

Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України
Донецький національний університет

На правах рукопису

ЦІКАВИЙ СЕРГІЙ АНАТОЛІЙОВИЧ

УДК 82-1:821.161.2-027

**ЖАНР ДУМИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ:
СТАНОВЛЕННЯ, ЕТАПИ РОЗВИТКУ, ХУДОЖНЯ СПЕЦИФІКА**

10.01.01 – українська література

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата
філологічних наук

Науковий керівник

Просалова Віра Андріївна,
доктор філологічних наук, професор
Донецького національного університету

Донецьк – 2012

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. РОЗВИТОК НАУКОВИХ УЯВЛЕНЬ	
ПРО ОБСЯГ І ЗМІСТ КАТЕГОРІЇ ЖАНРУ.....	9
РОЗДІЛ 2. ДУМА У СИСТЕМІ	
ФОЛЬКЛОРНО-ЛІТЕРАТУРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ.....	24
2.1. Еволюція генологічного поняття у фольклористиці.....	24
2.2. Історія генологічної назви „дума”.....	32
2.3. Етапи жанрової трансмісії народної думи:	
від фальсифікації до жанротворення.....	37
РОЗДІЛ 3. ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ ДУМИ	
В ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	44
3.1. Особливості світообразу та стилю фальсифікованих дум.....	44
3.2. Стилзація як різновид жанру літературної думи.....	58
3.2.1. Своєрідність романтичних стилізацій думи.....	58
3.2.2. „Слово о полку Ігоревім” у думових переспівах.....	83
3.2.3. Специфіка дум революційного романтизму.....	92
3.2.4. Стель і світообраз пародійних стилізацій.....	105
3.2.5. Особливості еволюції думового світообразу у стилізаціях.....	117
3.3. Модифікації жанру думи в літературі.....	141
РОЗДІЛ 4. „ПАМ’ЯТЬ ЖАНРУ” ДУМИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ.....	157
ВИСНОВКИ.....	174
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	182

ВСТУП

Функціональне навантаження поняття „дума” в українській літературі розмаїте, і, вочевидь, суттєвою проблемою є встановлення кореляцій між випадками використання цього слова у літературі та якимось відповідним, чітко визначеним жанром, що й зумовлює вибір теми дисертації.

Термін „дума” та позначувана ним група текстів в українському літературознавстві, на відміну від фольклористики, не набули визначеного статусу, контексти використання відповідного слова донині залишаються достатньо широкими. Проблема, з одного боку, зумовлена тривалою традицією нетермінологічного використання поняття українськими, російськими, польськими письменниками в якості компонента назви („Дума про Зінька Самгородського” Т. Осьмачки) або підзаголовку із семантикою авторського визначення жанру („Наливайко” К. Рилєєва, „Кумейки” П. Куліша). Семантичний діапазон використання поняття у першому наближенні постає надзвичайно широким: від загальномовного слововживання (в інтимній та медитативній ліриці Т. Шевченка, філософсько-медитативних „Думах буття” В. Самійленка тощо) до чіткого наголошення жанрового діалогу з усною народною творчістю („Дума про похід ситого князя Оболенського на голодних селян” Г. Хоткевича, „Дума про Бармашиху” В. Поліщука тощо). В окремих випадках рецепція фольклорного жанру не супроводжується згадкою про думу в назві („Хмельницького обступленіє Львова” М. Шашкевича).

З іншого боку, неоднозначність поняття „дума” у літературознавстві зумовлена термінологізацією загальноживаного слова з активного словника, що завжди веде до небажаної полісемічності [229, с. 19].

У ХХ ст. зустрічаються випадки використання поняття „дума” у назвах збірників: „Дума про хліб” (Київ, 1975), „Дума про возз’єднання” (Львів, 1979);

збірок: „Дума про Київ та його витязів” Б. Чалого та О. Пархоменка (Київ, 1981), „Дума про війну” М. Яланської (Дніпропетровськ, 2005).

Подальше розширення сфери використання поняття в напрямку екстраполювання на прозові художні, дослідницькі та есеїстичні тексти, як видається, тісно пов'язане із загальномовним значенням слова; до групи явищ із таким слововикористанням відносимо „Думу про тебе” М. Стельмаха, „Думу про невмирущого” П. Загребельного, „Вихід. Думу про голод” В. Доценка та ряд інших.

Поняття „дума” виступає як назва структурної одиниці великого твору в поважній традиції: подібне інтерпретування історики літератури відзначали в спадщині представників „української школи” Б. Залеського, Е. Ізопольського; „Україна” П. Куліша також складається з дум.

Дума як жанр-вставка (див. розуміння цього поняття у „Літературознавчій енциклопедії” [119]) – достатньо поширене явище, причому в окремих випадках цитується народний твір (у російськомовній повісті Т. Шевченка „Прогулянка із задоволенням і не без моралі” є опрацьований фрагмент „Думи про Олексія Поповича”; Л. Костенко наводить уривок з думи в „Думі про трьох братів неазовських”). Вставлена авторська дума є важливим елементом у поемі „Невольник” Т. Шевченка, у повісті „Дике поле” О. Бердника, пародійні стилізації наявні у повісті „Очамимря” О. Ірванця.

Жанрові ознаки думи поширюються за межі віршованих творів. Ритміка та особливості образного слова народної думи, алюзії „Думи про смерть бандуриста” зустрічаємо у поезії в прозі „Кобза” Дніпрової Чайки: *„...Безкраї степи оживають, козацтво гуляє, руїни встають-оновляються, чайка кигиче над степом, пороги киплять, пташка співає, і гай розцвітає, і чисте дівочеє серце радісно в грудях тріпоче...”* [58, с. 207].

Очевидні на перший погляд висновки щодо паралелей названих творів з поетикою конкретного фольклорного жанру настановлюють на цілу низку питань, які можуть бути зведені до ключового: які закономірності літературного процесу регулюють особливості засвоєння літературою народного жанру? Відповідь на це питання дослідники дають різні: найпоширенішими є висновки щодо впливу

окремих елементів стилю народного жанру на творчість поета (висновки В. Бойка щодо впливів „елементів поетики“ думи на творчість П. Тичини, В. Поліщука, В. Алешка та інших [16, с. 210–22], визначення О. Романенком дум Г. Хоткевича як результатів актуалізації „форми кобзарської думи” [179], розуміння фольклоризму у праці Т. Комаринця про Т. Шевченка [97], у статті Д. Ревуцького про нього ж [176] тощо); поширеними є спроби проаналізувати трансформацію народних світоглядних засад, виражених у фольклорних жанрах (О. Вертій пропонує бачення логіки такого зв’язку як для 70-90-х років XIX ст. в цілому [25], так і у творчості конкретного автора [24]; С. Мишанич аналогічні впливи відзначає у творчості В. Стуса [139]). Досить поважною і представницькою є тенденція пошуку системності зв’язків між фольклором і літературою без конкретизації жанрової природи; такі погляди помітні у працях У. Далгат [53], Д. Медріша [133], А. Лазарева [112] та інших. У цьому ж контексті, очевидно, слід сприймати трактат „Із секретів поетичної творчості”, у якому, досліджуючи творчість Т. Шевченка, І. Франко визначив, що народна скарбниця поетичної образності є готовим джерелом форм конкретно-чуттєвої виразності [231].

До певної міри альтернативне попереднім підходам уявлення про “жанровий фольклоризм” (С. Росовецький) розроблене помітно слабко [180, с. 10].

З огляду на окреслену вище неузгодженість як у теоретичному (у питанні про жанровий фольклоризм), так і в історико-літературному (відсутність концепції розвитку жанру думи в історії української літератури) аспектах, обрана тема видається **актуальною** в сучасному літературознавстві.

Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Вивчення думи як генологічного явища в літературі здійснюється в рамках комплексної наукової міжкафедральної теми „Інтертекстуальність / інтерсуб’єктність: специфіка їх художньої реалізації у цілісності літературного твору” (шифр 11 – 1 вв / 2, номер державної реєстрації 0111U000399). Тему дисертації затверджено на засіданні Бюро Наукової ради НАН України з проблеми „Класична спадщина та сучасна художня література” (протокол № 3 від 8 червня 2006 р.).

Метою дисертаційної роботи є встановлення жанрових ознак думи в українській літературі в їх формуванні та розвитку. Мета роботи в такому формулюванні передбачає постановку та розв'язання таких **завдань**:

- дослідити основні літературознавчі та фольклористичні підходи до жанру як специфічної категорії;
- розглянути особливості жанру думи у фольклорному та літературному вимірах, встановити передумови трансмісії народного жанру в літературний обіг, супровідні жанрові асоціації, що виникли в процесі освоєння літературою нового жанру;
- виділити основні етапи реалізації фольклорного жанру в літературі;
- проаналізувати реалізацію жанрово значущих параметрів думи у вибраних літературних творах.

Об'єктом дослідження виступає низка творів української літератури, які різною мірою позначені зв'язком із жанром народної думи: „Хмельницького обступленіє Львова” М. Шашкевича, „Козачая смерть” А. Метлинського, „Дума” із поеми „Невольник” Т. Шевченка, „Україна”, „Дума про Саву Кононенка”, „Давнє горе (Дума)” П. Куліша, „Дума про Маледикта Плосколоба”, „Славна бесіда Наума Безумовича...” І. Франка, „Дума про похід ситого князя Оболенського на голодних селян”, „Як на славній Україні кобзарі-лірники проживають” Г. Хоткевича, „Дума про трьох вітрів” П. Тичини, „Дума про Бармашиху” В. Поліщука, „Дума про незаможника Гречкосія та куркуля Дерія” В. Алешка, „Дума про Хведора Черника” Р. Купчинського, „Ой красно ти, яблунько...” В. Свідзінського, „Дума” („То не три дубочки...”), „Дума” („Серед темної ночі...”) А. Малишка, „Дума про доброго кубанця” В. Барки, вставні думи з „Дикого поля” О. Бердника, „Дума про щастя” В. Симоненка, „Дума про кобзаря” Д. Кононенка, „Дума про козака Дзюбу” Ф. Гаріна, вставні думи з „Очамимрі” О. Ірванця, „Дума про покликання” В. Грабовського.

До об'єктів дослідження включено також ліричні та епічні твори, позначені впливом „пам'яті жанру” (М. Бахтін) думи: поеми П. Куліша, „Дума про Наума Безумовича” І. Франка, „Дума про Зінька Самгородського” Т. Осьмачки, „Дума про

козака Данила” А. Малишка, „Дума про трьох братів неазовських” Л. Костенко, „Дума про місто” Б.Олійника, „Дума про надрайонового провідника ОУН „Сагайдачного” (Карпа Васильчука)” О. Шведа; поезія В. Стуса.

Предметом дослідження виступають генологічні ознаки думи у названих творах.

Теоретико-методологічна основа роботи – філософія Л. Вітгенштайна (концепція „мовних ігор”; специфіка зв’язку імені та позначуваного); актуальні впливові жанрові теорії, як специфічно літературознавчі (погляди Ц. Тодорова, С. Скварчинської, В. Кожинова, Г. Поспєлова, Л. Чернець, Б. Іванюка, А. Ткаченка, Н. Копистянської та інших) та фольклористичні (В. Проппа, Б. Путилова, К. Чистова та інших), так і теоретичні положення дослідників питань фольклоризму (І. Франка, У. Далгат, Д. Медріша, Н. Копистянської, С. Росовецького, Н. Тихолоз). Важливими для побудови концепції роботи виявилися наукові теорії фальсифікації народної творчості (І. Айзенштока, Т. Лаптевої, Л. Зуковіча, В. Івашкова,) та стилізації літературних творів під фольклорні (З. Кедріної, Є. Мущенко, А. Ткаченка)

Методи дослідження. У роботі було поставлено за мету коректно представити результати взаємодії естетичних систем фольклору і літератури, і саме ця потреба визначила перевагу типологічного методу. Основні завдання вимагають також використання історико-порівняльного методу. До роботи залучено метод системного аналізу, елементи методу рецептивного аналізу.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що у пропонованому дисертаційному дослідженні вперше зроблено спробу систематизувати вплив жанру думи на розвиток української літератури та окреслено основні напрямки еволюції літературного жанру думи, що витворився на основі народного.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійно виконаною науковою працею. Результати і висновки, що містяться в дисертації, отримано автором особисто.

Теоретичне та практичне значення одержаних результатів полягає в тому, що вони вдосконалюють наскрізний лекційний курс історії української літератури; на основі отриманих висновків уточнено вивчення творчості окремих

авторів, пропонуються нові вектори роботи на практичних заняттях зі згаданої дисципліни. Теоретичні результати дослідження мають значення для розвитку методики аналізу фольклоризму літератури.

Апробація результатів роботи здійснена на звітно-наукових конференціях викладацького складу ДонНУ (Донецьк, 2007–2012), Всеукраїнській науковій конференції „Українська література в контексті світової літератури” (Одеса, 18-19 травня 2007 року), Міжнародній конференції „Українська література і загальнослов’янський контекст” (Бердянськ, 16-18 квітня 2008 року), Всеукраїнській конференції „Василь Стус: життєві і творчі контексти” (Донецьк, 25 вересня 2008 року), Четвертих Всеукраїнських наукових читаннях, присвячених професору Л. Дунаєвській (Київ, 14 травня 2010 року), Всеукраїнській науковій конференції „Інтертекстуальні та комунікативні аспекти художнього тексту і їх літературознавча інтерпретація” (Донецьк, 29 жовтня 2010 року), Всеукраїнській науково-практичній конференції „Література і місто: художній поступ” (Луганськ, 17 жовтня 2012 року).

Публікації. За матеріалами дисертаційної роботи опубліковано 10 одноосібних публікацій, 8 із яких – у фахових наукових виданнях України.

Структура дисертації. Робота складається із вступу, чотирьох розділів, висновків та списку використаних джерел (268 позицій).

Загальний обсяг роботи складає 204 сторінки, із яких 182 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1.

РОЗВИТОК НАУКОВИХ УЯВЛЕНЬ ПРО ОБСЯГ І ЗМІСТ КАТЕГОРІЇ ЖАНРУ

Як відзначає В. Корнійчук, проблема жанру є „однією із найскладніших і найбільш дискусійних у сучасному літературознавстві” [101, с. 192]. Поняття жанру є відносно новим у літературознавстві, хоча його витоки простежуються у „Поетиці” Арістотеля. Фактично ж, до XX століття чітких спроб розмежування таких понять, як „вид”, „жанр”, „рід”, „різновид” і подібних не зроблено. Як свідчить огляд історії проблеми, тривала літературознавча традиція недефінітивного використання термінів позначається й на сучасних концепціях. Як стверджує Л. Вітгенштайн, „значення слова є способом його вживання у мові” [27, с. 110], а „слова мають різне вживання. Отже, й різне значення” [27, с. 235], відповідно, ми не вважаємо за можливе говорити про „жанр” до встановлення кореляції між предметом та його назвою.

С. Крижанівський простежує час функціонування самого поняття „жанр” як визначеної одиниці з 20-х років XX ст. [104, с. 101–102]. Проте В. Захаров знаходить витоки використання терміна вже в теоретико-літературній думці кінця XIX ст.: у статті Є. Маркова про романи Ф. Достоевського, у роботах О. Веселовського [67, с. 4].

Радянська генологія досить часто пов’язує жанр з особливостями наслідування. Утверджується принципова неможливість виявити жанр поза межами одиниці вищого класифікаційного рангу (рід), а також відсутність єдиних критеріїв для виділення жанрів у кожному роді. Саме поняття визначається як насамперед „один із засобів розкриття змісту” [1, с. 216]. Категорія художньої форми узалежнюється від творчого хисту автора, підкреслюється асиметрія форми та змісту: не можна сказати, що „та чи інша жанрова форма обов’язково відповідає тільки певному конкретному змістові” [1, с. 216–217]. Ця диспропорція осмислена

представниками радянського літературознавчого дискурсу з позицій категорії ідейності автора.

Л. Тимофєєв відкидає усталену ієрархію понять. Найсуттєвішим для нього постає жанр (рід у традиційному розумінні), який окреслється з позиції принципів та об'єкта наслідування. Виділення жанрових форм передбачається за суто формальним принципом: напр., епічний жанр має три жанрові форми: малу, середню і велику [214, с. 348]. Дрібніший поділ, на думку автора, теоретико-літературному осмисленню не підлягає. У цій концепції увагу привертає сприймання автором жанру як формальної категорії.

С. Крижанівський піддав сумніву перспективність такого плюралізму авторських підходів до визначення поняття „жанр”; цей феномен у науці набув, на його думку, ознак методологічної безтурботності [104, с. 99]. Як стверджує дослідник, ситуацію можна пояснити історією виникнення терміна в літературознавстві: від найперших згадок у працях О. Білецького, Б. Томашевського, Л. Виготського наука потерпає від недифінітивної традиції його використання, що було відзначено вже наприкінці 20-х років [238, с. 110]. Особливе занепокоєння С. Крижанівського викликає процес своєрідного пониження жанру у класифікаційній ієрархії до рівня третього етапу поділу, тобто до синоніма „різновиду” [104, с. 102–103].

Очевидно, що криза викликана не тільки тяжінням над терміном його первісної полісемічності, але й складністю самого предмета, його тривалою включеністю у „мовні ігри”. Відповідно, закономірною є спроба розмежування аспектів жанру як предмета теоретико-літературного осмислення. Одним із виявів такого напрямку пошуку є теза про необхідність розрізняти жанр як історично складені літературні норми і жанр як класифікаційну одиницю, запроваджену вже в процесі вивчення тексту. Г. Поспелов запропонував виключити із класифікаційної сфери історико-літературний досвід, авторитет письменницьких визначень тощо [171, с. 153–154]. Аналогічна думка артикульована у праці Л. Чернець [249, с. 17–18]. Однак, якщо для Г. Поспелова нежанровими ознаками є, наприклад, проблематика і тематика (попри визнання жанру категорією змістовою) [171, с. 154],

то Л. Чернець пропонує не відмовлятися від змістових чинників простеження жанрових закономірностей: „Саме ця методологічна посилка дозволяє вловити нитки, що зв’язують різні жанрові системи, тому що поступово в області жанрів зовнішні відмінності змінюються внутрішніми” [249, с. 21]. Дослідниця також обстоює принцип перехресної класифікації творів, що має враховувати, у тому числі, і “повторювані особливості їх проблематики” [249, с. 23], який, на думку Г. Поспелова, є надлишковим [14, с. 7].

Як бачимо, за подібних вихідних позицій та принципового визнання потреби оновити генологію, висновки дослідників суттєво різняться. Тим не менш, реалізація плідної в основі ідеї у вигляді виділення генологічних понять, генологічних назв та генологічних предметів, здійснена С. Скварчинською, безумовно, заслуговує на увагу.

Теоретико-літературним суперечкам не можуть підлягати генологічні предмети, оскільки вони не залежать від правильних чи неправильних уявлень про них, будучи об’єктивованими у конкретних текстах [99, с. 11]. Натомість жанрові поняття, тобто „мисленнєве відбиття і цілісне сприйняття суттєвих жанрових рис, властивостей предмета” [Там само], і як теоретико-літературне явище взагалі, і щодо конкретних жанрів зокрема, лишаються дискусивним. Н. Копистянська дає стислий огляд суперечок щодо цього питання [99, с. 13–16], констатує доцільність суворої уніфікації генології за прикладом польського досвіду. Підтримує дослідниця й ієрархічну структуру, пропонує відмовитися від спроб вивести жанр поза межі його родової природи [99, с. 21–25]. У критиці розмивання меж поняття „жанр” дослідниця погоджується з А. Ткаченком, який зауважує безперспективність підходу М. Павлишина, а саме визнання жанром сукупності текстів, що їх певна група людей сприймає в одному ряді [218, с. 63–64]. Очевидно, у цьому випадку дискусія викликана прецедентом явно надлишкового накладання М. Павлишиним ознак мовленнєвих жанрів на жанри літературні, оскільки його визначення корелює із категоріальним апаратом дискурс-аналізу (див. визначення жанру у роботах М. Бахтіна [8, с. 239–241], М. Макарова [122, с. 207], Ф. Бацевича

[7, с. 324]). Таким чином, погляди М. Павлишина репрезентують синтетичний підхід до визначення жанру, який буде розглянутий нижче.

Проблема мінливості / сталості жанру вирішувалася по-різному. Полярні погляди представляють В. Кожинів – твердження про його історичну незмінність [90, с. 915] – та Б. Кроче, який постулював розчинення жанру в конкретному творі і, відповідно, збіг кількості жанрів з кількістю творів [106, с. 40–41]. Вочевидь, проміжну позицію займає біологізаторська концепція еволюціонізму жанрів Ф. Брюнетьєра. У сучасному літературознавстві Н. Копистянська прагне зняти дилему мінливості / сталості жанру за рахунок виділення чотирьох сфер застосування цього теоретико-літературного поняття. У сфері 1 жанр – поняття найбільш абстрактне, це сукупність жанрових ознак, які лишаються незмінними з часом; у сфері 2 суттєвим постає історичне обмеження жанру та його властивостей епохою; сфера 3 має на меті конкретизувати жанр як національно специфічну категорію; сфері 4 властива гранична наближеність визначення жанру до закономірностей творчості окремого митця – засновника нової модифікації, нового „зламу жанрових ознак” [99, с. 32–33]. Попри плідність такого підходу, питання про співвідношення еволюційного / конвенційного у жанровій таксономії, реактуалізоване в наш час, зокрема, Б. Ролліном, залишається дискусійним [267].

Підсумовуючи ознаки, за якими варто визначати поняття жанру, Н. Копистянська зупиняється на головній суперечності: що вважати жанротворчим фактором – зміст чи форму. Дослідниця залишається на традиційно-діалектичних засадах у цьому питанні, узалежнюючи жанр як від змістових ознак, так і від формальних. При цьому вона не відкидає можливості групування творів лише за якимось одним типом ознак, „але основою такого поділу не буде жанровий критерій, і отримані групи не будуть жанровими” [99, с. 28].

У генологічних дискусіях по-різному розв’язувалося питання значущості авторських визначень жанру. У поважній бібліографії проблеми назви твору, представлений у праці С. Сисоева [211] та статті М. Челецької [247], порівняно незначна увага приділяється жанровій значущості заголовків та підзаголовків.

Л. Чернець наголошує на суттєвості співвідношення задуму автора і вимог традиції, а також на потребі врахування читацьких очікувань під час визначення методологічного підходу до проблеми жанру [249, с. 43].

Аналізуючи доцільність залучення заголовків до формування уявлень про жанрову природу твору, Н. Копистянська дає однозначну позитивну відповідь: „Назви, які містять в собі заміну одного жанру іншим, поєднання різних жанрів, видів, родів мистецтва – це завжди запрошення до дуже цікавих спостережень” [99, с. 19]. Під час роботи з авторськими визначеннями треба враховувати історико-літературний контекст та компетентність автора. Широке смислове поле авторських генологічних дефініцій подає Н. Тихолоз. На її думку, жанровизначальні заголовки можуть указувати на рівень генологічної свідомості епохи, генологічну свідомість самого митця; задавати своєрідний „обрій” для тлумачення тексту, висувати на перший план ту жанрову ознаку, яку автор вважає визначальною, або приховувати, маскувати інший жанр [215, с. 14–15]. Наукова генологічна класифікація не може спиратися на авторські визначення, проте категорично відкидати їх не варто, оскільки, як вважає дослідниця, кожне з них – своєрідна „адресована реципієнту авторська інтерпретація твору” [215, с. 15].

Підсумовуючи сказане, відзначаємо, що в літературознавстві вагомою є тенденція шукати пояснення проблемі жанру за допомогою розчленування та деталізації предмета розмови (див., напр., спіральну модель жанру Н. Копистянської [99, с. 32]).

Інший напрямок має на меті виділити принципово нові критерії жанрового поділу. Наприклад, здійснюючи огляд новітніх теорій у цій сфері, Н. Тихолоз виділяє так звані „альтернативні генологічні концепції” [215, с. 24]. До таких вона відносить хронотопну класифікацію П. Гернаді (виокремлення концентричних, кінетичних та екуменічних жанрів на основі співставності з малярством, зокрема, спираючись на деталізацію планів зображення); метажанрову концепцію Р. Співак – Т. Волкової; полікритеріальну типологізацію С. Овчаренко [215, с. 25-26]. Спільність цих поглядів полягає у витворенні наджанрових єдностей, які, по суті, є групами жанрів, як визначає авторка огляду [215, с. 26]. У такому випадку видається

доцільним екстраполювати назву однієї з концепцій – „метажанрова теорія” на цю сукупність альтернативних стратегій виділення жанру і долучити до контексту розгляду генологічні погляди Г. Поспелова [171], оскільки попри формальний принцип створення „перехресної” (поза системою родів) класифікації, міфологічні, національно-історичні, етологічні та романічні жанри лишаються надбудовою традиційного жанроподілу, що було відзначено критиками цієї концепції [249, с. 96]. Фактично, на сьогоднішньому етапі розвитку альтернативні класифікації не розв’язують усі проблеми жанроподілу, виступають допоміжними поза конкретним випадками використання.

Хронотопний підхід до вичення жанрів у зарубіжному літературознавстві тісно пов’язується з лінгвістичною методикою дослідження поняття [263; 264]. У руслі рецептивної естетики зв’язок названих понять осмислює О. Мірошникова [136, с. 69–75]. В українському літературознавстві такі новаторські підходи до жанру в руслі згаданих метажанрових теорій плідно розвиває, зокрема, М. Кодак, який пропонує розглядати категорії „час”, „простір” і „жанр” у своєрідній тріаді. Такий підхід, на думку дослідника, забезпечує розмежування романтичних і реалістичних жанрів, що групуються за „публічним” і „приватним” часопросторовими жанровими узусами відповідно [89, с. 3–9]. Цей погляд тісно пов’язаний із теорією „жанрових сподівань”, яку розглядає Л. Чернець [249, с. 3]. М. Кодак наголошує на облігаторному характері визначення часу і місця дії в романтичних жанрах [89, с. 7], що створює додаткові можливості для теоретичних та класифікаційних пошуків. Такий погляд частково залучає до традиційної жанрової теорії і Н. Копистянська, аналізуючи зв’язок хронотопічного мислення та жанротворення доби романтизму [99, с. 249–265].

Огляд концепцій жанру у т. зв. „західному літературознавстві”, проведений Л. Чернець, попри тенденційність обраної точки відліку (т. зв. „марксистська методологія” [249, с. 43]), переконливо вмотивовує кризу генології у спробах жанрово оцінити сучасний і відносно недавній етапи розвитку літератури (XIX–XX ст.). Теорії М. Бланшо, Б. Кроче, Е. Олсона, Н. Пірсона, Р. Уеллека та інших об’єднані тезою про неспроможність жанрової теорії служити літературознавству в

новий час. Підстави для такої оцінки можна звести до тез: новому часові властива своєрідна акселерація зміни літературних поколінь і, як наслідок, жанрові ознаки не встигають консервуватися (Р. Уеллек, О. Уоррен); саме поняття „жанр” свідчить про хибний шлях думки, коли замість творів досліджуються „позбавлені будь-якого змісту привиди” (Б. Кроче) [106, с. 43]. У спробах же визначити сутність жанру дослідники намагаються залучити позалітературні категорії, такі як цінність (Р. Уеллек, О. Уоррен), „психологічний фундамент” (П. ван Тігем).

Яскравою спробою спростувати концепцію „смерті жанру” (за аналогією до сенсаційної „смерті автора”) є бачення проблеми Ц. Тодоровим. Визнаючи відхід на другий план класичних жанрів, дослідник зауважує, що факт „непокори” тексту жанровим правилам ще не означає неіснування жанру, і виділяє дві підстави такого висновку: по-перше, для боротьби з нормою синхронно має існувати норма; по-друге, популярність ознак таких порушень дуже часто перетворює їх самих на нову норму (прикладами є творчість Ш. Бодлера, А. Бертрана, Дж. Джойса) [220, с. 24]. Ц. Тодоров звертає увагу на конвенційність жанрів, на їхню важливість у порозумінні автора з читачем: „...вони функціонують як „горизонт очікування” для читача, як „моделі писання” для автора” [220, с. 29]. У становленні жанру він виділяє такий важливий етап, як суспільна інституціоналізація, яка полягає у кодифікуванні суспільством певних мовленнєвих актів, що відповідають його ідеології [Там само]. Причому існує як прямий еволюційний зв'язок, так і його ступеньований варіант, що передбачає цілу низку трансформацій мовленнєвого акту, за умови проходження яких він стає жанром [220, с. 32]. Таких етапів риторичного оформлення можна виділити декілька: інверсія ролей, наративізація, деталізація, градація, розростання тем тощо [220, с. 33–37]. Дослідження складних і великих жанрів, на думку Ц. Тодорова, передбачає встановлення первинного мовленнєвого акту („серцевини”) [220, с. 38], який переплетений з іншими та ускладнений ними. Визначаючи відношення між поняттями „жанр” і „стиль”, Ц. Тодоров зауважує, що вилучення історичної реальності (історизму жанру) із першого поняття перетворює його на друге [220, с. 30]. Узалежнення жанру від

теорії спілкування на сьогодні розвивається у теорії С. Шмідта (див. характеристики теорії у праці Н. Вюрцбах [268]).

У радянському структуралістському літературознавстві ХХ ст. поняття „жанр” також поступово розчинялась у суміжних, і особливо продуктивно відбулася дифузія із категорією „стиль”. Зокрема, Л. Цилевич висуває вимогу враховувати під час аналізу конкретного твору „діалектичну жанрово-стильову єдність”, оскільки жанр „існує, реалізується у стилі через стиль” [240, с. 70]. І хоча літературознавець визнає за категорією „жанр” вищий ступінь відсосередження та абстрагування, він, тим не менш, твердить, що дати жанрову дефініцію твору практично неможливо, „тому що будь-яке більш-менш розгорнуте визначення буде все-таки описувати жанр через якісь стильові ознаки” [Там само].

Б. Іванюк стверджує, що такий стан спричинений переходом від класицистичного до романтичного типу внутрішньої єдності жанру [71]. Суголосну думку обстоюють В. Корнійчук [101] та Н. Тихолоз [215]. В. Корнійчук вважає, що крах класицистичних канонів призвів до активізації інших – альтернативних жанрові – способів художнього моделювання дійсності [101, с. 194]; Н. Тихолоз, яка простежує деканонізацію жанрів у посткласицистичну добу, говорить про кризу „традиційно-нормативного” розуміння цього поняття, яка супроводжувалася руйнуванням жанрових рамок. На думку дослідниці, „...зникає, атрофується не вся жанрова система літератури, а тільки її нормативістська, традиціоналістськи зорієнтована модель” [215, с. 18].

Саме в добу романтизму стиль стає фактором жанру що, зрештою, призводить до „витіснення жанру стилем” [71, с. 5–9]. Іншим наслідком актуалізації романтичної поетики стає розрив жорсткої детермінованості „жанр” – „тема”, що призвело до принципової можливості жанрово інтерпретувати будь-яку ситуацію [71, с. 8]. На цьому етапі відбувається руйнування жанрової матриці, що зумовлює витіснення жанру на периферію цілісності твору: відтоді варто говорити тільки про своєрідний „жанровий ореол” літературного тексту [71, с. 9]. Романтизм, зрештою, призвів і до появи нових жанрів із нетрадиційною тематикою [71, с. 7]. Абсолютизація еволюційного ряду „жанр” (доромантична естетика) – „стиль”

(романтична і наступні естетики), однак, не вирішує проблему, бо доба романтизму змінила і саме розуміння стилю, і засадничі принципи його функціонування, зокрема, було зруйновано і „чистоту” стилю у творі [147, с. 32]. Фактично, маємо спробу пояснити одну змінну через іншу, однак до можливості продуктивного використання цих поглядів ми повернемося пізніше.

У напрямку нівелювання / синтезу категорії „жанр” у сучасному літературознавстві працює Г. Грабович, пропонуючи жорстко пов’язати жанр і стиль. На його думку, з позиції історика літератури вони перебувають у тісній взаємодії, у зв’язку із цим дослідник пропонує виділяти бурлескний жанр-стиль [37, с. 29]. Не можна не помітити у цьому випадку впливу традиції класичного визначення зв’язку мовленнєвих жанрів зі стилем, що дав М. Бахтін [8, с. 240–241]. Загальна настанова дослідника, однак, не суперечить поглядам прибічників ідеї самоцінності категорії жанру, наприклад, Н. Копистянська цитує у своїй роботі таке твердження Г. Грабовича: „...жанр – література в мікрокосмі: це й сукупність конкретних текстів, і динаміка співвідношень вартостей, норм, впливів, читацьких виповнених і невиконаних очікувань” [37, с. 29]. Цілком традиційними є й історичний підхід вченого до жанру, і визнання саме за рівнем жанру права на естетичне осмислення світу [Там само].

У синтезі із стилем осмислює функцію та сутність жанру Я. Поліщук [170]. Вибудовуючи концепцію історії української літератури, він оперує подібним категоріальним апаратом. „Жанростильовий визначник” як елемент теорії Н. Фрая стає засадничим для визначення модусів української літератури [170, с. 16]. Аналогічний напрямок пошуків з опертям на рецептивну теорію розвивається в зарубіжному літературознавстві в роботах згаданого П. Гернаді [265]. Можна помітити подібність до підходу Г. Грабовича, оскільки обидва дослідники спираються на визнання за стилем функції базового критерію літератури. Генетично такий підхід пов’язаний із поглядами згаданого обома вченими Д. Чижевського, зокрема, із його теорією культурно-історичних епох [251, с. 24–35]. Певною мірою цей зв’язок виправданий спільною для усіх трьох дослідників метою: побудувати історію української літератури. Однак методологія Д. Чижевського ігнорує

функціональну значущість категорії жанру: твір, за його теорією, прямо підпорядковується родовому щодо нього поняттю „стиль” без проміжної категорії „жанр” [251, с. 30].

Очевидний зв'язок категорії „стиль” із „жанром” вимагає короткого огляду цього питання, який навіть у першому наближенні переконує в існуванні у літературознавстві проблеми визначення стилю. Широкий огляд та систематизація зарубіжних концепцій представлений у праці О. Лосєва „Проблема художнього стилю” [121, с. 4–168, 250–275], радянських та зокрема українських концепцій – у статті Д. Наливайка „Стиль поезії Шевченка” [147, с. 27–32], проте ми обмежуємо огляд лише загальнотеоретичними питаннями, необхідними для постановки проблеми, та надалі (з'ясовуючи питання стилізації) повертатимемося до детальнішого висвітлення окремих аспектів стилю.

Власне, стиль має у літературознавстві специфічний статус, визначений Д. Наливайком як „важковловимий для наукових дефініцій” [147, с. 27]. Спроби проаналізувати стиль як категорію філософську привели до двох засадничих висновків: стиль опертий на найглибші закономірності реальної дійсності і відбиває їх (Й.-В. Гете) [цит. за: 218, с. 419]; стиль означає набуття митцем самостійного творчого обличчя, пов'язаний із становленням митця [71, с. 616]. Такі визначення зумовлюють принциповість питань щодо співвідношення індивідуального стилю / стилю наряду, лінгвістичного / літературознавчого стилів та інших дихотомій. З метою застерегти заширокі пошуки, спричинені накладанням літературознавчої та мовознавчої стилістики, А. Ткаченко визначає першу як напрямок дослідження, що залучає до своєї сфери „не лише мову..., а й тропіку, ритміку, метрику, фоніку, композицію, жанри тощо” [218, с. 424]. Проблемним залишається і статус категорії стилю у дихотомії „форма / зміст”. Г. В. Ф. Гегель, В. Кожинов визначають цю категорію як змістову; Г. Поспелов, І. Качуровський, А. Ткаченко схильні вважати стиль формальною категорією [218, с. 417–424]. Д. Ліхачов, Д. Наливайко утверджують універсальний характер стилю, що означає охоплення усіх рівнів твору [147, с. 31]. У межах нашого дослідження видається проблематичним залучення концепцій змістовності та універсальності стилю, оскільки вони постали

на основі філософського підходу до мистецтва в цілому; зокрема, даючи класичне визначення стилю як „об’єднуючого естетичного принципу структури всього змісту і всієї форми твору”, Д. Ліхачов далі зауважує, що „у цьому сенсі поняття стилю може бути застосоване до різних мистецтв...” [117, с. 32]

Вивчення проблеми жанру у фольклористиці багато в чому розвивалося паралельно до аналогічного процесу у літературознавстві. Це значною мірою пояснюється синтетичністю досліджень словесності усної і письмової аж до початку ХХ ст. Прикметним є те, що вже згаданий О. Веселовський писав про особливий літературний жанр народної пісні [26, с. 288], і вся його концепція побудована на неперервності процесу розвитку художнього слова від синкретичних форм поезії до роману [26, с. 398, 446–447]. Фольклористи ХХ ст. у зв’язку із цим критикували його історичну поетику як таку, що розмиває фольклорну специфіку (див., зокр., думки Г. Мальцева [128, с. 20]).

Перші збирачі й дослідники фольклору не займалися спеціально класифікаційними питаннями. Симптоматичним є зауваження М. Максимовича, який, не запровадивши спеціальної термінології, писав: „...Залишаю іншим приводити їх [пісні Малоросії, – С.Ц.] у систему і виводити подальші наслідки...” [123, с. 7–8]. Сподівані продовжувачі не тільки не звертали увагу на визначення обсягу теоретичного поняття жанр, але й вдавалися до невмотивованих авторських генологічних назв (зокр., І. Срезневський узагальнив думи та пісні рубрикою „п’єси” [197, с. 17]). Значним наближенням до науковості у романтичний етап дослідження фольклору були полікритеріальна класифікація жанрів, запропонована Ф. Бодянським [224, с. 28–29] та класифікація, запропонована О. Марковичем у контррецензії на „Народні південноруські пісні” [54, с. 27–28]. Фактично, саме на межі романтичного і власне наукового інтересу до фольклору виникає ключова риса української (ширше – загальнослов’янської) фольклористичної генології, яку С. Мишанич визначає як таку, що склалася на основі поєднання двох підходів до жанру: стихійно-емпіричного і теоретично-літературознавчого [137, с. 368]. На підтвердження саме такого розуміння варто згадати стратегію теоретичної праці у сфері жанрів письменства, яку можна окреслити слідом за В. Захаровим: „...якого б

значення не надавали автори підручників категорії „жанр”, їх типології літературних творів зрештою зводяться до характеристики епопеї, поеми, роману, повісті, оповідання, новели, оди...” [66, с. 16]. Таке визначення не суперечить класифікаційним спробам фольклористів, які за методологічних розбіжностей продовжують розвивати та уточнювати устійнену у вжитку класифікацію без з’ясування критеріїв її укладання. Причому навіть у сучасній фольклористиці незрідка теоретична проблема категорії „жанр” оминається під час детального з’ясування генологічної структури народної творчості. Подібним шляхом іде І. Денисюк, вибудовуючи слідом за Р. Кирчівим генологічне дерево народної творчості, яке спирається на відомі з ХІХ ст. жанрові назви та поняття без теоретичної мотивації [55, с. 18–21].

Становлення власне наукової фольклористичної генології закладене В. Проппом, який запропонував класифікаційний підхід до визначення жанру: „...питання щодо визначення жанрів і щодо їх класифікації по суті складають дві сторони одного великого питання” [174, с. 36]. Визнаючи розмитість самого предмета дискусії, дослідник тим не менш пропонує конкретний підхід до визначення обсягу і змісту категорії „жанр”: це, по-перше, сукупність пам’ятників, об’єднана спільністю поетичної системи; по-друге, специфіку кожного жанру визначає дійсність, зображена у творах цього жанру, засоби зображення цієї дійсності, дана їй оцінка та засоби вираження цієї оцінки [Там само].

Вирізняючи ключові ознаки жанротворення, Б. Путилов пропонує вважати жанровими домінантами структуру, сюжет та образно-стильову систему [175, с. 197]. Відповідно, спостерігаємо акцентування уваги насамперед на словесному тексті, тоді як функціональний аспект жанротворення не розглядається.

Детальний огляд еволюції наукових уявлень про фольклорний жанр виконав О. Киченко у праці „Фольклор як художня система (Проблеми теорії)”. Попри спірне твердження про пріоритет В. Проппа у формулюванні полікритеріального принципу класифікації, запропоновані віхи фольклористичної генології постають обґрунтованими, як і висновок автора монографії, зроблений під впливом історико-культурних студій В. Анікіна: „жанр, конкретно, можна розглядати як складову

універсальної художньої системи пізнання і відображення дійсності” [86, с. 158–159]. У такій інтерпретації визначення категорія „жанр” спільне для мистецтва в цілому. Найсуттєвішими ж ознаками власне фольклорного жанру постають такі: пізнавальність, історичність (а отже – динамізм), утилітарність як прив’язка до побутових умов, формально-змістова організованість [86, с. 159]. Ключовим положенням дослідження, екстрапольованим і на проблему жанру, є теза про трансляційну роль усної народної творчості, яка зберігає у нових умовах міфологічні смисли (пор.: „важливим принципом уснопоетичного мистецтва є реорганізація міфологічного мислення в міфопоетичне” [86, с. 5]).

Цілком протилежну концепцію щодо функціонування жанрів у фольклорі обстоює С. Грица („Фольклор у просторі та часі”), проте залишаючись на подібних вихідних позиціях щодо тісного зв’язку міфу і фольклору; вона, на відміну від О. Киченка, обстоює незалежність реалізації міфологем від жанрової системи. Відповідно, постає твердження, що „фольклор не мислить родами, жанрами, як значно пізніша за нього літературна культура...” [цит. за: 183, с. 50]. Цікаво відзначити, що, згідно із нашими спостереженнями, наведеними у попередньому розділі, не всі літературознавці також згодні із „жанровим мисленням” письменства.

У спробі дати словникову дефініцію поняттю привертає увагу наголошення на змістовому та прагматичному аспектах: жанр – „...група творів, спільність якої об’єктивно визначається тією областю дійсності, на яку спрямовано художню свідомість народу, схожим характером проблематики, а також призначенням у житті народу” [29, с. 71]. Змістову зумовленість жанру обстоював Б. Путилов, вказавши на те, що жанр – це сфера дійсності, що стала предметом художнього зображення [Там само].

Окремим аспектом фольклорної жанрології є абсолютна реалізація жанрових очікувань, що зумовлюється відсутністю в усній традиції дихотомії авторське / традиційне розуміння жанру. Іntenції мовлянина щодо виконання твору певного жанру стають очевидними для слухача попри те, що він може і не отримати мінімуму формальної інформації, що передує прочитанню твору літературного (напр., обсяг, форма, авторське, редакційне або „шкільне” визначення жанру тощо).

Формальними засобами для створення очікувань для фольклорного жанру виступають послідовно ситуація, передтекстові та власне текстові (ініціальні формули) сигнали [252, с. 303–304]. У зв'язку з цим К. Чистов формулює уточнене розуміння категорії „жанр”: „...Це не тільки певні правила запам'ятовування та відтворення тексту, але й не менш певні комунікативні очікування і готовність розуміти текст відповідно до цих очікувань” [252, с. 302–303]. Визначення комунікативних очікувань на рівні жанру, отже, стає етапом розуміння смислу твору, який за низкою показників відрізняється від твору літературного [252, с. 299].

Таким чином, фольклорний жанр – це категорія, яка, з одного боку, тісно пов'язана із загальномистецькими закономірностями (будучи особливим типом пізнання дійсності, моделлю цієї дійсності), з другого – має відмінності, зумовлені усністю та утилітарністю (побутовою та соціальною закріпленістю) фольклору. Будучи тривалий час усвідомлюваною в межах літературознавчої парадигми, ця категорія визначається тими самими – формальними і змістовими – жанровими ознаками. Проблема співвідношення жанрових / нежанрових ознак вирішується дослідниками залежно від конкретного напрямку вивчення: від абсолютизації власне текстових (вербальних) ознак (у такому випадку фольклорний і літературний жанри є співмірними категоріями) до апології питома уснопоетичних закономірностей.

Із сказаного стає зрозумілим, що в проблемі зв'язку категорій „жанр” і „стиль” немає однозначної формули їх відношення, проте їх взаємозумовленість не викликає сумніву. Зокрема, жанрова дефініція поза визначенням стилістичних параметрів є проблематичною. Вочевидь мінімальний ступінь зв'язаності цих понять артикулює Н. Копистянська [99, с. 13], іншу крайність – розчинення жанру у стилі пропонують учені, які творчо розвивають концепцію Д. Чижевського (Г. Грабович, Я. Поліщук). Фактично, поза стилем лишається тільки така домінанта, як здатність жанру представляти певний тип погляду на дійсність (Г. Грабович, Н. Копистянська, Н. Лейдерман).

У дослідженні ми приймаємо для подальшої роботи визначення стилю, запропоноване Г. Поспеловим: стиль – „...багатогранна цілісність специфічно

художньої образної форми” [172, с. 33]. Неважко помітити, що це визначення певним чином взаємодоповнюється визначенням жанру як „моделі художнього відображення дійсності” (В. Анікін) [цит. за: 86, с. 158]. Світообраз, поняття, що своїм походженням сягає Гайдеггерового поняття „Weltbild” (нім. „світообраз” або „картина світу”) [234], охоплює певну естетичну концепцію дійсності [114, с. 7]. У такому вимірі жанр – модель світу, носієм якої на рівні конкретного твору виступає стиль. Відповідно, поруч із стилістичними характеристиками як репрезентативними ознаками жанру під час жанрового аналізу творів враховуватимемо домінанти світообразу. Стиль і світообраз не збігаються повністю із формою та змістом жанру відповідно. Продуктивнішим видається наближення першого поняття до зовнішньої форми, а другого – до внутрішньої (у термінах О. Потебні). Доцільно порівняти з нашим баченням дефініцію, яку дає Н. Тихолоз „зовнішній формі жанру”: це “найстійкіші *мовно-стильові* (курсив наш – С.Ц.) особливості у їх співвідношенні із суб’єктно-образною структурою твору” [215, с. 36]. Світообраз тісно корелює зі сформульованим Д. Ліхачовим [116] та Г. Ключеком [88] поняттям художнього світу, зокрема, включає операційні категорії останнього („час”, „простір”, „предметність”), однак є ширшим, оскільки включає етикетні норми, базові закономірності суспільства, принципи співвідношення із світом реальним. Крім того, світообраз жанру не належить конкретному творові, оскільки постає безпосереднім наслідком самого існування жанру як пізнавальної категорії (А. Тепляшина).

Співвідношення стильових і жанрових параметрів фольклорного твору в усній народній творчості вирішується чіткіше і послідовніше, ніж співвідношення аналогічних категорій у літературознавстві. Стиль у фольклорі визначається у вузькому (як „своєрідність мовленнєвого вираження” [29, с. 337]) та широкому (як „специфіка ідейно-образної організації, мовленнєвих, музичних та інших особливостей” [Там само]) розуміннях. Чітко вироблене у фольклористиці поняття про стиль певного жанру [29; 4, с. 332–333]. На відміну від літературного поняття стилю, стиль у фольклорі позбавлений впливу авторського світогляду.

РОЗДІЛ 2.

ДУМА У СИСТЕМІ ФОЛЬКЛОРНО-ЛІТЕРАТУРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ

2.1. Еволюція генологічного поняття у фольклористиці

Спираючись на окреслене вище робоче розуміння теоретико-фольклористичної категорії „жанр”, сформулюємо особливості думи. Пильну увагу присвячуємо розвиткові поглядів щодо її жанрових ознак, оскільки у подальшій роботі з конкретними періодами літературного процесу та конкретними творами нам необхідно брати до уваги авторську компетентність у сфері сучасного йому стану уявлень про генологічну назву та генологічне поняття.

Дослідження думи як генологічного предмета у фольклористиці почалося із записувань та видань текстів. Епізодично записи думи з’являлися з кінця XVII століття, коли Кондрацький у рукописному збірнику подав 4 тексти дум з Волині [144, с. 398]. Однак ні цей історико-фольклористичний факт, ні пізніші, включно із „Повістями малоросійськими...” (1805), не зробили впливу на формулювання першого визначення жанру думи, оскільки потрапили в обіг значно пізніше (збічник Кондрацького надрукував М. Возняк у 1928 році, а „Повісті малоросійські...” – П. Житецький у 1892 році [144, с. 399]).

Уперше записи народних дум побачили світ у 1819 році в збірнику М. Цертелева. Вступна стаття „Розмірковування про старинні малоросійські пісні” попри надмір романтичного пафосу й обмаль конкретики цілком може бути визначена, слідом за Р. Кирчівим, як „перша спроба дослідницького погляду на цей жанр (думи – С. Ц.) народної творчості українців” [84, с. 63]. Насправді збирач не подає окремої генологічної назви для розрізнення виданого матеріалу, однак у “Розмірковуваннях...” викладки автора спираються саме на цитати з дум. Досить цікавим є твердження М. Цертелева щодо неспроможності дум бути джерелами для вивчення історії [239, с. 2–3]. Він визначає такі ознаки жанру: щирість і правдивість

[239, с. 5–7], архаїчність мовлення [239, с. 3], трагізм і смуток як панівні настрої [239, с. 12], тоді як формальні ознаки надрукованих творів залишаються поза увагою видавця, що загалом, як стає очевидно надалі, є чи не найприкметнішою ознакою становлення уявлень про жанр думи.

Наступним етапом вивчення народних дум стали видання М. Максимовича „Малороссийские песни” (1827), „Украинские народные песни Ч. 1” (1834), „Сборник украинских песен, часть 1” (1849). К. Грушевська, Б. Кирдан, Р. Кирчів прослідковують еволюцію розуміння дослідником жанру від збірника до збірника, але вже на підставі передмови до книги 1827 року можна судити про розуміння предмета. У 1834 році М. Максимович удосконалив визначення з формального боку („Від пісень відрізняються... вільним розміром, вираженням невизначеною кількістю тонічних стоп...” [цит. за: 83, с. 57]). У передмові до розділу, присвяченого думам, у виданні 1849 року вчений продовжує розвивати порівняльний аспект дослідження жанру та уточнює особливості римування [81, с. 70–71].

З-поміж жанрових ознак думи М. Максимович називає епічність, героїко-історичний зміст та замкненість кола носіїв („...сліпці-бандуристи, яких можна назвати малоросійськими рапсодами” [123, с. 11]) – у передмові до збірника „Малороссийские песни” (1827); ритмічну нестабільність при можливості зрідка приймати рівноскладовий розмір, ліричну забарвленість, системну римованість – у примітках до розділу „Українські думи” збірника „Украинские народные песни Ч. 1” (1834); наявність окрім історико-героїчної ще й соціально-побутової тематики – у передмові до відповідної частини „Сборника украинских песен, часть 1” (1849) [123, с. 10–11; 81, с. 55–73; 83, с. 56–57].

Підсумовуючи внесок М. Максимовича в теорію жанру думи, відзначимо два суттєві моменти. По-перше, дослідник вперше ввів генологічний предмет, генологічне поняття та генологічну назву в системний зв'язок, тобто вперше запропонував називати „думами” корпус фольклорних творів і на основі наукового аналізу виділив для цих творів репрезентативні (жанрові) ознаки. По-друге, М. Максимович заклав традицію розуміння думи, яка є панівною і у наш час лише уточнюється та доповнюється.

І. Срезневський у передмові до першої частини „Запорожской старины” зробив акцент, протилежний до згаданої вище оцінки М. Цертелевим історизму думи: говорячи про старців-кобзарів, він твердить, що „У пам’яті цих старих живе старовина запорозька, і в цьому відношенні ці старі важливіші за усілякі літописи” [197, с. 8]. Отже, розуміючи історію у тому числі і як романтичну „історію духу”, І. Срезневський наполягає на історичній значущості думи. Так чи інакше, дослідники ХІХ ст. пішли шляхом І. Срезневського, і навіть найбільші критики „Запорожской старины” В. Антонович та М. Драгоманов продовжили вказану тенденцію.

І. Срезневський зробив спробу відрізнити думи від пісень на підставі панівного настрою: це, насамперед, „журливі наспіви”, які позначені „старечою млявістю”, „розхитаністю почуття”; загалом же, на його думку, „у піснях виразилася лірика і драматика народної поезії запорожців, у думах – похмурий холодний епізм” [197, с. 13]. Тим не менш, у примітках до дум він висловив припущення про походження дум від пісень [197, с. 128]. Наскрізною рисою усіх спроб діячів романтичної доби визначити жанр думи є поетичність викладу і, як наслідок, певна неоднозначність суджень.

Своєрідним синтезом поглядів М. Максимовича та поетичної форми визначень І. Срезневського стала дефініція жанру, запропонована О. Шишацьким-Іллічем у статті „О памятниках местной народности” (1855). Найцікавішим елементом цього „маловідомого курйозу” (К. Грушевська) є спроба етимологізації назви шляхом фальсифікації генологічного поняття. Зокрема, автор вважає, що дума – це не фантазія чи думки про факт, а сам факт *par excellence*, „на який дивиться не одна особа..., а цілий народ в одній неподільній думці, в одному неподільному погляді, – і ця народна думка, цей народний погляд і є українська дума” [цит. за: 42, с. LXIII]. Цікаво відзначити, що у перекладі помітною стає явно передбачувана контекстом гра слів („дума / думка”), не відчутна в російському оригіналі статті. Таке визначення є яскравим прикладом ускладнень, що виникають під час опрацювання генологічної назви, похідної від загальновживаного слова [229, с. 19].

Суттєвих кроків у дослідженні генологічного поняття думи надалі не знаходимо до появи роботи П. Житецького „Мысли о малорусских народных думах” (1893). Учений уперше серйозно зупинився на питанні про значення церковних елементів на різних рівнях жанру. Посилювало авторитетність теоретичного підходу автора звернення до письмових джерел, співставних за часом зі сподіваною епохою розквіту думи. Засадничий принцип теорії П. Житецького – дослідження впливів середньовічної літератури на формування жанру – поклав початок одній із двох впливових на сьогодні концепцій генезису думи [266, с. 18]. Попри безсумнівну плідність такого напрямку аналізу, тезу вченого про „шпитальне” походження жанру від співів німецьких старців, що утримувалися при церквах, відкинули вже молодші сучасники та наступне покоління думознавців. Серед найбільш послідовних критиків тез П. Житецького слід назвати Ф. Колессу, який відновив статус думи як жанру народного: „думи є творами усної народної словесності... ніяк не можна виривати їх із того органічного зв'язку” [96, с. 30].

Принципова новизна методології Ф. Колесси полягає у визнанні форми (поетики в широкому розумінні, але насамперед – мелодії та версифікації) як основної жанрової ознаки [93, с. 2]. Попри незгоду із поглядами П. Житецького дослідник не відмовляється від простеження впливів середньовічної літератури на становлення думи, зокрема, саме на підставі цього він формулює новий, додатковий до тематичного, критерій внутрішнього розмежування дум: „...Коли давніша верства дум своїми темами й мотивами тісно в'яжеться із українськими народними піснями, то думи про Хмельниччину підходять подекуди до сучасних віршів і пісень книжного походження” [93, с. 5]. Крім того, один із розділів у його праці „Українські народні думи у відношенні до пісень, віршів і похоронних голосінь” присвячений окремим випадкам версифікаційного та поетичного впливу письменства на аналізований жанр („Можливість літературних впливів на форму і зміст дум”).

Концептуальними для жанрової теорії Ф. Колесси є два положення: 1) думи розвинули на новому рівні образну, стилістичну та ритмомелодійну будову голосіння (плачу); 2) жанр має свою специфічну мову, призначену у тому числі і для

збереження жанрової традиції. Матеріальними носіями такої мови в інтерпретації Ф. Колесси стають формули [96]. Таким чином, жанр визначається дослідником на основі стилю та генетичних зв'язків. Надалі кращі елементи теорії Ф. Колесси розвинув М. Рильський.

Сучасна інтерпретація жанру думи передбачає насамперед звернення до стилістичної характеристики. Переважна більшість учених формулює дефініцію жанрового поняття за рахунок родової (ліро-епічний / епічний жанр), метричної (нерівноскладова будова), виконавської (співається речитативом під супровід гри на бандурі або кобзі) та тематичної характеристик. Практично, на сьогодні визначення не є науковою проблемою, що підтверджується як відсутністю спроб ревізувати обсяг поняття, так і послідовною узгодженістю позицій дослідників довкола словникового визначення (пор. визначення у виданні „Востоочнославянский фольклор. Словарь научной и народной терминологии” [29, с. 65–66], у працях Б. Кирдана [82, с. 85], С. Мишанича [144, с. 404], у передмових Г. Нудьги, П. Павлія, М. Плісецького, М. Стельмаха, В. Хоменка до різних видань текстів).

Жанр думи як специфічна форма пізнання дійсності та породжуваний нею образ світу спеціально не розглядалися (окрім, очевидно, часткових аспектів у проникливих зауваженнях Ф. Колесси [94, с. 18–21], Н. Мойл [266, с. 8–13] та – меншою мірою – деяких інших учених; у подальшому розгляді ми враховуватимемо саме праці названих дослідників та власні спостереження). Думознавці приділяли значну увагу змістовим параметрам народного ліро-епосу, однак тематикою світообраз (Н. Лейдерман, Н. Копистянська) жанру не обмежується. Образ дійсності жанру визначається також хронотопними показниками, оцінною позицією щодо дійсності в цілому та її окремих виявів.

Будучи розглянутою за цими показниками, світоглядна модель думи виявляє низку закономірностей, серед яких найсуттєвішою постає тематична неоднорідність, порівняно чітка демаркація соціально-побутового та історико-героїчного циклів (Б. Кирдан виділяє ще богатирські думи, проте його твердження не здобуває належного обґрунтування [82, с. 86–87]). Відповідно, спостерігається увага до різних сфер дійсності – публічної та приватної. Попри таке умовне розшарування не

маємо підстав вводити протиставлення для цих груп теорії узусів М. Кодака, який розрізнив на основі публічності / приватності реалістичні та романтичні жанри [89, с. 3–4, 10]. Накладаючи на жанр інтепретаційну сітку цієї теорії, відзначаємо, що дума цілком підпадає під визначення публічного узуса, зорієнтованого на самовияв (пор. насичення жанру семантичним полем „говоріння”: „прохали”, „благали”, „гукає”, „клясти-проклинати”, „загуди”, „називає”, „промовляє”, „крикнула”, „говорити”, „питає”, „примовляє”, „заклинає”, – на матеріалі невільницьких дум (за текстами корпусу К. Грушевської [225, с. 1–34]). Загалом, звертає на себе увагу риторичність жанру: вимовлене слово посідає в моделі світу таке ж вагоме місце, як і дія, хоча епічний твір прийнято визначати насамперед як розповідь про діяння [26, с. 500]. Рівність словесної та діяльної активності виражається не тільки на формальному рівні (т.зв. „епічні повтори” у „Думі про Самійла Кішку” та „Думі про Хмельницького та Барабаша” передають наказ та його виконання однаковими групами рядків з тотожними образами), але й у розвитку сюжету (діалог полковника з Івасем Коновченком у „Думі про Івася Коновченка”). Згідно з „Філософськими дослідженнями” Л. Вітгенштайна, цей процес становить собою експлікацію абсолютної властивості мовленого слова: „У мові очікування і здійснення стикаються” [27, с. 218].

Наголошене в моделі світу думи значення контрастного сприймання світу, поляризації персонажів [82, с. 103]. Із певною долею гіпотетичності можна говорити про розвиток у думі міфологічної антитези „свій – чужий”, яка була на ранніх етапах розвитку людської свідомості однією із базових для структурування світу. Прямим підтвердженням цьому є неконкретність образу ворога у „Думі про Івася Коновченка”, яка стала окремим предметом осмислення [244]. Спільним для всієї моделі світу є відсутність любовних мотивів, що дало підстави Ф. Колессі та М. Рильському говорити про аскетизм жанру [94, с. 20; 177, с. 41].

Світ дум старшої історичної верстви (або „дум про боротьбу з турецько-татарськими набігами” [82, с. 85]) та, значною мірою, суспільно-побутової групи, насичений „сумними і страшними картинами” (Ф. Колесса). Ширше розуміє трагізм Н. Мойл, що й доводить на широкому порівняльному матеріалі: думи зображують

світ обмеженого вибору, де завжди чинний „героїзм перед лицем поразки... Елемент трагедії і смерті, будучи до певної міри більш помітним на українському матеріалі, ніж в інших епічних традиціях, служить підсиленню високого ступеня мужності козацьких героїв дум” [266, с. 10–11]. Думи молодшої історичної верстви зображують світ з точки зору переможця, у яскравих барвах, з виразним гумористично-сатиричним елементом [94, с. 19].

Світ думи осмислюється в життєвій конкретиці, у прив’язці до простору дії, важливість якого підкреслюється стабільним означенням топосу дії в ініціальній формулі та у ході розвитку сюжету. Водночас, темпоральні маркери свідчать про прив’язку часу дії у жанрі до всезагального сакрального часу (ранок неділі). Зрідка зустрічаються часові зсуви, спричинені канонізацією певних темпоральних маркерів (фінал „Думи про Самійла Кішку”: „...умеръ в Филиповку обь Николаѣ” [225, с. 44].

Просторова структура думового світообразу спирається на загальні місця (loci communes), причому суттєвою ознакою хронотопу є його очевидна неемпіричність, абсурдність, що виражається в несумісності названих локусів (пор. маршрут галери в „Думі про Самійла Кішку”, сполучення „Въ Києвѣ - Каневѣ в монастирѣ” з того ж твору [225, с. 49]). Думи молодшої верстви оперують конкретними просторовими та часовими параметрами, наближеними до реальних, на фабульному рівні подеколи наявна вражаюча історична достовірність (як переконують спеціальні дослідження, історичний фактаж біографії головного героя точно відбито, наприклад, у „Думі про Івана Богуна” [164, с. 61]).

Модель світу в думі має прагматичний характер, вона скерована на активне сприймання та співпереживання, причому виховний потенціал жанру за ступенем наочності має широкий діапазон: від нагадування про звитягу (маркером чого виступає фінальна формула „славослів’я”) до моралізаторства на родинні теми. Зовні нейтральні з дидактичного та моралізаторського погляду невірільницькі плачі несуть, натомість, потужний ідеологічний заряд: актуалізувати у свідомості слухача страждання полонених і сприяти вихованню взаємодопомоги [95, с. 2].

Важливою опозицією, що рухає моралізаторське спрямування жанру та структурує світообраз думи, є протиріччя між вірністю родинним обов’язкам та

служінням народів [266, с. 11–12]. Загостреною постає несумісність елементів протиставлення у „Думі про Івася Коновченка” (герой нехтує обов’язками сина на користь служінню у війську), менш помітною вона є у „Думі про Хмельницького і Барабаша” (гетьман страчує свого кума). Слід зауважити, що попри патріотичну налаштованість та посилені у творах молодшої верстви державницькі мотиви, вірність роду („loyalty to kin”, – Н. Мойл) посідає центральне місце в системі цінностей думової моделі світу. Мотив прокляття за зневагу до матері відіграє сюжетотворчу роль у „Думі про Олексія Поповича”, „Думі про Івася Коновченка”, „Думі про вдову і трьох синів”; в окремих варіантах „Думи про втечу трьох братів з міста Азова, з турецької неволі” кара небес падає на братів – винуватців у загибелі молодшого родича. Родинні цінності в цілому посідають значне місце у жанровій моделі світу („Дума про сестру та брата”), а їх руйнування сприймається крізь призму похмурого сміху, як у „Думі про козацьке життя” [226, с. 210–211; 266, с. 11; 164, с. 109–120].

Окреме місце посідає група сатиричних та пародійних дум („Козацьке життя”, „Про вівчаря”, „Дума про Михія”, „Дума про тещу”, „Про Микитку”), які здобули ґрунтовне висвітлення в науковій літературі лише у ХХ ст. [43; 141]. Особливістю цих творів є активне висміювання традиційних форм, образів, кліше та мотивів народного ліро-епосу. Принциповими ознаками пародійних дум є абсурдні за своєю простотою побутові фабули, які розкриваються в легко впізнаваних формах традиційної думи; включення згрубілої лексики; недоречність піднесеного пафосу. Будучи стилістично подібними до основного масиву ліро-епосу, названі твори за світообразними показниками наближаються до сатиричних та гумористичних пісень; поява пародій означає внутрішнє руйнування жанру, його занепад, кризу виражальних можливостей [141, с. 195].

Підсумовуючи спробу конструювання моделі світу жанру народної думи, помічаємо такі суттєві риси, як увага до слова (мотив прокляття, рівнозначність слова та дії, діалогічна насиченість), широкий спектр родинної проблематики, що виявляється в думках усіх тематичних груп, просторова та часова визначеність

(неемпірична та емпірична), поляризація персонажів, „героїзм перед лицем поразки” (Н. Мойл).

2.2. Історія генологічної назви „дума”

Історія становлення, контексти використання та наповнення генологічної назви „дума” далекі від однозначності. Абсолютна більшість дослідників жанру вказує на часто цитований абзац в „Annales” С. Сарніцького (1587) як на першу згадку цього поняття; під 1506 роком у цьому виданні вміщено розповідь про загибель братів Струсів у війні з волохами та спів, який був складений за загиблими [28, с. 425; 29, с. 65; 42, с. XIII; 83, с. 56; 95, с. 6]. Здебільшого походження назви пов’язується саме з польською традицією, хоча М. Возняк слідом за М. Дашкевичем та М. Тершаковцем [42, с. CLXXI] виводив генезис „думи” з південнослов’янської традиції і ототожнював його семантику із давньоукраїнським „словом”; такий підхід зумовлений схильністю дослідників вбачати серйозні впливи сербської фольклорної традиції на становлення українського народного ліро-епосу [28, с. 434].

В останніх розвідках зберігається науково обґрунтована В. Ягичем традиція паралельного розгляду історії жанру та історії згадок про його сучасну назву [83, с. 56–57], хоча на початку XX століття К. Грушевська та рецензент її двотомного видання дум Ф. Колесса висловили сумніви щодо правомірності прямої кореляції між згадками про „думи” у С. Сарніцького, С. Темберського, С. Петричі та інших і сучасним уявленням про народний жанр. Пізніше до скептиків із ідентичними аргументами приєднався М. Рильський: „...зважаючи на те розуміння, яке вкладалося у це слово (дума, – С.Ц.) поляками, ...нема підстав запевняти, що в цих згадуваннях йдеться саме про думи в нашому розумінні” [177, с. 47].

Зокрема, К. Грушевська навела аргументи на користь широкого значення слова „дума” у польських джерелах, яке, за її спостереженнями, „має на оці українську народню поезію взагалі, а не якусь окрему її категорію” [42, с. XIII]. Так само визначено дослідницею слововживання в статті К. Бродзінського, якого

прийнято вважати натхненником експерименту М. Максимовича з генологічною назвою [42, с. XIV].

За збереження зв'язку між польським вживанням слова „дума” у пам'ятках XVI-XVII ст. та відповідним жанром висловилися у 1928 році два інші рецензенти корпусу; якщо М. Марковський просто вказав на необережність висновків дослідниці [130, с. А.17], то В. Перетц навів розлогу контраргументацію. Вчений підтвердив неоднозначність першої згадки поняття в „Annales” С. Сарніцького, проте, виступаючи з позицій теорії Ф. Колесси про генетичний зв'язок жанру із голосіннями, переконував у правомірності ототожнення дум, згаданих М. Коберницьким, С. Петричі, та дум, записаних у XIX столітті [161, с. А.42]. Особливо сильним аргументом В. Перетца є розгляд протиставлення автором поезики 1670 року штучного епосу (поем) та козацьких дум, причому останні названі такими, що „non artificio, sed natura laborante” („вироблені не штучно, а природою”) [Там само]. Р. Кирчів також неодноразово виступав на захист традиції генологічної назви, навівши, у тому числі, погляди Я. Альбертранді, який у 1800 році охарактеризував як „козацькі думи” епос, співставний із скандинавськими сагами та готськими рунами [85, с. 34]. Єдиним, але надзвичайно серйозним аргументом проти такого погляду залишається питання незакріпленості терміна „дума” в народній термінології; як стверджує С. Мишанич, у кобзарське мистецтво термін прийшов лише наприкінці XIX ст. [144, с. 400]. Фактично, фольклористика відповіді на нього дати не може; часткове (гіпотетичне) пояснення може спиратися на неодноразово актуалізовану дослідниками тезу щодо вторинності кобзарства, яке перейняло питому козацький жанр (огляд цієї проблеми навів С. Мишанич [144, с. 401–403]). Підсумовуючи історію питання, можемо стверджувати, що в українській традиції розуміння думи від самого початку синтезовано гіпотетичну народну традицію жанрового називання, польську традицію генологічної назви, та – на рівні теоретичного осмислення – початкову розмитість зв'язку між поняттям та його назвою. Очевидно, що для уточнення питомої ваги польського та українського елементів у становленні генологічної назви слід розглянути докладніше контексти використання „думи” в польській романтичній традиції.

Поширеною є теза, яку озвучив М. Дмитренко: „Назву „дума” чи не вперше в літературі вжив 1825 р. Ф.К. Рилєєв для збірки своїх етно-героїчних поезій переважно на теми з історії України” [57, с. 289]. Проте Р. Кирчів наводить згадку терміна польським поетом Ю. Немцевичем, який у 1816 році видав збірку історичних пісень; частину з них він позначив цією назвою, пославшись у передмові на „українські думи” [83, с. 56]. Як свідчить Д. Чижевський, саме під його впливом К. Рилєєв звернувся до жанру думи [250, с. 367].

Слід вказати, що в польській літературній традиції, з якої гіпотетично було запозичено генологічну назву, до кінця XIX ст. так і не вироблено послідовних критеріїв застосування генологічної назви „дума” та контекстуально спорідненої „думка”. Зокрема, 1870 року В. Цибульський у зневажливо-саркастичному ключі узагальнив твори – стилізації українського фольклору як „*козацькі думки і шумки*” [85, с. 28], вочевидь, не в жанровому розумінні обох понять.

Б. Залеський, який почав із перекладів та переспівів української народної поезії, залишив доволі строкату картину жанрових визначень. Саме він впровадив у польській поезії термін „думка” [85, с. 222]. Його „Duma o Waślawie...” (1819) – переспів української рекрутської сюжетної пісні „Збиралися комісари” [85, с. 52], переспів балади Ф. Шіллера „Ludmiła” вийшов із підзаголовком „Дума з української пісні” (1822) [85, с. 124]. Йому ж належить ліро-епічний вірш „Dumka hetmana Kosińskiego” (1823) [85, с. 120–122]. Промовисто вказує на джерела назва іншого вірша Б. Залеського – „Duma z pieśni ludu ukraińskiego” (1826). Думами названо розділи в поемі „Damjan książę Wiśniowiecki” (із підзаголовком „Poema ukraińska w sześciu dumach”) (1825) [85, с. 130].

1826 року вийшов перший друкований вірш Ю. Словацького під назвою „Duma ukraińska”, який засвідчив серйозність впливу українофільської тенденції на творчість цього романтика [85, с. 172; 250, с. 370]. М. Гославський написав поему „Duma o Nuczaju” (1827) – розлогий епічний твір, опертий на народні пісні, перекази та історію [85, с. 152].

У літературній творчості А. Бельовського балада „Sawa” (переспів пісні про Саву Чалого), скомпільована на основі народних пісень поема „Pobojowisko” та

„Nastia” (обробка народної балади „Чом ти, Насте, смутна ходиш?”), які увійшли до альманаху „Ziewonia”, названі „думами” [85, с. 58]. Відзначаємо, що у порівнянні із творами з розділу „Думки руські” того ж альманаху, ці зразки довші.

Коломийковий за віршовим розміром вірш Т. Олізаровського „Dumka od Ukrainy do Bohdana Zaleskiego” (1842) [85, с. 161] має виразну лірико-медитативну тональність.

Довільне використання генологічних назв та розмитість стилістичних рис характеризує творчість україномовного польського поета Т. Падури. Р. Кирчів на основі порівняльного аналізу доводить, що розмежування „українок” та „дум” у творчості цього поета відбувається не за поетичним критерієм, а за принципом конкретики центральної постаті, що відбивається на рівні назви: „Лірник”, „Січовий”, „Лісовчик”, „Лейстровий” та інші – „українки”; „Барабаш”, „Конашевич”, „Сірко”, „Тетеря”, „Гордієнко”, „Мазепа” та інші – „думи” [85, с. 188]. Ритмічної різниці ці твори не мають, оскільки поет орієнтувався на популярні народні розміри, близькі до танцювального [85, с. 191].

У своїй літературній практиці перекладач дум Е. Ізопольський використав жанри українського фольклору для komponuvння поеми „Duma z dum ukraińskich...” (1858), у назві якої задано як дефініцію джерельного матеріалу, так і авторське розуміння жанрової належності кінцевого результату.

Із наведеного огляду видається можливим зробити висновок, що усі „думи” представників української школи (у широкому розумінні), попри розмаїття поетики, тематики та обсягу, споріднені облігаторністю вказівки на джерело поетичного натхнення: не випадковою є частотність означення „український” у назві або підзаголовку таких творів. Так само очевидно, що дума – твір з епічною домінантою, довший за думку; в останній, крім того, переважає лірична тональність (виняток становить, фактично, творчість Т. Падури). Отже, представники польської школи, очевидно, покликаються на певний відомий їм епічний жанр української народної поезії, що його традиційно засвоїла вже на той час польська культура; про це свідчать, між іншим, наведені вище згадки польських теоретиків, надто ж – автора поетики 1670 року [161, с. А.42] та Я. Альбертранді [85, с. 34].

У зв'язку із допустимим у світлі сказаного рухом фольклорного жанру з України до польської літератури лишається відкритим питання про причини незасвоєння віршового розміру – характерної ознаки думи. Відповідь, на наш погляд, може дати огляд перекладів народного ліро-епосу польською мовою.

Наприкінці 30-х років XIX ст. А. Бельовський, перекладаючи думи, видозмінив розмір, запровадивши строфіку: у випадку із „Думою про втечу трьох братів з міста Азова, з турецької неволі” з'явилися 6-тирядкові строфи з регулярними восьмискладовими віршами та суміжним римуванням; „Дума про Федора Безродного” перекладена за правилами коломийкового розміру [85, с. 60]. А. Пенькевич, перекладаючи „Думу про похід Богдана Хмельницького в Молдавію”, „Думу про бурю на Чорному морі”, „Думу про Федора Безродного”, так само вдався до врегулювання нерівноскладового віршування оригіналу за рахунок десятискладовика [85, с. 74–75]. Аналогічна практика зустрічається в перекладах Т. Кшивіцького (восьмискладник). А. Пенькевич назвав „думою” переклад народної рівноскладової пісні про Саву [85, с. 73].

Цінним своєю унікальністю винятком є стаття „Про українські пісні” М. Грабовського 1837 року, де вперше подано прозові та віршові переклади дум із максимальним урахуванням особливостей оповіді та точною передачею змісту [85, с. 80]. Така настанова спирається насамперед на принципову згоду із М. Максимовичем щодо оцінки унікальності жанру.

У 40-і роки у журналі „Athenaeum” вийшла серія перекладів українських народних пісень А. Словіковського під загальною назвою „Думи волинські, зібрані і перекладені Адамом Словіковським”, до якої увійшли твори переважно любовної лірики. У перекладній збірці „Історичні співи України” автор Е. Ізопольський назвав думами вже всі пісні історичного змісту [85, с. 88].

Така картина дає підстави пояснити незбереження народних ритмічних, світоглядних і поетичних канонів у випадку звертання польських митців до жанру української думи: усі нюанси (за винятком, можливо, українізмів) підлягали нівелюванню навіть на рівні перекладу. Практика перекладу дум іншими мовами підтверджує цю тенденцію (зокрема, матеріал франкомовних перекладів детально

досліджений К. Грушевською [45]); аналогічні висновки можна зробити і на матеріалі українських переспівів дум (див., напр., незакінчений переспів „Думи про Самійла Кішку” І. Франка, який мав рівноскладову (гекзаметр) віршовану будову [253, с. 48]; твір „Сестра” Ю. Федьковича – переспів „Думи про сестру та брата”). При цьому ми свідомі високої імовірності накладання на цю інтерпретацію й інших чинників, у тому числі, взаємовпливу в індивідуальній творчості жанрових ознак думи та інших епічних творів історичної тематики (напр., балад та історичних пісень). Зрештою, як показує досвід вивчення інших жанрів, які прийшли з фольклору, принципово відмінна ситуація малоімовірна (пор.: аналіз розвитку балади та ліричної пісні у розвідці М. Дмитренка [57, с. 269–289]; твердження Н. Копистянської: „Фольклорні жанри приходять у літературу зі своїми рисами, різновидами, зі своїми жанровими зв’язками” [99, с. 264], – та наступний аналіз впливу на літературну казку пов’язаних із нею фольклорних жанрів). Незважаючи на це, сказане вище дає підстави стверджувати ядерність зв’язку генологічного поняття та генологічної назви в становленні польської літературної традиції звернення до думи.

2.3. Етапи жанрової трансмісії народної думи: від фальсифікації до жанротворення

У сфері літературознавчих досліджень фольклоризму перебуває як дослідження народних за походженням жанрів, так і вивчення „розлитого” та „сюжетного” типів впливу усної словесності на індивідуальні тексти [180, с. 10]. Водночас, жанровий тип фольклоризму зазнає відчутного розмивання в дослідницькій рецепції, оскільки увага до стильових особливостей фольклору не вичерпує особливостей конкретного жанру. Така тенденція визначає логіку робіт В. Бойка [16], Г. Вардугіної [23], У. Далгат [53], А. Лазарева [112], частково – Д. Медриша [133], О. Позднякової [168] та інших. Показовим для цього напрямку є твердження Д. Медриша: „У реальну взаємодію вступають *не просто елементи*

однієї системи, а дві цілісні і взаємопов'язані системи (курсив наш – С.Ц.) – фольклор і література” [133, с. 5–6]. Вважаємо таке розуміння надто абстрактним і важко пристосовуваним до конкретики твору. Спираючись же на поважну традицію визначення жанру як єдиної реальності твору у літературі (М. Бахтін, Ц. Тодоров, Н. Копистянська та ін.), надалі оперуватимемо категоріями жанрового фольклоризму.

Початковий етап вивчення дум, окрім становлення уявлень про жанрові ознаки думи, має ще одну важливу для нашого дослідження рису: часто поєднуючи фольклористичну роботу із поетичною практикою, діячі цього часу не бачили неперехідної межі між народною словесністю і літературною творчістю. Як твердить Н. Мойл, учені початку ХІХ ст. часто виправляли зібраний матеріал, „considering it unappropriate to sophisticated literary tastes” („вважаючи його невідповідним витонченим літературним смакам”) [266, с. 17]. Як свідчить будь-який ґрунтовний огляд історії видання фольклору взагалі і дум зокрема, практика редагування і фальсифікації народних текстів була невід’ємним атрибутом збирацької та едиційної діяльності [42; 81; 84; 140; 142; 266]. З іншого боку, як показує досвід дослідження впливу фольклорних жанрів на літературні (зокр., аналіз казки Н. Копистянської [99, с. 87–92] та Н. Тихолоз [215, с. 49–50]), саме редакційна та видавнича обробка є проміжною ланкою між народним та власне авторським твором, що забезпечує міжсистемну жанрову трансмісію. В історичному аспекті фольклорно-літературна інтегральність перших записів є своєрідним поверненням до самих джерел літератури, які полягають у єдності носія фольклору та його записувача [180, с. 9].

У світлі зазначеного видається доцільним визначити особливості перших двох елементів співвідношення „редагування” („фальсифікація”) – „стилізація” – „жанр”, тоді як значення останнього в теоретико-літературному та теоретико-фольклорному осмисленні визначене вище.

Проблема розмежування фальсифікації і стилізації під кутом зору проблеми авторства та літературознавчої стилістики є надлишковою: в обох випадках маємо справу з явищем переважно анонімної рецепції народної стилістики та сюжетики в

індивідуальній творчості, проте історико-літературна значущість та культурне підґрунтя цих реалій принципово різняться. Фальсифікація сама по собі (як визначає це явище Л. Зуковіч, даючи його дефініцію на основі загальномовного розуміння терміна [262, с. 369]) є достатньо цікавим і дискусійним явищем, що викликає низку проблем, які можна звести до двох груп: едіційних (короткий огляд питань наводить С. Мишанич [142]) та історико-фольклористичних (після захоплення викриттями підробок у 2 пол. XIX ст. з'являються вимоги вчених, зокрема, О. Романця, Б. Кирдана, С. Мишанича, переглянути спадщину обвинувачених фальсифікаторів і відмовитися від однозначних суджень). Дослідження продуктів такої діяльності з літературознавчого боку передбачає визначення історико-літературного контексту. Естетичним підґрунтям фальсифікацій був „синдром Джеймса Макферсона” (В. Івашків), „оссіанізм” (І. Лімборський), або “фольклористичний преромантизм” (М. Яценко); парадигматичними для цього явища вважаються „Твори Оссіана” Дж. Макферсона, які автор намагався видати за поеми легендарного барда III ст. Основою для створення поем послужили наукові студії самого Дж. Макферсона у сфері гельського фольклору [118, с. 110]. В. Івашків навів загальну характеристику контексту та мотивів „осіанізму” у слов'янській культурі [72; 73]; подібний аналіз проведений Л. Лаптевою [113]. Як твердить М. Яценко, представники цього часу орієнтувалися на реабілітацію середньовічної народної поезії, у чому наближалися до концепції Й.-Г. Гердера та штюрмерів [261, с. 8–9]. Уявлення про занепад героїчної народної творчості склалося в основному саме на підставі ідеалізації минулого та поезії цього минулого.

Основною причиною появи фальсифікованих творів у фольклористиці прийнято вважати прагнення видавців та їх дописувачів поповнити зруйновану, на їх думку, цілісність епосу. У зв'язку з цим доцільно згадати погляди Ф. Колесси: „Фальсифікатори старалися головню заповнити чимось недостачу народних пісень і дум, що освітлювали б козацько-польські війни до Хмельницького” [92, с. 157]; І. Айзенштока: „Ці фальсифікати повинні були заповнити неминучі пробіли в обіцяному читачам послідовному викладі подій” [цит. за: 81, с. 104–105]. Парадигматичною для таких міркувань вважаємо своєрідну сповідь П. Куліша, який

у 1874 році виступив від імені всіх фальсифікаторів із промовою-самовиправданням, ключовою тезою якої були слова, наведені Оленою Пчілкою: „Вони (фальсифікатори – С.Ц.) сами прикрашали народню поезію, щоб бачити її ще кращою, сами вливали в неї те, що прагнули в ній бачити” [цит. за: 42, с. LVII]. Ключовим історико-культурним концептом фальсифікацій, як переконує аналіз загальноєвропейських закономірностей, є своєрідне „заповнення лакун” національної усної словесності, оскільки в романтичній парадигмі „неповнота” (у порівнянні із зарубіжним або з умоглядним ідеальним станом давньої словесності) записаного матеріалу сприймалася як „справжнє нещастя” [113, с. 67]. Іншим аспектом появи фальсифікатів було пробудження національно-визвольних рухів у Європі і, відповідно, потреба пошуків обґрунтування боротьби в духові народу; цю проблему зацентрував О. Пипін: „...було платонічне прагнення... підняти народне почуття нагадуванням про славне минуле, і для цього останнього могли бути особливо діяльними які-небудь поетичні твори цієї старовини, але їх не було – і вони були створені фальсифікацією” [цит. за: 73, с. 522]; національно-патріотичні завдання вважає причиною появи подібних видань В. Івашків, який вбачає кореляцію між пробудженням націй та діяльністю Дж. Макферсона [72, с. 68–69].

Критеріїв аналізу фальсифікації в літературознавстві чи фольклористиці не вироблено (власне, існує думка, що й у сфері визначення фальсифікатів учені часто керуються суб’єктивними чинниками [142, с. 119]), оскільки це явище та його продукти сприймалися однозначно як негативні і цінні лише як артефакти історії становлення науки: для фольклористики підставою негатиї стало порушення принципу народності та органічного зв’язку з побутом, для літературознавства – відсутність оригінальності, натомість значну увагу було приділено пошукові тих рис, які відділяють їх від питомо народних. Фальсифікація зорієнтована на максимальну наближеність твору до народного, оскільки має на меті „покращити” народну поезію, а не збагатити особистий доробок; вочевидь, наближення відбувається за умови неприсутності автора у творі (за Д. Ліхачовим, автор відсутній у фольклорі не внаслідок забуття особи, а як результат його надлишковості з точки зору поетики [117, с. 237]). Однак саме вияви авторського

втручання уможливляють відокремлення фальсифікатів від народних творів. Недостатня обізнаність у народнопоетичній мові (цю особливість відзначили Ф. Колесса, М. Плісецький), незнання закономірностей думового віршування (що помітив Ф. Колесса), особливості суспільних та історичних поглядів у структурі світообразу та інші ознаки дали підстави виокремити стабільну групу підроблених дум. При цьому варто окремо відзначити справедливую критику М. Рильським, К. Чистовим, С. Мишаничем перекручень та надмірної пильності у процесі пошуків таких творів; дослідники закликали відмовитися від таких критеріїв визначення фальсифікатів, як хронологічні неточності [145, с. 289], відчуття „нефольклорності” та інші сумнівні принципи [142, с. 119].

Зважаючи на останню – поважну і сучасну – тенденцію, ми надалі визначаємо певні тексти дум як *сумнівні*, і терміном „фальсифікат” оперуємо лише керуючись науковою доцільністю (зокрема, вимогами конвенційності й однозначності термінології) та з огляду на традицію, що склалася у фольклористиці. Водночас, до завдань роботи не входить визначення, верифікація чи внесення будь-яких змін до усталеного корпусу таких сумнівних текстів.

Як зауважує Р. Кирчів, у романтичній естетиці поняття фольклоризму зазнало порівняно швидких еволюційних змін [86, с. 10]. Уже на етапі становлення українського романтизму заклалося і пізніше вийшло на перший план розуміння естетичної *досконалості* народного слова, що вивершилося у проголошенні „тогочасного літературного процесу продовженням фольклоротворення в нових історичних умовах вже окремими митцями, але від імені народу й у народному дусі” [76, с. 29]. Перехід від волюнтаристського доповнення фольклору шляхом підробок до свідомого розвитку народнопоетичних традицій характеризується незначним ступенем художньої обробки текстів на рівні „*свавільних махінацій з фольклором*” [85, с. 37–38], чим, по суті, недалеко відходить від фальсифікації. Проте зміна естетичних принципів оцінки народної творчості дає підстави говорити про стилізацію як наступний етап авторського опрацювання усної традиції.

Стилізацію визначають як відтворення стилю, що передбачає підкреслення характерних рис відтворюваного об’єкта. Причому таке розуміння властиве як

загальномовній [151, с. 392], так і специфічно мистецтвознавчій інтерпретації поняття [29, с. 336; 120, с. 655]. Стилізація – явище імперсональне у своєму підґрунті. В'яч. Іванов, наприклад, прямо пов'язував невизначеність художнього обличчя митця і його розвиток у напрямку до стилізації [70, с. 617].

У радянському літературознавстві поняття стилізації мало виразний негативний характер; знаковою у цьому плані є стаття З. Кедріної [79], один із підрозділів якої авторка промовисто називає „Стилізація прикриває порожнечу” [79, с. 177]. Такий напрямок розробки поняття зумовлювався методологічною настановою перевірки літературознавчих явищ життєвою правдою [79, с. 173–174]. На думку дослідниці, стилізація авторського твору під народний несумісна із засвоєнням новотвором народного духу і світогляду. До такого висновку приводить твердження про стилізацію як „наслідування формальних особливостей чужого стилю” [79, с. 174]. Простежується суголосність поглядів З. Кедріної із думками В'яч. Іванова щодо зв'язку стилізації із відсутністю самостійної „поетичної думки”. Характерним є вироблення позитивно конотованої опозиційної пари до ідеологічно хибної стилізації: нею стає народність, яка синтезує творче освоєння прийомів народної поетичної мови та відбиття духу широких мас [79, с. 175]. Аналогічний погляд підтриманий авторами „Літературної енциклопедії” (1925-1939), де у статті про це явище „внутрішню порожнечу” визначено як передумову виникнення стилізації [115, с. 37]. Водночас, у статті наявні цінні спостереження щодо близькості стилізації та підробки і спроба розмежувати стилізацію з одного боку та наслідування, епігонство, пародію і традицію з іншого [115, с. 36–37]. Важливим є зауваження про закономірний зв'язок стилізації та ретроспективізму [115, с. 36].

Значно розширює поняття фольклорної стилізації Є. Мущенко, визначаючи її як різновид літературного жанру (зокрема, фольклорна стилізація оповіді є різновидом літературної оповіді, яка вийшла з відповідного фольклорного жанру та самостійно розвивалася). Стилізація в концепції автора включає не тільки формальні, але й смислові аспекти наслідування (історичність, психологізм) [146, с. 90]; порівнюючи літературний жанр та фольклорно-стилізований різновид,

Є. Мущенко помічає в другому стилістичну рівність мовлення та принципову взаємопроникність монологу оповідача та слів персонажів [146, с. 95].

Стилізація в розумінні А. Ткаченка входить до ширшого поняття інтертекстуальної взаємодії на рівні тексту [218, с. 292]. При цьому автор послідовно використовує це поняття у двох контекстах: перекладацькому [218, с. 19] та на позначення процесів впливу фольклору на літературу [218, с. 185, 265, 269].

У процесі аналізу літературних дум ми враховуватимемо міру присутності стилізаційних тенденцій, визначаючи їх як прагнення стилістично наблизити твір до жанру народної думи. Певною мірою антитетичним напрямком пошуків, відповідно, постає з'ясування початків автономного (літературного як не-фольклорного) жанротворення, тих особливостей стилю та світообразу, що зумовлюють своєрідність цього жанру в письменстві.

Пошук творів, які можуть бути віднесені до жанру літературної думи у його не-стилізованому різновиді, повинен ґрунтуватися на врахуванні: 1) згаданої вище проблематичності жанрової чистоти (з метою запобігання абсолютизації фольклорних жанрових параметрів та міри їх збереження в літературі); 2) неприпустимості розмивання жанру літературної думи (у випадку недотримання вимоги виникає небезпека неможливості чіткої дефініції змісту генологічного поняття за рахунок розширення обсягу). Очевидно, що саме у визначенні гіпотетичного кола власне літературних дум важливою ознакою є авторська жанрова атрибуція, виражена у назві тексту, оскільки вона може вказувати на „ту жанрову ознаку, яку автор вважає головною у своєму творі і яка спрямовує читача у певне русло рецепції” [215, с. 15]. Якщо прийняти, що назва з генологічним смислом є „запрошенням до дуже цікавих спостережень” (Н. Копистянська), то очевидною стає потреба у встановленні відносної дистанції між світообразом та стилем таких творів і цими ж параметрами народної думи з одного боку та літературних жанрів з другого. Відсутність ознак стилізації за умови збереження зв'язку з фольклорним ліро-епосом та віддаленість від параметрів інших літературних жанрів дає підстави говорити про належність твору до жанру літературної думи.

РОЗДІЛ 3.

ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ ДУМИ В ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

3.1. Особливості світообразу та стилю фальсифікованих дум

„Дари Баторія. Смерть Богданка” – дума із цілою низкою ознак фальсифікованості (або принаймні значного ступеня обробки). Традиція відповідної атрибуції тексту як одного із „dubia” сягає праці В. Антоновича та М. Драгоманова. Найчастіше основною підставою для віднесення думи до сумнівних (або й одразу – до авторських) називають світоглядну невідповідність твору панівним настроям часу виникнення (пор. своєрідне узагальнення цієї позиції у праці К. Грушевської: „...висловлені найновіші бажання польської шляхти щодо спілки з козаками проти Москви” [42, с. СІІІ]; М. Плісецького: „Дари Баторія” з ідейного погляду гостро суперечать усьому українському фольклору” [164, с. 13]). Як показує подальший аналіз, стильові особливості тексту також відрізняють його від народних зразків. Водночас, і особливості світообразу, і специфіка стилю дають підстави кваліфікувати твір як літературний продукт „оссіанізму”.

У думі розкриваються послідовно два відносно незалежні сюжети: перший розгортає обговорення громадою королівських привілеїв козацтву, другий стисло представляє похід на турків, що завершується загибеллю гетьмана Богданка. Логічного зв'язку між ними немає, окрім об'єднавчої центральної постаті Богданка, який, утім, у другій частині не діє, оскільки сам стає жертвою розпочатого ним походу. Прикметно, що М. Плісецький, перераховуючи фальшовані думи, говорить про два тексти, а не про один [Там само].

Типово думовий ініціальний заперечний паралелізм у тексті суттєво розширений за рахунок нетипового для народної словесності включення розгорнутого опису ханського походу в „природний” – перший – компонент цієї фігури: *„То не витер буйний по степахъ вые, завывае; то не Хан Татарський на*

Украину військо свое насылає, що бь воно Украину, ридну мати нашу безневинно плиндровало, жинокъ та дивокъ та добро наше у полонъ брало й забиало...” [64, с. 77]. Причому негативна в психологічному плані картина асоціюється із козацькими зборами, і власне спільних вражень – акустичних, візуальних тощо – компоненти паралелізму не мають. Водночас, така модифікація загострює трагізм думи, утверджуючи на асоціативно-образному рівні одноплановість руйнівних природних явищ та нищівних набігів ординців. У мовній партії Богданка надалі спостерігаємо буквально повторення цілої заперечної картини, причому вона стає антитетичним елементом щодо звістки про надання козакам привілеїв: *„То не витер буйний по степахъ вые, завывае; то не Хан Татарський на Украину військо свое насылає...; то Король Польщи намъ и вамъ подарокъ высылає, великій даръ дарує, насъ и васъ шануючи и поважаючи”* [64, с. 79]. Загалом, дума відзначається багатством фігур накопичення та різноманітними повторами, що узгоджується із фольклорним принципом повернення та реактуалізації (К. Чистов).

Мовленнєві партії, що складають значну частину думи є ідеологічно насиченими: висловлюються ідеї служіння королеві, концепція монархії як влади від Бога, волі як вищої цінності, уявлення про „доброго пана”. У зв’язку із цим слід відзначити повторюваність шанобливих характеристик короля (порівняння з Богом, визначення його як „Пана великого”). Невипадковою з ідеологічного погляду в розвиткові сюжету є розгадана козаками фігура умовчання „хвороба – свобода”: козацька вольниця в думі завершується загибеллю гетьмана.

Закінчується перший сюжет обіцянкою Богданка почати похід на турків, з метою вдовольнити козаків і схилити їх на бік прийняття королевських привілеїв. Стильова монолітність твору порушується невмотивовано просторічною (як і ритмічно необґрунтованою) зв’язкою *„такъ и такъ”*, що з’являється на стику двох сюжетів і виконує роль медіальної формули.

Другий сюжет виглядає дещо зібганим, гранично стисненим до переповідання фабули. Кульмінаційна подія – знайдення козаками свого вбитого гетьмана – виділяється ритмічно та найдовшим інтервалом між римами (гіпотетично – найдовшим рядком). Прикметним є винесення за межі фабули обставин загибелі

самого Богданка, оскільки за такої побудови твору дума виразно випадає за межі світообразу народного, який визначає розвиток думи трьома магістральними напрямками (героїка, моралізаторство, комізм). Завершення думи тяжіє більше до структури й змісту казкової, а не думової фінальної формули: „...похорон Гетьманови правили, одправляли. Тут ёму и во вик лежати. Добычу свою побравши, до дому вертались, Спасителю хрестились, добром дилились. / Вони добром, – а мы чаронькой” [64, с. 82].

Водночас, у тексті „Дари Баторія. Смерть Богданка” винесено на перший план риторичність, що виявляється на всіх рівнях: у композиційному поширенні народнопоетичних фігур (ініціального паралелізму); в актуалізації та ідеологічному насиченні мовленнєвих партій персонажів, які в межах першого сюжету відіграють ключову роль; у виразній ідеологічній спрямованості колізії комунікативного непорозуміння (прагнення старшини до привілеїв суперечить бажанню козаків жити вільно) тощо.

Щодо думи „Татарський похід Серпяги” тривалий час точилися дискусії навколо питання її народності. Ф. Колесса [92, с. 157], К. Грушевська [42, с. XXXVII–XXXVIII], М. Плісецький [164, с. 13] однозначно вирішують це питання на користь неавтентичності. Б. Кирдан вносить уточнення у присуд названих учених, відзначаючи лише значний ступінь відредагованості тексту [81, с. 136–137]. Зрештою, народність основи твору не викликала заперечень і в К. Грушевської, яка на основі результатів порівняльного аналізу назвала „Татарський похід Серпяги” переробкою „Думи про Олексія Поповича” [42, с. XXXVII–XXXVIII].

Просторово-часові характеристики думи відповідають народному світообразові дум про морські подорожі (Дунай, Низ, Чорне море; „идуть вони не день, не два, й не три й не чотири”). З’являється невідомий народним думам топос „Керман” (Інкерман?), що стає місцем перемоги козаків, які домоглися миру від султана. Як і в попередньому тексті, зустрічаємо включення у високий епічний стиль просторічних елементів: буря „громомъ по небу тарахтала” [64, с. 83], „блискавка мижъ хмарами лыскала” [там само], гетьман до козаків „такъ и такъ

промовляє” [там само], „бусурманьщина” [64, с. 84], „ковбанюга” [64, с. 85], „Татари буряки” [64, с. 85–86]. На стилістичному рівні ці та деякі інші ознаки (напр., слова „добиченька”, „Йвасенько”) можуть свідчити про не надто вдалу спробу надати авторському тексту народно-розмовного колориту. Цікаво, що лексика та стиль цієї зокрема думи вплинули на стилістичну внутрішню нерівнорядність поеми „Україна” П. Куліша (див. пункт 3.2.1)

Кульмінаційним епізодом у розвитку сюжету є промова Гетьмана Івана Серпяги, якою він присоромив козацтво, що чекало ясної погоди. У примітках І. Срезневський указав на існування гіпотетичного другого списку думи, у якому вміщено було розгорнуту інвективу на адресу полохливих вояків, яких „*страмъ жиноцькій подоливъ*”. Цей відступ із „настирливим рефреном” (К. Грушевська) „*отъ тоди наши ѿ воёвали*” має характер екскурсу в славне героїчне минуле українців і до сюжету прямої прив’язки не має. Особливо цінним він є для прихильників концепції неавтентичності думи, бо має всі риси оссіанівської естетики з її ідеалізацією минулого та замилюванням у битвах предків. Відступ композиційно безсистемний, підпорядкований тільки ідеї звеличення легендарних подвигів. Прикметно, що сам І. Срезневський не надрукував пізніше (у 4-му випуску) обіцяну думу з цим фрагментом.

Порівняльний аналіз думи із текстом „Дари Баторія. Смерть Богданка” вказує на виразну деталь: обидві героїчні думи присвячені походам козаків, проте власне батальні картини у них не представлені. Опис бойових дій зводиться до висловів „*тяжко не-Христа розбивали*”, „*худобу усю витнимали*”, „*Татар бурякивъ розбивали, ѿ плиндровали*” [64, с. 85–86]. Така картина не є винятковою в народному ліро-епосі (пор. співвідношення діалогів та військових дій у думах „Самійло Кішка”, „Козак Голота”, „Хмельницький і Барабаш” та ін.). Проблема полягає в тому, що в народному світообразі думи героїчної тематики (герой – визволитель, звитязний воїн) завершуються формулою „невмирущої слави”, що увінчує діяння незалежно від долі центрального персонажа [96]. Відсутність варіантів цієї формули в аналізованих текстах свідчить про сюжетне переакцентування, втрату усвідомлення зв’язку з поховальним обрядом навіть попри очевидність такого зв’язку для думи

„Дари Баторія. Смерть Богданка”. Сюжет стає самоцінним поза ритуальним уславленням загиблого героя, і в цьому контексті показово, що і Богданко, і Серпяга – лише натхненники козаків, а не активні учасники (як Самійло Кішка) або керівники (як Богдан Хмельницький) військових дій.

У думі „Битва Чигринська” заспівна частина ліризована, на перший план виступають побожні міркування уявного співця щодо гіркої долі України. Актуалізація молитовності та релігійності неодноразово наголошується в розгортанні сюжету усталеним висловом *„Тільки Богъ святой знав, що вин думаєвъ, гадавъ, замышляєвъ”* [64, с. 87], причому вже сама будова цієї конструкції дає вказівку на редакційне орнаментування поетичного думового мовлення, якому властиві подвійні, але ажніак не потрібні конструкції із синонімічним значенням елементів [82, с. 112].

Чимало ознак у стилі та композиції сюжету думи свідчать про відхід автора від народних принципів побудови твору в жанрі думи. Зокрема, двічі в розгортанні дії прямо вказано на мовленнєві наміри героїв: *„уси [ляхи] рядомъ стали, та й замовчали, Гетьманську отповидь слухати зачали; а, послухавши, коней сидляли...”* [64, с. 88]; *„Козаки глядили, укъ очи вбачали, промижъ себе бурковали”* [64, с. 89], проте сама мовленнєва партія, закономірна з погляду реалізації комунікативних очікувань, обидва рази пропущена. Єдиним випадком прямого мовлення є афористична відповідь козаків на погрозу розіп’яти їх на хрестах: *„Вирному православному Хрестьянсьтву миромъ миръ; а Ляхамъ ворогамъ пекельний пиръ. Кого хрест, на того й хрестъ”* [64, с. 90]. Риторичність думи, таким чином, звужена до однієї сентенції, яка виступає ядром ідеологічної концепції козацького війська.

Постаті двох полководців – поляка Жолкевського та українця Наливайка – не індивідуалізовані; активність цих дійових осіб мінімальна, їхні вчинки не впливають на розвиток дії, натомість на перший план виступають рухи широких мас війська – польського і козацького. Постать гетьмана Наливайка лишається не тільки неконкретною, але й свідомо містифікованою автором: помисли та стратегія цього діяча відкриті лише Богу. Очільник ляхів у думі згадується лише принагідно, у зв’язку із згаданою вище „отповіддю”.

Світообраз думи „Битва Чигринська” неконкретний, просторова прив’язка відбувається тільки до міста Чигирин та Поділля („*наше Подолье*”). Часопростір окреслений з епічною неемпіричністю: згадуються три ріки, одна із яких – остання – названа „білою”; зупинка зміни місця дії зумовлена тригодинним перепочинком війська перед боєм із козаками. У тексті думи є хронологічні порушення: автор апелює до війн минулих часів, коли були „*військові чвари*”, але тоді ж „*изойшли злыи негодыны: не мае никого, що-бъ насъ подолили*” [64, с. 87]. З іншого боку, наявні умовні включення часу сакрального у вигляді своєрідної „формули неможливості”: „*...тому бути й стати, як стануть бисы правыхъ й неправыхъ еднати, души забирати, у пекло до купы складати*” [64, с. 90]. Попри надмірність накопичення народних афоризмів у цьому авторському відступі, вбачаємо його основним смислом образне пророцтво вічності козацького духу. Вихід у сакральний час, своєрідна провіденція, є переходом до молитовного завершення твору, у якому актуалізується мотив Божого провидіння та всезнання, акцентований більше в дусі псалмів та молитов, ніж дум.

Дума „Похід на поляків” відзначена К. Грушевською та М. Плісецьким як один із найвиразніших фальсифікатів за стилістичними показниками [42, с. XXXIX; 164, с. 13]. Докази літературного походження твору навів також Ф. Колесса, відзначивши, що суттєвою ознакою підробки є неправильне розуміння автором природи ритміки дум і, як наслідок, „змішування правильного пісенного розміру із свободним речитативом дум” [92, с. 158].

У думі „Похід на поляків” події розгортаються за композиційним принципом кумуляції; відмова від наслідування традиційних думових формул – ініціальних, медіальних, фінальних – зумовлює підвищену увагу до сюжету. Твір загалом позбавлений подієвої динаміки, і дія рухається виключно зміною предметного плану. Козацьке військо, що вирушає в похід, поділене на три частини, що саме по собі викликає цікаві асоціації із відомою народною піснею „Ой на горі та й женці жнуть”, надруковану вперше М. Максимовичем у 1827 році. У теоретичній частині своєї збірки „Українські народні пісні, видані М. Максимовичем. Частина 1” цей дослідник на підставі порівняльного аналізу згаданої пісні та „Походу на поляків”

зробив висновок про перехід дум у пісні як закономірний еволюційний процес [42, с. XXXIX].

Ватажок першого війська, Самко Мушкет, індивідуалізований психологічно: дума передає його пригнічений стан як через зовнішні прояви (*„винь на коню та й не виграває, коня удержує, до себе притягує”* [64, с. 103]), так і в традиційній інтроспективній формулі „думає-гадає”. Мовленнєва партія персонажа позначена широким колом насамперед літературних зв’язків: наявні елементи романтичної естетики потворного, що виявляється в яскраво макабричній картині поля, усіяного рештками зброї та козацьких тіл; відчувається вплив барокових принципів зображення Руїни в „Літописі” Самійла Величка (пор. запустіння в Малій Русі з „Передмови до читальника” цього твору); так само очевидним є вплив на цей фрагмент ритмічної організації, образності та мотивів „Слова о полку Ігоревім” (символічне значення ворона та сороки; макабрична актуалізація метафори „битва – бенкет” у фальсифікаті; мотив марної військової слави). У порівнянні із вказаними вище джерелами „Похід на поляків” характеризується вкрай загостреною натуралістичністю і тяжінням до створення пластичного образу масової загибелі: *„А що голови козацьки, то мовъ швець Семень шкуру загубивъ а що чубы, мовъ чёртяка джгуты поробивъ. У крови уси та позасыхали”* [64, с. 105]. Міркування Мушкета підпорядковані протиставленню козацької слави, що *„по всьому світу дибомъ стала”* [64, с. 104], з одного боку, та її смутного майбутнього, коли вона згине в битві із поляками – з іншого. Мовна партія персонажа завершується актуалізацією передчуття марності походу та поразки козаків.

Другий козацький загін зображений в інших барвах: попри зажуру ватага Стецька Кукурузи вояки висловлюють покору лише Богові та долі. Прикметно, що у цій композиційній частині мовцем виступає саме козацька громада. Мовлення козаків сповнене народними примовками та приповідками, у чому спостерігаємо зниження епічного стилю до наслідування живого мовлення, причому афористичність та паремійний характер висловлювань руйнує логіку та послідовність думки, залишаючи фаталістичну центральну тезу: *„Коли-жъ не-будь треба та по нас поминки робити”* [64, с. 106].

Третій загін козаків, що виступав під проводом Карпа Півтора-Кожуха, зображений у думі найбільш оптимістично, оскільки сам ватажок „на конику *выгравает, пьсьню стивает*” [64, с. 107]. Власне, завершується текст думи піснею гетьмана Карпа, яка висуває на перший план безтурботність козацького життя й перегукується з тональністю саркастичної промови козака в думі „Козацьке життя”.

Дума „Битва Полтавська” – яскравий зразок фальсифіката з викривленням народного світообразу. Ф. Колесса висуває два важливі аргументи проти автентичності твору: по-перше, народна неприязнь до І. Мазепи як винуватця розправи над С. Палієм, виражена у піснях, не вмотивована думовим сюжетом; по-друге, невідомий автор ретельно виписує злочини проти віри („...*церкви палили, святости та иконы пидъ ноги топтали...*” [65, с. 75]), відповідно до церковної анафеми гетьману [92, с. 158]. Експозиція твору виражає процарські симпатії автора, оскільки доленосне рішення про помилування Семена Палія приймається на нараді „царів та князів” [65, с. 72–73]. Власне звитяга самого Палія, який завдав поразки польсько-українському війську („*То Семень Палій пидъ Полтаву прибуває, сече й рубает, на вси стороны якъ полову мишае...*” [65, с. 75]), зображена на тлі оспівування ролі Петра I, який у думі згадується виключно в шанобливих парафразах („Білий Цар”, „праведний Государ”). Із стилістичного погляду явною недоречністю є наведення повного імені царського боярина, який жодної участі в перебігу подій не бере: „*Скоро ставъ Палій Семень на святого Отця Миколая изъ Шереметомъ Борисомъ Петровичемъ пидъ Полтаву прибувати*” [65, с. 74]. Невластивим народній традиції є складний епітет „світ праведний” (цар), який двічі повторюється в тексті думи. У традиційному славослів’ї наприкінці думи невмотивованим є звеличення царя, який у тексті лише вітає звільненого Палія та згадується іншими персонажами.

Дума „Битва Полтавська” представляє цікавий варіант розвитку думового світообразу: у ній на перший план виходять звеличення малозначущих для художньої дії персонажів та суттєвий відхід від народних настроїв.

У 1 книзі „Записок про Південну Русь” П. Куліш надрукував „Думу-сказаніє о морскомъ походѣ „старшаго князя” – язычника въ христіянскую землю”. Текст

твору та коментарі видавець передрукував з „Чернігівського листка” (№ 16, 1855), де його надрукував О. Шишацький-Ілліч під назвою „Казка про Посвистача” (погляди останнього на жанр думи та його розвиток розглянуті нами вище). П. Куліш із захопленням писав про думу, що деградувала, випавши із традиційного середовища, і перетворилася на „усну розповідь..., дійшла до нас у вбогому та жалюгідному вигляді” [107, с. 171]; внесок самого ж записувача, на його думку, порівнюваний із внеском видавця „Слова о полку Ігоревім” [Там само]. Сумніви в автентичності твору висловив уже О. Пипін у рецензії на перший том „Записок...”, пізніше його позицію підтримали М. Костомаров, В. Антонович, М. Драгоманов [81, с. 227]. У ХХ ст. Ф. Колесса [92, с. 157], К. Грушевська [42, с. LXII–LXIII], Б. Кирдан [82, с. 227] вводять думу до своїх індексів фальсифікатів без жодних пояснень; М. Плісецький, згадуючи цей „досить неоковирний твір”, наводить лексичні та стилістичні ознаки фальсифікованості [164, с. 13].

Промовистим свідченням неавтентичності є вже самий факт альтернативної жанрової атрибуції твору: видавець у першодруку, керуючись словами своєї інформаторки, назвав його „казкою”, відзначивши, що можна його вважати і думою [42, с. LXII]; враховуючи, очевидно, наявність прозового початку, П. Куліш назвав твір „думою-сказанням” [107, с. 170]. За визначенням дослідників (Є. Мелетинського, М. Стебліна-Каменського), казка та героїчний епос є двома альтернативними напрямками розвитку епосу. Детальніше цю проблему та можливість поєднання епічного та казкового принципів зображення дійсності проаналізовано автором дисертації на прикладі самопародії сюжету „Думи про Івася Коновченка” [244]. Оскільки пародійних елементів у цьому тексті не помічаємо, узалежнюємо видавничі жанрові визначення від некомпетентності автора-фальсифікатора.

Записаний текст включає передісторію подій („...колись були люде зовсімъ не таки, якъ тепереньки...” [107, с. 172]), що є подібною за функціональним навантаженням до казкового зачину. Зав’язка сюжету власне думи викладена в переказі прозовим текстом: „...у сіхъ великихъ людей старший бувъ князь, да задумавъ вінъ женитьця...” [107, с. 174]. Світообраз твору в загальних рисах

відповідає думовому і має відносно небагато включень моделей світу інших жанрів (пошуки нареченої князю, орел, який розмовляє). Мотиви морського походу та чудесної бурі на морі досить повно представлені в народному ліро-епосі. Водночас, у моделі світу народної думи віра є буттєвим показником, часто заступає навіть національну ідентифікацію персонажів (пор. „люди хрещений” як парафраз українського народу); у „Думі-оповісті...” чудесний вплив і розчарування у своєму богові призводить до заміни релігії на державному рівні. Подібна модель не властива народному способу адаптації нової віри – „двовір’ю” (пор.: огляд основних мотивів, пов’язаних із християнізацією народної словесності у М. Грушевського [48]); натомість, дива як передумова зміни релігії є ознакою агіографічної літератури [47].

На композиційному рівні помічаємо включення фінальної формули казки, яка руйнує епічну часову відстань: *„Я там була, / Медь-вино пила, / По бороді текло, / Да въ роті не було. / Зъ барилечка горілочка буль-буль, / А нашимъ врагамъ сімь дуль!”* [107, с. 178].

У стилістичному аспекті твір можна визначити як насичений невластивими думі зворотами та просторічними виразами, що згадані дослідниками [164, с. 13]. Окремо слід відзначити нетрадиційність епітетів („*кругле море*”) та порівнянь (кораблі „*як стадо лебедів*”, „*як бджоли*”).

Таким чином, „Дума-оповість...” становить достатньо пізню авторську інтерпретацію подій, пов’язаних із хрещенням Русі, серед джерел якої – ненародна рецепція взаємодії релігій. Автор у творі прихований за маскою розповідачки, яка втручається в перебіг подій як у традиційно народний спосіб (казкова формула „самовикриття” розповідача), так і шляхом порушення жанрових принципів (зміна форми викладу від прозово-легендарного до речитативно-думового).

Окреме місце серед фальсифікатів належить думі, створеній Г. Хоткевичем – „Як на славній Україні кобзарі-лірники проживають” (1902), на прикладі якої можна простежити ідеологічні та культурні передумови створення підробки. У порівнянні з аналізованими вище текстами маємо більше контекстуальної інформації: наявні

детальні відомості про ступінь обізнаності автора із думовою традицією, спогади про обставини написання твору.

Видатний громадський діяч, письменник та вчений межі ХІХ-ХХ століть Г. Хоткевич багато уваги присвятив дослідженню кобзарської спадщини, організаційній роботі з народними співцями. Як стверджує А. Болаболченко, участь Г. Хоткевича в знаковому для вивчення дум ХІІ археологічному з'їзді лишається непоцінованою: йому помилково приписують „відкриття” великої кількості кобзарів, тоді як подвижницька діяльність з перевезення сліпців у Харків, розробка програми виступу та керування концертом лишилися в тіні не без вини сучасних йому видатних учених [18, с. 47, 58–59]. Револьюційний виступ Г. Хоткевича не тільки привернув увагу до кобзарів як явища, але й викрив факт цілеспрямованих репресій влади щодо сліпців [18, с. 52–53; 143, с. 417–418; 237, с. 464–471].

Як написав у спогадах сам Г. Хоткевич, його інтерес до кобзарського мистецтва бере початок від п'ятирічного віку, коли він уперше познайомився із сліпим музиком Павлом [237, с. 455]. Уже в студентські роки на ґрунті зацікавлення бандурою він потоваришував із багатьма народним співцями та почав активне вивчення їхнього репертуару [237, с. 457]. Г. Хоткевич, за свідченнями його самого та біографів, сам був майстерним виконавцем, виступав він під сценічним іменем „Галайда” [18; 235]. Його дослідницьку та організаторську діяльність та кобзарське обдарування високо цінував П. Мартинович, про що свідчить нещодавно виданий епістолярій (див. „Народна творчість та етнографія”, №3 за 2006 рік).

Дума „Як на славній Україні кобзарі-лірники проживають...” була написана в співавторстві із кобзарем І. Кучугурою-Кучеренком спеціально для виголошення на ХІІ археологічному з'їзді. Із цього приводу Г. Хоткевич зауважив у своїй доповіді, що має в записнику зразок думи на тему утисків кобзарства в імперії, і саме в такому контексті твір був виголошений під час виступу. У примітках до своїх „Спогадів про мої зустрічі зі сліпими” він зізнається, що *„такої думи у мене у записнику не було. Просто ми... її скомбінували саме для даного випадку, як агітаційний засіб”* [237, с. 470]. Саме такий контекст дозволяє дослідникам

визначати політичну актуалізацію думи у творчості Г. Хоткевича [179]. Передтекст написання твору автор досить широко розгортає у своїх спогадах, наводячи приклади утисків поліції зі своїх розмов із сліпцями; там само Г. Хоткевич визначив ідейне спрямування твору (заклик до поліпшення становища народних співців) та його тему (зображення „*побутової сторони життя кобзарів*” [237, с. 470]).

Твір розгортає масштабну картину соціального тиску та прямих знущань над сліпцями. Модель світу в цьому творі постає одноплановою із невольницькими плачами: негативне, сповнене болів і страждань середовище, у якому перебувають носії позитивних якостей (кобзарі). Логіка побудови цієї моделі структурно співставна із побудовою моделі невольничого світу: загальна картина страждань (невольники в кайданах на ринку з народної думи – кобзарі як суспільно відчужені та упосліджені елементи в думі Г. Хоткевича), подієва конкретизація ворожості середовища (знущання посіпак паші над бранцями – знущання поліцейського над кобзарем), визначення виходу із ситуації в молитві (молитва невольників про визволення – прохання кобзарів про поліпшення ставлення до них).

З погляду суб'єктної організації твору цікавим моментом є переходи від розповіді (епічна відзосередженість, третя особа: „*Як на славній Україні кобзарі-лірники проживають, / А великі пани про їх нічого не знають, / Як вони, бідолахи, страждають...*”; „*Іде собі кобзарик, нічого лихого не думає, не гадає, / Про себе мугиче, співає*” [237, с. 470]) до оповіді в розгортанні подій (ліризація переживань, перша особа: „*...не так уж пани, як ті паненята. / Чого вони тільки над нами не виробляють?*”; „*Усюди нас б'ють, усюди нас лають*”; „*Що ж нам, нещасним, робити?*” [Там само]). Така організація відбиває вагання між родовими домінантами: епічною, присутньою на рівні стилю та світообразу епосу, дистанційованих від особистого та минулого; та ліричною, що помітна на рівні настроєвого звучання твору, орієнтування на емпатію, ідейної спрямованості – глибоко особистих переживань за долю кобзарства, акцентування каліцтва-„темноти”.

Стилістична організація твору розвиває основні особливості народної думи. Провідним принципом образотворення є накопичувальні фігури із різним

відношенням елементів (градаційні, ампліфікаційні), що поєднують змістовно та структурно подібні рядки, поєднанні, як правило, дієслівною римою:

...пани ж таки на кобзарів милості не мають,

Їх прохання не приймають

І геть з очей проганяють [237, с. 470].

Повторюваними при створенні збірного образу кобзарства є епітети із семою недолі: „бідолаха”, „нещасний”, „безщасний”. Певна кількість образів несе в собі демінутивну конотацію, що посилює скаргу жалібним звучанням („дітки”, „кобзарик”, „ріжок”).

Г. Хоткевич розгорнув у творі соціально та політично загострену тему, вдавшись до стилю та світообразу народної думи. За настроєвими та ідейними показниками (твір містить недвозначну прагматичну інтенцію) дума зближується із гроном невольничих плачів та – частково – із „Думою про оренди”, продовжує ряд сюжетів, побудованих на розгортанні картин злиднів та бідувань. Помітною у думі є актуалізація протиставлення слабких та сильних у суспільстві.

Інший фальсифікат Г. Хоткевича – „Дума про похід ситого князя Оболенського на голодних селян” має також серйозне суспільно-політичне спрямування. У №3 від 1903 року чернівецької газети „Селянин” було надруковано згадану думу без підпису, автора ж було встановлено тільки у 1928 році [162, с. 102] після виходу „Спогадів про мої зустрічі зі сліпими” Г. Хоткевича, де він зізнався, що написав надруковану за кордоном „Думу про похід ситого князя Оболенського на голодних селян” у стилі народних дум [237, с. 465].

Дума розгортається за основними закономірностями композиції сюжету народного жанру: зачин, власне речитативна дума, кінцівка. Першопричину трагедії автор вбачає в природних лихах: „три роки хліба не врожало” [цит. за: 162, с. 102]. Водночас, у сюжеті акцентовано на байдужості та глухоті влади на чолі з царем до бід народу: „А цар нічого того і знати не хоче, одно тільки знає, п’є та гуляє, та своїх прихильників, шкуродерів, котолупів сріблом, злотом награждає...” [Там само].

У світообразі думи помітні серйозні зміщення: героїзується селянство, представлене в народному жанрі як „гречкосії”, що зазвичай протиставляються козакам (пор. протиставлення в „Думі про Івася Коновченка”). Соціальне розшарування подане як онтологічна опозиція, елементи якої („бідні селяни-хлібороби” – „скурвий син” Оболенський) не мають нічого спільного. Тим самим розвивається елементарне протиставлення „голота” – „дуки-срібляники” („Дума про Феська Андибера”).

У стилістичному оформленні твору помітним є тяжіння до абсолютизації народного стилю. „Думі...” властиві авторські постійні епітети, у тому числі й поширені („*харпаки, бідні селяни-хлібороби*”), церковнослов’янізми („*награждає*”, „*злото*”), сталі вислови („*самі собі словами промовляють*”, „*п’є та гуляє*”) тощо. У характеристиці князя Оболенського автор вдається до засобів народної сатири; В. Півторадні стверджує, що на типізацію цього образу вплинула революційна публіцистика початку ХХ ст. [162, с. 102]. На думку О. Романенка, можна виділити такі елементи в розкритті образу Оболенського: самовикриття, сатиричні епітети та перифрази, портретна деталізація [179, с. 38].

Підсумовуючи аналіз фальсифікованих дум, можемо окреслити специфічні ознаки цього жанрового різновиду. Усім текстам у тій чи іншій мірі притаманна спроба приховування авторського „я”, що помітно на рівні стилістичного оформлення та в спробах максимально наблизити модель світу думи до народної. Водночас орієнтування на заповнення лакун у фольклорному процесі зумовлює відхід від тематики та, відповідно, світообразу. Зокрема, висвітлення польсько-українських відносин на дипломатичному рівні в думі „Дари Баторія. Смерть Богданка” відбувається в ідеологічному контексті ХІХ ст.; обставини хрещення Русі в „Думі-оповісті про морський похід «старшого князя»-язичника в «християнську землю» висвітлюються в контексті чудес патериків та житійної літератури. У думі „Битва Полтавська” події позначені відверто імперськими та процарськими конотаціями. Фальсифікати Г. Хоткевича логічно розвивають цей напрям розвитку, актуалізуючи політичні мотиви в ідейному спрямуванні жанру.

Помітним явищем у фальсифікатах романтичної доби є розвиток думової побожності у напрямку до включень у сюжет есхатологічних та молитовних мотивів. Думові картини, що змальовують поле після битви, наявні і в народних творах („Дума про трьох братів Самарських”, „Дума про Федора Безрідного”), проте у фальсифікатах вони зображуються у відповідності з романтичними принципами естетики смерті та потворного.

Стилістичні параметри фальсифікованих дум визначаються розмаїттям включених шарів лексики (церковнослов'янізми, просторічні вирази, згрубілі слова), а також частотними авторськими спробами імітації застарілих слів.

3.2. Стилізація як різновид жанру літературної думи

Розгляд стилізованих дум, створених авторами в різні періоди розвитку української літератури, розкриває не тільки авторську компетентність у сфері уявлень про народний жанр, але й особливості творчої манери митця. Згідно із прийнятою вище робочою концепцією, стилізація не є лише формальним наслідуванням стилю твору, тому специфіка наслідування думового світообразу та стилю є цікавим ракурсом розкриття індивідуальних особливостей письма авторів.

3.2.1. Своєрідність романтичних стилізацій думи

Визначені нами вище умови переходу від фальсифікації до стилізування народної творчості дають підстави розглянути групу відповідних творів у контексті романтизму. Авторські твори, позначені взаємодією жанрових ознак народної думи із цим стилем, зустрічаємо у спадщині М. Шашкевича, А. Метлинського, Т. Шевченка та П. Куліша.

Творчість М. Шашкевича позначена достатньо серйозними намірами цього діяча щодо організації цілісної самодостатньої літератури Західної України, яка б виступала регіональним варіантом літератури української. Вихідною засадою створення такої літератури, як свідчить „Передслів'є” М. Шашкевича до „Русалки

Дністрової” та широкий контекст його публіцистичної та літературної діяльності, має бути народність [76, с. 373].

Народнописенна імперсональність визначає специфіку знеособленого авторського „я” у фольклорно-романтичних творах М. Шашкевича.

Жанрова розмитість, властива творам М. Шашкевича, позначається й на авторських жанрових дефініціях. Зокрема, балада „Погоня” в першій редакції (рукописна збірка „Син Русі”, 1833) мала назву „Дума”, очевидно, згідно із західноукраїнською традицією називання епічних пісень, про що йшлося вище (водночас, слід відзначити, що „думою” сучасники і найближчі послідовники М. Шашкевича називали саме лірико-медитативні твори, вкладаючи в це слово не жанровий смисл, а етимологічне значення: „Дума матері руської” М. Устияновича, „Дума”, „Дума над Галичем”, „Дума наддністровська” І. Гушалевича тощо). Друк „Погоні” із змінами та правками в „Русалці Дністровій” супроводжувався авторським коментарем із промовистою назвою „Після народної казки” [35, с. 551].

У творі „Хмельницького обступленіє Львова” зображені події часів Визвольної війни під проводом Б. Хмельницького – облога Львова козацьким військом. Підзаголовок „*Строєм народної пісні*” вказує на специфіку віршового розміру твору, що імітує декламаційно-речитативну будову народної думи із семантичним принципом виділення рядка.

Світообраз твору вкладається в модель світу жанру народної думи й розвиває її незначною мірою. Тематична прив’язка до подій Визвольної війни, узагальнена картина битви у центрі є типовими для народної думи. Водночас, М. Шашкевич включає у сюжет мотиви, властиві більшою мірою колядкам лицарсько-дружинного та княжо-дружинного циклів: штурм ворожої фортеці, гіперболізація героя, який бере місто в облогу, вимога викупу. Варто порівняти фрагмент твору із цими ознаками, узагальненими на основі аналітичних побудов С. Килимника [80, с. 87–97]:

Як гетьман Хмельницький шаблею звив –

Та й Львів ся поклонив.

<...>

*...гетьман Хмельницький послі посилав,
Словами промовляв:
„Як будете миритися,
На окуп винесіть три миси червоних,
На окуп виведіть сто коней вороних...”* [228, с. 345].

Прикметно, що в колядках одиницею вимірювання викупу виступають саме „миси”, у думках же скарби окреслюються або неконкретним означенням „велика” (здобич, добича), або й взагалі кількісно не характеризуються. Також достатньо часто в якості викупу переможцю пропонують (або він сам вимагає) гроші та коней, із традиційного ряду винагород у думі М. Шашкевича не представлена лише дівчина (королівна, царівна, красна панна), що, зрештою, цілком закономірно у світлі орієнтації автора на історичну реальність. Сюжетно значуща подія – штурм міста – відбувається вранішньої пори, що є загальною типовою для часової семантики думи, хоча й не є винятково її ознакою.

Прикметно, що питання про джерела цього твору має два виразно окреслені варіанти відповіді: М. Возняк і М. Шалата вважають народну думу „Облога Львова” основою для написання М. Шашкевичем свого твору; з іншого боку, Ф. Колесса наполягає на колядковому підґрунті вірша, на підтвердження чого М. Ткачук й О. Ткачук наводять схожість першого рядка Шашкевичевого твору з записаною І. Вагилевичем колядкою [219, с. 119–120].

Із стилістичного погляду дума становить яскравий епічний зразок: обернена ініціальна градація компонентів предметного плану („*чисте поле*” – „*близько дороги*” – „*наметець великий*” – „*стіл тисовий*” – „*гетьман Хмельницький*”), подієва насиченість, що виражається в значній кількості акціональних дієслів, багатство традиційних епітетів („*чисте поле*”, „*дрібні листи*”, „*коні вороні*”, „*мури високі*”, „*двори біленькі*”). М. Ткачук та О. Ткачук стверджують, що образна структура твору підпорядкована розкриттю образу гетьмана, якого характеризує гіперболічна метафора [219, с. 121–122].

Для порівняння зі стилізаційними тенденціями поета розглянемо твір „Побратимові, посилаючи єму пісні українські”, що має підзаголовок „Дума”, проте

за особливостями моделі світу, що постає в ньому, скоріше наближається до ліричної медитації із розгорнутими та деталізованими переживаннями, які втілюються в метафоричних картинах (пісня – дівочі пестоші, спів – розповідь вітру тощо). При цьому віршовий розмір та окремі композиційні особливості однозначно вказують на суттєвий вплив жанру народної думи. Зокрема, твір має поліметричний характер, розмір коливається у межах від п'яти до чотирнадцяти складів із перевагою 12-тискладника (24 рядки із 54, або 35%); найменш представлені у творі традиційно популярний 14-складник та 7-складник (по 1 рядку). За такої поліметрії складочисельна система вірша перебуває на межі розпаду, хоча ритмічні перебої від більшої до меншої кількості складів у рядках системні, вони зумовлюються початками змістового накопичення структурно рівнорядних рядків:

...З-під могил, казав би-сь, старих людей кличе, (12)

Щоби поспитати (6)

Про спис, про шаблюку, (6)

Щоби розвідати (6)

Про орду-канюку [228, с. 362]. (6)

Очевидно, що ці рівнорядні рядки – розбитий за цезурою 12 (10)-тискладник, однак за інтонаційними та змістовими параметрами автор виділив їх у самостійні вірші.

Кульмінаційне міркування, яким завершується твір, розвиває думовий мотив вічної слави, що традиційно становить основу фінальної формули народного твору. Семантику та функціональне навантаження цього мотиву в романтичній поезії ми детальніше розглянемо нижче в цьому ж пункті в ході аналізу поетики жанру думи у творчості Т. Шевченка:

І буде [вітер] літати,

І буде співати,

І о руській славі

Скрізь світу казати! [228, с. 363].

Мотив уславлення народу поміж інших народів світу – риса преромантизму та раннього романтизму і оссіанізму зокрема. Аналогічні за семантикою поетичні висловлювання зустрічаємо у творчості П. Куліша.

Таким чином, М. Шашкевич адаптує жанр народної думи до літературних вимог, контамінуючи генологічні ознаки різних жанрів. Твір „Хмельницького обступленіє Львова” наслідує нерівноскладовий думовий вірш, розвиває думову історичну тематику, але позначений впливом світообразу колядки із її мотивом викупу за місто. У рамках розлитого фольклоризму творів М. Шашкевич розвиває типово народний мотив невмирущої слави, проте адаптує його до романтичних естетичних настанов.

А. Метлинський, будучи видатним збирачем фольклору, зазнав значного впливу оссіаністських ідеалів гуртка І. Срезневського [81, с. 153; 118, с. 111]. Однак, порівняно із учасниками цього гуртка (див. вище огляд фальсифікатів), А. Метлинський достатньо чітко розрізняв індивідуальну творчість та фольклористичні видавничі заняття, про що свідчить висока оцінка його збірника „Народні південноруські пісні” (1854) [42, с. LXII; 81, с. 163–164; 92, с. 2]. Варто відзначити, що майже одразу після видання, з 1855 року видавець отримав багато часто безпідставних обвинувачень у вміщенні фальсифікатів та у передрукові варіантів з інших видань без дозволу. Фольклористика ХХ ст. остаточно спростувала ці претензії [81, с. 167–176]. А. Метлинський як фольклорист повною мірою розрізняв пісні і думи, упевнено дотримуючись класифікаційних принципів М. Максимовича щодо цього питання. Видавець не абсолютизував зв'язку жанру з історичною тематикою, утверджуючи наявність групи моралізаторських дум, у чому розвинув погляди І. Срезневського на існування дум побутових (див. вище).

А. Метлинський практично не використовує поняття „дума” у своїй творчості, проте жанрові ознаки народного ліро-епосу достатньо послідовно зустрічаються в інтерпретованому вигляді в його творчості. Зокрема, цікавим питанням є вплив нерівноскладового думового віршування на становлення поліметрії вірша А. Метлинського. Такий вплив спостерігаємо у віршах „До вас”, „Чарка”, „Гулянка”, „Шинок”, „Глек”, „Пожар Москви”, де помітним є семантичний принцип виділення

рядка з обмеженим впливом складочисельного принципу, який варіюється в нешироких межах (від 8 до 14 складів). Однакову кількість складів мають здебільшого одноструктурні римовані рядки або елементи градації чи ампліфікації, що властиво й народним думам. Зокрема, у „Пожарі Москви” простежується вплив силабічної, силабо-тонічної (4-, 5-тистопний амфібрахій) систем віршування, довжина віршів коливається в діапазоні від 4 до 15 складів. Водночас особливості композиції (нанизування римованих одноструктурних рядків із дієслівною римою) є безперечним наслідуванням думових принципів побудови віршованого твору.

Як стилізація А. Метлинським народної думи розглядається поезія „Козачая смерть”. Твір розвиває центральну сюжетно-композиційну структуру „Думи про Самарських братів” – діалог смертельно пораних родичів на полі бою. За естетичними особливостями твір перебуває в контексті „похмурого сумного колориту” (Д. Чижевський) творчості поета та перегукується з його розумінням народної історичної поезії в цілому: *„Тут подвиги і мучеництво народних витязів (лицарів), перемоги і битви, торжество і страждання, в шумі зброї і потоках своєї та ворожої крові, і пам'ятники із кісток у степах...”* [135, с. XVII].

Події твору локалізуються узагальненим місцем нещодавньої битви. Простір – степ – конкретизований макабричними маркерами: *„проміж трупами”, „...біля мене все кров тече”*. У художньому плані зображення зіставляються хронологічно рознесене минуле (*„Де недавно козак гомонів, / Його кінь тупотів, / Як на ляха козак налітав...”* [228, с. 123]) та теперішнє, у якому й відбувається центральний діалог (*„Степ-земля рідну й нерідну кров допиває; / А проміж трупами стогне, мов розмовляє...”* [Там само]).

Наскрізний образ крові посилює композиційну зв'язаність тексту. Власне ситуація спілкування витримана у ключі естетики жаху:

*„Батьку, батьку! Мені душно, мене пече,
В горлі засихає!” –
„Синку, синку! Біля мене все кров тече,
Водиці немає!”* [Там само].

Обмін репліками гіперболізує минулу битву, про яку відомо лише те, що в ній брали участь козаки та поляки. Натомість у наступній парі реплік відбувається рецепція народних вірувань у птаха – ворона – як посередника (медіатора) світу живих і світу мертвих, що відбито у думках, історичних піснях та голосіннях:

*„Батьку, батьку! Хто по нас в степу заплаче,
Хто нас поховає?” –
„Чуєш, синку? Чорний ворон в’ється, криче,
За дяка співає!” [Там само].*

У словах сина міститься авторська інтерпретація народного уявлення про потребу проведення унормованого поховального ритуалу, важливість якого підтверджують не тільки голосіння, але й думи („Дума про Хведора Безродного”), козацькі та історичні пісні. Саме на цьому рівні смислу спостерігається найочевидніший зв’язок із думовим світообразом.

Твір завершується зверненням до уявного свідка подій і утверджує славу загиблих у „поминальній пісні” вітру:

*Чуєш, як і вітер засвистів, загомонів?
Плаче, оплакує козаків – своїх братів!..
Кості по степах в пісках ховає,
Пісню поминальну співає... [228, с. 124].*

А. Метлинський насичує традиційні народні образи (вітер, кров, степ) романтичними смислами („степ-земля рідну й нерідну кров допиває”; „кров’ю вражою умийся”, „вітер ...оплакує козаків”), посилюючи їх зв’язок із семантичним полем естетизації смерті.

Стилістично текст розвиває традиції „розлитого фольклоризму” (С. Росовецький), без прив’язки до суто мовленнєвих та образних параметрів жанру думи: відсутні архаїчна лексика, повтори перетворені з уповільнювального прийому на композиційний. Спостерігаються окремі типові для думового стилю епітети („порубаний”, „посічений” – пор. контексти в „Думі про Хведора Безродного”, „Думі про трьох братів Самарських”), синонімічні повтори (степ-земля).

Питання фольклоризму творчості Т. Шевченка є одним із найгрунтовніше розроблених, оскільки міцна закоріненість поетики Кобзаря в усну народну творчість була помічена вже його сучасниками й артикулювалась самим митцем у програмній назві збірки. Природно, що в першу чергу досліджувалися твори, де жанрові паралелі з фольклорною традицією найпрозоріші (студії І. Франка над баладами). Здебільшого ж народні джерела поетичної творчості Т. Шевченка оцінювались комплексно, безвідносно до жанрів усної поезії. Проте навіть у цьому напрямку дослідниками було зроблене значне відкриття: фольклор у творчості Т. Шевченка має важливе змістоутворювальне і структуруюче значення, будучи основою для розбудови філософської системи [195, с. 94–95]. Поглиблення змісту окремо взятого образу у такому розумінні створюється, зокрема, і діалогом з фольклорною традицією.

Зокрема, авторська інтерпретація загального місця думи значно поглиблює семантичний та емоційний рівні тексту, викликаючи асоціації не з конкретним твором, образом, мотивом, як це відбувається в межах внутрішньолітературної алюзії або ремінісценції, а з цілим шаром народної культури. Виділення окресленого діалогу та його аналіз уможлиблюється рухом дослідження від текстів варіантів дум до пошуку аналогів у творчій спадщині Т. Шевченка.

Цікавим претекстом для дослідження думи є неодноразове підкреслення науковцями синтетизму Шевченкового художнього світу в різних аспектах: від утвердження „методу „концентрації” історії” [19, с. 493] до псевдоміфологічної бріколажності поетового мислення в інтерпретації Г. Грабовича [38, с. 37]. Л. Плющ принципово відкидає будь-яку „мономодель” поета [165, с. 27]. Синтетичність поетового мислення може бути простежена в зоні граничного наближення двох естетичних систем, на рівні створення індивідуального твору на основі глибоко колективної унормованої традиції ліро-епосу.

Окремої уваги заслуговує авторська дума в поемі „Невольник”, яка, за нашим припущенням, може слугувати своєрідним ключем до прочитання думової рецепції Т. Шевченка взагалі. Дослідження її композиційно-сюжетних особливостей, образного наповнення може дати підстави для висновків про кут зору, під яким

сприймав думу поет, а також про міру і ступінь залежності поета від уснопоетичної системи.

Формули (так само, як і сталі вислови, загальні місця) виконують проективну функцію, конструюючи безпосередній діалог конкретного тексту з традицією народних дум. Естетичний аспект дослідження засвоєння поетом формул ліро-епосу не виключає розгляду записів, час виконання яких унеможливорює знайомство поета з ними безпосередньо. Біографічні дані та вивчення творів [256; 257] дозволяють говорити про обізнаність з явищем кобзарства і знання поетом значної кількості проспіваних текстів у народному, природному й невимушеному середовищі.

Творчість Т. Шевченка тісно пов'язана з народними джерелами, про що переконливо свідчить структура і зміст зачинів, які позначають час дії. Вивчення поетичних текстів переконує, що частотним у цьому плані виступає зачин із семантикою „недільний ранок”. Такими, зокрема, є початкові рядки „Думи” в поемі „Невольник”, поеми „Наймичка” та вірша „У неділеньку у святую...”.

З-поміж ініціальних формул, що визначають хронологічний вимір народних дум відносно дня тижня й часу доби, традиційно найпоширенішою є формула зі значенням ранку неділі. Генетично особливості функціонування цієї формули пов'язані з сакральною семантикою його компонентів: „Згідно з ритуальною практикою, найбільш значна і впливова пора сходу сонця” [152, с. 204]; у поезиці замовлянь сонце артикулюється насамперед як божество, пов'язане з ранком. Як відзначає Г. Мальцев, досліджуючи генезу ліричної пісенної формули, ранковий час сприймається як „час народження, відродження, час, пов'язаний з долею” [128, с. 79]. У епічному фольклорі відбувається перше перекодування значення, за якого маргіналізується усвідомлення ранку як часу обряду й центральну позицію посідає семантика часу долі. Дослідження переконують, що архаїчне значення збережене в ліричних фольклорних творах [128, с. 73–84]. Неділя – виразно пізніше включення, однак його християнське начало нейтралізується внаслідок послідовної дії двох чинників: 1) усталення і структурного закріплення як основи утворення „загального місця”; 2) тісної змістової взаємодії зі значенням темпорального маркера „рано”. Часткове посилення релігійної складової можна спостерегти на

матеріалі „Думи про Марусю Богуславку”, де відбувається накладання смислів неділі взагалі і Великодня. У комунікативному аспекті таке загальне місце визначається не лише загальним структуруванням тексту в хронологічному вимірі, але додатково створює ситуацію очікування. Характер ситуації визначається „впізнаним” слухачами традиційним змістом формули, що налаштовує на важливість і поважність.

Дума кобзаря Степана („Невольник”) стилізована під український народний ліро-епос, що підкреслювалося дослідниками [97, с. 85–108]. Діалог із думовою традицією комунікативно заявлений і очікуваний на рівні композиції твору (у тому числі і формально: введено заголовок „Дума”), тому проективність інтерпретованої поетом формули виражається саме у впізнаванні читачем типового початку дум. При цьому в розвитку події посилюється й етимологічне значення загального місця як позначника „часу долі”. Поет майстерно включив у твір на принципово іншому рівні фольклорно-поетичний принцип повернення (К. Чистов), який дозволяє увиразнювати значення вже артикульованого за допомогою різних виявів еквівалентності в найширшому розумінні. У цьому випадку еквівалентність виявлена семантично: як виправдані очікування (час долі – доля козаків).

Окремої уваги у творчості Т. Шевченка заслуговує мотив неволі. У його формуванні варто виділити два основні джерела: біографія поета і думовий ліро-епос. Якщо перше твердження не потребує коментарів, то друге може бути простежене за допомогою аналізу реалізації цього мотиву. У думі осліпленого Степана („Невольник”) цілком природним виглядає авторське осмислення усталеного загального місця. Порівняймо у Т. Шевченка:

*Ой спасе наш Межигорський,
Чудотворний Спасе,
І лютому ворогові
Не допусти впасти
В турецькую землю, в тяжкую неволю!
Там кайдани по три пуда,
Отаманам по чотири... [258, с. 216],*

– і в думі “Невольники на каторзі”:

...то біднії невольники

У тяжкій, турецькій неволі заплакали, гей!.. [225, с. 7].

Аналогічне загальне місце, що може бути кваліфіковане як формула (на підставі розгорнутого значення, сталості контексту й асоціацій у кожному відтворенні), є одним із значущих у думках „Плач невольника”, „Маруся Богуславка”, „Сокіл і соколя”. Т. Шевченко підсилює негативну забарвленість введенням його до складу молитви, чим досягається не лише емоційний ефект, але й виразність самого мотиву неволі, що в подальших рядках розгортається в гіперболічних образах кайданів.

У поемі „Невольник” Т. Шевченко в інтерпретації усталеного змалювання розпачу полоненого відходить від народного бачення: у „Думі” Степан *„Плаче-ридає, / До Бога руки здіймає...”* [258, с. 217], проте це стає прелюдією до активних дій – невдалої спроби втечі з полону, у той час коли невольники в думках є пасивними об’єктами знущань турків і розкриваються здебільшого в мовній партії. Незважаючи на це, функціонально названа інтерпретація загального місця є цілком подібною до вже аналізованої.

Осмысливши традицію формульного діалогу, маємо підстави підійти до аналізу цілісної авторської думи в поемі „Невольник”. Емпіричний рівень дослідження дає підстави говорити про ту саму зовнішню простоту, неекстатичність, яку Л. Плющ помітив у „Москалевій криниці” [165, с. 26]. Як свідчить текстологічне вивчення поеми, Т. Шевченко несуттєво відредагував текст твору, в основному на рівні керування слів, прийменників тощо. Поема за життя автора видана не була. Ураховуючи неминучі претензії цензури, видавці „Основи” до першодруку (№ 4, 1861 р.) не включили низку політично небезпечних рядків („діяння” Катерини II, Грицька Нечоса та ін.) [19, с. 492].

М. Рильський запропонував відмовитися від однозначного твердження про достеменне дотримання поетом принципів організації думового твору в цьому відступі; зокрема, він відзначив стрімкість і лаконізм художньої дії як ознаки власне шевченківського начала [186, с. 94]. У контексті цього твердження привертає увагу

згущення подій української козацької історії в поемі. Як відзначає В. Бородин у коментарях, події поеми охоплюють період козаччини від XVI до кінця XVIII ст., хоча йдеться у творі про перебіг п'яти років розлуки Степана зі старим та Яриною [19, с. 493].

Сюжетне значення „Думи” в композиційній єдності цілого поеми – ретроспективний відступ, „біографічна розповідь Степана”, за висловом Г. Сидоренка [186, с. 95]. Певний ґрунт для роздумів дає вже графічне виокремлення відступу та окрема його назва. Таким чином поет формує переддиспозиційну ситуацію спілкування з певною традицією. Аналізована вище формула „У неділю вранці-рано” тільки закріплює створені очікування на цілком певному горизонті.

Суттєвою особливістю відступу є його ритмічна організація. Дослідники неодноразово підкреслювали чітку кореляцію розміру поетичного тексту зі змінами настроїв та переживань. Спеціальна стаття Н. Гаврилюк на цю тему присвячена особливостям епіко-драматичної поліметрії поем Т. Шевченка [30]. Проаналізувавши під цим кутом зору поему „Невольник”, авторка робить висновок про домінування у творі епічного начала, яке на рівні метрики супроводжується частішою зміною розміру [30, с. 35]. В. Смілянська та Н. Чамата підсумували ці думки таким чином: „...Виклад набуває сконцентрованості та різноманітності й завдяки поліметрії, коли окремі епізоди і сцени виписуються власним розміром” [192, с. 175].

Розмір „Думи” не вкладається в поліметричну структуру поеми, маючи традиційну думову нерівноскладову будову. Довжина рядків коливається у межах від 4 до 19 складів. Перші вісім рядків мають рівноскладову (4+4+6) будову, надалі певну систему в метриці відшукати доволі важко, окрім традиційно думового підпорядкування розміру змістові. Г. Сидоренко вважає, що коломийковий початок надає стилю твору динамізму [186, с. 95]. Припускаємо, що цей рівноскладовий уривок може бути результатом своєрідної поетичної інерції, способом збереження єдності поеми, оскільки віршова структура перед „Думою” має саме таку будову. Водночас, поетичний вислів із формального боку подеколи набуває далеко не

народного характеру (зокр., у випадку із неточним неграматичним римуванням „*Спасе – впасти*”).

Детальний аналіз „Думи” дає підстави говорити про неускладненість композиції сюжету. Одна лінія, яка розгортається від загальної картини – початку воєнного походу на турка, через бурю зазнає суттєвого предметного і подієвого звуження, бо „*Тільки три чайки, слава богу, / Отамана курінного, / Сироти Степана молодого, / Синє море не втопило...*” [258, с. 216]. Певний нетривалий час сюжет рухається виключно емоційно наснаженим образом турецької неволі (в основному через гіперболічні картини тортурів і кайданів) та переживаннями (спогадами Степана). Сюжет думи обривається трагічною звісткою про осліплення та ув’язнення Степана (кульмінація) і переходить в основний сюжет поеми, який маркується поверненням до мотиву співу, що ним і вводилася дума-ретроспекція у текст (Пор.: „... *щось грає, / Мов на кобзі, на улиці / і ніби співає*” [258, с. 216] – „*Отак на улиці під тином / Ще молодий кобзар стояв / І про невольника співав*” [258, с. 217]), ситуацією упізнання. З ритмічного погляду кульмінація „Думи” увиразнена однаковою (6-складовою) будовою останніх трьох рядків).

Загалом дума розгортає національно-специфічну ситуацію повернення, відому мистецтву багатьох народів. Цікаво прослідкувати передтекст цієї ситуації в „Думі”: відступ виявляє надзвичайну семантичну глибину за рахунок ситуативного та образного зв’язку з цілою низкою народних дум: із варіантними пучками „Буря на Чорному морі”, „Олексій Попович Пирятинський” „Думу” єднає мотив бурі, потоплення; асоціації з „Невільниками на каторзі” та „Плачем невольника” виникають як результат мотиву жахливого полону та співіснування ліричного та епічного в способі його втілення; утеча від мучителів асоціюється з „Втечею трьох братів з міста Азова, з турецької неволі”. Такий погляд на джерела „Думи” дає можливість говорити про виключно авторське, незалежне від народної традиції думи, начало в тексті. Таким, перш за все, є мотив осліплення: Т. Шевченко інтерпретує традицію кобзарської долі, згідно із якою співцями ставали козаки, скалічені у полоні [143, с. 416].

Цікавим моментом є відкритість відступу: між осліпленням і ув'язненням Степана та його появою під рідною хатою утворюється змістовий провал. Т. Шевченко свідомо йде на розрив із народною традицією, коли дума мала завершуватися розв'язкою та набором традиційних формул. До Степанової долі відбувається повернення в подальшому розгортанні сюжету, і саме через його сповідь вводиться історія царських злочинів в Україні.

Аналіз осмислення Т. Шевченком думової традиції свідчить не лише про тонке відчуття поетом специфіки згорнутої у формулі семантики, але й про майстерне її розкриття у власних творах. Найчастіше усталені вислови в інтерпретації набувають значення емоційно-експресивного маркера, що викликає зв'язок із народним ліро-епосом на рівні переживань. Формула, будучи включеною в контекст шевченківського твору виконує вторинну проєктивну функцію, здійснюючи діалог з традицією в цілому, а не з окремими текстами народних дум. Композиційно загальні місця з'являються в типових для ліро-епосу асоціативних рядах, проте в суто авторській інтерпретації, що значно посилює контраст упізнаного – нового. Тим самим досягається додаткова емоційна наснаженість текстів.

Сюжет „Думи” міцно включений у структуру поеми, що виявляється на ритмічному (зв'язок із розміром попередніх рядків) та смисловому (незавершеність) рівнях. Якщо в поемі в цілому поет згущує історичне тло, то в „Думі” сконцентровано народну традицію сюжеттики та окремих ситуацій, які поєднані образом Степана. Ритмічне, образне оформлення відступу міцно закорінене у ліро-епічну поетичну систему. Т. Шевченко вдається до стилізації, підпорядковуючи її загальному задумові поеми.

Очевидно, що Т. Шевченко прагнув зберегти якнайбільшу достовірність стилізації, адаптуючи ритміку та послідовність мотивів. Ще більшою мірою послідовністю у наслідуванні параметрів думи можна прослідкувати у поемі „Україна” П. Куліша.

„Україна” П. Куліша – закономірне, на думку Д. Чижевського, продовження пошуків “високого стилю” доби романтизму, початок якого заклав М. Костомаров у „Книгах буття українського народу” [250, с. 418]. Становлення нової літератури у

вимірі пошуків якраз такого стилю – одне із проблемних та цікавих питань українського літературознавства [37, с. 33].

Для П. Куліша джерелом високого стилю залишався фольклор, зокрема, думи як епічний жанр, порівнюваний із епічною спадщиною Давньої Греції. Таке порівняння стає естетичною програмою „України”, про що автор заявив у передмові „До земляків”: „...нема жь ні в кого й пѣсень луччихъ, як у Греківъ да в Козаківъ” [222, с. 2]. У цьому контексті слід уточнити розуміння авторства поеми самим П. Кулішем. Як видно з передмови, він спирається на авторитет Гомера, який, за його уявленнями, лише склав пісні, співані греками, у дві поеми [Там само]. У такому розумінні концепції авторства „Іліади” та „Одіссеї” П. Куліш підтримував погляди Ю. Венеліна, натомість заперечивши позицію В. Белінського (сутність дискусії розглянув В. Івашків [72, с. 69–71]). П. Куліш також заявив, що текст поеми складається як з народних дум, чутих ним від „лірників та бандурників”, так і з власних творів, і щодо якості останніх він хотів би вислухати думки народних співців [222, с. 4]. Прикметно, що автор наголошує на формально-змістовому характері своєї стилізації, оскільки він наслідував не тільки „старі словеси”, „давній, голосний, поважний склад”, але й народне бачення історії, сформоване на основі літописів та розмов з „бандурниками і старосвітськими людьми” [221, с. 3]. Водночас П. Куліш у передмові „оминув той факт, що значна частина тих текстів, які він начебто „чув од бандурників”, скоріше за все, „запозичені” зі збірників Ізмаїла Срезневського та Платона Лукашевича” [72, с. 73].

Поема „Украина. Зложив П. Кулиш. Од початку Вкраины до батька Хмельницького”, задум якої зародився в П. Куліша у 1843 році, мала стати корпусом, своєрідною авторською реконструкцією зруйнованого козацького епосу. Концепція П. Куліша цілком збігається з „оссіанівською” парадигмою, оскільки автор прагнув відновити умоглядну епічну єдність, створити „другу Одісею”, взявши за основу власні знання з усної народної творчості [81, с. 207]. М. Зеров, як відомо, рішучо заперечував проти жанрового визначення твору як поеми на підставі відсутності цілісного сюжету (подібно до витвору Дж. Макферсона) та наполягав на атрибуції „хроніка” [69, с. 194].

Поема стала своєрідною спробою перенесення в XVI-XVII ст. романтичних уявлень початку XIX ст. (М. Яценко), що стає помітним у думках, написаних самим П. Кулішем (запрошення литовського князя, рівність союзу з Польщею, яка невмотивовано переходить у ворожнечу тощо).

Поема складається з частково прозового, частково речитативного заспіву та 12 дум, які представляють своєрідні знакові події в історії України від хрещення Русі до часів „золотого десятиліття” перед Хмельниччиною. Б. Кирдан [81, с. 207–209] та В. Івашків [72, с. 74–91], проаналізувавши текст поеми, загалом підтвердили заявлене автором у передмові співвідношення стилізованого / передрукованого. Крім того, дослідники відзначили включення в текст поеми пісень зі збірника „Запорожская старина” [81, с. 208–209; 250, с. 419]. Відзначено спеціально високий ступінь впливу на автора історичної концепції „Історії русов”, хоча й помічено окремі відмінності в хронології зображуваного [72, с. 80].

Світообраз твору розпадається на окремі художні світи розділів-дум, оскільки, як визначено дослідниками, твір є більше хронікою, ніж поемою. Спостерігається міцна топографічна, часова та персонажна прив’язка окремих дум.

Д. Чижевський високо оцінив якість чітко витриманої стилізації поетичного мовлення поеми в дусі народних дум [250, с. 419], тоді як М. Зеров охарактеризував вражаючу послідовність у наслідуванні кобзарської поетики як один із найсуттєвіших недоліків твору: „...ерудит Куліш не наважується вийти з кола зужитих, використаних уже образів та засобів стилістичних” [68, с. 10].

Поему „Україна” сприймаємо як стилістичну цілісну, предметно ж аналізуємо лише написані самим автором думи. Світообраз та стиль народних дум та фальсифікатів, що увійшли до складу поеми, проаналізовані нами у відповідних розділах вище.

Своєрідною рисою архітекtonіки поеми є наявність розлогих прозових вступів до перших дум поеми. На думку дослідників, саме вони дають найбільший ґрунт для міркувань про історичні джерела поеми [68, с. 12; 72, с. 71]. Сам автор сприймав їх (поруч із власними стилізаціями) як засоби „спаювання” змістовно окремих

народних дум. У цілому ритмомелодійна структура поеми відповідає народним принципам думової ритміки, за винятком включених пісень, про які йшлося вище.

Стиль дум, написаних самим П. Кулішем, позначений звертаннями до розгорнутих фігур „Слова о полку Ігоревім”:

*Тогдѣ вже на Вкраинѣ рѣдко де плугатарѣ на
воликів гукали,
А частѣйше ворони по полях кричали,
Трупъ дѣлючи поміжъ собою,
А галки свою рѣчь говорили,
Збираючись летѣти на кривавее поле [222, с. 6].*

М. Зеров цей та інші (див. також образи похилених у зажурі за загиблими дерев [222, с. 10], птахи, вовки та лисиці як символи тяжкого бою незабаром [222, с. 13–14]) випадки майже дослівного цитування поетичного вислову пам’ятки пояснює потребою опертися на сучасну зображувані подіям епічну традицію [68, с. 9]. Водночас, не можна не звернути увагу на типологію поезики „Слова...” та цитованих дум: названі образи розкривають в обох творах мотиви уособиць, картини масової загибелі воїнів, тяжких битв та їх передчуття. Не можна погодитися з думкою М. Зерова щодо шаблонності поезики „України”. Яскравим свідченням оригінальності інтерпретації поетичного стилю дум та „Слова...” можна назвати бій українців під проводом Предислава Лянцкоронського та Остапа Дашковича з бусурманським військом („Дума друга”), у зображенні якого автор цікаво переосмислює образи традиційних вісників смерті – вовків та орлів, – що у фольклорі зазвичай здійснюють „темний похорон” після бою:

*Якъ стануть уже невѣрныи нас одолѣвати,
До байраківъ притискати,
Якъ стане крикъ нашъ орлівъ підъ небесами за
хмари заганяти,
Вовківъ сѣроманцівъ лякати... [222, с. 15].*

П. Куліш модифікує традиційну семантику образів, вводячи їх вже до контексту битви, аби увиразнити масштаби зображуваного (тобто, за художньою логікою, навіть смерть лякається побою).

Наскрізною авторською формулою в поемі виступає вислів „Богові молитись, Спасителю хреститись”, запозичений із фальсифікатів (зустрічається тільки в текстах „Дари Баторія. Смерть Богданка” та „Битва Чигринська”); функція цієї формули ідентична до фінальних формул народного ліро-епосу і послідовно пов’язується зі щасливим завершенням військової виправи [222, с. 11, 17, 24, 74, 95].

Поетична лексика твору строката, є чимало слів літературного походження, чужих народним джерелам поеми, і, вочевидь, запозичених із літописів та „Історії русов”: „*викторія*”, „*предковѣчни*”, „*хвои*”, „*людославная*”, „*антимінс*”, „*накость*”, „*обезумѣвши*”, „*скверни*”, „*процесія*”, „*очерт*”, „*вскурал*” тощо. У „своєрідному моралізаторському висновкові” (В. Івашків), що завершує думову оповідь про напад Батия та поразку князів, автор наводить біблійний афоризм за давньоруським перекладом Євангелія від Матфія (12:25): „*...всяке царство, раздѣлшееся на ся, не станетъ, и всякій домъ, раздѣлшійся на ся, запустѣетъ*” [222, с. 7]. П. Куліш в окремих випадках опрощує запозичені слова за народними принципами („*лиментарь*”). Важливим показником поеми як розвитку думової стилістики є авторські синонімічні повтори, утворені за народними принципами: „*ниє-пониває*”, „*жаль-туга*”, „*чує-забачає*”, „*пробує-повѣряє*”, „*будує-обновляє*”, „*пани-пузани*”, „*уговор-рядна*” тощо. Композиційні повтори також наслідують народний принцип ритмічної, образної рівнорядності наказу та його виконання („мовної гри”); такими повторами позначені ситуації звернення до підневільних татарам українців – їх відмова служити надалі татарам [222, с. 10], наказ Лянцкоронського влаштувати засідку – виконання Дашковичем наказу [222, с. 15–16], наказ Лянцкоронського ключникам одмикати льохи – виконання ними наказу [222, с. 21].

Автор вдається до використання загальних місць народного ліро-епосу, причому як у типово фольклорних, так і в авторських контекстах: „*статки-маетки збували*”, „*однотайне стати*”, „*дуть вони не день, не два, не три й не чотири*”.

Зниження поважного епічного стилю спостерігаються у випадках бурлескного зображення ворога: „окаяннии Ляхи... якъ одъ вовка поросята, сунулись” [222, с. 75]; король Жигмунт „на престолъ сидячи здригнувся” [222, с. 76]. „...Ляхи, якъ собаки підогнувши хвістъ, до свого обозу уступали” [222, с. 79], „...Ляхи, не продравши очей, зъ табору якъ свинота сунулись...” [222, с. 81] тощо. Аналогічні тенденції проаналізовані нами в розділі, присвяченому фальсифікатам (див. вище). Очевидно, з дум із „Запорожской старины” П. Куліш запозичив і не вповні відповідний думовому стилю вислів „так і сяк”, що кілька разів зустрічається в поемі.

Світообраз думового фрагменту про Батия зі вступу типологічно подібний до моделі світу „Слова о полку Ігоревім”, у якому джерелом лиха і причиною центральної колізії постають князівські усобиці. У фрагменті картина світу узагальнена, оперта на просторові маркери „Вкраїна”, „Київ”; знищення останнього військами Батия виступає символом загибелі усієї країни. Художній час так само абстрактний, виражений неконкретними „тогдѣ””, „оттогдѣ””, які відсилають до змісту прозового вступу, де вказано на часи після Володимира.

Просторові маркери „Думи первої” вказують на широке подієве тло, яке увиразнене масштабними процесами повернення втікачів на свою землю: „Скоро безбожный Батый рушивъ зъ Украины, / Заразъ почавъ сходиться располоханный людъ изъ чужины” [222, с. 8]. Художній світ думи, як і в попередньому фрагменті, виступає на початку гранично абстрактним, що значною мірою зумовлюється риторичною наснаженістю думи, подібною до циклу невольницьких плачів: повернувшись в Україну, люди „Тяжко, тяжело вздыхали, / Гиркими слёзами руины й пепелища обливали, / До Бога милосердного щирьи молитвы посылали, / Безбожного Батыеа денно й нічно проклинали” [Там само]. Із зміщенням акценту на зображення бойових дій та походу Гедиміна предметний світ деталізується, часопростір увиразнюється конкретними вказівками на місце та час подій: „идуть вони не день, не два, не три й не чотыри...”, бій з Татарами відбувається на берегах „Ірпені-ріки”, після перемоги Гедимін рушає на Київ, а свого намісника освячує в „святій Софії”. Безпосередньо картини бою передані відповідно до історичних

джерел, зокрема, „Історії русів” [72, с. 78]. Те саме джерело має й ідеологема рівності литовського та українського народу в складі Великого князівства Литовського. „Дума перва” завершується уславленням злуки народів та сподіванням на славу України в майбутньому.

Світообраз „Думи другої” зумовлений накладанням моделей світу народних дум (рекрутування добровольців у військо, думова увага до етикетного мовлення, паювання здобичі) та „Слова о полку Ігоревім” (природа попереджає про тяжкий бій, зображення тактики та перебігу бою, провідна роль полководця у битві показана поруч з битвою підлеглих). Розмах зображуваних подій та важливість битви підкреслюються на рівні простору твору: якщо сама перемога відбувається серед байраків, то її наслідки стають відчутними і в Польщі, і в Царграді, а зокрема, наголошує автор, що хоробрі вояки *„У Татар землі стародавні вкраїнськи по-надъ устьемъ Днѣ”пра одбивали*” [222, с. 17].

„Дума третя”, яка розкриває події заснування Січі, є сюжетно пов’язаною з попередньою і творить із нею часопросторову та ідеологічну цілісність. Споріднює твори наявність спільних героїв (Предислав Лянцкоронський, Остап Дашкович) та антагоністів (збірний образ „татарви”). М. Зеров помічає в цій думі „тон хроніста”, схильність до деталізації та точності описів, що помітно в описі Дикого поля [68, с. 11]. Впадає в око виразне розшарування твору на багатий на мовні партії початок та хронікально розлоге завершення, у якому унаочнюються навіть етапи побудови Січової фортеці:

...вони на днѣ ”провський островъ

Хортицю прибували,

Ровы на островѣ ”копали, валы высыпали,

Хвои рубали, засѣ ”ки боёвыи складали,

Гострыи палі дубовыи тесали, Сѣ ”чѣ будовали,

Гарматами її кругомъ риштовали... [222, с. 23].

На стилістичному рівні цікавим нюансом є звернення до образної характеристики збройних успіхів козацтва з „Походу на поляків”: „...*Козацькая слава, що по всьому світу дыбомъ стала*” [64, с. 104]. Попри те, що П. Куліш у подальшому дослідовно наводить вислів у контексті цієї думи, у „Думі третій” він робить правку: „...*козацька слава, / Що по всёму свѣту дивомъ стала*” [222, с. 24], яка з погляду „поважного” стилю виглядає більш закономірно.

„Дума четверта” розгортає обставини походу гетьмана Свірговського на Молдавію. Розбіжності з викладом подій в „Історії русів” сюжетно мінімальні (кількість загонів та імена їхніх ватажків); контекст думи мотивує появу в тексті поеми пісенного включення: відредагрованої „Второй надгробной песни Свирговскому” із „Запорожской старины”. У зображенні образу самого гетьмана відчувається відгомін поетичних принципів „Слова о полку Ігоревім” (алюзії образів Всеволода та Всеслава). Світообраз спирається на поширені епічні маркери: Молдавія, Дністер, Дунай, Варшава, Килія; місто Сороки – основна мета походу, резиденція паші Кара-Мустафи – має історичні джерела. Цікаво, що прямих вказівок на час та тривалість зображуваних подій у тексті нема: часові відношення передані традиційними „потім”, „тогді”, означенням з хронологічним змістом („*ночныи туманы*”), а також конструкціями одночасності („*А якъ стали козаки... То зустрѣ"въ ихъ якійся Ормянинъ...*” [222, с. 27]). До контексту зображуваних подій автор вводить мотив полону Самійла Кішки, що є своєрідним намаганням легітимізувати зв’язок власних та народних текстів.

„Дума сема” має в основі мінімально опрацьовану “Думу про Самійла Кішку”, фактично зміни стосуються лише розлогого вступу – розповіді про діяння гетьмана Якова Жаха та призначення після нього Семена Скалозуба (усього – 39 років, це найгрунтовніше доповнення П. Куліша до сюжету оригінальної думи); на думку В. Івашківа, цей вступ, окрім історичної мотивації, має й сюжетне підґрунтя: „Розповідь про похід гетьмана Семена Скалозуба... П. Куліш навів, імовірно, для того, щоб цей Скалозуб і зустрів турецьку галеру, якою, як виявляється, втікав з турецького полону Самійло Кішка” [72, с. 84]. У зв’язку з цим автор вдався до закономірної правки, прагнучи досягти логічності й цілісності поеми: Самійло

Кішка в поемі є не гетьманом (як у думі з запису П. Лукашевича), а лише „паном кошовим”, оскільки „у полон він потрапив саме як кошовий отаман” [Там само].

Композиційну функцію в поемі виконує і вступ до „Думи восьмої”, – зредагованого „Плачу невольника”, – в якому П. Куліш у 10 рядках вмотивовує логічність і послідовність розвитку сюжету поеми, зв’язок структурних елементів-дум. Водночас вставка до „Думи дев’ятої” (запровадження унії, мученицька смерть Косинського), що в основному складається з „Битви Чигиринської”, має тільки сюжетне значення і підпорядкована концепції хронікально послідовного відображення історичних процесів в Україні. З метою яскравіше передати смуток за закатованими ватажками та трагізм тогочасного стану народу, автор вміщує наприкінці пісні „Сожження Могилева”, „Убієніє Наливайка” та „Подвиги Лободи” із „Запорожской старины” І. Срезневського.

Цілком незалежною від фольклору на рівні сюжетики є „Дума десята”, у якій П. Куліш оспівав період гетьманування П. Сагайдачного. Впадає в око яскрава ідеологічність експозиції – своєрідного узагальнення процесів денаціоналізації еліти на тлі полонізації та насильницького насаджування віри. Особливу увагу автор присвятив мовному питанню, чужому світообразові народної думи:

*...И вже тогдѣ тыи одступники
Разомъ зъ вѣрою й рідну мову свою голосну вкраинську занежали,
Попольськи цвенькати стали,
Свою жъ рідну мову мужицькою узывали,
Тую гарну, поважную мову мужицькою узывали,
Которою й князь Владиміръ говоривъ,
Як вѣрою християнською всю Украину просвѣтивъ!* [222, с. 74].

П. Куліш відзначив зв’язок релігійного та мовного компонентів народності, що узагальнив в образі україномовного хрестителя Русі; помітними є стилістичні відхилення від народної думи („голосний” як синонім означення „славний” – риса стилю самого автора, пор. випадки слововживання у передмові [222, с. 3]; уточнювальне накопичення ознак рідної мови після означення „тую” та повторення означуваного не властиве фольклорному стилю).

Світообраз позначений масштабністю, узагальненістю, властивою думам молодшої верстви (зокрема, „Думі про утиски орендарів”). Просторові маркери усіляко підкреслюють поширеність зображуваних кривд: „*по всѣхъ замкахъ*”, „*одъ села до села*”, „*усть церкви*”. Великі епічні битви відступають на другий план, натомість підкреслюється державницька діяльність Петра Сагайдачного, зокрема, підноситься його освітня діяльність: „*Народові въ темнотѣ розуму загинути не давъ*” [222, с. 77]. Єдина військова кампанія, зображена в думі, має ідеологічне підґрунтя, надзвичайно важливе для традиції народної думи: штурм міста Козлова здійснений з метою звільнити невольників. Цікаво, що П. Куліш вступає в діалог із думовою традицією, де це місто послідовно маркується як один із центрів перепродажу українських бранців; військо гетьмана повторює епічний подвиг Івана Богуславця, героя однойменної думи, причому акцент робиться на тому, що не тільки „*Великій окупъ за городъ козакамъ поступає*” [222, с. 75] (традиційний мотив паювання здобичі як елемент фінальної формули [96, с. 47–48, 58]), але й невольники завдяки зусиллям козаків повернулися додому:

...бѣдныхъ неволниківъ по городахъ
христіянськихъ роспускали,
Дѣтей батькамъ,
Братівъ сестрамъ,
Чоловѣківъ жінкамъ
Вертали,
Що вже ихъ якъ мертвыхъ оплакали [222, с. 75].

Цікаво, що автор вдався до семантичного обернення формули прокльону чужині [96, с. 33–34], а також розрядив традиційний для дум трагічний пафос, успадкований від похоронних голосінь [95, с. 1–3; 241, с. 169–171]. Прикметно, що навіть смерть П. Сагайдачного не супроводжується традиційними в таких сюжетних ситуаціях формулами. Дума має кільцеве обрамлення: розв’язка повторює образні картини утисків поляками українців, що відновилися після смерті П. Сагайдачного.

Принципово інші засади моделі світу є ключовими в „Думі одинадцятій”. Конкретно-історичний хронотоп, опертий на літописний фактаж (ніч, свято

Господнього Тіла; Переяслав, Трубеж, Альта, Кумейки, Боровиця), деталізація подій бою, увага до звияги козацтва – ці ознаки наближають розділ водночас до літописних та думових зразків. Вплив літописного світообразу помітний в опущенні мовленнєвих партій персонажів, а натомість акцентування уваги на діях. Наприклад, з точки зору думового світообразу виглядає нелогічною відсутність прямого мовлення Трясила у розповіді про рух козаків на польський табір: „*А о півночи звелѣвъ гетьман Тарасъ кіннымъ полкамъ тихо з табору рушати...*” [222, с. 80]. Знеособленими в цілому лишаються образи гетьманів Трясила та Павлюка, в основному внаслідок переважного зображення війська. Розгорнута інвектива („*одна думка*”, за авторським визначенням), вкладає в уста козаків, витримана в річищі розвитку формули прокляття чужини, властивої невольницьким плачам. Провідні мотиви, розгорнуті в ній, – неволя, насильне перетворення козаків на мужиків, терпіння до часу, очікування на месію, „*щобъ підъ ёго корогвою за свою свободу одностайне стати*” [222, с. 84].

У „Думі дванадцятій” П. Куліш виклав текст „Походу на поляків” з „Запорожской старины” з незначними правками (Карпо Півтора-Кожуха названий не гетьманом, а осавулом; замість Стецька Кукурузи виступає сам Степан Остряниця). Після пісні Півтора-Кожуха, якою завершується дума у збірнику І. Срезневського, П. Куліш описав повстання Острянци, зокрема, битву „*підъ Старицею, въ Пятомъ яру*” [222, с. 90]. Власне битва змальована дуже стисло (6 рядків), натомість укладання угоди розгорнуте в епічну картину з хресною ходою, мотивом покори козаків вірі, цілуванням Євангелія; автор наголошує на негативній ролі релігійних питань у конфлікті, бо „*Ляхамъ ксѣнзы клятву розвязали, / Противъ закону знову научали*” [222, с. 91–92]. Каткування й мученицька смерть козацької старшини у Варшаві зображуються у відповідності з історичними джерелами, що очевидно вже з довгого списку прізвищ страчених [72, с. 90]. Мотив спілкування душ забитих козаків з Богом перегукується з відповідним мотивом у повісті М. Гоголя „Тарас Бульба”.

Світообраз розділу синтетичний, надто очевидною є межа „Походу на поляків” та Кулішевого доповнення; матеріал сполучений не причиново-

наслідковою, а хронологічною послідовністю. Ватажки, чиї образи детально розкриті у їхніх сумнівах на початку думи, відходять на другий план і стають пасивними учасниками подій.

В аналізі еволюції жанру думи в українській літературі твір П. Куліша посідає особливе місце. По-перше, автор у специфічний спосіб об'єднав своєю поемою два етапи входження народного жанру в літературу – фальсифікацію та стилізацію, що особливо помітно на рівні своєрідного розуміння авторства та відповідної експлікації цих поглядів у передмові; по-друге, поема представляє нові для свого часу погляди на жанр народної думи як частину вищого цілого. П. Куліш наголошує на потребі встановити за грецьким зразком єдність епосу вольовим зусиллям однієї людини, тоді як М. Цертелеву думи здавалися руїнами втраченої цілісності (див. вище).

Композиційна побудова поеми із послідовним дотриманням організації сюжету окремих дум зумовила ефект „хронікальності”, фрагментованості твору, відзначеного М. Зеровим; йдучи за поетичними приписами народного жанру, автор композиційно заокруглив кожну думу, використавши формули епічного стилю, формально-змістові позначники розвитку незалежних сюжетів.

Стиль і світообраз жанру думи в інтерпретації П. Куліша виявляють різний ступінь наближення до „Слова о полку Ігоревім” та хронік і літописів, що закономірно з огляду на тематику.

Думові стилізації, позначені впливом романтизму, зберігають потужний зв'язок з фальсифікатами, що помітно у poemі „Україна”. Письменники прагнуть експлікувати діалог із фольклорною традицією, інтерпретуючи уснопоетичні формули, причому важливе значення має рецепція формули „невмирущої слави”, яка перегукується з естетикою романтизму. Ознаками епохи у цих творах є діалог із літературою як на рівні образного слова, так і на рівні естетичних принципів. Спостерігається також паралельне засвоєння ознак кількох жанрів, що модифікує незначною мірою світообраз літературних стилізацій думи, залишаючи його вповні впізнаваним.

3.2.2. „Слово о полку Ігоревім” у думових переспівах

Уперше думку про наявність кореляцій поетики „Слова о полку Ігоревім” та народних дум висловив М. Максимович у передмові до видання 1849 року. К. Грушевська вважає цю тезу одним із найсуттєвіших спостережень, викладених видавцем [42, с. XLVI]. У рецензії на „Сборник украинских песен” Ф. Буслаєв деталізував спостереження М. Максимовича, назвавши конкретні приклади кореляції епічного стилю дум та „Слова...” [Там само]. Відоме визначення М. Драгомановим „Слова...” як думи XII століття спирається безпосередньо на думки Ф. Буслаєва, викладені у цій статті, про що свідчить теза з розвідки „Малоросія у її словесності”: „Наближення, що їх робить у цій статті п. Буслаєв між „Словом о полку Ігореві” та українськими піснями, не залишають жодного сумніву, що у „Слові” ми маємо справу з родоначальником українських дум, які збереглися з XVI ст.” [59, с. 7]. Пізніше ці погляди підтримав В. Ягіч.

Висновки Ф. Колесси щодо зв’язку „Слова...” з жанром думи більш обережні; зокрема, прямий генетичний зв’язок дослідник помічає лише на рівні стилю: „Сей (рецитаційний – С.Ц.) стиль витворився ще в передтатарській добі, як показує „Слово о полку Ігоревім”” [95, с. 64]. На думку вченого, стилістична спорідненість пояснюється зв’язком і пам’ятки і народного жанру з похоронними голосіннями [93, с. 4], а також спільністю ідейного спрямування дум та „Слова...” [94, с. 21]. В основному саме стилістичний аспект дум та „Слова...” став об’єктом пізніших досліджень XX ст. (пор. розвідки С. Гординського, об’єднані у працю „«Слово о полку Ігореві» і українська народна поезія” [36]. Тези ж про жанровий зв’язок думи та „Слова...” авторитетно заперечувалися І. Огієнком [155], Д. Чижевським [250], М. Грушевським [46] та іншими дослідниками пам’ятки.

Жанр „Слова о полку Ігоревім” дослідниками визначається як історична поема; огляд дискусій із цього питання детально поданий М. Корпанюком [102, с. 75–79]. Окремою думкою в цьому напрямку, очевидно, є позиція М. Грушевського, який, слідом за побіжними зауваженнями М. Тулова, М. Максимовича, П. Куліша, П. Житецького, вважав ненадійними спроби

реконструкції ритміки твору й отриманий дослідниками текст характеризував як такий, що зіпсований пізнішими переробками або й первісно неоднорідний, подібно до деяких європейських епічних пам'яток [46, с. 182–190].

Сучасне словознавство переважно визначає жанр пам'ятки як „історична поема” [158]. Водночас, дослідники висувають і суттєво віддалені від такого визначення генологічні гіпотези, наприклад, В. Сулима пропонує атрибутувати твір як “драму-декламацію” [209]. Як свідчить вже попереднє ознайомлення, дослідницькі пошуки паралелей між жанром думи та „Словом...” вплинули на перекладачів давньоукраїнського твору, які різною мірою стилізували свій переклад, наближаючи його до жанрових особливостей фольклорної думи. У цьому аспекті аналіз „Думи про військо Ігореве” (1883) Панаса Мирного та „Думи про похід Ігорів” (1907) К. Зінківського може суттєво доповнити уявлення про особливості становлення жанру думи в літературі.

„Дума про військо Ігореве” – переспів у думовому стилі „Слова о полку Ігоревім”, виконаний П. Рудченком у травні 1883 року (С. Маслов у коментарях до збірки перекладів „Слова...” 1953 року зауважив, що дата „20 травня” на першій сторінці основного списку „визначає не то початок, не то закінчення роботи над переспівом” [189, с. 188]). Уперше надруковано переклад у 1896 році в „Зорі”, причому автор і на початку XX ст. наполегливо прагнув видати текст у підросійській частині України [Там само]. Загалом переклад не отримав суттєвих відгуків; винятки становлять рецензія М. Марковського в „Україні” (1917, кн. 1–2), коротка характеристика в бібліографічній праці Ф. Головенченка [34, с. 207] та у словнику М. Булахова [21, с. 156]. В основному автори спиняються на констатації загальнозрозумілого факту впливу дум на переклад: „Віршовий розмір, ритміка, образи, лексика і фразеологія цього перекладу... багато в чому нагадують укр. думи XVI-XVII ст.” [Там само].

Водночас, намагання наблизити поему до думи спричинило дистанціювання стилю, та – значно меншою мірою – світообразу твору від оригінальної пам'ятки.

Переспів у цілому позначений адаптацією мовлення „Думи...” до лексичного складу фольклору та народного мовлення, що в окремих випадках призвело до

зниження стилю (принагідно відзначаємо, що аналогічна тенденція спостерігається у фальсифікованих думках, – див. вище): „Ігор Святославенко“, „тепереньки“, „бучі та чвари“ (=„усобиці“), „вгородив ніж“, „жваве військо“, „шаблюки“, „вжитки“, „короговки“, „тінав“ (=„притрепетал“), „замчалоя“, „кептюга“, „непролазні болота й багнюки“ тощо. Вагоме місце серед оцінних образів посідають різного роду лексичні демінутиви: „чілка“, „срібненькі“, „пораненьку“, „зозуленька“.

Іншою стилістичною новацією Панаса Мирного, що зближує переспів „Слова...“ з жанром думи є введення прикладкових конструкцій: „вовчик-сіроманець“, „вовки-сіроманці“, „орли-чорнокрильці“, „Олег-Гореслав“, „Донець-річка“, „Стугна-ріка“. Загалом, дослідники відзначали саме цей елемент як такий, що зближує „Слово...“ з думами (повторюваними у поемі є вислови „яр-тур“, „Буй Тур“, „Ігор Князь“).

У тексті „Думи...“ наявна велика кількість семантичних (у тому числі й однокоренових) повторів: „слава-завзяття“, „гасне-потухає“, „вітер-бура“, „виє-завиває“, „вієш-завиваєш“, „болота-багнюки“, „замчалоя-залетіло“, „рано-пораненьку“, „трощила-ламала“, „плакали-ридали“, „дивний-предивний“, „побитий-поічений“, „сяду-впаду“, „малий-невеличкий“.

Ступінь відповідності принципам думового стилю різний: деякі повтори є прямими запозиченнями, в інших Панас Мирний творчо розширив межі епічних канонів; останнє стосується контекстуальних, питома авторських повторів, що порушують принцип смислового дублювання і є синтетичними образами: „стоять-вигравають“ (передається семантично суперечлива, проте внутрішньо органічна динаміка „жвавого“ Всеволодового війська, яке не може встояти на місці), „скриплять-завивають“ (акустичний образ, покликаний передати одночасне враження від руху дерев'яних половецьких гарб), „світ-зоря“ (складний образ, що може означати ранкову зорю, Денницю), „вино-кров“ („кроваве вино“ в оригіналі; символічне ототожнення вина й крові є одним із загальних місць культури в цілому, наявне в скальдичній поезії та християнській екзегетиці; Панас Мирний актуалізує бінарність, двоспрямованість природи цього образу в символічній картині битви), „сила-завзяття“ (образ на позначення органічного поєднання позитивних якостей в

одному), „ховалися-повтікали” (образ динамізує картину затихання природи, яка боїться викрити напромак Ігоревої втечі).

Панас Мирний у „Думі...” послідовно перетворив згадки про Бояна на умовні діалоги з ним та його поетичною манерою (апострофи), тоді як в оригіналі у заспіві образ його співу лише передається через символічні картини. Переспівуючи розгорнуте заперечне порівняння („*Боян же, братіє, не 10 соколов на стадо лебедей пуцає...*” [190, с. 117]), Панас Мирний вдається до наближення вислову до форми заперечного паралелізму, який виступає важливим стилістичним елементом думи: „*Ой то не десять соколів на табун лебідок налітає, / То Боян віщий свої десять пальців на струни накладає*” [190, с. 283].

Початок плачу Ярославни інтерпретований у напрямку трансформації порівняльного заспіву „*Ярославнин глас ся слішисть, зегзицею, незнаєма – рано кичеть*” [190, с. 125] у типовий думовий заперечний паралелізм із розгорнутим першим компонентом:

*Ой то не сива зозуленька закувала,
Не дрібні пташки защебетали, –
То Ярославна рано до схід сонця слізно ридала,
Словами промовляла* [190, с. 298].

Ця інтерпретація є яскравим зразком своєрідного підходу Панаса Мирного до оригінального тексту: зберігаючи вихідні образи та мотиви, він вдається до одночасного наближення переспіву до конкретного жанру думи (образна картина плачу, виражена паралелізмом є ініціальною формулою невольницьких плачів [225, с. 5–9, 11–13]; питома думовим є вислів „словами промовляти”; контекстуально залежним від думової поезики виглядає важливий у фольклорі ускладнений часовий позначник ранку) та фольклорної традиції в цілому (демінутив, зозуля як символ жіночої туги).

Подібна зміна відбулася з іншою двоскладовою картиною, яку Панас Мирний передав думовим заперечним паралелізмом:

„Слово...”

„Солнце світиться на небесѣ – Ігорь
Князь в Руськой земли” [190, с. 90]

„Дума...”

Ой то не ясне сонце в синьому небі
сяє –
То Ігор на Руську землю звертає
[190, с. 302].

У тому ж випадкові, коли в оригіналі паралелізм і без того достатньо близький до думового, Панас Мирний вдався до розширення стилістичної фігури, увиразнивши загрозливий образ масштабними порівняннями та розширивши перший компонент:

„Слово...”

„Не буря соколи занесе чрезъ поля
широкая; галици стады бѣжать къ
Дону великому [190, с. 54–55].

„Дума...”

То не вітер-буря встає,
Не соколів полем несе –
Табун галок до синього Дону
повертає,
Мов та чорная хмара насуває
[190, с. 284].

Цікаво, що в оригіналі автор “Слова...”, на думку М. Грушевського та інших словознавців, цитує Боянову поетичну манеру [46, с. 172–173], яка, за символічними характеристиками автора, мала бути достатньо складною; відповідно, стає зрозумілою логіка, за якою, ускладнюючи автентичні паралелізми запереченням, Панас Мирний опрацьовує уявний Боянів вислів з особливою ретельністю.

„Головами накладати” [190, с. 289] – цілком фольклорний евфемізм, що заміняє оригінальне „полегоша”. Так само відповідно до думової поетики перекладено вислів „Володимир под ранами” [190, с. 123]: „Володимир од ран знемагає” [190, с. 293], – подібний вираз властивий думах про лицарську смерть козака („Дума про трьох братів Самарських”, „Дума про Федора Безродного”, „Дума про втечу трьох братів з міста Азова, з турецької неволі”). Думовий вислів „добре дбали(-в)” [190, с. 290, 295] в оригіналі „Слова...” жодного відповідника не має і цілком підпорядкований задумові наблизити твір до жанру думи.

Суттєвою зміною звучання, яку зробив Панас Мирний, укладаючи переспів, є введення послідовного римування, майже всуціль дієслівного. В окремих випадках рими скріплюють п'ять або навіть шість рядків поспіль, як наприклад, у заспіві, де таким чином зміцнено внутрішню єдність символічного зображення Боянового співу [190, с. 283]; в описі зловісних знаків на початку походу, коли Див та природа застерігають князя, рима сполучає сім рядків [190, с. 285]. Також часто римовані рядки мають тенденцію до часткового вирівнювання кількості складів та посилення ритмічної відповідності між ними, що властиво думовим тирадам. Останню ознаку можна простежити, порівнюючи вже згаданий римований уривок з семи рядків з текстом оригіналу:

„Слово...”

*Тогда въступи Игорь Князь въ златъ
стремень, и поѣха по чистому полю.
Солнце ему тѣмою путь заступае;
нощъ, стонуци ему грозою, птичь убуди;
свистъ звѣринъ въ стазби: дивъ кличетъ
врѣху древа, велить послушати земли
незнаемѣ, влѣзѣ... [190, с. 56–57]*

„Дума...”

*Ой тоді князь Ігор у золоте
стремено ступає,
По чистому полю конем виграває, –
Сонце йому темрявою илях
застилає...
Стогне нічка, стогне – птиць
розбуджає,
Звір у яру виє-завиває,
З високого дерева Див проквиляє,
Землі невідомій вістку посиляє...
[190, с. 285].*

Наскрізне римування зміцнює інтонаційну зв'язаність рядків та увиразнює накопичення загрозливих природних знаків. Поетичний синтаксис у наведеному уривку з переспіву так само працює на полегшення асоціативної сполучуваності, усвідомлення однорядності перераховних явищ; рівноструктурність паралельних рядків, названа Ф. Колессою „риторичною римою”, є також важливим компонентом організації думового рядка.

Світообраз твору модифікований незначною мірою, що цілком природно з огляду на збереження міцного зв'язку з основою, як ми вже відзначали вище.

Відбувається додаткове наголошення семантики часових позначників ранку, у тому числі за рахунок образів з додатковими смисловими відтінками (плач Ярославни у переспіві звучав *„рано до схід сонця”*, *„...зрана, / Ще й ясне сонце не вставало”* [190, с. 298], що стає відповідником простої часової констатації *„рано”* в оригіналі; оригінальне *„велими рано”* Панас Мирний заміняє на жанрово маркований повтор *„рано-пораненьку”*). Відсилання до думової зокрема і фольклорної в цілому семантики ранкового часу додатково акцентує цілі епізоди, підкреслює їхню значущість. Розповідь про день тимчасової перемоги над половцями розпочалася у *„п’ятницю святую, / У ранню досвітню годину”* [190, с. 286]. Епітет „святая” при часовому позначникові вказує, подібно до аналогічних випадків у думах, на важливість зображуваного. Цікаво, що подібно до співців дум, Панас Мирний акцентує євангельську семантику дня тижня (простежується, зокрема, паралель початку загибелі Ігорового війська та страсного дня).

Оригінальний текст, подібно до дум, насичений активним зверненням до слави як визначного мотиву дій героїв. Відповідно, Панас Мирний лише додатково наголосив цей компонент, запровадивши відсутнє в оригіналі протиставлення русичів-православних і половців-поган, що особливо стає помітним у славослів’ї: *„Слава князям і дружині, / Що на поганих ходили – / За всіх християн!”* [190, с. 302].

Переспів К. Зіньківського, виконаний у 1907 році, відбиває іншу тенденцію у літературному освоєнні генологічної назви „дума”. Очевидно, автор перебував під впливом поширеної на той час гіпотези про південнослов’янські витoki поняття, які саме в час складання переспіву поширювали М. Дашкевич та М. Тершаковець (про місце цієї гіпотези серед інших версій походження назви йшлося вище у підрозділі 2.2). Зокрема, програмна для цього напрямку досліджень стаття М. Дашкевича „Кілька слідів спілкування Південної Русі з південно-слов’янами...” вийшла друком 1904 року. Згідно з поглядами цієї авторитетної школи, слово „дума” має болгарське походження і означає „слово”. Пізніше М. Возняк прямо сформулював логіку історичної заміни питомо української генологічної назви „слово” південнослов’янською за походженням „думою” [28, с. 434], чим увиразнив спадкоємність епічної традиції українців від княжого часу до XIX ст. Зближення

М. Дашкевичем понять „дума”, „сага”, „слово” також очевидно позначилося на віршовій будові переспіву, оскільки автор намагався зберегти баланс між лише гіпотетично віршованим оригіналом та рівноскладовими німецькими сагами за рахунок широкого діапазону використаних розмірів. Подібний спосіб літературної рецепції нерівноскладового віршування засобами силабо-тоніки спостерігаємо у поезіях А. Метлинського та П. Куліша (див. відповідні розділи). З іншого боку, цілковите вирівнювання нерівноскладового вірша в переспіві – так само варіант входження дум у літературу.

К. Зіньківський вдається до експериментів з віршовим розміром, відділяючи смислові блоки від сусідніх ритмічними змінами. Чергування уступів, що складаються з дактилічних рядків („*Чи не добре було б...*”), з уступами амфібрахічними („*Боян бо славетний...*”) урізноманітнює вступну частину поеми. Пізніше до віршових розмірів долучається хорей (із різного роду регулярними відхиленнями), який динамізує „золоте слово” Святослава. Поодинокі випадки звертання до декламаційно-речитативного віршування, як, наприклад, у змалюванні трагічної загибелі Ізяслава уповільнюють виструнчену ритміку поеми й надають епізодові поважно-зажуреного тону, викликаючи асоціації із згаданими вже голосіннями; паралель із плачами увиразнюється ключовим концептом військової слави („*Перетяв він славу діда свого...*” [190, с. 333]) на смисловому рівні та конотованою символікою на образному („*черлений щит*”, „*птаство*”).

Думознавчий контекст створення переспіву явно позначився на тому, що автор відмовився від намагань наблизити свій твір до фольклорної думи, натомість зробив свою спробу ввести твір у контекст рівноскладового європейського епосу. Окремі елементи питома думової поетики є надто близькими фольклорним джерелам у цілому та відповідні якщо не формі, то духові оригінальної пам’ятки, щоб робити висновки про свідоме наслідування принципів конкретного жанру. Повною мірою використані тільки два елементи стилю думи: семантичні повтори, у тому числі виразно авторські („*військо-дружина*”, „*тужить плаче*”, „*виблискують-грають*”, „*буря-негода*”, „*виє-тужить*”, „*небитий-глухий (шлях)*”, „*удосвіта-рано*”, „*рано-раненько*”, „*туга-жаль*”, „*зійшла-процвіла*”, „*світ-зоря*”,

„срібло-злото”, „співать-радіть”, „міць-завзяття”, „радив-правив”, „раним-рано”, „густий-частий”); та прикладкові епітети („вовк-сіромаха”, „Ігор-князь”, „жінки-молодиці”, „соколята-шестокрильці”, „ковила-трава”). Водночас, як відзначалося вище, ці елементи перегукуються з поетичними принципами оригіналу, і їх загострення навряд чи варто прямо пов’язувати з прямим впливом фольклорної думи.

Практично ніяких змін картини світу оригінальної пам’ятки в напрямку наближення її до світообразу думи автор переспіву не здійснює. К. Зіньківський лише згладжує різкі зміни планів, які В. Сулима вважає окремими партіями або декламаційними частинами [209, с. 27], вводячи (або акцентуючи не наголошений у поемі) причиново-наслідковий зв’язок: наприклад, розрив картини бою відсилкою до Троянових віків К. Зіньківський мотивує прикінцевим вигуком „*Отакеє було!..*”.

У запропонованому огляді двох стилізованих переспівів „Слова о полку Ігоревім” можна помітити, що обидва перебувають у річищі уявлень свого часу про жанр думи. Зокрема, саме внаслідок цього переспів К. Зіньківського опинився на перетині впливів середньовічної європейської поеми та окремих стилістичних вкраплень думи. Думовий переспів Панаса Мирного позначений традицією, започаткованою М. Максимовичем та постульованої М. Драгомановим про однозначну кваліфікацію пам’ятки як думи XII ст. Майстерність розгортання оригінальних паралелізмів та збагачення поезики „Слова...” думовою образністю відбувається в цьому творі у формі речитативного віршування, властивого народному ліро-епосу.

Суттєвою відмінністю двох переспівів є римування: Панас Мирний надає перевагу суцільному дієслівному, натомість К. Зіньківський лишає клаузули неримованими.

Таким чином, два переспіви, названі авторами „думами”, перебувають у колах різних уявлень про значення генологічної назви, по-різному співвідносять її з генологічним поняттям.

3.2.3. Специфіка дум революційного романтизму

Думові стилізації В. Поліщука, В. Алешка, Р. Купчинського попри тематичну та суттєву для цього періоду літератури ідеологічну несхожість об'єднані відновленням у нових історико-літературних умовах властивого народів пафосом схиляння перед індивідуальним подвигом, уславлення звияжної поведінки героїв та розвитку ідеї невмирущості пам'яті про подвиг. Названі тексти скоріше можуть бути вписані в межі явища „пролетарського неоромантизму” (Т. Гундорова), або „революційного романтизму” (Л. Медведюк), про який прийнято говорити, зокрема, у зв'язку із творчістю Ю. Яновського (Л. Старинкевич, А. Ніковський, В. Панченко). Як образно висловлюються дослідники, це явище, яке постало на основі пошуку „сильної людини і щирої радості на геройство, дружбу, силу волі, фізичну витривалість”, „глибокого пафосу людської боротьби” [150, с. 283–284]. Водночас, за визначенням Т. Гундорової, соцреалізм (про який предметно ітиметься нижче) на початковому етапі свого становлення спирався на тенденції саме неоромантичного гатунку [51, с. 20]. Слід також відзначити, що дії героїв В. Поліщука та В. Алешка позначені зв'язанням з історичною перспективою перемоги комунізму, що вказує на телеологічність тексту як ознаку соцреалізму, визначену А. Терцом (А. Синявським) як одну із ключових [188].

Попри устійнену, зокрема, В. Бойком у літературознавстві думку про зв'язок думових стилізацій революційної тематики з „Думою про трьох вітрів” П. Тичини, у контексті цього дослідження пропонуємо відмовитися від такого наближення, оскільки за стильовими та світообразними параметрами стилізації В. Поліщука, В. Алешка та Р. Купчинського значно меншою мірою модифікують жанр думи, ніж П. Тичина, про що детальніше зауважуємо у підрозділі 3.3.

Дослідники радянського періоду неодноразово відзначали, що творча манера В. Поліщука спирається на заперечення дорадянської традиції (пор.: *„Він намагатиметься стати фундатором нової революційної теорії мистецтва, виявляючи водночас нігілізм щодо класичної мистецької спадщини”* [210, с. 15]). Натомість наприкінці 1920-х років В. Поліщук уже вів неприхований пошук паралелей між визнаними владою українськими класиками та власним стилем

[12, с. 60]. Промовистим свідченням цього є думова ритміка та фольклорне образне слово в поемі „Асканія-Нова” („15 поем”, 1925 рік). М. Хвильовий у памфлеті „Ахтанабіль” сучасності, або Валер’ян Поліщук у ролі лектора комуністичного університету” помітив і вмонтував цю особливість у вибудовану ним концепцію непослідовності Поліщука-практика і неосвіченості Поліщука-теоретика та фактично підтвердив заангажованість його „волошкових” поетичних творів. Зрештою, важко не погодитися з А. Білою щодо конструктивістських підвалин діапазону мистецьких ідеалів поета: *„Тяжіння до розбудови цілісної, замкненої, ізоорганічної естетичної конструкції з виразним соціальним завданням, індустріалізм і, почасти, розбудова машинного простору, пошук віршового відповідника матеріально конкретному рухові, справді відповідають поетиці цього письменника”* [12, с. 60].

Виразна відповідь на ідеологічний запит доби та пошук зв’язку з народним високим стилем визначає результат звернення Поліщука до жанру думи в тексті „Дума про Бармашиху”. Саме під таким кутом зору А. Ішук оцінив „Думу про Бармашиху” та інші вірші зі збірки „Дівчина”: *„...характеризуються стилем на пісенний лад і реалізмом у постановці та вирішенні важливих питань соціалістичної революції”* [цит. за: 16, с. 214]. У відповідності з тими ж міркуваннями Б. Суходуб вважав „Думу про Бармашиху” однією з найкращих поем В. Поліщука [210, с. 17]. Не менш промовистою є мовчанка, якою обійшов цей твір С. Єфремов у гострому критичному огляді поетової творчості; побіжне зауваження про масив Поліщуківих поем (*„... хоч би тобі одну співанку довів до краю, – зіпсує й кине напівдорозі”* [64, с. 648]) можна віднести на рахунок випадіння народної за формою „Думи про Бармашиху” із народницького канону в інтерпретації історика літератури [64, с. 27–31]. В. Бойко, аналізуючи твір, як вже було відзначено, вказує на вплив „Думи про трьох вітрів” П. Тичини на особливості образної системи думи В. Поліщука, зокрема, на початковий рядок *„Як сімнадцятий рік ясним сонечком грав, вигравав...”* [16, с. 214].

Реальною подією, що послужила поштовхом до написання твору, стала публікація замітки „Незаможна селянка Бармашова і її смерть” („Вісті ВУЦВК” від

17 червня 1922 року) [210, с. 17]. В. Бойко помилково вказує на статтю „За що вбили Бармашиху” („Селянська правда” від 14 липня 1922 року), одразу після якої в тому ж числі вперше надруковано „Думу...”, як на джерело, і зауважує, що автором цієї статті може бути сам В. Поліщук [16, с. 214].

Мешканка села Засілля на Миколаївщині Текля Михеївна Бармашова, активний борець за запровадження комуни, у голодний 1921 рік організувала низку заходів з метою забезпечення селян продовольством, одним із яких стало реквізування церковних скарбів, що й спричинило фатальний для неї конфлікт. Слід відзначити, що дослідники однозначно звинувачують у її смерті „куркулів” (П. Бойко) [16, с. 214], „куркулів та церковників” (Б. Суходуб) [210, с. 18], тоді як і контекст подій того часу, і художня інтерпретація В. Поліщука наштовхують на думку про вагомую роль елементарного небажання селян іти на „Божий підступ” (І. Франко):

*Покотили до майдану люди валом, –
Нерозумні, собі добра учинити не хотіли,
Бо дурман попівський
Гострим шилом застрягнув у тім'ї.
Ще на бога виглядали, сподівались* [169, с. 148].

Епічна постать літньої жінки – борця за нову владу загалом вписується як в ідеологічний дух доби, так і в творчість В. Поліщука, героями поем якого є особистості неординарні й романтичні [12, с. 55].

Такі підстави для написання „Думи про Бармашиху” цілком відповідають історичному контексту постановки нових сюжетів народних історичних дум, у яких „звеличували й оплакували тих безіменних героїв, які гинули серед степу, на морі або в турецькій неволі” [95, с. 3]. „Безіменними” ці герої ставали із поступовим вrostанням сюжету в традицію, із затиранням індивідуальних рис та зростанням питомої ваги впливу формул у розвитку дії. Тому теза про те, що первісно кожна дума була „*піснею про лицарську смерть героя й та пісня закінчувалась, правдоподібно, величанням лицаря*” [28, с. 481], може бути проекстрапольована на подієву конкретність і живу актуальність тексту В. Поліщука.

Перетворення Бармашихи із немічної селянки на палку революціонерку знаходить вираження в підкреслено тілесних образах. Якщо пригнічений стан, старість асоціюються із матеріалізованим віком (*„На сьомий десяток років, / Як на сірий частокіл, похилилась, / Мов верба в ту осінь”* [169, с. 144]) та поглиблюються виразно авторським порівнянням *„серце ниє, як вода”* [Там само], то сама думка про підбурення громади на повстання фізично омолоджує стару жінку:

*Як підвела очі,
Як гукнула до громади
Та погнала зором-лебедями по ланах,
Притекла, як після дощу повінь, сила
В груди,
Поточилась, як олива,
У руках, у ногах* [169, с. 144–145].

Графічно оформлене виділенням в окремий рядок *„...В груди...”* є своєрідним смисловим поверненням до хворого серця, яке відтепер оживає. Образ немочі-води протистоїть образіві сили-оливи. Загалом, визначальною рисою твору є увиразнення, акцентування пластичних образів за рахунок накопичення, зокрема нетрадиційних порівнянь, причому стилістика мовлення персонажів та авторського мовлення в цьому аспекті надзвичайно близькі: *„буйним пінявим буруном розіллємось”* [169, с. 146], *„...збудуємо комуну / Міцну, мов з чавуну”* [Там само], – із мовної партії Бармашихи; *„Болять наші голови... / Як після важкого похмілля”* [169, с. 146–147], – із мовної партії жінок-незаможниць; *„На сьомий десяток років, / Як на сірий частокіл, похилилась, / Мов верба в ту осінь”* [169, с. 144], *„...Далечіні закуріли, мов отруйним газом на війні. / А могили голими кульшами, / Як голодні діти, світили”* [169, с. 147], *„Матері дітей своїх у попелі, як картоплю, ховали”* [Там само], *„...дурман попівський / Гострим шилом застряг у тім’ї”* [169, с. 148], – із мовлення розповідача.

Слід відзначити, що така стилістична монолітність є переосмисленням властивої народному ліро-епосу з його уповільнювальними композиційними структурами (ретардаціями), коли, наприклад, виконання дії і наказ виконати її на

рівні поетичного синтаксису та образного слова оформлюються ідентично (див. у „Думі про Самійла Кішку”, „Думі про Хмельницького та Барабаша”) [82, с. 112–114]. Спостерігаємо також специфічну індивідуально-авторську рецепцію поліекспресивного стилю (В. Анікін) народного епосу у творі: загострена виражальність розповіді, оперування загальнопонятійними елементами (власне фабульними фактами), матеріальна конкретність образів є взаємопідсилювальним компонентами „Думи...”.

Стилізація народної думи простежується на рівні збереження ключових елементів композиції (фінальна формула невмирущої слави, згадані уповільнення), особливостей римування (жіноча клаузула, частотна точна дієслівна рима, особливо у випадках накопичення 3 римованих рядків поспіль). У римуванні помічаємо авторські знахідки, що не властиві думі: зокрема, у „Думі про Бармашиху” римуються рядки, що суттєво віддалені один від одного (інтервал становить 2-3 рядки).

Модель світу, що постає у творі, вписується у світообраз жанру думи. У центрі сюжету – героїчна постать, що прагне звільнити односельчан з-під гніту панівного режиму. Спостерігається певна романтизація концепції образу Бармашихи: героїня в критичній ситуації опиняється сам-на-сам зі своїми ворогами, яких підтримали її колишні союзники. Фактично, до ситуації зради селян у творі наявна достаньо струнка поляризація персонажів – „своїх” та „чужих”, що є вагомою для народного епічного твору.

Ситуативність локалізації дії (всередині тексту) компенсується паратекстуально (подія описана у двох згаданих статтях) та ідеологічно (подієва неконкретність передбачає розповсюдженість явища, покладеного в основу; у цьому контексті слід, на нашу думку, розглядати і присвяту твору „комунаркам України” [169, с. 144]).

Інтерпретація думової фінальної формули відзначається виходом на ідеологічне узагальнення:

*Не про їдну тільки Бармашиху
Кобзарі думу прокажуть часом*

*А про юрби тих
Борців, душею молодих,
Що, як повінь йшли на схід, на захід
Та за робітничу класу [169, с. 149].*

В. Поліщук таким чином утверджує наприкінці твору частковість подвигу героїні щодо подвигу широких революційних мас. Відзначаємо приховану полеміку із принципом народного зображення героя, за якого причетність до народу та його історії виявляється в граничній узагальненості образу, затертості його індивідуальних рис традиційною поетикою.

„Дума про Бармашиху” В. Поліщука відзначається певними своєрідними рисами, що прив’язують її до визначеного історичного контексту: по-перше, текст наскрізно ідеологізований, попри намагання автора наблизити ідеологеми революції до народної антитези „дуки-срібляники / голота”; по-друге, образи твору емоційно забарвлені за рахунок індивідуалізованих підкреслено пластичних порівнянь; по-третє, романтизація образу Бармашихи відбувається шляхом часткового руйнування опозиції „свої / чужі”.

Творчість В. Алешка – представника маловивченого покоління селянських поетів 20-х років ХХ ст. – позначена міцним зв’язком із народним землеробським середовищем. Належність поета до літературного угруповання „Плуг” у цьому контексті цілком закономірна, і попри виокремлення фігури В. Алешка на тлі інших „плужан” авторами „Історії української літератури” [77, с. 80], творчість митця вже на час його активної діяльності була контроверсійно оцінена сучасниками. Зокрема, О. Білецький у передмові до його збірки „Степи цвітуть” відзначав непересічність таланту автора порівняно з іншими „співцями села” (Б. Грінченком, М. Чернявським, Б. Лепким) [13, с. 5–7]. Водночас, М. Йогансен виступив із різкою критикою епігонського віршування В. Алешка.

„Дума про незаможника Гречкосія та куркуля Дерія” вперше надрукована в „Селянській правді” (6 жовтня 1922 року), пізніше увійшла до збірки „Степи цвітуть”. О. Білецький у згаданій передмові відзначив, що цей твір є зразком того, „як агітаційне завдання, можна сполучати з значимістю художньої форми”

[13, с. 17]. Аналізуючи цей твір, В. Бойко доходить висновку, що найбільший вплив на поета справила „Дума про Ганджу Андибера”, художні паралелі з якою він аналізує: порівнюються засоби типізації (образ Андибера – образ Гречкосія), художня адаптація до ідеологічних запитів стилю та змісту ситуації перемоги над багатіями, окремі стилістичні нюанси [16, с. 216–218]. Слушними є спостереження дослідника щодо впливу народних прислів'їв та приказок на мовлення твору [16, с. 216].

Стилістичну характеристику твору варто доповнити кількома спостереженнями, що унаочнюють стилізованість „Думи...”. Зокрема, текст насичений синонімічними повторами: „радість-визволення”, „глитаї-дерії”, „настав-народився”, „знущателі-гнобителі”, „ждало-виглядало”, „гнути-нагинати”, „праця-сік”, „чув-зачував”, „грів-потішав”, „поважають-шанують”, „гріло-пригрівало”, „потішав-веселив”, „бідака-трудяка”. Більшість із них має народні джерела або народний принцип утворення (коренева дуплікація, семантичне повторення), проте окремі випадки позначені виразною контекстуальністю („радість-визволення”, „грів-потішав”).

Ініціальний паралелізм побудовано цілком у межах думової парадигми, рівнорядні явища психологічно, візуально та акустично співставні: „*Ой у селі не пожежа счинилася, / Не курява на шляху знялася, – / То біднота вирушала, / На майдані спинялася*” [3, с. 81].

Нерівноскладова організація поетичного тексту, ритміка, композиційні накопичення різного плану підкреслюють епічність зображуваного. Розгортається сюжет повільно, твір драматизований (діалоги Гречкосія і Дерія, монологи Гречкосія перед громадою тощо). Водночас, орієнтування на епічний стиль думи слабко узгоджене із оптимістичним пафосом всепереможного руху за визволення; відповідно, місцями некритично залучений стиль думи (сталі формули, кліше) деформує невитриманий світообраз твору. Зокрема, обрання куркуля Дерія до сільради сприймається насторожено протагоністом Гречкосієм, який сповідує ідеал братання усіх незаможників [3, с. 85–86]; однак про його переконання на цьому етапі мало хто знає, бо після виступу на зборах із закликами він „*мріяв у хатині*

своїй” [З, с. 86]. Після відмови Дерія роздати землю Гречкосієві дії окреслені автором таким чином:

...Не злякався,
Всюди правдоньки добивався,
На куркулика нахвалявся:
– „Брешиш, чортяче насіння, Дерію,
Свою сімку я засію!..” [З, с. 88].

Непереконливі засоби змалювання боротьби з ворогом (переважно заклики та промови) зароджують сумнів у героїчності Гречкосія, що надалі підтверджується розвитком подій. Отримавши від Дерія глумливий дозвіл на засів земель громадою („...Беріть, засівайте, / Добро моє по вітру пускайте...” [Там само]), герой поводить себе невмотивовано на тлі відсутності в сюжеті явної боротьби: „Тільки на серці йому закипіло: / „Ох тяжко боротися за правес діло!..” [Там само]. Трагізм фрази вмотивовується виключно світообразом фольклорного жанру-джерела; не включивши до моделі світу, що постає у творі, мотив опору та героїзму перед лицем поразки, В. Алешко таким чином несвідомо наблизив свою „Думу...” до групи пародійних творів, у яких комічний ефект досягається невідповідністю стилю та світообразу. Цікаво прочитується в цьому контексті подвійна конотація імені головного героя – „Гречкосій”, яке в „Думі про Івася Коновченка” набуло виразно від’ємного смислу (свого роду „анти-козак”, „не-вояк”), попри цілком позитивне пряме значення. Саме таку конотацію закріпили теоретики української державності (Д. Донцов, Є. Маланюк) та, почасти, В. Стус (див. Розділ 4).

Попри непереконливий характер образу Гречкосія, саме він виступає носієм ідеалів нової доби, озвучує позитивну програму, що розвиває думову опозицію „голота / дуки” в нових ідеологічних умовах.

Паралельна інтерпретація багатослівності головного персонажа (80 рядків „Думи...” з 237 – пряма мова Гречкосія) може бути пов’язана із відзначеною нами рівнорядністю слова і справи в думовому світообразі (див. вище), яку В. Алешко розвинув в агітаційному напрямку, коли основним видом активності виявляється словесна (пор.: перший монолог Гречкосія перед громадою: „Недозволимо ми

глитаям, / Загрібакам та деріям / Себе у три дуги гнути-нагинати...” [3, с. 83], – контрагітація Дерія: *„Будемо вкупі працювати, / Новий лад настановляти!”* [3, с. 85]).

Подібно до сюжету „Думи про Бармашиху” В. Поліщука, події твору В. Алешка багато в чому зумовлені схильністю знеособлених мас вірити обіцянкам негативних героїв, у чому обидва твори суттєво дистанційовані від народних принципів типізації, у яких позитивні персонажі другого плану відзначаються етичною стабільністю, що не підлягає випробуванню (супутники Самійла Кішки; козацьке військо, до якого належав Федір Безрідний; невольники в різних сюжетах). Зображення відмови народу від сповідування ідеалів своїх лідерів у текстах дум достатньо послідовно збігається:

„Дума про Бармашиху”	„Дума про незаможника Гречкосія та куркуля Дерія”
<i>Покотили до майдану люди валом, – Нерозумні, собі добра учинити не хотіли,</i>	<i>Улесливі речі Медом мазані</i>
<i>Бо дурман попівський Гострим шилом застрягнув у тім’ї. Ще на бога виглядали, сподівались, А старої Бармашихи не чували</i>	<i>(Брехнею підбиті!) З язика, мов зерно з лопати, спливали, Декому розум заколисали, Денний світ затьмарили, Чистеє серце забруднили</i> [3, с. 84].
[169, с. 148].	

У творі В. Алешка відбувається повернення народу до ідеалів Гречкосія як наслідок розчарування у глитайських намірах Дерія, тоді як твір В. Поліщука завершується трагічно, що більше відповідає підґрунтю думового світообразу.

Тематика та ідейне спрямування твору відбиває зародження соцреалістичного роману на селянську тему, де сюжет, побудований на ідеологічній боротьбі колективу, очолюваного комуністом, проти „реакційних” діячів села здобуває значного поширення [11, с. 50].

Оптимістична тональність думи В. Алешка, її позитивна ідеологічна програма стилістично оформлена в парадигмі народного ліро-епосу, проте конфлікт із думовим світообразом виявляється у творі на рівні невідповідностей високого стилю

із непереконливою діяльністю героя. Помітною є драматизація твору, наголошеність мовленнєвих партій персонажів, у чому можна вбачати розробку принципу важливості вимовленого слова, що властивий думовому світообразу.

Творча біографія Романа Купчинського тісно пов'язана з розвитком народнопісенних традицій. Як свідомий учасник української революції 1917-1921 років на боці УНР він високо оцінював виражальні можливості фольклорного слова в умовах героїчної боротьби народу за незалежність, про що свідчать дослідники його творчості [77, с. 144–145; 166; 173]. Його стрілецькі поезії швидко здобули популярність і неодноразово входили до збірників народних пісень (напр., „140 пісень з нотами”, Краків, 1940).

У „Календарі „Просвіти” на 1928 рік (Львів, 1927) було надруковано твір Р. Купчинського „Дума про Хведора Черника”. В основі твору – події бою на станції Мотовилівка 18 листопада 1918 року, де війська січових стрільців розбили російські окупаційні війська, і, зокрема, подвиги та загибель сотника Федя Черника, загін якого до прибуття підкріплення втримував наступ офіцерського підрозділу [178, с. 257–261]. Твір має виразну епічну домінанту, нерівноскладову віршову структуру, визначається змалюванням героїчних подвигів центральної постаті.

Дума побудована в повній відповідності з народними канонами жанру. Особливості світообразу твору полягають у розширенні часопросторових показників сюжету. Просторовими маркерами виступають Біла Церква, Мотовилівка, Київ, Дніпро – локуси, зумовлені конкретно-історичним передтекстом, життєвою основою твору. Згадувані Москва і Рязань постають маркерами ворожого до українських стрільців середовища, бо тільки зброєю з тих міст можна убити народного героя:

„...Єсть же в нас пуля самовлучная –

В Москві-матушці свяченая,

Єсть же в нас шашка саморубная –

В Рязані благословенная.

Не зможе проти них нічого сотник Черник учинити:

Стрельнем раз, рубнем два – буде в сирій землі гнити” [110, с. 337].

Часові виміри твору оперто на народні координати: події твору, як і всі важливі події ліро-епосу, починаються в неділю вранці, причому у творі Р. Купчинського контаміновано і переосмислено формули із значенням часу дії та ініціального паралелізму, який перетворюється на поширену пейзажну замальовку і продовжує таким чином часову семантику:

*Ой у неділеньку святую дуже рано,
Ще ясне сонце зо дна моря не вставало,
Ще сизії мряки по полю гуляли,
Як із города, із Білої Церкви Січовії Стрільці,
Мов ті орли-сизокрильці
Вилітали-виступали [110, с. 336].*

Події твору охоплюють один тиждень і завершуються взяттям Києва „у суботу рано-пораненьку” та похованням загиблого Черника.

Типізація головного героя відбувається на основі принципів народної думи: наявний постійний епітет, облігаторний при називанні імені („Хведір Черник, / Січовий характерник”), причому цим епітетом користується при звертанні до героя навіть командир добровольців; у портретній характеристиці засадничим прийомом є гіпербола та гіперболізоване порівняння:

*На воронім коні грає-виграває,
Стени, поле щире собою звеселяє.
Бо в нього зброя як сонце ясне,
Що не заходить, не гасне.
Бо в нього очі як у сокола,
Трава притихне, вітер не дихне,
Як погляне довкола [110, с. 336].*

Гіперболізація стрілецької зброї повторюється у величній картині виходу Черника на фатальний бій. Утверджується ідея незнищенності українського лицарства, яке може бути подолане лише особливими винаходами (пор.: „ні жодная куля козацького тіла / Зачіпити не сміла, / Тільки одним-одная / Куля зрадливая, / В

Москві-матушці свяченая / Гадюкою вкруг Черника звилась, / У самеє серце, / Під н'яте реберце / Жалом уп'ялилась” [110, с. 338]).

Ідея непереможності стрілецької зброї виражається в тексті не тільки в модернізованій картині битви-праці (*„Гарматами орють, кулеметами сіють, а шаблями косять*” [110, с. 339]), але й у заперечній паралелізації наступу стрільців та бурхливих стихій природи з усієї України [Там само].

Мовленнєва партія Хведора Черника витримана в канонах народної пісенності та ліро-епосу. Його накази однозначно виконуються підлеглими стрільцями, що увиразнюється народним прийомом дослівного повторення, коли наказ і його виконання є еквіструктурними. У мовленні герой розкривається як людина ідеї, він наказує підлеглим не витратити час на нього, а натомість розбити ворога: *„Не час вам тепер мої рани завивати, / Кров добру, стрілецьку спиняти. / Бо вже мої очі гаснуть, як ті зорі на світанні. / Сповніть же ви, друзі, ще наказ мій останній: / Та вдарте ви разом на московські заповори...”* [110, с. 338].

Композиція сюжету твору підпорядкована зразкам української народної думи: розпочинається переосмисленою народною ініціальною формулою, надалі відбувається розгорнута зав'язка подій (опис злочинів добровольців проти українського народу), в основі твору – бій під Мотовилівкою, кульмінаційною подією виступає загибель героя, розв'язка сюжету – взяття Києва та поховання Хведора Черника. Сюжетно-композиційні переходи зміцнюються формульними заперечними паралелізмами, що передують кульмінації та розв'язці. Фінальна формула має позасюжетний характер і є індивідуально-авторським осмисленням семантики формули невмирущої слави героя. Р. Купчинський акцентує увагу на вічності пам'яті не лише про Черника, але й про все стрілецтво:

Буде тая слава

Стрілецька, кривава

По всім світі від краю до краю лунати,

Прибитеє серце вгору підіймати [110, с. 339].

Стилістичні параметри „Думи про Хведора Черника” відзначаються високим ступенем залежності від народної поезики та, до певної міри, поезики „Слова...”. На

рівні образного слова новаторськими є, фактично, лише історизми (стрільці, добровольці) та включення назв амуніції та зброї зразка XX ст., в образний ряд думи: „...Сталевими шоломами поле крили, / Багнетами, шаблями городили” [110, с. 336]; „...добре ви, браття любе, дбайте, / По тисяч куль гострих у ленти заряжайте, / З кулеметів мітко стріляйте” [110, с. 337].

У тексті зустрічаються синонімічні повтори („вилітали-виступали”, „статки-маєтки”, „хлопці-молодці”, „просити-благати”, „подивися-поглянь”), однокореневі повтори („одним-одна”, „рано-пораненько”, „грає-виграє”), прикладкові епітети („орли-сизокрильці”, „вовки-сіроманці”, „Москва-матушка”).

Спостерігається лексична індивідуалізація мовленнєвих партій персонажів. Зокрема, добровольці звертаються до свого командира „ваше благородіє”, у словесній партії узагальненого війська присутні русизми „єсть”, „добровольчеською”.

„Дума про Хведора Черника” Р. Купчинського є стилізацією народної думи із виразним колоритом доби. Твір уже самою життєвою основою має значну кількість паралелей із сюжетами думового епосу, тому жанрова реалізація сюжету ні за світообразом, ні за стилем не виходить поза межі народних. Інтерпретація формул, зображення героїзму перед лицем поразки, сюжетно-композиційна організація, ритміка „Думи...” свідчать про свідому орієнтацію автора на звеличення центральної постаті у межах народної поезики.

Думи революційного романтизму споріднені, насамперед, конкретизацією центральної думової опозиції „ми – вони”, яка наповнюється класовим та історико-національним змістом. Подібно до фольклорного жанру опозиція абсолютизується у „Думі про Хведора Черника”, тоді як в інших двох текстах сюжетну значущість, окрім поляризованих пар „Бармашиха – попи”, „Гречкосій – Дерій”, мають невизначені й недеталізовані селянські маси. Ідейна визначеність дум В. Поліщука та В. Алешка сягає уславлення героїки революції в ідеологічній (паралітературній) перспективі, у той час як твір Р. Купчинського акцентує звитягу стрілецького подвигу у визвольній боротьбі, що значно ближче до фольклорних джерел. Усі три

тексти мають актуалізовану прив'язку до свого часу, що виявляється як у побудові конфлікту, так і на рівні образів доби.

3.2.4. Стиль і світообраз пародійних стилізацій

Питання про співвідношення пародії та стилізації є досить складним та неоднорозумним, однак під час аналізу рецепції літературою жанру народної думи слід враховувати, що цей фольклорний жанр має специфічний підрозділ пародійних текстів, у яких суттєво деформуються принципи зв'язку світообразу та стилю; власне, комічний ефект досягається саме тим, що „архаїчна фразеологія... стала матеріалом для гумористичної пісні” (П. Житецький); „застосування високого стилю до різко зниженого буденного змісту” (М. Плісецький) [160, с. 166–167]. На бурлескному характері думової пародії наголошує і С. Мишанич [139, с. 195].

Таким чином, пародійна рецепція народної думи у літературі має вагоме підкріплення у логіці розвитку самого жанру. Відповідно, розглянуті нижче твори І. Франка та О. Ірванця розглядаються саме як стилізаційні спроби, що наслідують сам принцип співвідношення стилю та світообразу.

І. Франко як дослідник думового ліро-епосу посідає особливе місце в історії фольклористики. Його рецензія на перекладний збірник М. Старицького „Сербські народні думи і пісні” підсумувала основні здобутки фольклористики XIX ст. у сфері думознавства [233]; у розвідці „Дума про бурю на Чорному морі” дослідник робить спробу накладання компаративістської інтерпретаційної сітки на аналіз сюжетного генезису думи [232]. Низка цінних зауважень щодо різних аспектів думознавства міститься у фундаментальній праці „Студії над українськими народними піснями”.

І. Франко послідовно відмежовує думу від інших жанрів українського та – ширше – слов'янського фольклору на підставі нерівноскладової будови та мінливості настрою: „...Малоруська козацька дума відзначається великою свободою ритму, складу й стиха... сам тон нашої думи часто міняється, – нагло переходить із тужного, сумного в жартівливий, а то й їдко насмішливий...” [233, с. 21]. Дослідник шукає пояснень в етно- та соціопсихологічних особливостях середовища постання

жанру – козацтва. На думку І. Франка, „дума задержувала характеристичні признаки їх самих (козаків – С.Ц.)” [Там само]; відповідно до своєї „розгульної” вдачі, козаки створили епос із недбалою зовнішньою формою та змінним пафосом. І. Франковчений підійшов до розуміння іманентних законів розвитку жанру шляхом розвитку варіантної структури твору, визнав важливість діалогу думи із писемною літературною традицією [232, с. 196].

Назва „дума” зустрічається у творчості поета у традиційному для романтиків значенні „роздуму”, „медитації” (пор. цикли „Нічні думи”, „Думи пролетарія” у збірці „З вершин і низин”, вірш „Думи, діти мої”).

У своїй творчій практиці поет прагнув ввести думу до кола класичних ритмічно впорядкованих епосів, і тому в 1875 році розпочав гекзаметричний переспів „Думи про Самійла Кішку” – найбільшої за обсягом у народній поезії, проте довів текст до 34 рядків і більше не повертався до нього [253, с. 48].

Звертанням до жанру думи позначені сатиричні твори І. Франка, присвячені викриттю нищих устремлінь галицької інтелігенції. На цю тему поет створив „Думу про Маледикта Плосколоба”, „Думу про Наума Безумовича” та незакінчену „Славну бесіду Наума Безумовича о потребі всерутенського трінгельду”. Цими творами І. Франко продовжує своєрідний цикл викриття вчинків В. Площанського, І. Наумовича та інших одіозних постатей, започатковану у циклі „Наші чесноти”, поемі „Сон князя”. Цим творам властива комічна невідповідність безглуздох „зіпсованих масок” та епічного стилю викладу із традиційним піднесенням способом висловлювання. Саме такий контраст, на думку М. Дмитренка, надає розвінчувальну силу творові [57, с. 291].

Як стверджує Д. Грибовська, „Дума про Маледикта Плосколоба” започаткувала в українській літературі жанр сатиричної думи [40, с. 71]. Н. Тихолоз розглядає цей твір як один із варіантів реалізації казкотворчості І. Франка [215]. В. Корнійчук [100], К. Трильовський [221] вважають, що „Дума про Маледикта Плосколоба” переборола малохудожню сатиричність поеми „Сон князя” і вийшла на порівняно новий виражальний рівень.

Персонажі, за якими легко впізнавані учасники галицького політичного життя, є центральними героями „Думи...”, причому попри певну збірність образу „буй-турів” та „поборників”, сутність яких І. Франко узагальнює словами „чесні рутенці-обскуранти”, вони виразно індивідуалізовані у мовленнєвих партіях та зображених діях.

Сюжетно-композиційна організація твору підпорядкована центральній події „Думи...” – самовикриттю „буй-турів” у мовленні та вчинках; відповідно до цього вже зав’язка несе потужний сатиричний заряд, який виявляється у невідповідності сказаного стильовій організації:

*Ой як стала по цілому світу велика біда,
Як не стало мирові християнському ні сюда ні туда,
То у славному місті Безпантелику
Збиралося лицарів буй-турів без ліку* [230, с. 228].

Звертання до високого стилю (наявні думові заплачка „ой” на початку, парафраз „мир християнський”, гіпербола „без ліку” на позначення великої кількості („Дума про козака Голоту”, „Дума про Самійла Кішку”); наявна алюзія „Слова о полку Ігоревім”, що виражається в образі „буй-турів”) розхитується вже на лексичному рівні: безвихідь виражається просторічним „ні сюда ні туда”, назва міста „Безпантелик” стилістично конфліктує зі своїм епітетом „славний”. Таким чином, із самого початку твору закладається специфічна умова читацького очікування, коли відбувається змішування та зіткнення естетичних категорій на різних рівнях твору.

В експозиції очікування підтверджується в основному завдяки зниженню та розвінчанню семантики образу „буй-тури”: дається послідовно нищівна характеристика Князю Маледикту Плосколобу („на прозвище Капустяний Лоб”), Науму Безумовичу, Митру Политі та іншим. Красномовні імена особливих уточнень не вимагають, однак кожен персонаж їх підтверджує упродовж твору; слід також відзначити, що І. Франко не обмежується перекинуттями реальних прізвищ, але самою сутністю перекинуття відбиває особливості героя. Зокрема, перелицьоване ім’я Венедикта Площанського не лише відбиває його обмеженість („Плосколоб”), а

й містить посилання на вбогість мовлення (пор. походження оригінального імені „Венедикт” від лат. „bene” – добре і „dicere” – говорити та авторського неологізму „Маледикт” у творі від „male” – погано і „dicere” – говорити).

Основна дія твору – рада „чесних обскурантів” щодо ситуації у Безпантелицькому князівстві, де з’явилися видавці „не-«Друга»” та інші вільнодумці. Розлита експозиція увиразнює характеристику таких персонажів, як Міх Ковальський, Тихович Мовчальський. Вони всі постають невідповідними високому пафосові, своєю присутністю, діями та мовленням доводять до абсурду саму ідею ради, де найвдалішим виступом стали слова: „*Господинове, кажім післати по пиво*” [230, с. 233]. Кульмінаційна репліка Маледикта Плосколоба виявляє справжню сутність зборів та остаточно знижує ситуацію, оскільки чільник пропонує зробити донос владі на вільнодумців: „*Не треба їх вганяти в амбіцію, / А попросту донести на них у поліцію!*” [230, с. 238]. Ці слова є кульмінаційними й у ситуації самовикриття персонажів, оскільки з’ясовується, що реальної влади учасники зборів не мають, а можуть лише дрібно капостити та мститися своїм опонентам руками влади реальної. Абсурдність „княжих” зборів досягає апогею, і розв’язка настає із з’ясуванням того факту, що всі події наснилися розповідачу після прочитання „Слова” – газети тих самих обскурантів.

Світообраз „Думи про Маледикта Плосколоба” моделюється за законами сатиричного зображення, абсурдність якого частково вмотивовується в розв’язці сном розповідача. Слід зауважити, що цілковито пояснювати гіперболізацію негативних рис висміяної галицької інтелігенції тільки мотивом сновидіння не слід, адже в розв’язці сам розповідач наполягає на тому, що зображені події – реальність, яку „Слово” прикриває порожніми словами:

*Передо мною любезне слово лежало.
Я читав його, і на сон мене забрало,
І все, що в шумні слова було обвите в письмі,
Я бачив правдиво у сні* [230, с. 239].

І. Франко звертанням до подій уявної ради протиставляє думову апологію вимовленого слова порожнім та нікчемним промовам Маледикта Плосколоба та

його поплічників. Аналогічна колізія внутрішньої невідповідності світообразу наявна в пародійних думках.

Локус Безпантелицького князівства руйнується згадками про владу намісника та поліцію, до якої мають намір звернутися учасники ради, і це не тільки загострює комізм, заявлений самою назвою, але й підриває часопростір „Думи...”, утверджує його умовність.

На рівні співвіднесення світообразу „Думи про Маледикта Плосколоба” із моделлю світу жанру народної думи простежується один із рівнів сатири у творі: герої фольклорного ліро-епосу є непересічними, видатними особистостями, здатними виявити найкращі риси в межевій ситуації, навіть попри етичну неоднозначність вчинків; у той час як герої Франкового твору виявляють тільки мізерність інтересів (комерційна діяльність Наума Безумовича), ораторську неспроможність („славний бесідник” Тихович Мовчальський), обмеженість і порожній псевдорелігійний фанатизм (Митро Полита), боягузтво і підступність (Маледикт Плосколоб) тощо. Пропонована методика боротьби із опонентами також виразно пародіює велич думових двобоїв (причому пародійність загострюється вже самим фактом, що всі виголошені методи лишилися на словах): видання требника, хресна хода, заклики до розп’яття.

Специфічна інтерпретація антиномії „свої – чужі” також позначена сатиричною спрямованістю думи: умовно оспівувані „чесні обскуранти” протистоять анонімним зухвальцям – „не-«Другам»”; таким чином, відбувається комічне обертання членів протиставлення, коли розповідач, *de facto*, формально підтримує одних, насправді – інших.

Стиль „Думи про Маледикта Плосколоба” позначений активним звертанням І. Франка до виражальних форм народної думи. Перелік учасників ради на початку твору є еквіструктурним із експозицією „Думи про Самійла Кішку”, де перераховуються старшини на галері. Серед засобів типізації героїв слід виокремити розгорнутий епітет, повторюваний при згадці імені: „*отець Халява, котрому вічна в Рутенії слава*”, „*славний бесідник Тихович Мовчальський*”. Увиразнюючи слухове враження від шуму на зборах, автор вдається до паралелізму: „*Тут не хвиля загула,*

не лози зашуміли – / *Всі рутенці, що досі стовпіли-німили, / Почали „Добре, добре!” гукати...*” [230, с. 233]. У творі наявні два синонімічні повтори, утворені за принципами народного ліро-епосу: „*стовпіли-німили*”, *мліли-стовпіли*”. Поет активно використовує застарілу лексику, церковнослов’янізми, причому ефект від звертання до відповідного шару лексики прямо протилежний щодо аналогічного процесу у фольклорній думі:

*„Господинове, скажу вам сміло,
Було б се дійсно богоугодне діло,
Тих бунтівників не-„Другів” ізбієніє.
Але кому ж знов миле носа толкновєніє?
Не зле було б також злого духа з них нагнати,
Але кому ж за те хочеться по пиці брати?
А щодо істребленія врагов,
То скажу просто – шкода грішних зубів!”* [230, с. 236].

Як видно із наведеної мовленнєвої партії Маледикта Плосколоба, яскрава індивідуалізація персонажа та сатиричний ефект досягається сполученням піднесеної лексики, яка імітує галицьке язичіє, та низької лексики („*по пиці брати*”) і боягузького змісту промови. Цитований уривок, як і вся дума, за специфікою відносин стилю та світообразу типологічно подібний до пародійних дум, де наявні ідентичні невідповідності, що реалізують категорію комічного. Однак, якщо у народній думі комічний побутовий сюжет виписується впізнаваними загальними місцями з поезики героїчного епосу („...*вареникі-невільники в сметані потопаять, / А я на них велике милосердя маю / В бездонний глечик скидаю*” [цит. за: 43, с. 349]), то І. Франкові йшлося про принципово новий – сатиричний – рівень несумісності його героїв не тільки із стилем думи, але і про їх вражаючу невідповідність традиційному світообразові, свого роду „антигероїчність”.

Творячи „Думу про Маледикта Плосколоба”, І. Франко активно зіштовхує високий стиль та піднесено-героїчний світообраз народного жанру з дійсністю псевдо-героїв галицької інтелігенції другої половини XIX ст., завдяки чому досягається комічний ефект у досить широкому діапазоні виявів, від гумору на суто

мовленнєвому рівні (дотепні винаходи на кшталт „носа толкновєніє”) до гострого сатиричного викриття окремих реальних осіб. Очевидно, що під час написання твору І. Франко активно використовував досвід народних пародійних та гумористичних дум, однак суттєво розвинув наявну в них систему співвідношення засобів комічного.

Незакінчена „Славна бесіда Наума Безумовича о потребі всерутенського трінгельду” також має думову форму й ознаки стилізації. Починається твір розгорнутим заперечним паралелізмом із несподіваною комічною авторською реплікою:

*На Чорному морі, на білому камені
 Рутенський орел крилатий тріпоче
А господь знає, чого він хоче.
 Ой то не рутенський орел крилами тріпоче-махає,
 То славний Наум Безумович голосу жадає
 І славу бесіду говорити гадає [230, с. 416–417].*

Традиційне формульне визначення місця є підкреслено недоречним у контексті розвитку твору (надалі події відбуваються в „одній хаті” на зборах); комічний ефект цієї патетичної невідповідності підсилений зневажливим „А господь знає...”.

У ретроспективній формі ми дізнаємося про причину виступу Наума Безумовича: в одній хаті зібралися „штудерники, попросту звані живодерники”; в алегоричній формі розповідач передає зміст їхньої наради: „Як би їм велику штуку вдати, / З голої липи лико драти” [230, с. 417]. Алегорія розкривається у промовах радців, з’ясовується, що для панів постало завдання збільшити визиски селянина („хлопа”). Розповідач саркастично оголошує цю мету надзавданням для еліти, а неможливість її реалізації – державною трагедією: „...в тій хвилі важкої втраті, / Коли вже отечество не може ні в кут, ні в двері...” [Там само]. Учасники ради знеособлені автором, вони залишаються невиразною різноголосою масою, яку об’єднують здирницькі інтереси: „Ех, коб то хлоп мав чотири шкіри, / То для нас було би клопоту мало...” [Там само].

Твір обривається на самому початку промови Наума Безумовича, коли він збирається запропонувати вихід зі „скрути”. Вочевидь, „Славна бесіда...” тісно пов’язана тематично з „Думою про Наума Безумовича”, яку буде розглянуто нижче.

Стиль „Славної бесіди...” позначений діалогом індивідуального стилю І. Франка-сатирика із стилем фольклорної думи. Окрім уже цитованого ініціального паралелізму помічаємо в тексті синонімічні повтори („*тріпоче-махає*”, „*радили-гадали*”) як одну із суттєвих ознак народного ліро-епосу. Епічно розгорнутими та деталізованими є нарада та опис приготувань Наума Безумовича до виголошення промови.

Функціональний зв’язок стилю твору із світообразом подібний до зв’язку в „Думі про Маледикта Плосколоба”. Спостерігається та ж сама невідповідність високого стилю та нищих, злочинних прагнень персонажів.

І. Франко розширює тематичний діапазон думи, розбудовуючи на основі світообразних та стилістичних протиріч ліро-епічного твору сатиричну картину зрадливості та обмеженості галицької верхівки кінця XIX ст. Сміхова та викривальна інтенції твору підсилюються за рахунок невідповідності героїв сподіваному світообразу жанру (жанровому очікуванню) читача. Упізнавання жанру думи відбувається на рівні ритмічної організації твору та підкресленої імітації високого стилю, але конкретних стилістичних маркерів відносно небагато.

Творчість представників українського ПМ-дискурсу (В. Єшкілев) позначена помітними виявами різноаспектної уваги до жанрів фольклору. Утвердження радикального відриву від традиції, устійнене в критиці, культурологічній есеїстиці та літературознавстві [50; 61] має враховувати різні (звісно, у тому числі й пародійні) форми постмодерністського освоєння легенди (міська легенда у творчості Ю. Андруховича), оповідання (цикл „Піонертабірні оповідання” О. Ірванця), повстанської пісні (уривок у романі „Культ” Л. Дереша) тощо. Очевидно, що принципи цього діалогу у теоретичному вимірі спираються на принципово відмінну від кінця XIX ст. культурну ситуацію, а отже прямо порівнювати чи навіть ставити поруч фольклоризм творчості І. Франка та О. Ірванця не доцільно і навряд чи можливо застосувати ідентичні теоретичні прийоми для дослідження. Водночас,

звуження предмета аналізу до двох пародійних стилізацій у доробку названих авторів, як видається, виглядає досить перспективно, особливо з урахуванням гіпотетичного спільного першоджерела – пародійної народної думи.

Зразком жанрового діалогу постмодернізму із фольклорною традицією вважаємо вставні думи в повісті О. Ірванця „Очамимря”. Твір Підскарбія літературного угруповання „Бу-Ба-Бу” не здобув прихильності критиків. Практично всі відгуки об’єднані претензіями до стилістичного рівня (пор., зокрема, твердження О. Бойченка [17]), невдало організованої поліфонії твору і надто виразних збігів із романом Т. Толстої „Кись”.

У повісті спостерігаються цікаві авторські експерименти саме стилістичного плану, зокрема, на рівні сполучення відзначеного критиками літописного стилю (інверсії, архаїзми, орнаментальне накопичення епітетів) із фольклорним поліекспресивним; особливо помітними є характерні маркери думового стилю – здвоєні слова-тавтології („*іде-брєде*”, „*прозирає-проблискує*”, „*стікає-опливає*”, „*кпини-зачіпки*”, „*розпінився-роз’юшився*”, „*підростки-хлопчаки*”, „*шукали-допитувалися*”, „*потрохи-поступово*”, „*доповіли-дonesли*”, „*виступають-бубнявють*”, „*тужитимуть-сумуватимуть*”, „*рано-вранці*” тощо), прикладкові сполучення („*Янка-растаманка*”, „*растаман-трава*”, „*Трухан-айленд*”, „*Гідропа-айленд*”, „*Азар’ян-пройдисвіт*”). Частина з них утворена у відповідності з думовим світообразом („*рано-вранці*”, „*тужитимуть-сумуватимуть*”), частина має відверто пародійний і стьобовий характер (всі прикладкові сполуки, а також тавтологічні типу „*бавиться-відривається*”, „*п’янички-жлуктії*”).

Вставні твори у повісті – думи та послання людям „після Спалаху” – як елементи стилістичного рівня проаналізував О. Бойченко [17], відзначивши, що вони є слідами явного втручання автора в структуру і стиль повісті. Названі вставки, як і текст „Очамимрі” в цілому, внутрішньо полістилістичні, що суперечить артикульованій стратифікації розповідних планів. Причому, якщо впродовж твору невитриманість балансу сюжетних ліній Очамимрі, Граду і Кирюхи та відповідного стилістичного оформлення поступово накопичується із наближенням до фіналу, то думи як вставні твори демонструють незалежно високий ступінь змішування

виражальних засобів та – на мовленнєвому рівні – лексики усіх трьох згаданих сюжетів.

Слід відзначити, що визначаючи ці твори як стилізації, ми підтримуємо широкий погляд на це літературознавче поняття (див. вище). У випадку звуження стилізації до простого некритичного наслідування стилістичних прийомів вставні твори у повісті О. Ірванця слід визнати вже власне літературними думами, які розвинулися вже за цілком літературними закономірностями на основі фольклорних джерел.

Контекст дум – опис виконання – має достатньо прозорі вказівки на кобзарську гру, яка травестіюється в „пригравання на хітарі”. Очуднення виконавської традиції кобзарства досягається наскрізним для повісті мотивом позачасся „недосотвореного світу”: *„Воно, може, й не дуже до ладу ця пісня складена, так не дано ж нам, теперішнім, кебети. То перві люде, розповідають, вміли пісні співати, що там усе було і всклад, і в лад, трималося слово до слова, ще й на мелодію лягало. А тепер інакше все. Бо тоді були хоч такі часи, а зараз ніяких не стало”* [75, с. 39]. Кобзарство у світі Граду – це забавка, оригінальне доповнення до куріння „растаман-трави”, жування грибів та пошуків спиртних напоїв, що лишилися від „первих людей”. Відповідно, розважальне наповнення першого вставного твору диктується контекстом: в основі сюжету – зав’язка балади „Їхали козаки із Дону додому...”, яка проінтерпретована відповідно до принципу очуднення та реалій повісті:

*Ой та їхали лугом-берегом
Гридні круто наворочені, гей!
А на тому березі
Сидить Галя, Галя молодая,
Та й собі втикає, гей! [Там само].*

О. Ірванець звертається до принципів народної метрики (поділ на рядки підпорядкований ритміко-декламаційному виконанню), проте послідовно руйнує римові очікування: незаримованими лишаються дієслова, наявна неточна рима

„почуває – промовляють”, клаузули більшості рядків в принципі не мають римових пар.

Світообраз твору позначений послідовним відштовхуванням автора від принципів народного світобачення (як думи, так і балади), причому тим більш очевидним це стає у світлі опертя твору на традиційні загальнофольклорні просторові маркери *„лугом-берегом”*, *„на тому березі”*. Пародіювання моделі світу народної думи спостерігається на рівні зневажливого ставлення до значення вимовленого слова: *„...та й чисто по приколу таке промовляють”* [Там само]. Як очевидно, пародіюється думове загальне місце *„словами промовляти”*, з якого залучається один із компонентів, а внутрішня семантика (маркування початку поважної мовленнєвої партії) руйнується введенням у сполучення із сленговим висловом *„чисто по приколу”*. Руйнується ситуація морального падіння дівчини, центральна у виховному пафосі народної балади: ще до запрошення *„наворочених гриднів”* Галю *„штирить, / плющить і ковбасить...”* [Там само].

Травестія думового виконавства увиразнюється на рівні руйнування стилю народної думи шляхом активного введення молодіжного сленгу (*„круто наворочені”*, *„косуха”*, *„голімо”*, *„чисто по приколу”*, *„тягова”*, *„круті”*). Твір насичений елементами сленгового синонімічного ряду на позначення стану наркотичної токсикації (*„втикає”*, *„штирить”*, *„плющить”*, *„ковбасить”*, *„фарширує”*, *„накрило з головою”*) та лексикою інших реалій, пов'язаних із наркоманією (*„попустишся”*, *„поправимо”*, *„розкумаримо”*).

Автор імітує повторюваний думовий епітет (*„гридні круто наворочені”*), але для увиразнення діалогу з баладою лишає постійний епітет *„(Галя) молодая”*. Типово думова фігура накопичення, що в згаданих образах реалізує мотив наркотичного сп'яніння, підсилює ефект руйнування традиційного думового стилю. О. Ірванець підтримує позірну ілюзію моностилістичності твору, властиву фольклору, що виражається в еквівалентності принципів поетичного синтаксису, ритміки та образного наповнення в мовленні епічного розповідача та мовленнєвій партії гриднів.

Як стає очевидно з аналізу, думовий стиль присутній у творі у своїй від'ємній іпостасі, у самопародійному варіанті, ефект чого досягається не в останню чергу завдяки лексичному наповненню. Стиль думи в сполученні із травестійованою, проте легко впізнаваною зав'язкою баладного сюжету в основі розповіді створює комічний ефект і увиразнює багато аспектів життя Граду: коло реалій, гідних оспівування, рівень епічної майстерності тощо. Відсутність традиційного думового світообразу, його підміна відверто зниженими ситуаціями відповідає фінальному етапові розвитку народного жанру (пор. світообраз пародійних дум із абсурдними мотивами, слабким логічним зв'язком ситуацій тощо).

Другий вставний твір присвячений ритуальному купанню дочок Кнєзя – сіамських близнючок Піпсікули і Кукакули. Попри абсурдність ситуації та відверто “стьобовий” характер її зображення, його поява – логічний і добре продуманий з боку автора крок. Твір жанрово недиференційований, очевидно, спостерігаємо сполучення ознак думи (епічність, вигук „гей!”, точне римування із перевагою дієслівного, епічний заперечний паралелізм тощо) та замовлянь (прив'язка до зображуваного ритуалу, повторювана побажальна сполука, побудована за еквівалентністю: „...де перва кров – там перва любов...” [75, с. 71],). Названі жанри споріднені ритміко-декламаційним виконанням, проте в зображенні співу волфів автор, очевидно, очуднив кобзарське виконання, якому властивий музичний супровід: „...чотири няньки в чорному позаду за ношами крокують, пісню ритуальну не в склад і не в лад підтягуючи за двома волфами, які на хитарах приграють і голосами високими, хоча й захриплими, ведуть спів свій” [75, с. 74]. Твір має виразну „стьобову” домінанту, кульмінаційним моментом якої є рядки, у яких порушується послідовно дотримувана стилістична монолітність ритуального співу:

А ж ті дівиці красні, лебідоньки.

Та й на двох одне мають лібідонько! [75, с. 71].

Вставні фольклорні стилізації в повісті „Очамимря” О. Ірванця мають подвійне значення: на рівні сюжету „повісті безврем'яних літ” вони легітимізують зв'язок Граду із зруйнованим Спалахами соціумом, хоча й у незрозумілий самим

мешканцям спосіб. На рівні очуднення автором упізнаваних реалій вставні твори є важливими елементами багатовекторного висміювання дійсності: по-перше, О. Ірванець критично осмислює фольклорну традицію і відверто пародіює її закони (зокрема, недвозначно висміюються кліше, що часто незрозумілі самому виконавцю); по-друге, у повісті відображено логічне продовження сучасного безтрадиційного фольклоротворення, за якого наркотичне сп'яніння може вважатися предметом зображення героїчного епосу. Стиль думи суттєво вплинув на формування епічного поважного стилю „повістярської” лінії твору в цілому на рівні синтаксису та принципів творення здвоєних образів.

Пародійні стилізації думи у літературі порівняно далеко відійшли від народних пародійних творів. Й І. Франко, й О. Ірванець актуалізують окремі компоненти стилю та світообразу народної думи як своєрідних упізнаваних маркерів, відштовхуючись від яких, читач сприймає деформовану висміювану реальність.

3.2.5. Особливості еволюції думового світообразу у стилізаціях

Окремо розглядаємо групу текстів, які за ритмічними та стильовими особливостями відносяться до стилізацій, але суттєво віддалені від народного жанру-джерела за характером моделі світу. Аналіз саме таких творів, очевидно, може дати перспективу виділення тенденцій розвитку жанру думи в літературі.

Народність творчості П. Тичини неодноразово відзначалася дослідниками його творчості [16, с. 210–211; 60, с. 273; 63, с. 622; 254, с. 31–32]. П. Тичина володів мистецтвом гри на кобзі, і його знайомство з кобзарською традицією підтверджується біографами. Думова ритміка й володіння стилістичними прийомами жанру позначилися на багатьох творах. Зокрема, слід згадати цікаве сполучення дієслівної рими, речитативної ритміки, архаїзмів та яскравого звеличення трагічного героїзму в рядках із вірша „Війна”:

Кладусь я спать.

Три янголи в головах стоять.

*Один янгол – все бачить,
 Другий янгол – все чує.
 Третій янгол – все знає.
 І приснивсь мені
 Син.
 Наче він сам проти ворога ставає.
 А той обступає, просто в груди рубає!
 (Перший янгол вид свій закриває) [217, с. 22].*

Близьким до стилізації думи твором є вірш „Три сини” із збірки „Вітер з України” (1924). В. Бойко беззастережно відносить його до стилізацій [16, с. 220], проте навіть елементарне порівняння із принципами авторського освоєння жанру в „Думі про трьох вітрів” змушує критично поставитися до цієї тези. П. Тичина синтезує та розвиває трагізм родинних відносин народних дум („Дума про втечу трьох братів з міста Азова...”, „Дума про бідну вдову і трьох синів”, „Дума про Сірчиху і Сірченків”) у контексті симптоматичного для революційної доби мотиву братовбивства.

Речитативна декламаційність твору, семантичний поділ на рядки, безперечно, наближають твір до думи, однак образне слово твору, римування (лише два рядки мають дієслівну риму, переважають неточні рими) не дозволяють однозначно кваліфікувати твір як літературну думу.

„Дума про трьох вітрів” уперше надрукована в журналі „Шлях” восени 1917 року [77, с. 105]. Б. Тиверець (Д. Загул) вказав на високу майстерність наслідування думи у цьому творі [213, б.с.]. М. Степняк вважав „Думу...” наслідком впливу творчості О. Олеся на молодого П. Тичину, оскільки у творі виявлена типова Олесева манера алегоризувати явища природи [207, с. 21]. С. Шаховський схильний пояснювати звертання поета до думи як прагнення адекватно – в епіко-героїчних тонах – відбити масштаб революції [254, с. 34]. Прозорість центральної алегорії – семантика образів вітрів – помічена дослідниками і стала загальним місцем для кожної згадки про „Думу...”. На думку В. Бойка, майстерність цієї стилізації виводить її на рівень із оригінальними творами [16, с. 212–213].

Ритмічна структура „Думи...” підпорядкована семантичному принципові виділення рядка, звертає на себе увагу активне використання вигуку „гей” як ритмоутворювального засобу. Домінує в тексті дієслівна рима: із 78 рядків твору 38 римованих рядків послідовно та перехресно (в 1 випадку) римуються дієслівними закінченнями. Рима максимально єднає по 4 рядки. В 1 випадку маємо неграматичну риму: „*Морозище – свище*”. У зображенні думок вітрів усі три рази незаримованим лишається повторюваний рядок „...*Та так собі подумав, так помислив*”, що створює ефект увиразнення переходу від об’єктивованої розповіді до мовлення Вітра.

Наскрізний рефрен „*На ранній весні-провесні, / Гей, на світанню гук*”, з якого починається твір, виконує в думі не лише композиційну функцію, але й створює специфічне настроєве звучання, розвиваючи фольклорну семантику потужного часу змін – ранку. Будова твору загалом витримана в традиціях народної думи: наявна просторово-часова локалізація подій у зачині, основна дія розгортається відповідно до загальнофольклорного принципу потроєння, завершується текст уславленням Господа за сподівану весну й прихід сонця.

Світообраз твору відчутно насвітлений світоглядом раннього П. Тичини: „Думі про трьох вітрів” притаманні синтетичність і масштаб охоплюваних явищ, де рівноплановими і зіставними виступають мікро- і макрокосмічний рівні, антропоморфізація природи як ознака нероздільності світу (пор. характеристику духовних основ „Соняшних кларнетів” Ю. Лавріненком [111, с. 19], Л. Новиченком [77, с. 101–107], В. Стусом [205, с. 10–11]), Г. Клочеком [87]. Стихії природи (Сонце, вітри) не можуть здобути буттєвого статусу без людського фактора; не випадковим є зникнення кожного із вісників Сонця одразу після присуду людей. Просторова локалізація зачину апелює до казкового узагальненого простору:

*Ой за горами, за високими,
Там за морями та за глибокими,
Ще й за шляхами несходимими –
Рано-пораненьку Ясне Сонечко сходило... [217, с. 28].*

Епітети при локальних маркерах вказують на сакральність, замкненість вихідного місця дії. Натомість Сонце наказує братам летіти *„на гори, на доли, на людяні шляхи...”*, тобто утверджує всеєдність світу.

Часові параметри твору наскрізно сакральні: дія відбувається вранці, на світанні, охоплює провесну і весну – усі ці позначники характеризують час пробудження і найбільшої сили зростання природи. Навіть у риторичній формулі неможливого *„Ой, не будь, видно, весні, як об Різдві грому”* [217, с. 28] називається священний часовий позначник.

На користь суспільного підґрунтя символічності *„Думи...”* говорить час написання твору (революційно активний 1917 рік) та суспільно-політичний контекст із виразним інтенційним розшаруванням у суспільстві: консервація або реставрація державного устрою, повна руйнація устоїв суспільства, орієнтування на працю в ім'я оновлення. Однак одноплосинна соціологічна версія семантики твору наштовхується на темні для цієї інтерпретаційної сітки образи та мотиви: відносини образів Сонця з одного боку і вітрів з іншого, смисл образу Сонця та інші. Слід відзначити, що символічність світообразу не чужа жанрові думи: розробку мотиву неволі в символічному тлумаченні здійснює варіантний пучок *„Думи про Сокола і Соколя”*

Вітри у творі виразно індивідуалізовані у своїх внутрішніх мовленнєвих партіях. Зокрема, у висловлюванні першого, Сніговія-Морозища, наявні русизми (*„братік”*), інтенційно його мовлення є риторичним питанням, фактично, він ігнорує волю старшого брата. Люди сприймають його мовлення як *„чуже”*. Безжурний Буровій висловлює байдужість до волі брата та абсолютизує власну волю. Легіт-Теплокрил не лише до людей *„по-рідному промовляє”*, але й виявляє розуміння законів приходу весни: *„А спасибі Богові, що Сонечко на весну повернуло, / Ато б земля була навік схолонула, заснула”* [217, с. 28].

Стиль *„Думи про трьох вітрів”* позначений активним діалогом із поетичним висловом фольклорної думи. Численними є звертання до застарілих форм слова: *„іскликало”, „повідайте”, „поломенію”, „зачували”, „ісходило”, „потішати”, „помислив”, „схолонула”*. Наявність здвоєних слів різних типів (семантичні

повтори, позначення складної дії тощо) наближує твір до народного, хоча багато з них є авторськими новотворами: „рано-пораненьку”, „весна-провесна”, „летіть-співайте”, „пити-гуляти”, „Сніговій-Морозище”, „Легіт-Теплокрил”, „поторохає-пограє”.

Наскрізним повторенням є типово думове зображення реакції людей на прихід чергового вісника змін: „Тоді теє люди зачували, / Одне д'одного словами промовляли...” [217, с. 28]. У різних контекстах та сполученнях повторюються складові цієї образної картини – вирази „словами промовляли”, „теє зачували”.

„Дума про трьох вітрів” – своєрідне бачення поетом пробудження творчих сил, що мають оновити землю. Водночас, настання нового часу в думі постає закономірністю, а не стихійним переламом, оскільки у світі твору весна підкоряється Божим законам, а вітри, відповідно, – не трьома альтернативами розвитку, а трьома послідовними етапами приходу весняного Сонця.

Космізм сюжету і центрування світообразу на макрокосмічних подіях у „Думі про трьох вітрів” знаходить продовження у творі „Ой красно ти, яблунько...” В. Свідзінського.

Специфіка фольклоризму творчості В. Свідзінського надзвичайно ємно висловлена в назві розділу про цього поета з колективної монографії „Самотожність письменника”: „Неканонічна традиційність”. Авторка цього визначення Е. Соловей вважає, що „зв'язки Свідзинського із поетичною традицією не є надто очевидні, це зв'язки глибинні і їх радше можна вловити, від самої традиції йдучи, а не від його поезій” [184, с. 91]; дистанційованість від антитрадиційного бунту та – водночас – від сліпого наслідування фольклорних джерел дослідниця визначає протиставленням: „...не залежність від традиції, а належність до неї як органічне в-ній-буття” [194, с. 486]. Очевидно, що самозамкненість, „шляхетна герметизація” (В. Стус) поетового духу не в останню чергу вплинула на звернення В. Свідзінського до понадчасових культурних явищ. Поет зростав у фольклорному середовищі, а в зрілому віці цілком свідомо збагачував знання про народну культуру, про що свідчать його народознавчі нариси та уважне вивчення народних замовлянь [194, с. 494]. У статті „Народні українські пісні про останню світову

війну” поет на основі власних експедиційних вражень висловлює впевненість, що *„народна поезія наша жива, а коли живе, то й розвивається”*.

Специфіка рецепції народно-поетичного мистецтва може бути простежена на матеріалі твору *„Ой красно ти, яблунько...”* (уперше надрукований 1922 року у *„Ліричних поезіях”*). І. Дніпровський у своїй рецензії вказав на релігійні симпатії автора, цитуючи рядки з нього [194, с. 458]; Е. Соловей протиставила цьому зауваженню спостереження над окремими поетичними засобами; власне, предметне вивчення мистецьких особливостей твору цим вичерпується.

Тематично вірш близький до фольклорної календарно-обрядової лірики, настільки потужним у ньому є поклоніння живій природі. Поет складає своєрідний гімн Спасу і буянню літа цієї пори. Архаїка народних джерел прозирає у драматизації твору (властивій давній обрядовій поезії), уведенні мовних партій яблук, бджіл, дзвонів; поет створює святково-урочисту панораму, яка охоплює предметні плани різної детальності; прикметно, що три основні замальовки – біля яблуні, на пасіці, у церкві – після точкового образу розпросторюються, внутрішньо розкриваються в ширший простір та час: яблука, апелюючи до дівчат та дітей, розгортають ретроспективну картину літнього дозрівання, що охоплює ціле літо:

*...Нас вітри колихали,
Зволожали нас роси,
І сонце нас любило,
Наші личенька рум'янило,
Нас наглядало
Золотим оком
Ще й наливало
Солодким соком* [185, с. 12].

Бджоли, спонукаючи діда-пасічника йти до церкви святити мед, розкривають просторовий огром літніх садів, полів та дібров. Рефрен перших двох композиційних частин: *„Учиніте славу літу золотому”*, – є підготовкою до розгорнутого образу священнодійства в церкві. Поет інтерпретує таким чином одну з особливостей думової композиції: спонукання до дії неодмінно супроводжується

реалізацією дії. Проте якщо в думі монолітність композиційного прийому забезпечується точним повтором, у тому числі і поетичного синтаксису, то у творі В. Свідзінського рефрен пов'язаний із завершенням твору, славослів'ям „дорідному літу”, що підкреслює емоційну кульмінацію, вивершену реалізацією очікування. При цьому образні та синтаксичні паралелі рефрену та славослів'я мінімальні, натомість виступає на перший план асоціація образів довкола мотиву слави. Саме славослів'я побудоване на контрасті весни і літа, „весняного раю” і „щедрого врожаю”.

Уже сама інтерпретація мотиву слави, який є одним із ключових у творі, зближує твір В. Свідзінського із думою. Підтвердженням такого наближення є й сама сполука „учинити славу”, яка є поетичним узагальненням похоронного величання героя в „Думі про смерть козака на долині Кодимі” та „Думі про Федора Безродного” [225, с. 147; 226, с. 117, 118, 122]. З іншого боку, зберігаючи обрядову атрибуцію формульного вислову, В. Свідзінський переносить його в цілком новий, оптимістичний контекст уславлення „дорідного”, „золотого” літа, врожайної вершини річного циклу.

Наскрізним поетичним прийомом твору є цілковите олюднення дійсності; самі образи людей натомість знеособлені та бездіяльні, вони лише слухачі голосів святкової природи; навіть процес освячення плодів у церкві змальований синекдохою, що дозволило уникнути зображення активності людини („*Виходжало золоте кропило...*” [185, с. 13]).

Побожна, святкова тональність твору близька до думової урочистості, яка, за спостереженнями Ф. Колесси, так само має обрядові джерела. Центральна подія твору В. Свідзінського – всеохопне святкування – багатопланова, включає часові та просторові зрушення, проте внутрішній композиційний зв'язок окреслених трьох замальовок підтримується тематично, настроєво, асоціативно. Епічної сюжетної зв'язаності часопросторових елементів, що властива думі, у вірші не спостерігається.

Підсумовуючи сказане, можемо стверджувати, що світообраз твору зумовлений переживанням людиною величі живої природи в її вершинному вияві.

Мотив слави, уславлення *життєдайної сили світу* полярний до думової слави, яка утверджує велич *героїзму людини всупереч смерті* й трагічним обставинам.

„Ой красно ти, яблунько...” – твір ритмічно неоднорідний, наближається до фольклорного тонічного віршування. Досить частими є вкраплення кількох рядків (зрідка поспіль) із силабо-тонічними стопами: *„Була б ти багата, / Та прийшли дівчата / І ласії діти, / Розхильчасті віти...”* [185, с. 12], – 2-складовий амфібрахій. В окремих рядках точно наслідується ритмомелодійна будова думи: *„У неділю ранесенько / Буйно пчоли вигравали, / Старенькому пасічнику-діду / Над ухом гучали...”* [Там само].

Твір насичений архаїчними формами дієслів, властивими думам: *„приношала”, „зволожали”, „однесіте”, „учиніте”, „виходжало”*; окремі образи дії прямо відсилають до стилю дум: *„вигравали”, „добре дбай”, „обступали”*. Повторюваний часовий позначник *„у неділю ранесенько”, „рано-пораненьку”* має, так само як і в думі, функціональну семантику актуалізації обрядових значень, акцентує священність, значущість подій, що відбуваються у цей час. Стиль твору позначений звертанням поета до накопичувальних фігур в організації тексту.

„Ой красно ти, яблунько...” В. Свідзінського є, на нашу думку, переконливим свідченням наскрізного для творчості автора переживання величі природи. Про цю домінанту поетової спадщини писав В. Стус: *„...для людини тут залишено невеликий, може, навіть применшений масштаб”* [200, с. 349]. Експеримент автора з жанром думи стосується зміни самого осердя світообразу, що наближає твір до календарного фольклору. Велич природного буяння у В. Свідзінського стає своєрідним еквівалентом героїки народних дум. Завдяки збереженню елементів стилю фольклорного ліро-епосу поет уможливорює накладання ознак різних жанрів у свідомості читача, обізнаного з традицією.

Зниження питомої ваги подієвого начала, втрата ліризму продовжується у думових стилізаціях А. Малишка, але у творах цього автора сюжетно значущими стають масштабні історичні та соціальні події.

Дослідники відзначають першість А. Малишка у відновленні в 30-і роки ХХ ст. інтересу до багатств народної мови, виражальних засобів фольклору

[182, с. 333]. На думку О. Гончара, М. Дмитренка та інших дослідників фольклоризму поезії А. Малишка, його творчість свідчить про актуальність рецепції фольклорних надбань у громадянській та філософській поезії ХХ ст. [57, с. 285–287].

Огляд назв поезій А. Малишка переконує у прагненні поета викликати певні жанрові очікування: „Свистуни. Памфлет”, „Лист до гречки”, „Вчителька (Пісня)”, „Медитація”; велика кількість творів із авторським визначенням жанру балади: „Балада про танкіста”, „Солдатська балада” тощо. Форма вираження генологічної атрибуції надзвичайно розмаїта: це може бути елемент назви („Пісня про рушник”, „Старовинна балада”, „Балада про серце”), відокремлене уточнення („Свистуни. Памфлет”), уточнення у дужках („Вчителька (Пісня)”), подеколи жанрове визначення є самостійною назвою твору („Дума”, „Балада”, „Медитація”).

Авторське визначення твору А. Малишка як „думи” наявне в кількох випадках, це „Дума” („То не три дубочки...”), „Дума (Серед темної ночі...”), „Дума про астурийця”, „Коцюбинському (Дума)”, „Новорічна дума”, „Дума про козака Данила”. За співвідношенням родових домінант, ритмо-мелодійними, стилістичними та – частково – світообразними показниками до стилізацій виразно належать перші два тексти. „Коцюбинському (Дума)” та „Новорічна дума” – твори, що мають виразне ліричне забарвлення, вони позначені малоподієвістю, динаміка сюжету твориться рухом почуттів ліричного героя: медитативне самозаглиблення в першому випадку та суб’єктивовані спогади в другому. Більшою мірою наближена до ліро-епосу „Дума про астурийця”, проте твір подієво неконкретизований, центральна постать узагальнена та знеособлена, суб’єктна організація висловлювання (звертання до старого шахтаря: „*Тебе* додому жде сім’я, / Слова ж *твої* одні...” [125, с. 54]) знижує епічність зображення.

„Дума” („То не три дубочки...”) присвячена уславленню героїв Визвольної війни під проводом Б. Хмельницького – самого гетьмана, Максима Кривоноса та Івана Богуна. Твір має нерівноскладову будову народної думи, рядки виділяються за смисловим принципом і мають від 5 до 21 складу.

Образи героїв думи показані недиференційовано, типізовані як нероздільна визвольна сила України: вони мають спільну мовленнєву партію, сукупно гіперболізовані (вони утрюх „*Матір Україну з лядської неволі вибивали, визволяли...*” [126, с. 129]). Твір побудований на звертанні героїв до козацтва із закликом продовжувати боротьбу за волю. Монолог персонажів ліризований захопленим побажанням кращої долі Україні:

*Та нехай нашій Україні зоря зоряніє,
Лице молодіє,
Вітеречок повіває з поля,
Бо з'їдає серце люта неволя* [Там само].

Оптимістичний пафос думи, безжурність визволителів у баченні А. Малишка тісно пов'язані з пафосом молодшої верстви дум, де домінує бадьорий здоровий оптимізм народу-переможця [94, с. 19]. Ідейне спрямування думи – звільнення з неволі відповідає ключовим особливостям світообразу жанру народної думи. Суттєвою відмінністю є збірність образів Б. Хмельницького, І. Богуна, М. Кривоноса, що підпорядковано орієнтуванню автора на конденсацію змісту та акцентуванню провідної ідеї визволення. Із малоподієвістю думи пов'язана і відсутність локалізації розвитку дії.

Стилістично твір витриманий у парадигмі фольклорної думи. Ініціальний паралелізм із функцією типізації головних героїв має в основі символічну картину, що побудована на психологічно однопланових явищах світу природи і людини:

*То не три дубочки
Листям зашуміли, заграли,
То козаки-молодці хутко,
хутко, бардзо коней осідлали* [126, с. 129].

За структурним принципом народного твору побудоване перерахування героїв („*а що перший...*”). У творі наявна лексика народної думи („*барзо*”), синонімічні повтори, які поет оформлює через кому („*зашуміли, заграли*”, „*вибивали, визволяли*”), прикладкове означення („*козаки-молодці*”).

„Дума (Серед темної ночі...)” розгортає уявну картину поширення більшовицької революції в Україні. Початок зрушень у соціальній боротьбі приписаний гіперболізованому образу В. Леніна:

*Серед темної ночі
Крізь пущі та гори
Леніна голос
Лине в простори.
– Уставай, – каже, – земле,
Україно-мати,
Будем твої рученьки
Визволяти!* [126, с. 183].

Динамічний початок увиразнюється вирівнюванням міжкіткового інтервалу у 2 і 4 рядках та спаданням довжини рядків від першого до четвертого. Прозора символіка контрреволюції та попереднього суспільного ладу („темна ніч”, „пущі” та „гори”) підсилює враження всемогутності героя.

Твір насичений алюзіями та цитатами: такі образи, як „гук на зорі”, „гук весняний” відсилають до поезики „Думи про трьох вітрів” П. Тичини; „ревучий Дніпро” викликає однозначні асоціації із „Заповітом” Т. Шевченка. Епічність зображення будується не на детальному розкритті діянь героя, а на масштабності наслідків Ленінового заклик: збройне встановлення радянського ладу, картини процвітання України. Модель світу у творі відображає в художній формі дві радянські ідеологеми: провідної ролі вождя в революції та розквіту України як наслідку приєднання до Союзу, причому твір структурований чітко за розгортанням цих двох тез. Після мовленнєвої партії В. Леніна узагальнено зображується героїка революційних військ, причому історичну правду громадянської війни та розколу України сфальсифіковано з метою створити монолітну картину пробудження цілої країни:

*Ой вставала Україна рано-зрана
На цареву орду, на лихого пана.
Тільки гук на зорі,*

*Де ідуть зброярі,
Ленінську вітають правду
Наші матері [126, с. 183].*

Подібно до думи П. Тичини, образ „гука” розкривається у творі як символ глобальних перетворень, суспільних змін. Цим образом позначені переходи від одного структурного елементу твору до іншого: уперше цей образ відділяє зав’язку (заклик Леніна) від розвитку дії (узагальнений рух повсталого народу), вдруге зустрічається на межі розвитку дії та кульмінаційної картини квітучого краю. Композиційна функція образу в „Думі”, таким чином, порівнювана із аналогічною функцією в „Думі про трьох вітрів”.

Завершується твір інтерпретацією думової формули:

*Ленінова ж слава
В правді величава,
Йде на ясні зорі
Та на тихі води,
На велику Україну,
Ще й проміж народи! [126, с. 184].*

У такій інтерпретації (поруч із згадкою „великої України”) розгорнутий образ „ясні зорі, тихі води” втрачає своє парафрастичне значення і викликає лише загальні асоціації із думовою традицією. Авторська інтерпретація думової формули містить згорнуту ідеологему розростання світової революції, яка в середині ХХ ст. стала пропагандою досконалого радянського способу життя, що має біля джерел ідеальну постать (пор. із аналізованим нижче твором „Дума про безсмертного кобзаря” П. Тичини). Впадає в око метрична впорядкованість останніх рядків (3-стопний хорей із пірихіями), яка ритмічно відділяє „славослів’я” від фабули твору.

Простір думи спирається на знакові для упізнавання кордонів України гідроніми: Дніпро, Десна, Дунай, Чорне море. Інші образи думи із просторовим значенням не стільки локалізують художню дію, скільки підкреслюють її всезагальність („*Мчаться коні вороні / Полями, лісами, / П’ятикутні зорі сяють / Небесами*” [126, с. 183]).

Стилістичні параметри твору наближають „Думу” до групи текстів із розлитим фольклоризмом, оскільки ознаки свідомого звертання до стилю фольклорної думи відсутні, окрім образної лексики вже згаданої формули.

Думові стилізації А. Малишка позначені відмовою від епічності у фольклорному розумінні, натомість розгортають піднесені масштабні картини змін у суспільстві. Відповідно, твори нелокалізовані, гранично відірвані від просторової конкретики. Нерівноскладовий вірш увиразнює діалог із народною думовою традицією, проте ритмічне виділення композиційно значущих груп рядків досягається наближенням вірша до силабо-тоніки та силабіки.

Побудова світообразу за принципом „концентрації історії” (В. Бородин), підміни епічності й подієвості масштабом властива розглянутим творам А. Малишка, продовжується у вставних думках із повісті О. Бердника „Дике поле”.

Історія дослідження творчості видатного українського фантаста, правозахисника та мислителя О. Бердника послідовно підтверджує тезу, яку сформулював Ю. Шевельов щодо стану вивчення спадщини іншого правозахисника і поета: „...героїчна біографія Стуса сьогодні стоїть на перешкоді розумінню його як поета. За літературним словом ми шукаємо і знаходимо образ чесності й непохитності людини” [Цит. за: 56, с. 7]. Переважна кількість відгуків та публікацій стосується правозахисної або філософської діяльності О. Бердника, але й у статтях, що торкаються дослідження його творчості, автори також переважно зміщують акцент на духовні пошуки та мотиви боротьби із системою (див. статті О. Кіхна, В. Красноголовця (Режим доступу до публікації: <http://www.berdnyk.com.ua/materialy.html>), О. Губка [49], Т. Метельової [134], О. Солодущенко [196]). Загалом, літературознавчий інтерес до спадщини О. Бердника обмежений, зацікавленість викликають в основному дотичні питання, зокрема перевидання творів письменника [193].

„Дике поле” (авторське визначення жанру – „історична повість-феєрія”) написана 1968 року і видана разом із фантастичним романом-феєрією „Чаша Амріти”. Твір вирізняється на тлі філософської фантастики автора вже часовою та просторовою локалізацією сюжету: події розгортаються на тлі боротьби з

ординцями та козацьких походів на Туреччину XVI-XVII ст. Очікування, викликані назвою твору та генологічним авторським визначенням, експліковані автором в епіграфі – уривкові з думи „Плач невольників”. Історичний колорит твору, його фольклорне підґрунтя виражені, окрім сюжетного рівня (ворожіння на нерозлучне кохання як основа колізії), у широкому використанні жанрів-вставок – авторських стилізацій колядки, козацької пісні, думи.

Експозиція твору має типово романтичну локалізацію (могила у степу) і відзначається високою залежністю від традицій романтизму: образ кобзаря на могилі, мотив побратимства, мотив недолі України, що викликає відповідні алюзії (А. Метлинський, Т. Шевченко, О. Стороженко та ін.). Безпосередньо текстові думи передують лірична характеристика співу, що творить плавний перехід від описової прози до тексту думи: „...*кобзар не вмовкав, і не знати, не розібрати – чи він десь чув ті слова, чи вони виникали в його серці під мелодію літнього дня серед широкого степу...*” [10, с. 224].

Власне вставний твір має віршову форму кобзарської думи, що виправдовує очікування, викликані образом кобзаря. Діапазон коливання кількості довжини рядків складає 22 склади (2 – найкоротший, 24 – найдовший), що продиктовано семантичним принципом виділення віршів та орієнтуванням на декламаційно-речитативне виконання, про яке йдеться у творі. В окремих випадках у рядки виділяються автором емоційно значущі вислови, які семантично становлять єдине ціле із попередніми; подеколи такий поділ підкріплюється римуванням („...*батько й ненька / Старенькі...*” [Там само]; „...*А ще тяжче буде наймолодшій сестриці, / Соколиці...*” [Там само]). Дума не має епічної домінанти, продовжує, скоріше, драматизовану традицію невольничих дум; в основі сюжету – монолог батьків, які виряджають дітей у дорогу. Очевидно, на формування тексту вплинула також „Дума про від’їзд козака”, яка має в основі плач за героєм, який їде з дому. У вставній думі зав’язка побудована саме на мотиві прощання з дітьми:

...То батько й ненька

Старенькі

Діток своїх у дорогу далеку виряджали,

Благословляли... [Там само].

Сюжет розвивається слабо, становлячи ампліфікаційне перерахування злиднів та поневірянь, які батьки передчувають у долі дітей. Найстрашнішими випробуваннями, у баченні кобзаря, є втрата батьківських заповітів. Очевидно, розпорошення синів слід прочитати як метафору розселення народів, оскільки надалі жаль за дітьми переростає у плач за долею України, уособленням якої виступає донька:

*Ой пробач, наша доню, за лиху нещасливу долю,
Що судилося здавна тобі жити в Дикому Полі,
Гей, гей!
На роздоллі
Та у тяжкій неволі...
Гей, гей!
Доню наша, доню, сердешна Україно.
Бідна сиротино... [10, с. 225].*

„Брати”-народи, розселившись „по горах диких, по царствах великих”, забувають свою сестрицю-Україну, якій дістається найтяжча доля – життя у Дикому полі. Вставний твір переривається психологічною замальовкою, що розкриває вплив думи на слухачів та художньо інтерпретує прагматичний аспект світообразу думи („...бере вона за серце, ворушить сумління...” [10, с. 224]); замальовка тяжіє до ритмізованої прози, ефект якої досягається нанизанням еквіструктурних речень.

Дума відіграє важливу змістову роль у творі: розкривається трагедія українського населення Дикого поля, яка конкретно втілюється у долях Гордія Кожуха та Грицька Підкови – козаків, яких ногайці позбавили сімейного затишку; дума відповідно конотує семантику назви твору, надаючи їй загрозливо-негативного забарвлення; символ дороги здобуває типово українського звучання.

Дума не завершена, обірвана словами Грицька Підкови, проте навіть у незакінченому вигляді вона містить суттєві елементи думового світообразу в авторській інтерпретації: В. Бердник прагне сполучити в думі обов’язок перед родиною та перед країною, показати їх нерозривну єдність через метафору „родина

– народи”. Крім того, скорботний пафос дум – плачів невольників розвинуто в думі в широкому історіософському парадоксі країни-бранки (пор. внутрішнє протиставлення: „...на роздоллі / Та у тяжкій неволі...” [10, с. 225]). Загальній метафорі розселення народів підпорядковано й ситуацію розпаду родинних зв’язків, типову для світообразу думового епосу.

Часопростір думи неконкретний, тяжіє до замкненого міфологічного, прикметно, що просторова прив’язка до епічно значущих топосів наявна в природній складовій паралелізму, що сюжетної прив’язки не має: „вдосвіта”, „серед степу”, „на камені”. Попри насиченість твору просторовими позначеннями („по лісах, по долинах, / По далеких краях-українах”; „по домовинах / По чорних руїнах”, „по краях чужинецьких, / По маєтках шляхетських, / По горах диких, / По царствах великих”) конкретики не досягається, скоріше ця імітація епічного уповільнення розповіді підкреслює масштаб батьківського пророцтва та диктує шлях прочитання метафори розпаду родини.

Стиль вставного твору близький до стилю народної думи. Розгорнутий заперечний паралелізм на початку твору має насамперед звукову семантику і розвиває суто думові традиції:

*То не солов’ї серед гаю вдосвіта співали,
То не орли серед степу на камені клекотали,
Гей, гей!
То батько й ненька
Старенькі
Діток своїх у дорогу далеку виряджали [10, с. 224].*

Думові образи увиразнюються сталими епітетами: „тяжкі-важкі дороги”, „тяжка неволя”, „батько й ненька старенькі”. Невольничі нарікання на долю контамінуються з Шевченковим концептом лихої долі України, що помітно на рівні стилю: зокрема, О. Бердник звертається до традиції використання двокомпонентних образів: „тяжкі-важкі”, „краї-україни”, „материнські-вітцівські”.

Друга думова стилізація у творі є своєрідною опозицією до першої, оскільки розгортає картину козацького походу, що має на меті визволення невольників,

помсту за Україну. Світообраз цієї стилізації підпорядковується прагматичному завданню звеличення козацької звитяги. В основі вставного твору – початок походу козаків. Ракурс зображення статичний, О. Бердник відмовляється від епічного всезнання: козаки у творі виходять із поля зору розповідача.

Зображена сфера дійсності (відправлення в похід) є компліментарною щодо фольклорного ліро-епосу, і продовжує традицію поем „Іван Підкова”, „Сліпий” та „Гамалія” Т. Шевченка. Риси світообразу думи наявні в прозовому тексті, який іде після думи: *„Душа козацька вилетіла на простір широкий погуляти, слави невмирущої добути! На віки вічні! На віки вічні!”* [10, с. 289]. Інтерпретована формула невмирущої слави заокруглює думовий текст і творить смислову прив’язку вставного твору до художньої системи повісті.

Образне слово у творі позначене впливом названих вище поем Т. Шевченка:

Дума з повісті „Дике поле” О. Бердника	„Гамалія” Т. Шевченка	Дума з поеми „Сліпий” Т. Шевченка
<i>У хвилях високих, білогривих мріють, пропадають</i> [10, с. 289].	<i>І сховались за хвилі – Неначе за гори</i> [258, с. 157]	<i>...І в синій хвилі потонає, пропадає</i> 258, с. 216].
<i>...Бо повіяв вітер з Великого Лугу!</i> [Там само].	<i>Ой повій, повій, вітре, через море Та з Великого Лугу</i> [250, с. 154].	

Повість „Дике поле” та згадані твори Т. Шевченка розвивають спільну групу мотивів, об’єднану навколо козацького походу: велич козацького війська (О. Бердник звертається до заперечного паралелізму з метою увиразнити розміри та могутність флоту: *„То ж не лози, а списи гострії, / То ж не хвилі, а чайки бистрії”* [10, с. 288]; Т. Шевченко або опускає деталізацію походу („Сліпий”), або

гіперболізує: „...І Дніпр укрили байдаки” („Гамалія”), „Висипали запорожці – / Лиман човни вкрили” („Іван Підкова”)); спів під час походу (дума-вставка в повісті „Дике поле” якраз переповідає цей спів; Т. Шевченко так само наводить у поемах козацькі пісні); помста за полонених братів тощо.

Стилістично друга дума близька до народного ліро-епосу: на початку розгорнуто заперечний паралелізм із гіперболічною семантикою; вихід козаків у море оформлено фігурою накопичення, зміцненою наскрізною дієслівною римою:

...До лиману синього поспішають,

Сторожу турецьку минають,

У хвилях високих, білогривих мріють, пропадають [10, с. 10].

У творі наявна думова образна лексика: демінутивні слова („сивесенькі”, „вірнесенькі”), двокомпонентна прикладкова конструкція „турки-яничари”, постійні епітети („орли сивесенькі”, „списи гострії”, „хвилі високі”); зустрічаються поширені в епосі застаріла форма „ждіте”, повні форми прикметників „гострії”, „бистрії”.

Думи-вставки в повісті „Дике поле” О. Бердника є важливими змістовими елементами твору, оскільки увиразнюють значущі в розвитку твору ситуації. Між собою вони перебувають у діалогічному зв’язку, відбиваючи два взаємопов’язані аспекти життя українців козацької доби: неволю та визвольні походи. Якщо перший твір перебуває цілком під впливом стилістичної та світообразної парадигм фольклорної думи, то друга стилізація позначена увагою автора до традиції історичних поем Т. Шевченка. Перша дума-вставка виразно продовжує намічену А. Малишком тенденцію до центрування світообразу довкола сконденсованих історично масштабних подій.

У „Думі про доброго кубанця” В. Барки параметри світообразу народної думи видозмінені у принципово іншому напрямку.

Проблеми джерел художнього слова В. Барки знайшли осмислення в дослідженнях Т. Голованя [32; 33], О. Маланій [124], І. Старовойт [198]. Найчастіше народність та зв’язки його поезій із досвідом попередників обмежуються констатацією факту впливу Шевченка (на збірки „Апостоли” і „Білий світ”) та

народної творчості, переважно відзначається приклад фольклоризму раннього Тичини [15]. Більш розгорнуту характеристику дає І. Старовойт, аналізуючи високий ступінь впливу принципів організації віршового слова П. Тичини [198]. Дослідниця переконує, що стилізація народної думи у творчості В. Барки є результатом залежності від поетичної традиції попередника.

„Дума про доброго кубанця” В. Барки – стилізація народної думи із виразними рисами самотності, що помітно при першому наближенні. Зокрема, попри наслідування змістового принципу виділення рядків, В. Барка вносить у ритмічну структуру думи низку новацій: вигук „гей”, що має у фольклорному жанрі ритмовирівнювальну функцію або позначає подеколи перехід до музичного програшу, стає у творі самостійним елементом ритмо-мелодійного малюнку, увиразнюючи змістовно та емоційно значущі події твору:

*...розкрито бетон, двох козачого роду вбито,
посмутилось політо! –
гей! [6, с. 41].*

Ускладнюють інтонаційне звучання твору авторські пунктуаційні експерименти: „на камінь – мов маківка скропляє...” [Там само], „Чолом, – мов соняшник під грозовицею! – склоняється” [6, с. 42], „Як між хмарами – кликнути сурми пробілили” [Там само].

Світообраз твору опертий на реалії Великої вітчизняної війни, зокрема, на події боїв на Кубані. Складною є символічна та алегорична система твору, яка саме дозволяє зробити таку прив'язку: наявні образи індивідуально-авторські („двоблисківна орда” – війська СС, „розбавтки” – бомби,), та символи й алегорії із поширеною семантикою („бджілки” – кулі, „кондор з жовточорними похрестями” – розлапкована назва німецького літака із символікою люфтваффе, „фортеця” – вогневе укріплення).

Часопростір думи розгортається на Кубані. Згадані топоси – Темрюк-гора, Собероаш – знайомі самому авторові з численних подорожей тими місцями: як відомо, В. Барка описує цю місцевість у своїх спогадах про голодомор [5, с. 1704]. Поет сакралізує час полудня як час спокути та помсти ворогові; прикметно, що

хронологічно твір не розвивається, він одномоментний: всі охоплені події відбулися опівдні; зрушення – вихід у нескінченність – відбувається тільки в утвердженні вічної пам'яті, що інтерпретує думову формулу вічної слави:

*...звитяжців матері-землі
почесно вертали,
гей! –
на Темрюк-горі,
до кінця віків [6, с. 42].*

Фабульні події розгортаються відповідно до логіки руху від лінійного часу до замкненого часу християнського потойбіччя:

*Біля берізок на Темрюк-горі
небокруг похмарнів.
Сповідается шестикрилому оборонцеві душ з провини,
При сфері істини вічної... [Там само].*

У центрі твору – звитяжний вчинок єдиного із трьох братів, який вижив після бомбардування укріплення; кубанець на межі смерті знайшов сили винищити ворогів своєї землі гранатою. Подвиг героя у творі увічніюється не лише в типово думових висловах, але й в образах християнського віросповідання: душа потрапляє по смерті прямо до небес, братів ховають померлі оборонці цієї землі, а живі вороги зазнають небесних кар (мотив чуда): „...віз возмездний через Кавказ імчить, / вогневицями зайдів прошиває, / зливами гонить, смерчами батожить...” [Там само]. Похорон братів утверджує зв'язок героїв – захисників рідного краю всіх часів, що виражено в інтерпретації думових мотивів („*гору копали шаблями предківськими*” [Там само]).

Мотив молитви у творі не тільки розвиває риси фольклорного думового світообразу, але й тісно взаємодіє із християнською зорієнтованістю моделі світу „Думи про трьох кубанців”: у сюжеті твору боротьба із поневолювачами рідної землі стає священною справою.

В. Барка модифікує думовий паралелізм, розвиваючи наскрізний образ трьох берізок, зміни яких відбивають стан братів. Образний ряд, пов'язаний із ними, є

додатковим структурним засобом, що маркує елементи композиції сюжету: „три берізки вітрували” – „листя березяне в злам'я” – „лист від берізок погорів” – Біля берізок на Темрюк-горі / небокруг похмарнів”.

Образне слово і стиль твору позначені суттєвим впливом поезики П. Тичини, що насамперед помітно у творенні неологізмів: „ревучосердий”, „кружма-несито”, „прозорокрил”, „крильний”, „білочасся”. Помітною є й певна залежність поетичного синтаксису від особливостей будови рядка за рахунок високої конденсації вислову; зустрічається відоме з творів П. Тичини ритмовирівнювальне та евфонічне стягнення: „Що д першого земля димувала...” [6, с. 41]; „...метнулося д козацького завзяття” [6, с. 42].

Текст твору насичений образами та лексикою фольклорної думи. Насамперед, помітною є увага автора до застарілих високих слів (форм слів) або імітацій застарілості: „незподалік”, „споклонити”, „же” у значенні „щоб”, „дерзкість”, „перевіває”, „перстень”, „Всеправедний”, „дання”, „склинаю”, „ймення”, „возмездний”, „возбраняє”. У творі чимало здвоєних неологізмів, у творенні яких В. Барка керувався асоціативними принципами словотвору П. Тичини; водночас, наявні і типово думові двокомпонентні сполуки: „Темрюк-гора”, „Озов-море”, „мати-земля” (прикладковий тип), „пляшаночка-граната” (синонімічний тип). Винесений у назву епітет „добрий” (кубанець) стабілізується у творі на позначення звитяги героїв.

„Дума про доброго кубанця” В. Барки – складний твір, де поєдналися традиції народної думи (уславлення героїки, звитяга перед лицем поразки, вічна слава; думова лексика та принципи образотворення) та яскраве індивідуальне експериментування. Повертаючись до наближення „Думи про доброго кубанця” та „Думи про трьох вітрів” П. Тичини, можемо зробити висновок про поверхову подібність, що виявилася у рецепції В. Баркою високого ступеня асоціативності художнього мислення попередника, а також у формальному увиразненні композиційних елементів наскрізним повторенням (наприклад, рефрен „На ранній весні-провесні, / Гей, на світанню гук” у П. Тичини виразно корелює у функціональному плані з образом трьох берізок у В. Барки). Конкретні твори,

водночас, віддалені один від одного ключовою особливістю сюжетотворення: П. Тичина розгортає свою думу на основі діяльнісного саморозкриття персоніфікованих символів суспільних рухів доби, тоді як автор „Думи про доброго кубанця” розбудовує текст на типовій для фольклорної думи ситуації, але виражає її у затемнених, акцентовано нетрадиційних образах.

Сучасний поет з Криму Д. Кононенко відомий в Україні та поза її межами (зокрема, високу оцінку його творчості дав Я. Славутич). До його збірки вибраного „Ми виростили в повоєнні роки” (1995) увійшов диптих „Дума про кобзаря”, який складається із стилізації народної думи та ліричної медитації на тему впливу кобзарського співу на слухача.

Критичні розвідки про творчість поета (нариси О. Губаря, Л. Федоренко, В. Тарасова у „Кримській світлиці”) мають оглядовий характер і питань джерел творчості та жанрової структури не торкаються.

„Дума про кобзаря” має розлогу присвяту: *„Світлої пам'яті мого земляка, Заслуженого артиста України, бандуриста, майстерного виконавця українських народних дум Федора Аврамовича Жарка”* [98, с. 26]. Твір побудований на зображенні процесу виконання кобзарем „Думи про Олексія Поповича”, фрагменти якої включені в текст поезії. Світообраз твору близький до фальсифікованої „Думи про смерть бандуриста”, яка, у свою чергу, надзвичайно близька своїми провідним мотивами та образами до народної козацької пісні та народного світогляду взагалі (пор. міркування К. Грушевської [42, с. LV–LIX]).

Глибоке переживання майстром своєї гри, велич думового співу, державне значення епосу – відносно нові мотиви для стилізації думи. Водночас, паралітературна передумова написання твору (смерть кобзаря), присвята думи конкретній видатній особистості, діалог із фольклорною традицією (у тому числі на рівні цитування) зближують світообраз твору із світообразом літературної думи.

Ритмічна будова твору тяжіє до сучасної тоніки (чітко виділяються 3-4-наголошені рядки), домінує міжіктовий інтервал в 1-2 склади (павзник у типології М. Гаспарова).

Стилістична та світообразна характеристика твору має враховувати його інтертекстуальність у формі точних цитат із „Думи про Олексія Поповича”, які частково включені в сюжет твору, але в основному мають сугестивне значення, а також викликають комплекс асоціацій із фольклорним жанром. Символічне значення першого уривку прочитується на основі співвіднесення самого кобзаря з соколом-білорозцем зі співу, який жалібно „...квилить-проквіляє / Та на святе небо, / На Чорнеє море / Істільна поглядає” [98, с. 27]. Море і небо в контексті стилізації набувають символічного значення для переходу в інший світ виконавця. Другий уривок описує загибель козацького війська на човнах, що викликає жваві переживання кобзаря:

*Застилала зажура старому очі,
І жаріли вони, мов зірки серед ночі,*

*І замало для думи було простору -
Рвалась з серця вона угору* [98, с. 27].

Смерть виконавця в художньому світі думи стала початком величної думи, яка стала втіленням слави України. Прикметно, що цей мотив сполучає стилізацію із поважною літературною традицією, до якої належать зокрема „Смерть бандуриста” А. Метлинського, „Співець Митуса” М. Костомарова, речитативно-декламаційна „Кобза” Дніпрові Чайки та інші твори.

Акцентування образу попередника співця („славного Вересая”) та вислів „бандура голосно рокотала” викликають алюзійні асоціації із „Словом о полку Ігоревім” (діалог із традицією Бояна та образна характеристика його гри: „...своя віщія персти на живая струни воскладаше, они же сами князем славу рокотаху” [190, с. 117]).

Споріднює „Думу про кобзаря” зі світообразом фольклорної думи увага до слави, яка виправдовує людське існування і смерть. Характерно, що завершується твір авторською інтерпретацією думової формули невмирущої слави: „На многая літа / До кінця віка!” [98, с. 27].

Епічний стиль думи багато в чому зумовлюється т. зв. „гомерівськими” епітетами, які є винятковою особливістю дум [82, с. 104–105]: „гордочолий”, „золотострунна”, „синьоокий”; за аналогічним принципом утворений неологізм „гордослава”, що замикає собою тавтологічне накопичення: „...*Та ще славою предків славних, / Гордославою України,*” [98, с. 27]. Підсилюється епічне звучання дієслівними римами („рокотала – вигравала”, „розливалася – озивалася”), проте автор однозначно уникає накопичення схожих клаузул.

Як переконає аналіз тексту першої частини диптиху „Дума про кобзаря”, твір позначений відсутністю виразної епічної домінанти, яка замінюється композиційним накопиченням образів духовної величі оспівуваної постаті. Цитати фольклорної думи в тексті не стільки ілюструють рід занять героя, скільки увиразнюють настроєвий малюнок твору та складають елемент символічного зображення смерті кобзаря. Стиль думи у творі намічений окремими типовими маркерами, що підтверджують жанрове впізнавання.

Еволюція світообразу літературних стилізацій думи має дві виразні тенденції. Перша полягає в образному ускладненні й символізації епічного сюжету, що супроводжується змінами у ціннісних орієнтирах. Подібними рисами позначені „Дума про доброго кубанця” В. Барки та „Дума про кобзаря” Д. Кононенка. Попри відхід від принципів моделі світу народної думи, вони досить близькі до неї, оскільки зосереджені на проблематиці людського героїзму та виразно спроектовані на утвердження пам’яті про непересічний вчинок.

Друга тенденція розвитку світообразу у стилізаціях об’єднує твори, в основі яких лежить переосмислена світобудова, де образ людини перестає бути сюжетним чинником. У таких текстах дія розуміється як узагальнена, конденсована, центральні образи мають важливе для коректного прочитання символічне значення. Відповідно, традиційний часопростір також постає неконкретним, лише підкреслює масштаб дії („Серед темної ночі...” А. Малишка, думи-вставки з „Дикого поля” О. Бердника) або й повністю редукується, натомість на перший план виступає саме сакральне значення часу („Дума про трьох вітрів” П. Тичини, „Ой красно ти, яблунько” В. Свідзінського).

3.3. Модифікації жанру думи в літературі

Жанр думи, проникаючи в літературу, реалізував себе спершу у стилізованому варіанті, однак авторські пошуки досить швидко почали відходити від параметрів світообразу фольклорного джерела (на чому наголошено у пункті 3.2.5). З одного боку, цей процес був зумовлений вже охарактеризованим вище тиском зв'язків народнопоетичного жанру, з іншого боку, в індивідуальній творчості рецепція народного жанру потрапляла під вплив як авторських уявлень про цей жанр, так і літературних закономірностей (найпоказовішими у цьому розрізі є ритмічні зміни, розглянуті нами нижче). У результаті зміни призвели до суттєвих модифікацій, що у перспективі зумовлювали поглиблення діалогу з іншими жанрами та, як видається, сприяли розмиванню жанрових ознак думи; в окремих випадках, що ми розглядаємо, тільки наявність генологічної назви у якості складової заголовку формує відповідний обрій очікування та робить впізнаваним діалог із думовою традицією.

Окремі твори в доробку П. Куліша вказують на прагнення автора розвинути думу в самоцінний літературний жанр, при цьому звільнивши її від стилізаційних тенденцій.

„Дума про Саву Кононенка” інтерпретує сюжет фольклорної балади (за Р. Кирчівим) „Ой був в Січі старий козак...” (інший варіант назви – „Пісня про Саву Чалого та Гната Голого”). Прикметно, що видавці подеколи відносили народний твір до рубрики дум (А. Бельовський назвав „думою” переспів цього твору; А. Пенькевич так само атрибутував свій польськомовний переклад, – див. вище у підрозділі 2.2 про логіку та причини цього явища). П. Куліш, друкуючи твір у „Чернігівському листку” 1863 року, супроводжує його розлогим коментарем („Переднє слівце”), у якому пояснює історичне підґрунтя. Походження Сави – „ледачого чоловіка” – автор виводить з Московщини, змальовує його як талановитого заколотника, який, граючи на настроях реєстрових козаків, добився

гетьманської булави [108, с. 389]. Сюжет думи доповнює та деталізує обставини битви та полону Сави, що постають у баладі лише як малопомітний напад на оселю Чалого, при якому для послуг знаходиться один хлопець. У творі П. Куліша полонення зрадника – військова кампанія з річковим пересуванням човнами, облогою та штурмом укріпленого обійстя тощо. Твір поділений на розділи, позначені римськими числами, які відповідають у загальних рисах композиційним елементам думи: I – заспів, представлений пейзажною замальовкою, що є розвитком традиційного ініціального паралелізму, та зав'язка подій (наказ козакам взяти в полон Саву); II – розвиток дії (розлога вимога до Сави здатися з епічним перерахуванням усіх кривд, що він завдав козакам); III – кульмінація (штурм обійстя); IV – славослів'я козакам-переможцям.

П. Куліш розгортає в тексті типово думовий світообраз, опертий на епічні просторові маркери (Крилов, Черкаси, Канів, Переяслав – знакові міста для дум, що зустрічаються в різних контекстах; Дніпро-Славута є шляхом пересування козаків до місця помешкання зрадника). Дума утверджує ідеал вірності народові, акцентує увагу на потребі враховувати інтереси простого люду; „завзята голота”, яка виступає за „козацьке завзяття”, протиставляється панцерній роті, охоронцям Сави Кононенка, причому у творі акцентовано увагу на тому, що захищають зрадника наймити: рота „Мирським скарбом купована, / Медом-пивом напована” [108, с. 325]. Закономірно, що битву виграє саме голота, яка здобуває найвищу оцінку розповідача, виражену в парафрастичному означенні „наші”:

*Віють наші, віють
Із мушкетів густо,
Поки стало в пана Сави
На подвір'ї пусто* [108, с. 326].

П. Куліш цікаво експериментує у творі з ритмічною організацією. „Дума про Саву Кононенка” поліметрична і полістрофічна [22, с. 9, 14]. Детальний розгляд дозволяє помітити низку закономірностей. Зокрема, автор свідомо зорієнтував твір на принцип декламаційно-речитативного звучання народної думи, водночас достатньо частотними є вірші, написані 3-стопним амфібрахієм із поодинокими

порушеннями (15 рядків із 28 у розділі I). В основному дума тяжіє до вільного віршування народного ліро-епосу та комбінації 6-, 8- та 10-складника силабічної системи. Три розділи з чотирьох мають чотирирядкову строфу, останній – шестирядкову. Несистемним є римування у творі: жіночі клаузули можуть мати точні рими (*червоніють-аліють, натягайте-грайте, ворота-робота, віконця-сонця* тощо) або не римуватися (*сонце-військо, недоляшку-запорозький* тощо); 35 рядків із 98 мають дієслівну риму; способи римування зустрічаються: наскрізний (AAAA) – 1-а, 2-а, 7-а строфи, суміжний (AABV) – 3-я, 4-а, 5-а, 6-а, 13-а, 14-а, 15-а строфи; перехресний (ABCB) – 8-а, 9-а, 10-а, 12-а, 19-а, 20-а строфи; рубаїчний (AABA) – 11-а, 16-а, 17-а, 18-а строфи; тернарний – 21-а, 22-а, 23-я строфи.

Як помічаємо, версифікаційно, строфічно та принципом римування виділено авторську інтерпретацію фінальної формули слави (21-а, 22-а, 23-я строфи). В інших випадках ритмічні перебої та інші зміни підпорядковані авторському задумові наслідувати нестабільність думового вірша літературними засобами.

На рівні художнього слова спостерігаємо суттєве наближення стилю твору до думового. Зокрема, частотними є синонімічні повтори: „*товариші-браття*”, „*пани-ляхи*”, „*гуде-шумить*”, „*мед-пиво*”, „*батько-матір*”, „*брали-ясакували*”. Останній повтор, що цікаво, має міжмовне походження, оскільки корінь “яс” запозичений з тюркських мов (пор. “ясир”).

В інтерпретації фінальної формули помічаємо вплив фальсифікованої думи „Похід на поляків”, де також зустрічається мотив узагальненої „козацької слави”:

„Похід на поляків”

*...тая Козацькая слава, що по всьому свиту
дыбомъ стала... [64, с. 104]*

„Дума про Саву Кононенка”

*Стала в світі слава –
Козацькая справа
Сама себе людям на сміх не давала...*

[108, с. 327]

Як свідчить аналіз, цією думою П. Куліш артикулював цілий спектр можливостей збагачення жанру в літературі поза стилізаційними рішеннями і сформулював основи для більш активного модифікування та розширення жанрових ознак. Зокрема, у плані світообразу суттєвою новацією є семантичне поле, пов’язане

із битвою, акцентування мотивації ворогів. Окрім того, дума названа ім'ям зрадника, відступництва якого не виправдовується сюжетом (на відміну, наприклад, від вчинків Олексія Поповича або Марусі Богуславки), і навіть сама кульмінація твору будується на покаранні Сави, натомість справжнім героєм постає знеособлена маса „завзятої голоти”, яку П. Куліш дегероїзував у своїй пізнішій творчості.

У творчому доробку Василя Симоненка зустрічаємо індивідуально-авторське звернення до аналізованого жанру – „Думу про щастя”. Написана 1962 року, ця дума має притлумлене, хоча й виражене епічне начало, причому епічність сюжету має кілька вимірів: від предметної на початку твору (*„Увійшла вайлуватю в сіни, / з хати віє нудьга / й самота. / У руках засміявся віник...”* [187, с. 184]), через уявно-іронічну метушливу картину фільмування та записування простого трудового життя доярки, до космічної тональності звеличення тяжкої праці: *„... чи прийде під ваші кашкети блискавицею думка дзвінка: / в космос крешуть ото / не ракети, / але пружні цівки молока”* [187, с. 185].

Вірш цікаво організований графічно у плані розбивки на рядки. Загалом поетичний текст має силабо-тонічний розмір, а саме тристопний дактиль із окремими тонічними порушеннями, зумовленими риторичною декламаційністю; також метричні відхилення спостерігаються в змістовно ударних рядках: *„Ви мовчанкою соромливо / постараєтесь обминуть, / що в доярки цієї / щасливої / руки й ноги вночі гудуть”* [Там само]. Однак поетомвір розділений на рядки не за принципом рівної кількості стоп, а виключно за принципом змістового виділення, завершення риторично значущої фрази. Водночас, у самому принципі розбивки помічаємо тенденцію, протилежну народній: рядок є не синтаксично та логічно завершеним цілим, але інтонаційним та змістовним відокремленням значущої інформації. В окремих випадках розбивка на рядки збігається з цезурою.

З точки зору світообразу помітна підпорядкованість твору пієтетові автора до людини праці, який у ядерному вияві постав у рядках *„Генії! Безсмертні! На коліна / станьте перед смертними людьми!”* („Вихвалять, і славити, і кричати...”). У сюжет залучається уявний план – умоглядний діалог із офіційними реєстраторами та оспівувачами соціалістичної дійсності, який забарвлений у сатиричні тони: *„Де*

фотографи? / Де поети? / нуте, хлопці, сюди скоріш! / Можна знімок утнуть / до газети / і жахливо веселий вірш" [187, с. 185].

У вірші розгорнуто складну діалектику щастя в усій суперечливості його виявів – як внутрішніх, так і зовнішніх. Конфлікт душевного стану та побутових умов, яким починається вірш є підкреслено приземленим, про що свідчить акціональна наповненість відповідних рядків („увійшла”, „віє”, „засміявся”, „обміта”, „тупотить”, „вибива”, „увірвався” тощо – усі позначення дії відзначаються найвищим ступенем вияву активності). Щастя переростає у вселенський вимір, що виражається в розгортанні метафоричної картини „*Місяць хоче, / мабуть, погрітись...*” [187, с. 184]. Перший висновок про ширість щастя від піднесеності („*Щастя хлюпає / срібною хвилею*”) прямує до іронічного заперечення – звертання до згаданих оспівувачів, які не квапляться увічнювати щастя. У відповідних рядках постає антитеза справжнього щастя та його офіційно звеличених сурогатів, у яких нема місця життєвій прозі („*руки й ноги / вночі гудуть*”), і на заперечення схематизованих ідеалів висувається ідея космізму простої, малопомітної праці („*...в космос крешуть ото не ракети, але пружні цівки молока*” [187, с. 185]). Вершиною синтезу є, природньо, розуміння щастя самою героїнею, у якому узагальнюється ідея „важкого щастя” як найвищої та самоцінної категорії.

Твір В. Симоненка позначений риторичністю, яка підпорядкована ідеалам автора. Неприсутність ліричного „я” зумовлюється, з одного боку, епічністю, з іншого, – частково компенсується легко відновлюваною точкою відліку звернень та інвектив на адресу профанаторів щастя. Помічаємо виразну моралізаторську домінанту у творі, яка увиразнюється знеособленістю героїні („*...ця Марія / чи Настя...*” [187, с. 186]). Вивершується світ твору апелюванням до „радянської землі”, яка постає ідеалом та метою подвижницької праці простої людини.

Стилістична характеристика твору підводить до висновку щодо нарочитої побутовості, розмовності принципів побудови фраз та добору образів, які подеколи є зниженими („*вищання*”, „*суне*”, „*регит*”; зневажлива описова конструкція „*... чи прийде під ваші кашкети блискавицею думка дзвінка*” заступає „у голову”).

Розмовна монотонність вірша порушується риторичними звертаннями, вигуками, патетичними образами.

Дума в Симоненковій інтерпретації постає умовно епічним твором із візуальною імітацією думової нерівноскладовості. Епічність згладжується риторичним забарвленням та моралізаторським струменем у сюжеті. Центральний образ попри побутову матеріальність залишається знеособленим, безіменним представником усієї своєї верстви. Кінцевим виправданням усіх страждань героїні та запорукою її щастя є рідна земля. Предметові зображення відповідають стильові особливості твору, який лише подеколи піднімається до піднесеного звучання. Таким чином, поет виявляє контрверсійну налаштованість щодо традиційної поезики думи, хоча й прагне назвою, візуалізацією поділу на рядки, завершальною апеляцією до рідного краю актуалізувати діалог із відповідним жанром. В. Симоненко розвиває у вірші індивідуальне розуміння високого (як у плані предмета зображення, так і у плані стилю), продовжує та посилює риторичність думи, загострюючи полемічний аспект.

Твір полтавського поета Ф. Гаріна „Дума про козака Дзюбу” присвячений подіям оборони Полтави російським гарнізоном у травні-червні 1709 року. Світообраз твору суттєво відрізняється від художнього світу народної думи, оскільки насичений тим „тенденційним цареславним фальшем” (Ф. Колесса), який дозволив атрибутувати думу „Битва полтавська” як явний фальсифікат. Цікаво простежити низку типологічних відповідностей між цим текстом із „Запорожской старины” та твором Ф. Гаріна.

У „Думі про козака Дзюбу” стійкість полтавського гарнізону мотивується вірністю Петрові І, а не патріотизмом: *„Відбивають ворожу навалу, / За ядром посиляють ядро. / Стяг Росії тріпоче над валом, / Щоб побачив їх стійкість Петро”* [31, с. 19]. Величання керівника оборони полковника Келіна так само займає досить вагоме місце в думі, хоча його роль у сюжеті досить незначна: він вечеряє зі своїм військом, коли до нього звертається новоприбулий Дзюба і пропонує заманити шведів у пастку. З перенесенням уваги на його образ художню вичерпність втрачає образ Дзюби, центральний, виходячи з логіки назви твору та

сюжету (героїчний, хоча й фатальний для героя вчинок дозволив військам Петра переломити перебіг бою). Образ орла-степовика, наскрізний для твору, з'являється лише поруч із згадкою про підземний хід до Полтави [31, с. 18, 20]. Таким чином, світообраз „Думи про козака Дзюбу” достатньо далекий від світообразу жанру народної думи, але водночас надзвичайно близький до світообразу фальсифікатів, зокрема, „Битви Полтавської”.

Структура та віршова будова твору неоднорідна: тонічна система переплітається з наслідуванням тоніки інтонаційно-декламаційного віршування народної думи. Окремі частини твору витримані в правильній силабо-тонічній схемі (3-складовий анапест з нарощеними стопами), проте наголоси навіть у найпослідовніше рівноскладовій 3-ій частині перебувають у прямій залежності від наміченої автором мелодики твору.

Строфіка твору неоднорідна: спостерігається змішування фольклорних і літературних принципів виділення строфи: 2-ий розділ починається виразно думовим речитативно-декламаційним складом, проте поділений на чотирирядки; 1-ий і 3-ій розділи поділені на катрени; 4-ий, 5-ий і 6-ий строфічного поділу не мають (останній розділений авторською розбивкою на дві частини, 11 і 18 рядків відповідно).

Художнім означенням образу козака Дзюби стає сокіл: „*Соколе мій ясний, сумувати годі...*” [31, с. 19], „*...подає соколеньку ядро...*” [Там само], „*...упав він, поранений в груді соколині*” [31, с. 21]. Така семантика відповідає загальнофольклорним закономірностям, і є, фактично, чи не єдиним засобом типізації образу Дзюби. Фрагментарність картини світу, лакуни в образі героя (зокрема, лишається невмотивованою згадка Келіна про Дзюбу як про побратима) віддаляють „Думу...” від світообразу народного жанру, надають їй виразно індивідуального забарвлення.

Композиційно помітним є уривчастий та наскрізно асоціативний заспів, який починається заклик до бою: „*На битву, бандуро, / Народ скликай!, / У небезпеці / Наш рідний край*” [31, с. 18], – і розвивається в напрямку до рвучкого синестетичного передання вражень: „*Хмари диму, / І перша кров. / А дзвони*

тривожно: / „Бов-бов”...” [Там само]. Цей композиційний елемент, як видається, значно більшою мірою, ніж включення рівноскладових рядків, свідчить про спробу автора перейти від стилізації народного жанру до індивідуального розвитку його закономірностей. Орієнтування на асоціативність як композиційний принцип вмотивовує умовчання (наприклад, сюжетної лінії Дзюби і дівчини-полтавки, обставин „зради” Дзюби). Образ бандури дає підстави говорити про кільцеве обрамлення твору: *„На битву, бандуро, / Народ скликай!”* [31, с. 18] – *„Грай же, бандуро, / На лад новий...”* [31, с. 22]. Увиразнюється кільцева структура на смислового рівні (і перший, і нумерований останній розділи є позафабульними, мають ретроспективний та проспективний характер відповідно) та версифікаційно (мають спільну віршову будову).

Стилістичний рівень позначений спорадичними звертаннями до жанру народної думи: наявний топос *„чотири дороги”*, формула *„стиха промовляє”*, градаційні конструкції, формула *„ясні зорі, тихі води”*. У поетичній організації тексту помітними є прикладкові конструкції: *„орел-степовик”*, *„дівчина-полтавка”*, *„чоботи-чорнобривці”*, *„вино-отрута”*, *„меди-речі”*, *„Дзюба-побратим”*, – які посилюють зв’язок твору з думовою традицією.

„Дума про козака Дзюбу” Ф. Гаріна має досить своєрідну композиційну організацію та особливості моделі світу, які своїм походженням тісно пов’язані з фальсифікатом *„Битва полтавська”*, але водночас представляють цікавий розвиток жанрових принципів, які полягають зокрема в запровадженні асоціативної організації сюжету, винесенні на перший план емоційно значущих ситуацій (переживання полтавкою „зради” Дзюби, урочисте святкування перемоги).

Поетична творчість В. Грабовського належно не поцінована критикою. Окремі відгуки у *„Літературній Україні”* та *„Слові Просвіти”* [105] не претендують на аналіз поезики творів автора, а мають інформативний характер, тоді як загалом творчість митця представлена у літературно-критичній рецепції [160].

У збірці *„Споглядання дерева”*, яка розміщена автором на двох сайтах – www.vesna.org.ua та www.poetry.uazone.org.ua, – простежується виразна тенденція формування жанрових очікувань читача за допомогою назв творів. Частина

жанрових маркерів перебуває в межах літературної генологічної системи: пісня („Пісня” (два твори мають таку назву), „Пісня вільних дерев”), балада („Балада про снігового лева”, „Балада про дівочі сльози”, „Балада про відсутність бажань (Олександрові Шарварку)”, „Балада кохання”), казання („Казання про понеділок”, „Казання про ясеня”), акровірш („Акровірш”, „Самопосвята (акровірш)”), деякі назви апелюють до риторичних жанрів („Притча на шкоду раціоналізмові”, „Трактат про серце”, „Монолог 18-річного Франка”, „Монолог лісничого”, „Монолог садівника”, „Монолог яблуні”, „Монолог останньої сосни”, „Рецепт (притча-жарт)”, „Відозва горіхового гаю”, „Освідчення”, „Пересторога”). Помітною є увага автора до актуалізації екфрасистичних очікувань – шляхом вибору жанрового визначення з іншого виду мистецтва („Диптих бажання”, „Триптих про синівську вдачу”, „Триптих чекання”, „Мандрівний триптих”, „Триптих зі сну”, „Реквієм граба”).

Як генологічна назва слово „дума” зустрічається в заголовку твору „Дума про покликання”. У назві тексту „Дума осіннього вечора”, очевидно, маємо справу з нежанровим слововикористанням з огляду на історико-літературний контекст і, зрештою, загальномовне значення такої побудови сполучення (пор.: „Дума матері руської” М. Устияновича, „Думи буття” М. Самійленка, що передбачають також лірико-медитативну домінанту).

„Дума про покликання” присвячена Михайлові Шолохову і має в основі образні елементи його біографії: участь у громадянській війні, стосунки з батьком, джерела творчості. Ритмічна організація твору складна, домінує декламаційно-тонічне віршування, зорієнтоване на ораторське озвучення твору. Міжіктовий інтервал та кількість наголосів у рядку коливаються в значних межах: залежно від варіацій декламаційних та напівнаголошених акцентів, можна виділити діапазон від 2-наголошених рядків до 8-наголошених; міжіктовий інтервал становить від 1 до 4 складів. Зміни у ритмічній структурі твору корелюють із розгортанням сюжету: зокрема, художню рецепцію творчості героя (20 рядків) оформлено у 5-стопний ямб із порушеннями (виділення рядків: „А час летів / Як шабля навздогін!” [39], пірихій: „І Дін чекав чайними жалями” [Там само], нарощенням: „Час даленів шаблями, мов шаблями рядків” [Там само]), які підтримують враження неупорядкованості,

динамічного й рвйного руху внутрішньої художньої дії. Прикінцеве формулювання мети творчості, апелювання до майбутньої слави краю знову оформлюється за принципами декламаційно-тонічного віршування, що маркує кільцеву композицію сюжету, увиразнену метафоричним зворотом: *„Син у батька цілив такою страшною любов'ю, / що й пам'ять оберталась на кригу”* – *„...щоб син у батька ніколи не цілив / такою страшною любов'ю, / котра й пам'ять обертає на кригу”* [Там само].

Світообраз твору позначений впливом ліричної родової домінанти, яка значною мірою зіставна з епічною внаслідок високого ступеня узагальнення, суб'єктивізації (метафоричній та символічній) предметного плану (пор. образно-семантичне поле громадянської війни: *„Час був нечувано молодий! / А крила мав гострі, як шабля вранці”* [Там само]; *„...голова білочубого дня / від дому до Дону / котиться...”* [Там само]; *„Час даленів шаблями, мов щаблями”* [Там само]). На рівні художнього синтаксису опущеними подеколи виявляються акціональні дієслова, що також притлумлює розповідне начало: *„Шаблю _ на перо, / і знову _ бій. / І знов любов _ у шанці”* [Там само].

Опертя художньої дії на просторовий маркер річки Дін продиктоване не лише біографією М. Шолохова, але й алюзіями найвідомішого твору цього автора. Події твору хронологічно не конкретизовані, проте мотив часу є наскрізним, саме довкола нього організується розвиток покликання героя: пройти від болів війни до своєї творчості і цією творчістю утвердити заперечення беззмістовної бійні, тобто, заперечити самі підстави свого письменництва (експресивний пейзаж на початку, на фоні якого розпочинається дія повторюється наприкінці як від'ємна мета всього творчого шляху героя). Моральність, підпорядкування творчого подвигу майбутній славі свого краю створюють насичений психологічний портрет героя.

У центрі світообразу постає війна, яка не має чіткої локалізації, проте має образну яскраво індивідуальну конотацію: *„Стогнало небо. Шляхи, мовби сірі воли, / підпливали кров'ю”* [Там само]. Образи війни експресивні, макабричні (воли, що спливають кров'ю, відрубана голова дня тощо). Родинні взаємини (прагнення батька замінити сина на війні) виражені включенням стилізованих під народну пісню

рядків, що утверджують глибокий зв'язок сім'ї з моральними традиціями предків та інтимізують мовлення персонажа, що виражається у демінутивах („*Михайлятко*”, „*війнонька*”, „*старенький*”, „*молоденький*”).

Стиль твору виразно індивідуальний. Поетичний синтаксис надзвичайно різноманітний: семантика швидкої дії передана у „Думі про покликання” опущеннями предикатів та груп предикатів, водночас психологічні замальовки деталізуються накопиченнями однорядних членів („*І небу не знати, якою сивинкою / він вернувся тоді до неньки, / якою росинкою, якою часинкою...*” [Там само]). Лексичні особливості сполучуваності образів балансують на межі традиції та експерименту („*голова дня*”, „*тенькнув часинкою*”, „*час даленів шаблями*”, „*Дін чекав чайними жалями*”).

Наявність потужної постаті в центрі розвитку сюжету, осмислення життєвого героїзму (батько й син, творчість як подвиг), наскрізний пафос моральності (семантичний шар народної пісні, вибір батька, мета творчості героя) та інші риси світообразу дозволяють говорити про плідний розвиток традиції думи. На рівні ритмічної організації твір розвиває на новому, порівняно з фольклорним, рівні тонічно-декламаційне віршування, успадковує динамізм та свободу вільного думого розміру, проте збагачується питомо літературними версифікаційними ходами, причому метричні перебої корелюють із ритмом зображуваних подій.

Розвиток літературної думи в межах соцреалізму, як і для літературної думи в цілому, відбувався у кількох напрямках і включав зокрема фальсифікації, які проте мали інше значення, порівняно з періодом романтизму. Авторські стилізації – з огляду на офіційний осуд (див. вище позицію З. Кедрині) – розвивалися лише в період захоплення революційною неоромантикою, натомість фальсифікації з ідеологічних мотивів розвинулися надзвичайно широко, викривляючи картину тогочасного фольклоротворення.

Сучасне літературознавство на основі співвіднесення теоретичних постулатів та реального втілення їх у творах художньої літератури сформулювало канонічні визначники соціалістичного реалізму: партійність і класовість мистецтва, єдність національної форми та комуністичного змісту [132, с. 19]. Остання ознака

легітимізує романтичні за пафосом думові стилізації В. Поліщука, В. Алешка, а також Г. Епіка, О. Матвієнка та інших у каноні соцреалізму. Також спільною для соцреалізму та неоромантизму у його пролетарському варіанті стала настанова на конструювання „ідеологічної пропаганди міражів у вигляді соціалістичної утопії; остання слугувала чудодійним магічним засобом для підміни реального наслідування дійсності її лакуванням” [132, с. 13] (про зв’язок цих стилів див. у пункті 3.2.3).

У сучасній фольклористиці статус фальшованих здобули думи та пісні про „віковічну дружбу російського і українського народів” [142, с. 111], їх місце в контексті соцреалізму відповідно оцінюють і літературознавці [51, с. 15]. Характерною прикметою процесу створення радянських дум-фальсифікатів була потужна підтримка з боку держави та навіть активне держзамовлення на подібні зразки.

Висновки про особливості фальсифікатів цього періоду робимо на основі текстів із представницького в цьому аспекті видання 1955 року, яке стало об’єктом наукової критики у фольклористиці [142, с. 111], куди потрапили такі фальшовані думи: „Про Леніна і Сталіна” (складена у 1950 році солістом Державного українського народного хору В. Перепелюком), „Хто ж той сокіл, товариші” (записана від Ф. Кушнерика, складена у 20-30-і роки), „Про військо червоне, про Леніна-батька і синів його вірних” (створена колективом кобзарів у 20-і роки), „В неділеньку рано-пораненьку” (складена Г. Прохаченко у 1941 році), „Героїня Зоя” (складена „народною поетесою” Г. Перев’язко у 1943 році), „Про матір удову” (надзвичайно цікавим є коментар до цього тексту, який виразно наświetлює досить своєрідне розуміння упорядниками сутності фольклорного твору: „Склав думу в 1945 р., а в 1950 р. доопрацював кобзар Григорій Миколайович Ільченко” [227, с. 622], – цілком очевидно, що йдеться про авторський твір з редакціями, а не про народний твір з властивими йому варіантами), „Дума про Олега Кошового” (склав В. Перепелюк у 1944 році), „Дума про Карнауха” („склав думу робітник М.Г. Богатир, учасник самодіяльного ансамблю кобзарів депо ст. Слов’янськ” [227, с. 623]), „Про визволення України” (склав В. Перепелюк у 1943-44 роках),

„Про Корею” (склав Г. Ільченко у 1950 році), „Непорушна дружба (Дума про возз'єднання України з Росією)” (у примітках до видання атрибуцію тексту обійдено розпливчастим твердженням: „складено думу в Києві у 1953 році” [227, с. 628]).

Загальний огляд творів свідчить про наскрізне руйнування як світообразу, так і стилю жанру думи. Навіть у тих взірцях, де зберігається органічний зв'язок із традицією уславлення подвигу та героїчної загибелі представників народу („Дума про Олега Кошового”, „Дума про Карнауха”, „Героїня Зоя”), вводиться алогічний мотив уславлення зверхників радянської держави (Зоя вигукує: *„Сталін з нами! Сталін з нами!”* [227, с. 477], Олег Кошовий організаційну промову перед партизанами починає зі слів: *„Ми Леніна внуки молодії, / Ми Сталіна діти бойовії! / Мене партія послала / І як сину наказала / До вас голос свій подати...”* [227, с. 487], „Дума про Карнауха” завершується уславленням державної та військової мудрості Сталіна [227, с. 486] і т.д.). Художня рецепція ідеології інтернаціоналізму руйнує світообраз думи оспівуванням інших народів („Дума про Корею”).

В окремих випадках накладання одичного пафосу на поетику народного жанру призводить до постання творів із розпливчастою жанровою атрибуцією, які не мають аналогів у фольклорі, хоча й пов'язані з думами. Зокрема, величальна нерівноскладова поезія „Коли б стала я та ясним соколом” визначається упорядником збірника „Українські народні думи та історичні пісні” „думою-билиною”, хоча від обох жанрів твір запозичив відносно небагато. Симптоматично, що у коментарях прямо наголошується на впливі російської пісні „По твоим заветам все исполнилось” на створення аналізованого тексту. Відзначаємо окремі елементи поетики народного голосіння (мотив метаморфози птаха), наявність двокомпонентних сполук прикладкового та синонімічного характеру, характерну нерівноскладову будову із орієнтуванням на декламаційність. Водночас, орієнтування на оспівування померлого вождя та привнесення чужих народній свідомості цінностей („*дівчата водять трактори*” [227, с. 380] – питома цінність соцреалістичного бачення фемінізму [235, с. 44–45]).

Стилістично думи радянської доби позначені активним насиченням образного ряду реаліями нової доби („танки”, „самольоти”, „катюші”, „партизани”, „автомати”, „комсомольське” тощо), образи із негативною конотацією також здобувають прикмет доби, зокрема, тяжіють до публіцистики і плакатності („шакали”, „стервятники”, „людоджери”, „буржуйський” тощо).

Якщо підсумувати особливості радянських фальсифікатів дум, то їх типологічною домінантою можна визначити саме ту ознаку, яку Ф. Колесса вважав основною хибою фальсифікатів початку ХІХ ст. і яка вже розглядалася нами у зв'язку із цим явищем: „...тенденційних цареславних фальшів не подибаємо в народних піснях і думах” [92, с. 158]. Проаналізована нами „Битва полтавська” – яскрава ілюстрація тези, що найперші спроби авторського опрацювання дум гіпертрофували функцію славослівних мотивів у розвитку сюжету. Прикметно, що саме ця особливість визначила напрямок до зближення соцреалістичної думи з одою та взагалі – самотутність рецепції жанру думи радянською літературою. Реалізація принципу єдності національної форми та комуністичного змісту здійснюється в них цілком у річищі класицистичної оди; саме на цей жанр як на парадигматичний для розвитку методу в цілому вказав А. Синявський у самвидавівській статті „Що таке соціалістичний реалізм?” [188, с. 69–70]. Фактично, фальсифікації свідчать, що на цьому етапі розвитку письменства активно засвоювався й гіпертрофувався органічний у своїй основі компонент думової композиції – прикінцеве славослів'я, до якого, зрештою, і звелось розуміння самого генологічного поняття „дума”. Такий напрямок розвитку думи цілком логічний, адже у творах, що увійшли до збірки „Дзвін”, зокрема, у „Думі про татарина і орапа” П. Куліш робить рішучу заміну ліризованого епічного сюжету масштабним звеличенням героя на тлі пунктирно окреслених подій, чим, власне, наближає думу до оди (див. Розділ 4).

Саме в такому контексті коректно прочитується, зокрема, такий твір, як „Дума про безсмертного кобзаря” П. Тичини, який ми аналізуємо на підтвердження запропонованої вище логіки розвитку жанру.

„Дума про безсмертного кобзаря” присвячена українцям Канади і розкриває авторське бачення ролі Т. Шевченка в об'єднанні українців світу. П. Тичина

пропонує власне поетичну рецепцію революційних закликів поета та їх реалізації в українській історії. Тема еміграції подана в контексті емоційно наснажених образів із поетичного словника самого Т. Шевченка: „царі” (як символ панівної верхівки, ворожої українцям), „хата” (омріяний образ ідеального добробуту). Риторика проклять гнобителям явно пов’язана з індивідуальним стилем творчості П. Тичини та властивою йому реалізацією пафосу класової боротьби [235, с. 46–47]. Прикметно, що символом остаточного відродження України стає Дніпро, який також має важливе значення в Шевченкових поетичних візіях майбутнього.

Епічний сюжет у розумінні подієвого руху у творі відсутній. Рушієм розвитку виступає авторське осмислення подій XIX–XX ст. на трьох проблемних рівнях: вимушений розрив українського народу на материкову та діаспорну частини; значення спадщини („слова”) Т. Шевченка у збереженні української самобутності; визволення та єднання України під проводом комуністичної ідеології: „...*корона царська покотилась, / і люди всі зраділи: Ленін! / Ленін!*” [216, с. 38] (як стверджує І. Смирнов, тоталітарна антропологія є за своєю природою синекдохою, людина означає не тільки себе, але й те, часткою чого є [191, с. 30–38]; також слід згадати радянську аксіому еквівалентності: „Говоримо „партія” – розуміємо „Ленін””).

Сюжетно та композиційно виокремлений ідеологічний мотив братерства народів („*Разом з російськими братами / вже встала вільна Україна*” [216, с. 38]), ідеологема „Жовтня”, загальний пафос розквіту України як „держави” в СРСР є виразними свідченнями нового напрямку розвитку думи (напр., імперська ідеологема змішування народів представлена у „Думі про татарина й орапа” П. Куліша в образних прикладах і є, фактично, другорядною на тлі оспівування відданості представників інших народів своїй новій державі).

Повторення четвертої строфи наприкінці думи – засіб композиційного зміцнення – водночас підкреслює ідею непоминушості Т. Шевченка, його актуальність як на етапі еміграції XIX ст., так і в добу єдності та зростання України. Підсумовуючи аналіз „Думи про безсмертного кобзаря”, відзначаємо, що твір наскрізно утверджує велич і незнищенність слави Т. Шевченка на тлі радикальних змін, що відбуваються з народом, причому ця ідея послідовно простежується

починаючи з назви („безсмертний”) і завершуючи конкретними композиційними прийомами. Неважко помітити і своєрідний діалог із поетовим „Заповітом”, і, водночас, абсолютизацію посмертної слави героя, яка становить невід’ємний елемент думового світообразу, композиційно й образно втілюваний у славослів’ї.

РОЗДІЛ 4.

„ПАМ'ЯТЬ ЖАНРУ” ДУМИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Аналіз змін, які відбувалися у жанрі думи в процесі адаптації до генологічної системи літератури, переконує, що елімінування жанрових ознак призводило до швидкого розмивання його специфіки. Для відстеження подальших процесів вияву цього жанру в літературі доцільно прийняти ідею „пам'яті жанру” (М. Бахтін), виявлення в традиції слідів вже занепаłego (зниклого) жанру.

Жанр думи (як генологічне поняття, так і генологічна назва) у теоретико-літературній та мистецькій рецепції досить рано почав ототожнюватися з великими за обсягом епічними творами. У польській поезії 1670 року, висловлюваннях Я. Альбертранді та ін. думи визначаються як фольклорний еквівалент поем, великих епічних творів. У літературі генологічна назва „дума” використана вперше саме в прив'язці до історичної поеми (думи представників „української школи” польської літератури, „Думи” К. Рилєєва). Жанровому діалогу поеми та думи сприяло також руйнування генологічної прескриптивності та нормативності, яке суттєво змінило уявлення про першу: у добу романтизму поема ліризується, стає фрагментарною і дедалі більше відходить від принципів класицистичного розуміння епосу [99, с. 79–85]. Основи для діалогу класичного епосу та думи у нашій літературній традиції, очевидно, заклав своєю „Україною” П. Куліш (див. пункт 3.2.1).

Твори збірки „Дзвін” П. Куліша, до назв яких у якості елементу входить компонент „дума” („Дума про курку з курчатами”, „Дума-казка про Діда й Бабу, про Курочку рябеньку й надібку золотеньку”, „Дума про татарина й орапа”, „Дума-пересторога, вельми на потонні часи потрібна”, „Дума про найвищий дар”), є суттєво віддаленими від поезики народної думи, водночас помітне прагнення побудувати ці поеми на основі досвіду попередньої творчості, позначеної активним діалогом із ліро-епічною народною спадщиною (див. відповідні розділи).

Зокрема, аналіз „Думи про курку з курчатами” свідчить про формальне збереження П. Кулішем окремих елементів народного жанру на рівні структури: розділи твору називаються „Заспів до думи”, „Дума сама” та „Поспів до думи”. Водночас, сюжетно-композиційна функція кожного з них суттєво відрізняється від заспіву (заплачки), власне думи та формули закінчення народного тексту. Зокрема, „Заспів до думи” та „Поспів до думи” становлять несюжетне лірико-медитативне обрамлення, властиве українській романтичній поемі (пор. із класичними зразками поем Т. Шевченка, М. Костомарова). Історія написання твору пов’язана з обшуком у помешканні І. Пулюя, товариша П. Куліша; як свідчить у спогадах сам І. Пулюй, поет написав думу „для розради” його „пригнобленого духу”. Також адресат прокоментував довгий підзаголовок твору („На спомин про Дорнбах під Віднем та про генерала Дубельта і графа Орлова”): „Певно, що Куліш при тій нагоді пригадував собі той час, коли російська поліція арештувала його, Шевченка, Костомарова і Білозерського та як він стояв на допитах перед генералом Дубельтом і графом Орловим... Так повсталася його дума, і оба ми вірили, що буде колись злюкам трибунал на небі” [цит. за: 148, с. 704].

Основна сюжетна лінія твору має алегоричний характер: курка з трактирного курника розлого повчає дітей остерігатися людської підступності і не злазити з сідала; коли ж уночі „два студіозуси” та „жидів страшений гурт” вирішують поїсти в цьому трактирі, обережна курка з курчатами потрапляють на кухню просто із сідала. Розповідач від елегійного споглядання ночі переходить до моралізаторства, екстраполюючи випадок із куркою на суспільно-політичний контекст нічних обшуків та арештів:

...А як же тим, кого жорстка рука
Хапає з сідала домового тихого,
Хапає помацьки та й душить простака,
Хоч той йому ніже не заподіяв злого? [109, с. 457].

Попри жанрове визначення, дане в першодруку – „поема-епопея”, спостерігаємо у творі контамінацію ознак кількох жанрів, чільне місце серед яких посідає байка. Окрім прозорих натяків на зв’язок із попередниками (пряме

цитуювання „Пана та Собаки” П. Гулака-Артемівського), П. Куліш оперує такими структурними та смисловими компонентами байки, як алегоричність, моралізаторське спрямування (мораль у творі подвійна: окрім уже цитованої, автор вдається до критики умовчання ряду жертв репресій). Водночас, у творі наявні чіткі генологічні ознаки поеми (побічні сюжетні лінії з історії двох „студіозисів, „жидів”, широкий культурний та соціальний контекст). Не можна не помітити впливу думової естетики на функціональні особливості „Поспіву до думи”: простежується чітка кореляція з фінальною формулою невмирущої слави:

О друзі! О борці за істину святу!

Почуйте голос мій із-під землі сирої:

Я вашу чистоту і духа правоту

Приношу, як трофей, у пантеон героїв [109, с. 458].

П. Куліш зміщує акценти джерела слави в романтично-суб’єктивістському напрямку: якщо для народного світогляду запорукою невмирущості діянь героя виступає колективна свідомість і поезія, то для поета гарантією уславлення є особистий мотив, підкреслено ворожий поширеній практиці, що виражено в непрямому протиставленні своєї поезії „музі хуторній” [Там само].

„Дума-казка про Діда й Бабу, про курочку рябеньку й надібку золотеньку” – індивідуально-авторська рецепція народного казкового сюжету. Надзвичайно промовистою в плані дослідження еволюції Кулішевих уявлень про жанр твору є зміна в чернетках та рукописних версіях назв композиційних нефабульних елементів твору, присвячених Ганні Барвінок: у деяких автор цілком пристає до літературної термінології („присвята”, „пролог”, „замість пролога”, „замість епілога”), у деяких звертається до народних назв („заспів”, „поспів”). В одному з варіантів назви синтезуються обидва підходи: „Заспів до думи-казки. Замість пролога до моєї Знаної”, „Поспів до думи-казки. Замість епілога до моєї ж таки Знаної”. У варіанті, що увійшов до видання 1998 року П. Куліш виключив ці поняття з назв розділів і остаточно визначив їх функцію як присвяти: „Чолом і ралець моїй Знаній”, „Чолом доземний моїй же таки Знаній” [148, с. 707].

Твір за особливостями світообразу та рисами стилю далекий як від жанру народної думи, так і від тих експериментів, що їх проводив П. Куліш, адаптуючи фольклорну жанрову поетику до літературної. Водночас, можна простежити окремі нюанси, що дозволяють вмотивувати елемент „дума” в назві твору генологічним діалогом. Зокрема, твір насичений релігійним моралізаторством, що властиве думі на сучасному П. Кулішеві етапі розвитку. Очевидно, що включення архаїзмів та церковнослов'янізмів має в такому випадку подвійну мотивацію: як наслідок редукованого діалогу з жанровою традицією моралізаторських варіантів дум та псалмів та як результат пошуків високого літературного стилю [37, с. 33]. Поодинокі звернення до стилю думи, очевидно, пояснюються епічністю твору: зокрема, зустрічаємо синонімічні й атрибутивні сполуки (як народні: „місяць-перекрій”, „веселі-ясні”, „Славута-Дніпро”, „галери-байдаки”, так і авторські, ситуативні: „письменники-сусіди”, „боротьба-танець”, „впитись-причаститись”, „цвісти-блищати”, „комети-планети”), окремі традиційні фрази („стиха грає”).

„Дума про татарина й орапа” за своїми провідними ідейними інтенціями, за особливостями світообразу наближається до жанру оди: її епічність суттєво знижена, зведена до узагальнень та умовчань. Зокрема, Чесменська морська битва постає в контексті біографії героя та прихована за клішованими рядками:

*І заревли тоді гармати джерелаті
По тих слізьми колись доповнених морях,
Що доповняла їх плачуща гірко мати, –
Нагнав і на Босфор, і на Єгипет страх* [109, с. 470].

„Дума-пересторога, вельми на потомні часи потрібна” вже своєю назвою апелює до жанру полемічної літератури XVII століття памфлету-„перестороги” та наслідує назву одного із найхарактерніших його зразків. Ідеологічне наповнення твору не властиве народним поглядам на соціальну справедливість, оскільки утверджує принцип початкової нерівності людей („...*Се воля жизняних непохибних законів*” [109, с. 475]). Також, вдаючись до езопівської мови та практики історичних паралелей, автор в образах іудейської історії достатньо прозоро натякає на історію України, прямо обвинувачує її вождів у падінні держави, у розпалюванні

соціальної ворожнечі: „...*О Боже! Не прощай / Тому, хто ввередив єхидним увередом / Нам духа, – хто підняв нас на дурну войну*” [109, с. 474]; „...*Чим хоч єхидство зви, як хоч ножа святи – / Кривавим манівцем до щастя не дойти*” [109, с. 477]. Якщо прийняти думовий світообраз лише в якості „обрію запитування” для цього твору, то під цим кутом зору очевидним стає притлумлення у творі всіх базових особливостей думової моделі світу та підпорядкування їх розлогому моралізаторству, в основі якого – вивершення ідеалу держави вже не тільки над родовими нормами (як у народному ліро-епосі), але й над історією розвитку народу, над прагненнями соціальної рівності.

Твір насичений церковнослов’янізмами, що вмотивовується як апелюванням до певного жанру, так і фабулою, в основі якої – проповідь пророка.

Таким чином, у поемах, що увійшли до збірки „Дзвін”, автор розчиняє жанрові ознаки думи у власне літературних: байці („Дума про курку з курчатами”), філософській казці („Дума-казка про Діда й Бабу, про Курочку рябеньку й Надібку золотеньку”), оді („Дума про татарина й орапа”), памфлеті („Дума-пересторога, вельми на потомні часи потрібна”). Синтез жанрових ознак у поемах свідчить про продовження у 80-90-і роки плідних жанрових експериментів автора та про прагнення розвивати елементи жанру думи на новому жанровому рівні і в нових проблемно-тематичних шарах.

Вплив жанру думи на твір простежується на рівні сатиричного викривлення центральної для народного жанру ідеї уславлення героя в „Думі про Наума Безумовича” І. Франка.

У заспіві І. Франко актуалізує алюзії „Слова о полку Ігоревім” для звернення до славного минулого свого краю („*Ой були віки Трояна, / Славні, кажуть, і багаті...*” [230, с. 239]), фальсифікованої думи „Похід на поляків” („*Була, кажуть, честь і слава, / Військова козацька справа, / Що по світі гомоніла, / Гомоніла та й пропала*” [230, с. 240]). Розповідач наголошує на ігноруванні сучасністю досвіду історії і закладає основу для сатиричного викриття, визначаючи „нових героїв” в одному образному ряді з персонажами героїчних пісень минулого. Своєрідна експозиція розпочинається думовим вигуком „гей”; автор розвінчує депутатів, які

обдирають власний народ, вдаючись до пародіювання біблійної тези про бідність як запоруку прилучення до Царства Божого (пор.: „Блаженні убогі, – Царство Боже-бо ваше” (Луки 7:20); „Горе ж вам, багатіям, бо втіху свою ви вже маєте” (Луки 7:25)). Сатиричне викриття загострюється несподіваним узалежненням шляху до царства Божого від надмірних податків: „О, тоді аж увійдемо, / Наче Лазар із барлога / З того падолю податків / І додатків в царство Бога” [230, с. 240].

З-поміж засобів типізації образу міністра-мілітариста помічаємо інтерпретацію афористичного вислову „Тільки Бог святий знав, що він думав, гадав, замышляв” (фальсифікат „Битва Чигиринська”), яка сполучається із нанизуванням дієслівної рими: „Пан міністер вже не дбає, / Що гадає – господь знає, / Але райхсрат знать не знає” [Там само]. Нарочите опрощення звучання, як і самий контекст думової алюзії у поемі (хабар рутенським депутатам), створює додаткові сатиричні наголоси, розгортаючи удаваний героїзм Безумовича та українських делегатів.

Промова „посла Безумовича” в райхсраті, яка становить композиційний центр поеми, містить низку як згорнутих, так і експлікованих ситуацій мовленнєвого самовикриття хабарника: удаваний панавстрійський патріотизм насправді виявляється прагненням „трінгельду”, а реальні муки народу, зображення яких у творі руйнує цілісну викривально-сатиричну картину, – банальним набиванням цін. Виступ нібито від імені народу насправді викриває інтереси лише еліти, яка потрапила в парламент: „Хід думок і розмірковувань Наума Безумовича викриває лицемірство, безпринципність та продажність того прошарку галицької спільноти, яка репрезентувала народ у вищих інстанціях” [40, с. 77].

У цілому думова поетика (окремі вислови, алюзії, образи) та світообраз (народні муки, сатирично акцентований героїзм) народної думи є значною мірою факультативними в поемі і підпорядковані загальному сміховому началу. Водночас, поема торкається актуальних питань австрійського парламентаризму, викриває депресивні елементи балансу влади в імперії більше у сатиричному, ніж у пародійному ключі, тобто виходить далеко поза межі світообразу думи.

Від найперших поетичних спроб позначена потужним впливом думового ліро-епосу творчість Т. Осьмачки [63, с. 641; 67, с. 133–134; 77, с. 53–54; 111, с. 229; 129, с. 532–533]. Тим не менш, поет не вдається до прямої стилізації із багатовекторним залученням стилю та світообразу народних дум, натомість активно засвоює та інтерпретує зображальні можливості фольклорного стилю. Зокрема, його творам властиві звернення до архаїчної лексики, накопичення римованих дієслів, які увиразнюють ефект градації („Колісниця”); цілі думові вислови: „...і Батурин теє зачуває, брами відчиняє” („Семен Палій”) [159, с. 277]; епічні зачини: „*Ой у полі та стернистому, / на старому Деревлянському, явори стоять, гойдаються, / ще й вітрами умиваються...*” („На Ігоревім полі”) [159, с. 284].

Т. Осьмачка також неодноразово демонструє актуалізовані поетичні паралелі думового стилю та стилю „Слова о полку Ігоревім”, що помітно у віршах „На Ігоревім полі”, „Колісниця” та інших, у поемі „Дума про Зінька Самгородського”.

Народнопоетичні думові стильові та світообразні домінанти поеми „Дума про Зінька Самгородського” розкриті С. Марцинкевич, яка приходить до висновку про формотворчий та змістоутворювальний вплив народної думи [129, с. 536-537].

Поема „Дума про Зінька Самгородського” побудована відповідно до принципів силабіки, підтриманої на рівні акцентних закономірностей: рядки дев’ятискладові, причому стабільними є наголоси на третьому та сьомому складі; інші закономірності не простежуються, хоча помітний значний вплив декламаційності на зміщення (втрату) наголосів: „Із-за го́ри та висо́кої...”, „які́й ві́тер, які́й пта́х то́бі”, „...куді́ спі́иши та ще й кві́иши” [159, с. 297], „у ві́кно на на́ше дво́рище” [159, с. 298] тощо.

Дума поділена на дві пісні (три в першій редакції [129, с. 535–536]), які мають окремі просторово-часові плани: у першій дія відбувається в нічному Самгородку, у другій – у льохах НКВС, причому наявні включення елементів візійного часопростору (марення ув’язненого Зінька). У поемі актуалізовано мотив прокльону мучителям, яка є центральною для грона дум-плачів, проте говорити в цьому випадку доцільно про типологію мотиву, причому поєднуються елементи народної

типізації (гіперболізація героя) та натуралістичні експресіоністичні деталі, що помітно в ситуаціях битви Зінька з нападниками та мук повстанця у катівнях НКВС.

Архітектонічна організація поеми „Дума про козака Данила” А. Малишка є складним явищем: наявні прозові включення, що розпочинають формально-композиційні підрозділи поеми („пісні”); прозовим є й своєрідний заспів до твору: *„Якщо ти людина і в тебе серце глибоке й очі повні огню, то запечалишся з того, що не довелося бачити козака Данила і його братів по шаблі...”* [127, с. 55]. Віршований же текст твору написаний чотиристопним ямбом. В аспекті співвідношення родових домінант твір має ознаки драматизованості, яка експлікована ремарками – позначниками суб’єкта мовлення (полілог Чорнухи, Данила, Матвія [127, с. 71–74], монолог Чорнухи [127, с. 77], діалог матері і жовніра [127, с. 87–88]).

В основі сюжету твору – народна „Пісня про Нечая”, яка розвиває тему героїчного протистояння козацького ватажка з переважаючими силами поляків, які оточили загін. А. Малишко суттєво доопрацював та розширив схематизоване протистояння за рахунок розкриття образів побратимів та підлеглих Данила Нечая, побічних ліній (кохання Тимофія до мельникової дочки, трагедія матері Тимофія тощо). Епічна деталізація та полісюжетність відводить поему далеко від принципів розкриття ситуації у народному ліро-епосі, хоча автор артикулює спадкоємність свого твору: *„Утішся, товаришу, читаючи цю стародавню думу...”* [127, с. 55].

У поемі наявні авторські інтерпретації народнопісенних виражальних засобів, що не можуть бути узалежнені винятково від поетики думи (розгорнутий заперечний паралелізм: *„...Зі сходу йшла не завірюха, / Шляхами й полем навпростець, / За сніжним долом, синім бором / Копит одлунює луна...”* [127, с. 91]; образи та картини, пов’язані з гіперболізацією образів Данила та Тимофія [127, с. 89–90] тощо). Водночас, настроєва сфера твору, хоча й позначена впливом піднесеного народного героїзму, перебуває цілком у залежності від авторського світогляду (передача невідомих фольклору контрверсійних почуттів [29, с. 294–295]: *„Сидить кобзар і гірко плаче, / Веселий граючи танок”* [127, с. 90]; суб’єктивні образні порівняння, що розгортаються в емоційні картини: *„Отак, бува,*

у вовчу зграю / Вбреді вовчисько нелюдим, / Обнюхають і обкусують, / А потім милуються ним” [127, с. 82]; „Дим повис / І на вітру в поля прозорі / Поповз плазма, як жовтий лис” [127, с. 88]; мотивація та психологізація образів ворогів [127, с. 68–69, 85]).

Споріднює поему з думою центральний елемент світообразу твору – героїзм перед обличчям поразки, який уособлюється в образах Данила Нечая, Тимофія та його матері. Таке специфічне світобачення піддається випробуванню на міцність (зображення величі польського війська, детальне розкриття образу відступника Чорнухи). Однак ідейне навантаження героїзму виправдовується не тільки епічною пам’яттю поколінь, уособленою в образі кобзаря, але й появою сподіваної підмоги, яка встигла порятувати останніх героїв облоги та символізувала продовження справи боротьби і невичерпність народних сил.

У драматичній поемі „Дума про братів неазовських” Л. Костенко спирається на „Думу про втечу трьох братів з міста Азова, з турецької неволі”, проте водночас і відштовхується від неї, що заявлено вже у назві. Творчість поетеси тісно пов’язана з фольклорними джерелами, у тому числі і з думовим епосом, причому дослідники відзначають різні варіанти діалогу з народною творчістю [9; 20]. Моральний контраст вчинків трьох братів і героїв поеми має вихід у фантастичну колізію занурення в історію народу за допомогою комп’ютерної реконструкції уявної думи. Фантасмагорична мандрівка возу із трьома „стратенцями” крізь зріз українського суспільства („На місці їде віз із в’язнями в кайданах” [167, с. 161]) увиразнюється лейтмотивом народної думи, який неквапно пливе й активно обговорюється Павлюком, Томиленком та Черняком, які опинилися в уявно схожій ситуації, коли один із подорожніх виявляється зайвим. Відчувається опір авторської позиції реаліям фольклоротворення, коли предметом увічнення стає нищий вчинок братів азовських, але забутий Сахно Черняк, який добровільно наразився на страту разом із зрадженими зверхниками повстання, бо не міг собі пробачити, що хоч і „не видавав нікого..., просто вчасно очі опустил” [167, с. 156]. Зокрема, у текст поеми введено наукові припущення про недоречність славослів’я братам азовським, думку про що авторка вклала у слова Томиленка: „Либонь це слава з іншої десь думи / до цих

братів азовських заблудилась” [167, с. 165]. Поступово накреслюються інші паралелі з думою, зокрема, щодо мотиву зради: слухаючи спів кобзаря про насичені жадібністю жорстокі слова старшого брата, Черняк констатує: *„Оце такі і Наливайка видали. / І вас під Боровицею вони ж”* [167, с. 160].

На рівні світообразу поема із надзвичайною потужністю розгортає один із визначних параметрів думової картини світу – героїзм перед обличчям поразки. Цей моральний ідеал доведений у поемі до критичної межі в образі Черняка, який обирає свій шлях до страти разом із тими, кого зрадили свої ж, всупереч власному родинному благополуччю (*„Павлюк: Що?! Ти жонатий? В тебе й діти є?”* [167, с. 155]), суспільній думці (*„[Дядько] З мазницею: ...Мабуть він просто дурень”* [167, с. 157]) та сумнівним перспективам слави таким коштом (*„Павлюк (люто кричить): ...Ніхто про тебе й словом не згадає, / ані в піснях про тебе заридає!”* [167, с. 169]). Героїка й предметна виразність бойового подвигу Черняка в спогадах про битву (*„...у тому димовищі / на ціле військо з шаблею ішов”* [167, с. 165]), що є часткою подвижницької оборони повстанського війська, вражаюче контрастує з позірно наївними виправданнями героя, аби лишитися на смертному возі з товаришами: *„Мені ж там... з вами... тепліше”* [167, с. 170].

Науковці з майбутнього намагаються виправити „помилку” народу і скласти в комп’ютері увічнення Сахна Черняка, що призводить до взаємонакладання його історії з дискутованою „Думою про втечу...”. Лейтмотивний характер народного твору загострює виразки українського суспільства, зокрема, вроджений потяг до зради ближнього в ім’я умовного спокою чи й більш приземлених мотивів. Авторка наголошує, що дума про зраду брата не випадкова в українському фольклорі, бо виправдання її появи вкладає в мовні партії вчених, які з легкістю інтерпретують події кількасотрічної давнини, удаючись до непрозорої наукової термінології, що подеколи межує з макаронічною мовою. Але віра в моральні ідеали зберігається у творі саме завдяки непоміченому історією подвигів Сахна Черняка.

Поема О. Шведа „Дума про надрайонового провідника ОУН „Сагайдачного” (Карпа Васильчука)” присвячена епізодам героїчної боротьби українців, яка не припинилася навіть у концтаборах, і за своїм ідейним спрямуванням становить

контрапункт в уявній опозиції з „Думою про братів неазовських”: автор наголошує саме на межовому характері героїзму українців, що наближає поему до думового принципу героїзму перед лицем поразки. Твір викликає прозорі паралелі як з лицарськими, так і з невільницькими думами. Автор, знаний творець дум (у т. ч., „Думи про голод”), вдається до метричних експериментів, підпорядковуючи ритмічні зміни принципу виділення значущих епізодів (наприклад, повідомлення про громадські збори на чолі із Васильчуком виділяється зростанням міжкіткового інтервалу).

Твір розгортає епічну картину не тільки збройної боротьби, але й цілком у народно-епічному дусі наголошує на ідейній єдності героя зі своїм народом. Характерно, що засоби розкриття героя (мовні партії, вчинки, авторські харатекристики) підпорядковані складанню цілісного, внутрішньо несуперечливого образу, позбавленого душевних вагань і конфліктів. Мовлення „Сагайдачного” насичене афористичними конструкціями: *“Коли не буде волі, / Тоді не буде нас”* [253, с. 7], *„Хто не знає Воркутлагів, / Той не бачив пекла на землі”* [255, с. 19], *„Ліпше у бою умерти, / ніж кайдани мають жертви”* [255, с. 21].

Цікавою є типологічна паралель сюжетної будови поеми О. Шведа та „Думи про Зінька Самгородського” Т. Осьмачки. Названі твори виразно двопланові: зображується як збройна боротьба, так і полон героя. Образи героїв в обох поемах виростають до рівня уособлення збройного повстанського руху проти окупантів, причому в обох творах на цьому прямо наголошено: навіть кінь Зінька після страти власника своїм іржанням закликає до пробудження душі борців; образ Васильчука та його сподвижників через прізвиська символічно ототожнюється із славетними попередниками на терені боротьби за Україну. У поемі О. Шведа більшою мірою наголошено на всенародності визвольного руху, тоді як Т. Осьмачка більше уваги приділяє романтизованому образу головного героя.

Крізь усю поему проходить згаданий мотив героїзму всупереч неминучій поразці. Експліковано його в словах Карпа перед штурмом військами НКВС захопленого табору: *„Битись, хоч нема надії”* [255, с. 21]. На відміну від дум, де він є домінантним і вмотивовується довічною славою героям, О. Швед, зрушуючи

хронологічні рамки твору, показує продовження визвольних змагань, які стають виправданням жертвності „Сагайдачного” та його побратимів.

Твір ідеологічно насажений дискусією із оцінками діяльності УПА окупантами. О. Швед значну увагу приділяє війні на два фронти, прямо згадує тих, хто паплюжить славу українських воїнів: *„Москаль червоний святотатно / І їх бандитами назвав”* [255, с. 13]. Також ідеологічність твору виявляється в розгортанні мотиву ушляхення діяльності сина „Сагайдачного” – Святослава, який веде просвітницьку та політичну діяльність на Житомирщині.

Наявність генологічної назви як елемента назви привертає увагу до твору Б. Олійника „Дума про місто”. Ця поема значно менше, ніж проаналізовані вище, зазнала впливу народного жанру думи. Побудова сюжети твору за принципом візії – уявного занурення в історію Києва – є питомо авторською, має багате літературне коріння. Водночас, аналіз генологічної назви в заголовку в контексті прологу до поеми доводить, що автор розглядає поняття „слова” та „думи” як рівнорядні, тобто, приймає логіку таких дослідників, як М. Дашкевич, М. Тершаковець, М. Возняк. Визначаючи масштабність свого твору (*„Про час як час. Про вічне і минуле...”* [157, с. 7]), поет завершує пролог визначенням його природи: *„...Я за нащадковим нещадним правом / Розпочинаю слово на Горі”* [Там само]. Таким чином, тяглість традиції діалогу думи і „Слова...”, простеженої нами на прикладі переспівів „Слова...”, творчості Т. Осьмачки спостерігається фрагментарно й у цьому творі.

Книга Б. Чалого та О. Пархоменка „Дума про Київ та його витязів” є збіркою поем (у підзаголовку їх названо „віршованими легендами”) на тему звияжнього минулого киян: від заснування міста до Великої вітчизняної війни. Поеми цієї книги – „Дума про Кия та його славний рід”, „Дума про Аскольда і Діра”, „Ярославів скарб”, „Дума про козака Полегенька та сина його Тимка”, „Шевченко в Києві”, „Дума про революційний Київ”, „Дума про танкіста Остряницю”, „Дума про солдатський лист” – розкривають окремі епізоди півторатисячолітньої історії битв за Київ. Окрім побіжних паралелізмів та своєрідного славослів’я героїчному минулому (*„Ой не раз я спом’яну, / Щирим серцем осягну / ту величну, / Драматичну, / Вікопомну, / Віковічну, / Героїчну / Давнину!”* [246, с. 100]), які відсилають у

загальних рисах до ознак поетики багатьох жанрів фольклору, у тому числі й дум, конкретних вказівок на діалог із традицією народного ліро-епосу не спостерігається. Збірка поем Б. Чалого та О. Пархоменка прикметна тим, що її композиція – об'єднання дум-розділів в думу-твір – продовжує аналізовану традицію польського романтизму та „України” П. Куліша. Аналогічний принцип зв'язку композиції та назви збірки спостерігається у „Думі про хліб” (1975) та „Думі про возз'єднання” (1979). Укладач останньої М. Ільницький у передмові пропонує розглядати назву збірника саме в думовому обрії жанрових очікувань: „...уривки з романів та повістей, оповідання, вірші. Зібрані разом, вони становлять мовби єдиний колективний твір, у якому звучить споконвічна мрія трудящих – дума про возз'єднання, героїчна дума про наше сьогоднішнє щастя «у народів вольнім колі»” [74, с. 6].

Традиція використання жанрової назви для позначення збірки творів продовжується і в актуальному літературному процесі. Для прикладу коротко спинимося на аналізі збірки „Дума про війну” (2005) М. Яланської [260], до складу якої входять поезії „Дума про народ”, „Дума про матір”, „Дума про братів” та прозові образки. Прикметно, що „дума” і „роздум” – чітко розрізнявані авторкою поняття: перша поезія, яка має лірико-медитативний характер і неподієвий сюжет, названа „Роздум”, а поетичні твори з елементом назви „дума”, названі вище, мають виразний епічний сюжет. Авторка плідно розробляє притчеву побудову сюжету твору („Дума про матір”), вводить елементи документальності („Навіщо нам війна?”), утверджуючи моральну трагедію людства, проте не спиняється на односторонньому висвітленні проблеми, помічає у ворогах людські якості („Батьки”). Центральний мотив „Думи про братів” – тяжке повернення братів із полону до батьківської хати – типологічно подібний до основи сюжету „Думи про втечу трьох братів з міста Азова з турецької неволі”, проте ця подібність лише увиразнює вірність братів один одному та підсилює трагізм кульмінаційного разючого відкриття – знищення омріяного батьківського дому. Власне, і „думи”-твори, і прозові образки об'єднані логікою, відзначеною вище упорядником „Думи про возз'єднання”: у центрі стоїть задум розкрити епічну за розмахом картину, яка вже

не вкладається в один окремий твір. Вище (зокрема, за підсумками аналізу „Думи про щастя” В. Симоненка, а також соцреалістичних тенденцій у розвитку думи) вже було відзначено, що у ХХ ст. епічна відстань та епічна подія починають зазнавати розмивання і відбувається підміна їх масштабністю, розмахом зображуваного.

Власне, постановка проблеми „дума і лірика” неминуче наштовхується на необхідність прийняти низку умовностей і припущень, причому проведенню подібного дослідження не в останню чергу загрожує саме широта проблеми. Розмивання форми думи, її вихід за межі стилізації робить формальні елементи слабко впізнаваними, що ми вже відзначили для жанру поеми (пор.: інтерференція стилю „Слова...” та думи у поемах). З метою уникнення широких узагальнень робимо спробу конкретної постановки питання про вплив жанру думи, зокрема світообразу та стилю, на поетичну творчість В. Стуса.

Варто від самого початку визначити доцільність постановки проблеми зв'язку поезії В. Стуса з жанром думи. Передумови такого наближення, на нашу думку, окреслюються в кількох напрямках. По-перше, сама героїка життєтворчості поета і його поезії однозначно підтверджують доречність такого „обрію запитування”. Причому ключовою має бути наголошеність єдності розуміння біографічного й літературознавчого героїзму: за І. Дзюбою, „доля Василя Стуса кидає гостре опрозорююче проміння на всю його поезію... Рідкісна, трагічна неподільність поезії й долі” [56, с. 8]. Органічним продовженням такого ракурсу проблеми є й методологічна настанова Д. Стуса, який, полемізуючи з „модерними” спробами прочитати поета, відзначає, що поет „не відділяв життя від тексту, розглядаючи одне цілком логічним доповненням іншого” [208, с. 52]. По-друге, уже емпіричний рівень дослідження творчості поета переконує в необхідності осмислити межі та закономірності вияву думової парадигми на суто формальному рівні. По-третє, естетика та світогляд українського народу, втілені в народних думках (зокрема, народне бачення героїки) позначилися на світоглядних засадах поезії В. Стуса, попри те, що сам поет теоретично визначив український фольклор як жіночий.

Ураховуючи складність питання про фольклоризм і народність поезії В. Стуса, маємо визнати, слідом за С. Мишаничем, що „було б спрощенням шукати в

творчості В. Стуса пряомолінійні фольклорні переспіви, цитування, стилізації” [139, с. 37]. Водночас, біографічний фактор цілком позитивно відповідає на питання про те, чи позначився на його поезії вплив фольклору як такий. Видається справедливим твердження, що Стус виробив нові форми й розширив зміст фольклорних одиниць [Там само]; не можна не помітити й слушності такого бачення поетового надзавдання: „...перекодувати традицію на універсальну мову культури, аби вона, як життєстійкий вид, отримала бодай примарний шанс зреалізуватися в нових, несприятливих умовах” [208, с. 52–53]. Таким чином, центральним постає саме ціннісний і світоглядний рівень діалогу В. Стуса з народною поезією, оскільки насамперед у народно-світоглядних підставах творчості полягає національність поета [25, с. 61–62]. У такому випадку доцільніше говорити про спорадичність поетичних та стилістичних кореляцій із жанром народної думи та перевагу діалогу поетичного світу В. Стуса зі своєрідним жанровим світообразом, що підтверджує вже перше наближення: у тих творах, де зустрічаємо композиційні (формульні) чи образно-символічні позначники звернення до думової поетики, тематика чи картина світу думи з необхідністю не простежуються. Наявність біографічних фактів знайомства поета з думовою традицією, цікавість до академічних видань фольклору дає змогу проводити вже предметне дослідження впливів на всіх рівнях.

Тематично В. Стус звертається до жанру думи в низці віршів, де осмислюється герць козака з ворогом: „Гасав нетяга на коні...”, „Шаблюкою воронованою...”, „Хапав повітря, як вітряк...”. Названі твори є варіаціями на тему „Думи про козака Голоту”. Функціональна єдність віршів не викликає сумнівів: герой, якому „вволила доля” зустрічається віч-на-віч зі своїм ворогом. Переможний для козака результат із часом стає все менш очевидним для В. Стуса, тому в останньому вірші на цю тему відбувається символічне єднання героя із землею в смерті. Помітне тяжіння до автологічності цих творів у порівнянні з думовою поетикою увиразнює важливість центральної колізії.

Інтерпретація питоми думової поетики пов’язана у творчості Василя Стуса з інтерпретацією низки виражально-зображальних засобів, що невідривні від певних

мотивів: формула неунормованого поховального ритуалу, різні варіації птаха-вісника, думові парафрастичні формули на позначення України, прокляття чужині тощо.

Своєрідний надсимвол долі, погляд на сюжет думи як знак історії зумовлюють трансформацію „Думи про козака Голоту” в пучок творів, що є варіантами розвитку однієї – ключової для поета – події: зустрічі з ворогом віч-на-віч. Мотиви смерті на чужині, смерті-весілля розвиваються в системі екзистенціалістських роздумів поета про смерть. Мотив прокляття чужині в поезії В. Стуса дуже близький за духовними та формальними ознаками до думового, проте розвивається в парадоксальному контексті замилювання вбогою красою Півночі.

Засадничо найближчими поетові є думи невільницького циклу. Виростаючи з невільницького неприйняття чужини, В. Стус розбудовує образний шар опору, героїзму всупереч об’єктивним обставинам. Абсурдність, чужість неволі в поетових віршах виростають із ґрунту народного світогляду, набуваючи низки нових смислів (абсурдність буття як такого). Близько до настрою та світогляду невільницьких плачів стоїть вірш „Душа переболіла – ні жалю, ні страху...”, у якому художньо переплітається абсурдність чужини і плач за долею, яку на чужині підмінила недоля: *„Доріже без ножа розпроклятуца доля – / Така мені недоля, така мені чужа”* [205, с. 128]. Чужий край постає як „пільма пільми”, „дожиття”. Подібно до героїв думи, ліричний герой благає згадати бранців. Повна ізольованість та абсурдність цього світу акцентується в заборонах, суцільному присмеркові та приреченості на смерть.

Стусова Україна неоднопланова: це край символів і снів, своєрідний знак його роду, зв’язок із яким близький до духовних переживань бранців; з іншого боку – край суперечностей, край-убивця. Художній наслідок цього – очуження рідної землі, її похмуре „сьогодні”. Антиномія чужості – рідності України долається двома виходами: у споминах або у віщуванні боротьби під орудою долі. У розподілі земляків на зрадників, гречкосіїв та мучеників В. Стус близький до думової моделі світу, адже у світообразі дум національне буття осмислене не тільки в категоріях героїчного та піднесеного, але й потворного, низького („недовірок християнський”

Лях Бутурлак („Дума про Самійла Кішку”); Маруся Богуславка, свідомо своєї зради („Дума про Марусю Богуславку”); Україна ледачих гречкосіїв („Дума про Івася Коновченка”), вбогих козацьких хат („Дума про козацьке життя”).

У вірші „Сто років, як сконала Січ...” В. Стус поглибив думову антиномію, передавши зростання українців від думового „гречкосійства” до свого роду „володарської касты” (Д. Донцов). Таке зростання українця, як і мета цього процесу для поета безсумнівні: *„Нам шлях прослався вгору – не вбік, не вниз, а – ввись. / Ми, добротою хорі, до неба возмogliсь, / Там наша Україна, котра не знає грат...”* [201, с. 149]. Апокаліптичне видіння бою з вірша „Передсвітання” є кульмінаційним для процесу всеєднання України у фінальному образі „*праведного бою*” [202, с. 107]. Увесь шлях України й українців – від предкових могил до „години грізної” – цілісно синтезовано у вірші „Сумні і сині, наче птиці...” [204, с. 43]. В. Стус наголошує на негативних рисах ментальності свого народу, вимальовуючи картину вічних бранців: повсякчасна незгода, марні жалощі, постійні звертання до предків тощо. Поет лишається з надією лише на долю, яка спроможна пробудити його земляків до зростання. Не можна не помітити, що у своїй гіпертрофованій орієнтації на майбутнє поруч із вираженням духу руїнного „сьогодні” поет представляє невідоме бачення світу, яке, проте, у нього (на відміну від думового) розкривається в категоріях опору та боротьби.

Як стає очевидно з аналізу думового світообразу та стилю у творчості В. Стуса, специфіку діалогу поета з народною творчістю можна визначити як відштовхування та перекодування.

Пам’ять жанру думи в українській літературі виявляється, як переконує аналіз, насамперед у впізнаваних стильових маркерах та парафразах, що викликають сталі асоціації з думовим ліро-епосом. Компонент авторської назви „дума” артикулює обрії читацьких очікувань та проектує особливості сприймання творів: актуалізується асоціація зі славослів’ям, антиномією „неволя – свобода”, підсилює моралізаторський пафос. Помітним є розвиток генологічних ознак думи у напрямку інтерференції з іншими жанрами та, зокрема, зі „Словом о полку Ігоревім”.

ВИСНОВКИ

Проблемність поставлених у роботі завдань багато в чому зумовлюється порівняно слабкою розробкою питання жанрового фольклоризму порівняно зі значними здобутками і суттєвою кількістю наукових праць із проблем „розлитого” та „сюжетного” фольклоризму. Пошук точок дотику фольклорної і літературної жанрової систем зумовив потребу звернутися до генологічних теорій відповідних наук. У літературознавстві, як і у фольклористиці, наголошення на приписуванні жанру властивості представляти певну модель дійсності, світообраз, становить важливий елемент спроб дефініції цієї категорії. Літературознавча жанрова теорія активно залучає до своїх побудов стиль, який уявляється свого роду зовнішньою формою для того образу світу, що представлений жанром. Очевидно, що в процесі літературної адаптації відповідного жанру слід ураховувати зміни, які відбуваються і в стилі, і у світообразі. Важливою складовою жанрової трансмісії є авторське генологічне визначення твору. Особливого значення цей напрям набуває у зв’язку з тим, що в едиційній практиці компонент „дума” досить рано почав включатися в назву твору, і відповідна тенденція слововикористання в літературі простежується в роботі.

Історія генологічних уявлень про думу переконливо свідчить про становлення усвідомлення науковцями самобутності жанру вже в першій половині XIX ст. В основу визначення генологічного поняття покладено стилістичні параметри, тоді як особливості жанрової картини світу висвітлювалися в спеціальній літературі спорадично. У дослідженні визначено, що найсуттєвішими ознаками світообразу жанру є увага до слова, що виявляється на рівні мотиву прокляття, співставності слова та дії, діалогічної насиченості; широкий спектр родинної проблематики, що виявляється в думках усіх тематичних груп; просторова та часова визначеність (неемпірична та емпірична); поляризація персонажів; „героїзм перед лицем поразки” (Н. Мойл).

Дослідження закономірностей проникнення фольклорних жанрів в авторське письмо утворює доцільність виділення етапів такої трансмісії, якими виявляються фальсифікації (видавничі обробки) та стилізації.

Фальсифіковані думи початку ХІХ ст. позначені свідомими спробами приховування авторського „я”, що помітно на рівні стилістичного оформлення та в спробах максимально наблизити картину світу думи до народної. Базові елементи думового світообразу зберігаються, проте спостерігається модифікація тематики та картини світу першовзірця. Зокрема, до світообразу думи привносяться: ідеологічний контекст ХІХ ст., мотиви чудес та зміни віри, властиві життійній літературі, імперські та процарські ідеологеми. Фальсифікати Г. Хоткевича (ХХ ст.) актуалізують політичні та соціальні мотиви. Помітним явищем у світообразі підробок є спроба розвинути думову побожність аж до включень у сюжет есхатологічних мотивів. Образні картини поля після битви наявні і в народних творах, проте у фальсифікатах вони позначені романтичними принципами естетики смерті та потворного.

Стиль фальсифікованих дум відзначається розмаїттям включених шарів лексики, а також авторськими спробами імітації застарілих форм слів. На рівні віршової будови фальсифіковані думи заклали основи для широкого втручання пісенної ритміки в думовий розмір.

Стилізації, розглянуті в роботі, послідовно відбивають рівень опрацювання наукою генологічного поняття фольклорної думи. Як свідчить аналіз, від початку романтики схилилися до розмивання ознак народного ліро-епосу, що цілком логічно з огляду на пошуки насамперед „народного духу”. Зокрема, М. Шашкевич у підзаголовку думи „Хмельницького обступленіє Львова” наголосив на збереженні віршового розміру, тоді як на рівні світообразу відчутними є впливи календарно-обрядової лірики; А. Метлинський, опрацьовуючи сюжет про загибель козаків у степу, не лише вдався до вирівнювання віршового розміру, але й наблизив думу до принципів естетики смерті (подібно до картини світу у фальсифікаті „Похід на поляків”).

У спадщині Т. Шевченка елементи думи посідають важливе місце, про що свідчить опрацювання поетом ініціальних і фінальних формул, властивих цьому жанрові, зокрема, поет активно розвиває й інтерпретує славослів'я. Сюжет „Думи” – стилізованого відступу у поемі „Невольник” – включений у сюжет поеми, що виявляється в ритміці та фабулі. У „Думі” витримано народну традицію сюжетобудови: події концентровано довкола образу Степана. Стильове оформлення відступу міцно закорінене в народний ліро-епос. Своєю „Думою” Т. Шевченко започаткував традицію вставлення в текст твору стилізованої думи, яку продовжили О. Бердник та О. Ірванець.

Іншу логіку жанрового діалогу з думою реалізовано в поемі П. Куліша „Україна”. По-перше, автор сполучив своїм твором фальсифікацію та стилізацію; по-друге, поема репрезентує (суголосно з польською традицією) погляд на жанр народної думи як частину вищого цілого. В аналізованій поемі використання жанру думи в якості композиційних елементів зумовило ефект „хронікальності”, фрагментованості твору. Автор композиційно заокруглив кожную думу, використавши формули епічного стилю як формально-змістові позначники розвитку незалежних сюжетів. Стиль і світообраз жанру думи в інтерпретації П. Куліша виявляють різний ступінь наближення до „Слова о полку Ігоревім” та хронік і літописів, що закономірно з огляду на тематику.

Стилізації, визначені особливостями естетики романтизму, демонструють тенденцію нівелювання жанрових ознак думи, взаємонакладання стилістичних особливостей різних жанрів, зміщення акцентів у світообразі. Великого значення саме в добу романтизму набуває авторське генологічне визначення твору як „думи”.

Аналіз фальсифікованих та стилізованих дум підводить до необхідності деталізації поміченої нами одночасної рецепції літературою жанру думи та стильових особливостей, образних рядів „Слова о полку Ігоревім” („Похід на поляків”; поема-хроніка „Україна” П. Куліша; стилізації І. Франка). Панас Мирний у „Думі про військо Ігореве” акцентував ті риси оригіналу, які наближали його до стильової та світообразної специфіки народного ліро-епосу: актуалізовано думову семантику днів тижня; перероблено ритміку оригіналу, запроваджено послідовне

римування; паралельні образні картини оригінального тексту формально закріплюються у формулах традиційного паралелізму. Переспів К. Зінківського опинився на перетині впливів середньовічної європейської поеми та окремих стилістичних вкраплень думи.

Проаналізовані революційно-романтичні думи В. Поліщука, В. Алешка й Р. Купчинського споріднені, насамперед, конкретизацією центральної думової опозиції „ми – вони” („свої – чужі”), яка наповнюється класовим та історико-національним змістом. Ця опозиція абсолютизується в „Думі про Хведора Черника”, тоді як в інших двох текстах сюжетну значущість, окрім поляризованих персонажних пар „Бармашиха – попи” („Дума про Бармашиху”), „Гречкосій – Дерій” („Дума про незаможника Гречкосія і куркуля Дерія”), мають недеталізовані маси – „дуки-срібляники – голота”, причому знеособлені громади в обох творах етично неоднозначні (постає мотив зради ідеалів). Ідейна визначеність дум В. Поліщука та В. Алешка сягає уславлення героїки революції в ідеологічній (паралітературній) перспективі, у той час як твір Р. Купчинського акцентує звитягу стрілецького подвигу у визвольній боротьбі, що значно ближче до фольклорних джерел. Усі три тексти акцентовано репрезентують свій історичний час, що виявляється як у побудові конфлікту, так і на рівні образів доби. Помітною є актуалізація „мовної гри” – риторичності і, як наслідок, – драматизації: мовленнєві партії героїв є сюжетотвірними.

Співвідношення пародії та стилізації є складною проблемою, однак аналіз рецепції літературою жанру народної думи має враховувати, що фольклорний жанр має специфічний цикл пародійних текстів, у яких суттєво деформуються принципи зв'язку картини світу та стилю. Відповідно, твори І. Франка та О. Ірванця розглядаються саме як стилізаційні спроби, що наслідують уже усталену у фольклорі логіку співвідношення стилю та світообразу.

Стилізації І. Франка позначені впливом глибокого наукового знайомства автора з генологічним поняттям: зокрема, визнання важливості діалогу думи з писемною традицією відображається в алюзіях „Слова о полку Ігоревім” у сатиричних „Думі про Маледикта Плосколоба” та „Славній бесіді Наума

Безумовича о потребі всерутенського трінгельду”. За невідповідністю стилю та світообразу вони типологічно подібні до пародійних дум, однак, якщо в народній думі комізм створює побутове обниження загальних місць, то у творах І. Франка принципово була як несумісність його героїв із стилем думи в цілому, так і їх невідповідність традиційному світообразові. Творячи сатиричні думи, І. Франко активно зіштовхує високий стиль та піднесено-героїчний світообраз народного жанру з дійсністю другої половини ХІХ ст., завдяки чому досягається комічний ефект у досить широкому діапазоні виявів, від гумору на рівні стилю до гострого сатиричного памфлету проти конкретних осіб.

Вставні фольклорні стилізації в повісті „Очамимря” О. Ірванця є важливими елементами багатовекторного висміювання фольклору (пародіювання фольклорної традиції; сатира на сучасне фольклоротворення). Думовий стиль інтерпретований у самопародійному варіанті, ефект чого досягається використанням сленгу. Стиль думи сполучений із травестійованою зав’язкою баладного сюжету, й така підміна світообразу відверто зниженими ситуаціями типологічно відповідає фінальному етапові розвитку народного жанру. Стиль думи суттєво вплинув на формування епічного поважного стилю твору в цілому на рівні поетичного синтаксису та принципів творення здвоєних образів.

Автори розглянутих пародійних стилізацій актуалізують окремі компоненти стилю та світообразу народної думи як своєрідні впізнавані маркери, відштовхуючись від яких, читач сприймає деформовану висміювану реальність.

Серед проаналізованих у роботі дум виділено групу текстів, які за ритмічними та стильовими особливостями відносяться до стилізацій, але суттєво віддалені від народного жанру-джерела за характером моделі світу. Аналіз цих творів переконує, що еволюція світообразу літературних стилізацій думи має дві виразні тенденції: перша полягає в образному ускладненні й символізації епічного сюжету, що супроводжується змінами в ціннісних орієнтирах („Дума про доброго кубанця” В. Барки та „Дума про кобзаря” Д. Кононенка); друга тенденція розвитку світообразу у стилізаціях об’єднує твори, в основі яких лежить переосмислена світобудова, де образ людини перестає бути сюжетним чинником („Дума про трьох

вітрів” П. Тичини, „Ой красно ти, яблунько...” В. Свідзінського, думові стилізації А. Малишка, думи-вставки з повісті „Дике поле” О. Бердника). Картина світу думи у цих творах дистанціюється від фольклорного першоджерела, збагачується окремими параметрами календарно-обрядового світообразу (весняні мотиви у творі П. Тичини, літні – у В. Свідзінського). У сюжетобудові „Думи про трьох вітрів” спостерігається також вплив казки (анімістична колізія), а в першій думі-вставці О. Бердника – легенди (етіологічна домінанта).

„Дума про кобзаря“ Д. Кононенка тематично розвиває матеріал фальсифікату „Як на славній Україні кобзарі-лірники проживають”, проте Д. Кононенко утверджує романтичну вищість співу над побутом й обставинами, тоді як Г. Хоткевич акцентує увагу саме на буденному житті кобзаря.

Процес подальшого розвитку жанру думи в літературі був зумовлений тиском генологічних зв'язків народнопоетичних жанрів; з іншого боку, в індивідуальній творчості рецепція народного жанру потрапляла під вплив як авторських уявлень про нього, так і літературних закономірностей. Поглиблюються суттєві зміни у світообразі, сюжет ліризується й передбачає символічну інтерпретацію („Дума про щастя” В. Симоненка, „Дума про покликання” В. Грабовського). Ритмічні експерименти, розпочаті П. Кулішем (комбінування вільного розміру з силабікою та силабо-тонікою), закономірно розвиваються: візуальна імітація нерівноскладовості у творі В. Симоненка, поліметрія поезії Ф. Гаріна. Розвивається на новому рівні зв'язок із традицією фальсифікації („Дума про козака Дюбу”), зокрема, соцреалістична стильова парадигма передбачала гіпертрофію славослів'я і, відповідно, одичну трансформацію світообразу. Актуалізуються нові критерії моральності, спостерігається відмова від народного розуміння високого – у тому числі й на рівні стилю.

Вплив думи на розвиток українського епосу має тривалу традицію. Авторське визначення творів як дум увиразнює обрій читацьких очікувань, вказує на необхідну перспективу прочитання. Відновленню пам'яті жанру думи у поемі сприяло руйнування генологічної прескриптивності та нормативності першої: у добу романтизму поема ліризується і дедалі більше відходить від принципів

класицистичного розуміння епосу, що уможливорює активний діалог з іншими жанрами. Основи для діалогу класичного епосу та думи в нашій літературній традиції, очевидно, заклав своєю „Україною” П. Куліш. У творах цього автора з компонентом назви „дума” („Дума про курку з курчатами”, „Дума-казка про Діда й Бабу, про Курочку рябенку й надібку золотеньку”, „Дума про татарина й орапа”, „Дума-пересторога, вельми на потонні часи потрібна”, „Дума про найвищий дар”) попри суттєву віддаленість від жанрових канонів, помітним є прагнення побудувати поеми на основі розвитку думового розуміння моралізаторства.

Вплив жанру думи на твір простежується на рівні сатиричного викривлення центральної для народного жанру ідеї ушляхення героя в „Думі про Наума Безумовича” І. Франка.

На рівні світообразу поеми продовжують розвивати один із визначних параметрів думової картини світу – героїзм перед обличчям поразки. Подібне явище спостерігається у поемі А. Малишка „Дума про Данила Нечая”, у драматичній поемі „Дума про братів неазовських” Л. Костенко, у поемі О. Шведа „Дума про надрайонового провідника ОУН «Сагайдачного» (Карпа Васильчука)”. Останні два твори за своїм ідейним спрямуванням становлять своєрідні контрапункти: якщо Л. Костенко вказує на типовість зради ближнього у ментальності українця, то О. Швед наголошує саме на межовому характері героїзму.

Викликає інтерес типологічна подібність сюжетної будови поеми О. Шведа та „Думи про Зінька Самгородського” Т. Осьмачки. Названі твори сюжетно двопланові (збройна боротьба і полон героя). Образи героїв в обох поемах виростають до рівня уособлення повстанського руху, причому в обох творах відповідний образний ряд чітко акцентований. Водночас, поема О. Шведа більше зосереджена на розкритті мотиву всенародності визвольного руху, тоді як Т. Осьмачка більше уваги приділяє романтизованому образу головного героя (поєднуються елементи типово народної гіперболізації героя та натуралістичні експресіоністичні деталі).

У поемі Б. Олійника „Дума про місто” помітною є тяглість традиції діалогу думи і „Слова...”, простеженої на прикладі переспівів „Слова...”, творчості Т. Осьмачки.

В українській літературі простежується традиція об'єднувати думи-розділи в думу-твір, розпочата П. Кулішем. Вона переросла в традицію називання збірників та збірок. Укладачі та автори незрідка прямо акцентують цей зв'язок.

Постановка питання про можливість впливу думи на розвиток лірики не в останню чергу ускладнюється вже власне широтою постановки цієї проблеми. Розмивання форми думи, її вихід за межі стилізації робить формальні елементи слабо впізнаваними, що вже відзначено для жанру поеми. Звуження питання до з'ясування впливу жанру думи на лірику В. Стуса привело до висновків, що факт народно-поетичного думового підґрунтя його поезії підтверджується на сюжетно-тематичному, образному та світоглядному рівнях, причому помітною тенденцією є владне підпорядкування фольклорних первнів індивідуальній поетичній системі. Поет інтерпретував низку формул, розвинув мотив прокльону чужині. Типологічно подібні до думових мотиви та образи, пов'язані із невольництвом, інтерпретуються автором у річищі естетики абсурду. Поруч із відображенням духу руїнного „сьогодні” поет представляє невольницьке бачення світу, яке, проте, у нього (на відміну від думового) розкривається в категоріях опору та боротьби.

Жанр думи в історії української літератури пройшов тривалий розвиток, протягом якого виявив здатність суттєво впливати на вже існуючі жанри. Водночас, швидка втрата своєрідного віршового розміру спричинила активне розмивання його жанрових ознак у чинній генологічній системі, попри те, що вплив наукових уявлень про фольклорну думу на літературне життя жанру робить його впізнаваним навіть у творах кінця XX століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамович Г. Введение в литературоведение : Учебник для вузов / Г. Абрамович. – М. : Просвещение, 1975. – 352 с.
2. Александров В. О некоторых тенденциях построения фольклорного стиха М.Цветаевой / В. Александров // Литература и фольклор. Вопросы поэтики. – Волгоград : ВолПИ, 1990. – С. 123–130.
3. Алешко В. Степи цвітуть : вибрані поезії 1907-1927 / В. Алешко. – К. : Держ. вид-во України, 1928. – 102 с.
4. Аникин В. Образность как стилеобразующий фактор (К вопросу типологии фольклорного стиля) / В. Аникин // История, культура, этнография и фольклор славянских народов : материалы 8-го Международного съезда славистов. – М. : Наука, 1978. – С. 328–344.
5. Барка В. „Кубанський голокост” / В. Барка // Oral History Project of the Commission on the Ukraine Famine: Volumes I–III. – Washington : United States Government Printing Office, 1990. – Vol. III. – 1990. – P. 1704–1710.
6. Барка В. Лірник : вибрані поезії / В. Барка. – Нью-Йорк : Вид-во Нью-Йоркської групи, 1968. – 301 с.
7. Бацевич Ф. Основи комунікативної лінгвістики : підручник / Ф. Бацевич. – К. : ВЦ „Академія”, 2004. – 344 с.
8. Бахтин М. Проблема речевих жанров // Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – С. 237–280.
9. Башкирова О. Діалог із фольклорною традицією у віршуванні Ліни Костенко / О. Башкирова // Слово і Час. – 2004. – № 11. – С. 90–93.
10. Бердник О. Дике поле // Чаша Амріти / О. Бердник. – К. : Рад. письм., 1968. – С. 221–304.
11. Бернадська Н. Канон соцреалістичного роману / Н. Бернадська // Слово і Час. – 2005. – № 2. – С. 44–52.

12. Біла А. Конструктивізм „із людським обличчям” (Психодіагностика творчості В. Поліщука) / А. Біла // Слово і Час. – 2004. – № 4. – С. 50–62.
13. Білецький О. [б.н.] / О. Білецький // Алешко В. Степи цвітуть : вибрані поезії 1907-1927 / В. Алешко. – К. : Держ. вид-во України, 1928. – С. 3–19.
14. Білітюк Л. Жанр і зміст художнього твору як проблема: науково-методичне видання / Л. Білітюк. – Луцьк : ВАД, 1998. – 31 с.
15. Боднарук І. Між двома світами. Вибрані статті про українських письменників / І. Боднарук. – Донецьк : УКЦентр, Дон. обл. тов-во укр. мови ім. Т.Г.Шевченка, 1996. – 100 с.
16. Бойко В. Поетичне слово народу і літературний процес. Проблема фольклорних традицій в становленні української радянської поезії / В. Бойко. – К. : Наук. думка, 1965. – 336 с.
17. Бойченко О. Недоочуднена мимря / О. Бойченко // Потяг 76: Центральноєвропейський часопис. – № 5 („П’ятий рейс”). – Режим доступу до публікації: <http://www.potyah76.org.ua/potyah/?t=78>
18. Болабольшенко А. Гнат Хоткевич: Біографічні нариси / А. Болабольшенко. – К. : Літопис, 1996. – 272 с.
19. Бородін В. Коментарі / В. Бородін // Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. / Т. Шевченко. – К. : Наук. думка, 1989. – Т.1. – 1989. – С. 415–516.
20. Брюховецький В. Ліна Костенко. Нарис творчості / В. Брюховецький. – К. : Дніпро, 1990. – 46 с.
21. Булахов М. „Слово о полку Игореве” в литературе, искусстве, науке : кратк. энцикл. слов. / М. Булахов. – Минск : Университетское изд-во, 1989. – 247 с.
22. Бунчук В. Еволюція віршування Пантелеймона Куліша : навч. посібник / В. Бунчук. – Чернівці : Рута, 2002. – 60 с.
23. Вардугина Г. Фольклоризм как элемент поэтики А.И. Куприна. Вопросы типологии и эволюции : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 „Русская литература” / Г. Вардугина. – Челябинск : Б.и., 1996. – 20 с.

- 24.Вертій О. Куліш і народна творчість. Статті та дослідження / О. Вертій. – Тернопіль : Підручники & Посібники, 1998. – 120 с.
- 25.Вертій О. Народні джерела національної самобутності української літератури 70–90-х років XIX століття / О. Вертій. – Суми : Собор, 2005. – 486 с.
- 26.Веселовский А. Историческая поэтика / А. Веселовский. – Л. : Худ. лит., 1940. – 648 с.
- 27.Вітгенштайн Л. Tractatus Logico-Philosophicus; Філософські дослідження / Л. Вітгенштайн. – К. : Основи, 1995. – 311 с.
- 28.Возняк М. Історія української літератури : у 2 кн. / М. Возняк. – Львів : Світ, 1992. – .
Кн. 2. – 1992. – С.424–498.
- 29.Востоочнославянский фольклор. Словарь научной и народной терминологии / [редколл.: К. Кабашников и др.]. – Мн. : Навука і тэхніка, 1993. – 478 с.
- 30.Гаврилюк Н. Епіко-драматична поліметрія Шевченка / Н. Гаврилюк // Слово і Час. – 2004. – № 4. – С. 24–35.
- 31.Гарін Ф. І знову в дорогу : вірші / Ф. Гарін. – Харків : Прапор, 1979. – 71 с.
- 32.Головань Т. До питання про естетичну концепцію Василя Барки / Т. Головань // Слово і Час. – 2002. – № 8. – С. 84–88.
- 33.Головань Т. Естетична природа поетичного мислення Василя Барки : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / Т. Головань. – К. : Ін-т л-ри ім. Т.Г.Шевченка НАН України, 2003. – 20 с.
- 34.Головенченко Ф. „Слово о полку Игореве” : библиогр. очерк; перевод; пояснения к тексту и переводу / Ф. Головенченко // Учен. зап. МГПИ им. В. Ленина. – 1963. – № 198. – 358 с.
- 35.Гончарук М. Примітки // Українські поети-романтики : поет. твори / [упоряд. М. Гончарук]. – К. : Наук. думка, 1987. – С. 505–572.
- 36.Гординський С. „Слово о полку Игореві” і українська народна поезія / С. Гординський // Slavistica. – Ч. 46-47. – Вінніпег : Trident Press Ltd, 1963. – 96 с.

37.Грабович Г. Функції жанру і стилю у становленні української літератури // До історії української літератури (Дослідження, есеї, полеміка) / Г. Грабович. – К. : Критика, 2003. – С. 25–34.

38.Грабович Г. Шевченко як міфотворець: Семантика символів у творчості поета / Г. Грабович. – К. : Рад. письменник, 1991. – 212 с.

39.Грабовський В. Споглядання дерева : збірка поезії [Електронний ресурс] / В. Грабовський. – Режим доступу до публікації : <http://poetry.uazone.net/hrabovsky/>

40.Грибовська Д. Поетична сатира Івана Франка / Д. Грибовська. – Донецьк : ДонНУ, 2006. – 165 с.

41.Грушевська К. До питання про історизм в українських народних думах / К. Грушевська // Родовід. – 1997. – №15. – С.12–22.

42.Грушевська К. Збирання і видавання дум в ХІХ і в початках ХХ віку / К. Грушевська // Вибрані праці : у 3 т. / К. Грушевська. – Донецьк : Норд-прес, 2006. – Т. 1. – 2006. – С. ХІІІ–ССХХ.

43.Грушевська К. На бічних стежках кобзарського епосу / К. Грушевська // Вибрані праці : у 3 т. / К. Грушевська. – Донецьк : Норд-Прес, 2006. – Т. 3. – 2006. – С. 337–387.

44.Грушевська К. Переднє слово / К. Грушевська // Вибрані праці : у 3 т. / К. Грушевська. – Донецьк : Норд-прес, 2006. – Т. 1. – 2006. – С. V–ХІІ.

45.Грушевська К. Українські народні думи у французьких перекладах / К. Грушевська // Вибрані праці : у 3 т. / К. Грушевська. – Донецьк : Норд-прес, 2006. – Т. 3. – 2006. – С. 388–394.

46.Грушевський М. Історія української літератури : у 6 т. 9 кн. / М. Грушевський. – К. : Либідь, 1993. – .

Т.2 [упоряд. В. Яременко]. – 1993. – 264 с.

47.Грушевський М. Історія української літератури : у 6 т. 9 кн. / М. Грушевський. – К. : Либідь, 1993. – .

Т.3 [упоряд. В. Яременко]. – 1993. – 285 с.

48.Грушевський М. Історія української літератури : у 6 т. 9 кн. / М. Грушевський. – К. : Либідь, 1993. – .

Т.4. Кн.2 [упоряд. Л. Копаниця]. – 1994. – 320 с.

49.Губко О. Невтолена жага світових таємниць. Олесь Бердник як харизматична особистість / О. Губко // Дивослово. – 2002. – № 7. – С. 45–49.

50.Гундорова Т. „Бу-Ба-Бу”, Карнавал і Кіч / Т. Гундорова // Критика. – 2000. – № 7–8. – С. 33–34.

51.Гундорова Т. Соцреалізм: між модернізмом і авангардом / Т. Гундорова // Слово і Час. – 2008. – № 4. – С. 14–21.

52.Гуревич А. Средневековый героический эпос германских народов / А. Гуревич // Старшая Эдда : эпос. – СПб. : Азбука-классика, 2001. – С. 5–20.

53.Далгат У. Литература и фольклор: Теоретические аспекты / У. Далгат. – М. : Наука, 1981. – 303 с.

54.Дей О. Фольклористично-збирацька діяльність Опанаса Марковича та Марка Вовчка / О. Дей // Фольклорні записи Марка Вовчка та Опанаса Марковича. – К. : Наук. думка, 1983. – С. 13–48.

55.Денисюк І. Національна специфіка українського фольклору / І. Денисюк // Слово і Час. – 2003. – № 9. – С. 16–25.

56.Дзюба І. Свіча у кам'яній пітьмі / І. Дзюба // Палімпсест: Вибране / В. Стус. – К. : Факт, 2003. – С. 7–32.

57.Дмитренко М. Українська фольклористика: історія, теорія, практика / М. Дмитренко. – К. : Ред. часопису „Народознавство”, 2001. – 576 с.

58.Дніпрова Чайка. Твори / Дніпрова Чайка. – К. : Держ. вид-во худ. літ., 1960. – 512 с.

59.Драгоманов М. Малороссия в ее словесности // Вибране / М. Драгоманов. – К. : Либідь, 1991. – С. 5–46.

60.Дроздовський В. Деякі мовно-стилістичні особливості поезій П.Г. Тичини / В. Дроздовський // Павло Тичина. Збірник статей. – Одеса : Вид-во ОДУ, 1962. – С. 267–274.

61.Дроздовський Д. Безкінечність антиестетики постмодернізму / Д. Дроздовський // Дзеркало тижня. – 2005. – № 49 (577).

62.Екимова Т. Фольклоризм детской литературы (постановка проблемы) / Т. Екимова // Вестник Челябинского университета. Серия 2: Филология. – 1994. – № 1. – С. 85–91.

63.Єфремов С. Історія українського письменства / С. Єфремов. – К. : Феміна, 1995. – 688 с.

64.Запорожская старина. Ч. 1. Пѣсни и думы о лицахъ и событіяхъ до Богдана Хмельницкаго [Упоряд.: І. Срезневський]. – Харьковъ : Университетская типография, 1833. – С. 5–25.

65.Запорожская старина. Ч. 2. Сказанія лѣтописцевъ и преданія о лицахъ и событіяхъ въ Украинѣ и Запорожьѣ во время Богдана Хмельницкаго [Упоряд.: І. Срезневський]. – Харьковъ : Университетская типография, 1834. – 91 с.

66.Захаров В. К спорам о жанре / В. Захаров // Жанр и композиция литературного произведения. – Петрозаводск : Изд-во ПДУ, 1984. – С. 3–19.

67.Зборовська Н. Тодось Осьмачка / Н. Зборовська // Ґроно нездоланих співців: Літ. портр. укр. письменників ХХ ст. – К. : Укр. письменник, 1997. – С. 133–148.

68.Зеров М. Поетична діяльність Куліша // Українське письменство ХІХ ст. Від Куліша до Винниченка : (нарис з новітнього укр. письменства) : статті / М. Зеров. – Київ : Вид-во „Культура” Держтресту „Київ-Друк”, 1929. – С. 5–43.

69.Зеров М. Українське письменство ХІХ ст. / М. Зеров // Твори : у 2 т. / М. Зеров. – К., 1990. – Т. 2. – 1990. – С. 4–245.

70.Иванов Вяч. Манера, лицо, стиль / Вячеслав Иванов // Собр. соч. : в 6 т. / Вячеслав Иванов. – Брюссель : Foyer Oriental Chretien, 1974. – Т. 2. – 1974. – С. 615–626.

71.Иванюк Б. К проблеме теоретической истории жанра / Б. Иванюк // Автор. Жанр. Сюжет. – Калининград : Изд-во КГУ, 1991. – С. 3–10.

72.Івашків В. Пантелеймон Куліш і його спроба поетичної історії України: епопея „Україна” та „Книга о ділах народу українського і славного Війська козацького Запорозького” / В. Івашків // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Львів : Львівський НУ ім І. Франка, 2006. – С. 64–98.

73.Івашків В. Творча діяльність Пантелеймона Куліша 1840-х років і фольклор / В. Івашків // Українська філологія: школи, постаті, проблеми : зб. наук. праць Міжнародної конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті. – Ч.2. – Львів : Світ, 1999. – С. 517–526.

74.Ільницький М. Вересневі дороги / М. Ільницький // Дума про возз'єднання: Прозові та поетичні твори. – Львів : Каменярь, 1979. – С. 3–6.

75.Ірванець О. Очамимря : повість та оповідання / О. Ірванець. – К. : Факт, 2003. – 184 с.

76.Історія української літератури ХІХ ст. : у 2 кн. / [за ред. М. Жулинського] – К. : Либідь, 2005. – .

Кн. 1. – 2005. – 656 с.

77.Історія української літератури ХХ ст. : у 2 кн. / [за ред. В. Дончика]. – К. : Либідь, 1998. – .

Кн. 1. – 1998. – 464 с.

78.Історія української літератури ХХ ст. : у 2 кн. / [за ред. В. Дончика]. – К. : Либідь, 1998. – .

Кн. 2. – 1998. – 456 с.

79.Кедрина З. Стилизация и народность / З. Кедрина // Литературный критик. – 1939. – № 10–11. – С. 173–186.

80.Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні : у 2 кн. / С. Килимник. – К. : Обереги, 1994. – .

Кн. 1. – 1994. – 400 с.

81.Кирдан Б. Собиратели народной поэзии. Из истории украинской фольклористики ХІХ в. / Б. Кирдан. – М. : Наука, 1974. – 279 с.

82.Кирдан Б. Украинские народные думы и их соотношение с другими фольклорными жанрами / Б. Кирдан // Специфика фольклорных жанров. – М. : Наука, 1973. – С. 85–119.

83.Кирчів Р. Маніфест української фольклористики / Р. Кирчів // Народна творчість та етнографія. – 2006. – № 3. – С. 53–60.

84. Кирчів Р. Початки наукового зацікавлення українським фольклором (збирання і вивчення) / Р. Кирчів // Народна творчість та етнографія. – 2006. – № 1. – С. 58–64.
85. Кирчів Р. Український фольклор у польській літературі (Період романтизму) / Р. Кирчів. – К. : Наук. думка, 1971. – 275 с.
86. Киченко О. Фольклор як художня система (проблеми теорії) / О. Киченко. – Дрогобич : НВЦ „Каменяр”, 2002. – 216 с.
87. Клочек Г. „Душа моя сонця намріяла...”: Поетика „Сонячних кларнетів” П.Тичини / Григорій Клочек – К. : Дніпро, 1986. – 367 с.
88. Клочек Г. „Художній світ” як категоріальне поняття / Г. Клочек // Слово і Час. – 2007. – № 9. – С. 3–14.
89. Кодак М. Жанр у часопросторових вимірах: до генології літературної класики / М. Кодак // Слово і Час. – 2003. – № 5. – С. 3–9.
90. Кожинів В. Жанр літературний / В. Кожинів // Краткая литературная энциклопедия : в 5 т. / [гл. ред. А. Сурков]. – М. : Сов. Энциклопедия, 1964. – Т. 2. – 1964. – С. 914–917.
91. Колесса Ф. Катерина Грушевська: „Українські народні думи” / Ф. Колесса // Вибрані праці : у 3 т. / К. Грушевська. – Донецьк : Норд-прес, 2006. – Т. 2. – 2006. – С. А.3–А.13.
92. Колесса Ф. Українські народні думи / Ф. Колесса. – Львів : Друкарня Ставропігійського ін-ту, 1920. – 158+VIII с.
93. Колесса Ф. Українські народні думи / Ф. Колесса // Записки Наукового товариства ім. Т.Г. Шевченка. – Т. СХХХ. – Львів, 1920. – С. 1–18.
94. Колесса Ф. Українські народні думи / Ф. Колесса // Записки Наукового товариства ім. Т.Г. Шевченка. – Т. СХХХІ. – Львів, 1921. – С. 1–63.
95. Колесса Ф. Українські народні думи / Ф. Колесса // Записки Наукового товариства ім. Т.Г. Шевченка. – Т. СХХХІІІ. – Львів, 1923. – С. 1–64.
96. Колесса Ф. Формули закінчення в українських народних думах у зв’язку з питанням про наверстування дум / Ф. Колесса. – [Б. м. : б. в., 1939?]. – С. 30–67.
97. Комаринець Т. Шевченко і народна творчість / Т. Комаринець. – К. : Держлітвидав, 1963. – 227 с.

98. Кононенко Д. Ми виростали в повоєнні роки : вибрані поезії / Д. Кононенко. – Сімферополь : Таврія, 1995. – 174 с.
99. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства / Н. Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.
100. Корнійчук В. Коломийський період творчості І. Франка (генезис громадянської лірики) / В. Корнійчук // Українське літературознавство. – 1989. – № 7. – С. 62–72.
101. Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики / В. Корнійчук. – Львів : Львівський нац. ун-т ім. І. Франка, 2004. – 488 с.
102. Корпанюк М. Слово і дух України княжої та козацької (Михайло Максимович – дослідник давньоукраїнської літератури) : монографія / М. Корпанюк. – Черкаси : Брама, 2004. – 280 с.
103. Кочік Р. Любіть Ірванця! / Р. Кочік // Поступ. – 2004. – № 5. – С. 28.
104. Крижанівський С. Так що ж таке жанр – рід вид, чи різновид? / С. Крижанівський // Проблеми, жанри, майстерність : літ.-крит. статті. – К, 1976. – Вип. 1. – С. 99–114.
105. Криштопа М. „Твій ангол береже троянду серця” / М. Криштопа // Слово Просвіти. – Ч. 26 (299). – 2005. – С. 6.
106. Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. Часть I. Теория / Б. Кроче / [Пер. с ит. В. Яковенко]. – М. : Изд. М. и С. Сабадашниковых, 1920. – 172 с.
107. Куліш П. Записки о Южной Руси / П. Куліш. – К. : Дніпро, 1994. – 719 с.
108. Куліш П. Поезії / П. Куліш. – К. : Рад. письменник, 1970. – 396 с.
109. Куліш П. Твори : у 2 т. / П. Куліш. – К. : Наук. думка, 1998. – .
Т. 1 [вст. стаття, упоряд., примітки Є. Нахлік]. – 1998. – 752 с.
110. Купчинський Р. Дума про Хведора Черника / Р. Купчинський // Українське січове стрілецтво. Визвольна ідея і збройний чин / С. Ріпецький. – Львів : НТШ, 1995. – С. 336–339.
111. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження: Антологія 1917-1933 / Ю. Лавріненко. – К. : Смолоскип, 2002. – 984 с.

112. Лазарев А. Типология литературного фольклоризма: На материале истории русской литературы / А. Лазарев. – Челябинск : Урал. гос. ун-т, Челяб. гос. ун-т, 1991. – 96 с.
113. Лаптева Л. Краледворская и Зеленогорская рукописи и их оценка в России XIX и начала XX вв. / Л. Лаптева // *Studia slavica*. – 1975. – № 21. – Р. 67–94.
114. Лейдерман Н. К определению сущности категории «жанр» / Н. Лейдерман // *Жанр и композиция литературного произведения*. – Калининград, 1976. – Вып. III. – С. 3–13.
115. Литературная энциклопедия : в 11 т. – М. : Худ. лит., 1929. – .
Т. 11 / [под. ред. А. Луначарского и др.]. – 1939. – 824 с.
116. Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения / Д. Лихачев // *Вопросы литературы*. – 1968. – № 8. – С. 74–87.
117. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы / Д. Лихачев. – М. : Наука, 1979. – 360 с.
118. Лімборський І. Преромантизм в українській літературі / І. Лімборський // *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. – 2006. – № 4–5. – С. 104–115.
119. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. [авт.-уклад. Ю. Ковалів]. – К. : ВЦ „Академія”, 2007. – .
Т. 1. – 2007. – 608 с.
120. Літературознавчий словник-довідник / [Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін.] – К. : Академія, 1997. – 752 с.
121. Лосев А. Проблема художественного стиля / А. Лосев. – К. : „Collegium”, „Киевская Академия Евробизнеса”, 1994. – 288 с.
122. Макаров М. Основы теории дискурса / М. Макаров. – М. : ИТДГК „Гнозис”, 2003. – 280 с.
123. Максимович М. Предисловіє / М. Максимович // *Українські пісні, видані М. Максимовичем : фотокопія з видання 1827 року*. – К. : АН УРСР, 1962. – С. 5–40.
124. Маланій О. Художній часопростір поезій Василя Барки : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська

література” / О. Маланій. – К. : Ін-т літ-ри ім. Т. Шевченка НАН України, 2003. – 19 с.

125. Малишко А. Поетичні твори. Літературно-критичні статті / А. Малишко. – К. : Наук. думка, 1988. – 136 с.

126. Малишко А. Серпень душі моєї / А. Малишко. – К. : Рад. письменник, 1970. – 320 с.

127. Малишко А. Твори : У 5 т. / А. Малишко. – К. : Держ. вид-во худ. літ., 1962. – .

Т. 3. – 1962. – 494 с.

128. Мальцев Г. Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики (Исследование по эстетике устно-поэтического канона) / Г. Мальцев. – Л. : Наука, 1989. – 165с.

129. Маринкевич С. Художня модифікація фольклорної традиції в поемі Т. Осьмачки „Дума про Зінька Самгородського” / С. Маринкевич // Українська філологія: школи, постаті, проблеми : зб. наук. праць Міжнародної конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті. – Ч.2. – Львів : Світ, 1999. – С. 532–537.

130. Марковський М. Українські народні думи. Том перший корпусу / М. Марковський // Вибрані праці : у 3 т. / Грушевська К. – Донецьк : Норд-прес, 2006. – Т. 2. – 2006. – С. А.14–А.27.

131. Маслов С. „Слово о полку Ігоревім” і його художні переклади XIX–XX ст. / С. Маслов // „Слово о плъку Игоревѣ” в українських художніх перекладах і переспівах XIX–XX ст. – К. : АН УРСР, 1953. – С. 5–13.

132. Медведюк Л. Теорія соціалістичного реалізму як канон реалізмоцентризму / Л. Медведюк // Слово і Час. – 2003. – № 12. – С. 13–19.

133. Медриш Д. Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики / Д. Медриш. – Саратов : Изд-во Саратовского ун-та, 1980. – 296 с.

134. Метельова Т. Світотворче слово Олеся Бердника / Т. Метельова // Сучасність. – 2005. – №3. – С.125–133.

135. Метлинский А. Предисловіе / А. Метлинский // Народныя южнорусскія пѣсни. Изданіе Амвросія Метлинскаго. – К : Университетская типографія, 1854. – С. V–XVIII.

136. Мирошникова О. Анализ и интерпретация лирического цикла: „Мефистофель” К.К. Случевского : учеб. пособие / О. Мирошникова. – Омск : Омск. гос. ун-т, 2003. – 138 с.

137. Мишанич С. Жанрова система українського фольклору / С. Мишанич // Фольклористичні та літературознавчі праці / С. Мишанич. – Донецьк : ДонНУ, 2003. – Т. 2. – 2003. – С. 365–375.

138. Мишанич С. Міфологізм творчості Т.Шевченка / С. Мишанич // Фольклористичні та літературознавчі праці / С. Мишанич. – Донецьк : ДонНУ, 2003. – Т. 2. – 2003. – С. 415–426.

139. Мишанич С. Народнопоетична стихія в творчості Василя Стуса / С. Мишанич // Фольклористичні та літературознавчі праці / С. Мишанич. – Донецьк : ДонНУ, 2003. – Т. 2. – 2003. – С. 30–95.

140. Мишанич С. Нереалізований талант / С. Мишанич // Вибрані праці : у 3 т. / К. Грушевська. – Донецьк : Норд-прес, 2006. – Т. 1. – 2006. – С. 5–110.

141. Мишанич С. Один із підрозділів українських народних дум / С. Мишанич // Фольклористичні та літературознавчі праці / С. Мишанич. – Донецьк : ДонНУ, 2003. – Т. 1. – 2003. – С. 189–255.

142. Мишанич С. Принципи наукового видання повного зібрання українських народних дум. Проблеми текстології / С. Мишанич // Фольклористичні та літературознавчі праці / С. Мишанич. – Донецьк : ДонНУ, 2003. – Т. 1. – 2003. – С. 110–143.

143. Мишанич С. Реалізована „бінарна опозиція”: більшовики і кобзарі / С. Мишанич // Фольклористичні та літературознавчі праці / С. Мишанич. – Донецьк : ДонНУ, 2003. – Т. 2. – 2003. – С. 415–426.

144. Мишанич С. Українські народні думи / С. Мишанич // Фольклористичні та літературознавчі праці / С. Мишанич. – Донецьк : ДонНУ, 2003. – Т. 2. – 2003. – С. 398–414.

145. Мишанич С. Фольклористична спадщина М. Драгоманова у світлі актуальних завдань українського народознавства / С. Мишанич // Фольклористичні та літературознавчі праці / С. Мишанич. – Донецьк : ДонНУ, 2003. – Т. 2. – 2003. – С. 281–320.
146. Мущенко Е. Литературный сказ как фольклорная стилизация / Е. Мущенко // Поэтика литературы и фольклора. – Воронеж : Изд-во Воронежского ун-та, 1979. – С. 85–95.
147. Наливайко Д. Стиль поезії Шевченка / Д. Наливайко // Слово і Час. – 2007. – №1. – С. 27–36.
148. Нахлік Є. Примітки / Є. Нахлік // Твори : У 2 т. / П. Куліш. – К. : Наук. думка, 1998. – Т.1. – 1998. – 583–737.
149. Неклюдов С. Фольклор и его исследования: век двадцатый / С. Неклюдов // Экология культуры. – 2006 – № 2 (39). – С. 86–90.
150. Ніковський А. Юрій Яновський. Загальні враження / А. Ніковський // Патетичний фрегат: роман Юрія Яновського „Майстер корабля” як літературна містифікація / [Упоряд. В. Панченко]. – К. : Факт, 2002. – С. 277–284.
151. Новий тлумачний словник української мови : у 4 т. [укладачі В. Яременко, О. Сліпушко]. – К. : Аконіт, 1998. –
Т. 4. – 1998. – 944 с.
152. Новикова М. Коментар / М. Новикова // Українські замовляння. – К. : Дніпро, 1993. – С.199–257.
153. Овчаренко Е. „Слово о полку Ігоревім” в українських перекладах та переспівах / Е. Овчаренко // Відгук „Слова о полку Ігоревім” в українській і зарубіжній літературі : матеріали 8-ої Всеукраїнської наукової конференції з проблем вивчення „Слова”. – Суми : СДПІ, 1996. – С. 29–32.
154. Овчаренко С. Проблема жанру у класичній і некласичній естетиці : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня д-ра філософ. наук : спец. 09.00.08 „Естетика” / С. Овчаренко. – К. : КНУ ім. Т. Шевченка, 1999. – 34 с.
155. Огієнко І. (Митрополит Іларіон) „Слово про Ігорів похід” / І. Огієнко (Митрополит Іларіон). – К. : Наша культура і наука, 2005. – 316 с.

156. Огієнко І. (Митрополит Іларіон) Українська культура / І. Огієнко (Митрополит Іларіон). – К. : Наша культура і наука, 2001. – 342 с.
157. Олійник Б. Дума про місто / Б. Олійник. – К. : Молодь, 1992. – 46 с.
158. Осипова К. Проблема жанра „Слова о полку Ігореве” / К. Осипова // „Слово о полку Ігоревім” : матеріали наук.-практ. конф. – Харків : ХДНБ, 2000. – С. 46–53.
159. Осьмачка Т. Із-під світу. Поетичні твори / Т. Осьмачка. – Нью-Йорк : УВАН у США, 1954. – 317 с.
160. Панченко В. „Підвестися душею і – звучати...” / В. Панченко // Літературна Україна. – 2008. – 7 лютого. – С. 7.
161. Перетц В. Українські народні думи в новому виданні К.М. Грушевської / В. Перетц // Вибрані праці : у 3 т. / К. Грушевська. – Донецьк : Норд-прес, 2006. – Т. 2. – 2006. – С. А.28–А.90.
162. Півторадні В. Гнат Хоткевич у більшовицькій пресі / В. Півторадні // Прапор. – 1977. – № 4.
163. Плисецкий М. Взаимосвязи русского и украинского героического эпоса / М. Плисецкий. – М. : Изд-во АН СССР, 1963. – 448с.
164. Плісецький М. Українські народні думи. Сюжети і образи / М. Плісецький. – К. : УКСП „Кобза”, 1994. – 362 с.
165. Плющ Л. Екзод Тараса Шевченка: Навколо „Москалевої криниці”: Дванадцять статтів / Л. Плющ. – К. : Факт, 2001. – 384 с.
166. Погребенник Ф. Роман Купчинський – лицар чину і слова / Ф. Погребенник // Слово і час. – 1999. – № 9. – С. 34–35.
167. Поезія : Ліна Костенко. Олександр Олесь. Василь Симоненко. Василь Стус / Л. Костенко, О. Олесь, В. Симоненко, В. Стус. – 2-ге вид., доп. – К. : Наук. думка, 1999. – 272 с.
168. Позднякова Е. Фольклоризм прозы Н.М. Карамзина: дис. ...канд. филол. наук : 10.01.09. – Челябинск : Б. и., 2003 . – 187 с.
169. Поліщук В. Вибране / В. Поліщук. – К. : Дніпро, 1987. – С. 144–149.

170. Поліщук Я. Типи художнього мислення в основі моделі історії літератури / Я. Поліщук // Слово і час. – 2006. – № 12. – С. 15–27.
171. Пospelов Г. Проблемы исторического развития литературы / Г. Пospelов. – М. : Просвещение, 1971. – 271 с.
172. Пospelов Г. Проблемы литературного стиля / Г. Пospelов. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1970. – 329 с.
173. Приходько І. Роман Купчинський (1894-1976) / І. Приходько // Творчі портрети українських письменників ХХ століття / І. Приходько. – Тернопіль, 1993. – С. 140–156.
174. Пропп В. Принципы классификации фольклорных жанров / В. Пропп // Фольклор и действительность / В. Пропп. – М. : Наука, 1976. – С. 34–45.
175. Путилов Б. О процессе жанрообразования в фольклоре / Б. Путилов // Актуальные проблемы современной фольклористики / [Сост. В. Гусев]. – Л. : Музыка, 1980. – С. 197–199.
176. Ревуцкий Д. Шевченко и народная песня / Д. Ревуцкий // Литературный критик. – 1939. – № 3. – С. 72–97.
177. Рильський М. Героїчний епос українського народу / М. Рильський // Література і народна творчість / М. Рильський. – К., 1956. – С. 29–54.
178. Ріпецький С. Українське січове стрілецтво. Визвольна ідея і збройний чин / С. Ріпецький. – Львів : НТШ, 1995. – С. 358 с.
179. Романенко О. Політична актуалізація форми кобзарської думи у творчості Гната Хоткевича / О. Романенко // Кобзарські традиції в українському фольклорі та літературі і творчість Є.Х. Мовчана : тези доповідей / [ред. О.І. Вертій та ін]. – Суми : СумДПІ, 1988. – С. 37–39.
180. Росовецький С. Фольклорно-літературні взаємозв'язки: генетичний аспект : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література”; 10.01.07 „Фольклористика” / С. Росовецький. – К. : КНУ, 2004. – 28 с.

181. Рукописи, которых не было: Подделки в области славянского фольклора / [изд. подг. А. Топорков, Т. Иванова, Л. Лаптева, Е. Левкиевская]. – М. : Ладомир, 2002. – 970 с.
182. Русанівський В. Історія української літературної мови / В. Русанівський. – К. : АртЕк, 2001. – 392 с.
183. Сабат Г. Жанрова стереотипія. Таксономія казок Івана Франка / Г. Сабат // Слово і Час. – 2007. – № 1. – С. 50–57.
184. Самототожність письменника. До методології сучасного літературознавства : колективна монографія / [відп. ред. Г. Сивокінь]. – К. : Українська книга, 1999. – 160 с.
185. Свідзінський В. Твори : у 2 т. / В. Свідзінський. – К. : Критика, 2004. – .
Т. 1. – 2004. – 584 с.
186. Сидоренко Г. Ритміка Шевченка / Г. Сидоренко. – К. : Вид-во Київ. ун-ту, 1967. – 183 с.
187. Симоненко В. На схрещених мечях : вибр. твори / В. Симоненко. – К. : Унів. вид-во „Пульсари”, 2004. – 384 с.
188. Синявский А. Что такое социалистический реализм? / А. Синявский // С разных точек зрения: Избавление от миражей: Соцреализм сегодня. – М. : Сов. писатель, 1990. – С. 54–79.
189. „Слово о плъку Ігоревѣ” в українських художніх перекладах і переспівах ХІХ–ХХ ст. [упор., вступна стаття, коментарі: С. Маслов]. – К. : АН УРСР, 1953. – 247 с.
190. „Слово о полку Ігоревім” та його поетичні переклади й переспіви в українській літературі / [підг. О. Мишанич]. – Харків : Акта, 2003. – 668 с.
191. Смирнов И. Соцреализм: антропологическое измерение / И. Смирнов // Новое литературное обозрение. – 1995. – №15. – С. 29–43.
192. Смілянська В., Чамата Н. Структура і смисл: спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка / Н. Чамата, В. Смілянська. – К. : Вища школа, 2000. – 207 с.

193. Сокоринська В. Всесвіт Олеся Бердника / В. Сокоринська // Літературна Україна. – 2004. – №40. – С.6.
194. Соловей Е. „Роботи і дні” поета / Е. Соловей // Твори : у 2 т. / В. Свідзінський. – К. : Критика, 2004. – Т. 1. – 2004. – С. 447–516.
195. Соловей Е. Українська філософська лірика / Е. Соловей. – К. : Юніверс, 1999. – С. 91–114.
196. Солодущенко О. Олесь Бердник – громадський діяч, письменник і художник / О. Солодущенко // Дивослово. – 2002. – №3. – С.70.
197. Срезневський І. [б.н.] // Запорожская старина. Ч. 1. Пѣсни и думы о лицахъ и событияхъ до Богдана Хмельницкаго. – Харьковъ : Университетская типография, 1833. – С. 5–25.
198. Старовойт І. Тичина у спадок (Сліди) [Електронний ресурс] / І. Старовойт. – Режим доступу до публікації : <http://www.dyskurs.narod.ru/Starovojt.htm>
199. Стеблин-Каменский М. Миф / М. Стеблин-Каменский. – Л. : Наука, 1976. – 103 с.
200. Стус В. Зникоме розцвітання: [Про поезію В.Свідзінського] / В.Стус // Твори : у 4 т. (6 кн.). 3 додатковими 5 і 6 томами / В. Стус. – Л. : Просвіта, 1994. – Т. 4. – 1994. – С. 346–361.
201. Стус В. Твори : у 4 т. (6 кн.). 3 додатковими 5 і 6 (у двох книгах) томами / В. Стус. – Л. : Просвіта, 1994. – .
Т. 1. Кн. 1. – 1994. – 431 с.
202. Стус В. Твори : у 4 т. (6 кн.). 3 додатковими 5 і 6 (у двох книгах) томами / В. Стус. – Л. : Просвіта, 1994. – .
Т. 1. Кн. 2. – 1994. – 302 с.
203. Стус В. Твори : у 4 т. (6 кн.). 3 додатковими 5 і 6 (у двох книгах) томами / В. Стус. – Л. : Просвіта, 1994. – .
Т. 2. – 1995. – 429 с.
204. Стус В. Твори : у 4 т. (6 кн.). 3 додатковими 5 і 6 (у двох книгах) томами / В. Стус. – Л. : Просвіта, 1994. – .
Т. 3. Кн. 1. – 1995. – 486 с.

205. Стус В. Твори : у 4 т. (6 кн.). З додатковими 5 і 6 (у двох книгах) томами / В. Стус. – Л. : Просвіта, 1994. – .
Т. 3. Кн. 2. – 1995. – 495 с.
206. Стус В. Твори : У 4 т. (6 кн.). З додатковими 5 і 6 (у двох книгах) томами / В. Стус. – Л. : Просвіта, 1994. – .
Т. 6. Кн. 1. – 1997. – 495 с.
207. Стус В. Феномен доби (сходження на Голгофу слави) / В. Стус. – К. : Видавничо-поліграфічний центр „Знання”, 1993. – 96 с.
208. Стус Д. Василь Стус: Життя як творчість / Д. Стус. – К. : Факт, 2005. – 368 с.
209. Сулима В. “Слово о плъку Ігоревѣ” як драма-декламація (жанрово-композиційний дискурс) / В. Сулима // Слово і Час. – 2008. – № 5. – С. 25–34.
210. Суходуб З. „Ми були носіями натхненного вогню...” / З. Суходуб // Вибране / В. Поліщук. – К. : Дніпро, 1987. – 317 с.
211. Сысоев С. Поэтика заглавий и проблема жанра в связи с коммуникативной организацией стихотворения / С. Сысоев // Коммуникативная система лирики А.С. Пушкина : монография / С. Сысоев. – М., 2001. – С. 112–125.
212. Тепляшина А. Сатирические жанры современной публицистики / А. Тепляшина. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2000. – 95 с.
213. Тиверець Б. [Загул Д.] Сучасна українська лірика / Б. Тиверець [Д. Загул] // Мистецтво. – 1919. – № 4. – Б.с.
214. Тимофеев Л. Основы теории литературы : учебник / Л. Тимофеев. – М. : Просвещение, 1976. – 548 с.
215. Тихолоз Н. Казкотворчість Івана Франка (генологічні аспекти) / Н. Тихолоз. – Львів : ТЗОВ „Поліграфія”, 2005. – 316 с.
216. Тичина П. Комунізму далі видні / П. Тичина. – К. : Держ. вид-во худ. літ., 1961. – 62 с.
217. Тичина П. Сонячні кларнети : Поезії / П. Тичина. – К. : Дніпро, 1990. – 399 с.
218. Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства : підручник / А. Ткаченко. – К. : ВПЦ „Київський університет”, 2003. – 448 с.

219. Ткачук М., Ткачук О. Маркіян Шашкевич. Дослідження / М. Ткачук, О. Ткачук. – Тернопіль : Медобори, 2009. – 248 с.
220. Тодоров Ц. Походження жанрів / Ц. Тодоров // Поняття літератури та інші есе / Ц. Тодоров. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – С. 22–39.
221. Трильовський К. „Дума про Маледикта Плосколоба” Івана Франка. Пояснення / К. Трильовський // Свобода. – 1927. – №№ 130–136. – 7–14 червня. – Б.с.
222. Украина. Зложив П. Кульш. Одъ початку Вкраины до батька Хмельницького / П. Куліш. – К. : Въ Университетской типографіи, 1843. – 96 с.
223. Украинские народные думы [подг. Б. Кирдана, отв. редактор В. Гацак]. – М. : Наука, 1972. – 480 с.
224. Українська література у портретах і довідках : довідник / [редкол.: С. Денисюк, В. Дончик, П. Кононенко та ін]. – К. : Либідь, 2000. – 360 с.
225. Українські народні думи. Тексти і вступ К. Грушевської. Том 1 // Вибрані праці : у 3 т. / К. Грушевська. – Донецьк : Норд-прес, 2006. – Т. 1. – 2006. – С. 111–516.
226. Українські народні думи. Тексти і вступ К. Грушевської. Том 2 // Вибрані праці : у 3 т. / К. Грушевська. – Донецьк : Норд-прес, 2006. – Т. 2. – 2006. – С. 1–304.
227. Українські народні думи та історичні пісні [упоряд. П. Павлій]. – К. : АН УРСР, 1955. – 660 с.
228. Українські поети-романтики : поет. твори / [упоряд. М. Гончарук]. – К. : Наук. думка, 1987. – 592 с.
229. Фадеева И. Структура фольклора (К вопросу о связи двух сфер народного творчества) / И. Фадеева // Актуальные проблемы современной фольклористики : сборник / [сост. В. Гусев]. – Л. : Музыка, 1980. – С. 5–23.
230. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / [редкол. І. Басс та ін.] / І. Франко. – К. : Наук. думка, 1976. – .
Т. 3. – 1976. – 448 с.

231. Франко І. Із секретів поетичної творчості / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. / [редкол. І. Басс та ін.] / І. Франко. – К. : Наук. думка, 1976. – Т. 31. – 1981. – С. 80–110.

232. Франко І. Розбір думи про бурю на Чорному морі / І. Франко // Зібр. творів : у 50 т. / [редкол. І. Басс та ін.] / І. Франко. – К. : Наук. думка, 1976. – Т. 29. – 1981. – С. 195–198.

233. Франко І. Сербські народні думи і пісні / І. Франко // Зібр. творів : у 50 т. / [редкол. І. Басс та ін.] / І. Франко. – К. : Держ. вид-во худ. літ., 1976. – Т. 26. – 1980. – С. 51–60.

234. Хайдеггер М. Время картины мира / М. Хайдеггер // Время и бытие : статьи и выступления / М. Хайдеггер. – М. : Республика 1993. – С. 41–63.

235. Хархун В. „Митець у каноні”: Соцреалістична поезія Павла Тичини 1930-1960-х років / В. Хархун // Слово і Час. – 2006. – № 10. – С. 38–51.

236. Хвильовий М. „Ахтанабіль” сучасності, або Валер’ян Поліщук у ролі лектора комуністичного університету / М. Хвильовий // Новели, оповідання, „Повість про санаторійну зону”, „Вальдшнепи”. Роман. Поетичні твори, памфлети / М. Хвильовий. – К. : Наукова думка, 1995. – С. 692–714.

237. Хоткевич Г. Воспоминания о моих встречах со слепыми / Г. Хоткевич // Вибрані твори : у 2 т. / Г. Хоткевич. – К. : Дніпро, 1966. – Т. 1. – 1996. – С. 455–518.

238. Цейтлин А. Жанры / А. Цейтлин // Литературная энциклопедия : в 11 т. – М. : Изд-во Ком. Акад., 1929. – Т. 4. / [ред. коллегия: И. Беспалов и др.]. – 1930. – С. 109–154.

239. Цертелев Н. Рассуждение о старинных малороссийских пѣснях / Н. Цертелев // Опыт собрания старинных малороссийских пѣсней. – СПб. : Типография Карла Крайя, 1819. – С. 1–17.

240. Цилевич Л. Жанрово-стилевое единство чеховского рассказа / Л. Цилевич // Жанрово-стилевое единство художественного произведения : межвуз. сб. науч. тр. / [ред. Шатин Ю.] – Новосибирск : Изд. НГПИ, 1989. – С. 69–84.

241. Цікавий С. Вплив поезики похоронних голосінь на жанри українського фольклору / С. Цікавий // Наукова молодь : зб. пр. молодих учених. – Луганськ, 2005. – Т. 4. – С. 168–176.
242. Цікавий С. Думова поезика і жанр думи у творчості Т. Шевченка / С. Цікавий // Актуальні проблеми української літератури і фольклору : наук. зб. / [ред. Мишанич С. та ін.]. – Донецьк, 2006. – Вип. 10. – С. 107–120.
243. Цікавий С. Проблема визначення обсягу генологічного поняття „дума” у літературі / С. Цікавий // Актуальні проблеми української літератури і фольклору : наук. зб. / [ред. Мишанич С. та ін.]. – Донецьк, 2007. – Вип. 11. – С. 5–14.
244. Цікавий С. Проблема джерел думи про Івася Коновченка / С. Цікавий // Актуальні проблеми української літератури і фольклору : наук. зб. / [ред. Мишанич С. та ін.]. – Донецьк, 2002. – Вип. 7. – С. 50–66.
245. Цікавий С. Світообраз та стиль жанру думи у творчості Василя Стуса / С. Цікавий // Література. Фольклор. Проблеми поезики : зб. наук. пр. / [ред. Бублейник Л. та ін.]. – Київ, 2007. – Вип. 26. – С. 719–725.
246. Чалий Б., Пархоменко О. Дума про Київ та його витязів / Б. Чалий, О. Пархоменко. – К. : Веселка, 1981. – 104 с.
247. Челецька М. Принципи формування заголовкової термінологічної парадигми у сучасному літературознавстві / М. Челецька // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Житомир, 2005. – Вип. 22. – С. 200–203.
248. Черемська О. Трансформація фольклорних жанрів у поезії Василя Стуса / О. Черемська // Традиція і сучасне в українській культурі : тези доповідей Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 125-річчю Гната Хоткевича. – Харків : НТУ „ХПІ”, 2002. – С. 111–114.
249. Чернец Л. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики) / Л. Чернец. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 192 с.
250. Чижевський Д. Історія української літератури / Д. Чижевський. – Тернопіль : Презент, 1994. – 480 с.

251. Чижевський Д. Культурно-історичні епохи // Філософські твори : у 4 т. / Д. Чижевський. – К. : Смолоскип, 2005. – Т. 2. – 2005. – С. 24–35.
252. Чистов К. Поэтика славянского фольклорного текста. Коммуникативный аспект / К. Чистов // История, культура, этнография и фольклор славянских народов : материалы 8-го Международного съезда славистов. – М. : Наука, 1978. – С. 299–327.
253. Чугуй О. Особливості використання фольклору у поезії І.Я. Франка / О. Чугуй // Українське літературознавство. – 1984. – Вип. 42. – С. 46–53.
254. Шаховський С. В майстерні поетичного слова. Лірика Павла Тичини / С. Шаховський – К. : Держ. вид-во худ. літ., 1958. – 252 с.
255. Швед О. Дума про надрайонового провідника ОУН „Сагайдачного” (Карпа Васильчука) : літературно-художнє видання / О. Швед. – Рівне : ВАТ „Рівненська друкарня”, 2000. – 32 с.
256. Шевченківський словник : у 2 т. / [упоряд. Є.П. Кирилюк]. – К. : Вища школа, 1976. – .
Т. 1. – 1976. – 415 с.
257. Шевченківський словник : у 2 т. / [упоряд. Є.П. Кирилюк]. – К. : Вища школа, 1976. – .
Т. 2. – 1977. – 415 с.
258. Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. / Т. Шевченко. – К. : Наук. думка, 1989. – .
Т.1. – 1989. – 528 с.
259. Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. / Т. Шевченко. – К. : Наук. думка, 1989. – .
Т.2. – 1989. – 592 с.
260. Яланська М. Дума про війну. Проза. Вірші / М. Яланська. – Дніпропетровськ : Видавничо-творчий центр „Гамалія”, 2005. – 48 с.
261. Яценко М. Українська романтична поезія 20–60-х років ХІХ ст. / М. Яценко // Українські поети-романтики : поет. твори / [упоряд.: М. Гончарук]. – К. : Наук. думка, 1987. – С. 5–36.

262. Зуковић Љ. Кривотворење у народној књижевности. Начин и смисао / Љ. Зуковић // Научни састанак слависта у Вукове дане. – 1980. – № 9. – С. 369–381.
263. Crossing the boundaries of genre studies: Commentaries by experts // Journal of Second Language Writing. – 2006. – № 15. – P. 234–249.
264. Crossley S. A chronotopic approach to genre analysis: An exploratory study / S. Crossley // English for Specific Purposes. – 2007. – № 26. – P. 4–24.
265. Hernadi P. Entertaining commitments: A reception theory of literary genres / P. Hernadi // Poetics. – 1981. – Volume 10. – Issues 2–3 (June). – P. 195–211.
266. Moyle N. Ukrainian Dumy – Introduction / N. Moyle // Ukrainian Dumy: Editio Minor. – Toronto – Cambridge, 1979. – P. 8–21.
267. Rollin B.E. Nature, convention, and genre theory / B.E. Rollin // Poetics. – 1981. – Volume 10. – Issues 2–3 (June). – P. 127–143.
268. Würzbach N. An approach to a context-oriented genre theory in application to the history of the ballad: Traditional ballad – street ballad – literary ballad / N. Würzbach // Poetics. – 1983. – Volume 12. – Issue 1 (March). – P. 35–70.