоду, еволюційного розвитку творчості М. Старицького, залучивши задля цього, зокрема, й архівні матеріали.

Тож актуальність дисертації зумовлена необхідністю вивчення процесів взаємодії літератури і фольклору др. пол. ХІХ ст., літературно-фольклорного контексту й інтертексту драматургії та поезії М. Старицького. Виявлення міри близькості митця до фольклору, а його творчості до традицій «санкціонованих» поетикою фольклору, дасть змогу науково-об'єктивно декодувати ідіостиль письменника, розкрити художній розвиток, модифікації та зміни фольклоризму митця, взагалі значення його літературного доробку в збагаченні історії двосистемного спілкування.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано у руслі наукової теми кафедри української літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова «Шляхи розвитку української літератури ХVІІ – ХХ століть». Тему дослідження затверджено Вченою радою Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова (протокол № 5 від 26 грудня 2011 р.) і схвалено науковою радою «Класична спадщина та сучасна художня література» Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України (протокол № 1 від 21 лютого 2012 р.).

Мета дослідження – виявити місце і роль фольклору в драматургії та поезії М. Старицького, з'ясувати ідейне й естетичне багатство фольклоризму його творів. Селекція й систематизація художньої спадщини (поезія, драматургія), ідентифікація фольклорної її компоненти, аналіз літературного фольклоризму творчості письменника слугують розкриттю системного характеру його спілкування з усною народною творчістю, особливостей естетичної взаємодії митця з народнопоетичною традицією, ідейно-художньої результативності його опрацювань фольклору.

Досягнення поставленої мети зумовило виконання таких **завдань**:

– розкрити головні теоретико-методологічні й історико-літературні аспекти літературно-фольклорного діалогу, означити основні наукові підходи до явища фольклоризму літератури і дати власну дефініцію терміну;

– висвітлити на основі комплексного зіставлення уснопоетичних джерел із авторськими творами М. Старицького значення фольклорної компоненти у літературному набутку письменника;

– проаналізувати значення національного й інонаціонального фольклору для літературного дискурсу письменника у його творчому розвитку;

– з'ясувати ідейно-художні особливості творчої рецепції народної пісенності у ліриці М. Старицького;

– розкрити специфіку переломлення традицій народного героїчного епосу у творах митця на історичну тему;

– дослідити результативність художньої асиміляції народнопоетичних сюжетів, мотивів і образів в оригінальних п'єсах драматурга;

– визначити роль і місце фольклоризмів у переробках та інсценізаціях драматурга;

– встановити пріоритетні фольклорні жанри, мотиви й образи, художньо асимільовані М. Старицьким, та індивідуальний внесок письменника у творення культури українського літературного фольклоризму.

Об'єкт дослідження – ідейно-естетичні особливості творчого діалогу з фольклором нової літератури взагалі та М.Старицького зокрема, форми спілкування українського письменства др. пол. XIX – поч. XX ст. із сукупною народнопоетичною традицією.

Предмет дослідження – поетика літературного фольклоризму ліричних, ліро-епічних та драматургічних жанрів художньої спадщини М.Старицького, полівалентність й естетична результативність процесу контактування з різнонаціональною народною поезією.

Матеріалом дослідження став масив оригінальної та перекладної поезії М.Старицького (аспекти відображення фольклорних традицій), тексти його різножанрової драматургії, у т.ч. інсценізації й переробки. Допоміжним матеріалом послужили спогади, листування й біографістика автора, фольклорні збірники різного часу.

Теоретико-методологічною базою дисертації є праці українських і зарубіжних учених науковців у галузях філології (літературознавство, фольклористика), а також філософії, міфології, етнографії, мистецтвознавства, тощо, зокрема авторства М. Азадовського, О. Вертія, Я. Гарасима, А. Горелова, С. Грици, М. Грушевського, В. Гусева, У. Далгат, О. Дея, І. Денисюка, І. Дзюби, М. Дмитренка, М. Драгоманова, М. Еліаде, Л. Ємельянова, Е. Кассіра, Р. Кирчіва, Ф. Колесси, Т. Комаринця, М. Костомарова, К. Леві-Строса, Д. Лихачова, Р. Маркова, Д. Медриша, О. Мишанича, М. Наєнка, Л. Нідерле, Г. Нудьги, В. Погребенника, О. Потебні, С. Росовецького, І. Франка, Д. Фрезера та інших.

Методи дослідження. Мета й завдання дисертації зумовили використання низки методів. Окрім загальнонаукових (аналізу, синтезу, спостереження тощо), це *біографічний* (допоміг розкрити життєво-творчі джерела фольклоризму митця), *системний* (посприяв встановленню зв'язків між системними параметрами явища), *культурно-історичний* та *порівняльно-історичний* методи (придалися відповідно для розкриття фольклоризму як загальнокультурного феномена та для дослідження форм і типів діалогу літератури з фольклором, його традицій і новацій). **Методологічною базою** дослідження стало поєднання підходів літературознавства, фольклористики, лінгвістики і почасти філологічної герменевтики. Аналіз текстів, у їх зіставленні з подібними явищами української літератури та фольклору, передбачав використання прийомів філологічного й інтертекстуального, а також типологічного методів.

Наукова новизна роботи зумовлена тим, що це перше спеціальне системне дослідження явища фольклоризму поезії та драматургії М. Старицького. У дисертації систематизовано й осмислено здобутки українського літературознавства та фольклористики у розкритті зв'язків двох художніх систем XIX – поч. XX ст., продовжено й доповнено існуючі напрацювання дослідників літературного фольклоризму та процесу фольклоризації текстів літературного походження.

Низку оригінальних творів М. Старицького, у т.ч. кілька архівних, уперше проаналізовано в плані асиміляції усної народної поезії, атрибутовано ряд пісенних і інших фольклорних компонентів художньої спадщини митця. Також проведено докладне зіставлення драматичних переробок та інсценізацій письменника із їх першоджерелами, розкрито змінні та константні риси творчості митця щодо творчого опрацювання народнопоетичних мотивів і образів.

Практичне значення дисертації полягає у можливості застосування її результатів при створенні синтетичних історико-літературних праць, присвячених зв'язкам українського письменства різних періодів і стилів із національним та інонаціональним фольклором. Матеріал і висновки придатні для використання при підготовці та проведенні лекцій і спецкурсів, написанні дипломних і магістерських робіт з історії української літератури та фольклористики, у видавничій практиці (при коментуванні творів письменника), можуть послужити відправним моментом для створення комплексних праць, присвячених історичній парадигмі спілкування українського письменства з уснопоетичною творчістю.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дослідження було відображено у доповідях та повідомленнях на Міжнародних науково-практичних конференціях «Пантелеймон Куліш – піонерна постать української літератури, культури, науки» (Київ, 14 вересня 2012 р.), «Від Івана Вишенського до Остапа Вишні та Павла Глазового: розвиток гумору та сатири в літературі» (Київ, 15 листопада 2013 р.) та «Постать і спадщина Тараса Шевченка та розвиток культури і мистецтва XIX-XXI століть» (Київ, 10-11 квітня 2014 р.); на Всеукраїнських науково-практичних конференціях «Митець і час: творчість Андрія Малишка на тлі українського літературного процесу 30-70-х років XX століття» (Київ, 18 квітня 2013 р.), «Українське національне виховання: реалії, тенденції, перспективи» (Київ, 26 квітня 2013 р.) та «Українська мова вчора, сьогодні, завтра в Україні і світі» (Київ, 11 листопада 2014 р.), а також на звітних наукових конференціях викладачів і аспірантів Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова (2012 – 2015 рр.).

Публікації. Результати дослідження викладено в 6 одноосібних публікаціях автора, з яких 5 – у фахових виданнях, одна – у закордонному науковому виданні.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури та додатків. Загальний обсяг роботи 227 сторінок, основний текст – 196 сторінок. Список використаних джерел охоплює 298 позицій².

РОЗДІЛ I. ФОЛЬКЛОРИЗМ ЛІТЕРАТУРИ ЯК ТЕОРЕТИЧНА Й ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНА ПРОБЛЕМА

Взаємозв'язки і взаємовпливи народнопоетичної словесності та літературної красної словесності, зокрема різножанрової української другої половини ХІХ ст., є надзвичайно плідним предметом дослідження для сучасних науковців. Філологічні дослідження взаємодії літератури і фольклору мають тривалу діахронну історію та певні здобутки у нашій науці.

1.1. Взаємодія художньої літератури та фольклору в теоретико-методологічному аспекті

Проблема взаємодії фольклору та літератури в європейському науковому дискурсі постала принаймні у добу Просвітництва. На початку ХІХ ст. Поль Себійо започаткував термінологічний інструментарій для виміру цих контактів. На позначення різноманітних занять і захоплень фольклором (у житті, мистецтві тощо) вчений запропонував термін фольклоризм (фр. *le folklorisme*). Діалог двох художніх систем словесності, зокрема, вияви фольклоризму в перших десятиліттях ХІХ ст. закономірно стали цікавити дослідників у зв'язку з формуванням романтичної парадигми світосприйняття, захопленням історією, народною культурою та побутом, а також прагненням пізнати коріння націй, душу рідного народу, «матрицею» якої й була уснопоетична творчість.

У період романтизму, а це час Ф. В. Шеллінга та братів Грімм, посилено зростає інтерес до всього народного¹. Так, «етнографи фіксують реалії побуту, обрядовості; композитори пишуть музику, використовуючи народнопісенні мотиви; художники з етнографічною точністю зображують як «світлі», так і «темні» сторони життя селян та міщан; фольклористи записують думи, пісні, казки, легенди; письменники ж намагаються використати, закумуляувати весь цей

¹ На нашу думку, він властивий був також бароко, сентименталізму й частково навіть класицизму з його увагою до епічної героїки. Фактично в українській літературі зв'язок між «книжною» літературою й уснопоетичною творчістю не переривався ніколи, різнилися його форми й ступінь мистецької якості кінцевого «продукту».

потенціал засобів, творчо переосмислюють і відображають їх у своїх творах, щоб адекватно відтворити дійсність, народне життя» [298, с.64].

Поетична творчість народу вже у цьому потужному періодостилі (а до «запізнілої» його версії прилучився і М. Старицьким «Гетьманом», «Morituri» й ін. творами) перетворилася на невичерпне джерело тем, мотивів, сюжетів і образів для письменницької творчості. До того ж більшість тогочасних авторів була ще й ученими-етнографами. Проблема «олітературнення» фольклору літературою привернула увагу філологічної науки вже ХІХ-го ст. У ХХ-у ж столітті питання фольклоризму залишались одними з пріоритетних у світовій фольклористиці та культурній антропології, про що свідчать, наприклад, публікації наукового часопису “Journal of American Folklore”.

Понятійне наповнення терміна «фольклоризм літератури» є складне й поліаспектне. Адже у ньому співвідносяться, впливаючи один на одного, два види словесності, дві естетичні системи. Сучасне літературознавство вирізняє три основні етапи засвоєння фольклору літературою: стилізація, психологічна інтерпретація фольклорних мотивів та переосмислення народної міфології [150, с.480].

Враховуючи понятійну складність терміна, Р. Марків слушно пропонує розглядати фольклоризм у кількох площинах: 1) як історичне явище, що відображає рівень світогляду суспільства епох і втілюється в мистецьких контамінаціях двох художніх систем, акумулюючи їх мистецький досвід; 2) як одну зі стадій і форм функціонування фольклорного матеріалу, що детермінує іманентний розвиток словесного мистецтва; 3) як явище, що поступово здатне сформувати нову мистецьку традицію, відмінну і від фольклору, і від літератури; 4) як феномен, що виникає в процесі творчого освоєння фольклорного матеріалу індивідуальною творчістю в межах літературного твору [157, с.221].

Взаємодію фольклору і літератури, на нашу думку, необхідно методологічно правильно аналізувати ще й у наступних вагомих аспектах: ментальному, історичному та соціальному. Доповнюючи один одного, вони дозволять пов'язати, наприклад, ментальний рівень як акумульований у фольклорі

сукупний досвід світосприймання попередніх поколінь із їх історичним життям (наприклад, в умовах бездержавності фольклор залишався одним з найбільш дієвих і доступних засобів збереження нації).

Фольклор і фольклоризм літератури як явища діяхронного зв'язку поколінь є дієвим засобом збереження і ретрансляції історичної пам'яті народу, усвідомлення національної ідентичності. У цьому процесі національного самоусвідомлення, культуротворення вкрай важливе значення має фольклор (тим більше такий багатий, як український) та його діалог із літературою. Взаємини фольклору й літератури є здебільшого діалогічним двоаспектним процесом, тобто синхронно реалізується фольклоризм літератури, коли фольклорний твір чи його елемент потрапляє у літературу, та «літературність» фольклору, коли «книжний» текст зазнає фольклоризації.

Зацікавлення митців усною народною творчістю може реалізовуватися, на справедливу думку І. Руснак, на різних функціональних рівнях, практично всі з яких представлено у творчості М. Старицького: запозичення, стилізації, наслідування, переспіву, цитування, включення до тексту фрагментів фольклорних творів без посилання на них (центон), символічне переосмислення міфологічних реліктів. Тому слід розрізняти дві загальні парадигми фольклоризму «в межах творчості одного письменника чи дослідження одного твору: 1) трансформацію, за якої художник слова творчо переосмислює, видозмінює фольклорний елемент; 2) максимальне збереження автентичних одиниць фольклору» [237, с.143].

Аналіз фольклорного субстрату в літературному тексті потребує, згідно з Ю. Шутенко, «використання методики ідентифікації, тобто селективного розпізнавання у літературному творі уснопоетичних за походженням компонентів» [294]. У праці «Фольклорно-літературні зв'язки: компаративний аспект» С. Росовецький запропонував прийнятний алгоритм цієї методики. Вона передбачає виконання завдань: з'ясування питання про наявність у творі фольклорного впливу; розпізнавання фольклорного впливу як сюжетного, стилістичного або й комбінованого; визначення жанрової специфіки

фольклорного об'єкта рецепції та його національної належності; «пошук найближчих фольклорних варіантів і текстуальні зіставлення з літературним твором з метою визначення обсягу (ступеня) використання їх у ньому, напрямів і засобів трансформації. До речі, метод «ідентифікації» був збагачений американським фольклористом Р. Дорсоном «за рахунок принципів біографізму (залучення свідчень про контакти письменника з усною традицією)» [234, с.68].

На наш погляд, методику розпізнавання у літературному творі уснопоетичних елементів необхідно застосовувати у єдності із хронологічним принципом вивчення взаємодії літератури і фольклору, врахуванням усього багатства контекстуальних й інтертекстуальних зв'язків. Це передбачало, наприклад, ще теоретична концепція М. Грушевського, що окреслила рівні та способи в засвоєння літературою фольклору.

В «Історії української літератури» вчений вирізняє такі етапи міжсистемної взаємодії: 1) проникнення фольклорних образів, мотивів, тем у літературу; 2) перехід авторських творів у фольклор і функціонування в усній формі; 3) складне сполучення збагаченого літературним впливом фольклорного матеріалу з мотивами, що виникли в усній творчості в попередній епосі; 4) поява образів і мотивів нової якості як наслідок тривалої трансформації. В українській культурі, згідно з глибокою думкою дослідника, ці «переливи є перманентними і зберігають тенденцію до поетапного ускладнення ідейного наповнення художніх образів і мотивів» [48, с.22].

Досліджуючи проблему взаємовпливу фольклору та літератури, методологічно важливо потрактувати фольклорно-літературну взаємодію як процес вдосконалення формально-змістових ознак. Адже, «коли література бере на себе обов'язки охоронця скарбів фольклору, вона стає ілюстративною. Чим більше вона розвинута, чим більше зрілою вона є, тим сміливіше переосмислюється нею фольклор з точки зору завдань, художньої проблематики її часу» [127, с.35. Тут і далі переклад із російської наш – О.К.]. Ці процеси, власне, й спостерігаються у громадянській поезії та драмах М.Старицького з народного життя.

Стадіальність взаємовідношення фольклору та літератури залежить від рівня розвитку обох систем і, на думку В. Кубілюса, засвідчує поступове входження літератури, що досягла вже певного рівня розвитку у фольклорі. На кожній із стадій відзначено різний ступінь переосмислення і перемодельовання елементів усної словесності. Цих стадій можна виділити три, які дослідник називає «кроками літератури у фольклор»: 1) стилізація (інакше – імітація); 2) інтерпретація фольклорних мотивів (поетизація); 3) «міфологізація» [127, с.24], – цими шляхами фольклор може входити і у літературу. Загалом первинність чи вторинність літератури щодо фольклору і навпаки не завжди визначити легко, тож літературний і фольклорний твір потребує окремої уваги.

Кожна культурно-історична епоха чи напрям дослідження визначають наріжні аспекти аналізу фольклоризму літератури. «Та неодмінно при тому слід враховувати стадіальність розвитку фольклорно-літературного діалогу конкретного періоду, неоднакові вектори взаємовпливів і різний рівень трансформації – не лише в різних національних культурах, але й в окремій культурній традиції. Роль фольклору у різних традиційних мистецьких системах відмінна, постільки відмінними були напрямки й алгоритм розвитку національної словесної творчості, естетична результативність творчого спілкування» [157, с.217].

Теоретичною аксіомою наукового осмислення проблеми стало твердження Д. Лихачова про те, що фольклор та література не тільки не відмежовані взаємно, а й доповнюють одне одного: «література не може самостійно існувати без фольклору, оскільки не задовольняє всіх потреб суспільства в художньому слові» [148, с.73]. Взаємодія фольклору з національною літературою в різні періоди її історії була неоднаковою та неоднорідною, але завжди органічною, взаємозбагачувальною. Таку взаємодію дагестанська дослідниця У. Далгат кваліфікує «як закономірний, але далеко не однотипний процес, бо він має індивідуально-неповторний та історично послідовний розвиток» [53, с.11].

У.Далгат вирізнила «функціонування у літературі таких фольклорних елементів, як образи, сюжети, жанри, народну лексику і фразеологію» [53, с.43].

А. Горелов залучив «до кола фольклорних елементів літературного твору також обряди, повір'я, прикмети» [43, с.46]. Натомість Т. Савельєва використовує поняття «фольклорно-етнографічні одиниці» [239, с.7]. На нашу думку, термін «фольклорно-етнографічні одиниці» дещо звужує масштаб впливу фольклору на літературний твір, зводячи аналіз фольклорно-літературної взаємодії до кількісних, а не смислових показників.

Ще у радянський час Д. Медриш концептуально пропонував вважати літературу і фольклор «метасистемою», бо у реальну взаємодію вступають «не просто елементи однієї системи з елементами іншої, а дві цілісні взаємопов'язані системи – фольклор і література» [161, с.5]. Враховуючи цей важливий теоретичний засновок, необхідно усвідомлювати складність взаємозв'язку цих двох окремих і самодостатніх художніх парадигм у часі, географічному та культурному просторі.

Явища фольклору відомий учений розташував на рівнях генетичних зв'язків і типологічних відповідностей. У контексті генетичних зв'язків Д. Медриш окреслив «структуру фольклорного і художнього часу, дослідив систему взаємопроникнення текстів фольклору і літератури (цитація, алюзія, перифраз). До типологічних відповідностей він зарахував, наприклад, пов'язане з фольклоризмом явище «ліризації» прози тощо» [161, с.6].

У. Далгат у праці «Література и фольклор» детально дослідила специфіку цих двох систем, навівши диференційні ознаки кожної. Так, фольклор як художню систему справді характеризують усне походження і побутування, змінюваність тексту, стійка традиційність, нормативність поетичних понять, стереотипність образності художньої мови (тропів і фігур), сталість сюжетно-поетичних ситуацій, відсутність естетичного різноманіття способів вираження однієї і тієї ж думки (що натомість властиве літературі), колективність творчості, геоцентризм і традиційність формул впізнавання героя, відсутність індивідуально-характерологічних і соціально-типологічних якостей героїв тощо.

Відтак художня система літератури передбачає сукупність історично зумовлених естетичних ознак; «своєрідність способів пізнання і відтворення

дійсності; наявність принципів відбору і типізації явищ життя; застосування форм абстрактного мислення і техніки змалювання образу героя; творчу індивідуальність автора; орієнтацію на мовлення як на реалізацію мови автором і його героями» [53, с.9]. Однак, на справедливую думку дослідниці, специфічність літератури і фольклору зовсім не означає їх закритість, непроникність для засобів іншої художньої системи.

Тому стверджуємо: література і фольклор як художні системи взаємопроникні та взаємозалежні в ідейно-естетичному та формальному аспектах. Теоретико-методологічне узагальнення взаємозв'язку літератури та фольклору, на нашу думку, потребує з'ясування співвідношення індивідуального (авторського) та колективного (народного), традиційного (народного) та нового (авторського) у процесі виникнення художнього твору та у динаміці естетичної взаємодії.

Свідоме залучення фольклору до літературного твору дозволяє письменникам не тільки збагачувати «книжну» словесність, а й забезпечує умови для повернення у народ літературного зразка, створеного на засадах переосмислення фольклорної традиції. Тобто маємо справу з явищем, яке В. Щурат образно визначив як зачароване коло взаємних позичок і віддач. Властиве воно, наприклад, і поезії М.Старицького («Виклик» і ін. твори).

Не завжди свідомим актом є використання фольклору письменниками різних культур та епох, творчість яких характеризується неоднаковою мірою системної сформованості індивідуального стилю. Нерідко фольклорні елементи потрапляють в авторський твір без усвідомленого бажання письменника, впливаючи з підсвідомості або з пам'яті минулих років. Як слушно зазначав Л. Ємельянов, у творах митців, які не мають чітких фольклорних уподобань, натрапляємо на ознаки «певної спільності з фольклором у деяких найзагальніших аспектах світовідчуття, художнього мислення, зокрема у таких, як менталітет або афористичність мови та інше» [81, с.16].

Контактування літератури і фольклору є подвійним процесом: література засвоює фольклорні елементи, водночас літературні твори, що стають дуже популярними, часто входять до корпусу фольклорних. Дослідники при вивченні

цього аспекту взаємозв'язків та взаємовпливу літератури і фольклору, здебільшого залежно від своєї наукової спеціальності, по-різному відповідають на питання, що ж мало більший вплив, література на фольклор чи фольклор на літературу. Або ж чи слід визнавати народними ті авторські пісні, які фольклоризувалися та «впевнено увійшли в народне середовище» [184, с. 14–15].

Більшість науковців дотримуються того погляду, що фольклор значнішою мірою вплинув на літературу, аніж вона на фольклор. На нашу солідарну думку, сукупний вплив уснопоетичної творчості на літературну традицію переважив активність зворотного процесу. Що ж до другого питання, то ще авторитетні І. Франко, Ф. Колесса й ін. обстоювали цілком прийнятну позицію: вважати літературні пісні, які «увійшли в народ», народними з вказівкою на їх літературне походження. Адже народ приймає до свого репертуару тільки те, що найближче стоїть до його інтересів, відповідає його життєвим ідеалам і поривам. Тобто він абсорбує ті твори «книжного» походження, котрі за естетичною формою та ідейним змістом відповідають реаліям народного життя та засадам уснопоетичної творчості.

З одного боку, літературний твір, що здобув народну обробку, зазнає дальшої художньої апробації при переході з уст в уста, узгоджується з особливостями народного світоспоглядання й національного менталітету. Однак не завжди при усному побутуванні зберігається високий естетичний рівень першоджерела. Може трапитися й так, що асиміляція естетично довершеного твору зі складною метафоричністю та мовностилістичним оформленням спричинить у результаті його припасування до народних смаків та усного побутування деяке спрощення авторської змістоформи, зниження художньої вартості. Аналогічно олітературення фольклору може увінчатися для письменника виявом його свідомої творчої сили, а може й свідчити про слабкість – наприклад, ще не випрацюваного належно індивідуального стилю.

Аналітичне дослідження явища літературного фольклоризму з погляду історичного розвитку цієї традиції та форм співіснування професійної й аматорської творчості супроводжувалося у сучасних науковців (С.Росовецький,

В.Погребенник, Ю. Шутенко й ін.) виокремленням двох різновидів двосистемного діалогу. Це: 1) фольклорно-літературні зв'язки відкритого або контактного типу, коли близькі за функцією писемні та усні жанри протягом тривалого часу співіснують і впливають один на одного, та 2) закритого або паралельного типу. При цьому різновиді усні та писемні жанри утворюють єдину жанрову систему національної словесності, стали навіть упродовж кількох століть, за принципом доповнюваності.

Ю.Шутенко аргументовано ствердила: на стадії формування писемної літератури фольклорна традиція переважає. Потім у результаті розвитку письменства відбувається її подолання, виникає певна, не завжди суттєва, «естетична опозиція» до фольклору (Р. Якобсон відзначив це явище у творах Т. Шевченка, Х. Ботева, Я. Краля, властиве воно й М.Старицькому). Нарешті, генетична спадкоємність фольклорних традицій у достатньо розвиненій літературній системі змінюється творчими запозиченнями і трансформацією. Можливо, для стадії трансформації слід прийняти поняття неофольклоризму, оскільки запозичення ще не є виявом рафінованої свідомості митця.

При науковому декодуванні взаємовпливу літератури і фольклору, на нашу думку, цілком слушно ставити його у контекст проблематики традицій і новаторства митців, розвитку художніх напрямів, прийомів і стилів, поєднання колективності та індивідуальності як вияву двох світоглядних парадигм – письменства й уснопоетичної творчості. Теоретично й методологічно доречно аналізувати їх співвідношення в аспектах феноменології, системності, функціонування, генетичного (або історичного) розвитку та з погляду типології. Скажімо, генетично й типологічно зв'язок між фольклором і літературою реалізується у зміні видів словесності при історичному поступові мистецтва, у «взаємозапозиченні і трансформації жанрів, сюжетів, мотивів, образів, стилістичних засобів тощо» [157, с.215].

В історичному аспекті зв'язок між уснопоетичною творчістю й «книжною» літературою може виявлятися в макро- та мікромасштабі. У першому випадку це співвідношення реалізується в зміні видів словесності у розвитку художньої

творчості, в історичній поетиці, у типології неписьменної і письменної традицій. Мікрорівень взаємодії двох видів словесності передбачає кореляцію окремих жанрів, мотивів, образів чи й цілих текстів, запозичень із фольклору у літературу і з літератури у фольклор.

Заслуговує на вирізнення і проміжний рівень, як-от фольклорна генеза окремих літературних напрямів, ідіостилів або й окремих творів. Прикладом взаємодії літератури і фольклору на мікрорівні у жанровій площині є проникнення і закріплення жанрів фольклорного походження (балада, легенда, казка, лірична пісня) у літературній системі романтизму.

З погляду типології співвідношення фольклору та літератури охоплює всі можливі подібності чи відмінності між двома видами словесності. Це стосується їх універсалій, специфіки фольклору як особливої форми творчості побутування, прагматики й генерики, композиційної структури, кола тем і мотивів, характерології, семантики, символіки й ритмомелодики творів. Однак специфіка співвідношення двох видів словесності полягає в тому, що й генетичні відношення в них типологічно відмінні як усередині кожного з видів, так і між ними. Тому з погляду генези словесної творчості загалом і літератури зокрема варто вирізнити «два найзагальніші рівні взаємодії: рівень раннього етапу розвитку літератури та рівень розвинутих літературних систем» [157, с.217].

Відкритість і аморфність літературної структури є характерною для першого рівня взаємодії літератури і фольклору, що відповідає ранньому етапу розвитку літератури. Для такої взаємодії невласлива стійкість естетичних канонів, притаманна літературі, оскільки домінують фольклорні ідейно-естетичні принципи. На цьому рівні літературна система зазнає значного впливу фольклорних чинників. Сама ж вона мало впливає на функціональне перетворення фольклорних елементів: вони майже повністю зберігають первісне значення, майже не зазнають змістових перетворень. Відношення між системами, за У. Далгат, можна визначити як «корелятивні, а не функціональні, результатом яких ще не є внутрішньосистемні утворення» [53, с.14].

На вищому рівні розвинених літературних систем змінюються й еволюціонують форми взаємодії літератури і фольклору. Письменство починає сприймати уснопоетичну творчість вибірково й більш критично, з певною детермінацією. Змінюються і відношення двох систем, а співвідношення між індивідуальним і колективним змінюється на користь індивідуального. В той же час функціональне навантаження фольклорного елемента в структурі художнього твору трансформується. При цьому відбувається творча переорієнтація фольклором утрадиційнених естетичних значень в «іншу емоційно-змістову сферу, що залежить від творчої свідомості автора» [157, с.210].

П. Виходцев серед різних рівнів зв'язку письменника з народною творчістю (стилю, жанру, мови, вибору героїв і засобів типізації) виокремив і рівні реалізації «народної думки» про явища дійсності і утвердження соціально-моральних ідеалів. Найбільш вдалим творам такого плану дослідник слушно визнав ті з них, в яких «начебто і немає видимих слідів фольклору» [238, с.8]. Натомість зауважимо, що може відбуватися і навпаки: часто у сферу народної творчості «входять» ті літературні тексти, які є найбільш художньо досконалими. Такі авторські тексти (зокрема, ліричні) далі сприймаються як фольклорні.

Р. Марків щодо переміщення фольклорних елементів у літературу доречно зазначив: «тут можна говорити про реальну рецитацію, імітування (часте використання ознак чи рис, які не притаманні фольклору), стилізацію, «пам'ять жанру» («пам'ять жанрової системи») і мовностилістичну спадкоємність та інші форми [157, с.216]. При цьому вчений констатував особливе значення набуває питання про семантику запозичення із фольклору у літературу – від «сигналізування фольклорності», коли фольклорний елемент у літературі втрачає зв'язок з попереднім контекстом і змінює первинну семантику, аж до зворотної ситуації. У ній елемент, що не усвідомлюється як фольклорний, зберігає найбільш архаїчні семантичні компоненти. Власне, останнє є лінгвістичним втіленням поняття архетипу в такому розумінні, як його інтерпретує «міфокритика» в літературі» [156, с. 216].

Вивчивши особливості засвоєння, функціонування та трансформації українського фольклору у літературах слов'янських народів, зокрема зв'язки українського фольклору з російською, польською, чеською, болгарською, білоруською літературами, О. Дей, О. Зілинський, Р. Кирчів та Н. Шумада вирізнили три основні форми фольклорно-літературних зв'язків: «1) засвоєння літературою своїх національних народнопоетичних надбань; 2) використання фольклорних джерел сусіднього, спорідненого за походженням, історією і мовою народу; 3) опрацювання інтернаціональних фольклорних сюжетів та мотивів» [59, с.131].

Дослідники спостерегли та відзначили, що «найбільш поширеною формою фольклорно-літературних зв'язків української літератури зі слов'янськими є використання фольклорних джерел сусіднього, спорідненого за походженням, історією і мовою народу» [277, с. 59-60]. Це, звичайно, можна пояснити схожістю фольклорних мотивів, образів та сюжетів, а також ментальною близькістю слов'янських народів, що полегшило асиміляцію різноманітних фольклорних елементів.

Аналізуючи напрацювання вітчизняних та закордонних науковців, Ю. Шутенко справедливо констатувала: «попри двоаспектність феномену (фольклоризм літератури; літературність фольклору) міжсистемні контакти можуть мати і складніший характер. Наприклад, тоді, коли фольклорний елемент (сюжет, герой тощо) потрапляє в літературний твір, а літературний твір осмислюється народом і переходить знов у фольклор» [294].

Відомо також чимало випадків, коли внаслідок народних переробок літературного твору текст або доповнюється новими строфами, або з часом віддаляється від першодруку. Так було, зокрема, з віршем Т. Шевченка «Нащо мені чорні брови...»: у нього, коли він став піснею, з'явилося нове закінчення, не пов'язане з авторським текстом. Подібне спостерігається і у народних піснях на вірші Г. Сковороди, С. Руданського, Л.Глібова (зокрема, у випадку «Стоїть гора високая...»), низки інших авторів ХІХ ст.

Як зазначав В. Данилов, «перехід пісні із книжки в народ не складає особливих труднощів» [55, с.213]. До цього слід додати, що такий перехід відбувається легко лише тоді, коли автор створив справді літературний шедевр – за поетикою, ліризмом баченням світу, багатством ритмомелодики, вкладеними в рядки власними почуттями й емоціями.

Продуктивними фольклорно-літературні зв'язки є, зокрема, у випадках оспівування героя з народу. Так, наприклад, постать піснетворки Марусі Чурай, витворена українським народом, стала в центрі сюжетобудови повісті О. Шаховського («Маруся, малороссийская Сафо», 1839). Згодом цей твір і пісні, приписувані Чурай, знову вплинули на українську культуру (наприклад, драму «Чураївна» В.Самійленка). Фольклорно-літературні зв'язки в цьому випадку можна відтворити за допомогою схеми: український фольклор → російська література → українська література, український фольклор. Л. Пономаренко називає це «явище фольклорно-літературним «зигзагом» або «бумерангом», у цьому разі ускладненому міжнаціональним спілкуванням» [220, с.10-15].

Нарешті, взаємодія літератури і фольклору часто відбувається не у двох, а у трьох вимірах: література, фольклор і міфологія. Явище міфологічного фольклоризму в літературі, за Р.Марковим, «виявляється у стилізації літературою міфологічних тем, сюжетів, мотивів; функціональному залученні елементів міфу для формування символічного підтексту художнього твору; використанні міфу як засобу відтворення циклічної концепції світу та у komponуванні твору за принципом відповідності архаїчним міфологічним структурам» [156, с.8].

Врахування взаємодії всієї тріади літератури, фольклору і міфології є важливим теоретико-методологічним засновком дослідження фольклоризму. При цьому слід брати до уваги той факт, що у художньому творі фольклоризм і міфологізм, як правило, синтезуються в єдине художнє ціле.

Наукові дослідження літературного фольклоризму необхідно розпочинати з осмислення особливостей світогляду автора літературного твору, ставлення митця до дійсності, врахування його естетичних позицій, біографічних виявів зацікавлення народною творчістю, впливів «культурного ландшафту епохи»

(В.Дільтей) на становлення системного діалогу митця з традиційним фольклором. Слід також звернути увагу на світоспоглядальні прикмети фольклорного тексту, повноту його відбиття в оцінці відтворених подій і характеристиці дійових осіб, в індивідуальному стилі автора тощо.

Зіставлення уснопоетичних і «книжних» творів у цих та інших аспектах, типологічних сходжень і відмінностей у поцінуванні зображеного, естетичних тотожностей/нетотожностей двох текстів чи й більшої кількості творів (контекстуальність, інтертекстуальність), аналіз різних рівнів структури літературного твору, прикметного художньою асиміляцією уснопоетичних джерел, дасть належний матеріал для з'ясування реальних взаємозв'язків між літературою і фольклором, зокрема, на прикладі поезії та драматургії М.Старицького.

1.2. Поняття фольклоризму літератури та його дослідницькі тлумачення

Теоретичне осмислення проблеми «література і фольклор» передбачає, зокрема, формулювання ключової дефініції – поняття літературний «фольклоризм» (тим більше, що його неоднаково розуміють дослідники). Насамперед варто зосередитися на з'ясуванні сутності поняття «фольклоризм» у вітчизняній та зарубіжній філології. Зазвичай фольклоризмом називають наявність фольклорного субстрату в літературному творі. Проте серед науковців існують суперечки щодо сутності фольклоризму, його дефініції та різновидів, що детерміноване складним характером зв'язків фольклору із літературою, неоднозначним розумінням дослідниками суті проблеми.

Ще у 30-ті рр. ХХ ст., послуговуючись теоретичним і понятійним апаратом П. Себійо, М. Азадовський, Ю. Соколов та ін. називали фольклоризмом «неакадемічні» заняття фольклором. М. Азадовський застосовував термін для позначення «фольклорних зацікавленостей» письменників, літературознавців, публіцистів, істориків і запропонував тлумачити його «як ідейно-художнє сприйняття народної творчості та використання її у літературній практиці» [2, с.7].

В. Жирмунський дещо абстрактно визначав фольклоризм як поширене у суспільстві явище, що пов'язане з інтерпретацією та використанням фольклору у вітчизняній літературі та культурі. Доречне ж уточнення О. Конопльової стосується «розповсюдженої практики радянського літературознавства серед. 60-х рр. позначати цим терміном неавтентичні «вторинні» явища фольклору, як-от відтворення фольклору на сцені, у самодіяльності, на фольклорних фестивалях тощо» [119, с.7].

Одним з перших конкретизованих і до того ж задовільних визначень поняття запропонував В. Гусєв, визначивши також типологію «соціокультурних видів фольклоризму: побутовий, ідеологічний, художній» [51, с.43]. Згідно з дефініцією вченого, фольклоризм – це соціально детермінований еволюційний процес адаптації, репродукції і трансформації фольклору в умовах, відмінних від

тих, у яких розвивався і побутував традиційний фольклор. Як соціальне явище фольклоризм з'являється тоді, коли в житті суспільства виникають об'єктивні причини, що ускладнюють розвиток традиційного фольклору в народному середовищі. Він постає також, коли «суспільна свідомість сприймає фольклор як цінність, що втрачається, як джерело і матеріал для створення чи відродження національної культури» [50, с.7]. Обидва моменти властиві українській літературі доби реалізму.

Системний підхід У. Далгат уточнює: «фольклоризм літератури постає з моменту виникнення художньої писемності і відбувається на двох рівнях, літератур із «молодою» писемністю та розвинених літератур» [53, с.13-15]. Визначення ж поняття пропонується стисле – фольклоризм є свідомим зверненням письменника до фольклорної естетики. При цьому науковець зазначає, що «системне, високохудожнє, функціональне використання фольклорних елементів у літературі не руйнує її канони, а збагачує літературу ідейно-художнім синтезом» [53, с.4].

Однак дослідниця не уточнила форми «звернення» і його результати. Окрім того, сам факт звертання автора до фольклору ще не гарантує високої художності твору. До того ж, як справедливо зауважила Ю. Шутенко, можна говорити не тільки про системне використання фольклору в літературі, а й про несистемне, за якого «автор як представник певного етносу, учасник і художник сучасного життя, на глибинному рівні залишається носієм своєї культури, національного світогляду» [294].

Оскільки стосунки письменника з фольклором складні, то невелика кількість «перетоплених» уснопоетичних елементів авторського тексту, не завжди, за слушним твердженням дослідниці, може свідчити про незначний вплив фольклору на письменника. Іншими словами, «варто віднаходити і вивчати фольклорні елементи у текстах тих письменників, які не використовують фольклоризм як спеціальну творчу традицію» [294].

У свою чергу, Л. Ємельянов предметно потлумачив фольклоризм як пряме чи непряме, але в будь-якому випадку усвідомлене і цілеспрямоване

використання в літературі окремих фольклорних образів, сюжетів, поетичних засобів тощо. При цьому автор дискусійно висловив сумнів¹ у спроможності «простого» фольклоризму охопити всі можливі форми і види зв'язків фольклору з літературою. Більш прийнятним вважаємо міркування дослідника, що література і фольклор взаємодіють за законами перетворення енергії: письменник засвоює фольклор як одну з форм енергії, перетворюючи її на інші, якісно відмінні форми, в яких специфічні ознаки «первинної» форми зникають. Тож яким би великим не був вплив фольклору на автора, він може не знаходити конкретної матеріалізації у його творах.

О. Дей та М. Дмитренко у праці «На крилах народної пісні», присвяченій вивченню народнопісенних елементів творчості українських письменників, потлумачили фольклоризм по-мистецтвознавчому широко – як «вплив фольклору на різноманітні мистецтва (словесне, образотворче, театральне, хорове, музику та кіно)» [60, с.76]. Раціональне ж зерно студії «Типологія літературного фольклоризма» А. Лазарева полягає, на нашу думку, у тому, що автор визначив ключове поняття як «єдність художніх принципів відображення дійсності у фольклорі та літературі» [135, с.8].

Цей дослідник спостеріг і визначив нетотожність понять «фольклоризм літератури» та «літературний фольклоризм». Фольклоризм літератури, на його прийнятну думку, «це та якість літературного твору чи всієї творчості письменника, яка відображає вплив на нього усної народної поезії, виражений у запозиченні конкретних образів, сюжету чи прийомів фольклору» [135, с.4]. Тож ідеться про окремі наслідки впливу на літературу з боку народнопоетичної творчості. Літературний же фольклоризм передбачає вплив деяких народнопоетичних принципів відображення дійсності на формування і розвиток

¹ «Чи можливо знайти таку «одиницю вимірювання» справжніх взаємин письменника з фольклором, яка, з одного боку, будучи достатньо наочною, зберігаючи в собі хоча б якоюсь мірою вловні елементи фольклорної «речовини», відображала б у той самий час літературно-фольклорні зв'язки, по змозі більш складні та органічні, ніж простий фольклоризм?» [82, с.258]. У результаті, що показово, Л. Ємельянов відмовляється від застосування терміну фольклоризм. Літературну ж творчість, на вимогливу думку вченого, потрібно вивчати з погляду фольклоризму тільки тоді, коли звернення письменника до фольклору – не просто загальна художня традиція, а традиція творча, використана спеціально.

літератури. Він становить собою «особливий спосіб образного перетворення життя, тобто виявляє єдність художніх принципів відображення дійсності у фольклорі та літературі» [135, с.8].

А. Горелов у статті «К истолкованию понятия «фольклоризм литературы» розкрив кілька досить перспективних підходів (незважаючи на позверхнє опертя першого з них на ленінську теорію відображення) російських дослідників останньої третини ХХ ст. до тлумачення поняття: «1) фольклоризм – явище, що характеризує особливості відображення письменником дійсності; 2) фольклоризм у ширшому розумінні складає ширше суміжне поняття етнографізму; 3) фольклоризм – це вияв «особливого ставлення письменника до фольклору, свідчення особливої його ролі у творчості письменника» [238, с.34].

Варте уваги розкриттям рівнів фольклоризму (хай і не всіх: бракує, наприклад, стилістичного, версифікаційного) визначення Т. Савельєвої. Вчена аргументовано з інтерпретувала його як «засвоєння письменником усної народної творчості і використання (свідоме і несвідоме) її у власних творах як на мовленнєвому, так і на структурно-композиційному, сюжетно-образному, світоглядному рівнях» [239, с.6].

У сучасній науці почав встановлюватися диференційований підхід до фольклоризму. Зокрема, розрізняються «комерційні» його форми (елемент «індустрії туризму») та некомерційні продуктивні форми фольклоризму. Останні є виявом «органічного процесу адаптації, трансформації і репродукції фольклору в суспільному побуті, культурі та мистецтві» [35, с. 406-407]. Українська фольклористика нашого часу покриває цим терміном, наприклад, «використання народнопісенної творчості у музиці (музичний фольклоризм), на естраді, у різних видах мистецтва, зокрема у літературі (літературний фольклоризм)» [121, с.26].

Синтетично узагальнюючи позиції науковців щодо тлумачення терміну, Н. Савушкіна наголосила: «у більшості монографічних праць і статей фольклоризм трактується не тільки як пряме, але й як опосередковане літературною традицією чи творчою методою письменника засвоєння фольклору в усій різноманітності форм його входження у літературу, на всіх етапах творчості

письменника та на різних рівнях художньої структури твору. Поняття фольклоризму як художнього явища розширюється до явища етнокультурного, ментального чи соціально-етнографічного» [240, с.95].

Українське літературознавство у масовому науково-популярному виданні енциклопедичного типу потрактує фольклоризм лаконічно: це наявність фольклорних елементів у літературному творі [150, с.457]. Однак поза контекстом цієї дефініції залишається складна чи й скомплікована природа фольклоризму, номенклатура його рівнів і форм, явище «зворотнього зв'язку», коли літературні елементи (зокрема, ті, що генетично походять від уснопоетичної традиції) також «вливаються» у фольклор.

Докладнішим в аспекті декодування взаємовпливу літератури і фольклору та більш вірогідним є визначення І.Руснак. Зваживши на взаємозалежність двох художніх систем, авторка розглянула фольклоризм як «трансформацію, переосмислення, розбудову традиційно фольклорних мотивів, образів, композиційних схем і художніх засобів у канві авторського художнього тексту; високохудожнє поєднання фольклору і літератури внаслідок тривалої взаємодії обох художніх систем, свідоме звернення професійних письменників до фольклорної естетики» [237, с.174].

Проте, на нашу думку, автор літературного твору далеко не завжди усвідомлює рівень, тип впливу фольклору на власний твір. Часто цей вплив на авторський текст є опосередкованим, неусвідомленим. Тому М.Вовк, врахувавши можливість підсвідомого залучення фольклорних елементів до літературного твору, аргументовано пропонує розглядати явище фольклоризму наступним чином: це ідейно-естетична категорія, що виявляється в «безпосередньому чи опосередкованому, свідомому або підсвідомому відтворенні, трансформації або й розвитку літературою структурно-художніх елементів фольклору і його традиційних прийомів та принципів» [33, с.98].

Наведене визначення доповнює словник-довідник «Українська фольклористика». Тут читаємо: «фольклоризм – термін, що позначає багатозначне поняття двох рівнів вияву, генетичного та функціонального. Перший рівень

фольклоризму, що спирається на традицію фольклорно-літературних взаємин, трактується як «наслідування або використання фольклору в літературній творчості» [276, с.148]. Це найбільш типова ознака продуктивного фольклоризму, коли, орієнтуючись на фольклорну поетику, автори літературних творів «творчо трансформують, переосмислюють чи розбудовують традиційно фольклорні мотиви, образи, композиційні схеми та художні засоби у канві власного художнього тексту» [276, с.399].

Словник-довідник досить високо оцінює цей рівень застосування фольклору та багатство виявів фольклоризму у літературі першої половини ХІХ ст. Проте і другий, функціональний рівень, що впливає, згідно з близькою думкою В.Гусева, «з соціальної природи фольклоризму як продуктивного процесу новітньої органічної адаптації, трансформації і репродукції фольклору в суспільному побуті, культурі, мистецтві» [50, с.83], теж стосується життя і творчості М.Старицького (бо фольклоризм функціонального рівня виявляється в організації хорів, оркестрів, ансамблів, колективів, зокрема театральних, творча діяльність яких стимулює масове поширення фольклорних, самодіяльних і авторських творів у народне середовище). За слушним спостереженням М.Чорнопиского, «Важливим критерієм у цій сфері є перевага усної форми відтворення, збереження і передачі текстів як народного, так і літературного походження, що відповідає законам фольклорної традиції побутування» [276, с.399].

Фольклоризм письменника вбачається зазвичай у запозиченні (нехай навіть із подальшим переосмисленням і включенням у нову художню структуру) визначеного, загалом встановленого набору фольклорних елементів і властивостей. Це тлумачення, проте, враховує лише частину проблеми, а саме взаємодію «однієї системи (літератури) з окремими елементами іншої (фольклору), тоді як в реальній взаємодії перебувають не просто елементи однієї системи з іншою системою, а дві цілісні і взаємозв'язані системи – фольклор і література» [160, с.6].

Фольклоризм у авторських художніх текстах має різні форми вияву. «Фольклор присутній у творчості сучасних письменників по-різному: одні черпають з колодязя народної мудрості приказки, прислів'я, влучні слова, інші переймають, стилізують тональність сказання, треті використовують «конструкції» притч і міфів, на основі яких «ліплять» свої сучасні твори» [275, с.79]. Загалом можна виокремити кілька функціональних рівнів інтегрування фольклору в систему літератури (для кожного періоду літератури властиві відповідні рівні): запозичення, стилізація, наслідування, переспів, цитування, символічне переосмислення міфологічних реліктів.

Фольклоризм виявляється через сюжетне запозичення, введення у текст окремих фольклорних мотивів та образів, символічне переосмислення фольклорно-міфологічних першоджерел. Типи фольклоризму можуть бути різними, а «залежать вони від творчої манери, напряду, яких дотримується той чи інший художник слова, від його індивідуального стилю, від особливостей мови» [53, с.11].

А. Лазарєв, характеризуючи фольклоризм російських письменників ХІХ ст., вказав на багатогранність його типів, особливо на ідейно-естетичному рівні. Він розрізнив «споглядально-гуманістичний фольклоризм І.Тургенєва, ностальгійний М. Лєскова, агітаційно-поетичний М.Некрасова, психологічний Чехова, Буніна, Купріна» [135, с.11]. Українська ж поезія цього періоду в умовах бездержавності часто культивувала «агітаційно-поетичний» фольклоризм (Т.Шевченко, П.Куліш, В.Мова-Лиманський, І.Манжура, С.Руданський, Ю.Федькович, М.Старицький, Б.Грінченко, І.Франко та ін.).

У цілому можна прийняти розрізнення А.Лазарєвим типів засвоєння і «переробки фольклорного матеріалу (цитування, стилізація, міфологічний фольклоризм, поетичний фольклоризм, пісенний фольклоризм, жанровий фольклоризм, світоглядний фольклоризм)» [135, с.14-15]. При цьому дослідник зазначає, що «вищий тип фольклоризму той, який виникає безпосередньо як результат формування літератури в народному середовищі; це тип особливого

виховання, коли вираження народних дум і сподівань набуває відповідної народної форми» [135, с.75]. Умовно назвемо його тут «шевченківським».

На основі аналізу способів переосмислення фольклорних явищ і ступеня їх формально-змістових перетворень у літературі Р. Марків визначає такі види фольклоризму: «1) імітативний, або стилізаційний, для якого характерна незначна зміна сутності фольклорного елемента; 2) інтерпретаційний, якому властиві глибші процеси значеннєвої (філософської, емоційно-психологічної, етико-естетичної) переорієнтації уснопоетичних образів, мотивів, сюжетів; 3) концептуально-інноваційний, або трансформаційний, що виражається у глибинному переосмисленні фольклорної поетики, ідейно-конструктивній зміні жанрово-композиційної побудови твору» [156, с.6-7].

Важливим є концептуальне вирізнення О. Фрейденберг особливості «фольклорного» типу осмислення світу, що полягає у переосмисленні традиційного матеріалу. Однак митці не можуть покинути його межі, й таке явище дослідниця називає ситуацією невідворотного «внутрішнього фольклоризму». І тільки згодом «з'являється фольклоризм як свідоме використання фольклору, що передбачає авторові можливість також і не використовувати фольклорні зразки» [234, с.46-47].

У розвитку української літератури простежується закономірність домінування в різні епохи того чи іншого типу фольклоризму. Для давньої літератури характерне спорадичне використання фольклорного мотиву чи образу; в період романтизму відбулося зближення фольклорної та літературної традицій. У ХХ ст. зростає інтерес до народнопоетичної символіки та міфології, домінує тенденція переосмислення фольклорного джерела. «У сучасній українській поезії фольклоризм проявляється переважно через поетично трансформований міфологічний символ» [150, с. 710-711]. Тобто конкретний тип фольклоризму виникає на перетині визначальних потреб і можливостей певного літературного напрямку та індивідуальної своєрідності письменника.

У сучасній науковій думці існує розподіл фольклоризму письменника на два типи – «природний» та «кабінетний». На думку С. Росовецького, «у новій

українській літературі чистий «природний» фольклоризм – явище рідкісне» [234, с.53]. При цьому вчений розрізняє лише два типи рецепції фольклору в літературі за співвідношенням сюжетних (власне структурних і стильових) фольклорних компонентів: «1. Сюжетний або нестильовий (письменник принципово відмовляється, незважаючи на використання фольклорної сюжетики, від звертання до фольклорного стилю). 2. Аморфний, розлитий або несюжетний (наприклад, в поезіях – лише стилістика народної пісні)» [234, с.72].

Фольклоризм літератури є явищем складним та багатоаспектним, тому його необхідно характеризувати із різних поглядів і перспектив, враховуючи різні способи й елементи його вияву в літературі. Окремої уваги заслуговує фольклоризм як особлива функція «загальноживаного народнорозмовного слова, естетично осмисленого, майстерно обробленого, відшліфованого, розрахованого на емоційний вплив, на виникнення абстрактних асоціацій у слухача» [88, с.20], обґрунтовано пише С. Єрмоленко у «Нарисах з української словесності». Авторитетна дослідниця зараховує до фольклоризмів і лексичні одиниці з їх фонетичними, словотвірними варіантами, і словосполучення, цілі композиційні побудови, що відтворюють колорит фольклорного тексту, стилізують певний фольклорний жанр.

Формальний вияв фольклоризму як визначального, за Ж. Янковською, стильового засобу передбачає звернення письменників до живої народної мови, безпосереднє використання народних творів або їх частин, уведення їх у канву художнього тексту (найчастіше пісень), вживання фольклорних постійних епітетів, метафор, порівнянь та інших художніх тропів, іноді із чітко вираженим діалектним колоритом, широке застосування паремій, фразеологізмів, висловів розмовно-побутового стилю. «Формальний рівень фольклоризму виявляється також у етнографізмі оповіді» [298, с.64-66]. До змістових же проявів фольклоризму в літературі вчена дискусійно відносить насамперед «морально-етичні норми, за якими живуть герої творів – ті норми, що тісно пов'язані з християнською мораллю та віруваннями простих українців-хліборобів» [298, с.67].

У зв'язку з вищесказаним слід погодитись: відповідно до організації художнього тексту фольклоризм, зокрема на межі ХІХ-ХХ ст. в Україні, мав переважно такі формально-змістові рівні: «1) жанрово-композиційний, 2) фабульно-сюжетний, 3) рівень мотиву, 4) образно-персонажний, 5) архетипно-знаковий (символічний), 6) мовностилістичний. Згідно з доповненням Ф. Кейди, також на рівнях: тематичному, словниковому, жанрово-типологічному й концептуальному» [103, с.10].

Цікаве у цьому контексті судження А. Лазарева, який зауважив: «факт використання в літературному творі готових форм фольклору (билинних образів, казкових сюжетів, пісенної стилістики і т. д.) не потребує окремого терміна, однак є показником фольклоризму певного твору. Водночас дослідник підкреслив, що присутність у романі, поемі, вірші, п'єсі цитат з фольклору, використання прислів'я і приказки ще не означає фольклоризму твору в цілому» [135, с.9].

В олітературенні письменниками фольклорних елементів В. Бойко недарма особливу увагу приділяє народнопоетичній образності, що здійснює вплив «не тільки на стиль того чи іншого письменника, а й, що найважливіше, на саму природу й характер численних ліричних образів, великою мірою сприяючи цим поглибленню художнього бачення митцем навколишньої дійсності» [20, с.327]. Крім того, вміло асимільовані народнопісенні елементи посилюють емоційну впливовість лірики, бо вони, як зазначає О. Дей, «здатні зворушити й збудити в душі читача всі струни, які невидимо напнула там народна пісенність і які, за законом асонансу, вібрують і резонують на споріднене поетичне звучання» [20, с.77].

Як уже говорилося, митці осмислюють народну творчість на різних рівнях та неоднаковими засобами. В тому випадку, коли фольклоризм – лише наслідування фольклорних зразків, стилізація чи механічне перенесення автором у власний твір фольклорного багатства, декорування чи орнаментация тексту народнопоетичною образністю, тоді він, як слушно вважають О. Дей та М. Дмитренко, є слабкою стороною літературної творчості. Творче ж «переплавлення митцем в своїй індивідуальній манері народнопісенних зразків з

метою художньої реалізації ідей своєї доби і загальнолюдського звучання – найкращий вияв фольклоризму, якого досягнули у творчості Т. Шевченко, М. Лисенко, П. Тичина, О. Довженко й ін.» [60, с.6].

Часто під літературним фольклоризмом традиційно розуміють «явище посиленого використання фольклору у творчості письменників різних народів» [64, с.40]. Вразливим місцем цієї дефініції бачимо кількісну невизначеність критерію «посилений», що відкриває можливість для суб'єктивних тлумачень. Проте фольклоризм таки варто осмислювати «як частину «художнього народознання», одну з функцій літератури, а також складник і підґрунтя національно маркованої народності твору» [83, с.15].

Варте уваги доповнення Г. Насмінчук, яка у дисертації «Морально-філософські пошуки сучасного українського роману і проблема фольклоризму» доводить: сутність явища «полягає перш за все в реалізації основної функції народнопоетичного слова в авторському тексті». Йдеться про здатність порушувати «вічні, загальнозначимі проблеми, ...духовно-моральну спадкоємність поколінь, ...відповідальність сучасника перед історією і майбутнім людства» [179, с.11].

Можна погодитися з твердженням Р.Маркова, в авторефераті дисертації котрого фольклоризм представлено «як складний синтез формально-змістових параметрів образів, мотивів, сюжетів фольклору в художній літературі» [157, с.7]. Логічно слідом за Ж. Янковською розглядати фольклоризм «як використання і трансформацію різноманітних засобів народної творчості у художніх текстах, зокрема, з метою стилізації» [298, с.66].

У свою чергу, стилізація, відповідно до визначення В. Кубілюса, є характерною ознакою становлення і художньої професіоналізації літератури, свідомою імітацією сформованих мово- і стилеформ, «привабливість яких полягає в нюансах наближення і віддаляння, у взаємодії повторення і нового змісту» [127, с.32]. Стилізація «під фольклор» може бути геніальною, що показує другий «жмуток» «Зів'ялого листя» І.Франка.

Аналізуючи як фольклоризм творчості окремого письменника, так і зв'язки з уснопоетичною творчістю літератури всіх періодостилів, необхідно розрізнити¹ поняття народності літератури та її фольклоризму. Народність літератури означає обумовленість художніх явищ життям, боротьбою, ідеями, відчуттями і прагненнями народу, вираження в літературі його національних ідеалів, інтересів і менталітету. Проте народність літератури та фольклоризм літератури – дефініції на позначення абсолютно різних явищ, друге з яких є вужчим.

Часто фольклоризм розглядають в одній понятійній системі з процесом засвоєння літературою народних світогляду, принципів і прийомів творчості. Дуже важливо, на нашу думку, диференціювати поняття «фольклоризм» та «художнє освоєння народного світогляду» (О. Вертій). Зокрема, автор монографічного дослідження «Народні джерела національної самобутності української літератури 70-90-х років ХІХ століття» розрізняє власне фольклоризм і художнє освоєння народного світогляду.

Так, науковець розглядає фольклоризм як використання народнопоетичних сюжетів, мотивів, образної системи. На явищі фольклоризму, на його слухну думку, також позначаються витoki естетичного ідеалу, своєрідність психологізму, засоби творення характеру, принципи типізації та світоглядний потенціал фольклору. Водночас художнє освоєння народного світогляду є ширшим явищем, «під яким мається на увазі трансформація письменником анімізму, фетишизму, народної моралі та етики, естетики, соціології та філософії, закріплених не лише у різних жанрах народної уснопоетичної творчості, а й у звичаях, обрядах, народному мистецтві, побуті тощо» [30, с.252].

Достатньо широке, з «прицілом» на всеохопність визначення поняття фольклоризму запропонувала П. Новікова у дослідженні фольклорного концепту творчості Олеся Гончара: «фольклоризм – це всі типи впливу фольклору на літературний текст» [182]. Залишається, проте, незрозумілим, чи покриваються терміном складні трансформаційні форми асиміляції фольклору, які

¹ Їх ототожнення можливе на тій підставі, що центральний концепт обох понять – народ у найширшому розумінні цього слова.

переосмислюють його рафіновано й глибоко по-філософськи. Недарма ж для цього випадку Н.Калениченко ввела поняття «неофольклоризм», здатне результативно застосовуватися при дослідженні високих явищ новітньої літератури.

Взаємодія фольклору й літератури, крім «фольклоризму літератури» (вплив фольклору на літературну творчість, входження фольклорних елементів у літературний текст), передбачає інший бік – «літературність фольклору», тобто входження літературних елементів у фольклор, у першу чергу завдяки національно-народній виразності творів письменництва. Таке явище визначається дослідниками як фольклоризація. Натомість Р. Марків визначає фольклоризацію як творче «перетворення літературних творів крізь призму фольклорної поетики та їх усного побутування» [156, с.7]. Це момент, на нашу думку, принаймні дискусійний. Адже тоді незрозуміло, як бути з піснями літературного походження Т.Шевченка чи І.Франка, перехід яких в усне побутування здебільшого не супроводжувався їх творчим перетворенням.

Тож можна констатувати два протилежні трактування явища фольклоризації як: 1) входження літературних елементів у фольклор та 2) входження фольклорних елементів у літературу. Хоча термін «фольклоризація» наразі активно входить до дискурсу літературознавчо-фольклористичних пошуків вітчизняних та зарубіжних науковців, однак єдиного тлумачення процесу та дефініційного підходу до поняття поки що не вироблено.

Отже, враховуючи попередні визначення та тлумачення, пропонуємо поняттям «фольклоризм» означити загальнокультурний феномен свідомого й несвідомого художнього сприйняття й засвоєння, ідейно-естетичного й емоційного переосмислення та трансформації формальних і змістових засобів, прийомів і різноманітних поетологічних форм народної творчості в художніх текстах, явище олітературення уснопоетичної традиції на різних рівнях взаємодії колективного (народного) та індивідуального (авторського) первнів у мистецькому професійному творі. При цьому адаптована образним мисленням

письменника фольклорна матриця виступає у літературному творі як експліцитно, так і імпліцитно, у різноманітних латентних виявах.

Тож не існує абсолютно «позафольклорних» літературних періодистилів або творів, а просто є художні тексти, де уснопоетичний компонент не лежить на поверхні. Це може стати джерелом для філологічної гіпотези існування літературних творів, щодо яких поняття фольклоризму має радше загальнотеоретичне значення. Проте й у цих текстах у результаті наукової ідентифікації неодмінно знайдуться хоча б вияви мовностильового фольклоризму, й то непоодинокі. Тож література і фольклор – своєрідні важливі складники культурно-мистецького спілкування, зокрема в Україні XIX – поч. XX ст.

1.3. Українська література в історичному діалозі з фольклором та наукова рецепція процесу

Проблема літературно-фольклорних взаємин стоїть у центрі наукових інтересів українських і зарубіжних філологів, культурологів, етнопсихологів. Маврацію О. Мишанич, стверджуючи: конкретні форми впливу фольклору на літературу можуть бути найрізноманітнішими, тому досліджувати проблему слід тільки «з позицій історизму, враховуючи всю сукупність їх конкретно-історичних обставин» [166, с.20]. До того ж ідейно-естетична взаємодія літератури з фольклором, на думку В. Погребенника, є старе і водночас вічно нове явище, пов'язане з «широким колом теоретичних і естетичних питань: традицій і новаторства, національної виразності та народності письменства, його жанротворення, розвитку літературних течій, художніх напрямів і стилів» [215, с.3].

Взаємодія літератури і фольклору у різних формах, виявах та обсягах відбувалася в усіх історичних періодах їх розвитку. Про словесну творчість дописемного періоду О. Потебня обґрунтовано зазначив, що «первинні продукти літератури багато в чому нагадують настрої думки, властивий народній поезії, а в яскравих, відомих творах народної, тобто усної та безособової, поезії зустрічаємо зародження літературних явищ» [226, с. 139].

Вивчаючи особливості поєднання традиції та новаторства в літературі, І. Франко простежив алгоритм історичної взаємодії фольклорної традиції з індивідуальною творчістю. Вчений дійшов переконливих висновків: спочатку народні автори, надто схильні до традиційного, майже не творять нічого свого, натомість комбінують готові мотиви, надають їм традиційної форми. Таким чином «твір переходить з уст в уста як спільна власність цілого племені, бо кожна частина, кожний складник того твору вже й перед тим був усім звісний» [280, с.76].

На наступному етапі з усної поетичної творчості виокремлюється літературна. Та письменники не перестають «черпати зі спільного скарбу традиції народної і не вириваються свідомо з рамок тої традиції», а їх твори, «призначені

для співу або для голосного читання, так само як і усні, вважаються ще спільним добром усього народу» [280, с.77]. І лише згодом, за твердженням І. Франка, «освічена одиниця починає виростати духом понад голови сірої, темної маси, починає виломлюватись з гнітючих рамок традиції, в яких живе» [280, с.77].

Тобто народний митець поступово набирається творчої індивідуальності, якої вже не соромиться, а, навпаки, намагається виявити, стаючи автором. Зрозуміло, що традиційними елементами митець користується і надалі, але «він постарається тільки дати тим елементам якнайбільше своєї індивідуальної окраски, розширити ті форми, поглибити ті мотиви, поглянути на них з іншого боку, ніж досі досліджено, ввести нові комбінації, досі не уживані» [280, с.77]. Твори, написані відповідно до такої концепції, за І. Франком, – це й «Божественна комедія» Данте Аліг'єрі, драми В. Шекспіра, роман М. Сервантеса та новели Д. Боккаччо.

У нашій культурі процес естетичного «перетікання» українського, а за ним й іонаціонального фольклору у вітчизняні літературні лірику, ліро-епіку та драматургію започаткувало ще давньоукраїнське письменство. Взаємодія літератури і фольклору для нього особливо актуальна, адже з часів свого виникнення, від найдавніших літописів, давньоукраїнське письменство перебувало під значним впливом народної словесності.

Література киеворуського періоду взаємодіяла з фольклором на рівні співвідношення двох світоглядних систем і художніх методів у таких головних формах: «1) пряме запозичення літературою уснопоетичних елементів без зміни їх ідейної сутності; 2) освоєння літературою художньої методи народної поезії, що визначає тотожність мистецького зображення події чи явища» [1, с. 65].

Своєрідність контактів усної та писемної творчості цієї доби найвиразніше втілилася в органічності стилю «Слова о полку Ігоревім». «Епос відобразив і специфіку осмислення міфологічних образів, які на той час, на думку М. Грушевського, уже втратили міфологічну семантику» [48, с. 251].

У подальшому давні автори запозичували народні системи версифікації, компонування, образотворення тощо. Найважливішим досягненням давнього

письменства, зокрема полігвістичної та полемічної літератури, що розвивалися в складних політико-ідеологічних умовах, учені вважають розвиток «книжної» мови, яка ввібрала значний пласт уснопоетичного елементу. Це тематично, жанрово й стилістично збагатило національну літературу, ввело її в європейський контекст творення національних письменств на живій народній основі.

Суспільно-історичні зміни, які відбулися в Україні впродовж XVII ст., зокрема становлення суспільного прошарку козацтва, сприяли посиленню націєтворчих ідей у духовно-інтелектуальній сфері, що безпосередньо позначилося на колективній та індивідуальній словесній творчості. Ця культурно-історична епоха ознаменувалась появою низового чи народного Бароко (поетика його жанрів і стилів прикметна, зокрема, значним впливом фольклору). Чимало з творів низового Бароко, згідно з історією літератури Д. Чижевського, перейшло у народне побутування.

О. Мишанич на широкому фактичному матеріалі монографічно простежив всебічний вплив різних жанрів народної творчості на українське письменство др. пол. XVIII ст. Академічний учений зібрав і систематизував значний історико-літературний матеріал, сумлінно простежив головні моменти літературно-фольклорних взаємин доби та розкрив ключову, на його справедливе переконання, «роль фольклору в становленні нової української літератури» [166, с.5].

Взаємовпливи двох форм словесності у XVIII ст., за висновком Р. Маркова, виявились «у трансформації й запозиченні жанрів з фольклору в літературу та в одночасному збагаченні фольклору літературними темами, мотивами, образами» [156, с. 12]. Зразком плідної взаємодії художніх систем доби є творчість Григорія Сковороди, зокрема його байки та лірика «Саду божественних пісней...», багато зі зразків якої інтегрувала народна творчість (так, вірш «Всякому місту звичай і права», набувши популярності, згодом почав сприйматися як народна пісня).

Особливо важливими в аспекті ейдології жанрів, що ввібрали потужні фольклорні впливи й продовжили свою історію в XIX – поч. XX ст., бачимо барокові інваріанти літературної пісні («свіцької» чи й релігійної, як у творчій

практиці І.Пашковського і Г.Сковороди), інтермедії, віршового епосу про баталії з ворогами тощо. Їх внутрішньо-літературну традицію, пов'язану з художнім ограненням фольклорних прототипів, продовжив у пісенному жанрі, зосібна, М.Старицький.

Розвиток романтизму на поч. ХІХ ст. позначився зростанням уваги до уснопоетичної традиції представників провідних шарів суспільства (дворян, чиновників різного рангу), серед яких було чимало письменників. До речі, фольклор цікавив не лише романтиків, а й репрезентантів доромантичних літературних стилів – сентименталізму та просвітницького реалізму. Однак саме романтики піднесли естетичну та ідейну вартість фольклору, його визначальну роль у становленні літератури. Для пер. пол. ХІХ ст. основними були такі типи фольклоризму, як «пряма інкрустація фольклорних елементів і часткове переосмислення уснословесної поетики» [156, с.12].

Історично-культурне буття України доби романтизму та реалізму прикметне постійною увагою наших письменників і культурних діячів до базового фонду мистецтва, яким залишалась усна народна творчість. Вона входила у національну культуру двома основними шляхами: через видання фольклорних текстів та входження народнопоетичних мотивів, образів і поетики в художній простір літератури. Вітчизняний літературний процес ХІХ ст. показовий постійним зв'язком цих шляхів: фольклорні види інспірують літературну творчість серед письменників, які мистецьки «огранюють» народні джерела, спираються на усну народну творчість передусім як на глибинну поетико-етичну традицію та постійно переосмислюють її.

Попередня до М. Старицького доба українського письменства ознаменована широкою фольклорно-літературною взаємодією творчості Г.Квітки-Основ'яненка, Є.Гребінки, С.Писаревського, О.Афанасьєва-Чужбинського, М.Петренка, А.Метлинського, П.Куліша, М.Костомарова, Тараса Шевченка й ін. Зокрема фольклоризм поезії Т. Шевченка, за слушним спостереженням Т. Комаринця, поетапно еволюціонував від ранніх балад, де уснопоетичні елементи використано «для посилення народного колориту чи поєднання мотивів різних жанрів, до

творів періоду заслання, в яких втілюється заснований на глибинній трансформації фольклорної поетики неповторний авторський стиль» [116, с.158].

Доба романтизму характеризується широко налагодженим програмним спілкуванням письменства з уснопоетичною творчістю як українського, так і ін. слов'янських, балканських народів. Національна героїка, «освячена» фольклорною традицією, ставала у чільних письменників бездержавних народів символом свободи, боротьби проти деспотизму. Про це свідчать «Історія русів» і кирило-мефодіївські програмні «Книги буття українського народу», «Грецька пісня» та «Кудеяр» М. Костомарова, «Чайковский» і «Богдан» Є. Гребінки, «Канари» й «Хортиця» Я. Щоголева, вірші, балади та казки Л. Боровиковського, А. Метлинського, М. Шашкевича, М. Устияновича, О. Корсуна, поеми П. Куліша й особливо Т. Шевченка та багато інших показових явищ літературного життя.

Романтикам українське письменство завдячує не лише зрощеною на фольклорній основі історіософією, а й натурфілософією природи, філософськими, релігійними, тираноборчими й особистісними мотивами, в яких суттєвим компонентом образного синтезу була народнопоетична традиція. Залучена у тексти й по-своєму осмислена фольклорно-етнографічна стихія перетворювала літературу на «енциклопедію національних старожитностей» (М. Сумцов), починаючи від «Енеїди» І. Котляревського. Годі переоцінити й значення перекладів фольклору інших народів, найбільше сербського, та літератури, оформленої на народному ґрунті, у творчій практиці романтиків харківської чи львівської шкіл.

Врешті, народні пісня, дума, легенда, казка тощо спричинилися до активної розбудови системи жанрів нового письменства, його характерології, архітектоніки, стилів тощо, а також до розвою національно-народної своєрідності літератури як вияву фольклорного *genius loci*. Значною мірою саме на ґрунті фольклору центральної України постав феномен двох найбільших наших авторів, М. Гоголя і Т. Шевченка. Творчі уроки «Кобзаря» полягають у дивовижній органіці перетоплення народної поезії в усьому її багатстві, відважному експериментальному поєднанні фольклорних і власне літературних поетизмів,

улюблених амфібрахію і коломийкового розміру, конгеніальній співтворчості з народом, у повному мистецькому оволодінні духом фольклору.

У др. пол. XIX ст. серед літературних напрямів починає домінувати реалізм. Він успадкував із попереднього періоду принцип творчого діалогу з фольклором, але цікавився здебільшого соціальним сучасним буттям народу. Це контактування доповнюють спершу класичний, а далі «запізнілий» романтизм, новоромантизм та до певної міри раніший сентименталізм. Усе це утворило складний комплекс різноманітних форм та засобів ідейно-естетичного сприйняття і відображення дійсності, серед яких одне з чільних місць продовжувало належати фольклорній художній компоненті.

Специфічною рисою українського художнього простору принаймні від доби романтизму було й те, що фактично кожен письменник був і фольклористом-збирачем, а то й дослідником. Звернення ж до фольклору українських письменників, зокрема й реалістів, було значною мірою пов'язане з боротьбою за перспективи національної літератури. Так, фольклоризм творчості М. Старицького виник на основі його прагнення пізнати й осмислити український народний характер, змагання українців за становлення та утвердження своєї політичної нації, відродження її культури.

Український літературний процес періоду класичного реалізму прикметний тим, що письменники абсорбували надбання народної лірики, епосу та драми, прагнучи наблизити свої твори до народу, зробити їх доступними широким колам суспільства, якомога вдаліше донести ідеї твору до читачів. Прагнення «просвітити» народ посередництвом літератури, започатковане в пер. третині XIX ст., не зникло і у кінці XIX ст. Фольклорні елементи були для українських письменників цього часу дієвим інструментом у бажанні зберегти національно-народні основи світоспоглядання й буття українства.

Тому митці художньо декодували світосприйняття українського народу у його фольклорно-етнографічних, релігійних і світоглядно-філософських проявах, пробуджували національну самосвідомість нації творами громадянського звучання, що часто мали фольклорне підґрунтя. Погоджуємося з Ж. Янковською у

тому, що пригнічені особисті та національні почуття зумовлювали «більш виразні форми вияву ідентичності – ототожнення себе з рідним етносом, його культурою, звичаями, традиціями, глибинним світоглядом» [297].

Як слушно зазначив О. Вертій у монографії «Народні джерела національної самобутності української літератури 70-90-х років XIX століття», «заборони українського слова, культури і літератури не просто викликали, а й загострили необхідність звернутися до виробленого упродовж віків запасу народних уявлень про людину і світ, поставити їх на злобу дня у відповідності з потребами часу і таким чином показати природу духовної самобутності української нації як основу і джерело подальшого розвитку самобутності української літератури» [30, с.112].

Взаємовплив літератури і фольклору у період реалізму трансформувався в соціальну аналітику художньої творчості на уснопоетичну «нуту» (І.Франко) І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, В. Мови-Лиманського, М. Кропивницького, Івана Карпенка-Карого, І. Манжури, М. Старицького, Б. Грінченка, Олени Пчілки, О.Кониського, П. Грабовського, того ж І. Франка. Залишившись важливим елементом розвитку української літератури, народна творчість зумовила також поглиблення рівня етико-філософського та естетичного осмислення фольклорного матеріалу у «книжних» творах цих та інших (Л.Глібов, Я. Щоголів, С.Воробкевич, В.Самійленко) авторів.

За продуктивністю літературної асиміляції різноманітних джерел української народнопоетичної творчості та освоєнням мотивів і образів фольклору інших народів вирізняються такі письменники пошевченківського часу, як Марко Вовчок, Ю. Федькович, «пізній» П. Куліш, С. Руданський, М. Старицький, І. Карпенко-Карий, Б. Грінченко, І. Франко, І. Манжура, О. Маковей, К.Білиловський і ін. Більшість із них працювали в обставинах тотальних заборон Російською імперією українських мови, фольклору й літератури, національної ідеї й вільнолюбних ідеалів.

Низка письменників середини-др. пол. XIX ст. (наприклад, П.Куліш, П.Грабовський, І.Франко) поєднували художній фольклоризм і теоретичну розробку загальноестетичних проблем, зокрема опертя літератури на

національний художній досвід фольклору. Пильна увага до народної творчості була константною рисою творчої практики українського письменництва, а двосистемна взаємодія природно входила до основної проблематики теоретичних виступів доби, до критеріїв і системи літературно-критичних оцінок (мова про визнання автора статті «Дещо про творчість поетичну» про форму народної пісні як джерело естетичної краси кожного твору тощо).

Свідченням формування нового етапу співіснування усної й писемної творчості став фольклоризм української літератури кін. XIX – поч. XX ст. Він зумовив творче осмислення письменниками цієї доби: а) народних вірувань, уявлень як архаїчного натурфілософського світосприймання (твори Н. Кобринської, М. Старицького, М. Кропивницького, І. Нечуя-Левицького, Марка Черемшини, В. Стефаника О. Кониського, Г. Хоткевича й ін.); б) етнографічних обрядодій і ритуалів та їх фольклорних компонентів (обрядодії весілля, вечорниць, похоронів у драматичних творах корифеїв українського театру, поемі «Русалка» Лесі Українки, прозі М. Коцюбинського, знову ж Марка Черемшини та ін.).

Літературні твори зазначеного періоду художньо асимілювали в) широкий спектр різних жанрів українського фольклору, зокрема народної пісні, думи, балади, казки, легенди, переказу, голосіння, загадки, паремії і т.п. При цьому народні прототипи нерідко трансформуються «в новаторські літературні жанрові утворення (драматичні й прозові твори XIX – поч. XX ст. за мотивами пісні про отруєння Гриця, дум про Самійла Кішку, Марусю Богуславку, козака Голоту, Б. Хмельницького, Довбуша) або стають елементом композиції художнього твору та відіграють вагомую роль у вираженні його емоційного, естетичного, філософського рівня («Тіні забутих предків», «На крилах пісні» М. Коцюбинського, новели «Коляда» В. Стефаника й ін., колискові, веснянкові, «вігільні» мотиви літератури тощо) [156, с.19]. Фольклорна образність, символіка багатоманітно контамінується з літературними поетизмами митців, перетворюючись на сутнісну ознаку стильової манери І. Франка, М. Старицького,

Олени Пчілки, Лесі Українки, Б. Грінченка, Б.Лепкого, В.Пачовського, М. Вороного, Олександра Олеся та ін.

У кінці XIX – на початку XX ст. взаємодія літератури і фольклору прикметна також оновленням і розбудовою традиції ще доби романтизму, а саме сприйняття і засвоєння вітчизняним письменством уснопоетичних елементів інших народів. У цей спосіб фольклоризм творчості письменників сприяв розширенню тематичних горизонтів літератури, розгортанню у ній процесів «вестернізації» (Н.Шумило) й «орієнталізації», що виявилися, зокрема, у творчому опрацюванні Лесею Українкою, М.Вороним, Б.Лепким, мотивів і образів німецького, Оленою Пчілкою, А.Бобенком і В.Пачовським – італійського, І.Франком, К.Білиловським і О.Маковеєм – арабського, О.Романовою і М.Чернявським – китайського фольклору тощо. Тож наше письменство відтворило «голоси народів» (Й.Гердер) у їх творчості, й у цьому існує певна заслуга М.Старицького.

Спілкування митців із народною поезією привернуло увагу вчених. Ранні спроби осмислення ролі фольклору в національній літературі належать публікаторам й дослідникам народної творчості поч. XIX ст., коли з'явилися перші видання народної словесності. Мова про «Опыт собрания старинных малороссийских песней» (1819) М.Цертелева, його праці «Взгляд на русские сказки и песни» (1820), «О произведении древней русской поэзии» (1820). Так, збірник «Опыт собрания...» започаткував процеси дослідження та публікації не лише кобзарських дум, а й усього українського народного епосу, став зразком і стимулом нових записів. Праці М.Цертелева формували ставлення до українського фольклору як до цінного історико-естетичного первня словесності. Він високо оцінив народну поезію, закликав сучасників звертатися до неї як до найповнішого й оригінального джерела народних звичаїв та побуту.

На поч. XIX ст., коли найважливішим осередком збирання та вивчення фольклору та результативності його входження у літературу став Харків, романтики подбали про збереження скарбів фольклору. Насамперед слід назвати І. Срезневського як упорядника фольклорних та історико-літературних збірників

«Запорожская старина». Тут поряд із автентичними народними піснями та думами було вміщено твори «підроблені», «відредаговані» чи стилізовані упорядником, що засвідчує особливе значення фольклору в свідомості романтиків. Однак вивчення проблеми літературно-фольклорної взаємодії велося тодішньою філологією загалом на недосить високому науковому рівні. Адже звертання до фольклору переважно кваліфікувалося як їх додаткова «етнографічна» діяльність письменників. Наукових робіт про роль фольклору в літературі практично не існувало, хоча наближалися до цього М. Костомаров, Я. Головацький, П. Куліш. Зате тривало активне збирання, осмислення та засвоєння фольклору. Наукове осмислення цієї проблематики функціонувало у формі зауважень чи коментарів до надрукованих текстів.

Постання української фольклористики пов'язують з діяльністю Михайла Максимовича, укладача трьох етапних збірників українських народних пісень. Три їх видання появилися 1827-го (здобуло високу оцінку М. Гоголя, О. Пушкіна, А. Міцкевича), згодом 1834 і 1849 років та спопуляризували український фольклор навіть в Англії та Америці. Цими збірниками ученого, очевидно, користувався М.Старицький: у них знаходимо цілу низку паралелей до його поетичних творів. М.Максимович визнав народне мистецтво високим естетичним взірцем і найвищим виявом національного духу, джерелом народності літератури. Вивчення народнопоетичної основи окремого твору теж розпочалося тим, що М. Максимович висвітлив історичне й естетичне значення найвидатніших пам'яток «Повісті временних літ» і «Слова о полку Ігоревім», яке він перелав українською і російською мовами.

Видання і розвідки вченого, висловлені в них ідеї стимулювали розвій національної свідомості в Україні, надали наукові імпульси О. Бодянському, М. Шашкевичу, П. Кулішеві, М. Костомарову. Ці дослідники вивчали українську народну словесність відповідно до ідеалістичних романтичних засад, і діалог «фольклор – література» розглядали як засвоєння літературою універсального духу нації. Найбільш продуктивними для вивчення проблеми взаємодії літератури з фольклором, на нашу думку, були на той час наукові концепції словесності М.

Максимовича та П. Куліша. Вони тлумачили фольклорний смисл як народний дух, основу становлення та розвою усної і писемної форм словесності.

Однак П. Куліш не визнавав, на відміну М. Максимовича, синхронність існування фольклору та літератури. Як і О. Бодянський, він бачив літературу спадкоємницею фольклору: мовляв, його занепад стає однією з причин появи літературних творів. Тому, за П. Кулішем, література «переймає естафету від фольклору, який нібито вичерпав свої сили, його дух завмер, але воскресне в іншій іпостасі» [131, с.59].

У перехідний період від романтизму до позитивізму, як слушно зазначила Ю. Шутенко, судження про взаємодію народної та письменницької творчості дослідники висловлювали, як правило, на підставі аналізу поезії Т. Шевченка. Це зрозуміло: у часи становлення нової літератури саме він «вितворив своєрідну поетику, якій властиве органічне «переплавлення», «переливання» усної словесності у власні мистецькі зразки» [294].

Розвиток філологічної й історичної науки, наукових шкіл (поряд із культурно-історичною – міфологічної, компаративної, психологічної школи фольклористики) збагатив термінологію на означення взаємодії систем. Термінологічний апарат поповнили М. Драгоманов, І. Франко, В.Гнатюк, М.Грушевський, В. Данилов, В.Щурат і ін., номінуючи явище взаємних «позичок і віддач» літератури і фольклору як «поперемінювання» [76, с.198], «приспособлення» [78, с.54], «перехід», «перероблення» [54, с.429], «перетікання», «ендосмос» і «екзосмос» [48, с.152].

Хоч українська фольклористика розвивалася у вкрай складних умовах цензурного й урядово-адміністративного тиску, головним її здобутком М. Дмитренко слушно відзначив «вироблення та утвердження наукової методології системного дослідження фольклорного матеріалу, а також теоретичних проблем, що стосуються національного й інтернаціонального, колективного й індивідуального, класифікації та едиційної підготовки видань фольклору; питань співвідношення таких понять, як фольклор і нація, фольклор і мова, фольклор і цивілізація, фольклор і література» [73, с.383].

Письменники та фольклористи доби М.Старицького приділили особливу увагу збиранню й публікуванню фольклорних матеріалів. Їх праця увінчалася виходом фундаментальних видань українського фольклору П.Чубинського, Я. Головацького, Б. Грінченка, що, у свою чергу, посприяло письменницьким акціям його олітературення. Літератори доби класичного реалізму зуміли освоїти потенціал фольклорних засобів, творчо переосмислити фольклор задля адекватного відтворення соціальної дійсності народу, національної самобутності України. Такою була й специфіка мистецької «роботи» з фольклором і М. Старицького, який відображав історичне минуле та сучасність рідного народу, пробуджуючи його прагнення до визволення, почуття гідності.

Кінець XIX ст., доба початку оновлення української літератури, став і часом бурхливого розвитку фольклористики. Знаними дослідниками взаємодії літератури і фольклору на межі століть стали М. Дашкевич, О. Потебня, М. Драгоманов, В. Гнатюк, І. Франко, М. Павлик, Б. Грінченко, М. Грушевський, Ф. Колесса, В. Перетц, М. Сумцов. Вони вивчали фольклоризм окремих творів літератури, розглядали фольклор та літературу як два види мистецтва, між якими відбувається взаємовплив, що збагачував словесність і творив вищу культуру опосередкування фольклору. Ці й ін. вчені, як слушно узагальнила Ю. Шутенко, системно й відповідно до нових методологічних засад відстоювали «концепцію фольклору як словесності імперсональної та літератури як словесності, побудованої за індивідуальним принципом» [294], глибоко дослідили спілкування українського й інонаціонального фольклору з «книжною» літературою, розкривши його багатоманітний вплив на неї, а також феномен «зворотнього зв'язку».

У розвідках поч. XX ст., зокрема у монографіях та історії українського письменства С. Єфремова, розвідках П. Филиповича («Історія одного сюжету» й ін.), М. Зерова тощо було предметно досліджене змістовне й формотворче значення фольклору в образному мисленні класиків письменства, індивідуальному стилі українських літераторів. До розвитку компаративних літературознавства та фольклористики чимало спричинився В. Перетц, який ще у ранніх працях вивчив

малодосліджену проблему взаємодії давньої української поезії та фольклору. У визначній монографії «“Слово о полку Ігоревім” – пам’ятка феодальної України-Руси XII віку» (1926) академік ґрунтовно дослідив зв’язок твору з усною пісенною традицією, зокрема, народними піснями XVI-XIX ст. (бо й «Слово...» вважав витвором усної творчості України-Руси), а також зіставив пам’ятку з західноєвропейським героїчним епосом, опублікував найповніший добір паралелей із літератури XI-XII ст. і народної словесності. Пізніше медієвістику поповнила монографія В. Адріанової-Перетц (1974), цінна вивченням взаємодії літератури та фольклору не лиш у давню добу, а й у пізніші епохи. Назагал же довгий час в СРСР проблема взаємодії літератури та фольклору зводилася до пошуку в літературних творах елементів усної народної поезії як вияву народності письменства в його радянському офіційному розумінні.

На жаль, в УРСР вивчати дійсні зв’язки української літератури з фольклором було надто складно через ідеологічний диктат і численні заборони – зокрема, цілих пластів фольклору і літератури. Література профанувалася «згори», а фольклор, бувало, й фальсифікувався (склалися і пропагувалися його псевдозразки, пов’язані з культом Сталіном. У видатних діячах письменства чи науки на зразок М. Костомарова, П. Куліша, М. Драгоманова і Олени Пчілки, П. Житецького, М. і К. Грушевських і багатьох інших, як писав М. Дмитренко, вбачали «буржуазних націоналістів» або «реакційних вчених».

Великим письменникам, які не поміщались у вульгарно-соціологічні схеми, приписували вигадану «причетність до революційних демократів, марксистів, що не відповідало суті їхньої діяльності, особливо в галузі фольклористики» [73, с.6]. Наслідком тиску тоталітарного режиму на філологію УРСР стало деформоване висвітлення діяльності українських наукових шкіл та напрямів, концепцій багатьох дослідників попереднього періоду, свідоме уникання аналізу проблем походження найбільш глибоких, архаїчних пластів української народної культури, формування української нації, менталітету народу, обрядово-звичаєвого наповнення фольклорного матеріалу, нехтування проблемами інтернаціонального

та національно-самобутнього у фольклорі, національно-народної виразності письменства, заангажованість і кон'юнктурний характер наукових студій.

Все це зумовило відсутність ґрунтовних, уповні науково-об'єктивних і методологічно прийнятних праць із проблем літературно-фольклорної взаємодії у радянські часи. Проте кращі з монографій, як-от синтетичні праці про зв'язок із фольклором давньоукраїнського письменства М. Грицяя («Українська література XVI-XVIII ст. і фольклор», 1968), О. Мишанича («Українська література другої половини XVIII ст. і усна народна творчість», 1980), О. Гончара («Українська література передшевенківського періоду і фольклор», 1982), О. Дея («Спілкування митців з народною поезією», 1981) та В. Бойка («Поетичне слово народу і літературний процес», 1965) залишаються придатними для наукового обігу і сьогодні.

Монографічні й інші публікації 60-70-их рр. Т. Комаринця, М. Пазяка, М. Грицюти, П. Пономарьова, А. Каспрука, О. Бабишкіна й ін. предметно висвітлили роль і значення фольклорних компонентів у творах Т. Шевченка, Ю. Федьковича, І. Франка, О. Кобилянської, М. Коцюбинського, Лесі Українки й ін. письменників. Розвідки О. Дея, І. Денисюка, Л. Міщенко та ін. вчених аналітично висвітлили специфіку «олітературення» уснословесної поетики й міфологічно-фольклорної образності. В діаспорній науці до студій фольклоризму продуктивно долучилися П. Одарченко, І. Качуровський, В. Лев, Ю. Бойко-Блохин, Б. Рубчак, Н. Іщук-Пазунык та ін. дослідники, які збагатили методологічну базу досліджень такого типу, ввели в обіг маловідомі й заборонені в СРСР явища і факти та поглибили розуміння діалогу систем.

Рецепція процесу ідейно-естетичної взаємодії літератури з фольклором у науці др. пол. 70-80-х рр. прикметна новими здобутками у вивченні фольклоризму пам'яток давньої, а також нової і новітньої літератур, особливо поліаспектного осмислення фольклоризму творчості окремих авторів. Зокрема, А. Горєлов ґрунтовно вивчив зв'язок прози М. Лєскова та російської народної культури, В. Кубілюс – особливості художньої трансформації фольклору класиків національної литовської літератури, а польський філолог Я. Хороши –

самобутність презентації гуцульського фольклору в епопеї С. Вінченца «На високій полонині». Українські дослідники фольклору та його виявів у літературній творчості (М. Рильський, М. Яценко, Й. Дзендзелівський, Н. Кузякіна, В. Погребенник, Т. Борисюк і ін.) аргументовано визначили особливості фольклорних елементів творчості І. Котляревського, Лесі Українки й багатьох інших авторів.

У 70-80 рр. період проблема взаємодії літератури та фольклору вийшла на новий науковий рівень, адже увага вчених сконцентрувалася навколо визначення типів фольклоризму, характеру зв'язків між літературою і народною творчістю у різні епохи, багатовимірних її впливах на окремі жанри (наприклад, на поеми межі ХІХ і ХХ ст. – у монографії А.Каспрука), історії пісень літературного походження та їх функціонування (книжка «Наша дума, наша пісня» Ф. Погребенника).

Проте поряд із здобутками українській філології ще бракує достатньої кількості теоретичних досліджень, навіть «концептуальних статей» (М.Яценко) із складних питань естетичного розвитку, що їх становить взаємодія літератури з фольклором. Цим вона досі поступається перед російською і білоруською наукою, які ще у 70-х – 80-х рр. ХХ ст. збагатилися монографічними осмисленням типології фольклоризму Л.Ємельянова, В. Гусєва та У.Каваленкі. Теоретико-методологічні аспекти проблеми «література і фольклор» змістовно висвітлила й У. Далгат, запропонувавши сучасні наукові підходи до вивчення діалогу [53]. Узаємодію літератури і фольклору на міждисциплінарному рівні осмислив Д. Медриш [160].

Зі здобуттям незалежності наукові пошуки у царині взаємодії української літератури і фольклору отримали новий потужний імпульс. У 90-ті –2000-і рр. вітчизняні науковці плідно попрацювали над декодуванням глибинних пластів фольклоризму літератури. Так, наукові студії І. Денисюка, В. Погребенника (дослідив у цьому плані поезію понад 100 авторів), В. Антофійчука, О. Вертія, А. Нямцу, Я. Поліщука, С. Павличко, В. Агеєвої й інших учених значно розширили спектр питань взаємодії не тільки фольклору та літератури, а й

письменства та міфології. Філологія незалежної України збагатилася працями М. Сиваченка, Р. Кирчіва, В. Сокола, В. Погребенника, О. Вертія, Л. Горболіс, М. Вовк і баг. ін. дослідників, присвяченими важливим проблемам взаємодії, художньої адаптації літературою головних фольклорних жанрів (насамперед пісні – О. Дей у співавторстві з М. Дмитренком, ін. вчені). Нові студії засвідчили тісну взаємодію національної літератури й українського та інонаціонального фольклору впродовж розвитку письменства, ввели в обіг і осмислили знакові явища (наприклад, поезію українських січових стрільців, УПА) та творчість авторів, до того заборонених, широкоаспектно висвітлили проблему. Так, Г. Нудьга докладно проаналізував «функцію українських народних дум і пісень не тільки в українській літературі, а й побутування нашого фольклору у світі» [188, с.341].

Сучасні українські фольклористи і літературознавці продуктивно вивчають проблему в теоретичному ключі. Так, С. Росовецький здійснив успішну спробу вивчення «компаративного та генетичного аспектів фольклорно-літературних зв'язків» [234, с.78], Ю. Шутенко дослідила основні вияви фольклоризму в літературі [294]. Фольклоризм як «визначальний актант української прози першої пол. ХІХ ст.» висвітлила Ж. Янковська [298, с.13]. Новим є дисертаційний аналіз сербохорватської та болгарської народної поезії в українській літературній інтерпретації ХІХ – ХХ ст. М. Карацуби [102, с.6], яка продовжила напрямок дослідницької діяльності попередників щодо встановлення генетичних, типологічних і контактних зв'язків між південнослов'янською й українською народною та «книжною» словесністю.

Перспективні напрями й осяги української філології у науковій рецепції проблеми в ХХІ ст. виявили монографічна праця П. Іванишина, присвячена національному способу розуміння у поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка та Л. Костенко [100], пошукові нариси В. Короті-Ковальської [121], яка простежила ідейно-естетичні особливості засвоєння української народної пісні видатними письменниками ХІХ-ХХ ст. Р. Марків на матеріалі творів О. Кобилянської, М. Коцюбинського і Лесі Українки з'ясував особливості функціонування

міфологічного фольклоризму в новітній літературі, а О. Кузьменко предметно розкрила «явище фольклоризму, фольклоризації та фольклорності стрілецьких пісень» [129, с. 83]. Проблема здобула фахове опрацювання у сучасній науково-навчальній літературі [153].

Отже, осмислення в історичній площині естетичного діалогу літератури з фольклором дозволяє дійти висновку про діахронну тяглість їх контактування від найдавніших часів. Народна творчість із дописемного періоду стала тим художнім ґрунтом, на якому зароджуються літературні явища, на чому наголосили ще О.Потебня й І.Франко. У літературі киеворуського періоду народна поезія відіграла роль впливової змісто- й формотворчої компоненти. Так, літописання княжої доби широко транспонувало народнопоетичні елементи у первородних їх значеннях, опановувало принципи народнопоетичного моделювання дійсності. Активна співдія усної та писемної творчості стала підставою формування у «Слові про Ігорів похід» органічної поетики, що виявилась у мистецькій амальгамі літературної традиції й новаторства, фольклорних і міфологічних образів.

Особливо плідним, естетично розмаїтим та різнобічним справедливо визнано в українській науці вплив різних жанрів фольклору на барокове і романтичне письменство, формування нової української літератури. У добу Бароко, один зі стилів якого здобув і назву «низового» чи «народного», література не тільки інкорпорує фольклорні мотиви, жанри, символи тощо, ідейно і художньо модифікує їх, а й стає чинником «зворотного зв'язку» – збагачує народну творчість літературними темами й образами. Співдія фольклору і літератури розвинула духовно-інтелектуальну сферу культури, дала канон продуктивності міжсистемного діалогу (вбачаємо його у «піснях» Г.Сковороди, зразки яких інтегрувались у народну поезію).

Романтики піднесли роль фольклору як базового фонду мистецтва, значно активізували діалог двох систем, надали йому націєтворчого характеру (М.Шашкевич, Т.Шевченко, М.Костомаров, П.Куліш і ін.) незмірно розбудували спілкування літератури з народнопоетичною творчістю рідного та сусідніх

народів. Ця продуктивна ідейно-естетична традиція продовжилася в епоху реалізму, –зосібна, М.Старицьким. Фольклор як присутній фермент образного синтезу письменства ХІХ ст. збагатив його національно-народний колорит, прийоми і принципи моделювання дійсності, дав імпульс розвитку авторським історіософії й натурфілософії, концепції людини тощо.

Висновки до першого розділу

Проблема «література і фольклор» належить до науково складних, міждисциплінарних у сучасній філології та пов'язується з низкою питань загальнотеоретичного, методологічного, естетичного й історико-літературного планів, категоріями національно-народної своєрідності письменства, традицій і новаторства, функціонування літературних напрямів, жанрів і стилів тощо. Вивчення історії літературного фольклоризму (термін П.Себійо) засвідчило, що цей процес тісно пов'язаний з проблемою народності у творчості письменників. Центральним концептом обох понять є народ (у найширшому розумінні цього слова). Проте народність літератури та фольклоризм літератури позначають художні явища різного плану: поняття народності наука співвідносить із світоглядом й естетичними засадами письменників.

Взаємовплив літератури і фольклору виявлявся і виявляється впродовж усієї історії становлення та розвитку художньої словесності. На кожному етапі розвитку літератури, практично у кожному авторському творі наявні народнопоетичні елементи, що розмаїто функціонують. Природу фольклоризму літератури як естетичного явища та предмета дослідження слід розглядати у комплексі зв'язків літератури і фольклору. Вони є взаємними: література засвоює фольклорні елементи, водночас літературні твори, стаючи популярними, часто входять у корпус фольклорних.

Відповідно до організації художнього тексту фольклоризм реалізується переважно на наступних формально-змістових рівнях: жанрово-композиційному, фабульно-сюжетному, рівні мотиву, характерокреаційному, архетипно-знаковому (символічному), а також на мовностилістичному. У літературних творах він утілюється як сюжетне запозичення, уведення у текст окремих фольклорних мотивів чи образів, символічне переосмислення фольклорно-міфологічних першоелементів. Основними видами історичного світоглядного явища фольклоризму літератури вважаємо імітативний, або наслідувальний чи стилізаційний, інтерпретаційний, концептуально-інноваційний, або трансформаційний. Понятійне наповнення терміна «фольклоризм літератури» є

складним та багатоаспектним: у ньому співвідносяться, впливаючи один на одного, два види словесності й самостійні естетичні парадигми – фольклор і література. Їх взаємодію фольклору і літератури варто вивчати, виходячи з того, що ці системи взаємопроникні та взаємозалежні у змістовій і формальній площинах, аналізувати ж – у трьох ключових аспектах: ментальному, соціально-історичному і національному.

У періодистичних давнього (зокрема, Бароко) та нового (особливо романтизм, реалізм) українського письменства через численні мистецькі контамінації елементів двох систем відбулося зближення фольклорної та літературної традицій. Воно виявилось у культивуванні стилізацій під фольклор, у запозиченнях і переосмисленні уснопоетичних сюжетів, мотивів, символів тощо. Виділимо особливо важливу роль фольклоризму для збереження високої духовності й ідентичності нації, її самосвідомості й історичної пам'яті, повною мірою реалізовану в українському письменстві поетичною творчістю Т.Шевченка.

Історично закономірний, але неоднорівний процес взаємодії літератури з фольклорно-міфологічною стихією набув нових індивідуально-неповторних ознак і водночас спадкоємного розвитку в післяшевченківську добу. Класичний реалізм поглибив рівень соціального, етико-філософського й ідейно-естетичного осмислення фольклорного матеріалу в авторських творах про Панаса Мирного, І.Нечуя-Левицького, М.Старицького, І.Карпенка-Карого, І.Франка й ін. письменників.

При декодуванні фольклоризму драматургії і поезії М.Старицького пропонуємо своє визначення поняття, що постала на основі осмислення проблеми і дефініцій попередників: літературний фольклоризм – це свідоме чи/і несвідоме художнє сприйняття й засвоєння, ідейно-естетичне переосмислення та трансформація різноманітних формально-змістових засобів, принципів і прийомів народної творчості у «книжних» творах, художнє поєднання колективного й індивідуального первнів у мистецькому творі.

РОЗДІЛ II. ЕСТЕТИЧНА РЕЗУЛЬТАТИВНІСТЬ ЛІТЕРАТУРНО- ФОЛЬКЛОРНИХ ЗВ'ЯЗКІВ ПОЕЗІЇ М. СТАРИЦЬКОГО

Лірика, яку Михайло Старицький творив практично все своє письменницьке життя, його ліро-епіка й віршова епіка зайняли окреме, достатньо представницьке місце у традиції спілкування української літератури з фольклором, у загальнонаціональній культурі. Фольклорно-творчий діалог митця у цих родах оригінальної творчості, а також у перекладах і переспівах, потребують спеціального інтердисциплінарного розгляду – принаймні на стику літературознавства, фольклористики і мовознавства, з урахуванням «зворотного зв'язку» (фольклоризації ліричних текстів М. Старицького).

Діалог із уснопоетичною творчістю був у поета усвідомленим і принциповим процесом. У ньому він керувався визнанням довершеності народної поезії, усвідомленням потреби зберігати і примножувати високі мистецькі кондиції національної словесності, що засвідчує передмова до збірника «Сербські народні думи і пісні» [259, с. 622-623].

Як зауважує О. Кузьменко, диференційований підхід до природи пісенного репертуару простежується вже у членів «Руської трійці» [129, с.8]. Зокрема, у «Русалці Дністровій» фольклорна частина «Пісні народні» продовжилася «Складаннями». До них увійшли оригінальні твори упорядників, часто стилізовані за взірцем народнопоетичної традиції першої частини альманаху. Тобто гуртківці розрізняли пісні народного й ненародного походження, добре усвідомлюючи їх історико-культурну сутність.

Аналогічне глибоке розуміння було властиве і М.Старицькому. Адже інакше поет не зумів би так вдало поєднати можливості та переваги двох художніх систем. Тож він належить до тих митців, про яких А. Буднік аргументовано зазначив: «українські письменники завжди знаходили в народнопоетичному мистецтві джерело глибокого художнього пізнання навколишньої дійсності. Причому в кожному епоху митці відкривали у фольклорі все нові і нові ідейно-естетичні цінності. Народнопоетична творчість підкреслює самотність кожного з митців, бо значний художник збагачує арсенал

зображувально-виражальних засобів, прийомів і принципів освоєння народної творчості та літературний процес» [25].

Плідний діалог літератури та фольклору, зокрема, розмаїта взаємодія індивідуального авторського та колективного фольклорного первнів властиві переважній більшості його ліричних творів, баладі та поемі. Теоретико-методологічні надбання сучасного літературознавства та фольклористики дозволяють розкрити важливі аспекти фольклоризму поезії М. Старицького, схарактеризувати його індивідуальну манеру асиміляції фольклору, константи й саморух процесу.

2.1. Особливості функціонування народнопісенної традиції у ліричній творчості М. Старицького

Українські народні пісні та думи стали в добу Бароко і романтизму важливим джерелом літературної ейдології насамперед лірики й ліро-епіки. Значною мірою вплинув український фольклор і на поезію М.Старицького. Зростаючи на Полтавщині, він із дитинства познайомився з народною пісенністю с.Кліщинець, зазнав естетичного впливу журливих пісень матері та чарівних казок няні (про них він згодом згадав в елегії «На ріднім попелищі» і спогадах «Зо мли минулого»). У родині Віталія Лисенка, де шанували і плекали народну пісню, підліток-сирота долучився до пісенної і музичної культури; світ козацького фольклору йому відкрив дядько Олександр.

Юнака М. Старицького теж формувала атмосфера народолюбства, що посприяла кристалізації національного складника його світогляду. Ще студентом він увібрав принципи гуманізму, міжкультурної толерантності разом із позитивістським раціоналізмом. Слов'янофільські настрої 60-х рр. він поєднував із домінуючою національною ідеєю та замилюванням українською народною культурою, якими керувався у подальшій діяльності. Фольклорна традиція входила у його свідомість та емоційний світ у тій патріотичній іпостасі, що її викладач Полтавської гімназії О.Стронін означив «народностелюбієм». Усе це сформувало світоглядні, а далі й естетичні переконання М.Старицького вже як письменника і фольклориста.

Діалектичний процес формування світогляду й підоснов творчої манери М.Старицького розвивався через константи замилювання українською народною культурою, толерування народнопоетичної спадщини інших народів, орієнтації на художнє відтворення фольклорних надбань як вияву стабільних національних рис та етноментальності носіїв і творців уснопоетичної творчості, впевненості у перспективах фольклорно-етнографічного напрямку українського літературного розвитку.

Слід врахувати і вплив доби, в яку нащадки аристократичних родів свідомо демократизувалися, вивчали культуру свого народу, присвячували йому наукову і

творчу діяльність. Така громадська постава вела в опозицію до російського самодержавства. Тож, сформувавши потужний громадянський темперамент, перетворившись на особистість, що не могла змиритися з суспільною й державною дисгармонією, М.Старицький виступав проти вірнопідданської покори царату, критикував його, захищав народні інтереси.

Любов до простого трудівника й усього рідного знедоленого народу, тепла селянського родинного життя, до духовного скарбу народу – пісень, казок, оповідей, звичаїв, живої мови тощо, спричинилася до того, що змолоду він почав записувати фольклор, збирав етнографічні матеріали у с. Жовнині. З М. Лисенком вони були частими гостями на досвітках і вечорницях, хоча це загрожувало «холодною» [263, с.412]. Зібрані пісні, у т.ч. самостійно на Поділлі, Михайло передав у «музичний портфель» М. Лисенка. У його обробці вони «склали дорогоцінний внесок у скарбницю духовного багатства нашого народу» [263, с.413]. На літніх канікулах 1861-1863 рр. студент Старицький із Т.Рильським, М.Лисенком і П.Житецьким записував фольклор. Упорядковані останнім, зібрані пісні склали «сквирський» і «кременчуцький» зошити.

Тобто звернення М.Старицького до фольклорної стихії стало органічним компонентом творчості, природним у розвитку лірика. Фольклор перетворився у нього на свого роду метамову, зазнав мистецького синтезу з власне літературною творчістю та послужив підставою для створення «третьої поетики» (О.Веселовський) – фольклорно-літературної. Народна творчість, насамперед пісенність, стала потужним засобом вираження ідейно-художніх задумів автора, його ідеалів, вплинула на його образне мислення й авторський стиль. У свою чергу, народнопоетична форма, поєднана з передовими суспільними ідеалами доби, послужила дієвим засобом їх донесення до широких кіл читачів, обговорення актуальних проблем доби всім зрозумілою й образною мовою. Патріотичний же пафос творчості Гетьманця надихала козацька героїчна епіка, що зміцнювала і його енергійну особистість, непоступливу перед режимним тиском вдачу.

Фольклор став органічним складником художнього світу митця, орієнтиром в оцінці складних морально-етичних колізій доби. До того ж фольклоризм відповідав літературно-естетичній традиції другої половини ХІХ ст., народницькій доктрині як певному суспільно-світоглядному напрямові, врешті громадянській акції, здійснюваній у літературі й через літературу: дати неприкрашені реалістичні картини життя й горювання простого люду.

Поезію М.Старицького (зокрема, і тексти, створені на засадах поєднання авторських поетизмів та фольклорної образності) можна поділити за ідейно-тематичним спрямуванням на такі групи: 1) *громадянсько-політичну*. У ній зв'язок із фольклором виявляють вірші «Нема правди»¹, «Ночі темряві з завірюхами...», «Нива», «До України», «За лихими владарями», «Борвій», «Поклик до братів-слов'ян», «До молоді», де фольклоризм факультативно зводиться до образів «знищеної долі» й опосередковано-шевченківського «перелогу»; 2) *соціально-психологічну*: «Край комінка», «Весна», «Швачка», «Сумно і темряво...», «Ніч. У хаті зимно, темно...», «І гвалт, і кров...», «Місто спить...» та ін. і *релігійно-психологічну*: «Вечірня»; 3) *інтимно- особистісну та пейзажну*: «Коли засну навіки...», «Ой знущались з мого слова...», «Перед труною», «Ждання», «Виклик», «Грицю, Грицю! Йди до тину», «В садку», «Вечір», «Мій рай», «Монологи про кохання. І», «До М.Лисенка», «Марусі», «На озері»; 4) *історіо- та культурософську*: «Гетьман», «На спомин Котляревського», «До Миколи Лисенка», «Кантата на честь і славу М.Лисенку».

Всі групи лірики митця об'єднує, зокрема, активна роль фольклорних поетизмів, а їх вживання є різноплановим та різнорівневим залежно від особливостей задуму й змістоформи поезій. Навіть особистісна лірика М. Старицького, побудована на фольклорній основі (романс «Не сумуй, моя зірко, кохана...»), багата на громадянські аспірації. Цю індивідуальну рису поезії М. Старицького відзначив М. Зеров: «громадсько-елегійні ноти породжені чутливою душею поета, що не могла бути байдужою до громадських страждань»

¹ А от пізніший вірш, «Що не день...», хоч і заснований на тому ж кобзарському мотиві потопання правди кривдою, написаний у власне літературних параметрах, що показує стильове розмаїття митця.

[96, с. 231]. Дослідник справедливо пояснив цю своєрідність активною позицією та діяльністю митця-громадянина.

Проте ми не сприймаємо назагал неслухну, як гадаємо, та надто категоричну тезу авторитетного вченого, згідно з якою начебто «...Старицький від традицій народньо-пісенних одійшов» [96, с.234]. Це заперечують твори поч. ХХ ст. «Борвій», «Гетьман», «Ой знущались з мого слова...», «Morituri», написані на честь І.Котляревського і М.Лисенка, не кажучи про драматичні й прозові тексти. Навіть у віршах на «злобу дня» (І.Франко), як у посланні «Редакторів», визначальними є індивідуально зінтерпретовані вияви традиції фольклору – символ «женця страшного», образи наймита і старців, іржавої долі, персоніфікованих голоду й смерті.

Суттєвим фактором, що діяхронно вплинув на розвиток образного мислення поета, його особистості, є народнопісенна традиція. Вплив народної творчості, зокрема пісні, на лірику М. Старицького реалізований як на зовнішньому (поверхневому) рівні, так і на внутрішньому. Останній передбачив використання імпліцитних фольклорних елементів, які підсилюють і розширюють змістовий простір тексту.

Літературний шлях М. Старицького-лірика розпочинається зі «Ждання» (1865) і закінчується віршем «Двері, двері замкніть...» (1904, незадовго до смерті), заснованому на народнопісенних мотивах тяжкої жіночої/вдовиної долі. Як реаліст він осмислював, зокрема за співдії фольклору, актуальні проблеми тяжкої народної дійсності, внутрішній світ нового для післяшевченківської поезії героя-інтелігента, патріотичного українця, для якого поступ народу є сенсом життя і його змагань. Глибоке моральне та філософське осмислення долі рідного народу часто-густо формувалося на основі уснопоетичної творчості.

Від першого відомого вірша М.Старицького народнопісенна компонента є одним із основних первнів його поезики. Тому вже рання поезія утворює своєрідний синтез відгуків на реальну дійсність та впливів народнопісенного ліризму і літературної традиції його опрацювання. Так, вірш «Ждання» пластично відтворив оспівану фольклором красу рідної землі, коли за гай скотилось «сонце

ясне». Як і у кращих народних піснях, тут гармонійно узгоджено стани довкілля і внутрішні переживання. Запашний садочок, тьохкання соловейка, тополі витворюють ліризм ідеалістичного гатунку. Фольклорним стилем передається замилювання мовця мальовничою вечірньою природою України («Земля, здається, аж горить... / А все нема, нема зорини!» [259, с.35]), вродою коханої дівчини. Народні й авторські образи поетизують любовну зустріч ліричного героя і його обраниці, наділеної пісенними «рученьками білими».

Поетика іменних демінутивів і постійних епітетів збагачується у вірші «В садку» ліричними пісенними звертаннями («рибчино») й оригінальними порівняннями («...старезний між дідами / Дуб підняв...чоло, / Мов отаман...» [259, с.37]), суголосними народному мелосу кохання. Поетична персоніфікація «Ген-ген туман густий / Вже огорта наміткою діброви» («На озері») засвідчує мистецькі успіхи молодого автора в оволодінні національно виразним і генетично фольклорним типом сприймання краси рідної природи. Він по-художницьки відчуває й уміє передати її мальовничі об'єкти і стани.

Народна символіка «зірки коханої» збагачується у митця ліризмом фольклорних уявлень українців про зорі як ясні очі небесних ангелів [259, с. 93], контамінується з античною міфопоетикою (паралель байдужої природи і Харона). Надалі вона розбудувалась у майстерне явище абсолютного фольклоризму та народної ритмомелодики М.Старицького – вірш «Ох, і де ти, зіронько та вечірня?» (1882). Цей артистичний гімн молодій красі та коханню цілковито зорієнтований на зміст і форму любовної лірики народу:

Ох і де ти, зіронько	Ох і де ти, дівчино	
Та вечірня?	Моя вірня?	[259, с.137].

Найвищий рівень майстерності співтворчості М.Старицького з народом засвідчує той факт, що його літературна пісня «Виклик» стала улюбленою українським народом. Твір вправно відтворив лірично-фольклорний парубочий настрій, паралелізм стану закоханої і щирої душі ліричного героя та краси місячної ночі, коли «видно, хоч голки збирай». Чарівний гай, калина, зоряне небо й перлиста роса є сталими означниками топосу України у народній пісенності.

А звертання *кохана, рибонько, вірна, лебедонько* виступають лексичними маркерами теми вірного і зворушливого почуття героя. Глибоке і сильне почуття парубка є оберегом дівчини від холоду (герой ладен віднести її на руках аж до «хатиньки», відігріти жаром власного «серденька», – це стиль народної лірики), від підступних розлучників – у фольклорі ворогів закоханих.

Працюючи із М. Лисенком над оперою «Утоплена» за мотивами повісті М. Гоголя «Майська ніч, або утоплена», М. Старицький функціонально оформив «Виклик» як арію Левка. Невдовзі твір став однією з найвідоміших пісень, доказом стрімкого зростання хисту поета, непідробної народності його творіння. Г. Нудьга доречно зауважив, що серед «книжних» творів найбільше фольклоризувалися ті вірші, які народ сам перетворив у пісню чи прийняв її разом з музикою композиторів. Перехід пісень літературного походження в народному репертуарі краще за все підтверджують наукові і популярні збірники народних пісень, де вони надруковані поряд із піснями народного походження [187, с.15].

«Виклик» можна трактувати як філіацію народної пісні «Сонце низенько, вечір близенько», що ввійшла до драми «Наталка Полтавка» І.Котляревського та згадується у М. Гоголя. «Виклик» і «Сонце низенько...» єднають час дії, мотиви викликання дівчини та зворушливе піклування, щоб вона не змерзла, пісенний ліризм образу «рибоньки». Водночас поет збагатив пуант твору гуманістичним захистом права всіх, «окривджених долею клятою» [184, с.47], хоча б на хвилю такого «гріховного» кохання.

Автор, ґрунтуючись на народнопоетичній основі, запропонував у перших двох катренах власний, інакший варіант зустрічі закоханих. Головний атрибут базового концепту «ніч» контрастно зчеплений із семою «світло» та похідними «ясно», «місячно». Ознаками нічного крайобразу Полтавської України є гай, «*ніби променем всипаний*», гра роси під місяцем та срібна хвиля туману. Це ліричні відповідники автора фольклорним образам «вечірньої зірничі», «тихої води» народних пісень, наприклад, «Сестро рідная» й «Ой пливла гусонька». Знаходимо серед українського мелосу кохання й типологічно зіставну з «Викликом» пісню

«У садочку» [210, с.104] з картиною любовного «інтермеццо» під яскравим світлом місяця.

Доречно функціонують у «Виклику» народнопоетичні символи, солярні – місяця й зорі (це бінарні відповідники парубка і дівчини у фольклорі) й деревні – насамперед калини, тополі, також інших дерев¹. Формуючи міфофольклорні периферійні асоціації, вони синонімічно посилюють поетику традиційних значень. Так, символом дівчини є не тільки зоря, а й, відповідно до уявлень українців, калина та тополя. Зоря ж символізує не лише дівчину, а й абсорбує значення рідної землі як краю ясних зір. А от прокляте в народному уявленні дерево, на якому Юда повісився, підлягло ліризмові митця й зберегло лише авторські поетичні значення (див. рядки 11-12).

Тобто перенесений із народної творчості образ краси нічної України зберіг у лірика генетичні зв'язки з народнопоетичними значеннями – наприклад, пісень «Закувала зозуленька» чи «Човен хитається», а також збагатився авторськими поетизмами. Серед них є й засновані на волелюбних ідеях, властивих письменникам ХІХ ст. і М. Старицькому зосібна. Це насамперед ідея соціальної і національної гідності українського люду, пов'язана з ключовими фольклорними концептами *пан* (свого життя, почуття, слова) і *доля* («клята» у простої людини, рідної нації). Ліричний герой сповнений завзяття відстояти кохання, вибороти кращу долю.

Завдяки яскравій образності фольклорно-ідилічного гатунку, виразній кольорово-звуковій палітрі, майстерності пейзажного малюнку та близькості до переживань простої людини і всієї нації вірш здобув друге життя – народної пісні романсового типу. Крізь призму переживань ліричного героя вона відтворила кордоцентризм вдачі української людини, зокрема, парубків і дівчат, а також родові риси вдачі народу. Жанрово визначаємо «Виклик» як романс, тобто ліричний солоспів-виклик коханої, пісенний монолог закоханого юнака, що є

¹ Значною є її питома вага у поезії М. Старицького 60-х рр. Це лоза як символ бідності, убогого життя («Вечірня»), калиновий цвіт («Думка»), дуб і явір як символи краю, свідки зміни поколінь («В садку»). А соловейка що співає на дереві, можна потрактувати як утілення свободи й високого хисту.

організуючим стрижнем твору, його ейдології. Хоча героїня відсутня (зустріч юнака з коханою уявна, «передкадрова»), але її постать вимальовується чітко. Народноетичні порівняння «коханая», «моя рибонько», «вірная», «лебедонько» увиразнюють не тільки вроду обраниці, а й внутрішню красу працюючої дівчини, а разом і благородство почуття, душі закоханого юнака. Адже найвищою цінністю у його житті, як і героя народного мелосу, є вірність та любов коханої, її внутрішня й зовнішня краса.

Закохані, як вказують сюжетні подробиці, належать до стану біднішого селянства. Однак на «пана над панами» парубка перетворює його найбільше багатство – любов, вірність і щирість коханої. Порівняння з народного джерела дозволило автору стисло і влучно відтворити глибину любовних переживань, переповнення ліричного героя відчуттям щастя. Стан особливої схвилюваності передається емоційним звертанням «Господи», що і за характером, і за прийомом відображення емоцій співвідноситься з народним традиційним вигуком захоплення чи подиву «Боже мій милий!».

Для вислову експресії, емоційного хвилювання юнака М. Старицький артистично культивує поетику іменних демінутивів (*ніженьки, хатиноньки, лебедонько, серденька*), властиву народним пісням кохання «Ой ти зірко, ти вечірняя...», «Зелен дубе...», «Ой ти, яблунько зелененькая» й ін. За художньою переконливістю та доречністю пестливі словоформи поезії М. Старицького співмірні вживанню у народній ліричній пісні, без яких вона неможлива. Застосовані автором мовно-виражальні засоби народної пісні полегшили засвоєння твору фольклорною традицією, тому після незначного шліфування народом (нова редакція заспіву «Ніч яка місячна, *ясная*, зоряна» означення «ніженьок» *босії* замість «свої», заміна «укупі» на пестливу словоформу *укупочці* тощо) пісня «Виклик» набула значної популярності. На музичність, наспівність «Виклику», всієї інтонаційно-ритмічної організації тексту звернув увагу М. Лисенко, який і поклав вірш М. Старицького на музику, й відтоді він досі побутує в народі.

Зіставлення авторського та фольклорного варіантів виявляє і деяке скорочення вірша М. Старицького народом: до фольклорного варіанту не ввійшли два останні катрени. Як зазначив Г. Нудьга, «здебільшого народ скорочує і рідко доповнює поетичні твори. Специфіка доповнення полягає у тому, що воно відбувається тоді, коли літературний твір не повністю відповідає ідейним запитам, коли тема, образ героя пісні не достатньо розкриті, або ж не так, як це розуміє сам народ» [184, с.7]. Очевидно, ідейно-художнє спрямування поезії М.Старицького збіглося з народними уявленнями, тому й відбулося скорочення.

Символічним відповідником кохання у народній ліриці здебільшого виступає природа, гармонійно поєднана, співузгоджена з почуттєвим світом. Такий самий паралелізм використав автор «Виклику». Настрій пейзаж не тільки суголосний тому, що відбувається в душі ліричного героя, а й поглиблює і доповнює його, уточнює чуттєві нюанси. Жаром кохання сповнене серце ліричного героя – і листя дерев «жагою тремтить». Омріяна «тиха розмова» супроводжується замовканням природи: «ані шелесне в гаю!». Внутрішню чистоту і принадність інтимного світу ліричного героя автор теж поглибив через мальовничий пейзаж. Перейнявши народну манеру поетизації, М. Старицький запозичив із фольклорного парубоцького мелосу пейзаж-заставку або заспівний пейзаж, який конкретизував хронотоп ліричної дії, обставини перед зустріччю закоханих. Темпорально це, як і у народних піснях, любовне переживання на тлі нічного пейзажу: молодь сільської України у літню трудову пору могла вийти на зустріч лиш у пізню годину.

«Виклик» заґрунтовано і на традиції пісенного стилю української романтичної поезії XIX ст., канон якого витворили художні здобутки М. Петренка, О. Афанасьєва-Чужбинського, Є. Гребінки, С. Руданського, Л. Глібова, Т. Шевченка. Водночас твір зберіг яскраві ознаки народної пісні, успадкувавши не лише її змістові сенси, а й особливості принципів і прийомів уснопоетичного письма. Артистична взаємодія між «книжною» поезією і фольклорним матеріалом призвела до утвердження «Викликом» високої культури опосередкування усної народної традиції.

«Виклик» сповнений світлич, радісних переживань закоханого. Проте чимало народних пісень присвячено нещасливому кохання, його трагізму. Ці мотиви уснопоетичної традиції індивідуалізовано у віршах «Не сумуй, моя зірка кохана...», «На озері», «До подруги», «Прощання», «Ох, і де ти, зіронько та вечірняя?». У М. Старицького вислів любові контамінується із громадянськими акордами. Адже недоля народу часто детермінує нещастя у коханні тих, кого лихо «ізрана / Опрягло своїм тяжким ярмом» [259, с.64].

Фольклоризм частково цитованого катрена підлягає настроєві громадянської зажури ліричного мовця, антитетично налаштованого до пригнічення людини і цілої нації. Образність вірша «Не сумуй, моя зірко кохана...» підсилюють народного типу звертання («зірко кохана», «моя ти порадо», «сердешна»), фігура емпізи й риторичні запитання, властиві народним пісням «Лугом іду, коня веду», «За городом качки пливуть», «В кінці греблі шумлять верби» та ін. Зв'язок народнопісенної композиції з фольклорною образністю є формотворчим та змістонаповнювальним компонентом вірша.

Типологічно спорідненими з соціально-побутовою пісенністю, зокрема заробітчанськими і сирітськими піснями, є картини недолі сердешної «матері-сіроми» та її сиріток-«дрібнят» («Край комінка»), голодного люду в нетоплених «хлівах» («Учта»), дівчат-майстринь за чужою роботою («Швачка»). Водночас із тюремним та пияцьким фольклором корелює «Монолог бездоляця». Це висповідана з-за ґрат історія життя, в якому не стало святом навіть кохання до «дівоньки-краси» (портрет її відповідає пісенним канонам: «очі – зорі, личко – гоже»). Бездолець по-філософськи й афористично, за моделями народних паремій, з'ясував своє нещастя: «Бідним доля – зла свекруха, / Рідна ж мати – дукарям!» [259, с.122].

Інтенаційне розмаїття переломлення народного мелосу кохання показує вірш «Грицю, Грицю! Йди до тину...». Його амебейно-кумулятивна архітектоніка винахідливих загравань дівчини до зовні байдужого парубка ввібрала і дівочу кокетерію, і жарт, виявивши майстерність митця у камерному жанрі. Разом із вірністю традиції М.Старицький деколи модифікував народнопоетичні мотиви

кохання. У «Чом не весел, мій собою...» це сталося через уведення реалії панського побуту, гри у шахи. Фольклорний діалог закоханих увібрав чужорідне зізнання, та воно текст не руйнує: «Вже давно мені очима / Ти дала і шах, і мат!» [259, с.90]. А перший із «Монологів про кохання» цікавий своєю орієнтальною оболонкою оспівування почуття та вроди коханої за допомогою екзотичних образів східної фольклорної і літературної традиції, започаткованої «Піснею пісень». Генетично цей монолог пов'язаний із любовною піснею ханенка із жарту «Чарівний сон», де й аналізується докладніше.

Ліричну образність М. Старицький нерідко розбудовував довкола одного з найуживаніших засобів народної пісенності – протиставлення, що підсилювало емоційно-ідейне наповнення творів. Так, «Весна» починається констатацією на вірець народних веснянок (пор. авторський рядок «Весна іде» – та «Гей весна красна» з веснянки «Ой ти, зозуленько»). Згідно з народними уявленнями про вирій, прихід весни звістять журавлині ключі. Але сподіваних радісних, життєдайних картин весняної природи немає: ліричний наратор протиставляє весні біду зими та заробітчанського передновку: «Бредуть уже старі й малі / Шукать у городі придоби» [259, с.45]. У персоносфері твору докладніше показані мати та донька, які нерідко є героїнями родинно-побутових пісень та балад. Злигодні погналі їх на заробітки до міста, й тут знову стало у пригоді ефективне протиставлення: босі й голі вони, мов бранки з ясиру, «купця чекають край стіни». Однак панству, що зустрічає «собі на втіхоньку весну», потрібні не мозолі, а жіноча врода.

Шевченків епітет «*несите око*» (панів), запозичений із народних джерел, завдяки метафоричним значенням розкриває тему гіркої долі жінок-селянок, котрих дійсність заганяє на шлях покриток і повій. Така метафоризація епітетів є засобом актуалізації, підвищення життєвої автентичності тексту. Звертаючи увагу на семантику мовних конструкцій «Весни», можна констатувати вплив гостросоціальної народної поезії, зокрема заробітчанських, наймитських і бурлацьких пісень, на цей твір і всю поезію М. Старицького. Сміслові наповнення твору (в саморусі від камерних до соціальних мотивів) корелює з

народним баченням та полягає у непримиренному ставленні до несправедливості, визиску й пригнічення, у плеканні мрії про волю й гідне життя чесної людини.

У зв'язку з цим письменник трансформував традиційний для української поезії образ очей. Він робить крок від фольклорної імперсональності, щоб індивідуалізувати погляд, очі, надати їм значення відбитку духовного життя людини та символу існування особистості: «сміло йду з ясним оком на страту» («Дочка Ієфая»), «в твоїх очах ненадли муки» («Сльоза»), кохання й сила в «очах чарівних» («Зіходить місяць, гаснуть зорі...»).

У формуванні ліричних творів на основі народнопісенної традиції важливу роль у М.Старицького відіграло також порівняння – тропічний засіб, у якому, на думку мовознавця Я.Пилинського, особливо виразно виявляється єдність процесів пізнання світу людиною [225]. Так, у вірші «Де мені подітись з лютою нудьгою...» М. Старицький вдався до порівняння фольклорного типу «Що на тебе гляну, вірная дружино, / Мов з хреста ти знята...» [259, с.85]. З ним суголосні дальші образотворчі засоби, порівняння «біла, наче глина» й емоційні констатації «хилишся од вітру», «руки мовчки ломиш». Такого типу «зчеплення» дають змогу глибше розкрити психологічні й фізичні стани героїні, розширити змістові рамки відсиланням до народної картини світу. Менше властиве народній естетиці ототожнення сліз із перлами у рядках 8-9 формує заключний акорд, де маємо вираз світовідчуття вже інтелігентського типу. Настроєво й поетологічно ці два зображувально-виражальні плани, проте, не дисгармоніюють один із одним, що свідчить про вміння лірика досягнути мистецького синтезу .

Народнопісенне слово має особливу смислову сконденсованість, відшліфовану віковою народною мудрістю. Ліриці митця теж властива така «згущеність», причому фольклорна образність може мати неусвідомлюваний характер у вияві розмаїтих порівнянь і метафор. Часто фольклорність у творах М. Старицького, як у присвяті М.Драгоманову «На проводи другу», поєднана з елементами суто літературними – тут в образній характеристиці доби безпросвітної ночі, мовчання «одурених дітей» забитого раба посеред «рідної чужини» (оксиморон фольклорного гатунку). Можна говорити про перехрещення

впливів фольклору та поезії Т.Шевченка, й ця інтертекстуальність допомагає поетові увиразнити тяжке становище українського народу в умовах культурно-національної задухи Росії.

Поряд із стильовим аплікуванням ліричних творів фольклорними контрастами, порівняннями чи епітетами, що підпорядковувалися ліро-драматизації й експресивній психологізації письма (крім згаданих, це властиве й поезії «Чудова ніч»), у творчості М.Старицького 1870-х рр. виявляється інша тенденція. Мова про певний відхід від фольклорної образності, «естетичну опозицію» (Р.Якобсон). Так, поет не обмежується традиційним фольклорним змалюванням образу жінки, зосередженого, як у народних піснях і баладах, на потреб особистого, родинного щастя. Художнє моделювання образу коханої, майбутньої дружини привносить у її ліричний портрет риси одностудії, спільниці чоловіка в антисамодержавних змаганнях. Поетика фольклорних традицій митця ввібрала його пієтет перед «душами глибокими, ясними» жінок, котрі стали на прю з царатом. Така духовно зріла, багата особистість, в якій узгоджуються переконання й ідеали та краса внутрішнього світу, постає у віршах «Чудова ніч», «Зіходить місяць...», «Коли від ненатлої муки...». Гідними таких жінок є і чоловіки, як М.Ковалевський. У вірші «На смерть друга» автор оперує образами-символами народних традиційних уявлень і поетики голосінь (падаючої зорі, щербатої долі померлого, згаслої лампади).

Поняття фольклоризму передбачає використання і трансформацію поетики народної творчості в авторських текстах. У М.Старицького це використання не перетворюється в епігонську стилізацію під «народного співця» чи «співучого селянина», адже поет самостійно осмислює буття, органічно при тому залучаючи народнопоетичну образність. Естетичні і світоглядні виміри поезії М.Старицького знаходять мовностилістичне оформлення, зокрема, за співдії народних фразеології й ідіоматики («Де мені подітись з лютою нудьгою...», рядки 3-8), що функціонують не як запозичення чи стилізація, а виступають чинником експресії. Погоджуємося з Н. Левчик, що аплікації цих засобів є доказом творчого вирішення митцем проблеми «література і фольклор» [139, с.86].

Суттєвим елементом народнопісенної традиції у поетичній творчості М. Старицького виступає народна символіка («Двері, двері замкніть!..», «Ой, знущались...» та ін.). Фольклорну символіку М. Старицький продуктивно застосував як додатковий і дієвий засіб естетизації тексту. Тут використано метафоричність народнопоетичної символіки: будити – повертати до життя, кидати каміння – осуджувати, серце проймати ножем – завдавати сильних мук, битися в груди, рвати волосся – розкаюватися, висловлювати глибокий сум і горе.

Народна традиція (світогляд, вірування, словесне мистецтво) у творчості М. Старицького є продуктивною та багатокомпонентною, а головне, природною – адже поет виріс у цій традиції, вона стала частиною його свідомості. Образ ночі (мла, темрява, пільма) у творах «Гетьман», «Не спиться...», «Сон», «Борцеві», «На смерть друга» та ін. символізує смерть, застій, запустіння, негаразди народу. У низці віршів («Я бачив сон...», «Борвій», «Хай тепера рида в мене кобза сумна...») з таким образом-символом ночі контрастує полярний – світла (правди, любові, науки), що також відповідає народному світоглядові й образному мисленню.

Опрацювання народної символіки є важливою ланкою зображення дійсності в українській літературі ХІХ ст. Поети-романтики свідомо і цілеспрямовано оперували фольклорною символікою, з етнографічною точністю «реконструювали» у творах народні звичаї, обряди, предмети побуту (А.Метлинський, М. Костомаров, П. Куліш і ін.). М. Старицький же як поет доби вже «запізнілого романтизму» дещо на іншому рівні звертався до народної символіки. Вона перейшла у нього на імпліцитний рівень, фольклорні образи-символи здебільшого немов просвічують крізь тексти, але від того ступінь впливу народної поезії не зменшився. Це засвідчує, зокрема, романтичний культ «трудного» серця. У вірші «Не згадуй!», наприклад, воно «...розбите, недуже, / Мов камінь, у грудях лежить» [259, с.66]. Причини розкриває «Серце моє нудне...»: це німий людський стогін довкруг і «горе нависне». Як символ суспільного лиха воно генералізує стани «зневір'я душі» («До І.Білика») ліричного наратора.

Напрямок переосмислення й естетичної розбудови народнопісенної традиції у ліриці М. Старицького показує, поряд із символізацією дійсності, психологізація пейзажу, вибудовування паралелізму «людина – природа». Багато уваги природі лірик приділив у «Монологах про кохання», медитаціях «Звитяга», «Як урочисто тут...», де психологічний паралелізм життя природи і людини підкреслює душевний стан героя, поглиблює роздуми над одвічними питаннями людського буття. Природа у митця є не так самодостатнім об'єктом, як засобом художнього пізнання й осмислення суті життя. Зв'язок буття природи та суспільної дійсності людини М.Старицький осмислює здебільшого на основі подібності («Ждання», «В садку», «На озері», «Виклик», «Вечір», «Весна», «Як урочисто тут...»).

Образне мислення контрастами, а не психологічними паралелізмами, порівняно менше представлене у пейзажній ліриці письменника 1870-х – 1890-х рр. Однак воно характеризує такі твори, як «Світить сонце...» (контраст розквітання природи та поневір'яння сирітки), «Парно, душно, як ніколи...» («Тихо плине нічка дружа...») (протиставлення стану літньої природи внутрішньому переживанню ліричного героя). засновано на паралелізмах, що генетично походять від української народної пісні. Такі пейзажні поезії з контрастами й паралелізмами пов'язані з народнопісенною традицією, і цей зв'язок виявляє також поетика іменних димінутивів, символіка, сам кордоцентрично-елегійний тип ліризму.

Художній рівень поезії М. Старицького визначається як смисловим наповненням, так і творчим використанням народнопісенних мовно-виражальних засобів і стильових прийомів, способів версифікації. Про зв'язок із народнопісенною традицією свідчить музичність віршів М. Старицького, причому його поезія є не простою імітацією народнопісенної фактури, а свідомим переосмисленням пісенного матеріалу, що згодом переростає, зазнавши фольклоризації, в «авторську народну» пісню, як це сталося з «Викликом». Фольклорні способи і прийоми, що їх використав М. Старицький для збагачення поетичної виразності, будуються на основі не лише поетики народної пісні: вона зумовила й наспівну мелодіку багатьох його ліричних творів, що актуалізує

твердження О. Потебні: «якщо музика виникла зі співу, то віршування і розмір – із зв'язку слова зі співом» [227, с.112].

Виразальні засоби і прийоми лірика, й не лише ритмомелодійні, надзвичайно точні. Багатству поетичних тем, художніх мотивів і образів митця відповідає різноманітна жанрова природа, розмаїті архітектоніка, метрика й стилістика. Багатогранності віршованих форм відповідає різноманітна метрика (див. докладніше про особливості версифікації у посібнику Б. Бунчука «Віршування Михайла Старицького» [26]). За спостереженням віршознавця, навіть у силабічних віршах (їх 18% у доробку поета) найчастіше М. Старицький використовує 14-складник, близький до коломийкового вірша. У його класичних ямбах нерідко зустрічається фольклорного типу парне римуванням, жіночі закінчення й точні рими [26, с. 38]. Неточне ж римування творчості 60-х рр. у динаміці, починаючи з текстів наступного десятиліття, частково позбавляються яскраво виражених «фольклорно-шевченківських рим» [26, с. 39]. Назагал слід констатувати тенденцію до народної поліметрії – від двонаголошених 8-ми («Нива», «За лихими владарями») й 12-складників («Ох, і де ти, зіронько та вечірняя?») до тринаголошеного 14-складника («Вечірня», «Думка»).

Загалом вияви народнопоетичної традиції лірики М. Старицького можна покласифікувати як: 1) пряме наслідування народної пісні, 2) непряме наслідування, тобто переробка в авторській свідомості. Прекрасним зразком майстерного наслідування ритмомелодики народної пісні є вірш «Ох, і де ти...», близький до народних пісень про кохання «Лугом іду, коня веду», «Ой чий то кінь стоїть», «В кінці греблі шумлять верби». Цей один із зразків абсолютного фольклоризму лірика наповнений образністю народного мелосу. Культ краси почуття, не забутого ліричним наратором; символічне уподібнення дівчини «зіроньці»; фольклорні сталі епітети¹ «садочок *пишний*», «зіронька *вечірняя*, дівчина *вірная*», зокрема у пісенній нестягненій формі; характерні стилістичні

¹ Вони у поетиці М.Старицького мають особливе значення, бо містять яскравий ембріон образу: «Епітет надає особливій виразності... Добре дібраний епітет – це один із засобів поетичного мистецтва, що створює пластичний образ, який переносить читача в уяву поета» [247,с. 24].

засоби, а саме вживання риторичних звертань, підсилених питальними конструкціями; система анафор «ох-ох-ох», «чи – чи», «як – як»; ампліфікація дієслів, деколи з внутрішньою римою (*гантуєш, пам'ятаєш, одчиняєш, тремтиш, пригорнуся, занімію* і т.д.), що «надали тексту динаміки і емоційної виразності» [137, с. 65]; апострофа фольклорного типу у формі звертання до відсутньої дівчини як до присутньої коханої; частотність пестливо-здрібнілих словоформ (*сінечки, серденько* і баг. ін.) – усе це виявляє типологічну спорідненість твору з народними піснями кохання.

До традиційної української пісенності, зразки якої були естетичною моделлю для автора, відсилає також розкриття парубочого чуття в єднанні з персоніфікованою природою, «сценарій» взаємин героїв (підвладність почуттю сам на сам та вдавано байдужа поведінка пари на людях).

Народна пісня завжди емоційна, звідси й впливає її наспівність. Значну роль у цьому плані відіграє народнопоетична рима, переважно точна, багата й іменна: *оченьки – ноченьки, вустоньки – хустоньки, осиченька – личенька, цілуваннями – притисканнями* тощо. Трапляються і неточні рими, зумовлені необхідністю виділити потрібний образ. «Неточна рима – наслідок свідомого порушення правил, яке допускають певні літературні школи... Вона нагадує дисонанси в музиці, які допускаються там для більшого ефекту» [144, с.355-356]. Без докладнішої аргументації Б. Бунчук назвав «рими приблизні (*стрінемось – обмінимось, вечірняя – вірная, гадоньки – правдоньки*) і неточні (*нищечки – сіночки, слухали – стукали, лагідно - радісно*) вірша «Ох, і де ти...» впливом чужого (російського) фольклору» [26, с.21].

У поезії «Ох, і де ти...» логічні наголоси падають на найвагоміші за значенням дієслова (*зорять, всміхаються, пам'ятаєш* тощо), які роблять мелодію вірша не монотонною. Наспівну ж інтонацію підтримує звукопис, який підсилюється багатими римами як засобом увиразнення зображуваних почуттів. Тож автор культивував ті художні засоби, що ставали засобом наближення його поезії до народної пісенності.

В «Ох, і де ти...» присутній значний вокалізм, утворений за допомогою чергування голосних звуків високого та низького підняття. М. Ласло-Куцюк у монографії «Засади поезики» зазначила: «голосні звуки поділяють на бемольовані та дієзи на основі поділу їх на голосні високого, середнього та низького підняття» [137, с.135]. Згідно з теорією музики, бемоль понижує звучання основного звука на півтон, а дієз підвищує на півтон [171]. За Ласло-Куцюк, бемольовані звуки – о, у, а дієзні – е, і. Інтонація на дієзних звуках підвищуються, а на бемольованих – понижується. Поставлені поруч дієзні звуки е та і будуть гармонійними, як і бемольовані звуки о, у [137, с.137].

Тож в аналізованій поезії помічаємо легке погойдування висхідної та низхідної інтонації, яке утворює інтонаційну структуру, а та, у свою чергу, – тип мелодики вірша: о-я-о-я, и-у-и, я-и-а, о-и-и-и, я-а-я, і-і-і (кінцеві звуки рядків) тощо. Крім того, звуковий ефект посилюється елементами асонансу, а саме повторенням звуку *p* у близьких за розташуванням рядках: *зіронько та вечірня – дівчино моя вірня* тощо. Евфонія у поезії створюється, зокрема, завдяки наявності у віршованих рядках низки подібних звуків. Отже, образність відтворюється через алітерацію; близькі звуки *о, а, і, е, и, я* відповідно дібрані для акустичного увиразнення мотиву вірша.

Вірші цього типу мелодики мають також свою синтаксичну норму, якій властива перевага сурядного зв'язку над підрядним. У структурі переважають двоскладні речення, ускладнені звертаннями, часто питальні. Типи речень повторюються з рядка у рядок, створюючи інтонацію переліку, що значною мірою зумовлює наспівність записаного астрофічно хореїчного вірша з ознаки народнопісенного двонаголошеного 12-тискладника. Все це відображає зв'язок поезії М. Старицького з фольклором.

Слова в пісенній ліриці Старицького зливаються у єдиній мелодійній ноті, що характерно для пісенного жанру. Недаремно одним із презентабельних у пісенній ліриці митця був жанр романсу. Це, на думку Н. Левчик, «зумовлено особливістю його поезії як вираження душевного стану, думок ліричного героя –

інтелігента, який у романсовий інтимний світ кохання, у сферу почуттів вносить відчутний струмінь соціального буття (наприклад, вірш «Мій рай»)» [139, с.28].

Ритмомелодика поезій М. Старицького з часом і набуттям емпіричного досвіду, вдосконаленням майстерності змінюється. На початку він намагався використовувати ритми та мотиви народної пісні («Вечір», «Бажання», «Де мені подітись з лютою нудьгою»). Проте коломийка, за спостереженням І. Франка, «виходить у нього незграбна» [282, с.156]. На рівні вираження емоцій ліричного героя (здебільшого вихідця з простого народу) поет нерідко втрачав зв'язок із селянським світовідчуттям, тому природність мовностильового фольклоризму віршів розбавлена фразеологією й художнім лексиконом українського інтелігента тих часів.

На ритмомелодику оригінальних поезій М. Старицького вплинула його перекладацька діяльність. У перекладі з М. Лермонтова «Пісні про царя Івана Васильовича, молодого опричника і удалого купця Калашникова» присутні ознаки давньоруської народнопоетичної традиції. Відтак алегорію «Борвій» М. Старицького написано у ритмі билинного вірша («Чорне хмарище встає повагом...» і далі [259, с.164]). Тут відсутнє римування, використано рідкісний для народної поезії анапест. Цей вірш, як і дума, розділений на нерівні періоди, кожен виражає закінчену думку, має багато паралелізмів. Билинні елементи «Борвію» репрезентовані гіперболізацією та композиційною ретардацією через ліричні відступи та деталізовані описи.

Суперечливими у ліриці М. Старицького є експерименти з лексичним складом поетичної мови. З одного боку, він прагнув оздобити поезію розмовною народною мовою. З іншого – діяхронний аналіз засвідчив поступовий відхід поета від мови народу. Це виявилось у лексичних новотворах, що не відповідали народній манері. Ба більше, бажання М. Старицького збагатити словник української мови іноді викликало зворотний ефект: не всі його «ковані слова» (М.Зеров) прижилися. Учений провів паралель у використанні неологізмів і «провінціалізмів» (місцевої мови) між М.Старицьким та Я.Щоголевым, зауваживши: різниця між ними полягає в тому, що, хоч обидва любили

словникові знахідки, але М.Старицький волів одриватися від мови рідного йому Посулля задля подільських та волинських слів, а Я.Щоголів «не відходив в основі від мови суміжного порубіжжя Харківської і Полтавської губерній» [96, с.492].

У поезії М. Старицького більшість новотворів досить органічні, природні, адже до новаторства в мові поет ставився обережно, уважно зважував право на існування кожного нового слова, неодмінно заґрунтовував його на народному мовленнєвому досвіді. Тож можна, слідом за М. Зеровим, підсумувати: «репутація М. Старицького як безцеремонного «ковалю» була однією з тих репутацій, які формуються і живуть незалежно від їх носіїв і які звичайні в лінивому громадянстві, що любить ліпити «ярлички», боронячись ними від обов'язку думати та перевіряти [96, с.495].

Таким чином, художня рецепція уснопоетичної творчості М. Старицьким була історично й світоглядно детермінованою формуючими впливами фольклоропороджуючого сільського середовища, де він зростав, впливом доби, в якій українська народолюбна інтелігенція присвятилася вивченню культури рідної нації, збиранню й виданню фольклорно-етнографічних матеріалів, гуманістичним світоглядом і демократичною естетикою та, звичайно ж, фольклористичною діяльністю письменника.

Аналітичне заглиблення у конкретні вияви й форми його літературного фольклоризму переконує: українська народна поезія стала для митця джерелом пізнання дійсності, естетичним арсеналом і основою ліричної творчості 1865-1904 рр. написання. Один із головних художніх первнів поезії М. Старицького, «олітературений» фольклор став засобом реалізації актуального змісту, ліро-драматичної психологізації творів, виявом опозиційності автора до політики самодержавства. Специфіка творчого використання фольклорних елементів у віршах дозволила йому розширити смислове наповнення власної поезії, апелюючи до досвіду і ментальності народу та попередньої літературної традиції (першочергово Т.Шевченка).

Корпус ліричних віршів М. Старицького й усі їх ідейно-тематичні групи об'єднала активна роль народнопісенних поетизмів, багатоманітно

асимільованих та поєднаних із власне літературними. Від естетичного принципу спілкування з уснопоетичною творчістю українського й інших народів автор не відходив до кінця життя, вдосконалюючи власний фольклоризм і внутрішньолітературну традицію художньої рецепції народної словесності. Творення ліриком високої й рафінованої культури українського літературного фольклоризму засвідчують його тексти «Ждання», «Виклик», «Ох, і де ти, зіронько...», «Де мені подітись з лютою нудьгою...», «Борвій», «Ой знущались з мого слова...», «Двері, двері замкніть...» і ін.

Своєрідність опрацювання М.Старицьким мотивів, образів тощо народної лірики кохання, виявляючись при зіставленні з пісненими джерелами, полягає в їх збагаченні гуманістичним уболіванням над «окривдженими долею», ідейно-естетичною співдією генетично фольклорних і авторських поетизмів при відтворенні краси рідної землі, актуалізації зв'язків «людина – природа». Особливістю стильової манери письменника є конденсоване представлення уснопоетичної образності, значна її емоційна й експресивна виразність, модифікація фольклорної традиції (в зображенні жінки як учасниці антисамодержавної боротьби, «куванні» слів), оновлення символіки (символи серця, ночі тощо), переведення її на імпліцитний рівень.

Не надто значна у кількісному вимірі, лірична частина поетичного доробку митця абсорбувала досить широкий спектр мотивів і образів соціально- й родинно-побутової, календарно-обрядової пісенності, прототипи тюремного, пияцького фольклору, народного гумору, що органічно ввійшли в його тексти. Естетичний рівень лірики М.Старицького визначається її смисловою наповненістю, майстерністю поетики фольклорних паралелізмів і контрастів (посилили внутрішню напругу й психологічне вмотивування ліричного викладу), індивідуальним осмисленням народної символіки, що збагатила асоціативне мислення лірика, використанням різнотипних повторів, риторичних фігур і тропеїчних засобів, наспівності народнопісенної мови.

Фольклорна поліметрія, багатство ритмомелодики, рим і римування, вокалізм і евфонія засвідчили розвій версифікаційної вправності М.Старицького.

Адаптовані ж народнопоетичні елементи посприяли мистецькому синтезу, вдосконаленню художньої майстерності лірики поета.

2.2. Специфіка фольклоризму громадянської поезії й історичного ліро-епосу митця

Впродовж останньої третини XIX – початку XX ст. М. Старицький активно контактував із фольклором не тільки у пейзажно-особистісній і соціальній ліриці, а й у поезії особливо важливого у його творчості *громадянського звучання*. Такого роду аспірації формували й зразки особистісної лірики, побудованої на фольклорній основі, наприклад, романс «Не сумуй, моя зірко, кохана...». Цю індивідуальну рису поезії М. Старицького відзначив М. Зеров («громадсько-елегійні ноти породжені чутливою душею поета, що не могла бути байдужою до громадських страждань» [96, с. 231]), справедливо пояснивши своєрідну рису активною позицією та діяльністю митця-громадянина.

Хронологічно спрямлений громадянський дискурс М. Старицького розпочали «Ізнов нудьга, непрохана кума!» й почасти «Вечірня» (обидва – 1868). Ці тексти заповнили український літературний вакуум громадянської риторики – у народному її виразі між поезією Т.Шевченка й «І ти колись боролась, мов Ізраїль...» Лесі Українки. Від фольклору і «Кобзаря» у «Вечірній» походять мотиви недолі дрібних дітей, сліз матері за втраченим на чужині сином-«соколом вродливим» та глибокого, «Як те синє море», людського горя. Все це перетворює суб'єкта тяжких переживань серед убогої церкви на символічний відповідник України. Метафори «північної хмари» над рідним садом, хуртовини, що розкидає отару й відбирає надії попереднього часу, коли «рідний брат пізнав рідного брата» («Ізнов нудьга, непрохана кума!»), емоційно відтворюють драму Вітчизни в колоніальному ярмі прозоро-фольклорним алегоричним стилем. Це характеризує автора як патріотичну особистість, маркує ідейне спрямування післяшевченківської літератури як універсальної категорії пізнання духовного єства батьківщини.

Патріотичні інтенції М.Старицького сформували образний світ його «Поклика до братів слов'ян», що є переробкою «Пісні київського слов'янина» М.Драгоманова, та медитації «Нема правди». Ліричний наратор розкрився у них як борець за таку «власную хату», де родина мала б рідний розвій, де «дума славутня і мова співоча» ширилися й «пишались в народі». Також він постає патріотом. Адже його до глибини душі вражає «Ой тяжке» і «мерзенне» життя рідної нени-України, її «нещасливого люду» під п'ятою панів і «жидів», що топить горе й скруту у «кухлі отрути» в шинку. Назвавши вірш «Нема правди» за назвою пісні з репертуару О.Вересая «Нема в світі правди...», автор дібрав для актуальних мотивів і фольклорну віршову форму – дистихів парного римування з впливами народного колядкового вірша 5+5.

Цілком по-народному висловлює мовець «Поклику...» свої інтернаціоналістські переконання, що спізнено продовжують ідеї кирило-мефодіївських братчиків щодо єднання слов'ян. У концепції автора всі вони брати, однієї матері діти. Навіть із «братом москалем» українці давно вже «кривно з'єднані недолями». «Ой скинь-бо з очей», «брате-ляше», «давню полуду», – надає наратор уснопоетичної оболонки слов'янофільським ідеям. Так народні джерела вносили прозору образність для вислову актуальних ідей міжнародного добросусідства, відсічі німецькому ворогові. Тексти на зразок М.Драгоманова і М. Старицького втілювали передові ідеї доби у співному форматі новочасних пісень-гімнів (у Галичині це «Не пора» І. Франка).

Традиційним для поета громадянського темпераменту був прийом народнопісенного зачину. В «Ой коли б з тісної хати / Повставали ви, чубаті...» [259, с.62], він корелює з фольклорними переказами і романтичними творами про Козака Невмираку. Такий заспів слугує у митця, і не тільки тут, містком до викривальних інтенцій. Критичний пафос його письма генетично походить із народної й літературної сатири, посилюється виразністю картин дійсності, в якій «люди ледве носять шкури» [259, с.63], експресивною градацією, а у її межах – строфічною епіфорою: «За лихими владарями!».

Силою, здатною припинити буяння зла, М.Старицький бачив «завзятців-юнаків». Закличні інтонації послання «До молоді» оформилися, що природно для митця, у шевченківських і фольклорних стильових контурах:

Ми насталим і серце, й волю, Та нашу знищену долю
І чересло на переліг, Поведемо через поріг... [259, с.71].

Зрідка лірика митця вбирала образність казок, навіть жанр новорічного тосту – і також у конститутивному значенні. Так, у посланні «До І.Білика» джерелом і стимулятором власної творчості визнано прагнення «розбуркати співочим словом край, / Скропить цілющою незрячим людям очі» [259, с.69]. Проте нерясним визнано коло людей, здатних у Росії 1870-х рр. на самопожертву. Фатальну причину цього («На Новий рік») висловлено на основі прикладання формули кобзарської думи про Марусю Богуславку до реалій української дійсності: були такі, що «За ласощі, великопанський гній / Запродали свій край і віру» [259, с.73]. Ця фольклорна стильова аплікація викриває запродавців, виявляє етичне неприйняття М.Старицьким зради.

Як бачимо, у громадянській ліриці митця народнопоетичні аплікації невідлучно супроводять ідейно-естетичні координати образу України, що й зрозуміло: «стара» (фольклорна) емоційність підсилює нову – авторської риторики. Це підтверджує поетика віршів «Нива», «До України!». Діалогічна народнописанна композиція першого чергує мовні партії ліричного наратора¹, якому болить забур'яненість ниви від Карпат до Дону і Лиману, й України.

Драматична мовна партія Батьківщини – такої ж високої міри фольклоризму. Вона розкриває «жалібникам-дітям» історичні причини нещастя. Автор виписав їх в основному за моделями народних пісень про громадські справи: «чужі руки / Завдавали мені муки» [259, с.77] тощо. Звідси походить «хліборобський» імператив наратора «гайда ж в поле», щоби результатом праці на Україну стало щедre жниво хоча б для внуків (пор. із мотивом здобуття кращої долі хоч сиnam у «Каменярях» І.Франка. Відзначимо

¹ Вже перша з них розпочинається широким зачинним вигуком, ритмотворчим, як у піснях народу («Гей ти, ниво...»), що створює враження, скажімо, співу лірника.

варіативне багатство модальностей лірики митця, який через півтора року в полемічному контексті послання «Редакторіві» докорінно переосмислив символ жнив і ствердив: український народ зовсім не бажає появи «женця страшного» (війни), не прагне слави, здобутої на кривавій стерні.

Традиційні фольклорні означеннями поета-патріота громадянського темпераменту моделюють центральний образ батьківщини. Це край сумних могил і «степів розлогих», золотих нив, хат у садочках вишняку, «білесеньких, немов хустини» (додатковий етнографічний предмет порівняння). З зоровими взаємодіють слухові емблеми краю, такі ж виразні й постійні у народній словесності. Це пороги «Дніпра ревучого», а також реалії життя села – «поважна річ» дідів чубатих, сміх дітей у «жартливому танку», розкішна пісня молоді; праця селян у різні пори року: стукіт ціїв по токах, сюрчання веретен під тиху пісню-ридання жіночої журби.

Поет інтелігентського й водночас народного складу мислення, М.Старицький створив картину української дійсності з висоти лету на «крилах соколиних» («Бажання»). Мовець у рідному краї не знайшов місця, де б лани «свої, не панські, / Слались килимами», де б у сахарнях не гинув «змучений брат» й у міському багні не пропадали б «зірочки-дівчата», де б не «драли на податки / Сорочки і шкури» [259, с.100]. За гостротою і пластичністю зображення «Бажання» дорівнює кращим зразкам фольклору, на який зорієнтований (приклад – пісня на тему не своєї, а панської землі зі зб. «Нові українські пісні про громадські справи (1764-1880)» М.Драгоманова, де донька нарікає: болять «її ручки / Від панської мучки. / Болять мені, мамцю, обі, / Що не роблю собі» [211, с.118]), а це немала справа для літератора.

Авторські інвективи вірша-тези «Темрява» змінюють уснопоетичні риторичні запитання («Чом не крикнеш, правдо-мати?»). Вони посилюють анафоричне й емфатичне письмо фольклорного ґатунку: «...Ой, коли ми діждем долі, // Щоб вона, брати, засяла / Ясним сонцем понад нами, / Люте лихо відігнала...» [259, с.96]. Якщо не «букві», то соціальному духові фольклору

відповідні ширші узагальнення – пітьми, в якій лиходії живляться з «бідот народних», а простолюд «у тяжкій скруті» над прірвою («Непевність»).

Громадянсько-патріотичні проєкції мотиву дітей у неволі без правди і щасної долі поєднались у посланні «До Дунаю»з архаїчною поетикою пісні «Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш». Ще давнішим історично є билинний стиль «Борвію» – твору, що актуалізував символіку птахів і соціальні мотиви фольклору. Це, зокрема, страх «багатирщиків» «злинати з світу ласого», позбутись «утіх-розкош». Сірома ж, багата на «нуждоньку», не боїться горобиної ночі – як по-народному мовлено, буря їй «не мачуха». Ці акценти твору, написаного до аграрних заворушень на Полтавщині – передоднем 1905 р. у Росії, розкривають антисамодержавну позицію митця що вселяв народну «надіянку» окривдженням: «правда станеться!..» [259, с.166].

Не «позафольклорна» «Кантата на честь і славу М.Лисенку» (1903) – сміливий експеримент поєднання традиційного і нового, громадсько-політичного й культурно-мистецького компонентів. Музично-поетичний жанр, кантата вже у першій партії хору реалізувала можливості фольклоризму щодо розкриття трагіки батьківщини: «Ох, Україно! Серцем невже ти почила? / Де ж твоя доля, де твоя слава і сила?» [259, с.203]. Кінецьсвітні констатації «дітей» (кобзу розбито, рідного «згуку не чути») підхоплює «матір». Продовжено це елегійними фольклорно-романтичними образами: туга хилить тирсу на збитому полі, буйний оплакує славу і долю.

Літературними за природою поетизмів є арії перших трьох співців. Але альт мотивом «живущої води», перенесеним із чарівних казок, провістить кінець біди, яку терпіли «натрудженії груди». Запорукою цього квартет і хор у фольклорному дусі констатують неборну силу рідних пісні й слова, які ненька співала «діточкам малим». Усвідомлення концептів музичної фольклористики проросло у заключному хорі, мов у кобзарській думі, оригінальним «славословієм» співцеві-«велетню Миколі» й Україні.

Фольклор в *історичній* поезії для М. Старицького був не лише джерелом національного колориту, а засобом втілення образу доби та її конфліктів. Тож

фольклоризм – органічний складник історичного ліро-епосу та віршової епіки (до них зараховуємо відповідно баладний вірш «Гетьман» та поему про Берестецьку битву «Morituri») митця. Важливими джерелами історизму творчості Гетьманця був уснопоетичний епос і на ньому засновані тексти Т.Шевченка, М.Костомарова, П.Куліша, Марка Вовчка й ін. Тематами багатьох творів митця, як ліро-епічних, так і епічних та драматичних, є насамперед Хмельниччина і Коліївщина. Героями ж – історичні постаті Б.Хмельницького, М.Залізняка, І.Мазепи, П.Дорошенка, У.Кармалюка. Історична тема у М.Старицького підлягла осмисленню доленосних часів України, причому авторська їх інтерпретація далеко не завжди узгоджувалася з офіційно прийнятою концепцією історії Росії, розвінчувала цілу низку її міфів і легенд.

Ліро-епічні жанри в поезії Старицького на історичну тему презентовані скупко, та жанрово окреслені досить виразно. Так, «Гетьманові» властиві ознаки балади: гостро драматичний конфлікт, зображення героя у винятковій ситуації, психологізація зображення, фольклорно-фантастичний елемент. Особливістю твору є синтез соціальних і національних чинників у відтворенні наслідків фатального 1654 р.: розкриваючи переживання героя Богдана, автор звертається до основних проблем свого часу. Думки про сумний стан Батьківщини переплітаються у нього з розмислом про її славу історію.

На думку Л. Сокирко, М. Старицький у творі баладного типу поєднав «минуле і сучасне за допомогою фантастичного пробудження гетьмана» [250, с.47] та на основі оригінального прийому вірша М. Лермонтова «Воздушный корабль» (полководець підіймається з могили). І хоча прийом важко визнати оригінальним, а твір Лермонтова є насправді переспівом «Корабля привидів» німця Й.Х. Цедліца, річ не у тім: важливо, що текст М.Старицького занурений у міфофольклорну стихію, концептуально її трансформує ідейно і художньо.

Насамперед, прийом оживлення мерця єднає твір із українською народною баладою та літературними творами романтичного типу на зразок «комедії» «Сон» і «За байраком байрак» Т.Шевченка, «Марко Проклятий» О.Стороженка чи «Великі роковини» І.Франка. Мотив же перебування героя у таємному сховку (у

«Гетьмані» це печера над Дніпром) має численні паралелі, зокрема у фольклорних легендах і переказах, як «Смерть Богдана і обох його синів». У ньому покійний гетьман посилає з могили гадюку, щоб покарати запродавця [138, с.211-212]. Перейшов до народних переказів факт плюндрування ворогом могили гетьмана, згладжений фольклорно-романтичною персоніфікацією, в якій «батько Славута» ховає останки сина.

Надприродна умовна поява Б. Хмельницького в Україні авторських часів відповідає уснопоетичній символіці. Бо ніч під Водохреще – магічний час, «тайничих» дій: «на Водохреща повно гадань і повно різних повір'їв» [165, с.280]. Відповідає ситуації і ясногровий кінь із вогненними очима, здатний линути крізь води, що нагадує крилатого коня міфу про Беллерофонта або й теж відомого М.Старицькому Шарця, коня Короленка Марка. Вже не фольклор, а узгоджений з його образністю патріотизм автора асоціює Україну з хрестом над «печерою-труною». При цьому автор творить новий міф: зажурена країна кожного Водохреща ронить криваву сльозу – з 1654-го року.

На думку Н. Левчик, «романтична незвичайність, таємничість балади «Гетьман» – маскувальний покров для зовсім не романтично примарливої, а гранично реалістичної у соціальній оголеності факту дійсності: «залізниці», «дворці», «пишнота» і, як контраст, «обдерта голота», «народ у ярмі»» [139, с.56]. Ці тяжкі реалії пробуджують муки сумління гетьмана, він кличе козацтво – Богуна, Кривоноса, сина Тимка – але його заклики залишаються марними: «колишні чубаті брати» одні полягли, інших змордували, треті ж усього відцурались, що в етичній оцінці автора і фольклору непростий гріх.

З криком когута вершник іще на рік повертається до печери, де молить Бога за край свій та кляне «безщасний талан», доки із вранішнім туманом знов не лягає кістьми (ампліфікація фольклорної образності). Тож М.Старицький створив оригінальний міфопоетичний образ скремнілої від туги батьківщини та її гетьмана-страждальця. Самобутня розробка поетики уснопоетичних балад і легенд увінчалась новаторським, протилежним до російської історіографії

прочитанням образу Хмельницького (воно відрізняється й від трактування образу Наполеона у Цедліца, що дав імпульс пізнішим творам).

Головними героями поеми «Morituri» (1903), як і в українському фольклорі про Національно-визвольну війну 1648-1654 рр., є «орли» Богун, Кривоніс, Джеджалій, а також Вовгура-Лисенко, Дуб і ін. Тобто ті лицарі, які дотримуються козацького гасла «Раз мати родила, не двічі й вмирать» [259, с.221] і виявляють героїзм. Їх непоступливим і жорстоким ворогом, як і у народних переказах про звірства князя Яреми, зображено Вишневецького. У цілому дотримуючись історичної правди при відтворенні програної битви 1651 р., автор вдається й до поетичних вольностей, що підсилюють правду художню, як у фіналі сюжетної частини. Постпозиція ж дозволяє ствердити: фольклоризм митця (мотив лихої розради через кривди двох рідних сімей, Польщі й України) підпорядковано його щирому інтернаціоналізмові.

Заспів поеми типологічно відповідний принципу фольклорного епосу зразу ж уводити у суть подій та його стилю: «Ой сталася зрада поміж старшини / У січі страшній Берестецькій... [259, с.208]. Така манера властива зачинам історичних пісень чи заплачці кобзарських дум. Стилiстично поема залучила й архаїчну фігуру, що не раз зазнала олітературення в історичних поемах ХІХ ст., т. зв. слов'янського заперечного паралелізму («Не сейм то гукає, не бучний турнір, / Не свару здіймає розрада...» [259, с.213]), смислове наповнення якої у М.Старицького власне. З народнопоетичною традицією «Morituri» єднає не тільки повістувальна манера, а й художні персоніфікації, як-от «Злетіла на них безпорадна біда / – У вічі їм смерть зазирає бліда!».

Інші активні в індивідуальному стилі ліро-епіка народнопоетичні компоненти мови й стилю – синонімічні повтори (зірки-самоцвіти, зле-люті, завзятці-орли), перифраз («рідна земля» замість України, «кривуля» – крива козацька шабля, «кривавий ралець» – бій, «кума» – смерть), постійні епітети («биті таляри», «крєвні брати», «лихі вороги»), військові архаїзми й історизми («кварцяні», «лейстрові», «повки», «вояцький бурун», гармата «сопуха»), модифіковані приказки («Звірюча і смерть є звірині!»), фразеологізми («Що, з'їли

бобів?»), давні числівники за взірцем кобзарських дум («сот півшоста»). Властиві поемі й традиційні для українських дум високі ототожнення героїв із істотами народного бестіарію – орлами і левами.

Активний у думках прийом контрастного зображення виявився у протиставленні жорстокості і пихатості шляхти та самовідданого лицарства козаків. Історична концепція М.Старицького польсько-козацьких воєн ввібрала у фіналі «Morituri» нотку симпатії до польських нащадків свавільних «панів-королів», що теж утратили державність. Цінне своїм толерантним співчуттям, завершення твору відповідає слов'янофільським ідеям автора, але не є протилежним до нашого фольклору. Адже ще П.Житецький у монографії «Мысли о народных малоруських думах» на підставі аналізу кобзарських дум про боротьбу з «ляхами» розцінив події як братовбивчу війну двох споріднених племен, які розійшлися в соціальному та релігійному напрямку.

Що ж до героїзації козаків, то М. Старицький у част. IV умотивував їх виявлену під Берестечком мужність укарбованою в серця візією України. Її образ увібрав традиційні топоси вишневого садочка, хатини, а також індивідуальні характеристики мешканців хатки: «на покуті мати... дівчина в квітках... / Мала в сповиточку дитина... / На призьбі старезний, сивесенький дід...» [259, с.223]. Вони переросли значення селянської родини, символізуючи весь український народ.

Героїчно-патріотичні тони балади і поеми митця гідно продовжили фольклорну традицію «козацьких» поем Т.Шевченка і П.Куліша, української літератури на історичні теми та текстів, присвячених образу Батьківщини чи мотивам українсько-польських взаємин. По канві народних балад, легенд і переказів, історичних пісень і дум М.Старицький зумів створити самобутні твори патріотичного звучання, що поєднали козацькі часи з добою автора, піднесли гідність українського народу в його боротьбі за волю і віру батьків.

*

* *

Вагому сторінку поетичної творчості М. Старицького й усієї української поезії становлять *переклади* і *переспіви* митця зі світової літератури. Перекладами

він і розпочав літературну діяльність, розширюючи тематичні обрії, збагачуючи жанрово-виражальні можливості української поезії, забезпечуючи більшу повноту літературної системи, що, у свою чергу, було і є необхідною передумовою збереження національної культури і її естетичних вартостей. Вийшовши на поле перекладацтва, він нерідко обирав для рідномовної інтерпретації ті поетичні твори інших літератур, що вирізнялися народним колоритом й ознаками етноментальності. М.Старицький «націоналізував» їх, зокрема, в українському фольклорному дусі, як байки І.Крилова (особливо «Мурашку та Коника польового»).

Виділимо в цьому аспекті його переклади «Мені лились сльози...» й ін. із Г.Гейне (німецький поет органічно звучить у Старицького в українському фольклорному дусі: «Снилась мені дівчинонька – / Коси довгі, чорні, / Оченята ж, мов зіроньки, / Ясні та моторні...» [259, с.252], продовжуючи його оригінальну любовну лірику), «Бувай здоров!» Дж.-Г. Байрона, «Чати», «Спомин» і ін. А. Міцкевича, «Буря на морі» В.Гюго, «Поїзд» Ю.Словацького, «Зимній вечір», «Мара», «В'язень» О. Пушкіна, «Тамара», «Ой виходжу сам я на дорогу», «Янгол» і «Демон» – М. Лермонтова, «Думи при вельможному ганку», «Саме в розпалі година жнив'яная», «Мати», «Марина, солдатська мати» і «Мороз» М. Некрасова, «Селянка» й ін. В.Сирокомлі, «Вечір» В. Жуковського, переспів «Коханка» з Є.Гребінки.

М. Зеров зауважив: воюючи за право української мови на літературне поширення, М. Старицький «не розривав різко з традиційними методами перекладання-переспіву» [96, с.495]. Так, працюючи над поезією М. Лермонтова «Родина», він українізує побутовий антураж і використовує образи й мотиви української народної пісні. В іншому випадку пропонує власну відмінну версію, наприклад, Пушкінських рядків «Спой мне песню, как синица / Тихо за морем жила, / Спой мне песню, как девица / За водой поутру шла» [225, 56]. М. Старицький радикально змінює цей пісенний репертуар власним патріотичним уболінням: «Заспівай мені про волю, / Що вже мохом поросла, / Що тепер, немов дитина, / В сповиточку спать лягла». Тут відчутні ремінісценції з

Т. Шевченка (мотив втраченої козацької вольниці), але й безпосередні навіяння популярної народної пісні «Не жур мене, моя мати...» зі «Збірника українських пісень» М.Лисенка: «Про ту волю козацькую, / Що була-минула, / Тепер вона, мов дитина, / В сповитку заснула» [259, с.264]. Тож при радше переспівах, аніж перекладах натхненних фольклором творів інших літератур митець знаходив творчі відповідники з рідного фольклорно-літературного поля, а це накладало відбиток і на його оригінальну поезію.

Порівнюючи якість перекладів М. Старицького та його попередників, М. Зеров дійшов висновку: «Зимовий вечір» у його інтерпретації є кроком вперед порівняно з С.Руданським, який переклав «Песнь о вещем Олеге» коломийковим віршем» [96, с.502]. Але під впливом тогочасної манери і М. Старицький уносив, зокрема, українську народнопісенну ритміку в переклад із М. Лермонтова «Ой виходжу сам я на дорогу...». А у переспівах поч. 80-х рр. творів російських поетів він послуговувався коломийковим ритмом. Наприклад, початок «Привітання з Доном» О. Пушкінацим народним розміром:

Блеща средь полей широких,	Ось він пливе, ось він ллється
Вон он льется!... Здравствуй, Дон!	Серед степу... Доне!
Я привез тебе поклон	Від братів твоїх далеких
От сынов твоих далеких [225, с.34]	Я привіз поклони. [259, с.262]

Українського колориту, зокрема фольклорного, М. Старицький досягав не лише застосуванням традиційних образності чи ритміки української народної пісні, а й замінюючи власні назви рідними відповідниками. При вільному перекладі сонету А. Міцкевича «Do Niemna» він змінює литовський Неман (Нямунас) на українську Сулу, «перейменовує» Лявру на Марусю, підсилює місцевий колорит – звісно, не польський – та вдається до мовностилістичного фольклоризму (*річенько, малії, щастя й доля*). Фактично маємо справу з «націоналізацією» чужомовних реалій та переформатуванням їх на свої. Тут митцеві придалися здобутки української перекладної традиції ХІХ ст., для якої явище адаптації було властиве й досить поширене.

Письменник виявив значний і тривкий дослідницький інтерес до фольклору південних слов'ян, зокрема дум і пісень сербів. Романтизм ХІХ ст. посприяв

зміцненню зв'язків української літератури з іншими слов'янськими, актуалізував серед письменників ідею слов'янського єднання. Зацікавлення М.Старицьким сербським фольклором, каталізоване (як і у творчості Ю.Федьковича) національно-визвольними змаганнями сербів і болгар проти турків, вилилося й у низці оригінальних поезій на південнослов'янську тему.

Працюючи над книжкою перекладів «Сербські народні думи і пісні» (1876, «Чиста виручка на користь братів слов'ян»), продовженою збірником «З давнього зшитку» (1881), він керувався принциповими міркуваннями, які висловив у передмові «От переводчика»: «Між всіма європейськими народностями слов'яни, а між останніми серби й українці – особливо багаті своєю народною поезією; в їх думках і піснях відбилося все бурхливе минуле цих багатостраждальних народів, сповнене трагічної боротьби за волю. Але в той час, коли українці, під гнітом історичної долі і минулої панщини, стали забувати свої думи, замінюючи їх, частково і під впливом культури, лакейськими куплетами, – серби зуміли відстояти у своїй пам'яті всю незайману чарівність епічної поезії і мови...» [259, с. 622].

У контексті романтичної естетики М. Старицький захоплювався героїчним минулим українського народу і ще триваючою боротьбою – сербського. Саме в його епіці він знайшов вираження сербської духовної індивідуальності, прагнення волі, що споріднило сербів із українцями. Сербський епос, загалом точно та художньо майстерно зінтерпретований М. Старицьким, а до того переспіваний М.Шашкевичем, Я.Головацьким, А.Метлинським і Т.Шевченком, додав в Україні інтересу до історії і культури південних слов'ян, посприяв усвідомленню естетичної цінності фольклору.

До збірника 1876 р. увійшли презентативні зразки циклів про Косовську січу та Марка-короленка, трагічна «Дівчина-косовка» з фольклорних записів Вука Караджича, твори про справжнє братерство і вірність («Радул-Бей і болгарський король Шишман»), мотиви чоловічого героїзму й жіночої зради («Одруження короля Вукашина», «Банович Страхиња», «Хворий Дойчин»), велич епічного богатира («Смерть короленка Марка») та баг. ін. М. Старицький

намагався «фотографічно точно» передати думки оригіналу, кожен його рядок і кожне слово, витримати розмір сербського білого вірша і його народну мову, щоби зберегти «епічний букет» оригіналу. При цьому перекладач не калькував зворотів і образів сербохорватських пісень, а знаходив відповідні звороти українського фольклору.

Наприклад, у перекладі «Весілля короленка Марка» М. Старицький передає дух і поетичну красу оригіналу, весільного звичаю сербів, але водночас надає тексту й українського фольклорно-етнографічного звучання. Це досягається, зокрема, використанням такого фольклорного засобу, як заспівне «ой», «ох» на початку першого рядка, формою «Короленко» замість «Кралевиц» тощо. Ба більше, етнографічні примітки перекладача розкрили реалії сербських і орієнтальних народних звичаїв, побуту, до того ж у народознавчому зіставленні з українськими. Так, для сербської «лучини» він знайшов відповідник «скальник» із етнографії Київщини та Поділля. Наближаючи текст до українського читача, митець пояснив у примітках сербські міфологічні образи віли, гуї й т.п., турецьке традиційне вітання.

У перекладах сербського ліро-епосу М.Старицький продуктивно застосовував українську фольклорну фразеологію, епітетику й ін. конструкції народнопоетичної мови («та голосить, на все поле тужить, / А сльозами сиру землю мочить», «матінка старенька», «неділенька святая», «нешаслива доля», «дрібен листок», «турків воювати», «як зоря засяє», «щирим серцем»). Із уснопоетичних джерел походять гіперболи («кров по степу червоніла морем»), метафори («лягти в славнім бої чесно», «на конях на вороненьких грають»), тавтологічно-синонімічні вислови («і говорить, промовляє стиха», «вражих турків січе, в пень рубає»), порівняння («закували, мов зозулі в лузі», «голосить, як зозуля б'ється», «мов орел з прудкими соколами») – ті художні засоби, що споріднюють фольклор українців і сербів.

М. Старицький переклав, зокрема, відому пісню «Смерть матері Юговичів», яку можна порівняти з поетичними українськими думами, баладами й історичними піснями, де постає трагічний образ матері (її дитина полягла на

війні). Символічний образ сербської жінки-матері, котра втратила всіх синів та чоловіка у трагічній битві на Косовому полі, у М.Старицького тісно пов'язаний з українською фольклорною постаттю матері-страдниці. Типологічно зіставні, вони символізують історичну недолю їх рідних країн.

Ритмомелодика перекладів сербських пісень у М.Старицького не завжди наближена до оригіналу. Перекладач здебільшого орієнтований на форму і ритміку української народної думи та пісні. Сербохорватські епічні пісні, як і українські думи, є астрофічними. Старицький же, щоб наблизити оригінал до української народної пісні, ділить тексти на сегменти. Однак вони різної довжини, і відступом здебільшого відділяється пряма мова різних персонажів.

Сербські епічні пісні складені закінченим десятерцем (10-складним розміром). Вони обов'язково мають цезуру після четвертого складу (4//6), під час якої народний співець переводить подих. М.Старицький дотримався цього правила і переклав усі пісні відповідним розміром 5-стопного неримованого хорей, іпостасованого пірихіями. Однак зрідка цезуру він ставив на склад раніше, ніж треба (у рядку «Що скажу – не суперечить Лазо» [259, с.509]). Слідом за М.Старицьким скористалися хорейним метром для відтворення десятерця у своїх оригінальних творах за мотивами південнослов'янського фольклору Леся Українка у «Вілі-посестрі» та О.Маковей у «Чорногорці».

Перекладаючи з інших літератур і сербохорватської народної поезії, М.Старицький творив не копії оригіналу, а творчо довершені зразки. Тому його переклади сербохорватських народних «дум» і пісень як за обсягом, так і за рівнем майстерності об'єктивно займають одне з чільних місць серед українських перекладів сербохорватського фольклору. Митець свідомо поглиблював сферу естетичного освоєння дійсності, тематичних обріїв рідного письменства також і культивуванням інонаціональних тем, мотивів і образів, що розширили і його власні поетичні обшири. Тож вільні переклади, переспіви та «націоналізуючі» переробки творів інших літератур, точніші переклади сербохорватських пісень стали важливою формою ідейно-художньої реалізації зв'язків М. Старицького й

усього українського мистецтва слова із зарубіжною літературою, південнослов'янською й почасти українською народною поезією.

Висновки до другого розділу

Явище фольклоризму, передбачаючи використання і трансформацію різноманітних засобів і прийомів народної творчості в авторських текстах, не перетворювалося у творчості М.Старицького в епігонську стилізацію під фольклор, буквалістське його наслідування. Лірик і ліро-епік зумів продуктивно поєднати можливості та переваги двох художніх систем, літератури та фольклору. Його поезії властиві художні риси виразної народності, патріотичні інтенції й національно-визвольні аспірації. У «Morituri» їх поєднано зі співчуттям до «неволі на рідній землі» польського народу. Поезія митця, зокрема «заякорена» у фольклорі, – вираз змагання за становлення й утвердження українців як політичної нації (реалізація прагнення притаманна творам на історичну тему та з сучасного авторові народного життя), виявом морально-етичного ідеалу, художньої формою пропаганди важливих ідей та естетичної майстерності.

Оригінальна поезія Михайла Старицького утворює багатогранну естетичну систему, одним із основних компонентів якої є опрацювання розмаїтих фольклорних засобів, народнопісенної традиції. Особливості її функціонування цієї традиції у ліричних віршах і ліро-епосі митця полягають у природності її виявлення, синтезі уснопоетичного та власне літературного первнів. Асимілювання народнопісенної стихії прикметне гармонійною присутністю фольклорного концепту (образів, символів, мотивів, композиційних, характерокреаційних і мовностильових вирішень). Услід за народнопісенною традицією, М. Старицький збагачував образне мислення художнім історизмом й історіософією, козако- і слов'янофільськими мотивами, громадянськими конотаціями образу України, недолі українців, критикою національного ренегатства.

Суттєвим чинником, який позначився на поетичній мові лірики М. Старицького, є уснопоетична традиція з усталеною в ній народною символікою та образністю. Вплив народної творчості, насамперед пісенності, у митця реалізований як на зовнішньому, так і на внутрішньому рівнях, що передбачало (як результат входження у народнопоетичну атмосферу) системність

олітературення фольклору, його окремих елементів, здатних підсилити і розширити змістовий простір тексту. У результаті М.Старицький розбудував літературний фольклоризм доби актуальним переосмисленням символіки народних пісень про громадські справи, кобзарських дум («Поклик до братів-слов'ян», «Вечірня», «Нива»), билин («Борвій»), оновленою у високому культурологічному контексті образністю казок (музично-поетичний експеримент «Кантата на честь і славу М.Лисенку»), викриттям суспільної неправди («Нема правди», «Бажання») й апологією волі («Темрява»).

Як слов'янофіл шевченківського гатунку письменник у «Morituri» та «Поклику до братів слов'ян» сформулював ідеал братерського співжиття народів, створив у художній формі, слідом за М.Драгомановим, політичну програму й водночас напівфольклорний гімн новітньої доби. Історично-фольклорні твори М.Старицького стали сміливою українською антитезою щодо офіційної концепції російської історіографії, розвінчанням її аберазивних тлумачень постатей Б.Хмельницького, І.Мазепи, У.Кармалюка.

Ліро-епічні жанри в поезії М.Старицького на історичну тему репрезентовані лиш однією баладою і поемою, проте їх фольклоризм представлений художньо виразно. Поет ідейно й естетично трансформував народні легенди, вірування, пісні і думи, засновані на уснопоетичній традиції літературні твори, та творив єдине мистецьке ціле. По фольклорно-літературній канві митець створив міф про намагання переграти хід історії («Гетьман»), яскраво опоетизував трагедійну героїку Берестечка («Morituri»).

Українські народнопісенну ритміку, образи та символи, тропеїчні засоби М.Старицький використовував і у перекладацькій практиці. Одним із найбільш вдалих перекладачів, дослідником фольклору південних слов'ян («юнацькі» пісні й ін.) М.Старицький відповідно до романтичної естетики підніс змагання за волю у минулому й у XIX ст., спостеріг спільне й відмінне у житті та культурній традиції українського і сербського народів. Його переспіви заснованих на фольклорі творів зарубіжних літератур, точні й більш вільні переклади сербохорватського народного ліро-епосу прикметні відсутністю калькування

фольклорних зворотів і образів, увагою до ритмомелодики й розміру сербохорватських пісень, поясненням незрозумілих читачам реалій. Таким чином митець давав якісний літературний продукт, сприяв зближенню культур двох народів.

Розділ III. НАЦІОНАЛЬНО-НАРОДНА ВИРАЗНІСТЬ ФОЛЬКЛОРИЗМУ ОРИГІНАЛЬНОЇ ДРАМАТУРГІЇ М.СТАРИЦЬКОГО

Драматичний рід у творчості Михайла Старицького повною мірою виявляє активність спілкування нової літератури, зокрема музично-етнографічної драматургії останньої третини ХІХ ст., із українським й інонаціональним фольклором – незалежно від того, йде мова про оригінальні, перероблені п'єси чи інсценізації. Власне, у випадку переробок та інсценізацій питома вага народнопоетичної творчості у кінцевому «продукті» здебільшого зростала. Адже до фольклорної компоненти писемного епічного чи драматичного джерела або до переосмисленого цілісного народного прототипу долучалися уснопоетичні внесення і контамінації від автора.

Фольклоризм драматургії М.Старицького – своєрідне художнє явище, що зміцнювало національно-народну самобутність та естетичну виразність української літератури ХІХ – поч. ХХ ст., зокрема, призначеної для театру. Поліаспектні й різностильні зв'язки драматургії митця зі світом народної творчості виявляють насамперед його різноманітні *оригінальні* п'єси. Це комедія «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка» (1872); водевіль «По-модньому» (1887); «жарт» «Чарівний сон» (1899); драми «Не судилось» (1876, 1881), «У темряві» (1892), «Розбите серце» (1891) і «Талан» (1893), також пов'язані з фольклором. Хронологічний алгоритм взаємодії М.Старицького з фольклором доповнюють історичні драми «Богдан Хмельницький» (1887), «Оборона Буші» (1898) й «Остання ніч» (1899).

Серед переробок та інсценізацій не тільки теоретичне, а й практичне відношення до проблеми «письменник і народна творчість» мають: «оперета» «Чорноморці» й комедія «Різдвяна ніч» (обидві 1872), «оперети» «Утоплена» (1881) і «Сорочинський ярмарок» (1883), комедії «За двома зайцями» (1883) і «Крути, та не перекручуй» (орієнтовно 1887), драми «Ніч під Івана Купала» (1887) і «Циганка Аза» (1888), етюд «Зимовий вечір» та історичні драми «Юрко Довбиш» (обидві 1888) і «Тарас Бульба» (1893).

Окреме місце у спадщині драматурга посідають п'єси, засновані не на літературних джерелах, як інші переробки чи інсценізації, а на відомих фольклорних творах: «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» (1885) та «Маруся Богуславка» (1897). Вільне поводження автора з прототипами, баладною піснею та кобзарською думою, дає підстави виокремити драми як поодинокі цього типу не тільки в аспекті генези.

Наведений перелік не вичерпує драматургічної спадщини М.Старицького. У низці його листів 1895 – 1903 рр. (до Російської імператорської Академії наук, М.Старицької, Ц.Білиловського, Панаса Мирного, І.Кондратьєва, М.Комарова) названо ще й створені у «співробітництві» побутову драму «За друга», драми «Галя Русина», «Не так склалося, як жадалося», «Пропаший», оперету «Цар Горох», переробки «Лимерівна», «Вій» «и другие мелкие вещицы» [263, с.542]. Переважна більшість цих рукописів не збереглась, адже Старицькі – родина, репресована більшовицьким режимом. Серед історичних драм в епістолярії згадано заборонену цензурою «Марусю Чурай» із персонажами Б.Хмельницьким й І. Богуном та оригінального «Мазепу» (незакінчений твір зберігається у відділі рукописних фондів Інституту літератури імені Т.Шевченка НАНУ.-Ф.15.-Од.зб.85). Через смерть М.Старицький не встиг закінчити драму «Владислав IV».

3.1. Особливості художньої асиміляції народнопоетичних сюжетів, мотивів і образів в оригінальних п'єсах драматурга

У недавньому минулому учасник студентських вистав, хорист, поет і перекладач М.Старицький повернувся 1871 р. із родиною з Поділля до Києва. Тут він активно включився у мистецьке життя міста. Із М.Лисенком виступив співорганізатором «Товариства українських сценічних акторів», подбавши про поповнення театрального репертуару. 1872-го р. Старицький повноцінно заявив про себе як драматург (якщо не рахувати написаних у середині 1860-х «учнівського» незакінченого лібретто «Гаркуша» за О.Стороженком та сатиричної опери-памфлета «Андрашіада»). Мова про водевіль «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка»¹.

Дебютний твір початківця, ця «комедія з співами в одну дію (з старої події)» продовжила традиції вітчизняної драматургії – п'єс І.Котляревського, Г.Квітки-Основ'яненка, Я.Кухаренка і Л.Глібова². Має вона також спільні риси (зокрема, тема сварки сусідів або родичів, що має і фольклорні опрацювання) з творами вітчизняної прози – наприклад, О.Стороженка – та «української школи» російської літератури – О.Шаховського і М.Гоголя.

П'єсу названо за приказкою, зафіксованою під №15103 у тритомному виданні І.Франка «Галицько-руські народні приповідки». Започатковано її «етнографічним» інтер'єром корчми на Лівобережжі та, традиційно для драматурга, – піснею «Голуб сизий...». Молода шинкарка Горпина виконує менш відомий варіант пісні, ніж той, який можна почути у виконанні хорів Кубанського козачого та «Гірський Тікич». Цей спів, продовжений її щирим монологом,

¹ Академічний учений М.Комишанченко у передмові до найповнішого досі зібрання творів письменника у 8 тт. помилково датував написання твору 1882-м р. [117, с.14]. Насправді вже наступного після створення 1873 року п'єса ставилася аматорами на домашній сцені, а 1881-го р. її опублікували в альманасі «Луна».

² М.Старицький у листі до М.Сумцова від 9 грудня 1901 р., визнавши певне тематичне «сходство с водевилем Глебова «До мирового», водночас наголосив: «характеры действующих лиц и изложение – совершенно иные...» [263, с.630]. А Л.Глібов при публікації свого твору вказав: сюжет запозичено в О.Шаховського.

розбудовує за допомогою фольклорних символів мотиви цінності родини, подружньої гармонії та швидкоплинності життя.

Народним світовідчуттям та стилем вислову є ліро-психологічне протиставлення Горпиною вільних дівочих літ теперішнім клопотам господині. Вони збільшені тим, що шинкарка є об'єктом зазіхань старосвітського панка Шпоньки і його приятеля Шила (він походженням із економів», але козацької вдачі), – «сивих чуприндирів». Цю епічну фольклорну лексему вжито, скажімо, при номінуванні старих запорожців у поемі «Маруся Богуславка» П.Куліша. Та у комедії він зазнає конотаційного зниження, що вмотивовано поведінково: залицяючись до «перепілочки та лебедочки», підтоптані чоловіки по-бурлескному «аж слиняться та облизуються» [260, с.123]. Старих залицяльників скомпрометовано й ущипливою піснею «Ой густий очерет, та й лепехуватий», що частково б'є по самій виконавиці Горпині через її вимушену стратегію подвійних стандартів.

«Як ковбаса...» – одна з рідкісних п'єс, що акумулювала ситуації й загальні місця мисливського фольклору. Саме історія-бувальщина про полювання сусідів із хортами на зайців, подана в манері оповідної прози, і поклала початок запеклій ворожнечі Шпоньки й Шила. Панки «глека розбили» через ущемлення «дворанської» честі першого. Зарадити конфлікту намагається Горпина. Робить це у типово жіночий спосіб, зі знанням чоловічої психології не лише полтавців. Мовляв, коли появляться варенички і макітра пиріжечків – «то й на серці полегшає, як-от співають:

Ой ти, милий, не журись, не сварись,
А на мене подивись, подивись!» [263, с.131].

Цю жартівливу побутову пісню, цінну характерологічно й м'яким гумором, комедіограф навів повністю, в автентичному основному варіанті, що відповідає запису О.Зозулі (з єдиною заміною, «наварю» на «наложу» [303]).

Крім мисливського, М.Старицький використав і «гуляцький» фольклор, наявність котрого передбачає назва твору. Шинкову пісню Шпоньки «Пресучая та журба мене ізсушила...» введено у відповідному контексті: ліричний сум можуть

розігнати тільки чорні брівки й медові трунки «шинкарочки-жидівки». М.Старицький винахідливо «демонтував» і розосередив пісню, подав її частинами («вихід XIV»). Завдяки цьому розкрилися сценічні можливості її застосування при відтворенні різних психологічних і фізичних станів героя – від нав'язливого бажання хильнути і до вдоволення від його реалізації.

Споріднені з п'єсою «До мирового» Л.Глібова «обычные народные фразы и сцены при примирении и выпивке» [263, с.630] набули у водевілі М.Старицького народних евфемістичних виявів: «Кетьте нам ...такого, для чого чарки роблять». Знаходимо тут «колекцію» примовок до чарки: «Нехай же нашому ворогові ікнеться, як собака з тину урветься», «Хто п'є, той хвалить, а хто не п'є, того давить». Традиційні тости у творі обмежились діапазоном від «Чоловік на *одній* нозі не ходить...» і до «хата на *чотирьох* вуглах ставиться» [263, с.140]. Гострий на язик Шило, який поєднав іпостасі панка й народного гумориста-штукаря, влучно імпровізує тости за фольклорними зразками: «Нехай же наші дворани будуть тверезі, не п'яні, а нам, сіромам, аби заснути дома» [263, с.137]. Широка у творі народна «номенклатура» назв напоїв у «пляшечці-череваточці», від запіканки до «старочки-вистоялочки». Гумористичним народним є опис фізіологічних станів перед чи внаслідок пиття («охляв, мов щеня в дощ», «аж губи злипаються», «мов у животі полоскотала», «лига, мов Мартин мило»).

Драматург завершив одноактівку, як і «комічну оперу» «Чорноморці», співним номером жартівливого тріо. Почергово «ціпонька» Горпина та Шило заводять народні пісні, відповідні до народного «ритуалу» замирення сусідів із цілунками і чаркою. Це жіноча «Коли б мені, Господи, неділі діждати!» (не у варіанті «...на рушничок стати», а у «гуляцькому», в якому пісня перейшла і до III дії драми «Не судилось»). За нею чумацька жартівлива «Отак чумак дочумакувався» (пісня, а не однойменна паремія зі збірника М.Номиса). Всі герої приспівують і підтанцювують пісням, причому Шпонька – тримаючись «за ослона, щоб не впасти» [263, с.143].

Переважно відкритого типу фольклоризм дотепної комедії подекуди заснований на латентних міжнародних компонентах фацецій або «фрашок» у дусі

«Декамерона», комічних ситуацій М.Гоголя чи С.Руданського. Мова про гумористичний епізод, у якому подорожній немолодий Степан, наче коханець із анекдотів, ховається від небажаної зустрічі на печі, потім утікає, облитий сметаною, «чортом» на мороз, від чого у шинку переполох.

Можна констатувати вплив фольклорних моделей української пісенності у «виході» VI п'єси. У ньому симетрія питань і відповідей «перепілочки» Горпини та залицяльника Шпоньки структурно відсилає до кумулятивних діалогів дівчини і парубка з народного мелосу. Жартівлива вдача українського народу проступає у гумористичних висловлюваннях і комічних ситуаціях. Так, сцена роздягання Шпоньки показує його хист лягтися не по-дворянськи, а по-народному. Комічною виявилася його спроба поспішно одягтися (на голові опинився очіпок Горпини).

Національно-народний колорит твору досягається продуманим застосуванням фольклорних приповідок «живемо, хліб жуємо», «бачить кіт сало, та сили мало» тощо. Вони виявляють специфічне світоспоглядання («котюзі по заслuzі»), досвід колективного розуму («лучче солом'яна згода, ніж золота звада»), дотепність українського народу і його історичні уроки («підголив, як той москаль»), гендерний підхід [263, с.142]. Так що під шаром гумору проглядають серйозні реалії життя українського народу, його набутий історичний досвід. Деякі прямомовні конструкції відтворюють традиційні звичаї та магичні практики українців («переполох виливати»), дають виразні соціальні характеристики: «панові й чорти дитину колишуть», «поли вріж, та тікай від позовів». А близьке до народних риторичне запитання Шпоньки містить ще й небажаний у Російській імперії політичний зміст («Чи є де така губернія, щоб один одного не кривдив?»).

Жартівливі вислови («погано, Тетяно», «духопелу дати»), ліричні порівняння (чисто, «як у віночку»), етикетні формули прощання («не минайте ж нашої хати») та навіть специфічне застосування Шилом народної приказки до з'яв дійсності («розвелись у нас такі, що з тим дворянством, як дурень з писаною торбою, носяться!» [263, с.134]) за принципом синекдохи висвітлили особливість менталітету і риси родової вдачі українців, а також її деформації.

Пісенні й інші фольклорні транспозиції, апробовані комедією «Як ковбаса...», М.Старицький оновив комедією «з народного побиту» «По-модньому». Події одноактівки віднесено на лівий берег Дніпра, до багатой хати козака Вареника. Етнографічно виразна ремарка відтворила інтер'єр: прості лави та невідповідні їм кріселко й канапу. Еклектично поєднано й картини на стінах – офіційні генерали і народний малюнок страшного суду.

«Панські примхи» обставови не відповідають заняттю доньки господаря Зіньки, яка вишиває сорочку. Монолог-саморозкриття дівчини посилено інтроспективою народної пісні «Ой ти, дівчино, зарученая...». Пісенна зав'язка вводить мотив загрози почуттям героїні до приймака Овсія. Епізод, окрім іншого, виявляє поетику самоповторів автора (зокрема, засобів і прийомів народного комізму), деяку залежність від традиції «Наталки Полтавки» І.Котляревського.

Порівняння з іншими творами драматурга показує: прийом контрасту різних пісень підпорядковано у комедії етнодидактичному й педагогічному завданню. На цей раз – розкриттю неприродності розваг 10-літньої Наталки, котра для забави наспівує безглузді нісенітниці на зразок «Ду-ду-ду! Уродилась на біду». Недоречні у її репертуарі й жартівливі жіночі пісні з вульгаризмами, як «Набик, хлопці, набик, хлопці, бо чорт мужа несе» (ввійшла до роману «Волинь» У.Самчука). За Зіньчиним осудом таких дорослих пісень у вустах дитини стоїть точка зору М.Старицького-фольклориста, який вважав негативним вплив «гуляцького» фольклору на підліткову поведінку.

Комедію побудовано на системі символів і антитез, притаманних реалістичній літературі ХІХ ст. Так, народний одяг Зіньки, гарної у стрічках і плахті, символізує відданість національній традиції, морально-етичним уявленням народу, вірність своєму станові, батьківщині та власній природі. Народний барвистий одяг протистоїть панським «ригинальним» туалетам із «крендолинами», що входять у плани й амбіції Дзвонарської та Дембіцьких, котрі зазіхають на гроші Вареника. Коли у комічній сцені Зіньку «як кобилу супонять», заганяючи у нагрудник, – в імпровізованій «дамській уборній» ллються сльози.

Таким же кодом, як одяг, є мова і пісня. За намаганням Дзвонарської прибрати не «сухопару» Зіньку в тісний для неї, нелюбий і невідповідний одяг, змусити звертатися до батька не «по-мужицьки», а на «папонька», – криється вплив міських мод, засуджене фольклором моральне манкурство. Йому частково підляг Вареник – тип заможного козака з претензіями на кумпанію з «оноралами» та «мегдалії». Але на «дворанську» лінію Гаврило не вийшов, бо не позбувся української ментальності. У фіналі він прозрів і «одужав», як Мартин Боруля в І.Карпенка-Карого чи як Шпонька.

Тож поряд зі словами-покручами драматург не дарма наділив козака українською жартівливою піснею «Натоптала ніжною будяка...». Протиставив її «світській» пісні Дзвонарської, «чудеснійшій» лише як пародія: «Свисток свистить, свисток свистить...». Цей псевдоутвір вражає несмаком і вульгарністю («Єго синяя жилетка, / У груде моєй отметка!» [261, с.94]), макаронічним поєднанням різномовної лексики, суржику, претензійної назви корабля («Митридат»). Однак і цей одеський зразок модного «жорстокого романсу» кінця ХІХ ст. зазнав впливу автентичної української пісенності. Так, М.Старицький змодельював романс (і це цікаве спостереження драматурга-фольклориста над генезою тогочасного маскульту) за формою історичної народної пісні «Задумали Базилевці» – про повстання в с.Турбях. На це вказує завершальний куплет «На Хванталі [мова, певно, про Фонтан] вогонь горить, / А в Одесі димно» (пор. зі словами автентичної пісні «Ой на горі огонь горить, / А в Турбях димно»).

Випереджаючи постмодернізм гра із мовами, словом (лексичні церковнослов'янські вкраплення мови протопопівни Орини Дзвонарської, польські – Перепетуї Дембицької та російські її «ребйонка» Сисоя Хододатовича) сатирично відтворює спотворення моралі, мовної й етичної картини світу. Несподівано щасливому для героїв розв'язанню конфлікту посприяла ...ситуація мовного непорозуміння: господар сприймає «турнюр» як «цурдур» (образу доньки), й проганяє невдалого жениха з хати.

Загалом же словесні покручі з французької ведуть до семантичного затуманення висловлювань, однак і до комічних ефектів. Як, наприклад, у

намальованій Дзвонарською картині хорошого життя: «ладоночка» після «воспитія» «кохвія з кренделиками» пальчиками поперебира – і тут тобі «січас» «шарк» «гусарини»¹. Красунечка тільки й занята тим, що робить «книш» (українізований кніксен), щоб видно було, як груди «воздимаються», та смакує обідом («жулен з камердолями, пить сабавонь, вахлітам чи драглей» [261, с.96]), а після «драмадерії» і перед «променажем» насолоджується танцями «під хвартопляса».

М.Старицький із народної етичної позиції засуджує панське егоїстично-споживацьке існування за системою «тріскай та вивертайсь»: Зінька від цього здатна «здуріти» чи «зачуміти». Аморальному існуванню «голодних зажер» письменник протиставив народний ідеал, ліризований фольклорною поетикою іменних димінутивів. Цей ідеал водночас авторський і всього «хлопоманського» покоління дворян: «Нема краще, як біла хатонька у садочку, своє хазяйствечко, та мила дружинонька, та спільна працонька, та тиха розмова, та щира порада» [261, с.97].

Майстер сміху, М.Старицький досягнув гумористичного і сатиричного ефекту комізмом ситуацій. Так, заїкувата наймичка все питає, чи вже «кидять вареники» (так у «Зайцях...» Химка допитується, доки гріти шампанське). Активно «працюють» народна етимологія, особливо суржикування етранжизмів (*скандаль, хальора, шкилета*), комізм побутово-господарських їх пояснень, як «крендолини». Висока питома вага народної етимології, зумовлена проблематикою і жанром твору, характеризує типологію засобів комізму і сатири української драматургії, їх дієвість у п'єсах корифеїв.

Майстерні у п'єсі картини багатого гумору, насамперед українців, виразного національно і соціально. Це, наприклад, анекдотичний мотив про «інтересного кавалера» ...кабана [261, с.102]; дотепність ситуацій і реакцій на них (народний забобон Дзвонарської «не смотрїть у ту сторону, де біжить скажена собака», «щоб обморок не притягти вітром» [261, с.103]); крилаті фрази-рефрени «не ложи ручки

¹ В українському фольклорі разом із уланами саме гусари найчастіше зводять дівчат; існують аналогічні польські пісенні та російські свідчення (як вірш «Гусар» О.Пушкіна).

в бручки», «ти без поняття, девонько», гра слів («само собою розуміється» [261, с.101]).

Фольклоризм комедії засновано й на народних уявленнях: гріх «проти родителів піти». Що він був тяжким у народній свідомості, свідчать кобзарські думи про Олексія Поповича й удову, роман «Чайковский» Є.Гребінки, фольклорні перекази про великих грішників і літературні твори на цю тему О.Стороженка і М.Кононенка. Однак згадка про гріх в устах нещирої Дзвонарської довіри не викликає, хоч і оформлено її у дусі народних легенд та переказів: «замираючи», Орина начебто бачила, як цей «гріх аж трьома парами волів тягли на тім світі» [261, с.97].

Мовностильовий узус фольклоризму комедії сприяє художній виразності відтворення вдачі персонажів, їх фізичних станів («поуз рота ложки не пронесе», «загуляю так, що й чортам душно стане у пеклі»); лайки («свинячий виплодок», «сваха задрипана») чи й бійки («запотилишники їсти»); виразні опосередковані характеристики («моторна дитина») та народні «тости» (у цій п'єсі п'ють «на потуху» й «на покуту»).

Фольклоризм п'єси підкреслює заключний – пісенно-танцювальний – вихід персонажів. Відмінність від фіналу попередньої комедії полягає у пріоритетності пісень Овсія («Од дуба та до дуба...») і Зіньки («Ой клен, не тополя...») та підрядній функції танцювального приспіву Вареника («Ой гоп та помалу...»). Семантикою проспіваного дуєт іще раз «проживає» недавні любовні переживання та страхи (Зінька: «Полюбила Овсія, / Так боюсь панотця»). Пісня при цьому підказує вихід «А ти батьку поклонись: Де й дінуться твої муки, / Перев'яжуть ликом руки!» [261, с.108].

Названі пісні виявляють творчий підхід драматурга. Перша з них, народна, повністю введена в автентичному вигляді у п'єсу «Глитай, або ж Павук» М.Кропивницького і є взагалі-то відомою жартівливою піснею «Ой дуб, дуба дуба». М.Старицький художньо модифікував рядки з 3-го по 8-й у ліро-драматичному романсовому ключі, наблизивши їх до вдачі й хвилювань Овсія. Другу, Зіньчину пісню, письменник «співстворив» із народом за моделями

дівочого мелосу про кохання. Цим співом не лише прокоментовано сюжетні колізії, а й окреслено щасливий вихід для закоханих.

Переमेжуюючи пісенні тексти різного характеру, митець унікав сценічного монотону: жартівливу та «високу» дівочу пісню змінюють у п'єсі «низові» (сороміцькі) мотиви. Йдеться про спів до танцю «Ой гоп та помалу», підпилого Вареника (суттєва подробиця: на тверезу голову персонаж навряд чи зотягнув би її). Атрибуція її як обценної зумовила включення народного твору до збірника «Українські сороміцькі пісні» [126, с.287]. Цю пісню, що фігурує й у новелі «Червоний вечір» Степана Васильченка, записав І.Трійняк на Полтавщині. Зрозуміло, що для публічного виконання драматург не увів текст повністю і лише лаконічно означив пісню. При цьому автор замінив слова «Та вже дірку проперділа...» на нейтральні «Кажуть люде, що до діла!». Так поєдналися народний й літературний (авторський) гумористичний хист.

Остання жартівлива одноактівка М.Старицького – «Чарівний сон». Вона різниться від попередніх онейричною поетикою. Дію віднесено до королівського двору, у минуле, хронотопічно не визначене. Зберігаючи міру присутності олітературеного фольклору, драматург розширив коло його жанрів, мотивів та образів за рахунок міжнародних казкових сюжетів. Це дало М.Старицькому можливість завуальовано критикувати тогочасну російську дійсність. Це зрозуміла російська цензура, заборонивши п'єсу до постановки.

Панночка Леся розпочинає серйозний «жарт» невинною піснею під кобзу «Ой не цвіти, жовтий крине...». Нею вона намагається розігнати «сум-гризоту» за милим. Автор скомпонував пісню коломийковим віршем 4+4+6 на подобу фольклорно-мелічних прототипів типу «Ой не цвіти, зелений катране...». Це засвідчують контамінації пісні, що виконує функцію автопрезентації героїні. Половина ж другої строфи близька вже до зачину інших народних пісень – «Ой не шуми, луже, зелений байраче...» чи «Ой не шуми, ліщинойко...». Завершальні ж рядки мотивом втрати голуба («Упустила голубонька, Та вже не спіймаю» [262, с.547]) корелюють із зачинами VII поезії другого «жмутку» «Зів'ялого листя» (пор. «Упустив я голубочку / Та вже не спіймаю» [283, с.143]) та її

пісенного прототипу «Ой жалю мій, жалю...» зі зб. Я.Головацького: «*Випустила-м голубочка, / Вже го не піймаю*» [40, с.451-452.].

Як би, прямо чи опосередковано, не комунікував М.Старицький із популярними на Наддніпрянщині й у Галичині піснями і поезією І.Франка, що фольклоризувалася, безперечним є: 1) він дотримався народнопісенної алегоризації сердечних емоцій (жовтий крин розлуки, «милесенький» – «голубонько», далі «сокіл прудкий», «соболь»), ліро-драматичної рецепції постаті милого; 2) орієнтація на фольклор поєдналася з експериментальним характером взаємодії «драматургія – народна поезія», що свідчить про авторське «глибоке знання народної творчої лабораторії й критеріїв фольклорної естетики та про вмiле користування ними» [58, с.65].

Художнє обрамлення, «виходи» I і II синтезували, чи не за прикладом Т.Шевченка, фольклорну й літературну ритмомелодику. Діалог Лесі з нянею виписаний білим ямбом – розміром достатньо гнучким і універсальним, як коломийки. Марина, старосвітська бабуся в очіпку, перестерігає згадками про нечисту силу, що може датися взнаки, за народними віруваннями, вночі у порожній кімнаті без образів. Водночас няня намагається зняти напругу «хліборобським» порівнянням фольклорного типу наче весняний дощик оте горе дівчини, яка «Не цвіла – і хоче в'ять» [262, с.548].

Фольклоризм «жарту» детерміновано мнемонічним фактором. Марина, мов у дитячі роки, збирається розповісти Лесі казку. На її генезу й образність, на нашу думку, вплинула не лише ситуація дівчини-напівсироти. Тут синтезовано давні, збережені М.Старицьким враження, висловлені у спогадах «Зо мли минулого». Це згадки про няньку Палажку – зокрема, за казки хлопчик Михайлик любив її найбільше. У репертуарі казкарки не бракувало чарівних казок про тридесяте царство й «красну царівну», полонену триголовим змієм разом із її «кривним людом», про відважного «царенка» [263, с.383-384], а також фольклорних сюжетів про мавок і лісовика.

«Анотована» нянею казка «про царя й царівну, / Про мачуху, що думала звести / Красуньку, щоб їй, бач, не мішала / Пишатися, що хтіла жениха /

Закатувать...» [263, с.550], у творі амбівалентна. Вона виступає не тільки проекцією стосунків Лесі з її мачухою-королевою, а й алегоричною антиципацією подій. Бо у фантастичному сні Леся королівною потрапляє у зачарований світ, де королем крутить її ненависниця-мачуха. Героїня ж й у величному палаці осмислює своє становище народнописенним вигином думки: «Ой пропаща я цілком!». Цей настрій, переданий у темпоритмі (Л.Тимофеев) народного двонаголошеного 8-мискладника, пронизує її пісню «Ах, нещасна моя доля...», формує репліку «Ой-мі, туга... / Коли щира ти подруга / То втечім...» [263, с.553]. А трагічне зізнання героїні «Моє серце на ножі» [263, с.554] «наживо» транспоноване із баладної пісні «Да пила, пила Лимериха на меду» зі зб. М.Максимовича (1827).

Фольклоризм одноактівки, порівнюючи з іншими творами М.Старицького, – дещо меншої питомої ваги, тому що тіснішою є естетична взаємодія твору з літературними поетизмами. Однак при цьому, скажімо, яви IV-VIII з європейським казковим фондом єднає готовність героїні хоч і за морями та синіми горами знайти коханого, «перетнути лиху біду». За моделями чарівних казок утілено мотив підступності, лицемірства королеви-«звіра». Вона із чоловіком «старим все серденько звела» та здатна вдатися по допомогу не те що до «знахарки старої», а й до пекельних сил (біса). Назагал М.Старицький пішов далі за казкові прототипи, індивідуалізував постать мачухи, наголосив її «низову» і навіть інфернальну сутність.

Фольклорний тип світосприймання представляють також поетика щирих звертань Лесі («ненечко моя»), сентентивність її висловів («Хто не люб, / То з тим труною буде шлюб!» [263, с.561]). Народне слово, гра («*Катря*: - Погуляймо в горидуба!» [263, с.555]) сприяють драматургічному моделюванню станів персонажів і стосунків між ними на основі співвіднесення з народними звичаями та латентно фольклорними станами, –наприклад, дівочих петрівчаних пісень (бажання нагулятися). Цими настроями пронизано мовну партію Королеви [263, с.561]. Крім петрівчаних мотивів, актуалізовано і весільну обрядову пісенність. Так, спів панн з яви IX, мов весільних дружок, адресований «красній

королівні», кращій і од «ясної зорі». З нею в українському фольклорі традиційно порівнювалась наречена.

Танок панн, а особливо їх спів «Ой настала вже пора...» – майстерний зразок стилю автора, натхненного фольклором і кращими його літературними інтерпретаціями. Тут опосередковано пантеїстичну поетику природи. Вона, як згодом у Олександра Олеся чи В.Пачовського і рідна, національно виразна (гра місяця з синяви долин, соловейків спів, мавки), і водночас умовна південна, екзотична (срібло «китиці маслин»). «Вихід» же Х відтворив жартівливе протистояння панн і джур. Він типологічно зіставний із гумористичними «передирками» гуртів сільських парубків і дівчат з українського фольклору. Про це говорять «грізні» погрози Панн 1-ї і 2-ї та Джури 2-го, репліка Катрі вбік. На слова «Ясніший круль» ця панна реагує народним означенням «Соломи куль!».

Ява XI спочатку підхоплює легку, народно-жартівливу тональність епізодом флірту Мажордома з Паннами (їх реакція, мов у сільських дівчат: що за «півень походжа?»). До кульмінації підводять: успадкований із сатири Т.Шевченка мотив благоденствія всіх у королівстві, насправді «зціпленому ляком». Так політичний зміст знаходить у творі фольклорну оболонку. До чарівних казок відсилає змагання «суборців» за королівну. Вона має стати дружиною переможцю, принести йому у посаг «наших дібр ще половину рівну!» [263, с.569]. Такий мотив, відомий у фольклорі народів світу, опрацювали драматурги Я.Райніс («Вій, вітерець!») і Леся Українка («Осіння казка»).

Співацький турнір зводить трьох претендентів – це фольклорна числова символіка. Перший, ханенко, приграючи на зурні, співає про чари південних «садів-вертоградів». Джерелами образності його по-східному пишномовного співу вважаємо: 1) пісню Міньйони Й.Гете, переосмислену в дусі орієнталізму та застосовану до оспівування краси краю від берегів Нілу до срібношатою Ливану; 2) «Пісня пісень» (вчені трактують її як фольклорний компонент Біблії). Цей спів – традиційна поетизація Королівни, чиї вуста «запашніші троянд Дагестана» [263, с.571].

Другий, принц, промовляє під струни лютні про романтичний порив до чарів краси, «розкошів неземних» кохання. Пісня не знаходить, на відміну від першої, прихильності королихи, бо платонічна. Та її уподобали «остаркуваті» Король і князь-Мажордом. Кожному зі співців, як перед тим і Королю, хор співає «Славу», відмінну літературністю від кобзарського «славословія».

Третім виходить лицар із кобзою, в якому Леся пізнає коханого. Його пісня «Ні, ні, не те! ...» не присвячена коханням. Вона – про всеохопну любов до скривджених бездольців, рідного краю, про обов'язок злити у серці високі чуття. Цей «символ віри», відповідний мотивам громадянської поезії М.Старицького, викликає захват переважної більшості персонажів. Король, мов у чарівній казці, оголошує лицаря переможцем, уславлює його і хор. Однак Королева оголошує звитязця «злою личиною», підбурювачем «рвані» бунтівною піснею.

Так на поверхню казковості «Чарівного сну» знову виходить політика. Вже й «віхтеві»-Королю пісня Лицаря видається «понураю», а Маждордом запевняє: вона ж бо не пройшла цензуру. У цих, легко впізнаваних реаліях самодержавної Росії, «бунтареві» не допомагають ні запевнення у покірності, ані заступництво Лесі. Герою загрожує катування, «правий» суд. Усім же підданцям, – крім «підпюрників», згідно колоритного народного слівця, – репресії («...бунт!? Катуй, рубай!» [263, с.579]). Кінець сновидіння дає щасливу розв'язку. Її символізує спів під кобзу: Кость, милий Лесі, співає її любовну пісню «Ой затьохкав соловейко...». Цей текст М.Старицького показує органічність і природність його перебування в атмосфері українського пісенного фольклору.

Оригінальні драми письменника порушили актуальну проблематику нидіння села («У темряві»), взаємин інтелігенції з простим людом та панами («Не судилось»), театального і довоклатеатрального життя («Талан»), західноукраїнської дійсності («Розбите серце»). Ці важливі п'єси склали окрему підсистему драматургії М.Старицького, дещо скоригували її фольклорний дискурс, підвищили ступінь суспільної значущості й соціальної гостроти образного мислення митця, зануреного у народну традицію.

Драма «Розбите серце» виявляє притаманну творчості письменника 90-х рр. більшу ощадність у використанні фольклору. Водночас констатуємо розширення спектру народнопісенних відображень, зокрема за рахунок інонаціонального фольклору. Також відбулось олітературнення нових уснопоетичних жанрів, які письменник іще не апробував. Усе це варто тлумачити як свідчення саморуху М.Старицького до глибшої психологізації, драматизації колізій і конфліктів, суспільної і соціальної репрезентативності п'єс. Тож Л.Дем'янівська слушно назвала твори поч. 90-х рр. із життя інтелігенції такими, що склали «Окрему, цілком новаторську, сторінку драматургії митця» [62, с.359].

Унікальність драми у тому, що «Розбите серце» – єдина п'єса М.Старицького з галицького життя. Попри це, цензура заборонила її за «небезпечну політичну тенденцію», здатну «хвилювати й розпалювати народні пристрасті» [261, с.559]. Події твору віднесено до Львова, тобто у нетрадиційне для драматургії Наддніпрянщини фольклоропороджуюче середовище. Різонаціональні персонажі послуговуються рідною мовою (крім української, польською, єврейською і німецькою) чи їх сумішшю, а також зразками усної творчості свого народу.

Серед дійових осіб, поряд із студентами, – знайомі з української фольклорної характерології типажі: забита сирота, дівчата, сварливі й спокійніші молодиці та баби. До персонажної сфери твору також належать: господар будинку поляк Голембицький – колишній гусарин, що виступає у традиційному пісенному амплуа спокусника героїні; «рудий-рудий» німець – комічний, мов у народних анекдотах чи «співомовці» «Зелений пес» С.Руданського. Комізм цього етностереотипу німця не знімає і його прізвище – таке, як у польського фольклориста Фішера). У п'єсі діють і підступна лихварка-єврейка, «вуличний співака»-«венгер».

Львів у драматургічному моделюванні М.Старицького постає містом, де живе фольклорна стихія, – не тільки українська. Художньо асимільована, вона врізноманітнює та концептуалізує монологи, діалоги і масові сцени. Про це говорять: 1) модифіковані приповідки молодиці-білешниці [261,с.295], що узагальнюють народний і, зокрема, жіночий досвід; 2) фольклорні приказки 2-го і

3-го студентів [261,с.307-308]; 3) утворена автором за народними моделями приповідка Теклі «Горе тільки рака, кажуть, красе» [261, с.336].

Додамо сюди колоритні слівця й вислови «хлопомана» Яворовського (прізвище героя ввібрало народнопісенну образність: похилений над водою явір символізує зажуру), сторожа Недольського, дівчат Зосі й Марійки, студентів Любича і поляка Стембельського. Цей ласий до міцних трунків і дівчат безпринципний молодик стильово аплікує яву ХІІ популярним і досі польським тостом «Век наш круткі – випієми вудкі...» [261, с.307].

Інонаціональну пісенність представив академічний гімн “*Gaudeamus igitur*”, за переказами, складений студентами у Гайдельберзі ще ХІV-го ст. Він виконується у драмі хором та продовжується спільною піснею. Дві її строфи сконтамінували народний зачин «Вип’єм за щастя, вип’єм за долю...» та слов’янофільську програму братання «кревних» народів М.Драгоманова М.Старицького, висловлену в дусі «Поклику до братів-слов’ян». Тож фольклор слугував у митця засобом виразу передових суспільних ідеалів.

Револуційним «вістрям» яви, багатой на пісенні відлуння народів, стала «Карманьйола». Два її рядки, проспівані Любичем за піаніно (драматург увів їх в українській транслітерації), провіщають соціальні збурення, боротьбу. Адже піснетворчість французьких революцій попередніх століть актуалізувалась на початку ХХ віку, і «Карманьйола» та «Марсельеза» знайшли літературні версії в Україні. Відчуваючи загрозу, реакціонер Стембельський хоче підмінити грізну пісню Великої французької революції, цей поривний гімн санкюлотів, безпечними кружляннями і скоками.

Досягаючи драматургічної виразності чергуванням різних тональностей і пафосу, М.Старицький уводить на зміну масовій «Карманьйолі» «німецьку» пісню. Веселий спів венгера «Ейн, цвей, дрей» і ним уведені танцювальні па функціонально призначено, на відміну від смутної серенади «*Meine Lieder*» Ф.Шуберта, завданню розвеселити дівчат. Гумористичний ефект викликає також макаронічна мова. Вона несподівано поєднала німецькі й українські слова,

перетворивши пісню на комічний колаж¹. Із виходом Фішера, що користується такою ж ламаною мовою, жартівливий тон зміцнюється.

ІІ дія успішно продовжила експеримент М.Старицького щодо змішування різнонаціонального пісенного субстрату. Хор фабричних робітників із околиці міста озивається співом «А куди ти їдеш, мій коханий пане?». Ця польська пісня – діалог Марисі та її коханого пана. Невірний, він їде у «важливій» справі «Пить, гулять, в карти грать» до Варшави, де «дівчат – вволю квят» [261, с.333]. Пісня, що не належить до поширених у робітничому фольклорі, виконує антиципаційну роль провісника змін у долі Теклі. На розлуку натякає її віщий сон, емблема нещастя відповідно до народного сонника [див. 261, с.334].

Драматичні та ліричні яви за принципом композиційного контрасту змінює гумористична VII-а. Варті уваги в ній польська, злегка українізована пісня «По той страни Вісли компаласе врона...» підпилих білешниці й венгера. У тривалих результаті пошуків джерела нам вдалося встановити: цю пісню¹ Садок Баронч умістив у томі «Bajki, fraszki, podania, przyslowia i piesni na Rusi» (Тернопіль, 1866.-С.241). Її продовжено уривком іншої, також «польсько-української» пісні «Пішла панна по горіх» (текст знайти не вдалося). Співи змінюють тональність мізансцени. З імперсонального жарту вона перетворюється на зловтішне знуцання недоброзичливців над героїнею, котра посміла покохати вищого за себе (теми нерівного кохання, ворогів-розлучників часті у фольклорі та п'єсах М.Старицького).

Пісенно-танцювальний «вихід» XIII дії III стає певним рубежем. За ним більше немає веселоців: Текля починає згасати від сухот. У цій же яві подівочому життєрадісну сторону природи героїні ще виявляє жартівлива танцювальна пісня. Пасує вона не до скакання галопу, а до іншого танцю – рідного козачка. М.Старицький виявив добре чуття музичного фольклориста,

¹ «Іх бін добрий, славний кнехт, / Куплю перснів, бинд і плахт, Глянь, яка чудова нахт, / Як щебече нахтігал, / Бо без тебе я ферфал», [261, с.317]. Строфи за зразком українських народних пісень при цьому римуються на взірць фольклору - паралельно.

¹ Її жартівливий зміст складає засторога поручику, який прийняв ворону, що купалася, за власну дружину: «Не гадай, поручнику, що то твоя жона, / Бо то такий пташок, що зветься ворона (переклад наш – О.К.).

дібравши слова «Купи ж мені риби-риби...» до козачкових ритмів. Їх темпоритм підкреслює піснею героїні виклик недолі.

Оволодіння драматурга психологізмом народних ліричних пісень показує лінія тяжких ударів долі, що випали «підстреленій», мов пташка, Теклі. З подібних причин ліричний наратор у «Зів'ялому листі» І.Франка означити свою «пісню» «підстреленою пташкою». Трагічного підтексту набуває навіть дидактичне повчання баби, що виступає як берегиня автентичних народних традицій: не можна, мовляв, «перехарамаркати» весільні співи. Треба чинити це за стародавнім «законом», якого у місті вже не дотримуються, осудливо констатує вона. Серце Теклі, якій судилося рано з білим світом прощатися, рвуть і хвацькі танцювальні приспиви білешниці, й бабині слова, особливо ж – сам весільний обряд. Він не нагадує чудовий сон героїні про вінчання у церкві: вона з відчаю йде вінчатися з Фішером, як «ягня на заріз» [261, с.360], а батько при тому цілком поважно благословляє молодят хлібом. Відповідно до обряду традиційного українського весілля дружка перев'язує руку німцеві. Пару садять за стіл, хор співає «Ой сіла панна Текля на посад, / А з нею янголи вряд...» [261, с.361].

Дещо раніше сідання на посад і ставання на рушник було описане в «етнографічній» частині поеми «Русалка» Лесі Українки, з котрою М.Старицький хотів налагодити творчу співпрацю. В обох творах «в народному стилі» (підзаловок «Русалки») весільна ситуація протилежна перспективі «щасливого вікуваннячка» із «князем». Цю трагічну неприродність подій баба вклала у мову, звернену до «горлички підстреленої»: «Тобі б тільки рости, та красою цвісти, та мир звеселяти, а ти налагодилась у тісну хату з трьох дощок... Хто тобі порвав твій вік молодий, хто тебе знівечив, дитино моя...» [261, с.365]. Тут відчутна поетика народних голосінь на зразок уміщених у зб. І.Свенціцького «Похоронні голосіння» [84, с.31-32].

Народна поетика квіток і зел («черевички», «собача рожа», «зірочки», любисток», «канупір») символізує вже не віночок на голові «Теклюсеньки», а квіти на могилі тієї, якій «уже рясту не топтати». Жорстоку іронію долі автор підкреслив ремаркою про гулянку біля корчми: «У вікно чути здалеку веселу

музику, і хор співа коломийку. Пауза» [261, с.372]. Народним заупокійним словом звучить підсумок Яворовського про дороге, навек розбите серце.

Соціально-психологічна драматургія М.Старицького, присвячена життю селянства Наддніпрянщини, засвідчує постійне користування джерелами народної поезії. Таким був результат високої оцінки її суспільно-культурного значення, розуміння дієвості фольклору в розвитку національної літератури. Пріоритетним чинником образності п'єс «Не судилось» та «У темряві» є традиційна пісенність, напрям узагальнення дійсності в якій відповідає реалістичній типовості п'єс. Крім цього, виокремимо паремії й живомовну стихію, що узагальнюють життєвий досвід простолюду і презентують його ментальність, а також впливи жанру народної драми. Пісні ж, дібрані відповідно до фольклорно-творчих зацікавлень М.Старицького, виступають у тексті як окремі чи парні зразки. Напрямок художньої їх асиміляції зумовлено характером подій, особливостями вдачі персонажів. Існує й системна пов'язаність із етнографічними виявами життя народу – картинами вечорниць тощо.

Ще один драматичний твір із народного життя, якому властива висока питома вага народної пісенності, – створена М.Старицьким із О.Сусловим (О.Резниковим) драма «Галя Русина», примірник якої зберігається в архіві письменника (Ф.15.-Од. зб. 75). У ній численні пісні презентують сільських парубків і дівчат у їх настроях і переживаннях, і до деяких пісень дібрано й мелодію, що засвідчує усвідомлення єдності двох аспектів пісенності та турботу про успіх вистави. Наприклад, «Червону каліноньку...», згідно з нотаткою олівцем, слід співати на мотив «Ой на горі огні горять...». Знаходимо в архівній драмі й типовий зразок солдатського фольклору (пісня «Командирушка храброй...» колишнього москаля Пилипа), низку паремій.

П'єси митця з народного життя засновано на характерних явищах буття нації. Так, сюжет «Не судилось», за листовним зізнанням автора редакції газети «Заря», запозичений «у самой жизни, из этюда 1862 года, близко мне знакомого» [263, с.470]. Такого типу драми збагатили комплекс засвоєної літературно

різножанрової пісенності, доповнили фольклорний світ творчості письменника уснопоетичними компонентами інших, не пісенних, жанрів.

«Першопоштовх» (О.Дей) М.Старицькому надали фольклорні сюжети, мотиви й образи. У драматичному втіленні вони підпорядкувались авторській концепції, яку можна назвати теорією етноментальної відповідності. Цю позицію на початку п'єси виклав Михайло Ляшенко. У гострій дискусії з Белохвостовим персонаж наголосив: кожен народ виробив собі «найпридобрніші» форми естетичного чуття. Це та власна «національна одежа», зокрема мовна, в котрій йому найзручніше існувати. Без любові до своєї національної «родини», її традицій і менталітету неможлива любов до батьківщини, певні мовець і сам автор. У його баченні родо- і родиноцентризм – не що інше, за М.Дмитренком, як «основа формування ментальності й фольклору» [77, с.99].

«Всякий примус, всяке руйнування природи» (тобто і рідної мови, фольклору – феноменів душі народу), зокрема руйнування самодержавне російське, заради «переробу під один аршин», тяжко «вадить і кравцеві, й сукні» [260, с.150]. Тож збереження української «самотності», як загальнонаціональної, так і індивідуальної, драматург трактує як відсіч тяглій русифікації, неприйняття пристосуванства. Останнє текстуалізоване приказкою «Цигане, цигане, якої ти віри? – А якої тобі треба?» [260, с.157], що перейшла в оперету «Сорочинський ярмарок».

Ця проблематика надає драмі актуального політично-історичного спрямування, виводить її на «прокляті» питання, представлені і в українському фольклору. Це колізія правди, що страждає, та панівної у світі кривди (редакція твору 1893 р. мала назву «Кривда і правда»). Вони протистоять одна одній і в п'єсах М.Старицького «Не судилось» та «У темряві». Глобальний конфлікт правди з несправедливістю детермінує й загострює соціальні суперечності. У фольклорі конфлікт набуває вигляду бінарної опозиції суб'єктів, яку Т.Шевченко по-народному сформулював «пани а люде».

Фольклорна тема боротьби Правди і Кривди наскрізна у пісні О.Вересая «Нема в світі правди...». Впродовж др. пол. XIX ст. її опрацювали літературно

П.Куліш, Панас Мирний, Леся Українка й ін. М.Старицький же узагальнив тему масовою сценою в «розправі» (показова народна етимологія слова «управа»). Фінальний монолог Степана Петраша виявляє його не «глистюком», а «орлом-білзорцем» та звучить гнівним оскарженням панування кривди у Росії. Однак протест послаблено надією на допомогу «зверху від батька». Поширена і по-українських селах віра у доброго царя/цісаря у драмі М.Старицького неорганічна. Та й реалізовано ілюзію, яку розвіяло життя, за принципом *Deus ex machina*.

Сюжетно-характеротворчий антагонізм «пани а люде» реалізується у драмах відповідно до фольклорних моделей – українських пісень про громадські справи, побутових переказів нової доби. Він стосується, як і у народній творчості, проблем суспільної справедливості (земельне питання) та приватного життя (пісенно-баладний мотив зведення дівчат панами, рідше представниками сільської влади). Проблема землі висвітлюється у п'єсах індивідуалізовано. Так, Чубань певен, що землю колись поділять по правді. Задля цього він і працює на благо селян, навчає і лікує їх. Герой, що є типом демократичного інтелігента, лідера народу, вважає абсурдом «єднання з народом» етнографії ради. А Степан Петраш (це фольклорний тип оборонця простолюду) і хворим, без надії на перемогу відстоює народні інтереси. Він жертвує своїм життям у протистоянні сільській верхівці, темному і мінливому загалу.

Драматург інтерпретує проблему в історичному й етичному аспектах, оформлених по-фольклорному. Так, Павло перед хазяями оголошує землю споконвіку людською, а не поміщицькою. Як бачимо, зі сталої формули знято, з огляду на матеріалізм героя, релігійний компонент народної свідомості (земля «...Божа і людська»). Можливо, каже Чубань, діди поміщиків, людей із того ж «тіста зліплених», що й простолюди, заслужили землі на війні. Але, як формулює він прозоро для селян, тоді діди «ваші хіба на печі лежали, а не вмирали на тому ж кривавому полі?» [260, с.178]. Чому тоді у «нетруджених» тисячі десятин, а у селян по чотири, питає протагоніст, – і відповідь очевидна: через соціальну несправедливість і кривду.

Винні, за М.Старицьким, також «темність, убожество» селян, а найбільше «горілчана отрута». Тобто приказка «Громада – великий чоловік» [261, с.402], хай і повторена текстом двічі, не стала дійсністю. Бо українських селян, мов отару овець, стрижуть глитаї-«жироїди», ширять горе (тут автор суголосої соціальної сатири фольклору). Селяни ж «кланяються скляному богу», лише поодинокі, як Дід, усвідомлюють потребу «і для громади потрудитись» [261, с.453]. Тобто можливості капіталізму з його земельними банками й позиками – не для людей, невдалих у борні життя, що об'єктивно засвідчили М.Старицький, І.Франко (циклом «Борислав»). Тому в селян, наче у того «2-го хазяїна», все триває, як говорить приказка, свято «Луки, ані хліба, ні муки!» [260, с.176].

Не знімає суспільної напруги міжстанових взаємин існування добрих панів. Деякі з них наважувалися «битися з родом, з панами» [260, с.187], як дядько автора Олександр Захарович. Однак вони не мають впливу, більшого за приклад родинного «чесного гнізда» з дружиною-селянкою. На початку «У темряві» засобами народної розповідної прози Подорожня повістує про добрих пана і пані, які сирітками опікувалися, «хати становили» й худобу давали. Насправді ж панська щедрість була, чи на Поділлі, чи Гуцульщині, переважно платою за зведення. За свідченням Харлампія, худобою і грішми щедрі пани зазвичай компенсували плотський гріх. Непокірним же дівчатам світило «весілля». Користуючись народним звичаєм, «панське болото» прислало парубків-прихвоснів із мазницею вимазати дьогтем хату й голову Катрі, обрізати дівочу косу («Не судилось»).

Драматург виразно протиставив, орієнтуючись на поетику фольклору, панське нещире кохання як прагнення «свободи наслаждений» (Анна) – та цноти молодих українських селянок. Вони щирі, здатні до самопожертви, як Катря чи Пашка («Кохала б, ...землі під собою не чула! Пригортала миленького свого, милувала б, цілувала... до загину» [260, с.172]). Життєвість сил і темперамент «породи» у них поєднано з моральністю, вищою в моделюванні М.Старицького за панську. Він підкреслив це контрастом автентичних пісень парубків і дівчат на колодках «Ой місяцю, місяченьку...» й «Ой зацвіла маківочка...», з одного боку,

та хтивого монологу заміжньої дворянки Анни, – з іншого. «Панське болото» деморалізує двірню і селян, що докладно зобразив І.Франко у повісті «Основи суспільності».

Лірику народної поезії при творенні дівочих образів увібрали портретні (парні героїв, чоловічі¹ й жіночі) та психологічні характеристики. Наприклад, Катрі – «підбитої горлиці», що відповідає народнопісенній символіці. Фольклорна образність оформила її роздум «Чи мені наврочено, чи у мій слід хто вступив?» [260, с.170], підсилений піснею саморозкриття «Тяжко, важко, а хто кого любить», а також драматичну тему сліз «і по матері, і по долі своїй щербатій, і по віку молодому» [260, с.219].

Уснопоетична стилістика сприяє драматургічному окресленню недолі Домахи, молодий вік якої «пливе за водою без привіту» [261, с.396], бо деспотична матір «гнула її як лозу». Пісенно-баладна тема жіночого безталання ще більше драматизується розробленим фольклорним мотивом лютої розлучниці [261, с.433], ревнощами героїні «У темряві». Психологічні підходи драматурга художньо збагачували традицію літературного опрацювання фольклору насамперед глибшою індивідуалізацією дійових осіб – жінок і чоловіків.

Вміло оперуючи засобом контрасту, М.Старицький знову чергує епізоди протилежної тональності. Так, перипетіям передують ліричні й гумористичні фольклорні внесення. Ті, наприклад, що відтворюють атмосферу гулянок молоді над Россю (паралель із «У темряві» - сцени купальського обряду, залицання Наталки і Леонтія). Зокрема, у дії II «Не судилось» органічно співіснують поезія цнотливої пісні «Ох і зійди, зіронько та вечірняя», стихія народного жарту («...маненька, наче з капусти вискочила») і гумор «передирок». У них дівчата кривдно називають хлопців «гирявими», голодранцями і невірними, що «по других вулицях тини підпирають», а ті жартома відбивають: «Куриного товару скільки хоч» [261, с.167].

¹ Так, опосередкований портрет Михайла у традиційному парубоцькому одязі (жупан і сива шапка), відповідний народним критеріям вроди – «Вид біленький, вус чорненький, брови на шнурочку» [261, с.161], ритмізує мову Пашки за взірцем коломийки.

Принцип добору антитетичних пісень, що відтворюють грані життя індивіда чи й народної вдачі, у III дії «Не судилось» визначив репертуар п'яненкої плетуки Степаниди. Його склали: 1) раніше апробована для сцени «гуляцька» пісня «Коли б мені, господи...»; 2) жартівлива «Унадився журавель...». Ця частина старовинної весільної гри-танку «Журавель», очевидно, є підсвідомою еманациєю «тілесних низових» бажань покритки (І.Франко пов'язав приказку про журавля саме з залицянням пана до бабиної дочки [36, с.181]). Характерний репертуар доповнюють пісні, відповідні ситуації, проте виконання їх переривається через сп'яніння виконавиці: «А в перепілки та головка болить...» та «Очеретом качки гнала ...». Останню введено у варіанті «...спіткнулася та й упала», відповідному до ситуації й більше придатному для сцени, ніж варіант «..високо ся підопняла» [210, с.154].

Поряд із пісенними, дві драми на теми села мають широкий діапазон фольклорно-етнографічних відображень. Їх становлять, зокрема, народні приказки. Широту й активність побутування показує їх уведення у мову єврея-орендаря Шльоми («м'яке, як віск; хоч до рани клади!» [261, с.158]) та русифікованого писаря («коваль клепле, поки тепле») [263, с.439]. А от єдину російську приказку з «Не судилось» подано в усіченій і парафразованій формі («угодишь к Макару»), та й відома вона добре українською паралеллю. Крім паремій, знаходимо традиційні клятву («нехай би я більше дітей не мала»: в устах циганки з «У темряви», що виступає у фольклорному амплуа ворожки і знахарки, вислів виразно коментує сміх селян); лайку («бендерська чума», «відьма київська»¹). Лайка часом переходить у такі ж народні прокльони. Якщо Дзвонариха вдається до них одноразово-ситуативно («Щоб ти своїх дітей не діждалася бачити...» і далі, [261, с.229]), то справжнім віртуозом проклинання в цензурних українських формах є Коломийчиха: «А щоб ти на вила собі кишки вимотав, щоб з тебе дух виперло, стонадцять куп чортів твоїй матері і твоєму батькові!» [263, с.431].

¹ Останній вираз, оцінка Коломийчихи Степаном, функціонально пов'язаний із фольклорною темою лихих тещ, популярною сьогодні хіба що в анекдотах, та традиційним прокляттям («Щоб ти своїх дітей не діждалася бачити...» [261, с.229]).

Суміжні з фольклорними етнографічні реалії «Не судилось» складають: народні прикмети погоди (червоний захід сонця як вказівка на вітер), засоби медичної практики (навіть поміщик намагається зарадити головному болу дружини «смалятиною»), уявлення про магію. Останні вбачаємо у ритмізованому на вірєць дум і голосінь фольклорному наративі Ковбаня «Чи тебе чарами приворожено, чи тобі пиття дадено...» [261, с.200].

Ще багатшим є такий компонент народного мелосу, як фольклорно-етнографічний антураж («У темряві»). Він додає до асимільованого спектру уснопоетичних жанрів театралізовану картину місячної ночі на Купала: дівчата гадають про долю вінками зі свічечками на воді. Епізод обірвано, бо дівчата втікають, аби не «втеряти» Купала. Показово, що їх налякали звуки, як вони гадають, русалок чи нехрещених дітей-потерчат. «Інценізуючи» народну обрядодію, драматург відтворив і ліризм дівочих сподівань подати судженому рушники, і драматизм події. Адже вінок, що втонує, знаменує смерть Максима. Автор розрядив атмосферу сміхом (епізод «надкусювання парубків»), збагатив магичний ритуал купальською піснею «Ой тихо, тихо Дунай воду несе». Наведений її варіант – із мотивом викликання віночком долі – змістовніший за записаний Г.Танцюрою від Явдохи Зуїхи [268, с.812].

Рідкісними у М.Старицького, але вмотивованими є аплікації колискового та казкового жанрів. Перший маємо в «Ой люлі, люлі...» – співі Домахи не до дитини, а до сплячого Степана. Це синекдохально відтворює її ніжність до чоловіка, не розтрачені емоції материнства. Казковий компонент убачаємо у стабільній формулі «завезу її... у тридесяте царство». А ще теща у творі зятя «в землю вбиває», подібно як змії у казці Котигорошка.

Носієм християнського фольклору виступає Марина. Вона – жіноче втілення релігійної свідомості народу, засвідченої у тексті, зокрема, переказом про зустріч із мудрим «странником». Віра допомогла їй уникнути інцесту зі Степаном. А це ж найтяжчий гріх, за М.Драгомановим, у народній свідомості, а також у фольклорі й опертій на ньому літературі, від М.Костомарова починаючи (балада «Брат з сестрою» – етіологічна легенда про квітку братчики). М.Старицький задля

недопущення інцесту своєчасно ввів у драму такий прийом міжнародного фольклору, як анагоризм – «життєву ситуацію розпізнання рідних» [с.17]. Фольклорно-етнографічні «сліди» народнорелігійних уявлень містять і ремарки. В одній із них, опису пасіки, згадано святого Зосима – патрона бджолярства разом зі св. Савватієм.

Варте уваги й фольклорно-літературне моделювання присягання в народному стилі («землю їстиму, жабу ссатиму...»). З огляду на «аудиторію» українськими фольклорними є замовляння циганки. Вимагаючи багато воску, меду, сала немов для ворожіння, вона обіцяє ворогів «прогнати на очерета та на болота» [261, с.409]. Характерна її репліка про правду, яку, на відміну від сала, «в мішку не сховаєш». Аналогічно спекулянт хлібом Мошко висловлює свої надії формулою наших обжинок «Дай боже і на той рік діждати!». Ці місця показують: автор дотримався традиційного гетероїміжду цигана і «жида», подав інонаціональних персонажів носіями українського фольклору.

Виправданим є парафразування М.Старицьким літературних романтичних і уснопоетичних зразків. Мова про психологічне – припасоване до зальотів писаря – введення до його монологу пісні «Чорніє очі...» Є.Гребінки в українському народному варіанті. Прагматичний розум писаря, висвітлюється, зокрема, за художнього сприяння народної приказки. Її гумористичний мотив «Коли б у ковбаси були крила, то кращого птаха не було б і на світі» [261, с.393] опрацював Л.Боровиковський у байці «Клим» («найлучча птиця – ковбаса»). З етнографічного поля походять уведені М.Старицьким більшою мірою, ніж у попередній драмі, народні вірування та перекази. Хоча жанр не дозволяв безпосередньо виявити авторське до них ставлення, та воно, успадковане від раціоналізму Просвітництва, визначене позитивістським неприйняттям забобонів як одного з виявів народної темряви.

Це засвідчують есхатологічні чутки, поширені між селянами. Мовляв, десь «за морем-кіяном десь народився антихрист», «буде війна; неприятель хоче від нас всіх баб забрать» [261, с. 437]. Відбито й демонологічну віру народу в спроможність «осикового кілка» упиря чи відьму «пристромити». Скептично-

іронічний прихований підтекст останніх реляцій, писаря і Степана, неспроможний подолати забобонність простолюду. До її виявів автор відніс віру в чарівне дання (їжу, питво). Коли їх приготовано зі знанням знахарської «магії», сили впливу «пересушеної жаби та гадючих яєчок», то це становить загрозу для життя, як отруєні гречані галушки для Степана.

Аналізована драма включила тільки дві народні пісні, що є рідкістю у музичному та фольклорно-етнографічному театрі корифеїв. Відповідно змінився вектор фольклоризму, центр ваги якого перенесено з народнопісенної на мовно-стилістичну площину. В осердя реалістичного письма, моно- й діалогічного мовлення і тропеїчної мови стали народні прислів'я, колоритні ідіоми та фразеологізми. Вони подекуди переходили, модифікуючись, із інших творів М.Старицького, як приказка Котенка [261,с.472] про багатого, якому чорт діти колише, про шило в мішку чи назви квітів.

Народномовна стихія формує не лише національний світ драми, а й широко екстраполюється у мовний себеви́яв дійових осіб. Навіть тих, які статусом, походженням чи психологічно дистанційовані від українства і його народнопоетичної традиції, як антрепренер Котенко чи полька актриса Квятковська. Входження цього ментально-мовного субстрату у рольові партії виявляє розповсюдженість і характерність паремійного й ін. компонентів драматургічного синтезу та мовного вжитку.

Так, мовний фольклоризм слугує розкриттю ставлення персонажів один до одного, їх емоційного світу. Функціонує він і при оцінці ситуації, як, наприклад, у репліках Котенка («талану у Лучицької як кіт наплакав»), його дуеті з Квятковською («І на те буде рада» – «Казала баба, як лізла на граба, а грабок реп, – і баба геп!»: пор. із №21 зі зб. І.Франка) чи апелюючи Кулішевич («Удар лихом об землю, та скоком, та боком» – [261, с.498]). Як сільський парубок висловлюється і пан Квітка: «я росі на неї впасти не дам!».

Цей засіб універсально придатний для оцінки акторської гри («не передавайте куті меду»), пісенної атестації вроди українки («оченята як терен»). Служить він і розкриттю внутрішніх станів (ідіома Безродного «тут спочиваю

душею»), різного роду імпровізацій. Активно працюють у творі оцінні та ін. народні слівця і звертання (*кабанюка, квіточко, соколе, ненечко, болячка, заснядіти, банітувати, ласун, зажера ненатлий*). Функціонують теж фольклорні етикетні формули зустрічі й прощання, вітання з «менинами» («Будь здорова, як вода, а багата, як земля»), стилістична фігура неможливості («стежка закопана») і народна етимологія («кіятри»: множинна форма Палажки осудлива щодо театру). Зі світом лексично представленого українського фольклору входять в естетичну взаємодію інонаціональні компоненти. Це народнопісенне польське уподібнення «яскулечко» Квятковської, російські народні – ідіома Кулішевич («белени об'ївся, чи що?») та антропоніми «бирюк» і «زازноба» в устах поміщиці Квітки.

Найцікавіші в аспекті фольклоризму останні дії. Картина 2 четвертої дії містить ефект «театру в театрі». Вона відтворила виставу драми М.Старицького «Богдан Хмельницький» із Котенком у ролі гетьмана, Жалівницького – у ролі Тимка та Лучицької – Єлени, а також виразні реакції глядацької зали. Порівняльний аналіз «Талану» і «Богдана...» показав: картину 2 засновано на дещо модифікованих, скорочених «виходах» X-XIII редакції «Богдана Хмельницького» 1887-го р. М.Старицький доповнив роль гетьмана. Якщо в історичній драмі він побренькав на бандурі і відклав її, то у «Талані» гетьман співає під бандуру, пісню «Ой ширя орел...».

На нашу думку, драматург створив її за фольклорними моделями, з узгодженням пісні про М.Залізняка «Гей, літа орел...» на слова Т.Шевченка та арії Тараса Бульби з опери М.Лисенка на власне лібрето. При цьому автор самобутньо наголосив кінець «лихих воріженьків» України, уславив, за взірцями «славословія» кобзарських дум, козацьку силу і славу. Надалі авторський стиль зорієнтований уже не на естетичну модифікацію фольклору, а на збереження його компонентів практично без змін, як у символічній паралелі Єлени та зрадливої гадюки за пазухою.

Друга й остання у драмі, народна пісня «Прудіус» функціонує оригінально. Це засвідчує винахідливість зрілого митця у способах художньої асиміляції й застосування фольклорних мотивів та образів. Попервах пісня в опосередкованій

характеристиці Рябкової виступає індикатором невміння «сударині криворотой» Квятковської як слід, а «не до гапликів», проспівати зі сцени «Прудюса», коронного у Лучицької. Це стисле повідомлення Рябкової ставить належні вимоги до виконання народних пісень у театрі: не має бути так, що «музика – одне», артистка – «друге». Ситуація показує сформований смак глядачів гальорки, які вигуками «Годі» переривають нездалий спів Квятковської.

Крім того, пісня показує благородну душу й фахові вміння Лучицької. Вона не зловтішається невдачею ворогів, хоча ті їй і дозволили, а лише дивується: «Невже їй трудно? Такий простий мотив» [261, с.549]. Важко хвора, вона співає «Як поїхав мій миленький до млина...», спершу «тихо, з паузами». Талан і самопосвята, любов до пісні й професії додають її останньому виконанню «Прудюса» запалу, але вже не стає сили. Словами втішаючого обману залишається народне за формою запевнення єврея-репортера Юрковича «Ще гопака з вами вшкваримо...» [261, с.553].

Нарешті, не випадковим бачимо вибір пісні. «Прудюс» – із числа давно відомих і автентичних. Тому М.Старицький лише двома рядками оживив пам'ять про неї. Змінив при цьому форму «законтрактування» рудовусого коханця: замість «прийняла» [277, с.285] у драмі звучить «найняла». Ця пісня з розряду народних жартівливих може зразу здатися невідповідною – через мотив зради «миленького» милою із Прудюсом. Незважаючи на зміну гендерних ролей (у п'єсі зраджує не Лучицька) танцювальна пісня звучить трагедійною психологічною інтроспекцією. Вона функціонує як фольклорний «розтин» душі героїні, спраглої кохання та повнокровного життя. Крім того, спів виконує композиційну функцію розрядки, хай несуттєвої, між станами зневіри та прощанням зо світом. Для цього ритуалу велику артистку прибирають у дукачі й намисто. Тобто «Прудюс» – останнє її «прощай» уже недосяжним радощам світу і мистецькому покликанню.

З фольклорними контаціями узгоджене авторське ідейне навантаження твору. Драма «Талан» перейнята турботою, щоб Україна не стояла сиротою (Жалівницький), не потонула у російському морі (Лучицька), не заїдали її «не так

пани, як підпанки» (Палажка). А також щоби «наше народне життя з його радощами і горем великим, наша рідна мова з'єднали його [театрального глядача – О.К.] з меншим братом, прихилили серце до його» [261, с.551]. Ці слова Безродного, адресовані Лучицькій, повною мірою окреслюють призначення всієї драматургії М.Старицького.

П'єса з життя інтелігенції «Крест жизни» (1901) становить здебільшого теоретичний інтерес у руслі проблеми. Написано її по-російськи, драматичну дію віднесено у середовище, далеке від народного українського. Але це не дає ще підстав, на наше переконання, для констатації низхідного характеру фольклоризму М.Старицького на початку ХХ ст. «Крест жизни» варто трактувати як творчий експеримент у дусі «Блакитної троянди» Лесі Українки (але створений не на початку, а у кінці творчого шляху), спробу змінити – як і у драмі «Талан» – усталену манеру, почасти тематику і навіть сценічну мову.

Таким чином, оригінальні п'єси комічних жанрів та драми М.Старицького з сучасного народного життя показали продовження письменником традицій вітчизняної драматургії, динамічний розвиток його літературного фольклоризму, вміння відтворити національний колорит побуту і місця, створити виразні й різнонаціональні типи. Митець вправно оперував компонентами мисливського й «гуляцького» фольклору, чумацьких пісень при моделюванні колоритних характерів і цікавих ситуацій («Як ковбаса та чарка...»), а народний гумор і сатира, навіть російські «жорстокі романи» забезпечили ефективність висміяння моральної деградації людей («По-модньому»). Онейрична поетика одноактівці «Чарівний сон» уможливила ведення багатой палітри пісенності, втім екзотичної, й водночас політичну гостроту прочитання казкових прототипів «із натяком» на порядки Росії.

Гострота соціальної проблематики драм М.Старицького з народного життя «У темряві», «Не судилось», «У темряві», «Розбите серце» й архівної «Галя Русина», розширення спектру українських та інонаціональних пісенних («Gaudeamus igitur», Карманьйола, Марсельєза, жартівливі польські та російська солдатська пісні тощо) та інших відображень позитивно атестують особливості

фольклоризму письменника. Змішування різнонаціонального фольклорного субстрату, естетична співдія пісні з танком, слів із мелодією, етнографічний контекст сцен і картин, багатство народних паремій, елементи християнського фольклору та розмаїття засобів комізму, глибокопсихологічне розкриття парубочого й дівочого, жіночого й чоловічого світів характеризують мистецьку асиміляцію уснопоетичної творчості в оригінальних п'єсах драматурга.

Осібнo стоїть драма «Талан» де центр ваги фольклоризму твору зміщено у бік застосування колоритної ідіоматики й фразеології, паремійної стихії. Переважаючий мовностильовий фольклоризм п'єси про акторів придався для розкриття емоційного світу та внутрішніх станів дійових осіб. Разом із тим експериментальний прийом «театр у театрі» (встановлено, що картина 2 «Талану» створена на основі X-XIII яв драми М.Старицького «Богдан Хмельницький») послужив актуалізації історично-фольклорної поетики «козацьких» п'єс митця, стилем «славословія» дум висловив оптимістичну віру в поразку «лихих воріженьків» України. Хоч у «Талані» кількість народнопісенних «номерів» обмежено двома піснями, проте значно підвищено міру їх концептуального навантаження. Так, «Ой ширя орел...» у виконанні Хмельницького підносить козацьку силу і славу, а «Прудіус» в устах Лучицької звучить трагедійно, прощанням зо світом і покликанням артистки.

Продуктивним – таким, що витворював мистецьку школу М.Старицького в естетичній асиміляції народної творчості, – вважаємо у його п'єсах саму творчу засаду добору антитетичних пісень, що слугують морально-етичному розкриттю персонажів, широту і характеристичність уведення пісенних, казкових і ін. компонентів, а також приказок, прислів'їв і ін. малих жанрів фольклору, парафразування уснопоетичних і літературних джерел, сам пошуково-експериментальний тип драматургічного моделювання дійсності, зокрема, на основі полівалентних зразків народної творчості.

3.2. Поетика фольклоризму історичних драм письменника

Блок оригінальних історичних драм М.Старицького відкрили «Богдан Хмельницький» і «Оборона Буші». П'єси представляють два різновиди фольклоризму митця, умовно беручи, інтенсивний (перша) і факультативний (друга). Слід сказати, що опрацювання письменником історичної тематики супроводжувалось вельми ґрунтовною й дуже серйозною підготовчою роботою над джерелами. У підготовчому періоді митець вивчав козацькі літописи, українські, польські й російські історіографічні праці, фольклорно-історичні видання М.Костомарова, П.Куліша, Д.Яворницького й ін., твори художньої літератури, навіть роман «Вогнем і мечем» Г.Сенкевича. Зібраний матеріал, актуальність теми посприяли поглибленню історизму творчості письменника та її зв'язків із добою автора, забезпечили комплексність драматургії й однотемної прози М.Старицького (драма і трилогія про Б.Хмельницького, «Облога Буші» – «Оборона Буші»).

Все це позначилось на поетиці фольклорних відображень драми «Богдан Хмельницький», яка представила загальну тенденцію української драматургії. Вона, як слушно зауважила Л. Мороз, – «зазнала істотного впливу фольклору, зокрема у його тематичному шарові, який пов'язаний з думами й піснями, продовжує їх епічну традицію і таким своєрідним шляхом включається до загальної тенденції епізації драми в кінці XIX ст.» [173, с. 182].

Героєцентрична п'єса про гетьмана була небезпечною з погляду влади. Вже тому її «приборкувала» цензура до кінця 90-х рр., до появи 3-ї редакції. Проте і тоді епілог драми з-під заборони не вийшов. Козаччина і її фольклор, визвольні змагання українців залишалися табуйованими, що наклало відбиток на інтерпретацію М.Старицьким народних історико-героїчних пісенності, переказів. Однак уже експозиція вірогідно актуалізувала джерельні свідчення літописів та фольклору про політичну напругу в Речі Посполитій перед 1648 р. Вихідну позасценічну ситуацію драми утворюють грабежі й гвалти, замикання церков, переховування людей по лісах та їх страти на шибеницях, набіги орди і панських

загонів, байдужість старшини перед наступом «кателиків», – усе те, що фіксують праці істориків, твори фольклору і літератури.

Таке становище в есхатологічній свідомості людей пов'язувалося з настанням Страшного суду. В серці ж гетьмана вона асоціюється з лейтмотивом пісні, яку співає «бандуриста», «Зажурилась Україна...», на мотив втрати «дітей» удовою «нещасною, Україною» [262, с.24]. Зарадити лиху здатна поєднана і мудро керована сила народу «лицарів-славут». Тих, становлення котрих Богун розкриває по-народнопісенному: «...матір'ю мені вже стала Січ: / Пестив мене у полі буйний вітер, Мив дрібен дощ, чесали лиш терни... А доброму учила шабля гостра» [262, с.9].

Гідним учинком уже не простого сотника, а вождя народу, показано у I дії викрадення Богданом королівських привілеїв. Цей епізод зіставний із історико-героїчними переказами Центральної України [251, с.131]. У них ідеться про те, як Хмельницький запросив на кумівське гостювання Барабаша, споїв його і викрав «лист про козацькі права». Відтак прочитав його на раді козаків, і «всі й стали на баталію» [94, с. 169.].

Дуже близька до сюжету легенда «Хмельницький і Барабаш», яку П.Куліш записав у с. Кумейки на Черкащині у 1840-х рр. [138, с.209.]. Різниця полягає лише у деталях. Так, у легенді козаки, відповідно до народної числової символіки, відгукуються на третє читання «указу», й лише тому розгортаються події, оспівані історичною піснею «Гей, не дивуйте, добрії люде...». Саме цей, за фольклористичною оцінкою М.Старицького, піднесений «щиро-народний гімн» в оригінальній музично-фольклорній ремарці змінює сумну музичну мелодію «широкою течією з народних пісень» [261, с.160].

Генетична спорідненість існує також із думою «Хмельницький і Барабаш». До речі, цієї частину думи, яку М.Лисенко записав від кобзаря П.Братиці, композитор опублікував у «Киевской старине» за 1888 р. – якраз у час роботи автора над драмою. М.Старицький зберіг сюжетну схему підпоювання Барабаша, вірного Варшаві, змовниками. Склад їх змінено у порівнянні з думою зі зб. А.Метлинського [178, с.385-391]: залишилися тільки Богдан і Богун. Натомість

драматург виписав яскраві й оригінальні «виходи» XI-XIII, «озвучивши» їх ідейно важливим фольклорним складником. Важливе смислове навантаження, поряд із піснею «Зажурилась Україна...», має ще одна, значного емоційного впливу, – «Ой сів пугач на могилу...». Порівняно з традиційним варіантом «...Пугача» зі зб. М.Максимовича текст у М.Старицького зазнав суттєвої зміни. Драматург підлаштував його до подій перед 1648 р., вилучивши строфи 2-3, – ті, де співається «Хмельниченька / Уже не згадаєм» і «Ой колись ми воєвали, / Да більше не будем» [154, с.59-60].

Компенсуючи вилучення та дбаючи про ефект «новостворення» пісні, автор додав свої дві заключні строфи. У них звучить заклик воювати не так турків, як ляхів-магнатів – за віддані в оренду наші «церкву» й «хату». Остання прочитується універсальним символом України. Єврейські ж оренди пер. пол. XVII ст. в українському фольклорі трактуються як одна з причин Хмельниччини. Тож М.Старицький солідаризувався з оцінками усної творчості народу, його надіями. За формою митець дотримався фольклорного вислову (заспівне ритмічне «ой», мотив «биття» свавольців у рядках 15-16).

Ідею веселої пісні для розваги, якою її міг бачити і ситуативно приспівувати Барабаш, драматург реалізував, увівши польську пісеньку «Катажина панна...». Таким чином він акцентував за допомогою пісенного маркера полонофільство полковника. Надалі принцип «змішування» пісень і танків різних народів перейшов у «Марусю Богуславку», став постійним у драматурга. Те саме можна сказати про прийом завершення дії на високій ноті. Тут сильним прикінцевим акордом виступає вже не легка польська пісня, а потужна варіація думи «Хмельницький і Барабаш» (тема виступу проти поруги християнської віри). Тобто драматург дбав насамперед про відтворення національного духу і козацького завзяття.

Поліфонічна II дія «Богдана Хмельницького» також закорінена у думній фактурі, на цей раз однієї з найдавніших, «Думи про Хвеська Ганжу Андибера», уміщених ще у польському зб. Кондрацького 1684 р. Її записали від кобзарів А.Метлинський і П.Куліш, а літературне життя забезпечили П.Куліш (драма

«Байда, князь Вишневецький»), Д.Мордовець (повість «Сагайдачний»), а після М.Старицького – Олександр Олесь (п'єса-«дума» «Хвесько Андибер»).

Переніши дію з Богданової хати біля Чигирина до «гряниці запорожських земель», тобто в освоєне фольклором прикордоння, автор розгорнув протистояння героїв. Але не з «дуками-сребраниками», як у думі, а з лейстровими козаками (різницю становища, стану, позицій сторін натякнула ремарка зі с.40). Суспільні ідеологічні «противенства» (Д.Чижевський) драми у мініатюрі виразно відтворили співні партії. Так, лейстровики, напідпитку розчулившись, співають частину ліричної пісні «Ой не шуми, луже...» [145, с.68]. Їм «упоперек» козак Голий виконує пісню «Ой дурні татари, голомозі...», написану М.Старицьким цілком за народними моделями.

Неодностайність громади, де кожен «водночас галасує своє», показує синхронне «накладання» на ці співи жартівливої пісні Химки «Ой був, та нема...» та мелодії «Ой надіну кармазина...»: нею козак Роздерирот хоче викликати «чорнобриву» в садочок. Між запорожцями і лейстровиками немає одностайності і в оцінках минулого та сучасного України. Напруга протистояння доходить до оголення шабель, але її вдається послабити «Насті шинковій» (у думі «кабачній») і Тетері. Його нагадування про козацьку славу та «невіру» за морем резонують у «виході VI» другої дії (так, немов це не історична драма, а оперета «з музикою, співами й танцями») – «вибухом» пісень, щоб «аж земля двигтіла», за словами Чарноти. Так, мотив морських походів підхоплює весь гурт виконанням «Ой бре, море, бре!».

Це побутова чумацька пісня, яку М.Лисенко включив до четвертого десятку своїх пісень для чоловічого хору. Однак у М.Старицького текст не збігається з найпоширенішим фольклорним, відомим і у діаспорі [273, с.29]. Тобто драматург відмовився від ще однієї «гуляцької» пісні, створивши свою варіацію на тему фольклорних пісень, кобзарських дум і «раннього» Т.Шевченка. Заклик «Гиньте, вороги!», система художніх деталей (люлька, що гасне у роті, байдак серед ревучих хвиль тощо) відсилає до прототипу – фольклорної образності й стилю «Гамалії» й, особливо, – «Івана Підкови».

Драматург ефективно чергував пісні різної тональності. Настя Горова – «козака болиголова» яка й «самого чорта осідлає» [261, с.43], – співає серйозну й автентичну пісню про кохання «Спать мені не хочеться...» (не повністю). Друга пісня – жартівливий колаж автора «Я ж в морі купалася ...»; приспів підхоплює гурт. Пуант сцени народно-хореографічний: танці під троїсту музику з жартівливим приспівом «Якби таки або с'як, або так...». Із появою на сцені Богуна, який верхи переплив Дніпро, поновлюється епічний патріотичний тон твору. М.Старицький досягнув цього за рахунок опрацювання народнопоетичної символіки. Так, Богун порівнює матір-Україну з удовицею і наймичкою у чужаків, які тепер «женуть її вже з хати, / Пожарами освічуючи шлях» [261, с.57]. А гетьман зіставив її з підбитою чайкою – так автор концептуально асимілював образність «Думи гетьмана Мазепи». Роздум же про долю дітей викликав у Кривоноса гостру інвективу на адресу негідних «обаблених тхорів» із пощербленими «кривулями».

Дієвість гетьманового заклику до помсти за віру і край М.Старицький своєрідно (зокрема, через гуртовий спів) виявив у III дії. Оточені у Збаражі ляхи звертаються до Богородиці українською піснею «Під покров твій, Свята Панно...», що має й польські відповідники. Свою молитву до Марії драматург подав у відповідності до народного варіанту, який увійшов до зб. релігійних пісень «Господь – моя пісня» (упор. Т.Ференц, І.Мельник, О.Костецька. – К., 2006). При цьому автор зберіг історичне тло, додав архаїзм «порятуй нас од *стріл ворожих*» [261, с.65] (фігурує у «Гімні до Богородиці» Остапа Грицяя).

Поряд із співним маріологічним виявом релігійної свідомості вмотивовано функціонує – для показу різних позицій і поведінки шляхти –компонент народних приповідок. Так, патріотично-демократичним інтенціям А.Киселя шляхтич Ясінський протиставляє польську приказку у віршовій версії М.Старицького «Шляхтич на загороді / І воєводі рівен» [261, с.75]. За моделями міжнародного фольклорного епосу тварин, де серед персонажів є кіт і заєць, оформлено рецептивну оцінку боягуза Чаплінського [261, с.79].

Натомість ява у гетьманському наметі народнопісенними вставками акцентує відвагу й завзяття повсталі нації. Розмаїття літературно-фольклорної співдії виявляє тут оригінальний колаж. Так гуртова пісня авторства М.Старицького «Ой Богдане-тату!», варіація на теми української історичної пісенності, доповнюється автентичними фольклорними рядками «Та немає лучче, / Та немає краще, / Як у нас на Україні, – / Що немає жида, / Що немає ляха, / Та не буде й унії!» [261, с.83]. Ці слова як показові для думки народної М.Грушевський увів до видання «Про старі часи на Україні. Хмельниччина».

Для драматургічного увиразнення подій письменнику стали в пригоді: 1) літописно-фольклорне тло повідомлень. Наприклад, репліки Богуна про Зборівську битву чи Бандуриста про татарське ясирництво і втечу бідного люду аж у московські степи; 2) реалії народного побуту. Діалог Богдана з Тетерею, алегорично стосується не млина з греблями і води, а стану й загроз Україні; 3) фольклорні паремії. Прикладом є репліка Нечая «Не вмер Данило – трясця задавила!» у функції коментаря до політичних ускладнень; 4) алюзії легенд. Так, рядок «четвертували, шкварили в биках» [261, с.83] реалізує мотиви козацько-польського протиборства чи поражень Кривоноса з Вишневецьким (опрацьовані у народному переказі «Срібне озеро»), відсилаючи до легенди про Наливайка у мідному бичу, що її компаративно дослідив І.Франко.

Дія IV у Смілянському замку підносить велич Хмельницького. «Осанну» йому співає бурсачий хор, від імені «святоруського краю» дякуючи за визволення. Приспів «Слався, слався...» автор для підсилення розсосередив по яві 1 тричі. Згідно з історичною концепцією М.Старицького, гетьман і вождь нації не відійшов од національного ґрунту. Це підкреслюють фольклорні вкраплення мови Богдана («щоб не піймати рака», «спровадити к нечистій неньці»). Понад те, гетьман поєднав «українщину» з європейськістю у хореографічній картині полонезу (цікаво, що Чарнота цей танець сприймає як «лядщину» та протиставляє йому гопака й метелицю). Крім європейських звичаїв, гетьман постає у «дзеркалі» барвистого стилю орієнтального фольклору: турецький посланець вихваляє його розум, що «як місяць серед ночі» [261, с.111].

Для руху сюжетобудови автор послугувався багатими фольклорно-історичними посвідками фольклорної прози. Адже вона ще раніше консолідувала особисті й загальнонаціональні причини вчинків гетьмана, як у переказі «Богдан Хмельницький» (малює напад Чаплінського на Суботів, одібрання у господаря дружини і вбивство сина). Оповідна народна традиція допомогла оформити «Епілог», співзвучний, наприклад, фольклорному переказу «Союз українців з руськими» [138, с.211]. Вплив цієї традиції простежується й у метафорі Богуна щодо «запрягання» українського поспільства, джерелом якої виступають факти зловживань панів і ксьондзів із козацьких літописів та фольклорних переказів.

Аналогічно художня реляція про звірства Вишневецького [261,с.132] інтертекстуально ввібрала натуралістичні подробиці історичних переказів. Зокрема про криваві «бенкети» князя по його маєтностях, усій Україні. Цими свідченнями, що передавалися народом із уст в уста, на той час уже успішно скористався Олекса Стороженко у романі «Марко Проклятий».

Дію V віднесено під Берестечко, де козаки й татари виступили союзниками. Однак драма загалом продовжила негативний «імідж» татар, сформований українським фольклором та усталений літературою. У ній вони постають як вороги-ординці, невірні бусурмени. Згідно з драмою, татари «продадуть і батька за дукати» (до речі, у наступній «Марусі Богуславці» М.Старицького саме козак продає рідну сестру татарині).

В аспекті фольклоризму «Богдан Хмельницький» цікавий тим, що южетну ситуацію фольклоропороджуючого типу (таборування військ) підпорядковано презентації засобами народної пісенності двох світів, козацького й кримськотатарського. Гурти все-таки союзників, а не ворогів, виспівують душу піснями. Українці давньою «Ой не знав козак, та не знав Сохрон» («Дума про Супруна»), а «татаре» – «Мін ель хамде лільян». Ворогування народів-сусідів відбите у козацькій пісні про козака Сохрона, який пішов орду бити, а опинився у хана в темниці. Мотив перейшов, як і персонаж Сохрон, до драми письменника «Маруся Богуславка». Пояснюється це, на нашу думку, архетипами текстів – програної битви й неволі.

Нейтрально-побутовою є пісня татар під зурну. Тож М. Старицький уперше в історії вітчизняної літератури ввів у драму кримськотатарську пісню, та ще й мовою оригіналу. В українській графіці вона виглядає так: «Мін ель хамде лільян / Туйганча осадим; / А шаб туй масан / Я лаб туй масан!¹» [261, с.135]. Тужна пісня ординців серед чужих їм українських полів не знаходить відгуку. Відтворюючи її рецепцію українцями, автор удався до бурлеску. Так, козаки у дусі народного гумору порівнюють спів незрозумілою їм мовою із виттям вовків у пилипівку.

Плітки й слухи, таку собі «новонароджену» фольклорну прозу, залучено для пояснення зміни у гетьмані. Раніше він був як герой казок, дум чи легенд: «поведе оком – орел-білозорець; гукне на коні – земля двигтить» [261, с. 136]. Зараз же, як гуторять козаки, Хмель учаша до знахарок і чаклунів. Забобонність співбесідників веде до цікавого висновку: «чорти тепер у печінках його й сіли» – не через хворобу, а через намір буцімто потурчити себе і всіх. Тож фольклорний мотив «Тільки Бог святий знає, / Що Хмельницький думає, гадає!» [154, с.70] відповідний у М.Старицького «заплачці» «Думи о поході Хмельницького в Молдавію», звідки й походять цитовані слова.

Ліризм драми прикметний психологізмом народнопісенного типу. Він дієвий при відтворенні внутрішніх станів Ганни у «виходах» 3 I-ї дії та 5 – II-ї. Драматизм же твору поглиблюють передчуття гетьмана «хижої долі» у Берестецькій битві. Це майбутнє відкрите циганці-ворожці, що є постійною постагтю фольклору і літератури. Її традиційне побажання «Ховай тебе від лиха!», «Щоб ворогів під ноги скрізь топтав» [261, с.152] супроводжується магичною дією зливання на шаблю Хмельницького. Передчуття біди містить як це ворожіння, так і вимушено офіційний «Епілог», де йдеться про «щербату долю» «неньки» України. Гетьман тут усвідомлює неминуче лихо Переяславської ради. Тому він по-народному вербалізує подію: «скрут веде до шлюбу

¹ Сучасною кримськотатарською мовою пісня виглядає так: «Ельхамдилля мен / Тойгъанча асадим / Ашап тоймасан / Ялап тоймассин». У вільному перекладі, виконаному на наше прохання Р.Девлетовим, це означає «Слава Богу, я наївся / Наївся досита. / А якщо не наївся - / Не налижешся».

удовицю...» [261, с.164]. Актуальним і сьогодні є підхід Хмельницького до міждержавної політики України й Росії «яко рівних до рівних, яко вільних до вільних». Гуманний пафос драми визначає висока мрія про час, коли брат щиро обніме брата, про стосунки без утисків «душі святині». Для українського народу ними є «голосна й правдива» мова та «наша пісня-туга, / Широкая, безкрая, як степи» [261, с.173].

На фольклорній основі зросла поетика програмних тирад гетьмана. У них постає Україна, що знову малюється як розкішний край між Дніпром і Карпатами, земля «ясних вод» і вишневих садків. Народна образність, опосередкована літературно, визначила теж тональність приповідок («Брехнею світ широкий пройдеши – Назад ...не вернешся» [261, с.162]); звертань (Богданові «лебідко», «ясочко» однакові до щирої Ганни і підступної Єлени) та атрибутів (*харцизи, шельмак, цяці-пампушечки, сіроманець, паливода, старець божий, сивий розум*). Етнографічні історизми й архаїзми надають драмі характеру «енциклопедії» давнього життя і народного побуту. До них належать назви страв (символічний хліб-сіль, борщ, «з потрібкою каша», осятер, поросся, смажені карасі), трунків (венгерське, запіканка, слив'янка) та ритуал частування господарем ними гостей; народні ігри («в опанаса»).

Ці й інші атрибути національних старожитностей підлягли ритму білого ямба. Місцями його експериментально змінено на розмовну прозу, деколи ритмізовану – наголосами на парних складах, наприклад, у репліках козака, запорожця до Чарноти [262, с.42]. Такій формі М.Старицький залишився вірним у драмах «Маруся Богуславка» й «Оборона Буші».

Драма «Маруся Богуславка» М.Старицького, як і поема П. Куліша, що ідейним змістом досить далеко відійшла від драми, заснована не тільки на однойменній думі, а й низці інших зразків. Зокрема, це народна дума «Іван Богуславець», пісні про брата, що продає сестру в неволю, про українку-бранку («За річкою вогні горять», «Коли турки воювали», «Ходить турчин по риночку», «Чому, кури, не пієте», «Що сі в полі забіліло?») – одно слово, творів «невільницького циклу». Здебільшого на український фольклорний лад

налаштовують читача й авторські назви прологу і перших дій: «Продав брат сестру!», «Зірваний рай», «Потурчилась, побусурманилась»,

Сюжет думи, відомої у часах М.Старицького у понад 10 записах, часто інтерпретували й інші письменники¹ – від однойменної поеми Є.Згарського і до останнього роману І.Багряного. На нашу думку, орієнтиром для Старицького певною мірою стала «оперета» «Маруся Богуславка» І. Нечуя-Левицького (він двічі видав її окремо, у 1875 і 1887 рр., – перед реалізацією задуму М.Старицького). Поштовхом могло стати те, що 1874-го р. Старицький допомагав І.Нечуєві-Левицькому та М.Лисенку укласти докладний план лібрето до однойменної опери.

На підставі порівняння п'єс М.Старицького й І.Нечуя-Левицького ствердимо: останній став ближче за Старицького до народної «Марусі Богуславки». Цьому сприяли жанр «оперети» і скрупульозно втілена її автором настанова – «інсценізувати» історичні пісні та думи про татарські наїзди на Україну та про розлуку християн, забраних у «землю турецьку». При цьому, як писав М.Зеров, «Жодна інтерпретація думи не відбиває величі того народного героїзму, яким сповнена дума і завдяки якому образ Марусі став своєрідним символом національної героїні. Проте тонкий знавець сцени, М. Старицький досяг блискучого успіху в створенні широкого сценічного видовища, сповненого неповторної краси народної пісні й танцю» [96, с.502].

Фольклорно-історична постать Богуславки привабила М. Старицького не лише яскраво вираженим драматизмом долі, а й тим, що образ надавав можливості по-новому висвітлити патріотичну тему. Автор у співдії з народною традицією звеличив патріотичні почуття і героїзм козацького народу, засудив зрадників. Дуалізм Марусі вмотивований: вона усвідомлює обов'язок перед рідними краєм і народом, але вже має нову родину. У її народній ментальності «гріхом пекельним» є зречення матері та дітей.

¹ Така популярність історії Богуславки зумовлена, гадаємо, насамперед непересічністю образу головної героїні. Він не викликає повного неприйняття, хоча Маруся «потурчилась»-«побусурманилась». І у цьому приховане, як зауважує Л.Мороз, народне розуміння складності ситуації, в якій опинилася дівчина [173, с. 182]. Головне ж, героїня й у надзвичайних обставинах виявляється здатною на благородний і патріотичний вчинок.

Тож драма М.Старицького значно відрізняється від думи ускладненим сюжетом, образною системою і мотивацією вчинків. Так, твір закінчується самогубством Марусі, що не змогла здійснити вибір між власним щастям та обов'язком. Переосмислена розв'язка сюжету, на думку М.Зерова, все ж «руйнує просту велич народної думи з її трагічним лаконізмом» [96, с.504]. Частково з цим можна погодитись: авторське трактування думи дещо звужує її патріотично-героїчний пафос (бо героїня «вросла» у чужину завдяки коханим чоловікові й дітям). І все ж драматург створив на підвалині думи п'єсу з потужним психологічно-патріотичним звучанням.

М.Старицький ускладнив сюжетобудову додатковим фольклорним мотивом продажу братом сестри у неволю. Вже цим він, як справедливо зазначив В.Коломієць, підвів глядачів до осмислення «винятковості долі головної героїні, що сама по собі вже становить ядро драматичного твору» [115, с.43]. Естетичне «будівництво» на народнопісенній основі прикметне поглибленням національного, соціального та психологічного звучання п'єси. Останнього, зокрема, тому, що автора цікавить не так суть давніх козацько-турецьких воєн, а душевний стан героїні у динаміці, мотиви індивідуального вибору у межовій ситуації.

Зіставлення драми М.Старицького з думою показує достатньо високий ступінь оригінальності драматурга, для якого фольклорний твір слугував лише загальною вказівкою для розвитку сюжету, введенням українських і східних фольклорних компонентів і міжчасових проєкцій «батьківщина – чужина». Так, М.Старицький не тільки розширив сюжет думи, а й поглибив психологізм образу героїні, хоча суть трагедії Марусі в думі та драмі принципово не відрізняється. Патріотичні українські почуття у серці дружини паші штовхають її на визволення козаків-невольників. Як і у народній творчості, життя людини у ситуації страшного ризику визначається максимальним напруженням зусиль. Звідси відповідна думі епічна монументальність внутрішнього психологізму, акценти на духовному і моральному пориві героїні. Якщо у думі психологізм образу

латентний, бо розкривається через вчинок і зовнішні обставини, то монологи й діалоги драми докладно висвітлюють причини і наслідки вчинку Марусі.

Майстерно будуючи драму, М.Старицький намагався якнайглибше втілити ідейний зміст народнопісенних творів у драматургічні образи. Події прологу він локалізував в умовному буджацькому степу. Тому деякі з корчемних прислужниць одягнуті по-турецьки, вміють висловитися у квітчастому стилі східного етикету і фольклору¹. Драматург у доповнення думи виписав романтичну історію полонення Марусі: мурза при сприянні спритного Хаїма і золота пропонує Степанові продати сестру, в яку давно закоханий (не у ясир, а за дружину, володаркою його скарбів), і на це Степан вимушено погодився, програвшись шахраям-шляхтичам.

Місцем «одмін» драми є умовний Орієнт. «Східними» красотами, ліризмом природи та чуття сповнена пісня «Лист тріпоче, квітка мліє...», яку виконує хор одалісок із зурнами під наглядом євнуха. Маруся ж, нудьгуючи, рефлексує з приводу сумної долі жінки Сходу та вбачає її відгуком «важкі, нудливі» татарські пісні гаремних «подруженьок». Героїню не радують і танці одалісок: у «рухах сонливих» їй бракує вогню. Дещо оживає вона, спостерігаючи за крутливим оригінальним танцем чорних хлоп'ят-«арабчат», але Маруся звикла до танців у парах. У «концерті» пісень і танків різних етносів і рас їй найбільше до вподоби запальна лезгинка черкесів, у якій вона догледіла близькість до рідних танців, але, на її думку, «козак буйніший».

Драматург показав драматичну свідомість жінки, відірваної від рідного краю, «потурченої навіки», гаремної «цяці», котра не може користуватись, як колись, усією свободою. Психологічною розрадою Богуславки автор подав її кохання до Гірея і материнське почуття до спільних дітей. Паша ж адресує «ясній ханім» Богуславці власну «Пісню пісень», що в дусі орієнтального фольклору оспівує

¹ Ось як одна з дівчат звертається до мурзи Гірея: «Найпишніший промінь сонця». Він же їй відповідає у тому ж дусі: «...квітка з Ай-Петрі! І ранішній східний вітрець був би щасливий обняти тебе» - [262,с.178]. Краса доньки богуславського «муедзина» вразила її майбутнього чоловіка так, що породила східну фольклорну метафору: «нема такої перлини в синьому морі, нема такої на небі зорі!»

біле чоло Марусі, здатне затінити «сніги гори Лівану». Ідеалізований батько «сокіл», Гірей любить і власних дітей-орлят у фесках, як «свій коран, як пахощі лілеї».

По-своєму розроблено у III дії п'єси фольклорно-літературну тему «бусурменської неволі». Так, Охрім у дусі козацького чорного гумору характеризує її як «розчудесну»: і під голову каміння дають, і розминають силу роботами, і щодня, як у кобзарських думках, чешуть тіло таволгою і терниною (атрибут невільницького буття у думках). Частина Туреччини, приморський Крим постає, як і в українському фольклорі, країною жорстокостей «гаспидів, ненатлих бузувірів». Заключна дія драми доповнила концепти волі-неволі. Світ неволі представляють тюрма з залізною брамою, за якою караються невольники, мури й ланцюг, яким замкнута місто. Межу між концептами руйнує Маруся, поспішаючи до ув'язнених козаків з викраденими ключами, щоб дорогою ціною подарувати їм великоднє визволення. Драма набуває ознак визвольного міфу: козаки на швидких чайках гарматною ясою прощаються з героїнею, яка покінчила з трагічною розщепленістю.

Нещастя Марусі, на думку В.Коломійця, полягає не лише в тому, що вона відчула себе зрадницею, бо інакше героїня, звільнивши козаків-невольників і так спокутувавши гріх перед рідним народом, могла б повернутися з дітьми в Україну [115, с.45]. Але вона усвідомлювала: її малолітніх синів козаки не приймуть (на це здатен лише Сахрон, її наречений), бо то «турченята», на їх неслухну гадку, «гвалту слід». Трагізм Марусі поглибився після того, як вона дізналася: Гірей обдурив її, таємно тримаючи козаків-невольників у підземній в'язниці. Фінал твору показовий підтекстом, в якому відлунюють народні уявлення про життя, смерть і безсмертя (загибель як вияв вірності народові та обов'язку перед ним). Оскільки ж «до кінця виконати обов'язок перед своїм народом (спалити вороже місто, знищити дітей від ворога) Маруся не може – вона обирає смерть» [29, с.351].

Не аналізуючи склад і функціональність кожного пісенних складників драми, зазначимо: пісні у творі різноманітні й належать різним народам. Мова про

автентичну історичну пісню «Вилітали орли...» [147, с.18], пісні до танцю «Коли б мені хоч запаска...» та «І шумить, і гуде...». Єврейсько-польсько-українським пісенним колажем автора є гумористична пісенька-самопрезентація «Я жидочок зер хороший...». Назагал пісні у драмі «Маруся Богуславка» посприяли окресленню і розвитку сюжету, підготовці події (такі функції, скажімо, авторської пісенної варіації на фольклорний лад «Нема в світі краще втіхи...» чи «Улани, улани...», причому ця остання, як вдалося встановити, – весела польська вояцька пісня «Гей, гей, улани», що була популярна й у часі I Світової війни).

Виявом розмаїття літературного фольклоризму автора стала й драма «з давніх часів, народна, з музикою, співами, танцями» «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці». Вона належить до умовно-історичних, а її сюжет також має значну літературну історію. М.Старицький написав твір на основі баладної пісні, у якій передана легендарна історія Марусі Чурай (чи Шурай) – народної полтавської піснетворки доби Б. Хмельницького. Згідно з фольклорним переказом, вона нібито склала популярну баладну пісню «Ой не ходи, Грицю...». На основі цієї пісні, яку, за свідченням Ю.Словацького з листа до матері, залюбки співало навіть паризьке жіноцтво, написали твори Кирило Тополя («Чари»), Г.Бораковський, О.Шаховський, Е.Озерська-Нельговська, В.Нардуччі [278, с.157], В. Александров, В.Самійленко, О.Кобилянська, Л.Костенко, а І.Микитенко історичною драмою «Маруся Шурай» фактично переробив твір М.Старицького.

Заборонену цензурою першу редакцію «Марусі Шурай» автор переробив, частково використавши для «Ой не ходи, Грицю...» сюжет дозволеної цензурою оперетки «Не ходи, Грицю, на вечорниці» В.Александрова, фольклориста й автора казок, пісень і п'єс за мотивами українського фольклору. М.Старицький транспонував із сюжету народної балади її загальну схему, кохання Гриця до двох дівчат. За невірність Маруся отрує його зіллям, і парубок дістається «сирій землі».

Драматург – і у цьому полягає оригінальність його підходу, вияв «фірмових» рис образного мислення митця, – розширив і ускладнив сюжет старовинної пісні та народної легенди про полтавську піснетворку, вдосконалив

умотивування вчинків дійових осіб, увів нових персонажів і колізії між ними. За Л. Сокирко, у такий спосіб фольклор і написані на його «тему твори послужили драматургу для створення цікаво розгорненої інтриги і напруженого фінального акорду» [250, с. 134]. Якщо у пісні мотиватором отруєння стає зрада й ревності, то у драмі, що змодифікувала сюжетні «ходи» фольклору, Марусю на цей вчинок підштовхнув інтриган і егоїст Хома.

Драматичний конфлікт п'єси будується на побутовій морально-етичній основі, має психологічне «шекспірівське» (Яго-Хома) забарвлення, відбиває національні та соціальні обставини українського села др. пол. ХІХ ст. Це висвітлені у пісенному фольклорі бідність, рекрутчина, безземелля як лихо батьків і дітей тощо. Фольклорним тлом емоційно-естетичної природи драми виступають народнопісенні мотиви вірності і нерозділеного кохання. Злочин проти любові, зрада коханої сприймалася народною свідомістю як глибоко пережита трагедія (як у пісні «Ой у полі три криниченьки» й баг. ін.).

Автор розпочав драму святковим обрядом: молодь наряджає одну з дівчат «Меланом» (замість традиційної Меланки у виконанні хлопця) і, обходячи хати, співає щедрівки «Ой дзвін дзвонить...» і «Ой наша Меланка...». Наступна дія, традиційних вечорниць, «озвучена» віночком народних пісень дівчат і хлопців «Ой у лузі ...», «Добрий вечір тобі...», «Ой зійди, зійди...» і «Ой на дворі метелиця ...». Пісенне «коло» замикається останньою строфою народної пісні: «Ой мамо, мамо, жаль ваги не має, / Нехай Гриць разом двох не кохає». Тобто драма наснажена «енергетикою» кращих обрядових, ліричних, родинно-побутових і жартівливих пісень, органічно екстрапольованих у її сюжет і архітектоніку. Всього в «Ой не ходи, Грицю...» введено біля двадцяти пісень, природно вписаних у контекст дій «Меланка» (I), «На вечорницях» (II), «Приворот-зілля» (IV) й ін.

Пісні, починаючи з щедрівки «Ой дзвін дзвонить...», підхопленої традиційним звертанням щедрувальників до господаря, класифікуємо на: щедрівки; пісні про кохання («Ой коли б я, молодая, та крилечка мала», «Ой де ти була, моя, не чужая»); жартівливі («Чумарочка рябесенька», «Ой де ти була...»,

«Ішов Гриць з вечорниць») й обрядові пісні («Ой наша Меланка» тощо); козацькі («Ой у лузі та і при березі», «Ой не жур мене, моя мати»), чумацькі («Ой у полі криниченька...») і рекрутські («Назбирали некрутиків...»). Серед пісень є й приписувані Чурай, як-от «Ой зрада, зрада...» й «Ой не ходи, Грицю...» (її Маруся співає з затуманеним розумом уже над мертвим коханим), а також уже апробовані М.Старицьким в ін. п'єсах, як «Та не жур мене, моя мати» (арія Грицька).

Пісні у драмі співають практично всі: гурт щедрувальників; «хор жіночий», в якому перед веде Маруся чи й Дарина («Як пішла я по суніці в ліс...»), дуєт Марусі й Дарини (ще одна жартівлива пісня «Ой Потапе, джигуне...»), Грицько (солоспів «Добри вечір тобі, зелена діброво...»), Вустя («Поїду по добрій поросі...»), Хома з парубочим хором (пісня вітання «Ой у лузі та і при березі»), дуєти Галина-Дмитро («Ой ходила дівчина бережком...»¹) та Грицько-Маруся у супроводі хору (колаж пісень, відповідних стосункам героїв), соло Дмитра («Ой дівчина-горлиця»). Кілька пісень у п'єсі супроводжуються танцем, остання з названих – метелицею. З цього приводу С. Тобілевич зазначила: як автор і режисер М. Старицький прагнув прикрасити виставу виступами хору, одягненого в барвисті українські національні костюми, співами і танцями хлопців та дівчат [254, с.70].

Фольклорний музично-хореографічний профіль твору актуалізував елементи жанру народної драми. Вони ж забезпечили його національно-народну ансамблеву «широту», театральну видовищність завдяки поєднанню словесних, музичних і сценічних засобів. Тобто драма набула відтінку синкретичної народної ігрової вистави, яку бачимо у піснях-іграх «Просо», «Мак», «Коза», «Меланка», «Дід», «Явтух», «Подольночка», а ще у вертепі, обрядодії весілля. Важливою ознакою, яка підтверджує наявність елементів народної драми, виступає картина щедрування: до дійства ввійшли пісні, перевдягання, побажання. Так, намір дівчат «везити Мелана» супроводжено динамічними

¹ М.Старицький, дбаючи про автентичність, увів фрагмент у давньому варіанті, де дівчина заганяє неслухняного селянина загрозою продати його не «дідові рудому», як співають зараз, а «жидові рудому», одному з тих, що робили комерцію в українських селах.

репліками підготовки до дійства («*Дарина*. А хто ж меланом буде? – *Маруся*. Нехай Галина: вона маленька. – *1-а дівчина*. А справді, не важко буде возити. – *2-а дівчина*. Так одягайся ж! – *Дарина*. Та мерщі, бо вже й зорі на небі. – *Маруся*. Дай же я тобі ще вусики намалюю» [260, с.440-441].

Ремарки п'єси допомагають до деталей уявити події щедрого вечора, подають докладну картину народного обряду. Етнографічно-фольклорна точність, автентичність обрядодій чи пісень у М.Старицького слугують і психологічному розкриттю ситуативної поведінки персонажів. Скажімо, дівчата боялися щедрувати Хомі, але він показав себе справжнім господарем («Спасибі, дівчатка, що не минули моєї хати!»). Коли Маруся, а за її прикладом інші, починають кепкувати з нього, Хома гідно відбувається приказкою: «З посміху люди бувають!». Чергову шпильку Марусі («Ти щедрий! От і тепер, певно, нашого хлопчика, Мелана, всім наділиш!») він зручно нейтралізує («Аякже, якже! Для такого хорошуна нічого не пожалую»), переводячи розмову в площину фольклорного любовного зізнання: «А для тебе, зіронько, і птичого молока дістану...» [262, с. 106].

Пісні, що супроводжуються танцями і дійством як елементами народної драми, приказки тощо автор вдало вмонтував у моно-/діа-/полілогічні структури драми. Драматург досить яскраво презентував і етнографічне дійство вечорниць, що за звичаєм відбуваються у хаті немолодої Степаниди, Святвечора. За звичними парубоцько-дівочими розвагами постають важливі події життя героїв – фактично, вирішується їх доля, вони саморозкриваються.

Драма «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» є зразком вдалої художньої асиміляції народної пісенності, що є «маркантною семою» (С.Андрусів) драматургії корифеїв українського театру. Пісні у драмі, як названі нижче народні, так і авторські («Ой дзвін дзвонить», «Як пішла я по суниці...»), предметно моделюють дійсність, виконують функції: 1) характеротворення, увиразнення образу, зосібна Марусі («Чумарочка рябесенька») та Грицька («Добривечір тобі, зелена діброво», «Ішов Гриць з вечорниць», «Ой не жур мене...»); 2) акцентуації важливих подій («Ой Потапе, джигуне», «Ой у лузі...»,

«Ой де ти була...», «Назбирали некрутиків...», «Ой зрада, зрада...»); характеристика дії чи дійства, створення настроєвої атмосфери, «Ой наша Меланка», , «Ой коли б я, молодая...»).

Іноді драматургові закидали надмірність етнографічно-фольклорного навантаження, що буцімто шкодило розвитку сценічної дії, ретардувало її. Але тут передусім слід вбачати дію естетичних принципів тодішнього музично-драматичного театру, також зумовлену дійсністю органічну єдність характерів і подій та обставин. У таке розуміння ролі етнографічно-фольклорного елемента у драмі М. Старицький вклав глибокий зміст: він був переконаний, що національний характер найповніше може розкритися тільки в обставинах традиційного національного життя.

Останні завершені оригінальні п'єси М.Старицького з української історії, «Оборона Буші» й «Остання ніч», експериментально поєднали прозову й ритмізовану мову білого ямба та знаменували певну еволюційну зміну стратегій літературного фольклоризму письменника. Перша з них у повному форматі п'яти дій виявила тенденції зменшення питомої ваги народнопоетичних компонентів, зате вищої їх ідейно-естетичної конденсації.

Подієвий час Хмельниччини вже в експозиції драми на тему «геройської оборони тверджі жінотою» [262, с.697] знайшов відтворення у майстерній стилізації автора під фольклорну епіку – кобзарському співі «Гей, сини мої любі...». Цей «новотвір» М.Старицького збудований на контрастному протиставленні козацьких «орлів сизокрилик» ворожій «галичі», поетизує «Во віки вічної славу» захисників рідної землі. Драматург при цьому вперше зафіксував момент творення думи старцем, прихильну реакцію мирян на новий фольклорний «продукт». Майстерного авторського складання – і похідна пісня козацького війська «Вилітає бистрокрилий сокіл...» (XII ява), що підхопила символіку птахів із заспівів історичних пісень і дум.

Рафіноване поєднання народноліричних і авторських поетизмів маркує монолог кохання Мар'яни з яви VII, а інтермецо героїні з її «соколом» Антосем у яві XI актуалізує фольклорну поетику перифразів як засобу автохарактеристики

героя («...не раз дивився в вічі їй, / І не мене кирпатій ізлякати» [262, с.409]) та «формул неможливого» («Як не текти вверх до Карпат Дністру, / Так шляхті вже з поспільством не здружитись!» [262, с.414]). Ностальгійна візія України, за якою журяться польські пани, творить міф про неї на межі з фольклорно-літературною фантастикою і не без гумору: це край, «де дукати в землі, де річки течуть медом, де ковбаси літають» [262, с.422].

До центральних явищ фольклоризму твору належить епізод наприкінці III дії, в якому кобзар мужньо співає «ляхам» думу «Як із день-години...». Ця авторська контамінація історичних мотивів кобзарських дум і народних пісень про здирства й утиски з боку «превращих» панів витримана у поетичному каноні давніх нерівноскладових дум. Гострозвинувачувальному змісту, заснованому на історичних фактах «жидівської» оренди церков, закличних листів Хмельницького рубати ляхів тощо, відповідає думна форма з кількістю складів у рядках від 6 до 18, дієслівними римами і парним римуванням, сталими мовностильовими конструкціями. Атмосферу воєнної завірюхи підсилив початок IV дії. Тут у ключі народної розповідної прози відтворено «страшний суд» – утечу людей від ворога, ревіння «товару», пожарища. «Оборона Буші» – твір, що постав на основі історичних переказів і легенд українського народу, присвячених героїчним подіям. Мінімальним утіленням сюжету про відчайдушний захист мешканцями свого міста від ворога залишилася народна приказка «Буша – зосталася одна душа». М.Старицький інтенсифікував історико-фольклорний матеріал, створив по його канві свій літературний романтичний міф про надзвичайну силу духу й кохання, що перемагає смерть.

«Остання ніч» реалізувала новий для автора жанр драматичної поеми з дотриманням класичних «трьох едностей», відвела для фольклоризмів загалом факультативну роль. У I яві традицію попередніх творів продовжила літературно-фольклорна рецепція Сторожем онейричного образу Подільської України як веселого краю нив золотих і чепурних хатин, «братерського люду», чарівних і чулих пісень. Цей концепт «втраченого раю» знаходить відгук у серці Братковського, симбіотичний він і для автора. Наступна ява коригує мотив

акцентом нужденності люду, що не забув, однак, козаччину. Вона «ожила» у пісні хору «Ой у полі два явори...» про смерть козака серед степу. Пісня разом із монологом саморозкриття, аплікованим фольклоризмами (самотність героя, образи-стани «буйний вітер», «дрібен дощ»), слугує психологічній інтроспекції героя. Це був крок у драматургії до ліро-драматичного психологізму на засновку тонкого шару народної лірики.

Її презентує тужлива пісня весільного поїзду з «поїжджанами», хорова хвали нареченій та жартівлива «Ой, гоп, та помалу...» (не в її сороміцькому варіанті, невідповідному до ситуації). «Гра» драматурга на контрастах кардинально змінила мистецьку структуру: трагедію смертника у ретроспективі яви ІХ підкреслила колискова пісня Тасі-матері. Її спів над колискою в обрамленні відповідних жанрові «люлі, люлі» віщує зрослому синові прокляту долю соціального аутсайдера у Росії. Слідом за авторами «бойових» колискових Лесею Українкою та перед Олександром Олесем і П.Карманським, М.Старицький акцентував імператив «Полюби Вкраїну, / Бийся за голоту...» [262, с.535]. Таким був заповіт митця.

Масштаби фольклоризму оригінальної драматургії М.Старицького на історичні теми доповнює архівна п'єса «Мазепа», у неповний варіант якої (І і чотири яви II дії) зберігаються у фонді М.Старицького відділу рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. Твір розпочато етнографічними вкрапленнями весільних звичаїв українського народу (ставати на рушник), пісенними аплікаціями. Так, син матері-Січі козак Василь описує життя в образно-стильових контурах народної пісенності: «Ласкав мене у полі буйний вітер, / Мив дрібен дощ, чесали лиш терни, / А доброму учила гостра шабля» (Ф.15.-Од.зб.85.-Арк.3), Мотиви й образи фольклорної лірики є художнім тлом для психологічного розкриття стану чулої героїні Марусі, котру нелад «гне її билиною до долу» (Там само.-Арк.9).

У «виході 8» рукопису Кочубеїха просить гостей «хліба-солі _бразо тв», двічі співає хор, у т.ч. «жвавіший номер», починаються танці. Засоби метафоричного

письма (гетьман для Марусі – велетень-визволитель, «мій орел світозорий»¹, а вона для Мазепи – «єдине сонечко на Україні», горличка, «золоте сердечко»); паремії («риба шукає, де глибше»); перифраз («весело кирпату дратувати»); традиційного епітету («голінний»); гра слів («Петрів батіг» як народна назва рослини та символ політики Петра I щодо України) сприяють створенню національно-народного колориту драми, її _бразо творенню. Симпатії у ній більшою мірою, як в однойменній драмі І.Карпенка-Карого, віддано Мазепі як патріоту України, що перегукується з концепцією романної діалогії М.Старицького «Руїна» – «Молодость Мазепи».

Тож оригінальна історична драматургія митця, оперта на джерела та споріднена з його художньою прозою, прикметна істотним впливом ідейно-тематичних висвітлень минулого України народними піснями і думами, героїчними переказами та легендами (так, сюжет драми «Богдан Хмельницький» виявляє генетичну спорідненість із однойменними думою та легендою «Хмельницький і Барабаш», «Думою про Хвеська Ганжу Андибера»). Спільним між драмами М.Старицького й українським фольклором є насамперед розкриття козацької боротьби як вияву волелюбності народу, змісто- й формоутворююча роль традиційної пісенності у моделюванні ситуацій та образів.

Власне, стилю митця було властиве таке драматургічне компонування, що передбачало утворення «широкої течії з народних пісень» (у вищеназваній п'єсі це «Зажурилась Україна...», «Гей, не дивуйте, добрії люде...», модифікована «Ой сів пугач на могилу...», пісня авторства М.Старицького «Ой Богдане-тату!» з додатком автентичного фольклору, «Мін ель хамде лільян» – перша татарська пісня, уведена мовою оригіналу в українську п'єсу). Взагалі фольклоризм драматургії М.Старицького вирізняється неодноразово застосованим принципом змішування у межах одного твору пісенних і навіть хореографічних виявів культури різних народів («Маруся Богуславка»).

¹ Фольклорна пташина символіка слугує інтимізації мови (Кочубей для дружини «голуб сивий»), характеризує стосунки між персонажами. Так, Кочубей риторично запитує, чи може бути, щоб «горлиця до шуляка горнулась» (у тексті закреслено варіант «до коршуна» - ще одне суб'єктивне означення Мазепи, висловлене батьком Марусі).

Вищеназвана драма виявила і творчу автономність автора у потрактуванні думи про Богуславку та попередніх літературних її опрацювань, постаті головної героїні (відбулося психологічне вмотивування дуалізму Марусі), й водночас показала широку контамінацію кращих зразків «невільницького циклу» українського фольклору, що поглибило гуманістичне і патріотичне звучання п'єси. Оригінальність опрацювання долі легендарної народної піснетворки Марусі Чурай у драмі «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» полягала у такому розширенні сюжету однойменної пісні та збагаченні народнопісенної основи, що збагатило психологічні й соціальні колізії твору, його персоносферу. Фольклорний, насамперед пісенний, та музично-хореографічний профілі твору актуалізували елементи жанру народної драми, синкретичність народної ігрової вистави, надали твору національно-народної «ансамблевості» й театральної видовищності.

Останні історичні п'єси М.Старицького «Оборона Буші» й «Остання ніч» виявили еволюційну зміну фольклоризму драматурга. Йдеться про тенденцію до зменшення питомої ваги народнопісенних компонентів у структурі твору, що компенсувалося вищою мірою ідейно-естетичної конденсації введеного фольклору. Новими стали поєднання прозової мови з ритмізованою білого ямба, стилізація під кобзарський спів «Гей, сини мої любі...» (в «Обороні Буші») з фіксацією моменту творення нової думи, інтенсифікація історико-фольклорного матеріалу – при творенні міфу про силу духу та кохання. Жанрові новації (драматична поема «Остання ніч») і відповідність класичним «трьом єдностям» спричинили зменшення питомої ваги фольклору «пізнього» митця, що, проте, не говорить про низхідний характер його фольклоризму.

3.3. Інтерпретація літературно-фольклорних джерел у переробках М.Старицького

Водночас із оригінальною ранньою пробою сил у жанрі водевілю («Як ковбаса...»), драматург створив перші переробку та інсценізацію. Мова про оперету «Чорноморський побит на Кубані між 1794 і 1796 роками» (вперше опубл. 1861) Я. Кухаренка, автора оповідань «із народних уст» «Вороний кінь» і «Пластуни», етнографа Чорноморії й військового діяча, а також про повість «Ніч перед Різдвом» (1831) із «диканьського» циклу М. Гоголя.

Музику до оперети за п'єсою Я.Кухаренка у переробці «Чорноморці» М.Старицького написав М.Лисенко, що додає значення показовому, а головне творчому вияву фольклоризму письменника. Порівняльний аналіз двох творів в аспекті «література і фольклор» дозволяє виявити принципи М.Старицького, якими він керувався, «компонуючи по Кухаренку». Зберігши композиційну структуру триптиха і локалізацію дії в Чорноморії, переробник почав зміни зі списку «дійових людей». Зокрема, влучним народним слівцем тут охарактеризовано індивідуальну вдачу персонажів. Кабиця у М.Старицького «гультай» (Я.Кухаренко окреслив лише його статус «Незамаївський курінний»), Очкурня – «запьяка» (у драмі лише «робітник Тупиці»). В «опереті» діють не просто парубки, а «козаки». Учасниками масової сцени виступають «поїзжане» – учасники весільного поїзда. М.Старицький увів до складу дійових осіб альтернативний до головної пари дует наймички Наталки і козака Андрія (їх відсутність у Кухаренка говорить про певну самостійність переробки). До того ж М.Старицький надав дівчині фольклорної функції щирої подруги-порадниці. Народною піснею Наталка, слідом за Марусею, висловлює стан дівочого очікування кохання.

Автор уводив фольклорні солоспіви диференційовано, відповідно до індивідуальної вдачі. Тому ліризм Марусі відтінено смутною піснею «Болить моя голівонька». Це спів розлуки, але й надії на повернення милого. Митець доброго артистичного й драматичного чуття, М.Старицький скоротив пісню до трьох строф (у Кухаренка всі 8). Наталка – дівчина більш бойової вдачі, ніж Маруся.

Тому закінчення її пісні «Ой ненько, ненько...» (у Я.Кухаренка відсутня) змінює тональність сцени на жартівливу, чого немає у «Чорноморському побиті...». Так переробка від початку набуває фольклорної поліфонічної «багатострунності» емоцій і настроїв. Це, у свою чергу, збагачує поезику народного мелосу «Чорноморців».

Енергійна Наталка міцним слівцем «шустрить» залицяльника: «духопела дам» тощо. Цим її мова виступає контрастом до лірично-пісенного монологу кордоцентричної Марусі. Звернена до «голубонька сизого» Івана, тирада є виявом співтворчості драматурга з народом. Понад те, вона органічно відповідна настроєві співу «Болить моя голівонька...». Ця пісня, впроваджуюча у суть подій, типологічно зіставна з увертюрою «Віють вітри...»¹ з «опери» «Наталка Полтавка». Як Я.Кухаренко, так і Старицький (щоправда, динамічніше) продовжили прийом, знайдений І.Котляревським, –саморозкриття героїні співом автопрезентаційного зразка народного мелосу з підсиленням монологічними проєкціями фольклорних мотивів і образів.

Зараховуємо до них уснопоетичні мотиви розлуки з милим та сердечної туги. У мовній партії Марусі туга вбирає передчуття загрози її щастю з боку нелюбарозлучника, постійного образу народної лірики кохання, тривогу очікування сватів – не від милого. У тактовній реалізації М.Старицького ці мотиви розкривають ментальні цноти дівочої української душі, ті ж самі, що їх утілюють, скажімо, народні пісні з Волині «Зелен дубе, зелен дубе» та «Ой ти яблунько зелененькая». Дівочі співи «Чорноморців», типологічно споріднені з однотемним мелосом Кубані та ін. регіонів, підкреслюють загальноукраїнську «ансамблевість» фольклорного складника, показують характеристичність дібраних М.Старицьким пісенних «номерів».

Широка емоційна палітра ввїбрала в опереті журбу і ліризм фольклорного інтимізуючого звертання Марусі до жвавої «кривної» «Наталочко! Голубочко моя

¹ Вони споріднені в аспектах типології героїні, а й у тематично-настроєвому (суму за коханим), функціональному (експонують етноментальну й індивідуальну вдачу героїні, її психологічні переживання, причетні, в свою чергу, до формування внутрішньої та зовнішньої площин конфлікту твору), художніх образності, мовостилю та однакової віршової форми двонаголошеного 8-мискладника або шумки.

рідная!» [260 , с.8]. Відзначимо безкомпромісну народну етику Наталки в її репліці за зразком фольклорних паремій «Коли щиро коха, то нехай сватів шле, а не то біс його матері» чи «Яке там кохання, коли нема щирості» [260, с.9]. Так само традиційний її прокльон «Цур йому, пек!». Фольклорний дискурс персонажів, відповідний часові й місцю висловлювань чи виспівувань, створює привабливий уснопоетичний колорит. Він у душі естетики романтичного напрямку маркує стиль мовлення «природних людей», у цьому разі щирих українців – кубанських козачок.

Ліро-драматичний тон «оперети» з кінця яви 2 переводиться в іншу фольклорно-пісенну площину – епіко-героїчну. Досягається це співним ефектом пісні, міцніючої, а потім затихаючої за лаштунками. Ще до драматичного етюдю «Великі роковини» І. Франка М.Старицький увів у текст – як код козацької безстрашності та потужної відсічі ворогові – похідну пісню запорожців «Ой гук, мати, гук...». Цю гуртову пісню, опубліковану Д.Яворницьким і Ф.Колесою та досі популярною, автори текстуалізували у поширеному варіанті, де «козаки йдуть» (а не тому, де вони п'ють). І Франко, і Старицький асимілювали її стисло, без повторення приспіву, вилучили «гуляцькі» рядки та строфи з образом отамана, тобто концентрували пісню.

Тому зазвучала вона маршово і по-бойовому, й це зрозуміло з огляду на історичні проєкції сюжету. В Я.Кухаренка та М.Старицького їх складають ретроспекції одібрання у турків «Шмаїлова» (Ізмаїла), що ввійшло у народну пісенність, згадки про битви під Очаковим і коло Березані, ворогування кубанців із «вражими черкесами». Тож 8 наведених рядків пісні у Старицького і ще більшою мірою – у Франка знаменують «вітальний елян» (А. Бергсон) українців, життєву силу і незнищенність козацького народу. Його нащадком був, зосібна, і сам Я. Кухаренко, і його персонажі-кубанці.

Немов відповідаючи на згасання козацтва під царями, М.Старицький стишує пісню, відсутню в Я.Кухаренка, її каданси поступово віддаляються і змовкають. Згодом цей прийом ефектно застосують П.Тичина («На майдані») й Олександр Олесь, теж для відтворення відходу війська. Вправний у драматургічній техніці,

М. Старицький уповні використав ефект чергування сцен і пісень різної тональності. Тому «вихід» III – перша поява Івана – розпочинається його піснею. Так і у «Наталці Полтавці», коли Петро постає перед глядачами з піснею «Сонце низенько», що виконує функцію розкриття душі та перипетій стосунків кохання, любовного виклику.

Аналогічно Іванова пісня – вже не про те, як козаки на ворогів «облавою пруть» [260, с.10], хоча це могло б знаменувати тяглість народної героїки. Оскільки ж у дійсності вона згасала, то й арія Івана є популярною піснею кохання. Його спів романсового типу – не тільки діалог закоханих, а й спілкування з олюдненою природою, космосом: «Ой зійди, зійди, ясен місяцю...» (ця народна пісня стала дуже популярною саме в обробці М.Лисенка для «Чорноморців», у Галичині – В.Барвінського). Показово: з 5 куплетів пісні М.Старицький обмежився двома першими. Це засвідчує хист селекції кращих пісень, мистецький «ощадний» такт митця і його чуття міри.

Символічним є те, що герой драми Я.Кухаренка з'являється, як личить козакові з народного переказу чи пісні, «зовсім приоруженим». Натомість протагоніст М.Старицького приходить беззбройним. Це дивує: адже козаки готуються виступити у похід за Кубань, під час якого герой сподівається здобути військові трофеї. З іншого боку, дійсність Росії 70-х-80-х рр. також поступово вела до фізичного й ідейного роззброєння українського козацтва Кубані. Посилення вірнопідданських настроїв, деградацію кубанських козаків на службі царату М.Старицький бачив, і це його хвилювало.

Роль пісенних «вражих людей»-розлучників, головних недоброзичливців закоханої пари у фольклорі, перебирає на себе в опереті матір героїні. Ласа на багатство жінка, вона здобуває опосередковану народну оцінку Івана: «горда з біса». Ця психологічна колізія деформує стосунки матері та доньки й у «дзеркальній» щодо Іванової народній пісні «Ох і зійди, зійди ...», записаній Ф.Остафійчуком на Поділлі, в ін. піснях.

Герой дбає про те, щоб його «зіронька» і «ясне сонечко» Маруся (фольклорні символи, словоформи) не бідувала, коли стане йому дружиною. Тому Іван

сподівається на здобич у поході. Вербалізація сподівання відповідає стилістиці й образності народних крилатих висловів: «Не на те козак п'є, що є, а на те, що буде!». М.Старицький тут удався до давньої козацької приповідки, якою М.Грушевський та М.Аркас охарактеризували в історіях України авантюрний спосіб ведення війни польськими королями Жигмонтом і Баторієм. Відзначимо додаткову ритмізацію монологу козака «понадсхемною» римою «б'є – п'є», дієслівною, як у думках.

Збройне виборення у ворога трофеїв було цілком нормальним явищем, відповідало лицарській етиці, кодексіві козацької честі дум та історичних пісень. Інша справа, що ворогування кубанських козаків із черкесами завдяки експансії Росії на схід об'єктивно слугувало загарбанням, нищенню малих народів Сходу. Тема війни з горцями у літературі найчастіше вела до колоніального дискурсу, й антитоталітарний пафос «Кавказу» Т.Шевченка становив рідкісний виняток. До честі М.Старицького, він мінімалізував етностереотип «шолудивих черкесів», усе ж присутній в Я.Кухаренка. Не згадано в опереті, на відміну від драми, і «проклятих жидів» (щоправда, слід зазначити: етностереотип єврея-визискувача і ворога, означений «Чорноморським побитом», не є цілковито антифольклорним. Адже уснопоетична творчість України доби Хмельниччини адекватно оцінила євреїв відповідно до їх орендарських і ін. кривд автохтонного люду).

«Оджახнути» ворога зброєю од річки Кубань, щоб запобігти черкеським грабунку худоби і захопленню людей в ясир, – такою є у п'єсах мета козацького походу. Його підтримує авторитетний Тупиця. Він уносить у переробку соціально гострий акцент: козацькій кубанській молоді поза набігами ніде більше копійчиною та худобою розжитися. Розгорнуту репліку цього змісту у драмі й опереті оформлено за моделями оповідної прози кубанських козаків про «войдування» з черкесами. Воєнна мета походу заздалегідь виключає співчуття до переможеного. «Який же чорт після цього їх милуватиме?» [260, с.13], запитує Іван. Тож у козацькому завзятті протистояння він свідомо нехтує логікою фольклору – колискової пісні «Людська кривця не водиця...» зі збірника Я.Головацького.

Зіставлення творів виявляє: переробка М.Старицького, за всієї близькості текстів, більш докладно та майстерно відтворила любовне побачення героїв. Переробка оживила стосунки закоханої пари, глибше розкрила відданість Марусиною «золотого серця». Відповідно до народних традицій, відбитих у фольклорі, героїня без матиного благословення і за коханого нізачо не піде (цей момент національно-народної звичаєвості українців у п'єсі-прототипі відсутній). Зіставлення переробки і її джерела виявляє не те що б «антиетнографічну» – антиромантичну настанову М.Старицького. Зумовлено її, очевидно, тим, що від написання твору Кухаренком минув значний час, романтизм поступився першістю реалізові.

Згадану настанову втілено, наприклад, у мізансцені перед появою Тупиці, котрий у Я.Кухаренка презентується як справжній характерник. Із фольклорних легенд і переказів про запорожців-характерників до драми перейшли опосередковані характеристики Тупиці. Вони, зокрема, висвітлюють це прізвище як козацьке, дане «від супротивного». Іван атестує «тата» людиною тямущою, здатною «ружо» направити, а чуже «спортити», допомогти замовляннями від кулі, уроків або любощів. Тобто він важливий не тільки як «китишний»¹, за Я.Кухаренком, сотник: Тупиця – хрещений батько героя. У ставленні до нього Іван виявляє ментальний пієтет українця перед хресним, що як другий «рідний батько». Та й ідеальна героїня «етикетно» йому вклоняється у відповідь на колоритне вітання «Помагай біг, діти! Будьте здорові з тим, що сьогодні» [134, с.272].

М.Старицький скоротив етнографічний опис Я.Кухаренка підготовки матері до відвідин сватів (придбання матерії, скиндячок, ковтків і дукачів). Натомість, не знижуючи міри фольклоризму, ввів народне прислів'я «мати не дядина, свого пальця не вріже», що влучно схарактеризувало Явдоху Драбиниху. Також, керуючись законами жанру, автор збагатив «Чорноморців» пісенною явою прощання Івана з «ясочкою». Цей «вихід VI» склав почерговий солоспів героїв.

¹ М.Старицький зняв із тексту не тільки згадку про характерництво персонажа, а й означення сотника як «китичного». Мабуть, через його професійно-локальне значення, тобто дбаючи про доступність твору широкому глядачеві.

Іван виконує пісню «Ох, і ти, козаче, ти, козаче!», що розкриває, як і пісня «Чого, козаче, смутний ходиш» та інші, його тугу та передчуття загибелі. Важливо, що М.Старицький дібрав для ситуації ту пісню, де сумні стани підпорядковуються бойовій ідеї здобуття козацької слави.

Цей традиційний, фольклорний акорд знаменує початок зміни героя. Його іпостась ліричного «ніжника» (В.Гришко), коханця перетворюється на типаж козака-борця. Маруся благословляє Івана у похід пісню «Прощай, прощай, мій миленький...». Змістом і формою вона споріднена з фольклорними – кубанською «Прощай, мій рідний край, де я родився» і загальноукраїнськими «Ой козаче, козаченьку...», «Чого козаче, смутний ходиш...». Лейтмотивом Марусиної пісні є відданість і вірність коханому. Цей мотив виконує функцію обрамлення співного дуету героїв. Їх голоси зливаються у зворушливому фольклорному акорді: благанні «милостивця Бога» повернути козака додому живим та зі славою. Музика М.Лисенка допомагає наблизити твір до мистецького рівня «Запорожця за Дунаєм» С.Гулака-Артемовського.

До «оперети» не перейшла перша строфа пісні про руйнування Запорозької Січі «Ой летіла бомба з московського поля...»¹, певно, з цензурних міркувань. Адже народні пісні про руйнування Січі з погляду влади належали до найнебезпечніших. У них, як слушно писав М.Драгоманов, «видно думку про яку-небудь державну волю і взагалі про самостоячість українців перед чужими державами: Московою, Туреччиною й Польщею з їх царями» [75, с.112]. У драмі пісню «Ой летіла бомба...» виконує Іван, і це є потужним виявом його героїзації в обох п'єсах. До того ж пісня співається на доказ непроминальності козацької слави, яку кубанці мають підхопити.

Несхибне естетичне чуття М.Старицького призвело до перенесення із V яви Я.Кухаренка у «Чорноморці» двох інших народнопісенних «номерів». При цьому переробник виявив творчий підхід до джерела. Адже він: 1) зберіг і передав дослівно захват Ілька від загону на баских конях (традиційне «орнітологічне»

¹ Серед інших подібних відгуків народу ця пісня збереженої первісної козацької основи належить, як зазначила М.Мишанич, до популярних і співаних «до нашого часу на Кубані» [166, с.11].

порівняння «козаки як *орли*»), у т.ч. від брата Івана на *вороному* коні, – епітет усталений фольклорний); 2) навів повністю, на відміну від Я.Кухаренка, неримовану пісню Ілька «Їде козак за Кубань...». Уведення усіх її строф (у драмі лиш одна) зумовило, певно, те, що ця пісня відповідна до ситуації, місцева автентична і колоритна. Вона докладно представила озброєння (*мушкетюга, шабелька, ратище*), вояцькі вміння козака, відтворила усталений «етикет» прощання з дружиною – див. рядки 15-16; 3) якщо «Їде козак...» подано повністю, то пісню «Засвітали козаченьки...», приписувану М. Чурай, переробник скоротив удвічі. Так, М.Старицький зняв невідповідну до сюжету фольклорну символіку нещастя (кінь спіткнувся у воротах). Для виконавців пісні, як і щоразу, переробник указав, які рядки слід співати двічі.

Національно-народна репрезентативність трьох «яв прощання» полягає у в окресленні М.Старицьким етноментальних констант за допомогою широкого спектру народних пісень і паремій. Мова про кордоцентричність і релігійність українців, ідеали вірності в коханні й козацької слави, тривку й «санкціоновану» фольклором пам'ять про перемоги над ворогами, але й про трагічні сторінки історії. Багата, як в українському фольклорі, персоносфера «Чорноморців» до кінця I дії доповнюється новими характерними типажами й водночас індивідуальними постатями. Після Ілька, змодельованого за взірцем Миколи з «Наталки Полтавки», перед глядачем у потрібний момент появляються Цвіркуниха, за нею Кабиця з Очкурнею, Кулина (у Я. Кухаренка перед ними на сцену виходить Явдоха Драбиниха). Натомість М. Старицький, нагнітаючи драматичну напругу, ретардував фольклорно-літературний конфлікт авторитарної матері з дочкою.

Образ Ївги Цвіркунихи розкривається не так одразу, як у драмі, а через щирісповідальний «монолог долі». Ця заміжня, у М. Старицького ще молода жінка проганяє горілкою сум од подружнього життя зі своїм «мацапурою». Як і уснопоетичні прототипи, вона по-народному дотепно жартує з Ільком. Переробник орієнтувався на вимоги жанру оперети, а саме чергування діалогів із музичними вставками легкого розважального характеру, на попередню традицію

української драматургії від інтермедій до «комічних опер» та на структуру народної драми. У результаті М.Старицький збагатив літературне джерело пісненими комічними солоспівами «Чи він справді не козак...» – «Ох, і я вже не такий», дуєтом Ївги й Ілька «Не така ж я, вражий сину...» – «Коли б мені отака...». Його козачкові приспиви переходять у танець молодиці з парубком: спів у митця часто невідлучний од хореографії.

Зазвичай М.Старицький характеризував нововведених персонажів різноманітними піснями. Це стосується й старого, але ласого до жінок Кабицю (тип лиходія, що у народній пісенності грає головну роль у конфлікті). Так, удвічі повніше представлена Старицьким у порівнянні з Кухаренком народна пісня «Ой здорова, дівчинонько...», яку завів підпилий Кабиця за коном. Делікатною фольклорною «формулою неможливого» вона антиципаційно натякає на марність його сватання до Марусі:

– Паляницю, козаченьку, я б дала,
Та ще тобі м'якенької не спекла [260, с.20].

Ретроспективно ж уведена жартівлива пісня «По дорозі жук, жук...» відбиває завищену самооцінку Кабиці. Її не руйнують моментальні коментарі Наталки у формі репліки вбік, що народним дотепом спростовують залицяльника. Маруся, мовляв, його любить (*Наталка*: «Як собака цибулю!»), а тому піднесе... – ні, не рушники, впевняє наймичка, а «печеного рака». Такі фольклорні засоби комізму виявили новаторство переробника: після нього їх вдало використав І.Кочерга («Свіччине весілля») при характеристиці киянами вїта Шавули. У Старицького ж за жартівливою мізансценою стоїть народний ідеал щирого кохання, заміжжя з рівним собі за віком і станом.

Переробник не включив до «Чорноморців» народні сварливі «передирки» Кабиці з Очкурнею. Адже вони дисонують із загальною тональністю твору, що не є стильово витриманим у бурлескно-лайливій манері, хоча нерідко вбирає міцне народне слівце. Пожертвував драматург і дуєтом пияків – піснею «Козаченьку гарний...». Зате він представив Кулину, терплячу жертву Кабиці, додатковою піснею, зворушливою «Прости ж мене, моя нене...». Цей «невільничий псалом»,

як визначив І.Франко масив фольклорних творів на тему нещасливої долі жінки, більше відповідав перипетіям п'єси. Та й сильніший він за пісню, яку дібрав для виходу Кулини Я.Кухаренко.

Довершеним виразом жіночої самотності без вірного «дружини» стала і пісня Наталки «Ой одна я, одна...». М.Старицький транспонував її з циклу Т.Шевченка. «Казематний» вірш «безпосередньо пов'язаний з народними піснями типу «Сама ж бо я, сама, як билина в полі», «Ой не сама, не сама та билиночка в полі», зафіксованими пізніше в збірках А.Метлинського, П.Чубинського і М.В.Лисенка» [291, с.65.]. Тож текст літературного походження Т.Шевченка став органічно «своїм» на пісенній палітрі оперети. Завдячуємо цьому як фаховим умінням переробника, так і конгеніальністю цього зразка рольової наспівної лірики «Кобзаря» кращим народним пісням. Виходить, що М.Старицький використав у «Чорноморцях», окрім можливостей олітературення народної пісенності, ще й естетичні потенції творення мистецької амальгами з близьких між собою (духом, образністю, стилем) набутоків фольклору та «книжної» словесності.

Залучення до «оперети» різнопланового пісенного матеріалу відповідало критерію багатогранності людської особистості у літературі реалізму. Тож навіть співні партії Кабиці виходять у переробника за межі жартівливого репертуару, який представляє пісня «Казав мені батько...». Цю пияцьку «арію» коригує в «Чорноморцях» героїчна «взбудка», у термінології С.Руданського, – «Максим козак Залізняк». Ця пісня стисло означила козацький стан виконавця, у той час, коли у драмі Я.Кухаренка Кабиця співає, до того ж у невідповідних ситуаціях, дві довгі історичні пісні: «Ой приписали од лементаря до сотника Харька листи» та «Гей, був в Січі старий сідий, на прізвище Чалий». Послідовно проведена М. Старицьким «ревізія» пісенних номерів персонажа призвела до виключення ще чотирьох пісень Кабиці, серед яких дві жартівливі. Натомість уведено «Гей, запив козак...», що психологічно розкриває причини смутку Кабиці.

Таким чином досягалася неодноплановість характерокреаційних рішень, поглиблювалася життєвість персонажів. Аналогічну амбівалентність образотворення показує пісенний спектр Цвіркунихи. В уста жінки автор вклав

жартівливу пісню «Додому йду – товченики...». Цей спів означає не тільки гумористичну, а й драматичну лінію стосунків Ївги з Цвіркуном. На чоловіка вона прилюдно покладає провину в любові до чарки. Цвіркун же, згідно з колоритним коментарем дружини, заперечуючи, «головою крутить, мов той *цап* у *дрокловицю*». Походження ж власної пристрасті до чарки жінка дотепно пояснює фавбулою народного анекдоту про неправильно зрозумілі рухи (опрацьована у гуморесці «Глухий і губатий» С.Руданського). Таку ж відповідність традиційним анекдотам про немирне подружжя виявляє і суперечка Ївги з Цвіркуном (ява 9 II дії).

Тож творча стратегія переробника виявилася тут у синкретичному поєднанні пісні, паремії й анекдоту, що спрямовується на увиразнення індивідуальної вдачі й комічної ситуації. Понад те, у цій пісні Ївги М.Старицький уперше втрутився у фольклорний текст і доповнив його, що рідко траплялося в тодішній драматургії, рядками 11-12, які спроектував на персонажів «оперети». Крім пісні, що відбиває, нехай і у легкій народно-жартівливій формі, трагедію «товченої» дружини, Цвіркуниха за народнопісенними моделями зімпровізовує пісеньку подяки чоловікові «Поздоров Боже мого старого». Вона ж в етнографічному завершенні другої дії (підготовка до дівич-вечора) співає драматичну пісню «Та пливи, пливи, селезню...», цим провіщаючи трагедію Марусі в разі заміжжя з Кабицею. Цим Цвіркуниха перекидає емоційно-естетичний «місток» до співу дівчат-дружок «Ой матінко-голубонько...». Його, у свою чергу, підхоплює співна сповідь Кулини. Пісенний «ансамбль» «Чорноморців» включив і ще одну Ївжину пісню, драматичну, про кохання до невірного «Ох, ох, моя ненько...». Вона виконує функцію опосередкованої психологічної характеристики важкого душевного стану зведениці. І, нарешті, саме Цвіркуниха, немов диригент чи заспівувач хору, реагує на щасливу розв'язку веселою танцювальною піснею «Ой надіну черевики...», приспів якої підхоплюють усі.

Все це перетворює Цвіркуниху на персонажа першого плану (М.Заньковецька майстерною грою ще більше «укрупнила» образ). Тим більше, що жінка легка на дотеп, вигадку і містифікацію. Вона являє собою жіночу іпостась українських народних штукарів і гумористів, яким присвятив однойменний нарис

І. Нечуй-Левицький. Не випадково саме їй дісталися слова етичного осуду у формі жартівливого повідомлення: «Тепер уже така поведенція, що старі женяться з молоденькими не тільки в нас, у Чорноморії, а по всьому світові!» [260,с.43].

Особливо значна питома вага пісенності у заключній дії. Крім солоспівів і хорів, М.Старицький переніс із драми Я.Кухаренка переспів Кабиці з Кулиною. Підхоплений Ільком, він перелаштовується на іронічний коментар про перспективи їх у подружжі. Нарешті, пісенне повідомлення Ілька про повернення козаків із походу підводить до завершення «Чорноморців», що відповідає фінальному «хору згоди» у «Наталці Полтавці» І.Котляревського.

Національно-народний колорит, окрім пісень і жартів, створюють живомовні конструкції (пояснення Цвіркунихи своєї появи: «Я оце простяглась до вас за багаттям» [260, с.16]); вислів дівочої вроди, типової для українського фольклору («Чорнобрива, червона, свіжа та повна» [260, с.28], як «маків цвіт»); влучні образотворчі паремії («Коханню не запобіжиш зрання», «Журбою поля не перейдеш» і багато ін.); народні магичні способи привернення чи відвернення любові («Явдоха: – Так і є, що клятий Ілько обчеркнув її курячим зубом») тощо.

М.Старицький виступив у переробці однодумцем П.Куліша, Я.Щоголева, І.Манжури. Всіх їх об'єднувала турбота про збереження надовго хоча б у літературному вжитку влучних народних фразеологізмів («Утаїте од мене шило», «враже насіння»), колоритних лексичних засобів (*вкоськати, придзигльована, громак, окульбачувати, шекеня, прицуцуватий, тонкослізка*). Характерні слова, менше зрозумілі глядачеві через походження зі сфери господарського селянського побуту, а також архаїчні лексеми він пояснив у підтекстових примітках (*сількісь, війя, сирно, балабан, пашенна яма* тощо). Сукупно ці виразально-зображувальні засоби підвищують масштаби літературного фольклоризму, виразну національну своєрідність твору.

Завершення драми і «оперети» принципово різниться. Переробник значно посилив фінал, який у Я.Кухаренка не вийшов за межі щасливого влаштування долі Марусі з Іваном. Змінивши це відповідно до ідейного спрямування твору,

М.Старицький як лібретист та М.Лисенко як композитор об'єднаними зусиллями створили музичний хорал «Слава!» у дусі кобзарських дум. Фінальне «славословіє» поєднало провідні плани твору, підпорядкувало лірично-жартівливу лінію вагомій волелюбно-героїчній.

Заключний хоровий спів всього гурту започаткували хлопці у відповідь на заклик Тупиці «утнути на славу нашим запорожцям». Хор «Слався!» спрямував кубанський текст п'єси у площину уславлення всіх «орлів України». Актуального загальноукраїнського пафосу, націлене в авторську сучасність закінчення п'єси – «Слава нашим козаченькам! / Нехай ворог гине!» [260, с.51]. А мотив пошлюблення Марусі з козаком набув у співі жіночого гурту символічного значення неминучих заручин козацької України з волею. Цим М.Старицький сягнув нових, вищих рівнів, які українська драматургія опанувала вже у добу модернізму. Успішне вирішення творчих завдань посприяло вчасному початку сценічного життя п'єси. Невдовзі після завершення вона була поставлена М.Старицьким у приміщенні початкової школи сестер Марії і Софії Ліндфорс, що вважається першою виставою українського музичного театру в Києві.

Не менш ґрунтовною, хоч і не настільки насиченою народнопісенним компонентом, стала переробка М.Старицьким малосценічної комедії Панаса Мирного «Перемудрив». Опубліковано її було 1886 р. за дозволом автора і під повною назвою «Крути, та не перекручуй, або От тобі й виграв справу». Насамперед переробник суттєво скоротив текст. Адже він не мав як драма «ні літерацьких достот, ні сценічної вартості», а через кволу сюжетність і довготу розмов персонажів був «просто неможливим до постанови» [263, с.564]. Професійне пристосування до сценічних вимог театру на цей раз виявилось в урахуванні специфіки жанру – вже не оперети, а комедії.

Це зумовило часткову відмову від розбудови сюжету й індивідуальних особливостей характерів переважаними засобами української народної пісенності. Співають у комедії значно менше, ніж у «Чорноморцях», уперше тільки у IV виході другої дії. Дует Сашка і Дуні Хропків презентує мінорність

національної вдачі піснею літературного походження «Скажи мені правду, мій добрий козаче...» (виконується без двох заключних куплетів-строф).

Невдовзі після створення О.Афанасьєвим-Чужбинським вона швидко фольклоризувалася. Музику до народного варіанту створив Р.Феніх, і твір став однією з улюблених пісень романсового типу. М.Старицький міг зазнайомитися з нею і з живого побутування, і зі збірника «Народні українські пісні з голосом (50 пісень і 5 додатків) / Зібрані, споряджені і видані Олексієм Гулаком-Артемівським» [178, с.12]. Пісня й досі вабить фольклорно-літературним висловом прагнення щастя, типового для української ментальності, та його недосяжності за панування горя. Щира поезія виразного національно-народного колориту, якою насажена пісня, знаходить в комедії, проте, спробу заперечення. Належить воно, як не дивно, вчителю Печариці: «только довільно скучная песня, есть далеко позабористіє» [260, с.541]. Колишній писар, що продовжив літературну галерею негідних представників цього фаху, він «концептуально» протиставляє народній пісні «жорстокий романс» у власному виконанні. Три куплети соло «Под вечер осенью ненастной...»¹ на тему утоплення трепетною дівою таємного плоду «любві нещастной» – «душетріпательний» зразок російського пісенного маскульту. Епізод співу пісні позначений іронічно-критичним ставленням автора – не до фольклорної пісенності народу-сусіда, а до паразитування на ній у нові часи.

«Под вечер...» є виявом «порчи фольклора», чим журились українські фольклористи від П.Лукашевича до І.Манжури та Б.Грінченка. Пісня Печариці показує псування як слід не сформованих естетичних смаків – зокрема, верхівки на місцях, маркує русифікаційні процеси в селі, вплив сентиментальної недолугої моди й цим усім спричинене побутування російської пісні в Україні. Ремінісценції

¹ У Панаса Мирного мізансцена інакша: Явдоха заводить «Ой зійди, зійди зіронько та вечірня...», а Печариця (сатиричне навантаження образу тут менше) її підхоплює. Далі ж він пропонує заспівати «важну» пісню, а насправді жартівливу нісенітницю «Ой чук-брик! З рогом бик». Коли ж пропозицію відхиляють, він відмовляється від гуртового виконання «Зеленої ліщиноньки», посилаючись на незнання пісні. Ця нетотожність засвідчує творчий підхід до переробки, свідому громадянську й наукову фольклористичну позицію М.Старицького.

з української пісенності (кручі, терен, глід, утоплення й ін. «загальні місця» фольклору) не рятують романс від несмаку й шаржування: «І з кручі у свірепи волни / Вона бултихнула свій плод» [260, с.542]. Погіршує справу те, що захопленим ретранслятором цих куплетів і моди є вчитель, який мав би бути носієм вищої духовності.

У четвертій дії «Крути...» на пісенному фольклорі, але вже без контрастного «зчеплення» його зразків, засновано оригінальний «вихід» IV. Якщо у Панаса Мирного ця дія ввбрала лише пісенний зачин «Ой немає впину вдовиному сину...», то М.Старицький вдався до письма суцільного фольклоризму, що зумовлює обжинковий сценарій дії. Відповідно до звичаїв і традицій хліборобського народу тут виписано обжинковий обряд, приязне спілкування заможних поселян Вовків із жнивувальниками.

Сценічна дія цього «виходу» з етнографічною точністю виразно відтворила: 1) розпочатий іще за воротами спів хору на чолі з хлопцем і дівчинкою у вінках жита-пшениці. При цьому пісня «Ой із-за гори та буйний вітер віє»¹ фіксує релігійну свідомість «удівоньки». А її молінням до Бога вродити «пшениченьку яру» для її діток і на «вдовину славу» підтекстово прочитується як благання кращої долі Вдовиці-Україні); 2) приймання вінків, що супроводжується, згідно ремарки, поклоном перед господарями. Ті ж у відповідь частують селян; 3) традиційні формули вітання господарів із обжинками, бажання їм («Дай Господи і на той рік діждати!») та вдячної відповіді («Спасибі вам, що допомогли нам пожати» [260, с.569]; 4) радісний настрій масової сцени. Її підкреслив веселий танок «Гриць мене, моя мати...» під приспівування всього гурту.

Завданню образотворення служать у переробці М.Старицького, зокрема, народні приповідки. Так, Хропко – цей, за Іваном Біликом, сатиричний тип

¹ Ця пісня належить до родинно-побутових, зокрема пісень про жіночу долю. Вона досі популярна, відома в оркестровій обробці М.Лисенка та запису Дніпрової Чайки з Херсонщини (вміщено у зб. «Народні пісні з голосу Дніпрової Чайки та в її записах». – К.: Музична Україна, 1974.-Сс.117-118). М.Старицький навів пісню у скороченому вчетверо вигляді. У порівнянні ж із варіантом видання «Перлини української народної пісні» (К.: Муз. Україна, 1991, 383 с.), впорядкованого М.Гордійчуком, її скорочено втричі. Рядок про «Вдовину славу» М.Старицького у друкованих варіантах виглядає відповідно так: «на сирітську славу» та на «людську славу». Це і дає підстави для твердження про наявний підтекст.

«старого дряпіги, сутяжника» [164, с.780], – фольклорною приказкою «покірне теля дві матки ссе» намагається прихилити до себе Прісю. Варіацією іншої – «тепер більше яйця курей учать» – батько намагається вберегти сина від ним набутого «свободомислія». Дуня ж прислів'ям «прирівняв свиню до коня» дає влучну характеристику Луці, а Хропко жартівливу – Тхорисі («іду собі й підскакую...»). З фольклорними крилатими висловами споріднені репліки дійових осіб, близьких до народу. Вони формулюють, наприклад, високі моральні чесноти народу («Дуня: У простих людей і серце щиріше, і брехні нема» [260, с.514]). В устах колишнього писаря російська ідіома «Рука руку моєть» натякає на корисливі взаємовигідні зв'язки таких людей, як і він.

Фольклорної форми у п'єсі жартівливі спостереження («пожданиками годувати та спасибиками розплачуватись» [260, с.515]) та спростування («з'їдять дулю з маслом» [260, с.553]). Мовні партії ввібрали народну етимологію (*аблакат*), побутову лексику («золійники»: казани, як пояснює примітка автора, «підіски» – частина осі), лайливі слова (*шелихвости, ірод, шмаровоз*) та ліричні звертання («моя ягідко», «Голубчику!»). З фольклором і давнім письменством корелює характеристика Печариці «Не оскудеває в трудах, як пчела» [260, с.525], з народними етикетними виразами – формула вдячності «Ви ж мене на світ підвели, ви ж моїх сиріток від смерті оборонили» [260, с.591]. Тож мовно-стильова палітра переробки забезпечувала ідейно-художню тяглість традиції української драматургії ХІХ ст. опиратися на фольклорну живомовну стихію як фактор національної виразності письменства.

Найпопулярніша сьогодні з п'єс М.Старицького – його переробка комедії «На Кожум'яках» І.Нечуя-Левицького. При першодруку (1890) вона була названа за моделлю народних приповідок «Панська губа, та зубів нема». Оскільки її не вдалося виявити у тогочасних фольклорних збірниках, вважаємо її авторською версією близької (але не за змістом) народної релігійної сентенції «Хто дасть зуби, дасть і хліб до губи» [36, с.284]. У М.Старицького цей заголовок іронічно означив панські амбіції Голохвостого.

П'єса «На Кожум'яках» була сюжетно надто розтягнутою, тому Старицький скористався лише її основною колізією, поповнивши твір новими персонажами (Степан) та ситуаціями (наприклад, сцена заручин). Темою п'єси І. Нечуя-Левицького і її переробки стали міщанський побут, мораль і світогляд, звичай середовища. «Саме у побуті драматурги знайшли художньо переконливі нюанси для розкриття вдач дійових осіб, і це надало їм історичної та національної визначеності, конкретності, зробивши твір більш життєвим. Результатом співпраці було виникнення двох творів, відмінних між собою за пафосом та характерами» [23, с.48].

Так, сцени розваг киян, святкування іменин і заручин, початку весілля відкрили значні характерокреаційні можливості, зважаючи на те, що народні «ритуалемі» zdeформовані мораллю дрібного міщанства, що прагне вигоди. Так виникає яскравий комічно-сатиричний контраст між народною етикою українців та життєвими устремліннями «новомоднього» міщанства, яке відступає від традиційного народного побуту і звичаїв, підмінює автентичний український фольклор міщанськими чужорідними покручами.

У п'єсі «За двома зайцями...» Старицький застосовує прийом попарного протиставлення персонажів для створення комічно-сатиричного та соціального контрасту. Проні та Голохвостову, які цураються усього народного, протиставляються виразні народні типи позитивних героїв, змальовані у фольклорному ключі, – Галя та Степан. Вони ввібрали риси національного ідеального образів парубка і дівчини, що відповідають фольклорним критеріям: вродливі, духовно багаті (чемні, скромні, щирі, чесні). Стрижнем творення образів Галі та Степана стали народні морально-етичні норми, тісно пов'язані з християнською мораллю та традиціями простих українців, народне розуміння кохання, поваги, свободи, вірності, яких дотримуються герої.

Важливим чинником соціального, етичного і психологічного конфліктів у «За двома зайцями» є народнопоетична семантика любовної колізії Голохвостий –

Галя – Степан». У М.Старицького цей трикутник¹ відповідає традиційному: заможний нелюб (Свирид намагається хоча б створити ілюзію заможності) – вродлива бідна дівчина – гарний і вірний її коханий парубок. Стосунки між його «гострими кутами» трикутника напружені: Степан намагається висміяти суперника за допомогою фольклорних засобів комізму (знижені тваринні порівняння, приказка). Оскільки дві контрастні пари головних персонажів належать до різних суспільних станів (кожум'яцький простий люд і маргіналізоване міщанство), драматург переніс акценти з побутових на соціальні. Він ущипливо висміяв обивательські інтереси київського міщанства, його прагнення до легкої наживи та «панського» життя.

Переробник «На Кожум'яках» дуалістично поставився до народнопісенної компоненти комедії І.Нечуя-Левицького. По-перше, він зберіг її пісенні номери, як «Не щибечи, соловейку..», і навіть перемістив її з II дії у першу, не порушивши при цьому місцевий колорит Києва XIX ст. (цікаво, що це єдина п'єса, де показано творче змагання і конкуренцію різних хорів міста). Щоправда, текст цієї народної пісні літературного походження на слова В.Забіли (музика М.Глінки) підляг деякому скороченню. До того митець подав текст не через змаганні хорів, а частинами-«напливами». По-друге, М.Старицький зняв (на нашу думку, через невідповідність образів Гострохвостого) рядки «Хлопче-молодче, який ти ледащо...» разом із піснею «Ой я нещасний, що маю діяти...».

Серед інших творчих стратегій переробника – розсосередження пісні («Дивіться, чоловіки...» між персонажами «За двома зайцями», у т.ч. Голохвостим), модифікація пісні («Уберусь я молоденька...»); уведення нових. Так, М.Старицький додав танцювальну пісню власного складання «Ой черничко ти моя...», доречно вклавши її в уста спокусника Голохвостого. Зберігши відповідну сцені іменин пісню «І лід тріщить, і комар пищить...» (український відповідник російської народної пісні «Вдоль по Питерской»), драматург-переробник посилив «вихід» XIV введенням пісні до танку «Ой на дворі

¹ Цю гостроту вніс М.Старицький. У І.Нечуя-Левицького трикутника не існує: немає образу-відповідника Степанові, та й Оленка, на відміну від Галі, любить Гострохвостого.

метелиця» та весільної «Де ж був селезень, де ж була вуточка?» – з підлаштованими іменами «Свиридко» і «Галочка». Доречність застосування народних пісень і на цей раз безперечна.

Ефективним фольклорно-літературним засобом створення гумористичного й сатиричного ефекту у п'єсі «За двома зайцями» стало мовлення персонажів. Основу словесних засобів комічного становить народнорозмовна мова з її експресивними та дотепними виразами. Гумористичний ефект витворює теж емоційно забарвлена, деформована та ненормативну лексику (народні лайливі слова і вислови), суржик, особливо у мовленні «цилюрника» Голохвостого і «дурноверхої» Проні, а також кальки з російської мови, французькі й інші етранжизми.

Негативно оцінні розмовно-знижені слова набувають гострого гумористичного й сатирично спрямування, допомагають глибше характеризувати явища дійсності. Подібну функцію виконують вульгарно-образливі словосполучення «проста мужва», «свинота необразована» у мові Голохвостого, вжиті щодо українських селян і бідних міщан. Комічний ефект і сатирична спрямованість виникають, бо Голохвостий – людина малограмотна і претензійна, «перевертень», як його по-народному влучно називає Секлета. Він і його «кумпанія» – пародія на гурт сільських парубків. Частотні у п'єсі колоритні народні порівняння: «Проня погана, як жаба», у Голохвостого «довгів, як блох у курнику». Прислів'я та приказки поряд із піснями є центральними фольклорними засобами поезики «За двома зайцями». Зокрема, прислів'я, винесені у заголовок та підзаголовок, виконують функцію ідейної квінтесенції п'єси, наближають її ідейний зміст до народного сприйняття.

Таким чином, у спадщині драматурга достатньо помітне місце займають його творчі переробки не надто сценічних п'єс Я.Кухаренка, Панаса Мирного й І.Нечуя-Левицького. Зокрема, «Чорноморцями» М.Старицький вдихнув нове життя у популярний жанр «оперети» чи, точніше, народної «комічної опери» на кшталт «Наталки Полтавки». Він оновив традиції давньоукраїнського театру та драматургії першої половини XIX ст., удосконалив сценічно твір Я.Кухаренка.

Гуманні ідеали народу вірного кохання, справедливості й волі людини та країни митець вигадливо й деколи експериментально втілює у першій своїй переробці на міцній фольклорній основі твору, традиційно для нього багатого на народнопісенне «аранжування».

У «Чорноморцях» констатуємо оновлення і збагачення персоносфери «Чорноморського побиту...» через уведення оригінальних дійових осіб, крилатих народних висловів, поглиблення любовної лінії, зміну тональностей і пісенного репертуару низки сцен, що спричинило фольклорну поліфонічну «багатострунність» п'єси М.Старицького. Продуктивний вектор розвитку драматичних жанрів означило скорочення етнографічних описів і картин Я.Кухаренка. Заслугою драматурга-переробника є піднесення оперетою загальноукраїнської козацької патріотики та визвольних ідей (заключний хор «Слався!» й ін.), відхід чи мінімалізація етностереотипів – відповідно євреїв та черкесів, уведення творчої варіації («Прощай, прощай...») за взірцем кубанського фольклору тощо.

«Перемудрив» – переробка комедії Панаса Мирного – прикметна застосуванням іншої творчої стратегії драматурга, а саме скорочення сюжету й характеротворення переважаючими засобами народної пісенності. Відтак, у порівнянні з попередньою п'єсою, назагал підвищується роль окремої пісні, вони можуть вступати у фольклорні контрастні зчеплення (твір літературного походження «Скажи мені правду...» й російський «жорстокий» романс «Под вечер осенью ненастной...» – вияв засмічення традиційного українського фольклорного простору, русифікації села). Новаторським і в оригінальній драматургії того часу є символічна обжинкова образність четвертої дії твору, що провіщає в опрацюванні митця кращу долю України.

Популярна п'єса «За двома зайцями», сповнена динамізму, влучності й сценічної виразності, постала на підставі апробованих стратегій – використання переробником основної колізії прототипу з наступним його творчим доповненням ситуаціями й персонажами, що увиразнило соціальне сатиричне письмо, а також скорочення, розсосередження і збагачення пісенного репертуару п'єси. Вона

поліаспектно представила колоритний народний гумор, доповнений творчими знахідками І.Нечуя-Левицького і М.Старицького, що критично висвітлили міщанський стиль життя. Фольклоризм кращої з переробок митця заґрунтований на дотепному комізмі ситуацій, ключовій ролі народних паремій і мовних засобів.

Тривкість національно-народного колориту, художню виразність п'єси забезпечили загальноукраїнський ансамбль народної пісенності (дібрані зразки різної тональності виконують сюжетну й образотворчу роль тощо), композиційні засоби дум, колоритні зразки малих жанрів фольклору та багата народномовна стихія. Високого творчого рівня переробки М.Старицького, «Перемудрив» і «За двома зайцями» відкрили сценічну перспективу перед драматичними спробами двох класиків української прози. Понад те, переробки стали виявом дієвого вболівання драматурга за стан національного театру, загроженого, за оцінкою з листа до Панаса Мирного від 20 травня 1898 р., «сміттям і гнилятиною» низькопробного маскульту та перетворюваного ремісниками від драматургії і театру на «балаган». Розмаїття творчих стратегій митця та висока його майстерність – конструктивна відповідь на «театральну мізерію» доби.

3.4. Естетичне багатство зв'язків із фольклором інсценізацій митця

До числа кращих у М.Старицького слід віднести інсценізації за прозою М.Гоголя – сина українського драматурга В.Гоголя-Яновського, творчість якого також занурена у фольклорну стихію. Сценічні інтерпретації повістей дали мистецький зразок опрацювання різножанрового фольклору Полтавщини, народних демонології та епічної козацької героїки. Вступаючи у мистецький «діалог» із великим попередником, досвідчений інсценізатор для мистецького успіху мусив мобілізувати хист поета й уміння драматурга, обізнаність фольклориста і постановника, поєднавши все це з «краєвим» (М.Зеров) і загальноукраїнським патріотизмом.

Порівняння тексту М. Гоголя з музичною комедією «Різдвяна ніч» показало: М. Старицький від початку обмежив фольклорно-демонологічний антураж романтичної повісті (чорт-викрадач місяця, відьма). Підходи інсценізатора до мовної «націоналізації» «Ночі перед Різдвом» виявились у заміні, наприклад, монологу Оксани влучними пісенними характеристиками її вроди. При цьому її спів «Ох, така ж моя доля» авторства М. Старицького органічно ввібрав автентичну образність народної пісенності («Маю воли і корови / Ще й до того чорні брови!» [260, с.57]. Фольклорний контекст посилила введена колядка «Добривечір тобі, пане господарю» – водночас тло дії і маркер часу свята (у М. Гоголя її немає).

Специфіка жанру активувала творчу самостійність інсценізатора, який експериментально змінив прозову мову на віршову, поєднав літературну стихію з тематично спорідненою фольклорною у «співомовах» Оксани («...хлопці-парубки / Одним ликом шиті») і Вакули («...може, обізветься / Доля з-поза тину», [260, с.64]) та в їх дуеті. Наростаюча градація народної пісенності 6-7 яв I дії виявляється у фоновій мелодії дівчат: вони за вікном і у хаті оспівали «Пречисту пані», котра породила «Суса Христа», уславили «милого Бога на небеси» (у М.Гоголя цей мотив присутній лише у примітці від пасічника). Ампліфікацію календарно-обрядового фольклору засвідчила додана зворушлива колядка «Нова

радість стала» у виконанні хлопців зі звіздою та «здоровими торбами»: народний епітет натякнув на достаток полтавського Лівобережжя кінця XVIII ст.

М.Старицький доречно спорядив комедію пісенними жартівливими «передирками» дівочого й парубочого гуртів колядників [260, с.72]. Однак він відмовився від гоголівської характеристики психологічного стану Вакули засобом пісні «Ой на горі та женці жнуть...» (в інсценізації вона більше відповідає козацькому завзяттю Пацюка, ніж переживанням закоханого парубка). Немає в інсценізації й змішання жанрів колядки і щедрівки із «Ночі перед Різдом», що засвідчує намагання зберегти мистецьку цілісність твору.

Водночас яви 17-18 I дії «реконструюють» естетичне багатство національної народної традиції, моральну красу й художню досконалість українського фольклору. Вони не мають аналогій за розмаїттям адаптованих чи продовжених пісенних мотивів – козацьких, чумацьких, фольклорної лірики кохання. Щедрість вмотивованої пісенної стихії притаманна й дії II, де пісні Солохи¹ [260, с.81], Оксани [260, с.98] і дяка («книжна», але з фольклорним ядром, [263,с.867]) виконують характерокреаційні функції.

Новаторство вільного інсценізатора вповні виявила дія III. Тут він увів «совершенно новый акт у Пацюка, изображенного... хотя «характерником», но в то же время и патриотом, представителем обломков Запорожской Сечи» [263, с.419]. Дійсно, синхронне накладання особистісного дискурсу Вакули та патріотичного – Пацюка підкреслило цінність героїчної традиції фольклорного епосу. Ця традиція формує мовну партію Пацюка, що поєднала інтенції громадянської й історичної поезії М.Старицького, з одного боку, та виразні внесеннями історичних пісень типу «Була хмара з-за Лимана, / Насуває друга...» [263, с.102] – з іншого.

Козацька фольклорна героїка стала в інсценізатора формою «критики інакшістю» (Ю.Шевельов) М.Гоголя за його вимушений сервілізм. М.Старицький

¹ Пісня «Було пройду по селу», майстерно написана М.Старицьким, гармоніює з її фольклорними стилями згадками-жалями за «літами красними» молодощів. Наступний спів Солохи підхоплює мотив дівочих чарів: ця пісня ввійшла у творчість Т.Шевченка та у збірник М.Номиса вже як приказка за №12546. Розуміння вдачі вдови, яку вважають відьмою, вивершує пісня-вияв користолюбства героїні «Ти думаєш, дурню...».

переосмислив вірнопідданий підхід попередника: у розповіді Вакули про перебування у Пацюка й у Петербурзі знято захват від Пітера й цариці. Натомість уведено ремінісценції з історико-героїчного епосу України («В кінці хати чубатії / Запорожці з Січі! / Я до гурту: «Пугу-пугу!..» [263, с.115]). Нарешті, фінал комедії суттєво різниться від повісті. Радість селян від щастя молодої пари виспівується не тільки як уславлення жвавих молодців і вродливих дівчат, до того ж під музику троїстих музик й у ритмі танців метелиці й козака. Ця радість «вибухає» самобутнім «славословієм», апофеозом уславлення переробником козацтва: «Нехай знають, які славні козаки, / Що і чорту, а даються узнаки!» [263, с.120].

Естетичну результативність пісенної компоненти М.Старицького виявляє порівняння «оперет» «Утоплена, або Русалчина ніч» та «Сорочинський ярмарок» із повістями М.Гоголя. Так, перша з оперет відкривається трьома народними піснями, що у виконанні хорів виступають ліричною інтродукцією теми взаємин парубків і дівчат. Її підхоплюють і розвивають присвячені дівочій долі пісні, серед яких вирізнямо хороводну, з міфопоетичним закінченням «Ой зав'ю вінки...», що співається на Трійцю. Інші відмінності від повісті – це надання Каленику «гуляцької» самопрезентаційної пісні «Коли б мені зранку...», а русалкам – власних пісенних партій; створення М.Старицьким жартівливих пісенно-танцювальних дуетів і терцетів; поєднання авторських («Виклик») і народнопісенних текстів.

Від М.Гоголя в оперету перейшли суголосно зінтерпретовані інсценізатором: народні вірування у «світове древо», з якого Бог скинув чортів; гра русалок у ворона; віршова балада Левка про сотника, доньку та її мачуху, що розвинулась в історію нещасної утопленої (повість сильніша від переробки завдяки міфопоетичному розв'язанню сюжетної лінії); сатирична пісня про Голову. Щодо цієї останньої, то перевагу слід віддати М.Старицькому: російськомовний варіант пісні у М.Гоголя поступається українському, бо не є ідеально природним. Інсценізатор увів у п'єсу й «жорстокий» романс. Ця «прекраснійшая» пісня, недолуга в устах українця-писаря («Отцовський дом покину я, – / Травною

заростють; / Собачка вірна моя / Загавкаєть коло ворот» [260, с.263]), не здатна конкурувати з питомими народними піснями.

Фінал «Утопленої» у М. Старицького оригінальний і знову музично-пісенний, що засвідчує владу над ним народної пісенності і дотримання законів жанру. У фіналі змінюють себе по чергово фольклорні пісні-коментарі до подій, дует кохання Левко-Галя, передвесільні вітання та «Слава!» молодят. «Прославний» хор по-народному бажає їм віку щасного без лиха, «дітей копицю» й «худоби без ліку», пошани громади. У цих побажаннях представлено шкалу цінностей традиційної етноментальності українців.

«Сорочинський ярмарок» створено за апробованими художніми моделями комічної оперети з «українського побиту». Однак тут вища у порівнянні з іншими інсценізаціями М. Гоголя міра синкретичного поєднання розмаїтих і різнонаціональних фольклорних джерел. Починаючи від частин «На переправі» й «На ярмарку» інсценізатор сценічно експлікував народні гумористичні куплети, пісню літературного походження «Повій, вітре...» (скорочену версію вірша С. Руданського) та сцени ярмаркового торгу за участю шахраюватого цигана. З циганкою-ворожкою Грунею пов'язана інша традиційна ситуація й окремий «блок» пісень. Без аналогій в інсценізаціях М.Старицького – «інтернаціональний» секстет, де по чергово співають, кожен про своє, українці Черевик і Цибуля, їх рідні, а також циган Фенько і шинкарка Хайка. До того ж єврейка докидає на ідиш, а у фіналі оперети приспів до танку виконується циганською мовою, – все це показує відкритість переробника до інокультурних елементів, доречне оперування ними.

Рідкісну весільну пісню «Гей, летів орел над ліщиною...» дівчата й парубки співають смутній Хотині, й ця пісня виступає у функції психологічної розради героїні. Крім того, інсценізатор наділив її піснею долі «Ой одна я, одна...» – «казематним» віршем Т. Шевченка, фольклоризація якого показує активність діалогу літератури й фольклору. Комічний дует Черевик-Цибуля (ява б заключної дії) за моделями сирітських пісень модифікував пісню, приписувану гетьману І.Мазепі [260, с.353]. Тобто актуальним для М.Старицького творчим підходом,

активним у поезії драматурга, було інсценізування джерела, зокрема, у плані розширення виражального плану пісенного фольклору.

Містична міфопоетика М.Гоголя визначила домінуючу роль в інсценізованому «...Ярмарку» фольклорної «нижчої міфології». Це властиве традиційній народній свідомості вірування у чортів, що людині можуть явитися свинячим рилом, прибратись у необхідну нечисті червону свитку. Показово, що цей механізм «роботи» з фольклором (йдеться про збереження за апокрифічною легендою Цибулі функції стрижня сюжету) не виключив у митця диференційоване ставлення до істот народної міфології. Так, відьомський мотив І дії М.Старицький розцінив як факультативний [260, с.316].

Репрезентативна картина ярмарку не поступається в інсценізатора відповідним сценам М.Гоголя чи Г.Квітки-Основ'яненка. Її поліфонію утворили різноманітні засоби, а саме традиційні співи лірника, «таємна мова» старців, традиційне лубкове малювання (картина геєни огненної, опрощена коментарем баби дитині «кака», що відповідає фіналу «Вечорів на хуторі...»), народний комізм сприйняття (Семирамиди як «Соромиди»), багатоголосий гамір вихваляння товару, торгу та ярмаркові витівки.

Широкий спектр фольклоризму твору включив примовки до поривного гопака (ява 4 дії III), комічні макаронізми Пречистенського, анекдотичний матеріал про чоловіка-підкаблучника, яким є Солопій. В епізоді ж крадіжки циганом гуски обіграно традиційний народний анекдот, опрацьований С.Руданським у гуморесці «Гусак». Колоритна у творі народна лайка, в якій віртуозом виявляє себе Хівря, виливають душу сластьониця й прянишниця, обікрадена Мокрина, чи звичні розмовні конструкції (*Хівря*: І де це мій вовтузяка? Пропав, як собака на ярмарку!) [260, с.355]). Мовна палітра включила також семантично багаті ліричні означення («мій голубчик сивенький, мій горобчикок», «одуд, перепел чубатий») та гумористичні порівняння: «у неї кулак з відро». Латентного фольклоризму – автохарактеристика-пісня цигана «Ой лихо, той Хвенько...»: її інсценізатор створив за пісенною моделлю «Наталки Полтавки» («Ой лихо, не Петрусь...»).

Драма «Тарас Бульба» в інсценізації зберегла основні риси повісті М.Гоголя, її героїчний пафос і козакофільські інтенції, літописно-фольклорний історизм (згадки про «таратайки» панів і ксьондзів, запряжені українцями, або про євреїв із ключами від церков¹). Водночас сценічно перспективний епізод перебування героя з синами на Січі до тексту М.Старицького не ввійшов. Можливо, цей прорахунок митця пояснюється технічною неможливістю відтворити сценічно всі епізоди розлогої повісті при обмеженому обсягу інсценізації.

Багатим і розмаїтим є фольклорний дискурс І дії. Його склали: ліро-драматичний вислів любові Насті до «синів-соколів» у стилі історичних пісень (II «одміна» містить символ могили у широкім полі, що розмовляє з буйним вітром, чи костей козацьких, рознесених по байраках «вовками-сіроманцями»); обрядодія обжинок із відповідною піснею хору «Одчиняй, пані, ворота»; виразні паремійні характеристики («...як тур, хоч обіддя на шії гни» [262, с.302]) чи їх стилізація («Не на те козак здався, щоб на жалі покладався» [262, с.308]. варіації на теми традиційних приспівів до танцю («А козак, як орел, / Як побачив, так і вмер!» [262, с.305]) і чумацьких пісень (див. репліку Остапа з яви III); народні вірування у силу молитви матері [262, с.312].

Моделі Гоголівського першоджерела, а також впливи фольклору та поезії Т.Шевченка формують в інсценізації образ-концепт козацтва. Його творить пісенна імпровізаційна хвала хору, пісні Тараса під бандуру. Перша з них відсилає до прототипів дум і пісень, а друга – до народного історизму «Кобзаря»). Активні народнопоетичні компоненти наступної дії продовжують тему Запорожжя і його лицарів інтерференцією пісні про необачного лицаря, що проміняв жінку на люльку («Ой на горі...»), оригінальною версією інсценізатора на мотив кобзарських дум «Ой з-за Чорного моря, з-за Лиману...». Взагалі вся інсценізація перейнята культом козацтва, слава якого дійшла «до Карпат і Чорного моря» [262, с.360], пістетом до Січі-матері та Лугу-батька. Козацькі звичаї, опоетизовані фольклором, формують тональність і окремих епізодів,

¹ Читацько-глядацька довіра до цих історичних сюжетів, за У.Еко, забезпечує «наш перцептуальний зв'язок зі світом» [85, с.247].

наприклад, того, де Остап пропонує батькові поховати брата так, щоб не знущались над тілом козацьким вороги чи хижі птахи.

Про настанову на подолання стереотипів говорить те, що не бездуховними постають у М.Старицького «ляхи», оточені у Дубно. Це показує їх спільне моління до «найсвятшої, ченстоховської матері» [262, с.326]. Пуант інсценізації, заключний монолог Бульби осуджує «сліпих» ляхів, які зламали згоду з козацькими «орлами» та залишилися без оборонців. Тарас грізно пророкує у манері творців народних пісень: «налетять на вас шуляки [московські – О.К.] і заклюють вашу буйну сваволю і славу!!» [262, с.363]. Цікаво характеризуються у творі євреї. Так, Тарас цілком по-народному визнає великі їх можливості: «Слухайте, жиди! Ви здатні все на світі зробити, зо дна моря достати...» [262,с.350].

Національну виразність інсценізації витворюють, поряд із піснями¹, народні символіка дум («гетьман наш орел-білозорець»), порівняння («як кошеня в дощ»), фразеологізми («рушимо до панів-ляхів у гості»), – всі вони показують насиченість переробки творчими відображеннями фольклору.

Вартісною слід визнати вільну інсценізацію оповідання Елізи Ожешко «Зимовий вечір» (1887), створену одразу після публікації твору. М.Старицький, прилаштувавши до сцени польську версію теми «блудного сина», переніс дію із Царства Польського на Поділля. Українізація сюжету прикметна ще й тим, що для реалій польського фольклору інсценізатор віднаходив близькі відповідники з української уснопоетичної творчості. Також він замінив, «націоналізуючи», польські імена і прізвища персонажів на традиційні українські.

Атмосферу фольклоризму створює експозиційна пісня Ликерії «Та коли б мені воля...». Цей твір М.Старицького у дусі мелосу кохання ліро-драматично презентує внутрішній світ героїні. Етюд із народного життя опрацював мотиви

¹ Пісні відіграють чільну роль і у поетиці «Страшної помсти» – інсценізації твору М.Гоголя. В архіві М.Старицького зберігся перелік музичних номерів до I дії. Серед цих 13 № - жіночі хори «На посаді», «Покривайте серпаком»; танці, зокрема горлиця і гопак; пісня Катерини «Ой ти, косо...»; дума бандуриста «За двох братів»; спільний хор «Одчиняйте ворота»; пісні – чарівника, «Продав брат сестру» і «Цур тобі! Згинь, сатано!» (Ф.15. – Од.зб.98).

фольклорної розповідної прози про розбійників, убивць та «інчих злодіїв», осуджених як тяжкі грішники народною свідомістю і поляків, і українців. Етнографічно точно відтворено побут селян, їх вірування й забобони (скажімо, про здатність нечистої сили наслати на людину ману), традиційні розваги парубків і дівчат на вечорницях, ігри дітей у свинку, їх розваги на замерзлій річці. З польського оповідання інсценізатор переніс постаті носіїв фольклору баби і парубка Дем'яна – майстра загадувати загадки, переклавши українською мовою загадку з його репертуару «Повен хлівець білих овець...» [261, с.218].

Бабину ж казку про трьох братів М.Старицький, по-перше, «націоналізував». Так, їх батьком в українській версії сюжету виступив козак (в Е.Ожешко статус батька не означено). Замість двох братів розумних і третього дурня з польської казки у М.Старицького маємо двох ледачих та їх брата-робітника. Головне ж, український «Зимовий вечір» цікавий екстраполяцією західнослов'янського казкового сюжету на ґрунт української «Казки про дивну сопілку». Голос бузинової сопілки, а не вишневої дудки, як в Е.Ожешко, викриває братів-убивць. Вони зарізали молодшого брата не через суперництво в одруженні, як у польській казці, а через те, що веприк порив їх грядки, як у цій казці в запису Лесі Українки: «Помалу-малу, братику, грай! / Не врази серденька мого ти вкрай...» [261, с.219].

Внесеннями інсценізатора є акцентуація соціальних мотивів фольклору (заробляння простолюду «кривавицею» на відміну від «дукарів і здирщиків»), стильова аплікація колискової «Люлі, люлі, полетіли кулі...» [261, с.210]. Натомість М.Старицький не переніс в етюд кілька пісень: 1) Крисі про нещасливу молодість «Що ж, воли мої, да половії...» (споріднена з народною «Ой воли мої, да половії...», що ввійшла до повісті «Наймичка» Т.Шевченка); 2) хорову «Ой, зійди, ясен місяцю...» [146, с.70] та – 3) – жартівливу «У полі криниця...». Ця остання близька мотивами до української однойменної, а перші дві пісні такі українські, а не польські. Така «ощадність» показує вищу міру селективності при доборі фольклорних інгредієнтів М.Старицького-інсценізатора, який наприкінці ХІХ ст. дещо вивільнявся від надмірної інтенсивності пісенної компоненти п'єс.

Ідейно-художнім наслідком його творчих підходів став на цей раз щасливий символічний фінал української притчі про блудного сина. Він, на відміну від польського твору, не зникає у темряві назавжди, а знаходить єдність із рідною землею, кривною хатою і родиною.

Вільна інсценізація М.Старицьким головної сюжетної лінії роману «Боротьба за право» (1882) К.-Е.Францоza в «історичній драмі з життя карпатських гуцулів» «Юрко Довбиш» прикметна намаганням якщо не відтворити з точністю місцевий колорит гуцульського життя, то принаймні передати специфіку краю, менталітет його автохтонних мешканців та їх змагання за свої права. Гуцульських автентичних рис у творі не надто багато, зокрема мовних. Однак назагал реалії п'єси відповідні як історичним джерелам, так і уснопоетичній традиції Верховини (звірства магнатів і карпатських мандаторів, муки полонених гуцулів у коломийській «катуші»; бачення природи опришківського руху).

Переформатовуючи для сцени значний обсягом роман австрійського автора, М.Старицький зберіг лише основний стрижень його фабули. Це фольклорна тема боротьби народної правди і панської кривди чужинців, народний концепт «гуцул не може ходити в ярмі» [284, с.305], мотиви опришківського епосу, жіночої й материнської недолі. До переробки не ввійшла легенда [284, с.162] про створення Карпат, зворушлива картина вигнанського Великодня у горах, озвучена «стародавньою чудовою мелодією «Христос Воскрес!» [261, с.234], образ «прославленого у піснях» [261,с.316] Черемоша.

Не сприйняв, відмовився М.Старицький від теорії етногенезу гуцулів від тюркського племені уців, яку на Західній Україні підтримав Ю.Федькович. Натомість «любов та гарна обізнаність Францоza з українським фольклором, який... служив йому джерелом образів, мотивів і цілих творів» [177, с.6], його інтерес до етнографічного побутопису життя прикарпатців і гуцульських горян, що був виявом австрійського і німецького «обласництва» реалістичного письменства, – надали творчих імпульсів інсценізатору.

Так, він підтвердив «етнологічну» тезу, що «не леміш і не чересло справа гуцульська, а топірець і рушниця» [261,с.226], дібравши для неї форму фольклорного крилатого вислову. Підкреслюють цю афористично висловлену думку й контрастні пісенні аплікації. Так, невільницькі інтонації гуртового співу «Гей та посохла тирса в горах» (а цей текст М.Старицького переніс образність кобзарських «невільницьких» дум на верховинську дійсність) спростовуються піснею волі гуцулів. Вони, «пани Карпатських гір», виконують знамениту пісню-репрезентант Гуцульщини «Широкий пас, при боці бронь...», що спершу ввійшла до польської п'єси Ю.Коженювського «Карпатські горяни», а потім – до оперети І.Гушалевича «Підгір'яни». М.Старицький же увів пісню у спеціальній функції. Вона звучить маніфестом гордого волелюбства гуцулів, що акцентує завзятий приспів «Єсть у мене топір, топір, / Цвяхована бляшка, / Не боюся я нікого, / Ані того ляхка» [261, с.234]). В оцінці М.Старицького цей приспів здатен і «старечу кров розворушить».

На фольклорних переказах про звірства у Кутській мандаторії засновано згадку Юрка Довбиша (алюзія на Олексу Довбуша) про те, як його було «замуровано до самої смерті» [261, с.251]. Звільнення ж героя відбулось у спосіб, «санкціонований» гуцульським фольклором та творами письменства, побудованими на цій основі (як повість «Правда старовіку» С.Вінценза). Показово: герой веде розповідь про свій визвіл під тихий спів «Гей та посохла тирса в горах». Але перемагає бойовий настрій, озвучений «Широким пасом...» і відповідний картині виступу гуцульського війська месників «в ім'я Божої правди».

Мотиви фольклорного епосу про походи опришків визначають ідейне спрямування IV дії. Вона відкривається піснями «Гей, браття, гей, горяне...» і «Ой знявсь сокіл ясний...» – варіаціями інсценізатора на теми Ю.Коженювського та «Верховино, світку ти наш...» М.Устияновича, романтичної «візитівки» Гуцульщини. Поряд із героїкою опришківства не бракує у К.Францоza і М.Старицького драматичних сюжетів [261, с.265-267], що перегукуються із народною прозою про знущання із людей магнатів та їх прислужників. Панські

тости, «гуцульські» прокляття Насті на адресу ворогів, інтонації фольклорних голосінь загальноукраїнського «ансамблю» (ридання над батьком-порадником гуцулів Юрком: «На кого ж нас кидаєш?») [261,с.289]) розширюють до значних масштаби фольклоризму драми.

Спілкування з уснопоетичною традицією не згасало, а розбудовувалося іншими інсценізаціями М.Старицького за оповіданням «Накануне Івана Купала» О. Шабельської та повістю «Хата за селом» І.Крашевського. Йдеться відповідно про драми «Ніч під Івана Купала» та «Циганка Аза». Їх підзаголовки підкреслюють: ці п'єси з народного життя сповнені «співами й музикою», «хорами, піснями і танцями». З одного боку, така специфіка визначалася принципами сценічності театру корифеїв, музично-драматичним профілем оригінальних п'єс й інсценізацій М.Старицького. З іншого ж боку, постійно й у значних обсягах упроваджена настанова на пісенний і хореографічний супровід сценічної дії призвела до перенасичення текстів пісенно-танцювальною компонентою.

У контексті «фольклорозалежності» це спричинилося, на нашу думку, як до художніх здобутків, так і певних втрат (зокрема, зумовлених культивуванням поезики самоповторів). Так, естетичну «надлишковість» засвідчує кількість дібраних пісенних вставок п'єс. Інсценізатор пронумерував їх 19 у тексті драми «Ніч під Івана Купала» (фактично ж 24 за рахунок не обрахованих фрагментів. Ще більше, 28, їх у «Циганці Азі»).

Понад те, у мові персонажів деколи відлунюють народнопісенні настрої й образи-символи (Галя: «не потопчи мого рясту...») або ж, як у розлогій репліці Палажки [261, с.10] – мотиви петрівчаних і жнивварських пісень. Її ж характерна репліка зі с.49 «моє серце на ножі кипіло» є латентною ремінісценцією з баладної пісні «Ой пила та Лимериха на меду...». Із мелічним компонентом нерідко взаємодіє паремійний чи ритуалізований тон, як частина традиційного «сценарію» обжинок [261,с.17], а також ліричні звертання («горличко моя»), примовки до чарки.

Надмірна кількість пісень не веде, проте, до недоречності співних «номерів». Вони функціонують як лірична презентація душевних станів дівчат, що й за роботою живуть надіями на кохання (№№1-2,5,9, частково №16 «Дощик, дощик...»), журяться можливою гіркою долею в заміжжі (№7) чи розкриваються у жартівливо легкому ставленні до життя і хлопців (№8). Аналогічну роль виконує «шинкова» пісня парубків (№15). В уста прищелепуватого хлопця Левка вкладено (можливо, у традиції п'єси «Сватання на Гончарівці») гумористичні й танцювальні мелодії №№4, 10. Доречна й колоритна пісня на дорогу: №6, «Час додому, час...». Гуртовий хор дівчат і парубків, котрі полишають для співу гру в карти, виконує повчальну пісню з сатиричним елементом №11 та – під танок-гру у короля – №12, сюжет якої дозволяє закоханій парі поцілуватися. Пісня кохання №13, яку виконують дуетом Денис і Наталка, проектує їх сердечні взаємини. Тобто констатуємо вмотивованість різнорідної пісенної компоненти, що увиразнила побут українського села, його традиції (зокрема, у стосунках молоді).

Розвиток любовних взаємин персонажів (Василь-Галя) сюжетно вмотивував слухність народного вірування: «під Івана Купала чорти по землі ходять» [261,с.55]. Багату фольклорно-етнографічними сенсами заключну дію відкриває купальське вітання Наталки «дай Боже цього Івашка проспівати, проскакати та на той рік діждати», збагачене ритмізованою казковою образністю («Оце ж вам від мене з самого граба і курочка ряба» [261,с.67]. Купальська обрядодія починається у творі з підготовки (шукання хмизу, вирубування та вбирання «ідола»). Переробник її перемежував з'ясуванням стосунків у любовному трикутнику, що готує трагічну розв'язку. Ява X піснями хорів озвучує «етнографічні» ремарки інсценізатора, де йдеться про танці молоді й стрибання через вогонь, топлення ідола у криниці. Мелодраматичний фінал п'єси з убивствами, однак, не нагадує про очищення.

«Циганка Аза» продовжила ті прийоми й засоби драматургічного письма, які М.Старицький апробував при інсценізації повісті Е.Ожешко. Проте принцип селективної ощадності при залученні народнопоетичних компонентів виявився на цей раз нечинним. На нашу думку, це пояснюється тим, що драма за повістю

І.Крашевського сценічно інтерпретує одразу два різноетнічні фольклорні світи – український і циганський.

Український фольклор представлено у драмі різнорідними народними піснями: жартівливими (№№2, 20), веснянкою (№3), «дражнилкою» (№5), піснею літературного походження («Ходить гарбуз по городу» на слова В.Александрова). Надибуємо й літературні імпрровізації М.Старицького – на фольклорний мотив «Ой верніться, літа красні...» (№18). Вирізняємо як досить представницький сегмент образних відображень поезики весільних пісень. До них належить пісня лірника Голуба (№15, «Гей, несе вітер крилатий...»), що звістить прихід сватів до «краси-дівчини» Галі. Їх мовна партія-спів речитативом наближена як до весільних пісень, так і чарівних казок: геть за горами й морем у розкішнім палаці «По дівчині красній короленко гине...» [261, с.149]. Це засвідчує творчий – контамінаційний – характер фольклоризму митця при загальній настанові на використання автентичних фольклорних «конструкцій». Вони, як-от образи *саду-винограду, князя, сидання на посаді* з весільних хорових пісень твору №№16 і 17, значно загострюють драматизм ситуації: свати ж бо – від нелюба.

Перехідною до циганського «блоку» є стилізована М.Старицьким під фольклор пісня «Ой цигане плащуватий...». Стосуючись одного з них, Василя, вона презентувала нестандартний тип цигана. Спів же циганського хлоп'ячого хору подав чоловічих і жіночих представників «ромів» у душі традиційного фольклору. Вони непосидючі й вільні, мов птахи, «природні» люди, «веселі, хоч голі й босі»¹, здатні на ворожіння і любощі, навіть дресирування ведмедя. Такими цигани постають у співі №8 [261, с.124]; пісні циганчат №10; у найближчому до автентичного циганського фольклору №14.

Назагал М.Старицький не стільки користався зразками уснопоетичної творчості циганів, скільки творив власні варіації на тему циганського фольклору. Йдеться, зокрема, про спів отамана Апраша «Ой коли б я жидом уродився...» (фігурою допустовості та структурно твір близький до пісні «Коли б я був

¹ Таким самим ж, а ще голодним без хліба і м'яса постав образ цигана у пісні «Запит до бога» з циклу перекладених І.Франком зразків народної пісенності «ромів».

полтавський соцький», а лейтмотив його споріднює із піснею «Циган – не пан», яку переклав І.Франко), а також про циганський хор повернення до села №22 та «гуляцьку» пісню №27.

«Виходи» 6-7 контрастні пісенними «номерами»: з літературними поетизмами «опереткової» пісні №11 дисонує №13, зокрема через грубий приспів «Аза, Аза, Аза, Аза / Ти псявіра, ти зараза!» ([261,с.135]. Такою є реакція волинських парубків на героїню, для них фатальну, «мов з пекла чарівниця». Заключні варіації на тему циганського кохання, пісні хору (№23), Пури (№24) й Ази (№№25-26, 28) створено у цілком іншому ключі – лірично-гедоністичному. Цей факт засвідчує мистецьку політональність М.Старицького як автора «циганських пісень». У цілому ж пісенна інтенсивність двох останніх інсценізацій уповні виявила імпровізаційне вміння митця творити по канві малознаного тоді в Україні циганського пісенного фольклору, розмаїття і поліфункціональність «олітературення» митцем української народнопоетичної творчості.

Висновки до третього розділу

Таким чином, М.Старицький об'єктивно посприяв процесові зміцнення ментального коду національної культури, провадячи свідому художню діяльність щодо збагачення народних джерел української драматургії і театру. П'єси літератора, який щедро спілкувався з фольклорною традицією при опрацюванні як тем із історичного минулого, так із сучасного життя, своєю естетикою відповідні до традиції українського письменства – художнього «будівництва» на засновку народної драми, фольклорної пісенності тощо.

Відновлена послідовність основних виявів зацікавленості фольклором М.Старицького, значних у його наступній творчості, показує: практично водночас із написанням перших лібрето до опер М.Лисенка письменник почав вводити національну фольклорну стихію, здебільшого зразки пісенності, у ранні драматургічні проби пера: на 1872 р. припадають одноактівка зі «співами» «Як ковбаса...» та особливо багаті на народнопісенний компонент переробки з Я.Кухаренка і М.Гоголя («Різдвяна ніч»). Апробацією драматургічно-театральної перспективності фольклорних засобів і прийомів (*перший етап* взаємодії драматурга з народною поезією) стали вдалі спроби оригінальної творчості 70-х рр. – гумористичної у комедійному жанрі та серйозної і сатиричної у викритті «панського болота», нещирого українолюбства.

80-ті рр. становлять *другий етап* мистецької реляції «драматургія М.Старицького та фольклор». Він прикметний інтенсифікацією, розбудовою творчих підходів письменника до асиміляції народнопоетичного досвіду, якісним і кількісним розширенням діалогу з ним (вісім драматургічних текстів проти чотирьох у попереднє десятиліття). Заключному *третьому* періоду, 90-м рокам ХІХ ст., притаманна не менша активність літературно-фольклорного дискурсу (теж 8 текстів), проте значно більша перевага оригінальних творів над переробками й інсценізаціями (сім до одного; у 80-х рр. співвідношення було іншим: потрійна перевага переробок).

Це дає підстави виокремити новий алгоритм: вищої професіоналізації, більшої творчої самостійності «пізнього» митця у спілкуванні з українським та

інонаціональним фольклором впродовж останнього десятиліття ХІХ ст. Свою динаміку при аналітичному розгляді виявляють у наведеному переліку мікроалгоритми зміни, спільні для текстів як оригінальної драматургії, так і переробок та інсценізацій. Мова про заміну жартівливих жанрів ідейно й соціально важливими творами, паралельне художнє вивчення – з «опертям» на фольклорні джерела – явищ історичного минулого України та сучасного авторів життя, декодування зв'язку часів.

На зрілу й пізню добу творчості М.Старицького припадають дві його спроби драматичного письма за естетичними й характерологічними моделями кобзарської думної епіки та народної баладної творчості. Тож «Маруся...» і «Ой не ходи, Грицю...» засвідчують, на нашу думку, особливу відповідальність письменника в опрацюванні тих апробованих фольклорних тем, які активно осмислювала українська література ХІХ ст.

Хронологія творчих звершень і здобутків драматурга показує активність опрацювання ним, зокрема *по канві фольклору*: гумористичних і комедійних сюжетів на початку 70-х рр., а також у міжчасі 1883-1889 рр.; актуальних проблем українського життя доби М.Старицького у середині 70-х і 80-х рр. та початку 90-х; історичної тематики у другій половині 80-х і наприкінці 90-х рр.

Якщо врахувати вимушену роботу автора над новими редакціями багатьох п'єс, підготовку їх до друку та здобуття місця у репертуарі й на сцені, то вийде: насправді не існувало жодних «антрактів» (С.Єфремов) у наполегливій і результативній роботі М.Старицького щодо переведення народнопоетичних явищ у літературно-мистецький ряд. Це була свідомо художня діяльність щодо зміцнення національної культури, збагачення народних джерел української театральної традиції від бароко до романтизму й класичного реалізму, підвищення культури фольклоризму в драматургії.

Національно-народний колорит п'єс М.Старицького досягається продуманим застосуванням насамперед народних пісень і фольклорних приповідок. Вони виявляють специфічність світосприймання українців, досвід їх колективного розуму, традиційні звичаї, особливості родової вдачі та дотепність

українського народу, його історичні уроки. Тому навіть водевілі й комедії митця під поверхневим шаром гумору не приховують серйозних реалій життя українського народу, виявляючи критичність до самодержавних російських порядків, заснованих на соціальній і національній кривді.

Частотним і результативним мотивом «фольклорного» письма драматурга є протиставлення високих морально-етичних норм українського народу ренегатству, міщанській аморальності. Для їх компрометації прислужилися засоби фольклорних гумору і сатири («По-модньому», «За двома зайцями»), навіть політичної (алегоричні картини Росії у «Чарівному сні»). Активно функціонує у митця бінарна опозиція прекрасних народних пісень і новочасних покручів (жорстокі романси, солдатські куплети тощо).

Оригінальні драми М.Старицького з сучасного народного життя дещо скоригували фольклорний дискурс творчості, підвищили ступінь суспільної значущості й соціальної гостроти образного мислення митця, зануреного у народнопоетичну традицію («У темряві», «Не судилось» «Талан», «Розбите серце», «Галя Русина»). Активність фольклорно-етнографічної компоненти історичних драм М. Старицького, зумовлена естетичними засадами письменника, при оперті, зокрема, на фольклорні джерела кобзарських дум, пісень (утім інонаціональних), легенд і переказів, паремій тощо, забезпечила вірогідність історичного, національного й локального колориту «Богдана Хмельницького», «Марусі Богуславки», «Останньої ночі», «Мазепи» й ін. творів та посприяла самотності авторських характерокреаційних рішень.

ВИСНОВКИ

1. Взаємовплив літератури і фольклору виявлявся і виявляється впродовж усієї історії становлення та розвитку художньої словесності. Явище функціонування фольклорних елементів у авторському тексті на кожному етапі розвитку літератури мало свою специфіку, диктувалося потребами доби й естетикою мистецьких напрямів.

2. Історія становлення і розвитку фольклоризму в літературі засвідчує: двосистемний діалог тісно пов'язаний з розвитком художніх напрямів та індивідуальних стилів. Так, чим вищим був ступінь системної сформованості стильової манери письменника як результат його світоглядно-творчої зрілості, тим зазвичай більш продуктивним виявлявся його художній діалог із фольклором, глибоким ідейно – відтворення національно-народних дійсності і колориту, врешті більш рафінованою – мистецька культура фольклоризму.

3. Природа фольклоризму як предмета дослідження піддається науковому декодуванню у комплексі взаємозв'язку літератури і фольклору. А їх діалогічне контактування є взаємним: література засвоює фольклорні елементи, прийоми і принципи, а водночас літературні твори, що стають популярними серед народу, підлягають процесу фольклоризації та входять в уснопоетичний масив. Понятійне наповнення терміну фольклоризм складне та багатоаспектне, бо у ньому співвідносяться, впливаючи один на одного, два види словесності й самостійні естетичні парадигми – фольклор та література.

4. Визначаємо фольклоризм у літературі як свідоме чи підсвідоме використання, переосмислення або трансформацію різноманітних формальних і змістових засобів, принципів і прийомів народної творчості в авторських художніх текстах. Відповідно до організації літературного тексту фольклоризм має переважно такі формально-змістові рівні: жанрово-композиційний, фабульно-сюжетний, рівень мотиву, образно-персонажний, архетипно-знаковий (символічний), мовностилістичний, версифікаційний тощо.

5. Особливе зближення фольклорної та літературної традицій припало на культурно-історичну епоху романтизму, коли низка фольклорних жанрів зазнала

олітературення, а іонаціональний фольклор почав широко входити у національне письменство. В Україні 20-40-х рр. XIX ст. відбулася помітна «дифузія» (О.Мишанич) літератури з уснопоетичною творчістю у формах запозичення уснопоетичних засобів і прийомів, інтерпретації фольклорних мотивів, сюжетів, образів і символіки, різного роду стилізації, насамперед під народні пісенні й казкові прототипи. Значним був вплив фольклорних джерел на вітчизняне письменство другої половини XIX ст., що посприяло поглибленню рівня філософського, естетичного й емоційного осмислення фольклорного матеріалу в авторських творах та збагаченню культури літературного опосередкування народних джерел. Контакткування з уснопоетичною традицією М. Старицького, зростаюче у «кліматі» фольклоризму, є ідейно-сисловою та формальною константою його лірики, ліро-епіки, епіки й драматургії, перекладів, що зумовлено світоглядом, естетичними поглядами, художніми задумами та завданнями митця.

6. Фольклоризм поезії і драм М.Старицького, що виник на основі прагнення пізнати та осмислити український народний характер, місце українців у становленні та утвердженні нації та їх стосунки з іншими народами, виявився на смислового, структурно-композиційному, характерологічному, мовленнєвому рівнях тощо. Письменник оперував широким спектром засобів і прийомів фольклорної поетики. Він не обмежувався звичайним репродукуванням чи наслідуванням усних народних творів чи засобів, а підпорядковував їх власних художнім завданням та естетичній світоглядній парадигмі. У поетичних творах митець зумів продуктивно поєднати можливості та переваги двох художніх систем – літератури та фольклору.

7. Суттєвим чинником, який позначився на поетичній дикції лірики М. Старицького 1860-х – 1900-х рр., є народнопісенна традиція. Вплив народної творчості, зокрема пісні, у ліричній поезії М. Старицького реалізований як на зовнішньому, так і на внутрішньому рівнях. Це передбачало творчу асиміляцію засад і окремих елементів фольклору, які підсилювали і розширювали змістовий

простір тексту, примножували емоційний заряд народних джерел авторськими емоційними реакціями.

8. Важливим елементом народнопісенної традиції й водночас складником літературних пісень, романсів, пейзажних мініатюр, поетичних адресацій митця стали народна символіка та образність. Разом із тим громадянська течія лірики М. Старицького спричинила й певний відхід від фольклорної образності. Так, поет не дотримувався традиційної фольклорної іпостасі образу жінки, збагативши його значеннями новітньої доби (жінка як учасниця антисамодержавних визвольних змагань, соратниця чоловіка-борця).

9. Чимало ліричних текстів М. Старицького прикметні органічним поєднанням народнопісенних мотивів і зворотів та власними поетизмами автора. Їх національно-народний колорит, внутрішня мелодійність досягається фольклорною поетикою паралелізмів, тавтологій, риторичних фігур, сталих епітетів, іменних демінутивів, використанням живої розмовної мови, народних фразеологізмів та ідіом тощо. За народнопоетичними моделями письменник також «кував» слова, лише зрідка не надто вдало.

10. У художній світ митця, натхненного фольклором, увійшли оригінально презентовані слов'янофільські мотиви, масовий співний фольклор доби революцій в Європі, переосмислені у національно-патріотичному дусі легендні, думні, казкові й ін. джерела, різномовна і розмаїта пісенна стихія (крім української – польська, російська, єврейська, кримськотатарська, німецька, циганська), що не має багато відповідників у літературі того часу.

11. Фольклорно-історичні балада й поема з доби Хмельниччини «Гетьман» та «Morituri» виявили перспективність актуалізації української історичної і фольклорної героїки й трагіки, художнього дослідження сучасного як фатального наслідку минулого. Тож дійсні масштаби фольклоризму творчості М.Старицького виявляються значнішими, ніж вважалося, й більш результативними в ідейно-естетичному плані, тяглими та вельми представницькими за формами засвоєння уснопоетичної стихії до її рідкісних жанрів і зразків включно. Народнопісенна

традиція виявляється і на версифікаційному рівні поезії М. Старицького, визначаючи специфіку метрики та римування.

12. Констатуємо, що на ритмомелодику деяких віршів митця вплинула його перекладацька діяльність: він активно застосовував українську народнопісенну ритміку, образи та символи під час вільного перекладу чи переспіву іншомовних авторських і фольклорних текстів. Письменник виявив тривку творчу зацікавленість фольклором південних слов'ян, який вважав найбагатшим разом із українським, осмислював героїчне минуле українського і сербського народів. М.Старицький сформувався на одного з кращих перекладачів сербохорватського ліро-епосу, який не калькував його образності, а «націоналізував», відтворював засобами рідного фольклору.

13. Драматургія М.Старицького прикметна свідомим творчим осмисленням народних джерел, зокрема в оригінальних п'єсах фольклорної генези «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» й «Маруся Богуславка», у драмах історичних та з сучасної дійсності («Богдан Хмельницький», «Мазепа», «Розбите серце», «Талан» та інші), у жанрах водевіля та жарту.

14. Багатий світ різнонаціональної пісенності, музика, народна обрядодія, влучні паремії тощо стали вагомим та різноманітним ідейно-естетичним компонентом оригінальних п'єс М.Старицького та його інсценізацій творів інших авторів, що генералізували насамперед народну пісенність. Фольклорний мотив чи образ у драматургії митця були імпульсом для розгортання сюжету, визначали своєрідність композиції, упроваджували і модифікували ідейне спрямування текстів.

15. Пісні у драматургії М.Старицького (як народні, так і авторські) не тільки окреслюють ставлення до дійсності та сценічних подій, а й виконують важливі функції творення й увиразнення образів-характерів, конфліктів твору, акцентуації важливих моментів розвитку дії, пісенного аплікування дійства, створення настроєвої атмосфери.

16. Характерними ознаками презентованого «профілю» народної драми у творчості М.Старицького є синкретичне поєднання слова, пісні, танцю й гри,

обряду, а також імпровізація, комізм і пародія. Історичні й умовно-історичні п'єси митця характерні українським патріотичним й інтернаціональним пафосом, актуалізуючими висновки національної історії трансформаційними підходами до кобзарських дум і пісень, що є кроком у напрямку до творення неофольклоризму драматургічного письма. Пісні, а також прислів'я і приказки – найчастотніші серед художньо асимільованих ним жанрів фольклору – М.Старицький уводив до оригінальних п'єс та переробок і інсценізацій по-різному: цитував точно, в їх фольклорному варіанті; опрацьовував їх, дещо видозмінюючи; розгортав, «інсценізував» по-своєму, віддаляючись від фольклорного варіанту; творив власні авторські пісні чи паремії за зразком народних; наводив в оригіналі або перекладав іншомовні, поєднував в одному тексті різнонаціональні зразки пісенності; виносив назви або крилаті вирази з українського фольклору у заголовок твору як другу або паралельну назву п'єси («Маруся Богуславка», «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці», «Крути, та не перекручуй», «Панська губа, та зубів нема», «Не так сталося, як жадалося»), що висвічувало основну ідею.

17. Драматургія М. Старицького, зокрема переробки й інсценізації, репрезентує основні тенденції класичної української літератури для театру другої половини ХІХ ст.: тяжіння до жанру народної драми, піднесення народної етики і моралі та її носіїв-народних типажів, поліфункціональність використання пісень, кожна з яких має своє значення (підсилювальне, супровідне, іронічне тощо). У п'єсах митця творчо інтерпретується поетика фольклору з різною мірою деталізації та співвідношення «фольклорне» – «позафольклорне», вдосконалюється культура міжсистемної взаємодії. Програма мистецької діяльності М.Старицького увінчалася створенням видовищного сценічного дійства у діапазоні від комічного до трагедійного та патріотичного, насиченого «первородними» чи ідейно, художньо й емоційно трансформованими фольклорно-етнографічними компонентами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Адрианова-Перетц В. П. Древнерусская литература и фольклор / В. П. Адрианова-Перетц. – Л.: Наука, 1974. – 170 с.
2. Азадовский М. К. История русской фольклористики / М. К. Азадовский. – [В 2-х т. – Т. 1.] – М., 1958. – 479 с.
3. Азадовский М.К. История русской фольклористики [текст] / Под ред. Э.В.Померанцевой. – Т.1 – М., 1958. – 465 с.
4. Азадовский М. К., История русской фольклористики. – Т. 2./ М.К. Азадовский – М., 1963.–389с.
5. Айтматов Ч. А. Точка соприкосновения / Ч. А. Айтматов // Вопросы литературы. – № 8.–М.,1976. –С. 146-169.
6. Акимова Т. М. О фольклоризме русских писателей [Текст]: сб. ст. / Т. М. Акимова; отв. ред. Ю. Н. Борисов. – Саратов: Издательство Саратовского ун-та, 2001. – 203с.
7. Андреев Н. Д. Фольклор и литература / Н. Д. Андреев // Литературная учеба. – М.,1936. – № 2. – С. 17-49.
8. Аникин В. П. Русское устное народное творчество / В. П. Аникин. – М.: Высшая школа, 2001. – 726с.
9. Арістархова О. О. Художня рецепція образу гетьмана в українській літературі XVII – XXI ст. (на матеріалі творів про І. Виговського) : автореф. дис. канд. філол. наук : 10.01.01 / О. О. Арістархова. – Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2009. – 20с.
10. Аузинь И. И. Расширение горизонта / И.И. Аузинь // Вопросы литературы. – М.,1977. – № 6. – С. 83-96.
11. Бабенко І. Д. Жанрова диференціація і поетика українського історичного оповідання XIX – початку XX століття: автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.01 / І. Д. Бабенко. – Дніпропетр. нац. ун-т. – Дніпропетровськ, 2005. – 20с.

12. Березовський І. П. Українська радянська фольклористика: етапи розвитку і проблематика [монографія]: Академія наук УРСР, Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського / І. П. Березовський. – Київ: Наукова думка, 1968. – 341с.
13. Бернадська Н. П. Історична романістика Михайла Старицького в контексті літературних ієрархій кінця ХІХ – початку ХХ ст. / Н. П. Бернадська // Михайло Старицький як творча особистість : Зб. праць наук. конф. «Творча індивідуальність Михайла Старицького в українському культурологічному контексті ХІХ-ХХ століть», 11-12 травня 2010 р. / Ін-т літ-ри імені Т.Г.Шевченка НАН України. – С. 230-237.
14. Білецький О. Г. Театральна й драматургічна діяльність М. Старицького // Білецький О. Г. Письменник і епоха / О. Г. Білецький. – К., 1963. – С. 461-466.
15. Білик В. О. Особливості психологізму українських народних пісень : автореф. дисканд. філол. наук : 10.01.07 / В. О. Білик / Львів.нац. у-тет імені І. Франка. – Львів, 2002. – 20с.
16. Білоус Н. В. Сильові особливості моделювання жіночих характерів в українській літературі другої половини ХІХ – початку ХХ ст. : автореф. дис. канд. філол. наук : 10.01.01 / Н. В. Білоус; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2005. – 20с.
17. Білякович Л. Г. Історична особистість у системі творчого мислення М. Старицького та Б. Лепкого : автореф. дис.. канд. філол. наук : 10.01.01 / Л.Г. Білякович; Київ. Нац. ун-т імені Т. Шевченка. – К., 2011. – 18с.
18. Богодух С.І. Художня інтерпретація сюжету народної балади "Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці" у п'єсі М.Старицького / С.І. Богодух / Режим доступу до журналу: http://www.rusnauka.com/15_APSN_2010/Philologia/67875.doc.htm
19. Богатырев П. Г. Фольклор как особая форма искусства / П. Г. Богатырев // Вопросы теории народного искусства. – М.: Искусство, 1971. – С. 7-54.

20. Бойко В. Г. Поетичне слово народу і літературний процес / В. Г. Бойко – К.: Наукова думка, 1965. – 336с.
21. Бойко Н. О. Генеза і жанрово-стильові особливості повістей «Первые коршуны» і «Червоний диявол» Михайла Старицького / Н. О. Бойко // Михайло Старицький як творча особистість : Зб. праць наук. конф. «Творча індивідуальність Михайла Старицького в українському культурологічному контексті XIX-XX століть», 11-12 травня 2010 р. / Ін-т літ-ри імені Т.Г.Шевченка НАН України. – С. 252-259.
22. Бойко Н. О. Хмельниччина в художньому дискурсі М. Старицького та І. Нечуя-Левицького / Н. О. Бойко // Перший науковий семінар «Роль визначних особистостей – митців, діячів науки та культури у процесі формування національної самосвідомості наприкінці XIX – початку XX ст.», присвячений 165-й річниці від дня народження М. П. Старицького: Матеріали / Упорядники О. Мокану, М. Чумак. – Київ, 2006. – С. 6-16.
23. Бондар М. М. Інтертекстуальні горизонти творчої діяльності Михайла Старицького: рецепції, інтерпретації, трансформації / М. М. Бондар // Михайло Старицький як творча особистість : Зб. праць наук. конф. «Творча індивідуальність Михайла Старицького в українському культурологічному контексті XIX-XX століть», 11-12 травня 2010 р. / Ін-т літ-ри імені Т.Г.Шевченка НАН України. – С. 30-82.
24. Будівський П. О. Фольклорний і літературний образ народного героя (Олекса Довбуш): проблема історичної та художньої правди / П. О. Будівський– Автореф. дис. доктора філол. наук. – Київ, 2000. – 345с.
25. Буднік А. О. Народнопоетичні витoki «Щоденників» Олеся Гончара./ А. О. Буднік – Режим доступу: <http://www.bdpn.org>.
26. Бунчук Б. І. Віршування Михайла Старицького: Навч. посібник / Б. І. Бунчук / Чернівецький нац. у-тет імені Ю.Федьковича. – Чернівці: Рута, 2004. – 48с.

27. Вардугина Г. С. Фольклоризм как элемент поэтики А. И. Куприна : вопросы типологии и эволюции : дисс. канд. филол. наук : 10.01.01 / Г. С. Вардугина – Челябинск, 1996. – 213с.
28. Вертій О. І. Біля джерел відродження національної культури. (Народнопоетичні основи драматургії М. Старицького) / О. І. Вертій // Народна творчість та етнографія. – 1993. – №4. – С.8-21.
29. Вертій О. І. Драматургія другої половини ХІХ століття / О. І. Вертій. – Режим доступу: <http://www.ukr-in-school.edu-ua.net/id/203>.
30. Вертій О. І. Народні джерела національної самобутності української літератури 70-90-х років ХІХ століття: [монографія] / О. І. Вертій. – Суми: Собор, 2005. – 486с.
31. Вертій О. І. Народні джерела національної самобутності української літератури 70 - 90-х років ХІХ століття : автореф. дис. д-ра філол. наук: 10.01.01, 10.01.07 / О. І. Вертій ; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. – Львів, 2011. – 27с.
32. Гоголь М.В. Вечера на хуторі близ Диканьки. Миргород / М.В.Гоголь. – Харків: Прапор, 1989. – 391с.
33. Вовк М. П. Міфо-символічні джерела прозової спадщини Василя Барки : автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.07 / НАН України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського./ М. П. Вовк – К., 2006. – 206с.
34. Волинець Ю. В. Портрет як елемент літературного твору та його художні функції у творенні образу головного героя в трилогії Михайла Старицького «Богдан Хмельницький» / Ю. В. Волинець // Михайло Старицький як творча особистість : Зб. праць. наук. конф. «Творча індивідуальність Михайла Старицького в українському культурологічному контексті ХІХ-ХХ століть», 11-12 травня 2010 р./ Ін-т літ-ри імені Т.Г.Шевченка НАН України. – С. 278-288.
35. Восточнославянский фольклор: Слов. науч. и нар. терминологии / Редкол.: К. П. Кабашников (отв. ред.) и др. – М., 1993. – 478с.

36. Галицько-руські народні приповідки / Зібр., упор. і пояснив Д-р Іван Франко. 2-е вид.: У 3 т. – Л.: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка.–2006.–Т.ІІ. Діти-П'ять. – 817с.
37. Гарасим Я. І. Культурно-історична школа в українській фольклористиці / Я. І. Гарасим. – Львів, 1999. – 143с.
38. Гарасим Я. І. Нариси до історії української фольклористики: навч. посіб. / Я. І. Гарасим. – К. : Знання, 2009. – 301с.
39. Гарасим Я. І. Етноестетика українського пісенного фольклору : автореф. д-ра філол. наук : 10.01.07 / Я. І. Гарасим. - Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2010. – 40с.
40. Головацкий Я. Ф. Народные песни Галицкой и Угорской Руси./ Я. Ф. Головацкий – М., 1878.–Ч.3.–Отд.1.– 815 с.
41. Гончар Ю. П. Пошуки рівноваги на тлі патріархату / Ю. П. Гончар // Михайло Старицький як творча особистість : Зб. пр. наук. конф. «Творча індивідуальність Михайла Старицького в українському культурологічному контексті ХІХ-ХХ століть», 11-12 травня 2010 р. / Ін-т літ-ри імені Т.Г.Шевченка НАН України. – С. 212-217.
42. Горбатов М. А. Фольклоризм русского исторического романа рубежа 1820-1830-х годов: М. Н. Загоскин и Н. А. Полевой : дисс ... канд. філол. наук: 10.01.01 / М. А. Горбатов. – Саратов, 2009. – 291с.
43. Горелов А. А. Н. С. Лесков и народная культура / А. А. Горелов. – Л.: Наука, 1988. – 294с.
44. Григораш С. М. Характерні засоби мовної експресії в українських народних піснях про кохання / С. М. Григораш // Актуальні проблеми слов'янської філології: міжвуз. зб. наук. статей. – Ніжин: Аспект-Поліграф, 2007. – Вип. ХІІ: Лінгвістика і літературознавство. – С. 288 –293с.
45. Гриневич В. Й. Формування в майбутніх учителів-словесників умінь аналізувати образи-персонажі літературних творів історичної тематики: Автореф. дис... канд. пед. Наук : 13.00.02 / В. Й. Гриневич ; Ін-т педагогіки АПН України. – К., 2001. – 19с.

46. Грица С. Г. Фольклор у просторі і часі / С. Г. Грица. – Тернопіль, 2000. – 328с.
47. Грицай М. С. Українська література XVI – XVIII ст. і фольклор / М. С. Грицай. – К., 1996. – 114с.
48. Грушевський М. С. Історія української літератури / М. С. Грушевський – В 6 т., 9 кн. – Т. I. – К.: Либідь, 1993. – 392с.
49. Гудошников Я. И. Виды и типы переделок литературных песен в советском фольклоре (к вопросу о специфике жанра) / Я. И. Гудошников // Русский фольклор: Проблемы современного творчества. – Т. 9. – Москва; Ленинград: Наука, 1964. – С. 115-121.
50. Гусев В. Е. Методы изучения фольклора / Гусев В. Е. // Методы изучения фольклора: Сб. научных трудов / Сост. В.Е.Гусев и др. – М.: Наука, 1983. – 154с.
51. Гусев В. Е. Типология фольклоризма / В. Е. Гусев // Понятия и явления фольклоризма. – ВНР: Кечкемет, 1981. – С. 43-50.
52. Далгат У. Б. Фольклор и современный литературный процесс / У. Б. Далгат // Фольклор. Поэтика и традиция. – 1981. – М.: Наука, 1982. – С. 34-48.
53. Далгат У. Б. Литература и фольклор. Теоретические аспекты / У. Б. Далгат – М.: Наука, 1981. – 303с.
54. Данилов В. С. Ненародные песни в украинском фольклоре / В. С. Данилов – Харьков, 1909. – С. 4-20.
55. Данилов В. С. Украинские лубочные песенки // В. С. Данилов - Киевская старина. 1905. Т. 89. Кн. 6. С. 213.
56. Данилюк Н.О. Мова української народної пісні (лексико-семантичний і функціональний аспекти) : автореф. дис. д-ра філол. наук. : 10.02.01 / Н.О. Данилюк; НАН України, Ін-т укр. мови. – К., 2010. –36с.
57. Дах М. І. Літературне життя народної балади «Ой не ходи, Грицю...»: проблема олітературення сюжету і жанру / М. І. Дах. – Автореф. дис. кандидата філол. наук – Львів, 2001. – 18с.

58. Дей О. І. Спілкування митців з народною поезією. Іван Франко та його оточення / О. І. Дей. – К., Наук. думка, 1981. – 336 с.
59. Дей О. І. Український фольклор у слов'янських літературах / О. І. Дей, Зілинський О. І., Кирчів Р. Ф., Шумада Н. С. // Доповіді радянської делегації, V міжнародний з'їзд славістів. – К., 1963. – 272 с.
60. Дей О. І., Дмитренко М. К. На крилах народної пісні / О. І. Дей, М. К. Дмитренко. – К. : Знання, 1986. – 145 с.
61. Дей О. І. Поетика української народної пісні / О. І. Дей. – К. : Наук. думка, 1978. – 251 с.
62. Дем'янівська Л.С. Михайло Старицький // Л.Дем'янівська, М.Конончук, В.Погребенник, А.Погрібний, П.Хропко. Історія української літератури ХІХ століття (40-60, 70-90 роки) / Підруч. для студ. ВНЗ за ред. В.Ф.Погребенника. – К.: Вид-во НПУ імені М.П.Драгоманова, 2010. – 468с.
63. Денисюк І. О. Національна специфіка українського фольклору / І. О. Денисюк // Слово і час. – 2003. – № 10. – С. 18–49.
64. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. / І. О. Денисюк. – Львів: Академічний експрес, 1999. – 280 с.
65. Джурбій Т. О. Інсценізації та переробки Михайла Старицького: еволюція змісту / Т. О. Джурбій // Михайло Старицький як творча особистість : Зб. праць наук. конф. «Творча індивідуальність Михайла Старицького в українському культурологічному контексті ХІХ-ХХ століть», 11-12 травня 2010 р. / Ін-т літ-ри імені Т.Г.Шевченка НАН України. – С. 172-180.
66. Джурбій Т. О. Українська драма другої половини ХІХ століття за запозиченими сюжетами: транспозиція змісту (на матеріалі творів М. П. Старицького та М. Л. Кропивницького): автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.05 / Т. О. Джурбій – Тернопіль, 2011. – 20с.
67. Джусойты Н. Р. Уходя от фольклора/ Н. Р. Джусойты //Вопросы литературы. – 1977. – № 1. – С. 106–125.

68. Дзівалтовська Ю. П. Драматургія Михайла Старицького в літературній критиці / Ю. П. Дзівалтовська. – Режим доступу: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Lfk/2010_9/08.pdf.
69. Дзівалтовська Ю. П. Неопублікована драма М. П. Старицького «Мазепа» / Ю. П. Дзівалтовська – Режим доступу: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/LFK/2009_8/4.pdf.
70. Дзівалтовська Ю. П. Романтичний дискурс у п'єсах Михайла Старицького / Ю. П. Дзівалтовська // Михайло Старицький як творча особистість : Зб. Праць наук. конф. «Творча індивідуальність Михайла Старицького в українському культурологічному контексті XIX-XX століть», 11–12 травня 2010 р. / Ін-т літ-ри імені Т.Г.Шевченка НАН України. – С. 163–172.
71. Дзюба І.М. Національна культура як чинник майбуття України / І. Дзюба // І.М. Дзюба. Починаймо з поваги до себе: статті, доповіді. – К.: Просвіта, 2002. – С. 40–57.
72. Дмитренко М. К. Віктор Петров – дослідник фольклору / М. К. Дмитренко // Народна творчість та етнографія, 2000. – № 4. – С.88–91.
73. Дмитренко М. К. Українська фольклористика другої половини XIX століття: школи, постаті, проблеми / М. К. Дмитренко / НАН України. – К.: Сталь, 2004. – 384с.
74. Дмитренко М. К. Українська фольклористика: проблеми методології / М. К. Дмитренко.–К., 2014.–363с.
75. Драгоманов М. П. Нові українські пісні про громадські справи (1764-1880) / М. П. Драгоманов. – Женева, 1881. –132с. – Режим доступу: <http://ounuis.info/archive/library/books/novi-ukrainski-pisni-pro-hromadski-spravu.html>.
76. Драгоманов М. П. Нові українські пісні про громадські справи (1764-1880). / М. П. Драгоманов. – Женева, 1881. – 132с.
77. Драгоманов М. П. Псованє українських народних пісень /М. П. Драгоманов // Розвідки Михайла Драгоманова про українську народну пісенність і письменство. – Львів. 1900. – Т. 2. – С. 197–212.

78. Драгоманов М. П. Псованє українських народних пісень // Збірник філологічної секції НТШ./ М. П. Драгоманов. – Львів, 1990. – С. 198.
79. Дуркалевич В. П. Опозиція «дім – світ» в оповіданні «Орися» Михайла Старицького / В. П. Дуркалевич // Михайло Старицький як творча особистість : Зб. праць наук. конф. «Творча індивідуальність Михайла Старицького в українському культурологічному контексті ХІХ-ХХ століть», 11-12 травня 2010 р. / Ін-т літ-ри імені Т.Г.Шевченка НАН України. – С. 315–321.
80. Дьяченко М.М. Поэтическое творчество М.П. Старицкого / М. М. Дьяченко. – К., 1951. – 16с.
81. Емельянов Л. И. Введение / Л. И. Емельянов // Русская литература и фольклор (ХІ-ХVІІІ вв.). – [С. Н. Азбелев, Л. А. Дмитриев, В. В. Митрофанова и др.]. – Л., 1970. – С. 11–17.
82. Емельянов Л. И. Изучение отношений литературы к фольклору / Л. И. Емельянов– [Общ. ред. А. С. Бушмина]. – М., 1966. – С. 256-283.
83. Емельянов Л. И. Методологические вопросы фольклористики / Л. И. Емельянов– Л. : Наука, 1978. – 205 с.
84. Етнографічний збірник / Гнатюк В.М., Франко І.Я., Кузеля З.Ф. – Л., 1912.– С.64–115.
85. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах / У. Эко.– СПб: Symposium, 2003.- 285с.
86. Єрмоленко С. Я. Синтаксис віршової мови./ С. Я Єрмоленко – К.: Наук. думка, 1969. – С.93.
87. Єрмоленко С. Я. Мова фольклору і художньої літератури – скарбниця духовності народу / С. Я. Єрмоленко // Наук. часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія № 8. Філолог. науки (мовознавство і літературознавство). – Вип.3: Зб. наук. праць / За ред. акад. Л. І. Мацько. – К.: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2009. – С. 3–7.
88. Єрмоленко С. Я. Нариси з української словесності: стилістика та культура мови / С. Я. Єрмоленко. – К.: Довіра, 1999. – 431с.

89. Єфремова Л. О. Частотний каталог українського пісенного фольклору: в 3 ч. – Ч. 2: Антологія-хрестоматія./ Л. О. Єфремова. – К.: Наук. думка, 2010. – 480с.
90. Єфремова Л. О. Частотний каталог українського пісенного фольклору: в 3 ч. – Ч. 3 : Показчик./ Л. О. Єфремова. – К.: Наук. думка, 2011. – 511с.
91. Єфремова Л. О. Частотний каталог українського пісенного фольклору : в 3 ч. – Ч. 1: Опис./ Л. О. Єфремова. – К.: Наук. думка, 2009. – 720с.
92. Жукас С. В. О соотношении фольклора и литературы / С. В. Жукас// Фольклор. Поэтика и традиция./ С. В. Жукас – М.: Наука, 1982. – С. 34–59.
93. Журавльова Н. Ю. Індивідуальна епістолярна ввічливість та її відображення в листах М. П. Старицького / Н. Ю. Журавльова // Михайло Старицький як творча особистість: Зб. праць наук. конф. «Творча індивідуальність Михайла Старицького в українському культурологічному контексті XIX–XX століть», 11-12 травня 2010 р. / Ін-т літ-ри імені Т.Г.Шевченка НАН України. – С. 328–335.
94. Записки о Южной Руси / Издал П. Кулиш. (репринт вид.1856–1857рр .)–К.:Дніпро, 1994.–678с.
95. Запорожская старина. Ч. I. – Харьков, 1833 / Режим доступу: http://shron.chtyvo.org.ua/Sreznevskyi_Izmail/Zaporozhskaia_starina_Ch1.pdf.
96. Зеров М.К. Літературна позиція М. Старицького (В двадцять п'яти роковини смерті) /М.К. Зеров // Українське письменство XIX ст. Від Куліша до Винниченка: лекції, нариси, статті. – Дрогобич, 2007. – 568с.
97. Зиновіїва Ю. Д. «Сербські народні думи та пісні» у перекладі М. Старицького / Ю. Д. Зиновіїва // Перший науковий семінар «Роль визначних особистостей – митців, діячів науки та культурі у процесі формування національної самосвідомості наприкінці XIX – початку XX ст.», присвячений 165-й річниці від дня народження М. П. Старицького: Матеріали / Упорядники О. Мокану, М. Чумак. – Київ, 2006. – С. 16–22.

98. Зінченко Н. Г. Українська інтелігенція у творчості Михайла Старицького та Івана Нечуя-Левицького / Н. Г. Зінченко // Вісн. Черкас. ун-ту. Сер. Філол. науки. – 2011. – Вип. 198. – С. 37–40.
99. Зубков С. Л. М. Старицький // Старицький М. Поетичні твори. Драматичні твори / С. Л. Зубков. – К.: Наук. думка, 1987. – С. 18–19.
100. Іванишин П.П. Національний спосіб розуміння в поезії Т.Шевченка, Є.Маланюка, Л.Костенко/ П.П.Іванишин.– К.: Академвидав., 2008.–392с.
101. Камінчук О. М. Поетична спадщина Михайла Старицького в контексті формування естетичних тенденцій української поезії кінця ХІХ – початку ХХ с. / О. М. Камінчук // Михайло Старицький як творча особистість : Зб. праць наук. конф. «Творча індивідуальність Михайла Старицького в українському культурологічному контексті ХІХ-ХХ століть», 11-12 травня 2010 р. / Ін-т літ-ри імені Т.Г.Шевченка НАН України. – С. 119–128.
102. Карацуба М. Ю. Південнослов'янська народна поезія (сербська, хорватська, болгарська) в українській літературній інтерпретації середини ХІХ - ХХ ст.: автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.03 / М. Ю. Карацуба; Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. – К., 2000. – 19с.
103. Кейда Ф. Ф. Художня інтерпретація гайдамаччини в українській літературі ХІХ – ХХ століть: автореф. дис. д-ра філол. наук: 10.01.01 / Ф. Ф. Кейда; Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. – К., 2001. – 36с.
104. Кирей Н. К. «Маруся Богуславка» Івана Нечуя-Левицького та «Маруся Богуславка» Михайла Старицького: сюжетна типологія / Н. К. Кирей // Михайло Старицький як творча особистість : Зб. праць наук. конф. «Творча індивідуальність Михайла Старицького в українському культурологічному контексті ХІХ–ХХ століть», 11–12 травня 2010 р. / Ін-т літ-ри імені Т.Г.Шевченка НАН України. – С. 224–230.
105. Кирчів Р. Ф. Етнографічно-фольклористична діяльність «Руської трійці»/ Р. Ф. Кирчів – К.: Наук. думка, 1990. – 339с.
106. Китова С. М. Марія Заньковецька – інтерпретатор творчих ідей Михайла Старицького / С. М. Китова // Михайло Старицький як творча особистість:

- Зб. праць наук. конф. «Творча індивідуальність Михайла Старицького в українському культурологічному контексті XIX-XX століть», 11–12 травня 2010 р. / Ін-т літ-ри імені Т.Г.Шевченка НАН України. – С. 217–224.
107. Кірієнко О. Ю. Громадська діяльність Михайла Старицького; дослідження на основі фондової колекції МВДУК / О. Ю. Кірієнко // Перший науковий семінар «Роль визначних особистостей – митців, діячів науки та культурі у процесі формування національної самосвідомості наприкінці XIX – початку XX ст.», присвячений 165-й річниці від дня народження М. П. Старицького : Матеріали / Упорядники О. Мокану, М. Чумак. – Київ, 2006. – С. 22–31.
108. Коваленко В. П. «...За лихих людей мені катування...» / В. П. Коваленко // Михайло Старицький як творча особистість : Зб. праць наук. конф. «Творча індивідуальність Михайла Старицького в українському культурологічному контексті XIX-XX століть», 11–12 травня 2010 р. / Ін-т літ-ри імені Т.Г.Шевченка НАН України. – С. 296–309.
109. Коваленко О. М. Фольклор і театр (Функціонування фольклорної цитати в українській драматургії і театрі другої половини XIX ст.) [Текст]: дис. канд. мистецтвознав.: 17.00.02 / О. М. Коваленко; НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К., 1995. – 166с.
110. Колесса Ф.М. Про вагу наукових дослідів над усною словесністю/ Ф. М. Колесса //Фольклористичні праці. – Київ: Наукова думка, 1970. – С. 17–33.
111. Колесса Ф.М. Про вагу наукових дослідів над усною словесністю / Ф.М. Колесса // Фольклористичні праці. – Київ: Вища школа, 1970. – С. 17–33.
112. Колесса Ф.М. Про вагу наукових дослідів над усною словесністю // Фольклористичні праці. – / Ф. М. Колесса. – К. : Наук. думка, 1970. – С. 17.
113. Коломиец В. В. Проблема традиции и новаторства в социальной драматургии Михаила Старицкого в литературном контексте второй

- половины XIX века : автореф. дис. канд. филол. наук: 10.01.03 / В. В. Коломиец – К., 1989. – 19с.
114. Коломієць В.В. Добра і правди син. Михайло Старицький – драматург / В. В. Коломієць. – К.: Дніпро, 1993. – 64с.
115. Коломієць В. В. Художня трансформація фольклорних образів у творчості Михайла Старицького / В. В. Коломієць // Нар. творчість та етнографія . – 2004. – № 5. – С. 41–46.
116. Комаринець Т.Л. Шевченко і народна творчість / Т. Л. Комаринець. – К.: Вид-во худ. літ., 1963. – 231с.
117. Комишанченко М. П. Михайло Петрович Старицький // Ст-й Мих. Твори: У 8 т./ М. П. Комишанченко – К.: Дніпро, 1963.–Т.1. Поетичні твори.–С.5–32.
118. Комишанченко М. П. Михайло Старицький (літературний портрет) / М. П. Комишанченко– К. : Дніпро, 1968. – 112с.
119. Коноплёва О. С. Фольклоризм уральских рассказов Д.Н.Мамина-Сибирякова / О.С. Коноплёва. – 10.01.01 – русская литература дис. канд. наук., Екатеринбург, 2005. – 212с.
120. Копаниця Л. К. Метапонятійна модель української ліричної пісні / Л. К. Копаниця. – К., 2000. – 504с.
121. Коротя-Ковальська В. П. Українська народна пісня у творчості видатних письменників України XIX-XX століття: нариси / В. П. Коротя-Ковальська– К.: Рада, 2010. – 59с.
122. Костанда І. В. Паралелізм як мовностилістичне явище фольклору та літератури / І. В. Костанда. – К.: Альфаdruk, 2008. – 36с.
123. Костомаров М.І. Об историческом значении русской народной поэзии / М. І. Костомаров // Костомаров М. І. Словянська міфологія. – К.: Либідь, 1994. – 384 с.
124. Косякова Е. Ю. Жанрово-стилевое своеобразие творчества А. Н. Майкова и проблемы фольклоризма: дисс. канд. филол. наук: 10.01.01, 10.01.09 / Е. Ю. Косякова. – Чебоксары, 2010. – 203с.

125. Кошова І. О. Поезія Михайла Старицького «Виклик»: інтерпретація / І. О. Кошова // Михайло Старицький як творча особистість : Зб. пр. наук. конф. «Творча індивідуальність Михайла Старицького в українському культурологічному контексті ХІХ-ХХ століть», 11–12 травня 2010 р. / Ін-т літ-ри імені Т.Г.Шевченка НАН України. – С. 128–135.
126. Красикова М. І. Українські сороміцькі пісні/ упор., передм. і прим. М. І. Красикова – Харків: Фоліо, 2003.–287 с.
127. Кубилюс В. В. Формирование национальной литературы – подражательность или художественная трансформация (Три шага литературы в фольклор) / В. В.Кубилюс // Вопросы литературы. – 1976. – № 8. – С. 21–56.
128. Кузнецова Т. В. Традиции народности в культуре постсоветской России / Т. В. Кузнецова // Вестник МУ. – Сер. 7. – 2001. – №2. – С. 111–119.
129. Кузьменко О. М. Стрілецька пісенність: фольклоризм, фольклоризація, фольклорність: монографія / О. М. Кузьменко; Ін-т народознав. НАН України. – Львів, 2009. – 294 с.
130. Кузьменко О. М. Теоретичні питання фольклоризації у наукових розробках Григорія Нудьги / О. М. Кузьменко // Вісник Львівського університету. Серія «Філологія». – 2010. – Вип. 43. – С. 41–47.
131. Куліш П. О. Твори у 2-х томах / П. О. Куліш –Т.1 К.: Дніпро, 1991. – 752с.
132. Куриленко Й. М. Поборник братерства двох культур: (До 50-річчя з дня смерті М. П. Старицького) / Й. М. Куриленко // Вітчизна. – 1954. – №4. – С. 129–139.
133. Куриленко Й. М. М. П. Старицький: життя і творчість / Й. М. Куриленко – К., 1960. – 64с.
134. Кухаренко Я.Г. Чорноморський побит // Українська драматургія першої половини ХІХ століття. Маловідомі п'єси (упор., вс. ст. і прим. В.Є.Шубравського.–К.: Держ. вид-во худ-ї літ-ри, 1958.– 428с.
135. Лазарев А. И. Типология литературного фольклоризма: На матери але истории русской литературы / А. И. Лазарев– Челябинск, 1991. – 93с.

136. Лапко О. А. Художня функція вокально-музичних номерів у комедії М. Старицького «За двома зайцями» та її екранних версіях / О. А. Лапко // Вісн. Луган. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка. Пед. науки. – 2012. – № 3, ч. 3. – С. 105–111.
137. Ласло-Куцюк М. С. Засади поетики./ М. С. Ласло-Куцюк – Бухарест: Критеріон, 1983. – С. 391.
138. Легенди та перекази / Упор. і прим. А.Л.Іоаніді, вст. ст. О.І.Дея.–К.: Наук. думка, 1985. –399с.
139. Левчик Н. В. Поезія М. П. Старицького (жанрові та образно-стильові особливості) / Н. В. Левчик. – К.: Наук. думка, 1990. – 124с.
140. Левчик Н. В. Художня інтерпретація історичних реалій державотворення у прозі Михайла Старицького / Н. В. Левчик // Михайло Старицький як творча особистість : Зб. пр. наук. конф. «Творча індивідуальність Михайла Старицького в українському культурологічному контексті ХІХ-ХХ століть», 11–12 травня 2010 р. / Ін-т літ-ри імені Т.Г.Шевченка НАН України. – С. 237–252.
141. Левчик Н. В. Жанровые и образно-стилевые особенности поэзии М. П. Старицкого: (К проблеме традиции и новаторства): автореф. дис. канд. филол. наук: 10.01.03 / Н. В. Левчик – К., 1987. – 17с.
142. Легенда про Дунай [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://legendsukraine.at.ua/publ/legendi_ukrajini/istoriji/legenda_pro_richku_dunaj/64-1-0-152.
143. Ленюк Л. Л. Михаил Старицкий в его революционно-демократических связях и взглядах : автореф. дис. канд. филол. наук: 10.01.01 / Л. Л. Ленюк. – Одесса, 1966. – 27с.
144. Лесин В. М. Словник літературознавчих термінів / В.М. Лесин. – К.: Рад. шк., 1971. – С.485.
145. Лисенко М. В. Збір. українських пісень/ М. Лисенка. – К.–Лейпціг, 1868.–Вип.1.– С.68.

146. Лисенко М.В. «Збірника українських пісень» М.В. Лисенка. –К.–Лейпціг.–Вип.2.–1869.–С.70.
147. Лисенко М. В. «Збірника українських пісень» (запис М.Загорської) М. В. Лисенка.- Вип.3.- К., 1876.- С.18.
148. Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X-XVII веков / Д. С. Лихачев. – Ленинград: Наука, 1973. – 254с.
149. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: Академія, 2006. – 752с.
150. Літературознавчий словник-довідник // Літературознавча енциклопедія / Автор-укладач Юрій Ковалів. – Т. 1. – К.: Видавничий центр «Академія», 2007. – 579с.
151. Лонська Л. В. Засоби вираження експресивності фразеологізмів у творах Михайла Старицького / Л. В. Лонська // Михайло Старицький як творча особистість : Зб. праць наук. конф. «Творча індивідуальність Михайла Старицького в українському культурологічному контексті XIX-XX століть», 11–12 травня 2010 р. / Ін-т літ-ри імені Т.Г.Шевченка НАН України. – С. 335–341.
152. Максимович М. И. Песнь о полку Игореве, переложенная на украинское наречие / М. И. Максимович. – Режим доступу: <http://litopys.org.ua/slovo67/sl04.htm>.
153. Малинська Н. А. Фольклор і література [Текст]: навч. посіб. / Н. А. Малинська; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К.: Київський університет, 2005. – 125с.
154. Малороссийские песни, изданные М.Максимовичем – М., 1827.–234с.
155. Мануйкін О. Н. Повість «Тарас Бульба» Миколи Гоголя і драма «Тарас Бульба» Михайла Старицького: спроба порівняльного аналізу / О. Н. Мануйкін // Михайло Старицький як творча особистість : Зб. праць наук. конф. «Творча індивідуальність Михайла Старицького в українському культурологічному контексті XIX-XX століть», 11–12 травня 2010 р. / Ін-т літ-ри імені Т.Г.Шевченка НАН України. – С. 180–190.

156. Марків Р. В. Міфологічний фольклоризм в українській літературі початку ХХ століття (на матеріалі творів Ольги Кобилянської, Михайла Коцюбинського, Лесі Українки) : автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.07 – фольклористика / Р. В. Марків. – Львів, 2008. – 21с.
157. Марків Р. В. Теоретичні аспекти фольклоризму в літературі / Р. В. Марків / Вісник львів. ун-ту. Серія Філол. – 2007. – Вип. 41. – С. 215–223.
158. Марфіна Ж. Ю. Я все віддам за одне недоспіване «мамо» [Електронний ресурс] / Ж. Ю. Марфіна. – Режим доступу: [dspace.nbuv.gov.ua/.../04-Marfina.pdf?](https://dspace.nbuv.gov.ua/.../04-Marfina.pdf)
159. Марценішко В. О. Образ Богуна як ремінісценція романтичної традиції в зображенні козака (на матеріалі роману «Богдан Хмельницький» Михайла Старицького і «Вогнем і мечем» Генріка Сенкевича) / В. О. Марценішко // Михайло Старицький як творча особистість : Зб. праць наук. конф. «Творча індивідуальність Михайла Старицького в українському культурологічному контексті ХІХ-ХХ століть», 11–12 травня 2010 р. / Ін-т літ-ри імені Т.Г.Шевченка НАН України. – С. 288–296.
160. Медриш Д. Н. Взаимодействие двух словесно-поэтических систем как междисциплинарная теоретическая проблема / Д. Н. Медриш // Русская литература и фольклорная традиция. – М., 1982. – С. 24–38.
161. Медриш Д. Н. Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики / Д. Н. Медриш – [Под. ред. проф. Б. Ф. Егорова]. – Саратов, 1980. – 296с.
162. Мерзлікіна О. В. Комунікативно-прагматичний аспект функціонування прислів'їв у художніх текстах (на матеріалі творів М. Сервантеса) : автореф. дис. канд. філол. наук: 10.02.05 / О. В. Мерзлікіна / Київ. нац. ун-тет імені Тараса Шевченка. – К., 2001. – 20с.
163. Микитенко О. Н. Неке српско-українске књижевно-фолклорне паралеле у почетку модерне лирике (Војислав Илић - Лесја Українка) [Text] / О. Н. Микитенко. – Београд : [б.в.], 1995. – С. 53–62.
164. Мирний П. Зб. творів: У 7 т. П. Мирний – К.: Наук. думка, 1970. – Т.6. Драматичні твори. – 797с.

165. Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу./ Митрополит Іларіон – К.: Обереги, 1992.–424с.
166. Мишанич О. В. Українська література другої половини XVIII ст. і усна народна творчість / О. В. Мишанич – К. : Наук. думка, 1980. – 570с.
167. Мишанич О. В. Усна творчість / О. В. Мишанич // Культура і побут населення України. – К., 1993. – С 203–218.
168. Мишанич О. В. Фольклористичні та літературознавчі праці / О. В. Мишанич – Донецьк: Донец. нац. ун-тет, 2003. – Т. 1. – 2003. – 555с.
169. Мишанич О. В. Українські народні пісні Кубані на історичну та суспільно-політичну тематику / Автореф. дисертації на здоб. вчен. ступ. канд. філол. н. зі спец. 10.01.09 – фольклористика./ О. В. Мишанич – Л.: ЛНУ ім. І.Франка, 2000.–20с.
170. Міненко О. К. Монолог Гамлета Вільяма Шекспіра у перекладах Пантелеймона Куліша, Михайла Старицького і Леоніда Гребінки (компаративні проєкції) / О. К. Міненко // Вісн. Черкас. ун-ту. Сер. Філол. науки . – 2011. – Вип. 198. – С. 96–102.
171. Мкртічян О.А. Методичні рекомендації з курсу «Теорія музики і сольфеджіо»./ О. А. Мкртічян – Режим доступу: <http://lib.hnpu.edu.ua/sites/default/files/Dropbox/Праці%20викладачів%20ХНПУ%20імені%20Г.С.Сковороди/М/Мкртічян%20О.А/Теорія%20музики.pdf>
172. Мовчан П. П. Возвращение ради обновления /П. П. Мовчан // Вопросы литературы. – 1978. – № 3. – С. 71–89.
173. Мороз Л. А. Деякі особливості трагедії в українській драматургії другої пол. XIX ст. / Л. А. Мороз // Розвиток жанрів в українській драматургії XIX ст. – К.: Наук. думка, 1986. – С. 182–198.
174. Мороз Л. А. Українська інтелігенція в осмисленні М. Старицького-драматурга / Л. А. Мороз // Вісн. Черкас. ун-ту. Сер. Філол. науки. – 2010. – Вип. 188. – С. 22–27.
175. Набок С. М. Епістолярна спадщина М. Старицького у фондівій колекції МВДУК / С. М. Набок // Перший науковий семінар «Роль визначних

- особистостей – митців, діячів науки та культурі у процесі формування національної самосвідомості наприкінці ХІХ – початку ХХ ст.», присвячений 165-й річниці від дня народження М. П. Старицького: Матеріали / Упорядники О. Мокану, М. Чумак. – Київ, 2006. – С. 31–38.
176. Наєнко М. П. Іван Нечуй-Левицький і Михайло Старицький: теорія і практика співавторства / М. П. Наєнко // Михайло Старицький як творча особистість : Зб. праць наук. конф. «Творча індивідуальність Михайла Старицького в українському культурологічному контексті ХІХ-ХХ століть», 11–12 травня 2010 р. / Ін-т літ-ри імені Т.Г.Шевченка НАН України. – С. 149–158.
177. Наливайко Д.С. Українська тема в творчості К.-Е.Францоza/ С.Д. Наливайко // Цит.вид.– С.5–20.
178. Народные южнорусские песни./ Изд. А. Метлинского. – К., 1854.– С385–391
179. Насминчук Г. И. Нравственно-философские искания современного украинского романа и проблема фольклоризма (Р. Федорив, Вал. Шевчук) / Г. И. Насминчук – Автореф. дис. канд. филол. наук. – К., 1989. – 23с.
180. Немченко Г. І. Звичаєописова драма в доробку Михайла Старицького / Г. І. Немченко // Михайло Старицький як творча особистість : Зб. праць наук. конф. «Творча індивідуальність Михайла Старицького в українському культурологічному контексті ХІХ-ХХ століть», 11–12 травня 2010 р. / Ін-т літ-ри імені Т.Г.Шевченка НАН України. – С. 141–149.
181. Нові українські пісні про громадські справи (1764–1880). Упор., вст. ст. і коментар Мих.Чорнопиского.–Л.:Літопис, 2007.–279 с.
182. Новікова П. Є. Фольклорний концепт творчості Олесья Гончара / П. Є. Новікова – Режим доступу: http://philology.kiev.ua/library/zagal/Literaturoznavchi_studii_2012_34/169_174.pdf
183. Нудьга Г. А. Песни украинских поэтов первой половины ХІХ в. и народные переделки их : автореф. дис... канд. филол. наук / Г. А. Нудьга ; АН УССР, Ин-т лит. им. Т. Г. Шевченко. – Киев, 1956. – 19с.

184. Нудьга Г. А. Пісні українських поетів та їх народні переробки / Г. А. Нудьга // Пісні та романси українських поетів: У 2 т. – Київ : Рад. письменник, 1956. – Т.1. – С. 3–83.
185. Нудьга Г. А. Пісні з Самбірщини / Г. А. Нудьга // Народна творчість та етнографія. – 1971. – № 2. – С. 71–75.
186. Нудьга Г. А. Пісні літературного походження в українському фольклорі / Г. А. Нудьга // Радянське літературознавство. Наукові записки. – Київ: Вид-во АН УРСР, 1940. Кн. 5–6. – С. 155–192.
187. Нудьга Г. А. Пісні українських радянських поетів / Г. А. Нудьга // Радянське літературознавство. – 1957. – № 6 (листопад - грудень). – С.11–31.
188. Нудьга Г. А. Українська дума і пісня в світі / Г. А. Нудьга / НАН України, Інститут народознавства. – Львів, 1997. – 421с.
189. Обрусна С. Ю. Історичні погляди М. П. Старицького : автореф. дис... канд. іст. наук : 07.00.01 / С.Ю. Обрусна; Чернів. нац. ун-т ім. Ю.Федьковича. – Чернівці, 2004. – 20с.
190. Огієнко І. І. Українська культура: коротка історія культурного життя українського народу / І. І. Огієнко. – К.: Вид-во Книгарні Є. Череповського, 1918 (Друк. «І. Чоколов»). – 272с.
191. Одарченко П. П. Національне відродження України і розвиток фольклористики та етнографії в ХІХ – поч. ХХ ст. / П. П. Одарченко // Народна творчість та етнографія. – 1998. – № 4. – С. 43–50.
192. Осетров Е. Ф. Апологія фольклора / Е. Ф. Осетров // Вопросы литературы. – 1978. – № 5. – С. 54–77.
193. Осіпова Т. Ф. Паремії – репрезентанти мовленнєвих жанрів / Т.Ф. Осіпова // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія № 8. Філологічні науки (мовознавство і літературознавство). – Вип. 3: Зб. наук. праць / За ред. академіка Л. І. Мацько. – К.: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2009. – С. 121–127.

194. Пазяк М.М. Еволюція форми та семантичних значень у східнослов'янських прислів'ях та приказках / М. М. Пазяк // Народна творчість та етнографія. – 1983. – № 4. – С. 28.
195. Пазяк М.М. З історії збирання, систематизації та видання прислів'їв та приказок / М.М. Пазяк // Народна творчість та етнографія. – 1977. – № 5. – С. 78.
196. Пазяк М.М. Контрастність у прислів'ях та приказках / М.М. Пазяк // Народна творчість та етнографія. – 1986. – № 3. – С. 25.
197. Пазяк М.М. Прислів'я та приказки про хліборобську діяльність людей / М.М. Пазяк // Народна творчість та етнографія. – 1982. – № 5. – С. 43.
198. Пазяк М.М. Українські прислів'я та приказки. Проблеми пареміології та пареміографії / М.М. Пазяк. – К. : Наук, думка, 1984. – 202с.
199. Пантелей І.В. Історична та художня правда в романі М. Старицького «Разбойник Кармелюк» / І.В. Пантелей // М.Старицький як творча особистість: Зб. праць наук. конф. «Творча індивідуальність М. Старицького в українському культурологічному контексті ХІХ–ХХ століть», 11–12 травня 2010 р./ Ін-т літ-ри імені Т.Г.Шевченка НАН України. – С. 259–267.
200. Панченко В. В. Голохвостий іде! / В. В. Панченко // <http://www.interesniy.kiev.ua/na-pamyat-o-kieve/kiev-na-kinoplenke/golohvostiy-ide/>
201. Пастух Т. А. Фольклоризм козацьких літописів: джерела і художній дискурс : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.07 – фольклористика / Т. А. Пастух – К., 2011. – 20с.
202. Пахаренко В.М. Методичні аспекти вивчення творчості М. Старицького в 10 класі / В.М. Пахаренко // М.Старицький як творча особистість : Зб. праць наук. конф. «Творча індивідуальність М. Старицького в українському культурологічному контексті ХІХ–ХХ століть», 11–12 травня 2010 р. / Ін-т літ-ри імені Т.Г.Шевченка НАН України. – С. 113–119.
203. Перетц В. П. Очерки старинной украинской лирики / В.П. Перетц – СПб, 1907. – 178с.

204. Перетц В.К. изучению «Слова о полку Игореве» / В.К. Перетц – Л., 1926. – 230с.
205. Петров В. Д. Методологічно-світоглядні напрями в етнографії та фольклористиці XIX – XX ст./ В. Д. Петров// Народна творчість та етнографія. – 2000. – № 4. – С. 70–75.
206. Петросян А. А. История народа и его эпос: автореф. д-ра філол. наук: 10.01.09 / А. А. Петросян – М., 1983. – 42с.
207. Пирогова К. М. Художня інтерпретація образу козацтва в українській поезії другої половини XIX – початку XX ст.: автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.01 / К. М. Пирогова; Дніпропетр. нац. ун-т ім. О. Гончара. – Дніпропетровськ, 2010. – 20с.
208. Піскун О. В. Психологізм образів і ситуацій у драматичній поемі М.Старицького «Остання ніч» / О. В. Піскун // М.Старицький як творча особистість: Зб. праць наук. конф. «Творча індивідуальність М. Старицького в українському культурологічному контексті XIX-XX століть», 11–12 травня 2010 р. / Ін-т літ-ри імені Т.Г.Шевченка НАН України. – С. 190–212.
209. Пісні з Поділля //Українські народні пісні/ Фольклорні записи та упорядкування О.М.Яковчука. – К.: Муз. Україна, 1989.–С.154
210. Пісні з Поділля // Українські народні пісні / Фольклорні записи та упорядкування О.М.Яковчука.– К.: Муз. Україна, 1989.- 183с.
211. Погребенник В. Ф. Фольклоризм української поезії (ост. трет. XIX - перші десят. XX ст.) / В. Ф. Погребенник.// – розділ Михайло Старицький, с. 73–100 / посіб. у 2 кн. Кастальське джерело.–Кн.1. Нове укр.-ке письменство.–К.: Освіта України, 2007.–251с.
212. Позднякова Е. Г. Фольклоризм прозы Н. М. Карамзина: дис. канд. філол. наук: 10.01.09 / Е. Г. Позднякова. – М, 2009. – 87с.
213. Поліщук В. Т. "Праця на рідному полі": видавничо-редакторська діяльність Михайла Старицького / В. Т. Поліщук // Вісн. Кн. палати. – 2002. – № 12. – С. 37–42.

214. Поліщук В.Т. До питань про «стилетворчу школу» М. Старицького / В. Т. Поліщук // Вісник Черкас ун-тету: Філол. науки. –2002. – Вип.36. – С. 49–50.
215. Поліщук В.Т. Художня проза Михайла Старицького: проблематика й особливості поетики романів і повістей письменника /В.Т Поліщук – Черкаси: Брама, 2003. – 375с.
216. Поліщук В.Т. Михайло Старицький і Тарас Шевченко: рецепція теми у критиці. Генеалогічні лінії класиків / В. Т. Поліщук // Михайло Старицький як творча особистість : Зб. праць наук. конф. «Творча індивідуальність Михайла Старицького в українському культурологічному контексті ХІХ-ХХ століть», 11–12 травня 2010 р. / Ін-т літ-ри імені Т.Г.Шевченка НАН України. – С. 11–24.
217. Поліщук В.Т. Проблематика й особливості поетики романів і повістей Михайла Старицького: автореф. дис. д-ра філол. наук: 10.01.01 / В. Т. Поліщук; НАН України. Ін-т літ-ри ім. Т.Г.Шевченка. – К., 2003. – 40с.
218. Поліщук В.Т. Штрихи до характеристики світогляду Михайла Старицького (загальні зауваги) / В.Т. Поліщук – Режим доступу: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Lfk/2010_9/07.pdf.
219. Половинчак Ю.М. Газета «Києвлянин» проти Михайла Старицького: із історії однієї судової справи / Ю. М. Половинчак // Історія України. Маловідомі імена, події, факти: Зб. статей – 2005. – Вип. 32. – С. 394–408.
220. Пономаренко Л. Г. Пісні Марусі Чурай: текстологічний аспект / Л.Г. Пономаренко – Автореф. дис. кандидата філол. наук, Київ, 2003. – 19с.
221. Пономаренко Л.Г. Пісні, приписувані Марусі Чурай: текстологічний аспект / Л.Г. Пономаренко. – Запоріжжя: ГУ «ЗІДМУ», 2006. – 192с.
222. Попадинець О.М. Історична романістика Вальтера Скотта і Михайла Старицького: монографія / О.М. Попадинець. – Кам'янець-Подільський, 2011. – 240с.
223. Попадинець О.М. Співвідношення історичної правди та художнього вимислу в романах Вальтера Скотта і Михайла Старицького /

- О. М. Попадинець // Михайло Старицький як творча особистість : Зб. праць наук. конф. «Творча індивідуальність Михайла Старицького в українському культурологічному контексті XIX-XX століть», 11–12 травня 2010 р. / Ін-т літ-ри імені Т.Г.Шевченка НАН України. – С. 267–278.
224. Попадинець О. О. Історичний роман Вальтера Скотта та Михайла Старицького: рецепція, типологія: автореф. дис. канд. філол. наук : 10.01.05 / О. О. Попадинець; Терноп. нац. пед. ун-т ім. В.Гнатюка. – Т., 2009. – 20с.
225. Порівняння як засіб творення народнописаного стилю [Електронний ресурс] / Я. М. Пилинський. – Режим доступу:<http://kulturamovny.univ.kiev.ua/КМ/pdfs/Magazine32-17.pdf>.
226. Потебня А. А. Из записок по теории словесности / А. А. Потебня. – Х., 1905. – 236с.
227. Потебня О. О. Етика і поетика. Збірник./ О. О. Потебня – К.: Мистецтво, 1985. – 301с.
228. Радчук А. О. Михайло Старицький та національно-культурний рух в Наддніпрянській Україні другої половини XIX століття / А. О. Радчук. – Режим доступу: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Ltkp/2010_57/kyl/kyl5.pdf.
229. Радчук А. О. Михайло Старицький: повсякденність та творчість / А. О. Радчук. – Режим доступу: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Gileya/2012_61/Gileya61/I18_doc.pdf
230. Рильський М. Ф. Героїчний епос українського народу / М. Ф. Рильський // Література і народна творчість. – К., 1956. – С. 29-54.
231. Рильський М. Ф. Збірник творів: у 20 т./ М. Ф. Рильський – К., 1987. – Т. 16.– 457с.
232. Розанов Ю.В. Фольклоризм А.М. Ремизова: источники, генезис, поезика: дис. д-ра філол. наук: 10.01.01 / Ю.В. Розанов – Великий Новгород, 2009. – 418с.
233. Ромащенко Л.П., Ющенко Л.Ю. Традиції Михайла Старицького у творчості Віталія Кулаковського / Л. П. Ромащенко, Л. Ю. Ющенко // Михайло

- Старицький як творча особистість: Зб. праць наук. конф. «Творча індивідуальність Михайла Старицького в українському культурологічному контексті XIX-XX століть», 11–12 травня 2010 р. / Ін-т літ-ри імені Т.Г.Шевченка НАН України. – С. 321–328.
234. Росовецький С.К. Фольклорно-літературні зв'язки: компаративний аспект: монографія./ С.К. Росовецький – К.: ВПЦ «Київський університет», 2001. – 237с.
235. Росовецький С. К. Фольклорно-літературні взаємозв'язки: генетичний аспект: автореф. дис. д-ра філол. наук: 10.01.01; 10.01.07 / С.К. Росовецький / Київ. нац. ун-тет імені Тараса Шевченка. – К., 2004. – 28с.
236. Рудянчук І. В. До «біографії» творів Михайла Старицького / І. В. Рудянчук // Михайло Старицький як творча особистість: Зб. праць наук. конф. «Творча індивідуальність Михайла Старицького в українському культурологічному контексті XIX-XX століть», 11-12 травня 2010 р. / Ін-т літ-ри імені Т.Г.Шевченка НАН України. – С. 106–113.
237. Руснак І.Є. Український фольклор / І.Є.Руснак. – К.: Академія, 2012. – 304с.
238. Русский фольклор XIX: Вопросы теории фольклоризма. – Л.: Наука, 1979. – 238с.
239. Савельева Т. В. Фольклоризм как стилевая черта творчества А. К. Толстого / Т. В. Савельева. 10.01.09 – фольклористика дис. д-ра фил. наук. Челябинск, 2006. – 179с.
240. Савушкина Н. И. Постигание глубин фольклоризма / Н. И. Савушкина // Фольклор в современном мире: Аспекты и пути исследования. – М., 1991. – С. 93–103.
241. Савушкина Н. И. Русская советская поэзия и фольклор / Н. И. Савушкина / [Учебно-методическое пособие. 2-е изд., испр. и доп]. – М., 1986. – 217с.
242. Семенчук В. А. Українська народнопісенна культура як засіб формування національної самосвідомості особистості [Електронний ресурс] / В.А. Семенчук. – Режим доступу:library.udpu.org.ua/...silsk.../visnuk_20.pdf.

243. Сивкова І.І. Листи Михайла Старицького до Бориса Грінченка: штрихи до проблеми етики й естетики / І.І. Сивкова // Михайло Старицький як творча особистість: Зб. праць наук. конф. «Творча індивідуальність Михайла Старицького в українському культурологічному контексті ХІХ-ХХ століть», 11–12 травня 2010 р. / Ін-т літ-ри імені Т. Г.Шевченка НАН України. – С. 82–94.
244. Скиба О.В. Український фольклор і художня література: особливості трансформації [Текст]: метод. вказівки для самост. роботи студ. ф-ту укр. філології / О.В. Скиба; Держ. закл. «Луган. нац. ун-т ім. Т. Шевченка». – Луганськ: ДЗ «ЛНУ ім. Т. Шевченка», 2010. – 42с.
245. Скорина Л. П. Інтертекст комедій Михайла Старицького – Івана Нечуя-Левицького «За двома зайцями» в драматургії Євгена Плужника / Л. П. Скорина // Михайло Старицький як творча особистість : Зб. пр. наук. конф. «Творча індивідуальність Михайла Старицького в українському культурологічному контексті ХІХ-ХХ століть», 11–12 травня 2010 р. / Ін-т літ-ри імені Т.Г.Шевченка НАН України. – С. 158–163.
246. Скупейко Л. І. Іван Франко про творчу індивідуальність письменника./ Л. І. Скупейко – К., 1986. – С. 107.
247. Славутич Яр. Шевченкова поетика.– Едмонтон:Славута, 1964. –С. 24.
248. Словник термінів. – Режим доступу: <http://www.ukrlit.vn.ua>;
249. Слюсар Н.О. Структурно-функціональні особливості драматургійних текстів: автореф. дис. канд. філол. наук: 10.02.01 / Н. О. Слюсар; Дніпропетр. нац. ун-т. – Дніпропетровськ, 2004. – 18с.
250. Сокирко Л. Г. М. П. Старицький: Критико-біографічний нарис / Л. Г. Сокирко – К.: Держлітвидав України, 1960. – 171с.
251. Сокіл В. П. Українські історико-героїчні перекази: структурно-семантичний та поетичний аспекти./ В. П. Сокіл – Л., 2003. – 320с.
252. Соколовська К. І. Роль М. Старицького у становленні українського професійного театру в Єлисаветграді / К. І. Соколовська // Матеріали / Упорядники О. Мокану, М. Чумак. – Київ, 2006. – С. 38–50.

253. Сорочук Л. Праця Івана Огієнка в царині етнокультури http://search.ukr.net/?go=http%3A%2F%2Ffirbis-nbu.gov.ua%2Fcgi-bin%2Ffirbis_nbu.gov.ua%2Fcgiirbis_64.exe%3FC21COM%3D2%26I21DBN%3DUJRN%26P21DBN%3DUJRN%26IMAGE_FILE_DOWNLOAD%3D1%26Image_file_name%3DPDF%2FUkrain_2012_10_15.pdf.
254. Спогади про Івана Карпенка-Карого / Збірник (упор. Р.Я.Пилипчук). –К., 1987.–С.70
255. Старицький М. П. К биографии Н.В. Лисенка / М. П. Старицький // Киевская старина. – 1903. – № 12. – С. 441–481.
256. Старицький М. П. Твори: В 6 т. / М. П. Старицький. – Т.3: Драматичні твори / [Упоряд., авт. приміт. Л. С. Дем'янівська]. – К.: Дніпро, 1989. 527с.
257. Старицький М. П. Твори: В 6 т. / М. П. Старицький. – Т.4: Драматичні твори / [Упоряд., авт. приміт. Л. С. Дем'янівська]. – К.: Дніпро, 1989. –688с.
258. Старицький М. П. Твори: В 6 т. / М. П. Старицький. – Т.2: Драматичні твори / [Упоряд., авт. приміт. Л. С. Дем'янівська]. – К. : Дніпро, 1989. –575с.
259. Старицький М. П. Твори: В 8 т. / М. П. Старицький. – Т.1: Ліричні твори. – К.: Дніпро, 1963. – 630с.
260. Старицький М. П. Твори : у 8-ми т. / М. П. Старицький. – К.: Дніпро, 1964. – Т.2. – 1964. – 560с.
261. Старицький М. П.Твори : у 8-ми т. / М. П. Старицький. – К.: Дніпро, 1964. – Т.3. – 1964. – 561с.
262. Старицький М. П. Твори : у 8-ми т. / М. П. Старицький. – К. : Дніпро, 1964. – Т. 4. – 1964. – 702с.
263. Старицький М. П. Твори: У 8 т.: Т.8. Оповідання. Статті. Листи./ М. П. Старицький. – К.: Дніпро, 1965. –751с.
264. Стешенко О. М. Тканина життя / О. М. Стешенко // Літературний журнал. – 1940. – №11–12. – С. 171–192.
265. Сумцов Н. Ф. Очерки народного быта [Електронний ресурс] : (из этногр. экскурсии 1901 г. по Ахтыр. уезду Харьк. губернии) : [прил. к протоколу

- заседання Харьк. предвар. ком. по устройству XII археол. съезда 13 июня 1902 г.] /Н.Ф.Сумцов. – Електрон. текст. дані. – Х.: ХДНБ ім. В.Г.Короленка,2009.– Режим доступу: <http://korolenko.kharkov.com/sumtsov/Ocherki.pdf>. – Заголовок з екрану.
266. Сумцов Н. Ф. М.П.Старицкий как драматург: Из области литературных споров./ Н.Ф.Сумцов – Спб., 1909. – С. 16.
267. Танана Р. А. Михайло Старицький і Шевченкова могила / Р. А. Танана // Михайло Старицький як творча особистість : Зб. праць наук. конф. «Творча індивідуальність Михайла Старицького в українському культурологічному контексті XIX-XX століть», 11–12 травня 2010 р. / Ін-т літ-ри імені Т.Г.Шевченка НАН України. – С. 24–30.
268. Танцюра Г. І. Пісні Явдохи Зуїхи / Записав Г. І.Танцюра. –К.:Наук. думка, 1965.–С.812
269. Терещенко А. Ю. Тип жінки як сильної особистості в повісті Михайла Старицького «Облога Буші» / А. Ю. Терещенко // Михайло Старицький як творча особистість: Зб. праць наук. конф. «Творча індивідуальність Михайла Старицького в українському культурологічному контексті XIX–XX століть», 11–12 травня 2010 р. / Ін-т літ-ри імені Т.Г.Шевченка НАН України. – С. 309–315.
270. Тетеріна О. В. Михайло Старицький: інонаціональний художній досвід у розвитку української літератури / О. В. Тетеріна // Михайло Старицький як творча особистість: Зб. праць наук. конф. «Творча індивідуальність Михайла Старицького в українському культурологічному контексті XIX–XX століть», 11-12 травня 2010 р. / Ін-т літ-ри імені Т.Г.Шевченка НАН України. – С. 94–106.
271. Ткаченко О.Г. Розвиток жанру елегії в українській літературі XVI –XIX століть: автореф. дис. д-ра філол. наук: 10.01.01 / О.Г. Ткаченко; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2006. – 39с.
272. Тобілевич С.В. Спогади про Івана Карпенко-Карого. Збірник./ С.В. Тобілевич – К., 1987. – С. 70.

273. Український народний співаник. – Мюнхен, 1946. – С.29.
274. У пошуках «слова та правди і волі...» (до 170-річчя від дня народження М.П.Старицького) : Наук.-доп. біобібліогр. покажч. / ред. : В. Т. Поліщук; Черкас. обл. держ. адмін., Облас. універс. наук. б-ка ім. Т.Шевченка, Черкас. нац. ун-т ім. Б.Хмельницького. – Черкаси, 2010. – 88с.
275. Украинцева Н. Е. Фольклоризм прозы В. Ф. Потанина: дис. канд. филол. наук: 10.01.09 / Н. Е. Украинцева – Курган, 2005. – 175с.
276. Українська фольклористика. Словник-довідник / уклад. і заг. ред. М. Чернопиского. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. – 44 с.
277. Українські пісні / Передм. та упор. С.Левинського. – Бухарест: Критеріон, 1984. – 509с.
278. Филипович П. Літературно-критичні статті / Филипович П. – К.: Дніпро, 1991. – 270с.
279. Фольклор: проблемы тезауруса / В.М. Гацак и др. (отв. ред.); РАН, Институт мировой литературы имени А.М. Горького. – М.: Наследие, 1994. – 272с.
280. Франко І. Я. «Тополя» Т. Шевченка // І. Я. Франко. Зібрання творів у 50-ти томах. – Т. 28. – К., 1980. – С. 73–88.
281. Франко І. Я. В. Н. Перетц. Очерки старинной малорусской поэзии / І. Я. Франко // Зібрання творів: У 50 томах. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 34. – С. 429–430.
282. Франко І. Я. Вибрані статті про народну творчість / І. Я. Франко. – К., 1955. – 292с.
283. Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т./ І. Я. Франко – К.: Наук. думка, 1976.–Т.2. Поезія.–542с.
284. Француз К. Е. За правду./К. Е. Француз – Ужгород: Карпати, 1982.–479 с.
285. Хализев В. Е. О народности в литературе / В. Е. Хализев // Русская словесность. – 2004. – №6. – С. 6–10.

286. Хлистун І. Г. Національне виховання в родинях української еліти (кінець ХІХ – початок ХХ століття): автореф. дис. канд. пед. наук: 13.00.01 / І. Г. Хлистун; Нац. пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова. – К., 2006. – 20с.
287. Цибаньова О.Г. Лаври і терни: Життєвий і творчий шлях Михайла Старицького / О. Г. Цибаньова – К., 1996. – 188с.
288. Циганок Н. Творчий доробок М. Старицького – безцінний дар української нації // Перший науковий семінар «Роль визначних особистостей – митців, діячів науки та культури у процесі формування національної самосвідомості наприкінці ХІХ – початку ХХ ст.», присвячений 165-й річниці від дня народження М. П. Старицького: Матеріали / Упоряд. О. Мокану, М. Чумак. – Київ, 2006. – С. 50–58.
289. Цуркан І. М. Роман Михайла Старицького «Розбійник Кармелюк»: типологія жанру: автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.01 / І. М. Цуркан; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. – К., 2002. – 18с.
290. Чижевський Ч. Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму) / Ч. Д. Чижевський. – Нью-Йорк, 1956. – 511с.
291. Шевченківський словник: У 2 т.– К.: Головна редакція УРЕ, 1977.–Т.2. М.–410с.
292. Шеремет Ю. М. Емоційно забарвлені лексеми на позначення назв осіб у драматургії Михайла Старицького / Ю. М. Шеремет // Михайло Старицький як творча особистість : Зб. праць наук. конф. «Творча індивідуальність Михайла Старицького в українському культурологічному контексті ХІХ-ХХ століть», 11–12 травня 2010 р. / Ін-т літ-ри імені Т.Г.Шевченка НАН України. – С. 341–348.
293. Шубравська О. В. Ідейно-естетичні функції пісні в п'єсах М. Старицького / О. В. Шубравська // Народна творчість та етнографія. – 1990. – № 6. – С. 62–63.
294. Шутенко Ю. І. Фольклоризм літератури / Ю. І. Шутенко. – Режим доступу: <file://localhost/C:/Documents%20and%20Settings/1/Рабочий%20стол/ФОЛЬК ЛОРИЗМ/Юлія%20Шутенко.mht>.

295. Эбаноидзе А.А. Не храм, а мастерская / Эбаноидзе А. // Вопросы литературы. – 1978. – № 5. – С. 78–104.
296. Юрова І. Д. Творчість Михайла Старицького в українському драматичному дискурсі / І. Д. Юрова // Михайло Старицький як творча особистість : Зб. праць наук. конф. «Творча індивідуальність Михайла Старицького в українському культурологічному контексті ХІХ-ХХ століть», 11–12 травня 2010 р. / Ін-т літ-ри імені Т.Г.Шевченка НАН України. – С. 135–141.
297. Янковська Ж. І. Фольклоризм як визначальний стильовий засіб в українській прозі першої половини ХІХ століття / Ж.І. Янковська // Режим доступу: <http://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/22/22#.UkYM-j9zodE>.
298. Янковська Ж. І. Фольклористична діяльність Пантелеймона Куліша. Навч. посіб. / Ж. І. Янковська. – Острог: Вид. «Острозька академія», 2009. –168с.

Архівні матеріали:

- Старицький М. «Галя Русина»: (драма) // Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – 15/75.
- Старицький М. «Мазепа»: (незакінчений твір) // Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. –15/85.