

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ ТА НАУКИ УКРАЇНИ  
ДОНЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТУСА

КУЗЬМЕНКО АНАСТАСІЯ ЮРІЇВНА

«До захисту допустити»  
Завідувач кафедри української  
мови, теорії та історії  
української і світової  
літератури,  
д-р філол. наук, доцент

Л. М. Коваль  
«\_\_» \_\_\_\_\_ 20\_\_ р.

МІСТИЧНИЙ СВІТ В УКРАЇНСЬКІЙ РОМАНТИЧНІЙ БАЛАДІ:  
ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ

Спеціальність 035 Філологія

Магістерська робота

Науковий керівник:  
Н. М. Урсані, канд.  
філол.н., доцент  
кафедри української  
мови, теорії та історії  
української і світової  
літератури

Оцінка:

\_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_  
(бали / за шкалою ЄКТС / за національною  
шкалою)

Голова ЕК:

\_\_\_\_\_  
підпис



## АНОТАЦІЯ

**Кузьменко А.Ю.** Містичний світ в українській романтичній баладі: історико-культурний аспект. Спеціальність 035.01 Українська мова та література, освітня програма: Українська мова та література. Донецький національний університет імені Василя Стуса. Вінниця 2022.

У магістерській роботі досліджено містичний світ в українській романтичній баладі: історико-культурний аспект. Подано тлумачення поняття «балада», та специфіку розвитку жанру балади в українській літературі. Проаналізовано художньо-естатичне освоєння народних уявлень про людину і світ у фольклорно-міфологічних баладах XIX століття та містичний світ української романтичної балади.

**Ключові слова:** містика, балада, романтична балада, художня своєрідність, народні уявлення, відьма, демонологія, міфологія, ніч.

78 с., 69 джерел.

## ANNOTATION

Kuzmenko A.Y. Mystical world in Ukrainian romantic ballad: historical and cultural aspect. Specialty 035.01 Ukrainian language and literature, educational program: Ukrainian language and literature. Donetsk National University named after Vasyl Stus. Vinnytsia 2022.

The master's thesis examines the mystical world in the Ukrainian romantic ballad: the historical and cultural aspect. The interpretation of the concept of ballad and the specifics of the development of the ballad genre in Ukrainian literature are shown. The artistic and final mastering of folk ideas about man and the world in folk-mythological ballads of the 19th century and the mystical world of Ukrainian romantic ballads are analyzed.

**Key words:** ballad, romantic ballad, artistic originality, folk ideas, witch, demonology, mythology, night.

78 p., 69 sources



## ЗМІСТ

<b><u>ВСТУП</u></b> .....	4
<b><u>РОЗДІЛ 1. СПЕЦИФІКА РОЗВИТКУ ЖАНРУ БАЛАДИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ</u></b> .....	8
<b><u>1.1 Проблеми походження і розвитку балад у науковому осмисленні</u></b> .....	8
<b><u>1.2 Жанрові особливості української романтичної балади</u></b> .....	10
<b><u>РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНЕ ОСВОЄННЯ НАРОДНИХ УЯВЛЕНЬ ПРО ЛЮДИНУ І СВІТ У ФОЛЬКЛЬОРНО-МІФОЛОГІЧНИХ БАЛАДАХ ХІХ СТОЛІТТЯ</u></b> .....	19
<b><u>2.1 Художня своєрідність української романтичної балади першої половини ХІХ століття</u></b> .....	19
<b><u>2.2. Український культурний духовний код у романтичній баладі першої половини ХІХ століття</u></b> .....	28
<b><u>РОЗДІЛ 3. МІСТИЧНИЙ СВІТ УКРАЇНСЬКОЇ РОМАНТИЧНОЇ БАЛАДИ</u></b> .....	32
<b><u>3.1.Художня своєрідність містичної символіки у баладах поетів-романтиків</u></b> .....	33
<b><u>3.1.1. Відьма як містичний образ у романтичних баладах Левка Боровиковського, Миколи Костомарова, Тараса Шевченка</u></b> .....	33
<b><u>3.1.2. Образ ночі як компонент містичної символіки у баладах Левка Боровиковського</u></b> .....	49
<b><u>3.1.3. Вікно як символ містичного зв'язку між світами в українській романтичній баладі</u></b> .....	55
<b><u>3.2. Мотиви чарування та метаморфози у художній рецепції українських романтиків</u></b> .....	62
<b><u>ВИСНОВКИ</u></b> .....	69
<b><u>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ПОСИЛАНЬ</u></b> .....	72

## ВСТУП

Світ художньої літератури в загальнокультурному процесі займає одне з центральних місць і є однією з найбільш довершених форм змалювання буття людини у всій його складності. І звернення митців у цьому процесі до містики є скоріше явищем закономірним, аніж спонтанним, адже містика – це одна із реалій світу, який оточує людину, і є складовою її світовідчуття. Слід зазначити, що проблема художньої реалізації концепції містичного була постійно в центрі уваги дослідників як явище духовного життя людини.

Її вивченням займалися літературознавці, релігійні діячі, філософи, культурологи. Серед них виділяємо такі постаті: О.А. Белий, Є.М. Мелетинський, С.М. Булгаков, В.С. Полікарпов, О.М. Ладова, Г. Шолем, М. Еліаде. У їхніх дослідженнях простежується і науково-теоретичний концепт, що у процесі об'єктивного розкриття поняття містичного звернення до релігійного досвіду християнства, іудейства, язичництва є одним із аспектів його вивчення.

Поезія українських поетів-романтиків ХІХ ст. становить важливий етап розвитку української літератури, бо вони активно зверталися до художньої інтерпретації фольклорного матеріалу, аби передати особливості народного світогляду, пов'язані із давніми народними віруваннями та уявленнями про містичний світ предків. Благодатним матеріалом для наукового осмислення художньої інтерпретації народних мотивів та образів є жанр балади, представлений у творчості Левка Боровиковського, Петра Гулака-Артемівського, Миколи Костомарова, Тараса Шевченка.

Ціла когорта дослідників присвятила свою увагу вивченню літературного процесу в Україні першої половини ХІХ ст., зокрема, дослідженню романтизму не лише як художнього напрямку, а і як широкого культурного явища (Т. Бовсунівська, П. Волинський, В. Івашків, С. Крижанівський, О. Моціяка, П. Филипович, Д. Чижевський, А. Шамрай, М. Яценко), розгляду типологічних зв'язків явищ українського романтизму з іншими літературами (І. Арендаренко, Г. Канова, Д. Наливайко, Є. Нахлік), інтерпретації творчості письменників

зустрічаємо у наукових дослідженнях М. Бондара, О. Гнідана, О. Камінчук, І. Лімборського, Г. Нудьги, Ю. Пінчука, О. Романець, П. Ротача, О. Свириденко, Л. Скупейка, В. Смілянської, Г. Грабовича, М. Яценка, Ю. Регуш та ін.). Найчастіше народні і літературні балади у працях дослідників (І. Франка, Т. Комаринця) розглядалися синхронно як два типи художньої культури слова, однак необхідно підкреслити, що фольклорний етап передував літературному, тобто корені останнього заґрунтовані на усній народнописенній традиції. Виділившись із народної творчості, літературна балада почала розвиватися самостійно, набуваючи з часом усе більше відмінностей. Якщо головною тенденцією народних балад було збереження традицій, то літературні найчастіше синкретизували новації та традиції з домінуванням перших. Питання жанрової поетики, походження й еволюції фантастичних та міфологічних мотивів та образів, взаємодії літературної і фольклорної балад тісно пов'язане із осмисленням містичного світу у романтичній баладі є актуальним та своєчасним. Дану проблему розглядали у своїх дослідженнях І. Айзеншток, М. Гримич, О. Дея, І. Денисюк, М. Зеров, Т. Комаринць, Т. Мейзерська, М. Наєнко, Д. Наливайка, Г. Нудьга, О. Охріменко, М. Яценко та ін. Однак, незважаючи на висвітлення різних аспектів проблеми розвитку і становлення жанру, в українській літературі ще немає спеціального синтетично-аналітичного дослідження щодо особливостей літературних балад XIX століття. Адже не вирішеною залишилася проблема дослідження містичного світу українських романтичних балад, а саме історико-культурного аспекту, визначення якого обумовлює **актуальність** нашого дослідження.

**Мета роботи** – через історико-літературний та народознавчий аспекти простежити історію, місце і значення літературної балади XIX століття, зокрема містичний світ романтичної балади. Для досягнення цієї мети ставилися такі **основні завдання**:

- розглянути питання вивчення та наукового осмислення жанру балади;
- з'ясувати специфічні ознаки та національну своєрідність літературних балад;



- проаналізувати містичний світ у баладах українських романтиків XIX ст.

**Наукова новизна магістерської роботи** полягає в тому, що в ній досліджено містичний світ української романтичної балади, а саме історико-культурний аспект.

**Теоретичне значення роботи** полягає в тому, що її результати є певним внеском у дослідження особливостей жанру балади, його ролі та місця у літературному процесі XIX століття. Матеріали і висновки магістерської роботи можуть бути використані у процесі подальшого вивчення балади у рамках міжжанрової співдії, індивідуального стилю поета тощо.

**Практичне значення магістерського дослідження** полягає в тому, що наведені факти, теоретичні узагальнення і висновки можуть бути використані у написанні відповідних розділів підручників з історії української літератури XIX століття, посібників для вчителів-філологів і студентів. Результати цієї роботи можуть бути реалізованими під час проведення лекційних занять з теорії та історії української літератури, спецкурсів, спецсемінарів у вищій школі та у написанні курсових і магістерських робіт.

**Об'єкт дослідження** – літературні балади XIX століття, представлені у творчості Левка Боровиковського, Амвросія Метлинського Миколи Костомарова, Тараса Шевченка.

**Предметом дослідження** є містичний світ української балади, представлений у художній інтерпретації народних мотивів та образів.

Теоретичною та методологічною основою роботи є концепції С.Єфремова, М.Зерова, М.Костомарова, М.Маркевича, І.Франка, П.Юркевича та ін.; роботи, присвячені історико-літературному процесу в Україні таких авторів, як М.Бондар, О.Гончар, Д.Наливайко, Ф. і В.Погребенники, М.Ткачук, П.Хропко, М.Яценко; дослідження О.Дея, Р.Кирчіва, М.Коцюбинської, В.Кравченко, Г.Нудьги, П.Приходька та інших з питань особливостей розвитку жанру балади; праці з історії України М.Грушевського, А.Кащенка, І.Крип'якевича та народознавчі дослідження М.Дмитренка, Г.Лозко, О.Потебні, В.Скуратівського. При написанні

роботи більшою або меншою мірою використано такі **методи** дослідження літературних явищ: історико-порівняльний, типологічний, історико-генетичний, системний та описовий.

**Структура і обсяг роботи.** Робота складається зі вступу, де розкривається сутність і стан наукової проблеми, формується мета і завдання, які необхідно вирішити для досягнення поставленої мети; першого розділу у якому представлена специфіка розвитку жанру балади в українській літературі; другого розділу, в якому розглянуто специфіку народного світогляду у художній рецепції поетів романтиків; третього розділу, який присвячений містичному світові української романтичної балади; висновків, де розкрито суть основних етапів роботи, підбито підсумки усієї праці, списку використаних джерел, що містить 69 позицій.

Тема магістерської роботи пов'язана з проблематикою наукового напрямку кафедри української мови, теорії та історії української і світової літератури Донецького національного університету імені Василя Стуса.



## РОЗДІЛ 1. СПЕЦИФІКА РОЗВИТКУ ЖАНРУ БАЛАДИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

### 1.1 Проблеми походження і розвитку балад у науковому осмисленні

Балада належить до ліро-епічних фольклорних жанрів. Її появу відносять до Середньовіччя. Провансальці називали цей жанр «танцювальною піснею», французи характеризували баладу як ліричний вірш, англійці – як сюжетні поеми ліро-епічного характеру. У XIX ст. за визначенням М. Максимовича, таким терміном називали літературні та народнопісенні твори. На сьогодні існують різні поняття балади. Зокрема, у словнику, за редакцією Р. Гром'яка, пропонується таке визначення творів цього жанру: «Балада ( франц. ballade, від лат. ballare – танцювати ) – жанр ліро-епічної поезії фантастичного, історико-героїчного або соціально-побутового гатунку з драматичним сюжетом» [50, с.75– 76].

У літературознавчому словнику-довіднику, за редакцією Р.Т. Гром'яка та Ю. І. Коваліва, зазначено: «Балада (прованс Balada, від ballar – танцювати) – найменування кількох досить різних, хоча і деяких пов'язаних, поетичних жанрів оповідального характеру» [49, с.54].

У літературній енциклопедії за редакцією Ю. І. Коваліва, міститься таке поняття: «Балада ( прованс. Balada, від ballar – танцювати) – невеликий за розміром сюжетний ліро-епічний твір казково-фантастичного, легендарно історичного чи героїчного змісту. Гострота, часом трагічність сюжету сполучається в ній з яскраво-ліричним забарвленням розповіді. Іноді баладу називають «маленькою поемою» [48, с.28].

В. М. Лесин радить таке визначення: «Баладою називають – невеликий за обсягом віршований сюжетний гостродраматичний ліро-епічний твір, в якому відображаються напружені конфлікти в особистому та громадському житті» [50,с.25].

Балада, за час свого існування зазнала багато змін. Вперше з'являється вона в народній творчості. В середньовічній літературі (провансальській, іспанській) баладами називали хороводно-танцювальні народні пісні на теми кохання. Ця тема підкреслювалася у спеціальному рефрені. Пізніше в Італії балада відокремилась від танцю й увійшла в творчість видатних поетів – Данте і Петрарки. У Франції в XIV–XV ст. балада стала популярним жанром поезії. Вона дістала точно визначену строфічну будову: три восьмирядкові строфи з наскрізним перехресним римуванням з обов'язковим звертанням до особи, якій балада присвячена, в заключній півстрофі на чотири рядки; останні рядки всіх чотирьох строф були тотожні. Схема розташування рим така: *абаб бвбВ (×3); бвбВ* [49, с.43].

Корені балади, як зауважує Н. Ф. Красоткіна – в календарній і родинній обрядовій пісенності. Найдавніший запис балади поміщено в рукописній книзі чеського фольклориста Яна Благослава «Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш». Найпродуктивнішим періодом баладотворення вважають XV –XVII ст. З XIX ст. балади публікуються у багатьох збірниках українського фольклору [11, с.5].

В українській поезії балада, виявляючи свою жанрову спорідненість із думою та романсом, поширювалася в доробку П. Гулака-Артемовського, Л. І.Боровиковського, І. М. Вагилевича, раннього Т. Г.Шевченка («Тополя», «Причинна», «Утоплена», «Катерина» тощо), сягаючи другої половини XIX ст. (Ю. А. Федькович, Б. Д.Грінченко та ін.).

Широко використовували баладну традицію поети початку XX ст. (П.С. Карманський «Українська балада», М. К. Вороний «Бондарівна», В. Еллан «Балада про любов» тощо. У баладі XX ст. сюжет розгортався на тлі переважно природи, подеколи набував фантастичних ознак.

У другій половині XX ст. балада набула соціально-побутового характеру, але не втратила своєї драматичної напруги, засвідченої, скажімо, доробком І. Драча, котрий небезпідставно назвав одну із своїх збірок «Балади буднів», постійно підкреслюючи свідоме заземлення традиційно баладного пафосу



[11,с.20]. Найповніше видання «Балади» з'явилося у серії «Народна творчість». Фольклорист О. Дей опублікував «Каталог українських народних балад» [5, с.96].

У ХХІ ст. спостерігаємо інтерес до романтичної балади в аспекті вивчення історії жанру ( О. Єременко «Українська балада ХІХ століття»), вивчення своєрідності вияву романтичних тенденцій на різних структурних рівнях текстів (Ю. Регуш «Романтичні тенденції в поезії Якова Щоголева») тощо.

## **1.2 Жанрові особливості української романтичної балади**

Балада – один із найдавніших жанрів художньої творчості народів світу. Поети першої половини ХІХ століття (П.П. Гулак-Артемівський, Л.І. Боровиковський та ін.) часто вживали цей термін, а М. Костомаров навіть збірку своїх поезій назвав «Украинские баллады».

Першою згадаємо ґрунтовну розвідку О.О. Потебні про найдавніше записану баладу «Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш». Значну увагу вивченню народних пісень приділяли І. Я.Франко, М.П. Драгоманов, Ф. Колесса, М. С. Возняк та ін. Окремі сюжети вивчали В. О. Гнатюк, К.Квітка. Про місце балади в українському фольклорі писав і М. Костомарова у праці «Об историческом значении русской народной поэзии». У даних роботах не розроблялася спеціально ні історія, ні теорія жанру балади в українському фольклорі. До цих питань звертався Ф. Колесса («Українська усна словесність», «Українська народнопоетична творчість»). Дослідники акцентували увагу на описі історії окремого сюжету, або на вивченні зв'язку між сюжетами балад на основі порівняльного матеріалу, виявленого в творчості народів Європи. Варто відзначити, що проблема взаємин народної балади з літературною лишається і тепер мало розробленою ділянкою у цій царині, що потребує наукового осмислення.

При визначенні балади говорити про «чистоту жанру» важко, бо практично балада «схрещується» із спорідненими жанрами (поемою, романсом, думою, віршованим оповіданням). Між ними не так легко прокласти межу. Тому в роботах про баладу натрапляємо на запитальні нотки: чи взагалі можна дати їй



чітке визначення, особливо після спроб багатьох поетів докорінно змінити обличчя цього давнього жанру.

За своєю природою балада належить до оповідальних жанрів, у яких важливе місце займає факт, об'єктивність викладу. Однак в баладі на епічний елемент завжди тиснуть інші, обмежують його і в часі, і в просторі. При цьому вилучаються з оповідання в першу чергу окремі елементи фабули, залишається тільки найважливіша, кульмінативна частина. Балада уникає епічного багатослів'я, в ній не все відоме і не про все сказано, розкривається тільки основний напрям руху дії, до того ж ескізно. Вилучення окремих фабульних елементів веде за собою скорочення часу дії і створення враження одночасовості подій. Без епічного елемента балади не буває, але й надмірне поширення оповідальної частини неодмінно призводить до переходу балади в чисто епічний жанр – поему. Інтимні настрої автора посідають у баладі то більше, то менше місця, але вони все ж наявні, вони відчуваються і в схвильованості розповіді, і в ліричних за собах змалювання образу (наприклад, у Шевченка – «Причинна»), і в тому, як автор ставиться до подій.

Однак ліричні елементи в баладі не розростаються до такого стану, щоб зовсім заглушити епічну основу твору. У творі немає таких просторів для рефлексій автора як у ліричному вірші: іде розповідь, наростає швидко кульмінація, настає катастрофа (розв'язка), і тут дається можливість читачеві ввійти з своєю думкою, своїми почуттями в коло подій і героїв. І тільки автор, вказуючи на розв'язку, на щасливі і нещасливі дороги, вдається до прямих повчань – тоді в баладі з'являються дидактичні, моралізаторські елементи, як це маємо в «Чарівниці» Л. Боровиковського, в баладах С. Воробкевича. Але це вже відхід від природи жанру: балада не терпить ні прямого ліричного коментування, ні дидактизму, хоча в освітленні героїв і подій є свій повчальний підтекст.

Балада, як правило, має розвинений сюжет, в якому розповідні елементи займають значне місце. Об'єктивність викладу, «майже гарячкова драматичність оповідання, далека від того спокою та тої широкої плавності, якою визначаються

не тільки старовинні грецькі епопеї, але також такі твори середньовікової епіки. Драматичність викладу в баладі (причому, як сказав Франко, «гарячкова драматичність») надає епічності своєрідних рис, які можна було б охарактеризувати «неспокоєм» настрою і почуття у викладі сюжету, у переказі подій, у змалюванні долі героя. Драматична напруженість сюжету, чітко окреслені і гострі конфлікти, несподівані повороти дії, стики контрастно виявлених характерів, до того ж часто діалогізована мова – все це наближає баладу до драми.

За зразком народних творів і перша українська літературна балада XVII століття «Піснь козака Плаhti» написана у формі гнучкого і виразного діалогу, до якого зверталися поети XIX століття, і автори сучасних українських балад. Діалог (рідше монолог) дає можливість не тільки найкраще відтворити напруження і боротьбу в сюжеті балади, а й об'єктивно та економно вести розповідь, чіткіше й точніше окреслювати стики людських характерів.

Для виділення і акцентування якогось мотиву в баладі часто застосовується рефрен. Різний характер драматичних ситуацій у сюжеті балади (мирні розмови, любовні сцени, жахливі сцени боротьби, несподівані повороти в долі героя чи взагалі персонажа та ін.) тримає читача в постійній напрузі, активно діє на його уяву, викликає сильні емоції. Драматизм балади посилюється ще й тим, що в основі більшості сюжетів лежить розповідь про боротьбу (людей чи інших істот, що втілюють у собі певні морально-етичні поняття), а це завжди викликає захоплення, штовхає читача до активної думки, збуджує його емоцію, вибиває з стану байдужості. Ускладнюючи ситуацію подій, автор тим самим ускладнює, урізноманітнює настрої, що з'являються у читача. Гострота драматичної колізії в сюжеті балади – одна з тих прикмет жанру, що робить його читабельним і впливовим. Якщо французька балада XIV –XV ст.ст. мала свою чітко визначену канонічну форму, якщо певні формальні ознаки (типовий розмір, типова строфа, постійний рефрен) частково були закріплені за англійською і німецькою баладами кінця XVIII – початку XIX століття, то нічого постійного і канонічного з формального боку не мала і не має балада українська–народна і літературна.



Жанрові ознаки її треба шукати не в формі, а в тому матеріалі, що вкладається в рамки сюжету, і способі поетичної інтерпретації.

Балада як жанр у своїй еволюції змінювала не тільки улюблену форму, а й зміст, що особливо помітним стає, коли перечитуємо сучасні балади і зіставляємо їх з романтичними. Майже у всіх літературах європейських народів романтична балада користувалася сюжетами з історичним, історично-легендарним, фантастичним, а то й казковим змістом. Це є характерним і для української романтичної балади. Та вже з появою балад Т. Шевченка змістове обличчя жанру змінюється. Соціально-побутові, героїчні моменти і навіть подвиги займають все більше і більше місця, і над баладами залишається тільки деякий «димок» серпанку незвичайного. Змістом балада ставала все більш «земною», і тільки в способі змалювання подій виявлявся баладний стиль, романтична піднесеність. Розширюється також коло тематичних інтересів, це, в свою чергу, викликає і зміни в структурі сюжету, в природі жанру взагалі. Ідейний зміст балади розкривається здебільшого не в прямих висловлюваннях і формулюваннях думок чи почуттів, а дещо опосередковано, здебільшого в дії, у вчинках осіб і наслідках, які подаються в розв'язці. Такі якості твору розвиваються в першу чергу на ґрунті великої уваги до факту (багато балад виникло на основі дійсних фактів життя), який викладається в творі з певною об'єктивністю, і рідко коли до нього додаються прямі судження чи моралізаторські висновки. Автори балад в першу чергу намагаються створити настрій, через який мали б з'явитися і певні ідейні висновки, спрямовані в якомусь напрямку думки.

Як відзначає Г. Нудьга, «ідейний зміст балади розкривається здебільшого не в прямих висловлюваннях і формулюваннях думок чи почуттів, а дещо опосередковано, здебільшого в дії, у вчинках осіб і наслідках, які подаються в розв'язці. Читачеві підноситься відповідно оформлений матеріал, а ідейну основу його він уже мусить схопити сам. Такі якості твору розвиваються в першу чергу на ґрунті великої уваги до факту (багато балад виникло на основі дійсних фактів життя), який викладається в творі з певною об'єктивністю, і рідко коли до нього



додаються прямі судження чи моралізаторські висновки. Автори балад в першу чергу намагаються створити настрій, через який мали б з'явитися і певні ідейні висновки, спрямовані в якомусь напрямку думки [55, с.256].

За стильово-змістовими принципами можна виділити кілька характерних типів балад, які, в свою чергу, практично діляться на безліч груп і підгруп. З них виділяються історично-героїчні, історично-побутові, історично-легендарні, побутові, фантастично-гумористичні (здебільшого в період романтизму). Звичайно, таке групування умовне, практично в одному творі можна знайти найрізноманітніші риси, і цей робочий поділ потрібен тільки при вивченні балад «широким фронтом». Звертаючись до життя, до історії народу, до його творчості і мови, балада, нехай і в романтичних шатах, в одязі фантастики, шукає і подає героя, тісно пов'язаного з демократичними колами суспільства, яке його породило.

Зміст балад і їхні сюжети зберігають певну стійкість. Українські романтичні балади мають переважно трагічне закінчення (смерть, самогубство, отруєння). Винятком, правда, можуть бути балади фантастично-гумористичні («Твардовський» П. Гулака-Артемовського, «Корній Овара» І. Срезневського). Трагічні, «смертельні» кінцівки переважають і в баладах другої половини XIX століття. Основним і найбагатшим джерелом для сюжетів перших баладистів був фольклор. З нього черпалися фабули і навіть готові, добре відшліфовані сюжети, до яких автори частенько майже не додавали нічого свого. Такі балади спостерігаємо не тільки в українських романтиків першої половини XIX століття. Зміст балад і естетика народної пісні відповідали їхнім засадам і сприймалися узагальнено. Деякі поети (М. Костомаров, Т. Шевченко) фольклорні сюжети підпорядковували своїм ідейно-естетичним настановам. Іноді в своїх творчих пошуках поети тільки відштовхувалися від народнопоетичних традицій.

Другим джерелом сюжетного матеріалу для українських поетів була народна і літературна творчість слов'янських і неслов'янських націй. Деякі сюжети балад П. Гулака-Артемовського запозичені з літератури польської (у А.

Міцкевича), німецької (у Й.–В. Гете); Білецького-Носенка – з німецької (у Бюргера та інших. Вони або обробляли на свій лад, або підносили читачам у вигляді перекладів. У свою чергу англійські, німецькі, польські, російські поети не раз зверталися до сюжетів, створених іншими народами. Європейські поети частенько звертаються і до сюжетів українських: один з перших польських поетів-романтиків, попередник А. Міцкевича, Ю. Нємцевич свої найраніші балади написав за сюжетами українських народних пісень. Зверталися до українського фольклору і А. Міцкевич («Чати»), Анастازیус Грін («Дезертир»).

Оригінальними в літературі виступають сюжети, що народилися в процесі розвитку національної поетичної творчості, в процесі виявлення самобутніх рис письменників різних ідеологічних та стильових напрямків. Велике значення для балади має вдало вибрана виразна, чітко й економно окреслена фабула. Цього вимагає сама природа жанру. Розповідати про незвичайні події і незвичайних людей, що перебувають у виключно драматичній чи трагічній ситуації, звичайними засобами – було б порушенням гармонії задуму і вислову, дії і характеру героя. У зв'язку з цим у баладі вся увага зосереджується на кульмінаційних етапах сюжетної канви, що виглядає нібито деяким порушенням класичної симетрії, характерної, наприклад, для поеми, де дія поступово розвивається від початку (не упускаючи найважливішого у фабулі) до кінцівки. Перипетійні шаблі в баладі накреслюються тільки окремими штрихами, а іноді й оминаються, щоб з особливою емоційною та драматичною силою подати основне – кульмінаційний «вибух» на найвищій точці конфліктного зіткнення характерів і пристрастей героїв.

Оскільки в баладі центральною є кульмінація, то в сюжеті майже відсутні додаткові лінії. Бажання викласти основне і найважливіше, природно, веде до фрагментарності, уникнення експозиції, до деякої уривчастості в розповіді. Тільки в баладах, що за своїм змістом і розміром наближаються до ліропоеми, іноді з'являються окремі додаткові сюжетні розповіді, іноді – навіть у формі



«передісторії», як це маємо в «Лілеї» Шевченка, але загалом оповідь у баладі ведеться економно, уривчасто і «на високих драматичних регістрах».

Баладні твори мають свій характерний тон викладу: похмурість і фантастичність, загадковість і рокове віщування, щось таємниче в житті, яке певною мірою незрозуміле та незалежне від людини (що йде від ідеалістичної філософії романтизму), страхи і повсякчасна присутність смерті – все це елементи, що найвиразніше проявилися в романтичній, особливо з ахідноєвропейській, баладі. На переломі XVIII –XIX століть на Заході аж надто поширеною була так звана «Schauerballaden» (жахлива балада), в якій розповідається про страшні, криваві, окутані ореолом фатуму й таємничості події. Та вже в першій половині XIX століття в страшну сферу фантастики й незвичайності баладних творів проникає все більше елементів, пов'язаних з реальним життям. Соціальний елемент безнастанно зростає. Що ж до української балади, то вона мала деякі відмінності. Ще М.І. Костомаров відзначав, що українські народні балади не мають «страшної» фантастики, властивої баладам деяких інших народів Європи. Від «страшних балад» українську літературу, певно, відгородили своєрідні риси фольклорних балад, міцно пов'язаних з життям народу, а також творчість Т.Г. Шевченка. Можливо, що романтична література початку XIX століття була тісно пов'язана з боротьбою за народність, за долю нації, її мову. А оскільки доля героя була в багатьох випадках трагічною, то й пейзаж був цьому підпорядкований. Страшний, тривожний стан природи (буря, дощ, блискавка, вітер, що ламає дерева, хвилі стогнуть, клекочуть і т. ін.) передусім смерті героя. Це не тільки відповідна емоційна підготовка до сприйняття «важкої» події, це закономірність застосування ідеалістичного мислення у художній творчості, це ствердження положення про фатальність людської долі.. Балада як жанр має свої специфічні риси поетики, улюблені поетичні засоби, свою художньо-стильову мову Вони впливають з її природи, з того матеріалу, яким оперують автори балад. Показ надзвичайного, пристрасного, чогось небуденного приводить авторів до застосування гіперболи, характерної майже для всіх типів (в



тому числі й новіших) балад. Відомо, що велич рис героя можна краще збагнути, збільшивши їх через скло художнього зображення, що й робили романтики (та не тільки романтики). Характерним для поезики балад є також увага до порівняння, здебільшого гіперболічного, до дзвінкого, чіткого, виразного епітету, світлокольорові ефекти якого надають баладним творам виразності малюнка, барвистості, певної рельєфності. Найкращими ілюстраціями до цього можуть послужити балади Л. Боровиковського, Т. Шевченка, Я. Щоголева, М. Чернявського та інших. Правда, в подальшому розвитку різниця між поезикою балади та інших жанрів поезії дещо стирається.

Якщо взяти до уваги, що основні риси балади – драматично напружений сюжет, фантастика, героїчні або нереальні образи, колоритність малюнка, емоційна наснага і т. ін., то, можемо помилитися при визначенні приналежності твору до жанру балади. Адже такі риси можуть бути характерними і для поем, і для віршованих оповідань, і для дум, легенд.

Балада розвинулася в основному на ґрунті народної пісні. Вона відбилася і на змісті, стилі та формі балади (рефрен, чіткий ритм, дзвінка рима, виразна строфа, співучість вірша, колоритність мови і т. ін.). Фольклорна основа породила і прямий, зовні об'єктивний виклад життєвих конфліктів, особливо в баладах побутових.

Ще в першій половині XIX століття Л. Боровиковський робить спробу написати кілька балад на народні сюжети ритмічною прозою і публікує їх в російському журналі «Отечественные записки» (1840). Здається, до нього й після нього ніхто з українських письменників не пробував писати балади прозою. Тільки останнім часом цей термін почали застосовувати і до інших родів мистецьких витворів: до кінотворів, що мають якусь спорідненість з поетичними баладами («Баллада о солдате»), до великих прозових полотен з драматично загостреним сюжетом і ліризованим освітленням подій («Дикий мед» Л.Первомайського). Та ці назви – умовні. Балада й надалі лишається жанром

віршованої творчості, і в цій сфері ми маємо вивчати закономірності її розвитку, її давню й новішу історію.



**РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНЕ ОСВОЄННЯ НАРОДНИХ  
УЯВЛЕНЬ ПРО ЛЮДИНУ І СВІТ У ФОЛЬКЛЬОРНО-МІФОЛОГІЧНИХ  
БАЛАДАХ ХІХ СТОЛІТТЯ**

Важливою рисою романтизму є національна емансипація, протест проти національного гніту, проповідь рівності народів, увага до національної самобутності, до пробудження самосвідомості народів, заклик вивчати й шанувати минуле народу, його мову і творчість. Для романтиків нація стає святилищем, у якому людина одержує волю, що є найнеобхіднішою передумовою для формування індивідуума, а народні звичаї, що виникли всередині нації, трактуються як сили, що її створюють. Народ, усвідомлюючи звичаї, приходить до загальної самосвідомості. Романтики ретельно культивували національний елемент у тематиці і у формі. Прихильники романтизму говорили про цей напрям як про «доктрину літературної свободи», «парнаський атеїзм», як про подих вільностей. Ознакою поетичного таланту стає не уміння складати вірші, а уміння поетично, натхненно висловлювати почуття. В добу романтизму надзвичайно підноситься пошана до художнього мислення, до поетичного образу, до колориту (замість сухої раціоналістичної схеми), до емоціональної розповіді. Найбільшим джерелом таких мистецьких багатств стає народна поезія, а в ній – баладні твори. Романтики поставили питання про урізноманітнення літератури, її форм і засобів. Рамки класицизму ламаються, літературу орієнтують на самобутність, народні джерела.

## **2.1 Художня своєрідність української романтичної балади першої половини XIX століття**

Ідеї романтизму на Україні впали на добре підготовлений ґрунт: і письменники, і вчені, і навіть широкий суспільний загал виявляв тоді вже значний інтерес до рідної історії, пісні, думи, до козаччини з її бойовою славою. У художній літературі ідеї романтизму виявилися, мабуть, пізніше, ніж у фольклористиці і взагалі у філології. Першим виступам романтиків, зокрема авторам балад, передували виступи М. Цертелева з думами і статтями про народну пісню, М.О. Максимовича – зі збіркою пісень, а також статтями, в яких закликали письменників іти під сільську стріху і там черпати живучі соки для літератури. Ідея самобутності, намагання піднести здобутки народної колективної творчості



до рівня романтичної поезії інших народів, вказати на її перевагу і наштовхнути письменників звернутися до народних джерел виразно звучить уже в передмові М. Цертелєва до першої збірки народних дум. Одначе в перших виступах українських фольклористів на захист народної пісні і мови ми не знайдемо широких теоретичних узагальнень, пов'язаних з романтичними ідеями. З теоретичних проблем в українській літературі, мабуть, тільки питання народності, фольклору та історизму стали предметом найуважнішого обговорення в тогочасних виданнях. Гасла заперечення в українському романтизмі були скеровані не проти класицизму, а проти бурлескно-травестійної традиції, викривленої окремими епігонами І. Котляревського. Наприкінці 20-х рр. XIX ст. у Харкові навколо професорів університету. Срезневського збирається гурток молодих ентузіастів української словесності. А. П.Шамрай вважає, що «з організації цього гуртка і треба починати історію українського романтизму»[16, с.198].

Романтичні смаки, про які йдеться у згаданій книзі А.П.Шамрая, зародилися в українському культурному житті трохи раніше і вперше заявили про себе, очевидно, в історіографії, у фольклористиці, а потім в наслідуванні народних пісень і балад малознаними у нас аматорами літератури. Має рацію М.К. Зеров, коли говорить, що романтична течія з'явилася у нас почасти під впливом наукових студій над народною творчістю, а почасти під впливом читання російських та польських романтиків. Але до цього слід додати ще кілька слів про позитивну роль ідей чеських та словацьких просвітителів, зокрема Добровського, Коллара, Шафарика, які були відомі в середовищі харківських письменників, а їх ідеї викликали гаряче схвалення, особливо в тій частині, де говорилося про потребу єднання слов'ян, про потребу розвивати самобутню культуру, літературу, протиставляючи її іноземщині. Козак, гетьман, кобзар стають типовими героїчними постатями в літературі українських романтиків. У цьому звертанні до рідної історії проявились і сильні і слабкі риси українського романтизму, що проти іноземщини виставив самобутність, але, захопившись минулим, не міг чи

не хотів бачити сьогоднішнього соціального дня і боявся заглянути в майбутнє. Романтизм пробудив інтерес поетів до народної мови і пісні, що призвело до «онароднення» літератури.

П. Білецький-Носенко в період написання своїх перших балад посилав листа до Харкова про необхідність видавати журнал українською мовою і мотивує це тим, що «чехи мають свою велику літературу, і наша мова не менше для цього здатна». П.П. Гулак-Артемівський береться за балади, щоб спробувати, чи можна українською мовою, що розвивалася в бурлескному напрямку, передати почуття «ніжні, шляхетні, піднесені». Такими ж мотивами оперує і Л. Боровиковський, коли сідає писати свої балади і думки.

Балада була першим поетичними жанрами, до яких звернулися українські письменники-романтики, які, наперекір бурлескній стихії, захотіли утвердити в українській літературі початку XIX ст. перевагу серйозного тону. Успіх балади забезпечувався тим, що вона виростала на народному ґрунті, що в ній возвеличувалися сильні і пристрасні герої, що це були твори з драматично напруженими сюжетами і яскравими малюнками життя, іноді розкритого через призму фантастики. Автори перших балад початку XIX ст. під впливом загальноєвропейських ідей романтизму звертаються до баладних творів польської, німецької літератур, хоча обробляють сюжети так, що вони набувають національного колориту і передаються засобами української народнопоетичної творчості. П. Гулак–Артемівський, взявши від А. Міцкевича сюжетний кістяк «Твардовського», наповнює свій твір соками українського народного гумору, вводить до сюжету нові сцени і колізії, обставляючи всі частини балади українськими етнографічними деталями. Послідовно звертаючись до джерел народної мови, П. Гулак-Артемівський щедро користується характерними для тодішньої літератури бурлескними засобами художнього зображення. Левко Боровиковський переробляє баладу Жуковського («Світлана»), в якій, за справедливим спостереженням С. Крижанівського, робить оригінальну спробу травестії в романтичному плані. Безпосередньо з німецького джерела (з Бюргера)



переносить на український ґрунт «Ленору» П. Білецький–Носенко («Івга»). Він же переробляє й інші сюжети німецьких авторів, які також їх запозичають з слов'янського чи датського фольклору. Створюється своєрідний ланцюг, в якому кожний народ на близьких сюжетних ситуаціях намагається розкрити своє національне, самобутнє в мистецтві, у способі художнього мислення, у трактуванні окремих моральних у проблем [37, с 15–17].

Хоча перші переробки балад («Твардовський», «Маруся», «Рибалка» та ін.) й мали успіх, та все ж вони не могли задовольнити нового читача і письменника. Романтизм кликав до пробудження народності і його самобутності. І тому письменники, які перші зразки балад взяли з літератур інших народів, відразу ж беруться за сюжети, пов'язані з життям та історією рідного народу, у творчості якого відкрилися незнані й багатющі баладні скарби. Вони були такі поетичні, такі своєрідні і колоритні, що їх просто перекладають на мову літературної ритміки, майже не втручаючись у сюжетну тканину народного твору. Такими виглядають балади Л. Боровиковського «Чарівниця» (літературна трансформація пісні–балади «Ой не ходи, Грицю»), «Убійство» (пісня про вбитого хлопця), «Вивідка» (відома пісня про отруєння сестрою брата). Подібно обробляють народні сюжети А. Метлинський («Перекотиполе», народний легендарний переказ), М.І. Костомаров («Брат з сестрою», «Явір, тополя, береза») та інші.

У першому випадку маємо процес національного переосмислення народних сюжетів, пристосування їх до психіки українського читача та естетичних уподобань рідної літератури, в другому – перенесення в літературу народних сюжетів з їх естетичною основою, до якої мало що додається літературного, бо самі автори оголошують народну баладу основою їхньої естетики в сфері розробки жанру і взагалі в літературі. Все це були позитивні явища, що збагачували і кількісну, і якісну об'ємність національної літератури, до того ж подібні твори спонукали до розробки оригінальних сюжетів, які й з'явилися вже у Л. Боровиковського («Молодиця», «Ледащо», «Рибалка»), хоча й вони окремими мотивами і трактовкою образів в'яжуться з народною поезією.



Подібні сюжети з'являються й у А. Метлинського («Козача смерть», «Смерть бандуриста» – виникли на ґрунті історії), у М. Костомарова («Посланець», «Пан Шульпіка»), М. Шашкевича («Погоня») та ін. Так розширюється, з одного боку, оригінальність баладних сюжетів, з другого – їх джерела (народна пісня, історичний переказ, легенда, вірування і т. ін.) [37, с.17–22].

Хронологічно першим до балади звернувся П. Білецький-Носенко, і, як ми сказали, під впливом німецької романтичної літератури. Протягом 1822–1829 рр. він написав 15 балад, але в друкові вони з'явилися аж у другій половині ХІХ століття, отже, в літературному процесі вони не відіграли тієї ролі, яку могли б відіграти, коли б з'явилися перед баладами П. Гулака-Артемівського («Твардовський», «Рибалка») і Л. Боровиковського. Художній рівень його балад набагато нижчий від творів двох названих письменників, однак як перші твори цього жанру вони мали б певний резонанс.

П. Білецький-Носенко як і тодішні поети інших народів, віддав данину певній моді: «Івга» була першою переробкою на український лад популярної тоді в Європі «Ленори» Бюргера. Автор цієї переробки мав невеликий талантик, і тому його балади не виділяються художніми достоїнствами, а «Івга» набагато слабкіша річ у порівнянні з «Марусею» Л. Боровиковського, що була написана на рік пізніше. У тогочасній німецькій критиці «Ленора» була сприйнята не всіма однаково. Клерикали неприхильно поставилися до цього твору, вбачаючи в його сюжеті риси легковажного ставлення до проблем релігії. Ніби в догоду цим критикам, В. Жуковський «Ленору» Бюргера в перших переробках подав російському читачеві у сентиментальних тонах, з акцентуванням релігійних моментів. Риси німецького оригіналу зберігає П. Білецький-Носенко в своїй переробці «Івги», але як художник він не мав сил опанувати сюжет і надати йому бодай посередньої привабливості. Наступні обробки цього сюжету знаходимо у Боровиковського («Маруса»), М.І. Костомарова («Наталя»).

У цих баладах спостерігаємо зв'язок з реальним світом. Ще І.Я. Франко в післямові до окремого видання «Марусі» Л. Боровиковського відзначив, що

балада має національний колорит. Поет «зі сфери шаблонових пейзажів переніс... події на реальний ґрунт українського села»; його Маруся не переодягнена панночка, а «українська сільська дівчина», а хлопець також не декорований сентиментальний коханець. Опис подій також, як пише І. Франко, перенесений «з тої інтернаціональної сфери псевдопейзажів» на реальний ґрунт життя і побуту українського народу.

У 1839 році в Харкові вийшла збірка творів М.І. Костомарова під заголовком «Українські балади». Це була перша книга в українській літературі, де подано добірку балад одного автора, хоча пізніше М. Костомаров у автобіографії застеріг, що не всі твори збірки належать до цього жанру. Сюжети їх або запозичені з фольклору («Отруї», «Посланець» та ін.), або взяті з творчості інших народів («Квіточка» – з чеського), або створені автором на ґрунті народнопісенної творчості («Поцілунок», «Зірочка» та ін.). М. Костомаров не мав дару майстерно розробити і загострити сюжетні колізії. Драматичний елемент у його баладах кволий, розповідь не раз тече уповільнено, у зв'язку з чим окремі твори виглядають як віршовані оповідання («Щира правда», «Дід-пасічник», «Великодня ніч») або звичайні гумористичні вірші («Чорний кіт»). Але всі вони якоюсь мірою близькі до жанру балади, яку М. Костомаров намагався ліризувати за зразком народних пісень. Серед його літературної спадщини збереглися балади, написані в 50–60-х роках. З них видно, що М. Костомаров у виборі сюжетів послідовно звертався майже виключно до фольклору («Ластівка», «Брат з сестрою», «Явір, тополя, береза») і тільки один раз зробив спробу опрацювати (в 50-х роках) сюжет «Ленори» Бюргера («Наталя»), Матеріал для балад береться побутовий або історичний і опрацьовується в ліро-епічному ключі з сильними домішками сентименталізму. А. Метлинський, захоплюючись минулим, зображує містичний світ туги, у якому козак заглядає у сиве минуле, сповнене героїзму та звитяги у баладі «Смерть бандуриста». Романтична балада в творчості західноукраїнських письменників з'являється із друком «Руською трійцею»



«Русалки Дністрової», де було надруковано балади М. Шашкевича («Погоня») та І. Вагилевича.

Хоча в підзаголовку до «Погоні» М. С. Шашкевич написав: «Після народної казки» – і цим вказав на казку як джерело сюжету, однак матеріал для балади використано було майже виключно з народних пісень про боротьбу з турками й татарами. Сюжет балади пісенний: брат воює з татариним, хоче відбити сестру, але злий татарин убиває її, а татарину тут же «грудь розколов» козак – брат, який «завіз сестру додомоньку, поховав у садочку». Романтика козаччини була сильною, як бачимо з багатьох віршів і балад також в літературі галицьких письменників, що проживали тоді в Австрійській імперії. Тяжіння до загальних народних традицій, до опоетизування української історії, найбільше козаччини, до мови народу, самобутності літератури виявилися тут майже з однаковою інтенсивністю, як і в творчості письменників всієї України. В «Мадеї» І. Вагилевича переважає епічний тон, а спосіб ліпки образу запозичений з романтичної поезії Мадей очолює боротьбу з уграми, бо не може бути байдужим до долі вітчизни. Героїзм його описаний гіперболічними засобами:

Куда мелькне ясным мечем,

Кров рікою точить,

Куда ратищем засвище,

Кінь їздця волочить [22, с. 55].

З Мадея «дев'ять стрілок ссуть кровцю теплую», але він не кидає бою. Перші балади на Західній Україні мали спільні риси з баладними творами поетів Наддніпрянської України. Однак в пізніших баладах (50–і роки), що належать перу М. Устияновича, з'являються риси, яких не мала східноукраїнська балада, – дидактизм, моралізаторство. Може, найвиразніше виявилось це в баладах «Прокляття матері» і «Пещена дитина». Навколо цього епізоду, де розповідається, як молодий хлопець купався і потім втопився в Дністрі, автор будує складне



мереживо теємничості і надприродності. Мати просила сина не йти до річки, а він не послухав, пішов. «Бодай же-сь більше не вернув додому!» – проказала розгнівана мати. Прокляття збулося. Син не повернувся, і автор на цьому будує свої моральні повчання: «Бог дитину карає, котору мати за непослух лає», «Горе дитині, що в ранній годині» (тобто в юні роки) не вбиває в собі «тії серця гади», що спокушають молоду душу. Проти них діють незнані сили до них на «тайних крилах тривога ся суне», їм не обійти фатального кінця .

Незвичайні події і своєрідні долі героїв відтіняються незвичайністю метафоричних висловів і перенесень (козак «сіяв ляха по степах», хан «крові напився», в хмарах «молодик блукає» і т. ін.). Метафоричність висловів певною мірою підсилює збудженість розповіді, емоціональне сприйняття твору, його незвичайний тон викладу. У всіх народів розвиток романтичного напрямку пов'язаний з процесом широкого запровадження в літературі народної мови. Нею намагаються через діалекти і говірки передати «місцевий колорит» народного життя. Подібну роль відіграла народна мова з її діалектами і в українській літературі.

В романтичних баладах пейзаж пристосований до характеру подій і виглядає паралелізмом, через який розкривається не тільки настрій, а вся доля героя. У баладах романтиків майже не зустрічається опис річки чи моря без бурі, без хвиль, лісу – без вітру й пугача, що кричить в темноті, неба й місяця без хмар і грози, степу – без могили й ворона. До того ж описи подаються гіперболічно, з частим звертанням до персоніфікації, ріка реве клекотить, хвилі як гори, буря така сильна, що бір рощить ламає, а коли треба, то й у хуртовину грім гримить. Такі малюнки стали майже типовими взагалі для романтичних балад, а в українській літературі 20–40 років XIX ст. Вони просто на диво близькі і мають багато спільних прикмет.

Загалом романтична література принесла з собою свіжість, колоритність барв, свої улюблені фарби живопису. Баладна творчість українських романтиків до Т. Шевченка є значним кроком вперед у порівнянні з бурлескною творчістю,

однак в ній спостерігається також тяжіння до шаблону: бліде світло місяця, сірість похмурого неба, темні малюнки ночі, невиразні фарби розбурханої річки і т. ін. З появою ж балад Т. Шевченка колоритність малюнка, словом, стає окрасою стильових прикмет української поезії взагалі. Щодо форми, то романтична балада не зв'язана ніякими канонами, як було в деяких літературах Західної Європи. Вільно обравши фабулу, автор майже завжди йде за нею, відтіняючи найвищі точки дії, не ускладнюючи її ніякими іншими додатковими сюжетними ходами. Тільки зрідка спостерігаємо відхід від фабули, ретроспективний опис подій («Корній Овара» І. Срезневського, «Отцегубці» П. Білецького-Носенка, частково «Рибалка» Л. Боровиковського), та й то відступи в минуле подаються дуже лаконічними засобами.

Сюжети українських балад в більшості випадків народного походження, герої балад – прості люди чи лицарі з народу; стиль балад – також демократизований, дещо знижений, виглядає простішим у порівнянні з стилем балад західноєвропейських.

Поєднання романтизму з сентименталізмом у баладах українських поетів-романтиків проявилось, у баладах: П. Гулака-Артемівського («Рибалка»), М. Костомарова («Посланець»), О. Шпигоцького («Малоросійська балада») та ін. Найхарактернішою рисою романтичної балади є ліризм, успадкований нею від народної поезії. Особливо виразною ця риса виступає в баладах А. Метлинського, що дало привід А. Шамраю говорити про цю прикмету як про «деформацію епічної форми балади» [55].

На нашу думку, це не «деформація», а нормальний вияв переваги ліризму над епічністю, а тому треба визнати правомірність існування різновидів балад, в яких переважає лірична стихія. Такі балади – звичайне явище в літературах народів світу. В українській літературі того часу цього не сталося, баладу високо підніс Т. Шевченко, а його наступники продовжували розробляти цей жанр кожний як міг і як умів. Розвиток жанру української романтичної балади пройшов, на нашу думку, три основних стадії:



1. Напочатку сюжети балад беруться з літератур інших народів відповідно до рис своєї національної літератури, а оскільки в ті часи в українській поезії був сильно виражений бурлескний струм – перші балади П. Гулака–Артемівського, частково Боровиковського і Білецького-Носенка несуть на собі сліди бурлескно-травестійного стилю, хоча він і не є домінуючим.

2. Наступний етап в освоєнні жанру характерний тим, що балада набирає все більше рис виключно романтичних, а в стилі викладу з'являються елементи сентименталізму.

3. В баладах 40-х років з'являються риси, що наближають жанр до реалістичної поезії. Виявляються вони в першу чергу в розробці ф абул із соціального життя народу («Пан Шульпіка» Костомарова та ін.).

Ці прикмети жанру широко розкрилися в баладній творчості Т. Шевченка. Балада стає одним з позитивних явищ на шляху до демократизації літератури, піднесення в ній народних основ, словом, балада стає одним з жанрів, що торує шлях для утвердження реалізму.

Доба романтизму остаточно утвердила в нашій літературі жанр балади; з цією ж добою в'яжеться початок формування її національного обличчя, її специфічних рис. Кожний з авторів, що віддав тоді якусь данину жанрові, по своєму його розробляв і шукав у баладі найкращих можливостей висловити свої думки й смаки. Не всім однаково давалося досягнути бажане, особливо в сфері естетичній.

## **2.2. Український культурний духовний код у романтичній баладі першої половини XIX століття**

Проблема художньо–естетичне освоєння народних уявлень про людину і світ у фольклорно-міфологічних баладах XIX століття є важливою у контексті вивчення взаємозв'язків літературної балади, українського фольклору та первісної міфології, яким властиві гармонійна узгодженість, взаємодоповнення,



резонанс тем та форм поетичного мислення. Баладний матеріал фольклорно-міфологічної групи розподілено на три цикли. У першому з них сюжети цементує метаморфоза, у результаті якої один із героїв (найчастіше дівчина) або й усі персонажі перетворюються у природні об'єкти («Брат з сестрою» М.Костомарова, «Братчики» М.Бачинського, «Лілея», «Коло гаю в чистім полі» Т.Шевченка, «Шипітські берези» Ю.Федьковича). Мотив метаморфози у баладах часто поєднується з мотивом чарування, бо влучно сказане в екстремальних ситуаціях слово, супроводжуване магічними діями, має вирішальний вплив на перебіг подій. Специфічною ознакою балад цього циклу є те, що перевтілення людини у природний об'єкт відбувається після життєвого краху, що сприймається як фізична смерть, перехід в інобуття, який покладе кінець земним стражданням. Характерно, що у таких творах домінує фантастичний елемент, а метаморфоза вінчає розв'язку і має найчастіше одноразовий і незворотний характер. У народному світорозумінні склалися сталі стереотипи перетворень, які віддзеркалилися і в літературній баладі: ластівкою стає нещасна мати («Ластівка» М. Костомарова), вербицею – закохана сестра («Верба» С. Руданського); гріхозна дівчина, ставши по смерті трояндою, примирила двох закоханих у неї братів, які теж стали квітами («Братчики» М.Бачинського); у тополю чи у калину перевтілюється дівчина, зазнавши нещасливого кохання («Тополя», «Чого ти ходиш на могилу?» Т. Шевченка, «Тополя» С. Руданського). Інколи символічні образи несуть подвійний семантико-генетичний код, як-от герої балади М.Костомарова «Брат з сестрою», які, намагаючись уникнути інцесту, перетворюються на двоколірні жовто-блакитні квіти, що символізують першоелементи світобудови – вогонь і воду. Характерно, що у баладах названого циклу домінують ботаноморфні сюжети, яким не властива страшна фантастика, оскільки метаморфоза розцінюється як позбавлення життєвих мук та душевного сум'яття.

До другого циклу фольклорно-міфологічних балад віднесено твори, у яких діють міфологічні істоти – русалки, чорти, змії тощо. Витоки їх знаходяться у передхристиянському релігійно-світоглядному корінні духовного світу українців.

У баладах П.Гулака-Артемовського («Рибалка», «Твардовський»), Л.Боровиковського («Заманка»), М.І.Костомарова («Мана»), І.М.Вагилевича («Жулин і Калина»), Т. Шевченка («Причинна», «Утоплена», «Русалка»), Я.І.Щоголева («Лоскотарки», «Лоскотарочка») зливаються воедино елементи міфу, фольклору й авторська фантазія.

Основним засобом творення колоритної постаті чорта у більшості літературних балад ХІХ століття є травестійно-розважальний сміх. У характері романтичних традицій вільного перекладу написана балада П. П.Гулака-Артемовського «Твардовський», у якій поєдналися бурлескно-травестійні елементи й нові романтичні віяння. У напівжартівливій оповідній манері продовжили розробляти тему І. Срезневський («Корній Овара»), К.Думитрашко («Змій») та Я.І.Щоголев («Ніч на Івана Купала»), у яких образ чорта «інтегрується» в образ огненного змія. Автор дисертації вперше в українському літературознавстві виділяє цикл нумінозних балад, у яких йдеться про зв'язок людини з потойбічним світом.

Мотиви ескапізму, містично забарвлені авторські фантазії характеризують баладні твори М. Костомарова («Поцілунок», «Великодня ніч»), М. Маркевича («Сон-трава», «Вороні коні»), С. Руданського («Упир», «Вечорниці», «Хрест на горі»). Однак появу українських нумінозних балад найчастіше пов'язують з «Ленорою» Г.–А.Бюргера. Українські поети П.Білецький–Носенко («Івга»), Л.Боровиковський («Маруся»), М.Костомаров («Наталя»), С.Руданський («Безнадія», «Мертвець») намагалися «українізувати» сюжет, надавали йому національного колориту, знаходили оригінальні художні рішення: події, висвітлення яких подавалося з позицій народної моралі, переносились в Україну, збагачувались фактами національної історії, подробицями народного побуту, назвами гідронімів і топонімів тощо. Характерно, що у нумінозних баладах зв'язок людини з «тим» світом завжди має фатальну розв'язку, яку українські автори подають евфеністично. Морально-дидактичне повчання найчастіше міститься у підтексті релігійно–повчальної кінцівки. Важливу художню функцію

відіграє міфопростір і міфочас: події відбуваються вночі або на порубіжжі ночі та ранку (сакральний час) на лімінальному просторі.

Своєрідністю українських балад цього циклу є уникнення містики та жахів: фантастично-містичне найчастіше витіснено у сферу сновидіння чи напівзабуття або відбувається десь поза реальним простором. У всіх циклах фольклорно-міфологічної групи відчутний демонологічний тип язичницьких вірувань, що, взаємодіючи з пізнішими християнськими нашаруваннями та українським фольклором, доносять до сучасного читача і сам міф, і його авторське прочитання. Поети, спираючись на народно-міфологічну матрицю, створювали власну художню модель, у якій важливими структурно-композиційними аспектами виступали синтез ліричних, епічних і драматичних елементів, новелістичність сюжету, трагічність розв'язки, фантастичність, монологізована мова, сакральність простору і часу. Цілісної ідейно–художньої структури баладам фольклорно-міфологічної групи надавали народно-етичні уявлення про добро і зло, протистояння темних і світлих начал у людській душі, любов і ненависть, життя і смерть.

### **РОЗДІЛ 3. МІСТИЧНИЙ СВІТ УКРАЇНСЬКОЇ РОМАНТИЧНОЇ БАЛАДИ**



**Містика** (грец. *mystikos* – таємничий) – це несвідоме, ірраціональне релігійне світосприйняття, закорінене в індивідуальних переконаннях людини, що можуть не відповідати засадам канонічного віровчення. Основою таких поглядів є магія слова, здатного виражати невисловлюване. Особливу роль у містиці відіграють семантично структуровані, віддалені від конфесійних традицій метафоричні утворення. Втаємничення у матеріальне дійство часто відбувається шляхом медитацій, візій. Відтак, містика являє собою надприродні явища і наслідки духовної практики, зокрема зв'язок із потойбічним світом і надприродними силами.

Поняття містики поєднується з концептом містичного. Містичне, у свою чергу, – загадкове, таємниче, надприродне, непояснюване. По суті, і натхнення в мистецтві – це містичний трансценз, дотик іншого світу, духовного буття.

Це переживання – свідоме чи несвідоме – митець намагається втілити в індивідуально-авторські художньо-образні форми. Відтак, містичне – це і надчуттєвий спосіб пізнання буття, і результат цього процесу. С. Булгаков підкреслює: ***«Містикою називається внутрішній (містичний) досвід, що дає нам можливість доторкнутися до духовного, Божественного світу, а також і внутрішнє пізнання нашого природного світу».***

У певному сенсі до містичного світу наблизилися поети-романтики через містичні мотиви та образи, які стали невід'ємною складовою їх творчого здобутку через заглиблення у фольклор, народні вірування, традиції та обряди. Нас зацікавили різноаспектні підходи щодо відображення містичного світу поетами-романтиками та їх різноаспектна творча манера зображення.

Л. Боровиковський, М. Костомаров та Т. Шевченко за основу написання власних творів фольклорну традицію народу, яка зберегла розповіді про різних істот надприродного світу, як добрих і світлих, доброзичливо настроєних стосовно людей, так і злих у відношенні до них. У творах письменника у світ людей проникають в основному зловілі злісні сутності, які мають за своїх помічників чаклунів та відьом.

### 3.1. Художня своєрідність містичної символіки у баладах поетів-романтиків

#### 3.1.1. Відьма як містичний образ у романтичних баладах Левка Боровиковського, Миколи Костомарова, Тараса Шевченка

Упродовж останніх років в українському літературознавстві зростає зацікавленість питаннями демонології в літературі. Як стверджує Лукаш Скупейко, «це не випадково, оскільки завдяки міфокритичному аналізу нерідко можна виявити в літературі, у художньому творі, у поетичному образі те, що не вдавалося виявити за допомогою традиційного літературознавчого інструментарію. Теоретикометодологічне значення такого підходу полягає в тому, що він зорієнтований на кардинальну проблему, яку раніше науково обґрунтувати було дуже важко або й зовсім неможливо, – на проблему національної ідентичності літератури. Адже встановити зв'язок національної казки й міфології з художньою літературою значить виявити глибинні психоемоційні й етнокультурні джерела цієї літератури, шляхи й етапи тяглості духовної традиції від найдавніших часів».

Відьма – один із найяскравіших персонажів української демонології. Її опис і характеристика досить детально представлені в етнографічній літературі. В українській демонології відьма символізує не лише абстрактне зло; інколи вона може виступати символом смертоносної виразки або навіть смерті, і в цьому річищі її дії подібні до упирських [13, с.244]. «Бліде зморшкувате обличчя, гачкуватий ніс, що ловить всілякі запахи, великі пожадливі губи, кожне око по п'ятаку, нерухомі повіки, які не може поворухнути навіть спрямований в очі сонячний промінь – ось портрет нечестивої істоти в образі жінки, без участі якої не обходилося жодне недобре діло на землі» [13 с.280]. Недаремно етимологи пов'язують походження слова «відьма» з давньоруським іменником **вѣдь** – «знання»: слово «відьма» спочатку вживалося в значенні «та, що все знає», звідки розвинулося подальше «ворожка», а пізніше – «зла, сварлива жінка».



Розпізнати відьму серед людей дуже складно: вона може бути старою та молодою, перевтілюватися в різні образи [12,с.13 ].

Тема відьомства, широко представлена у фольклорі, стала невичерпним джерелом для художньої літератури. Помітну роль у літературних творах постать відьми відігравала навіть тоді, коли вона не виступала головною героїнею. Де б відьма не з'являлася, вона завжди впливала на долі героїв. Це дуже помітно в усіх творах, де згадувалося про жінку, наділену надприродними здібностями. Однобічний погляд в оцінці непересічного образу відьми був створений дуже давно й ґрунтувався, переважно, на фольклорних дослідженнях, йому традиційно відводилася роль в ряду антигероїв. У творах Евріпіда, Вергілія, Вільяма Шекспіра, Григорія Квітки–Основ'яненка, Миколи Гоголя, Тараса Шевченка, Степана Руданського, Адама Міцкевича, Юліуша Словацького, Ольги Кобилянської, Михайла Булгакова, Олександра Купріна, Валерія Шевчука та інших постать відьми вимальовується по-різному. То як чарівна, приваблива, спокуслива жінка, то як страшна, зла баба. Перед читачами постають жінки різних епох з різними долями, але всіх їх об'єднує те, що вони були названі відьмами [6, 10].

Особливого «забарвлення» образ відьми набуває в літературі романтизму. В українській та польській романтичній поезії першої половини ХІХ століття можна виділити такі основні течії: фольклорну, фольклорно-історичну, громадянську та психологічно– собистісну [7, с.12]. Поява й розвиток цих течій далеко не завжди має лінійний, різночасовий характер. Вони нерідко реалізуються в один час, в одних і тих же письменників, які у своєму творчому доробку немовби проходять шлях розвитку художньої свідомості – від початкових її імперсональних (часто міфологічних) форм до утвердження індивідуально-психологічної самотності героя, що проявилось в змалюванні образу відьми – від «абстрагованої» нечистої сили до індивідуалізованого образу жінки з надприродними здібностями. Українська та польська літератури романтизму почали використовувати живий і цікавий фольклорний образ відьми, причому письменники, створивши його, ішли за розповідями бувальців чи користувалися



науковими джерелами. У польській та українській літературі романтизму відбився загальний погляд на постать відьми, позначений подвійністю сприймання: перше, народжене страхом перед таємничим і мало зрозумілим світом походження відьми, її взаємин із нечистою силою; друге, можливо, похідне від першого, спричинене щирим гумористичним замилюванням, іронією, відвертим несприйняттям усерйоз усього, що було овіяне демонологічними уявленнями. Однією з причин такого бурхливого розвитку образу стало своєрідне вивільнення стисненого віками людського бажання пізнати світ у всіх його проявах. Звідси такі різноманітні свідчення про природу відьми, різнобій у тлумаченні цього образу жінки–демона. Те, про що заборонялося навіть згадувати, стало предметом художнього змалювання. Перед читачем розкрилася оригінальна картина світу простих смертних та фантастичних істот, здатних своїми надприродними знаннями змінювати людські долі.

Дослідники, зокрема М. Т. Яценко, виявили, що у творчості поета-романтика Л. Боровиковського наявна фольклорна тематично –стильова течія, бо його найбільшу увагу привертала народна міфологія [12,с.96]. У романтичних баладах він займався «олітературненням» народних легенд, повір'їв, переказів. У ранніх романтичних етнографічно –психологічних творах Л. Боровиковський багато в чому виходить із фольклорно-міфологічного світосприйняття й створює власний історично-міфологічний часопростір. Превалює у цих творах романтична концепція особистості; відчутно поглиблюється романтична психологізація в зображенні жінок – призвідців нещастя або жертв обставин. Тому образи відьом у його творах мають яскраве фольклорне тлумачення (наприклад, у казці «Відьма»), переважно в них змальовано стару страшну бабу –відьму:

Єсть хатка під лісом – гін двоє від нас –

В ній баба стара проживає:

Опівніч до баби (я бачив не раз)

Коромислом змії прилітає. [64, с. 63].

У баладі «Чарівниця» теж змальовано традиційний для українського фольклору образ циганки–ворожки:

Туди ходять в темний вечір  
 Молоді дівчата  
 З хлібом –сіллю до ворожки  
 Суджених питати:  
 Питаються циганочки,  
 Питаються –як тим зіллям  
 Хлопців чарувати [64, с. 53]

Традиційно для українських фольклорних творів змальовано в баладі Л. Боровиковського й « діяльність» циганки–ворожки, її демонологічне забарвлення проявляється у творі через почуття, ритуали, містерії:

Звела з неба вороженька  
 Дві ясні зірки,  
 Ворожила примовляла  
 Кругом коло дівки,  
 Розітерла сухі жаби,  
 Зілля відцідила –  
 Молодую дівчиноньку  
 Чарувати вчила... [64, с.63]

У своїх баладах Л. Боровиковський майстерно переплітає в сюжетах народні перекази, казки, легенди про відьом. Моральними настановами його балад є наступні дидактично–релігійні ідеали: ні в якому разі не можна вдаватися до чар, бо за це обов’язково буде кара Божа. Бог у свідомості простих селян не погоджується, що людина, тим паче жінка, ставить себе з ним на один рівень, і карає за це. Але відомо, кожна відьма влаштовує своє «Я» у центр Всесвіту. У її діях і думках переважає «его», що випромінює тільки негативну енергію (наприклад, у баладі «Чарівниця»):

То ти була б, Марусенько,  
 Гриця не згубила,  
 То ти була Марусенько  
 Й сама була жива:

Бо чарами верховодить

Нечистая сила [64, с.63–64]

До творів, у яких помітна вже суб'єктивна позиція автора, спроба надати міфологічному матеріалові певної організації, внести в нього художню ідею, належать балади Л. Боровиковського «Маруся» та «Заманка», де в першому фантастично–містичне витіснене у сферу сновидіння, а в другому постає як прояв незнищеного (містично–психологічного) природного начала. Отже, елементи демонології в баладах Л. Боровиковського використано на емоційно–чуттєвому рівні для створення відповідного елегійно–трагічного настрою, аніж на сюжетно–фабульному для розкриття колізій сюжету.

У романтичній творчості Т. Шевченка поєдналися фольклорна й психологічно–особистісна тематично–стильові течії. У поемі «Відьма» («Осика») поет змальовує відьму– неофітку. Про дивну її поведінку й довідьомську частину життя свідчить насамперед її ім'я – Лукія, тобто промениста, світла [69]. Молода відьма порушує народне звичаєве право, вступає в позашлюбні стосунки з паном, якого вона називає «Луципером», тобто світоносним, але бунтівним янголом [69]. Пан переодягає її в чоловічий одяг, що вже було ознакою, наприклад, за словами І. Вишенського «ігрищ бісовських» [13], та возить із собою в походи. Вона грішить із ним не тільки у фізичному, але й у морально–етичному сенсі [6,с.18–20]. У поемі це рецепція праміфу про падіння сонячної діви, що поза шлюбом народжує близнят на свято Спаса, тобто у Волосові дні. В образі «Луципера» можна побачити риси самого Волоса, який у слов'янському фольклорі був сонячним божеством перед тим, як Даждьбог скинув його під землю.

Пан Люцифер проганяє Лукію, а потім вступає з донькою Наталонькою в інцестуальний зв'язок. Після цього Лукія захворює на «падучу» хворобу, що уже нагадує шаманські камлання [69,с.560]. Т. Шевченко в поемі змальовує типові риси цієї «відьомської» хвороби: нечутливість до вогню й морозу, моральну розбещеність – безсоромність, жебрацтво, відсутність потреби їсти, спати, співучість, ехололію мови, галюцинації, марення. Тема марення Лукії – це мотиви зі стародавніх міфічних сюжетів, уривки з народних абсурдно –жартівливих



пісень та голосінь. Один із найбільш яскравих образів марення – це перевертні та видіння статевих стосунків людини й тварини. Зоофілія й інцест – порушення сексуальної норми, так звані сексуальні перверзії. Це може бути властиве богові-шаману, який, переходячи межі між світами й пізнаючи інший (вищий) світ, визначає морально-етичні норми (закони) для людей. Так у поемі чинить і відьма Лукія, навчаючи дівчат на власному прикладі, як не треба поводитися. Під час своєї хвороби шаман блукає між світами – реальним та невидимим (астральним, потойбічним, ірреальним) без доріг, бо не знає їх, тому сам він є «безпутнім» або «непутящим». Такого «безпуття» цигани навчають Лукію, і це робить її страшною, майже інферальною:

У свитині латаній дрожала  
 Якась людина. На ногах  
 І на руках повиступала  
 Од стужі кров; аж струпом стала  
 І довгі коси в реп'яхах  
 О поли бились в ковтунах  
 І тяжко страшно усміхалась [69,с. 301].  
 У монолозі божевільна Лукія каже про кошеня:  
 Чи бачиш, на могилі  
 Очима лупа кошеня?  
 Іди до мене. Кицю, кицю...  
 Не йде, прокляте бісеня [69,с. 304].

Тут демонічне походження кошеняти недвозначне, атрибутивне, і не випадково воно привиджується саме Лукії, тоді як циган його не бачить: Лукія – відьма в ортодоксально-християнському значенні слова, тобто жінка –сукуб, що може контактувати з нечистою силою, вступати в сексуальні зв'язки з дияволом – у поемі його роль виконує пан –спокусник (в українському та польському фольклорі чорт часто постає в образі пана, панича, дідича). Цигани водять Лукію із собою три роки – традиційний термін «відьомського» навчання й зцілення від «падучої» хвороби. Циганка Маріула зцілює Лукію чарівним зіллям і навчає її, як

лікувати людей травами й замовляннями. Наприкінці життя Лукія повертається в село, стає праведницею. Вона лікує людей і навчає дівчат жити праведно й «блюсти» себе. Таке відьмацтво має значення майже етимологічне, бо передбачає не служіння злу, а самопізнання своєї інакшої суті, щоб далі свій дар «відання» поставити на службу людям .

Громада вважає Лукію відьмою, її життя – гріхом, смерть – покаранням і навіть пробиває на всяк випадок її тіло осиковим кілком. Але завдяки любові дівчат та їхнім сльозам за нею на могилі виростають квіти, а з кілка – осика. Такий кінець є типовим для легенд, переказів, казок, народних балад про відьом. Т. Шевченко використав цей мотив у своїх ранніх баладах, як-от: у «Причинній», «Тополі». Отже, навіть маргінальна для нього тема відьми-ворожки вводить нас у сутність проблеми Шевченківського знання глибин народної містики та психології творчості [64, с.85]. Записуючи й досліджуючи народну поезію, М. Костомаров звернув увагу на твори, у яких відбивається щоденне життя народу, на повір'я й міфологію, звичаї, перекази, народні забобони. Як відомо, зрощення язичницької міфології з християнською призвело до того, що місце природного буття в ній заступає самосвідомість, а замість космології з'являється етика. Саме проблема моралі робить образи відьом у романтичних творах М. Костомарова «запропащими». У баладі «Отруї» розповідається про молодицю, яка прийняла до себе в хату чоловіка (тобто чоловік «пішов у прийми»). Але жінка, постійно не вдоволена, скаржиться матері, що «він мене, молодую, нікуди не пускає». Вона ж хоче по шинках ходити, з хлопцями гуляти, горілку пити, бігати по вечорницях, а чоловік бурчить: «Так робить не годиться». І вирішили вони з матір'ю отруїти чоловіка:

Годі йому бісові нас зобиджати!

Ним на відході зірка устала,

Матиз дочкою отруї копала;

Ним на відході зоря забриніла,

Мати в горщику зілля варила [64,с.388]

Повернувся чоловік додому, гостинців привіз, але «налив козак меду та й випиває», а потім дивується: «Чого се у мене голова заболіла?». Стара мати зіскочила з печі та й почала примовляти: «Отсе так тому, хто старішим быть хоче!». Чоловік же каже:

Ох бачу, бачу, що треба умерти:  
Завдали ви мені безвинному смерті,  
Нізавіщо схотіли мене ізгубити,  
Прийшлося вам дітки, тепер сиротіти.  
О, будь їм ти батьком, мій праведний Боже!..  
А жінці і тещі – прости їм Боже!.. [60,с.390].

У фіналі балади звучить рецепція християнської етики: «Прости ворогам своїм». Жіночі ж образи змальовані як «запропащі» душі саме в тих аспектах, де вони відходять від морально – етичних канонів поведінки в ту епоху: не могла заміжня селянка гуляти по шинках, а мати її не покривала б. У поемі «Баба Гребетничка» дія відбувається ввечері, коли малеча просить діда розповісти на ніч страшну історію про відьму бабу Гребетничку. Дід пручається й сердиться, бо скільки казок знає, а їм «усе роїлася та баба Гребетничка». Коли ж наступила ніч, усі побачили:

Старая бабище у хаті під вікном.  
Суха, як очерет, заплющені в її очі,  
Киває на дітей і дразнить язиком [36, с.8].

Коли на ранок, ледве живі від страху, оговталися, дід вилаяв малечу й покликав священика освятити хату, а потім бідкався: «пропали так– таки аж два четвертаки», які заплатив за обряд. Ця балада М. Костомарова нагадує народний анекдот про тих відьом в українських селах, які чинили безлад, лякали людей, особливо дівчат і малечу тільки з метою розважитися. У романтичних баладах та поемах про відьом М. Костомарова, Т. Шевченка, Л. Боровиковського постать відьми набуває характеристик колективного ідентитету, має багато спільного в етимології й генезі образу. Отже, в українській літературі романтизму змальовано амбівалентний образ відьми, який носить суперечливе забарвлення: до нього



можна відчувати одночасно симпатію й антипатію. «Роздвоєне» переживання разом із відьмами на сторінках літературних творів – це наслідок тривалого й поступового детального аналізу такого явища культури (а не тільки літератури), як образ відьми. Перша поетична збірка А. Міцкевича («Поезія», т. 1, 1822) стала маніфестом романтичного напрямку в польській літературі. Слід зазначити, що в його романтичних баладах, написаних здебільшого під час подорожі до Росії, немає надмірної фантастики й дидактики, вони ближчі до балад О.С. Пушкіна. Але в 1841 році почалася криза у світогляді поета: він вступив до секти містика А. Тов'янського. Саме після цього в баладах А. Міцкевича з'являються й фольклорні фантастичні образи, зокрема образи жінок-відьом, жінок-спокусниць, жінок – «запропаших» душ.

Розглядаючи образи відьом та пов'язані з ними мотиви чаклування у системі народної міфології, ми враховували значний доробок учених XIX та XX століть. Ці мотиви згадуються у працях Ф.Р. Рильського «К изучению украинского народного мировоззрения», В.М. Гнатюка „Останки предхристианского религиозного мировоззрения наших предков”,

В.П. Милародовича «Заметки о малорусской демонологии», П.В. Іванова «Народные рассказы о ведьмах и упырях», поданих у збірнику «Українці: народні вірування, повір'я, демонологія».

Чаклуни та відьми більшістю вчених відносяться до демонології і розглядаються як «Люди, наділені фантастичними якостями». [8, с. 112].

Слова «чаклун» та «відьма» свідчать про вищу надприродну мудрість, дар передбачення, про знання священних заклинань, жертвних і очищувальних обрядів, про вміння лікувати хвороби. Ці перераховані обдарування здавна

вважалися суттєвими, необхідними ознаками богоподібних та демонічних істот, що керували дощовими хмарами, вітрами та грозою. На думку А. Н. Афанасьєва, витоки чаклунства необхідно шукати у язичницькому ритуалі [2, с.210].

Більшість вчених сходяться на думці, що відьма – це переважно лиха істота, що має невеличкий хвіст, доїть та псує свійських тварин, може

перекидатися на будь-що, керує погодою, зокрема хмарами, володіє знаннями про магичні властивості рослин та їх комбінацій (варіння чарівного зілля). Невід’ємною частиною уявлень про відьом є їх шабаші на «Лисій горі», яку Афанасьєв вважає давньою назвою неба [2,с.215].

Часто зустрічається поділ відьом на старих і молодих, природних і навчених. Як зазначає П. Іванов, природні відьми мають певні симпатії до звичайних людей і можуть захищати їх від чарів навчених відьом. «Віщі знання дають природним відьмам, як і знахарям та знахаркам, силу попереджати та знищувати усі адські кови злісних відьом» [28, с. 435]. Це призводить до сплутування в народі природних відьом і знахарок.

Але В.Ф. Давидюк, спростовуючи думки представників міфологічної школи, вважає, що „...в українському фольклорі відьма не лише чаклунка, а напівміфічна істота, наділена багатьма фантастичними якостями [...]. На відміну від чаклунів і особливо знахарів відьми ніколи не бувають ні добрими, ні «своїм», вони завжди чужі і цілком ґрунтуються на злих началах. [10, с. 119].

Народні вірування та повір’я викликали зацікавлення в українських письменників ще з давніх часів. У літописах і навіть богословських працях зустрічаємо згадки про відьом, відунок, волхвів, чарівників. «При чому на переламному етапі трансформації народних світоглядних уявлень літописи віддавали перевагу народній демонології як найбільш усталеній сфері релігійно-магічних вірувань; богословські ж вчення намагалися спростувати ці вірування, вбачаючи в них „бісівську спокусу, ворожу християнському благочестю» [65,с. 156].

Так, елементи міфологічної традиції доісторичної доби ми знаходимо у «Літописі руському» та «Слові о полку Ігореві».

Варто зазначити, що мотиви чарування зустрічаються у народних баладах, хоча не надто часто, використовуються, щоб підкреслити драматизм реальних життєвих колізій. М. Костомаров звертається до мотиву чарування у баладах «Чорний кіт», «Мана», «Баба Гребетничка». Образи відьом у цих творах подано дуже чітко, що дає змогу нам припустити, що мотив був узятий поетом-



романтиком із народних легенд або переказів, які він почув під час етнографічних спостережень.

Образ відьми автор описує переважно з позицій просвітительського ставлення до народних вірувань. У баладі «Чорний кіт» зображується, як хлопець мріє за допомогою чарів завоювати серце дівчини:

Дівчиноньку я кохаю,  
Вдень і вніч об ней гадаю...  
До тебе прийшов, бабусю:  
«Що, скажи, робить я мусю?» [64, с. 41–42].

Його кохання настільки сильне, що він не боїться звернутися до ворожки. У нарисі В. П. Милорадовича читаємо: «Серед способів впливу на особистість любовні чари займають одне із перших місць. Вони надбання жінок. Жінка намагається принадити кохання чоловіка як своїм єством (волоссям, потом, кров'ю), так і за допомогою сторонніх речей (напоїв, їжі, рослин, тварин, землі, попелу, диму і т.п.)» [27, с. 8]. Цікаво, що у баладі М. І. Костомарова до чарування вдається чоловік. У способі ворожіння, який розповідає хлопцеві відьма, можна побачити багато ознак народних вірувань. Визначений час ворожіння у ніч перед Великоднем, загалом є не дуже типовим, бо ворожили на зимові свята та у ніч на Івана Купала. Ніч перед великим святом вважалася сприятливим часом для «нечистої сили» [7, с.269].

В основі ворожіння покладений детальний опис усіх дій, які повинен виконати хлопець:

Розложи собі огонь,  
На огонь постав води,  
Хай зогріється вода, –  
І як зателенька дзвон,  
Возьми чорного кота  
І в воді його звари;  
Потім кості одбери [44, с. 42].



У тексті ми бачимо такі важливі для ворожіння речі, як вода та вогонь. Вони використовуються у більшості ритуалів не лише язичницьких, а й інших культів. Функція і води, і вогню очищувальна. Вода – це також основа зілля, посередник: через неї передаються ті чи інші священні, корисні чи важливі властивості. Вода ж несе смерть вогневі.

Ворожою й небезпечною стихією вогонь постає в замовляннях проти «беху» та «бешихи» і особливо в любовних приворотах. У цілому ж, якщо вода амбівалентна з ухилом у позитивний бік, то вогонь також амбівалентний, проте в бік негативний [26, 25.].

У слов'янських віруваннях чорний колір пов'язують із нечистою силою. Варто згадати прикмету: якщо чорна кішка перебіжить дорогу – чекай нещастя. Тим паче, що чорний відрізняється від інших священних кольорів своєю особливою хтонічністю. Це колір «нічний», «потойбічний». Варіння kota нагадує нам язичницький ритуал жертвоприношення, коли жерці по нутрощах тварин намагалися визначити майбутнє.

Час ворожіння – «як зателенька дзвон» – це північ, час коли магічні дії мають найбільшу силу. Також дзвін асоціюється з християнською атрибутикою, що несумісна з будь-якими видами чаклування або передбачення. Ще одним давнім магічним елементом у баладі є кістки:

«Буде в кістках гапличок,  
Буде в кісточках гвіздок:  
Дівку гапличком поруш, –  
Буде вік тебе любити;  
Дівку гвоздиком поруш, –  
Не захоче і глядіти!» [44, с. 42].

Кістки певної форми набувають особливої магічної сили і використовуються для присушки «гапличок» та відсушки «гвіздок» – це елементи любовних чарів, віра в яких була дуже поширена серед жінок. Згадки про любовні чари дуже поширені у працях дослідників цієї проблеми.

Досить несподіваною постає кульмінація балади.

М. Костомаров відходить від народної традиції і змальовує чарування хлопця у комічному ключі:

Дзвін загудів, – а він мерщій

Кота із торби та в окроп –

А кіт з окропу та на його...

Мау-мяв... пфу... мс-ня у... [44, с. 42]

Але з іншого боку він переосмислює фольклорну традицію розвитку балад – змальовує поблажливу трагічну кінцівку: хлопець не гине, а лишається живим. Важливим є дидактичне повчання матері, яка засуджує його поведінку:

«І ти повірив, божевільний,

Що стара відьма набрехала!

Хотів, щоб дівчина кохала!

Над серцем хоч ніхто не вільний...» [44, с. 42].

Розв'язка виконує моралізаторсько-дидактичну функцію, яка притаманна більшості балад. Як зазначає М.Т.Яценко, «романтична частина «знімається» просвітительсько-раціоналістичною кінцівкою» [16, с. 247].

Як і у баладі «Чорний кіт», так і в основу твору «Баба Гребетничка» покладено зображення народної віри у відьом із християнським підтекстом. В експозиції виступає дід-оповідач, що нібито насправді з ними зустрічався.

У творі подається розгорнута зав'язка, в якій М.І. Костомаров нагромаджує велику кількість казкових елементів і підкреслює зацікавленість казками про відьом.

Онуки неуважно слухають діда, що призводить до його роздратування:

Лягайте ж, коли так, лягайте зараз спати.

Нехай лихий, не я, казок накаже вам! [44, с. 87].

Варто зауважити, що автор визначає специфічний час розвитку дії: «Лягли, а молодик на їх в вікно світив...» [44, с. 87]. Образ місяця тісно пов'язаний із образом ночі, яка в язичницьких віруваннях вважається магічним часом. Місяць належить до світу мертвих, як зазначає М. Новікова: «Місяць стоїть понад усім язичницьким всесвітом, він – всевидець і всезнавець, князь і суддя, верховний

жрець, провісник і ясновидець. Саме тому він знає і всю правду про світ та позасвіття» [65, с. 199]. У цьому творі автор підкреслює виняткову силу слова, яке здатне матеріалізуватися :

Все Гребетничка, знай, на думці їм вертиться;

І от один братам щось на ухо верзе [44, с. 87].

Час появи «мари» символічний – «посеред ночі», тобто опівночі, коли активізуються різноманітні демонічні істоти. Крім образу відьми, у цьому творі знаходимо таку ознаку чарування, як магічну силу слів та думок: «Чари – це той же заговор, найрізнішого змісту, слово в нашій мові дуже рясне. Сила заговору безмежна, – він впливає на людей, на звірину, а то й на природу» [32, с. 20]. Віра в чудодійну силу слова в наших предків була дуже великою. У кінці балади в гумористичному тоні автор розповідає читачеві про заходи, які доводиться застосовувати діду для заспокоєння дітей та очищення житла:

У той же день прийшли з свяченою водою

Нечисту силу гнать з села духовники,

Дідусь наш морщиться, киває бородою,

Пропали таки-так аж два четвертаки! [44, с. 88].

Автор підкреслює вигнання нечистої сили з хати за допомогою християнського ритуалу. Кінцевими рядками автор підводить читача до морально-дидактичних висновків:

І з тій пори мана, суха, як влітку шпичка,

Вже не приходила хлоп'яток турбувать;

Зате і дітвора про бабу Гребетничку

Не тільки говорить, боїться і згадать [44, с. 88].

Балада «Мана» також містить мотиви чарування, але змальовує їх у зовсім іншому ключі. На початку твору перед нами постає образ самотньої непримітної хатини, що знаходиться у малолюдному місці понад ставом. Як відомо з багатьох переказів про відьом та ворожок, їх хати найчастіше знаходилися на краю села або в безлюдній місцині, біля болота:

Здавна люди не посміють



Воколо пройти,  
Але можна, коли треба,  
В хату увійти [44, с. 74].

В цій баладі чарівниця виступає як помічниця людині, але її дії не призводять до позитивних наслідків. Як і в баладі «Причинна» Т. Шевченка, ворожка Миколи Костомарова задаровує людину, показуючи їй у мареннях яскравий, фантастичний світ: «І не місячний, ні денний / Світ там просява, / Наче місяць навдосвіта / Сонце устріва» [69, с. 88].

З'являються анімістичні образи русалок. В. Давидюк відносить їх до заставних сил. Він зазначає, що науковці не мали одностайної думки щодо них: «Коли одні вчені вбачали у генезі русалок безперечний зв'язок з культом предків, то інші наполягали на пріоритеті в них культу рослинності» [10, с. 99].

В уяві українців русалки постають у вигляді молодих дівчат, що люблять танцювати, співати:

Затанцюють, заспівають  
Чуднії пісні;  
І зомлієш ти, небоже,  
Лежачи в траві [44, с. 75].

В. Давидюк відзначає поширені мотиви про зустріч русалок із хлопцями в українському фольклорі, що закінчується для останніх трагічно. На нашу думку, цей мотив був переосмислений М. Костомаровим у баладі.

У баладі пісні русалок мають магичну функцію. Вони вводять ліричного героя в гіпнотичний стан. Сон постає перехідним етапом між життям та смертю. Варто згадати, що за народними повір'ями під час сну душа може відділятися від тіла, переходити в астральну площину, що часто зустрічається у переказах про відьом.

В останніх рядках балади показано перевтілення ліричного героя в русалку. Хоча русалки чоловічого роду практично не зустрічаються в народній творчості, але з'являються у творах поетів-романтиків. Можна провести певні аналогії з баладами «Рибалка» Петра Гулака-Артемовського та «Русалка» Тараса

Шевченка. Якщо у фольклорних творах головним героєм виступає жінка, то у баладах М. Костомарова зустрічаються чоловічі образи. У цих баладах чарування не приносить щастя, а лише прискорює смерть, як у баладі «Чорний кіт». У творах чари сприймаються як випробування для людини, а бажання людини швидко і без перешкод отримати бажане висміюється автором.

У змалюванні образу відьми А. Міцкевич більше схиляється до європейської традиції. У невеликому творі «Чати» (Українська балада) кожний рядок наповнений такою правдивою пристрастю, що мимоволі погоджуєшся з твердженням Авксентія Поприщила, що начебто кожна жінка закохана в чорта [1]. Але навіть такий натяк не вводить читача в оману, бо дуже вже типовий сюжет для тодішнього суспільства, та й нинішнього, крім елементів демонології, звичайно. Кохана воєводи у творі – узагальнений образ жіночості, материнства, еросу як потяг до життя. Козак Наум палає пристрастю й жагою до коханої воєводи, ладний душу чорту запродати заради одного її погляду:

Він стискає їй коліна, промовляє: «Єдина!

Все я втратив, і скаржитись годі!

Білих ручок стискання, уст рожевих дихання,

Все дісталось навек воєводі!

Я тебе до відчаю стільки років кохаю.

Як несила кохати нікому...

— Не кохав, не благав він, гаманцем

Забряжчав він, —

І себе віддав ти старому... [12, 346]

У романтичних «відьомських» творах А. Міцкевич використовує такі способи художнього вираження, як фантастика й міфологізм («Чати», «Люблю я»), у них можна визначити елементи магічного реалізму, для якого особливо важливим є «принцип айсберга», що був проголошений Е. Хемінгуєм. Згідно з цим принципом, на поверхні тексту повинна бути 1/10 змісту, 9/10 – підтексту. Особливості магічного реалізму – фантастичні епізоди розвиваються за законами житейської логіки, як звичайна реальність. Перед нами реалізм, що пройшов



школу романтизму, у якому є зародки експресіонізму, кафкіанський світ, художня реальність людяна, реалістична за засобами та ідеями [39,с.40]. У всіх романтичних баладах А. Міцкевича наявний сакральний алегоризм у змалюванні образу відьми, яка є відьмою тільки тому, що її не сприйняв чоловічий світ, або тому, що вона не така, як усі, дозволила собі піднятися над світом, хоча б для того, щоб загинути.

Отже, українська та польська «відьомська» література романтизму мислиться в сучасному літературознавстві не тільки як містичний її пласт, підґрунтям якого є фольклор і міфологія, але і як складова жіночої реалістичної літератури, частини гендерованого суспільства, у якому жінці так важко залишатися «не відьмою» в жорсткому чоловічому світі.

### **3.1.2. Образ ночі як компонент містичної символіки у баладах Левка Боровиковського**

Український романтизм, який ґрунтувався на тій самій ідейно-естетичній основі, що і європейський, зростав, в основному, все–таки на фольклорному компоненті. Проте молоде покоління романтиків акумулювало у своїй творчості не лише український народнопоетичний дух, а й вийшло набагато далі за рамки фольклорної поетики і, як зазначає А. Шамрай, «в своїй літературній практиці звернулося до тем, навіяних впливами новішої західноєвропейської і російської літератури» [68, с. 9]. Дмитро Чижевський доводить, що харківські романтики Л. Боровиковський, А. Метлинський та М. Костомаров були знайомі з ідеями німецької «ідеалістичної» філософії, з працями Г. В. Ф. Гегеля, Ф. Шеллінга та Й. Г. Гердера, хоча, як зазначає дослідник, «розвиток української літературної романтики не зв'язаний з цими початками філософствування». У своїй творчості харківські романтики звертаються до національного матеріалу, і мотив екзистенційної туги, такий органічний для німецьких і російських романтиків, трансформується у них, як зазначає І. Айзеншток, у мотив «туги національної» [1, с. 12]. І якщо в романтизмі країн з «неперервною національною літературною традицією» [68,с.16] центром художньої системи стає нове розуміння особистості, «взаємовідносин особистості з цілим: суспільством, історичним процесом,



космосом» [68,с.178], то в українському романтизмі центр зміщується в бік взаємовідносин особистості з національною спільнотою, пошуку «національного типу особистості».

У творчості українських романтиків мотив «національної туги» тісно переплетений з мотивом ночі. На цей філософський мотив вказує Д. Чижевський, зазначаючи, що він «символізує для цих поетів глибину життя» [68, с. 171]. Літературознавець зазначає також, що мотив ночі є одним з тих філософських мотивів, які «беруть свій початок безпосередньо у філософії Шеллінга». Для поезії ранніх романтиків характерним є те, що вони часто «поміщають» своїх героїв у пограничні часові періоди між днем і ніччю, між сном і реальністю. У народних уявленнях «день уявляється часом реально –профаним», і ця його якість має «кількісний» вимір: «вона здатна наростати від ранку до надвечір'я та скорочуватись в міру згасання світла. Відповідно до цього, з настанням темряви зростають магічні якості доби. Цей період асоціювався в народних уявленнях із виходом у сферу ірраціонального, де активізуються різні потойбічні сили, як сили добра, так і сили злі, демонічні. Останні займають домінуюче місце у семантичному полі міфологеми ночі: темрява, неясність походження зловісних звуків ночі викликали тривогу і відчуття страху. За народними віруваннями, як зазначає дослідник Е. Т. Раймбольд, «вночі зло є наймогутнішим, тому ніч асоціюється з царством диявола» [20, с. 189]. Уявлення про «нелюдськість» ночі відбилися також у різних ритуалах, призначених для захисту від нечистої сили. Найбільшу небезпеку для людини становить проміжок між північчю і світанком, що вважається «нечистим часом або взагалі не часом, а межею, проникною для потойбічного часу (безчасся), який належить області смерті». Та водночас цей період уявляється амбівалентним, адже для людини, що живе в єдності з природою, ніч є не лише геофізичним явищем: картина світу такої людини є не просторово-фізичною, а метафізично– релігійною, міфічною. Настання ночі, її непроглядна темрява і неймовірна тиша, все це ті таємничі явища, за якими інтуїтивно відчувається складова світобудови, діяння нумінозних сил. У цей час стираються межі між «цим» і «тим» світом, людина перебуває в єдиному

«космосі» і може спілкуватись із вищими силами. Тому цей час особливо магічний і сприятливий для різного роду замовлянь, спрямованих на захист людини [11, с. 336 – 337]. Отож амбівалентність поняття нічного часу в міфологічному світогляді обумовлені такими його семантичними полюсами, як одночасна небезпечність і магічна сприятливість для людини.

Ніч як час дії у поезії Л. Боровиковського виступає полісемантичним образом. Наприклад, у баладі «Ледащо» як темпоральний код функціонує ніч демонічна. Потойбічні сили діють тут через сновидіння. З точки зору міфопоетичного мислення «мандри душі в іншому світі – це і є сон» [11, с. 495]. Уві сні відбувається спілкування душі з потойбічним світом. Що ж до естетикофілософських засад романтизму, то для представників цього напрямку був характерним «своєрідний культ несвідомого як глибинного джерела творчості» [12, с. 15]. Як зазначає дослідниця Н. Мочернюк, в епоху романтизму сновидіння, поряд з культом «ночі» і «містичного світла», стає «засобом психологічного аналізу, характерним для романтичного типу художнього мислення».

У композиційній основі балади лежить принцип антитези, контрастного протиставлення «світлого» і «темного». Для перших рядків твору характерні оптимістичні, світлі інтонації: мова йде про славне минуле українського козацтва, що захищало рідну землю від ворогів:

Сотник— предок на полях

З яструбами— козаками,

Із вильотами, усами,

Сіяв ляха по степах:

Шаблю – кістка вищербляла,

Шапка – маком розцвітала, Коник – соколом літав. [64, с.275]

Та на зміну відважному сотнику, «шукачеві» й «ентузіасту», приходять його нікчемний нащадок, який прогайнував як «те, що предки потом збили», так і добре ім'я славного козацького роду, бо у нього «замість шаблі та рушниць, / Брязка чарка на полиці». З розвитком сюжетної лінії емотивне тло балади



поступово забарвлюється сірими, песимістичними тонами, що передають атмосферу злиднів і занепаду:

Все козак прогайнував.  
Сіли злидні хуторами,  
А наслідничок руками  
Кішці й хвіст не зав'язав[64, с.276].

Врешті безтурботність і буденний гедонізм стають причиною повної деградації козака, і деморалізований нащадок славного козацького роду, будучи нападпитку, «північною добою» свідомо викликає нечисту силу:

І північною добою  
Із руки своєї кров'ю  
Лист лукавим написав  
І зжидав гостей на лаві[64, с.277]

В останній частині балади присутня значна кількість «нічних» часових маркерів, – «північною добою», «поле й ліс приспала ніч», «вже ... півень проспівав північ», які творять страхітливий нічний колорит. Л. Боровиковський майстерно творить інфернальні образи для змалювання розгулу нечистої сили, яка хоче забрати душу грішного козака до пекла. Нічний сон козака, сповнений жаху і нечисті, символізує змертвіння душі, духовне падіння людини, її шлях у пекельне провалля. Ніч, як символ більш широкого спектру, відтворює атмосферу морального занепаду, духовної темряви, в якій перебуває козацтво «постгероїчної» епохи. В останній частині балади автор ніби навмисне акцентує на лексемах, що містять семантику «темряви», підкреслюючи безконечну прірву, що відділяє «світле» героїчне минуле від ганебного теперішнього. [53, с.13]

Художній час балади «Маруся» – передноворічна ніч, що вважалась однією з найбільш сакральних, кульмінаційних точок народного календаря [67, с.27] і була тому особливо сприятливою для гадання – ритуалу, спрямованого «на встановлення контакту з потойбічними силами з метою отримання знань про майбутнє». В цю магічну ніч героїня балади гадає на свою долю з наміром дізнатись, чи живий її милий і чи одружиться він з нею. Автор декілька разів



підкреслює поважне ставлення Марусі до цього ритуалу і її побоювання дізнатися щось недобре: «а Марусенька дрожить / страшно, страшно ворожить», «дівка лихо чує [...] серце б'ється, серце зна, / серце щось віщує». Внаслідок великого емоційного напруження та передчуття чогось недоброго Марусі вбачаються страшні знаки, що віщують фатальний кінець – смерть милого:

Домовина, хрест, свічки,  
Заступ, дві лопати,  
Пояс, яма, рушники,  
Мари, склеп дощатий [60,с.32]

Зморена тривожними роздумами дівчина засинає на лаві. У Марусиному сні знаходять вияв її переживання за життя милого, які ще й до того ж «підтвердилися» результатами гадання. Уві сні до дівчини приїжджає мертвий наречений і везе її вінчатися. Сюжетна лінія сну пов'язана з нічним часом: «Місяць із –за хмар блищить / тільки–тільки мріє», «Темно в полі: в хутірку / змовкло, заніміло». Жахливий сон Марусі закінчується тим, що вона впізнає у мерцеві свого милого і в цей момент прокидається. На зміну страхітливій ночі приходить благодатний день, і живий–здоровий Марусин наречений приїжджає до неї свататись. У композиційній основі названої балади лежить принцип антитези, контрастного протиставлення «темного» і «світлого», страшної ночі і благодатного дня. Для більшої частини твору характерне «темне», страхітливе емотивне тло розвитку сюжетної лінії. Ніч виступає у баладі як поліфункціональний символ. З одного боку, як час здійснення ритуального обряду та проникнення в область «потойбічного», вона символізує сферу ірраціонального у людському бутті. Як символ же більш широкого спектру, ніч – це «темрява», страх і хаос ще неоформленого міфологічного світогляду наших предків з його наївною вірою у магічні властивості предметів, рудименти якого живуть в культово–обрядових традиціях народу і до нашого часу.

Широкий діапазон функціонування нічної символіки у творчості Л. Боровиковського замикають балади «Бандурист», «Гайдамаки» та «Палій», де, на відміну від попередніх балад, ніч репрезентовано як суто геофізичне явище, як

частину добового циклу, час, коли темрява сприяє реалізації таємних задумів, як то збір у похід на ворога («Бандурист»), напад на ворога («Палій») чи просто розбій з метою встановлення «соціальної справедливості» («Гайдамаки»). Зважаючи на прагматичний, «сьогосвітній» характер нічної дії, можемо констатувати у семантичному полі образу ночі вище згаданих балад присутність змістових маркерів, що вказують на ніч як на модус «земного», «реального», «профанного».

Отож функціонування темпорального коду ночі у творчості Л. Боровиковського умовно можна віднести до полів з наступним семантичним навантаженням: ніч демонічно-інфернальна, як час домінування зловісних, ворожих людині сил, злих духів, що є уособленням зла; висока частотність функціонування міфологеми ночі з таким семантичним навантаженням пов'язана в першу чергу з язичницько-міфологічною основою народної творчості, яка стала основним матеріалом для ранньоромантичної поетичної традиції: у колективній архаїчній свідомості народу темрява ночі викликала перш за все тривогу і відчуття страху перед невідомістю та активізацією в цей час різних потойбічних сил; ніч профанно-земна, як амбівалентний час, з одного боку сприятливий для людини, особливо для різного роду людських дій, спрямованих на приборкання ворожих сил, привернення користі, щасливої долі, і разом з тим час, який несе небезпеку для інших людей, що можуть зазнати лиха від цих далеко не завжди оправданих і справедливих дій; ніч сакрально-медитативна, як час відмежування від профанності дня і виходу у сферу трансцендентного, як медіум духовного та історіософського досвіду особистості, яка є носієм національно-історичної пам'яті народу. «Мотив ночі» у поезії Л. Боровиковського хоча і ґрунтується на фольклорних витоках, однак він пов'язаний також і з певною філософською рефлексією, яка відображена не в абстрактних роздумах ліричного героя, а у формі художньої народнопісенної образності та тенденції до психологізації балади. Звичайно, ця класифікація є досить умовною і не виключає перетинання окреслених семантичних полів з певним посиленням чи послабленням відповідних смислових домінант чи перетіканням їх одна в одну.



### **3.1. 3. Вікно як символ містичного зв'язку між світами в українській романтичній баладі**

Серед різномірної символіки українських романтиків, заслуговує на увагу також символ вікна. У поезії він менш поширений ніж в прозі й, окрім цього, в українських романтиків він менш поширений ніж у західноєвропейських, особливо німецьких. Проте я вирішив більш детально зупинитись саме на цьому символі, оскільки він мало досліджений.

Незважаючи на те, що тема вікна мало розроблена українськими романтиками – це наскрізний мотив європейського романтизму. Розвиток та ствердження цього мотиву визначається особливостями романтичного світосприйняття. Воно характеризується розумінням глибокого протиріччя між бажаним і існуючим, між кінчним і безкінечним. Романтизм сповнений туги за простором, за незвіданими далями, він намагається вирватися з пут, що сковують його – з обмежуючої дійсності. В той же час, для нього характерно, особливо в пізній період, розуміння сили й непереборності оточуючого світу, його законів. Відчуття зв'язаності, неминучої замкнутості, у багато разів збільшує тугу за ідеальним, безмежним. Класичним романтичним вираженням цього протистояння двох світів, їх взаємозв'язку і в той же час недосяжності ідеального, туги за ним, став у мистецтві романтизму «мотив вікна» (або «символ вікна»).

У поезії на прозі романтизму присутні два типи символічного спостереження пейзажу: пейзаж, побачений з якоїсь високої точки, пагорбу чи піднесення та пейзаж, як «вид з вікна». Сутність їх романтичної природи полягає в тому, що обидва типи припускають звернення до безкінечності. «Вид з пагорбу» породжує у романтичної людини відчуття своєї причетності світу безмежних далей, це пейзаж, що стверджує бажану можливість реального зближення, навіть злиття з природою.

«Вид з вікна» також спрямований в далину, але за своєю суттю він вже конфліктний, бо виражає не почуття гармонії, а тільки порив до неї. Вид з вікна визначає той стан, який найкраще можна визначити романтичним словом «туга» чи «томління».



Ранній романтизм у своєму прагненні до позамежного часто звертається в космічні простори, до місяця та зірок. Цим пояснюється любов романтиків до нічних місячних пейзажів. Вночі, коли стихає суєта дня, природа виступає у своїй справжній, потаємній суті.

У літературі, частіше у прозі, широко використовується «прийом Керстінга» – зображення сонячного або місячного світла, що вливається у вікно і оживлює все навколо. Виникає той же ефект, що і в живописі: світло змінює і надихає дійсність. Він сприймається романтичним героєм як символ вічності, як вісник ідеального світу. Часто визнається ірраціональність того, що відбувається, також підкреслюється й велика творча сила світла, як частини природи, що вічно творить, як місцезнаходження духовного начала світла. У той же час місячне світло нерідко носить містично-потойбічне забарвлення:

Не спить Наталочка одна,  
Сидить небога у вікна.  
Крізь гілля місяць світе.  
Ось по шляху щось їде!  
Земля гудить і стугонить,  
Вітрець по листях шелестить;  
Хтось їде-поспішає,  
До двора привертає.

(М.Костомаров «Наталя») [57, с.87]

Тут пейзаж з вікна із місячним світлом передуює появі мерця. З допомогою кількох слів Микола Костомаров створює атмосферу тривалого очікування і образ вікна то місячного світла має тут складне символічне значення.

Ірраціональна природа світла, що проникає крізь вікно у житло, нерідко також вступає у романтизмі у протиріччя з побутом та буденністю, вказує на мізерність щоденних життєвих клопотів у порівнянні з вічними, у романтичному розумінні, цінностями – природою, мистецтвом, благородними поривами серця, з коханням. Так знову «тема вікна» і світло стверджують

романтичну протиставленість поезії та прози, духовності та меркантилізму чи, як в останньому прикладі, реальності та нереальності, звичайності та містики.

У західноєвропейській поезії та прозі можна детально прослідкувати розвиток «теми вікна» від раннього романтизму до пізнього та неоромантизму. В поезії українських романтиків теж помітна зміна та розвиток символу вікна, хоча й у меншій мірі. Основною рисою цього розвитку є зменшення містицизму та фольклорності світу за вікном, він набуває більш художнього значення.

Зрілий романтизм не відмовляється від панорамності пейзажних видів з вікна. Але вони стають більш конкретними та детальними, зберігаючи композиційні принципи ідеалізованого — пейзажу. Проте вже в пізньому романтизмі намічається і встановлюється нове відношення до пейзажу за вікном. Він все більше набуває естетичного значення. Вікно, крім своєї попередньої функції, слугує ще й рамою для якогось фрагменту ландшафту. Вікно дає можливість вибору того єдиного ракурсу, що надасть естетичну насолоду. Картина за вікно – багато в чому результат творчості того, хто дивиться. Від його смаку, художніх симпатій та відношення до природи залежить те, який вид виникає за вікном. Отже, тепер пейзаж за вікном існує не сам по собі, і не за власною волею природи, він будується за законами мистецтва. Вид знову виражає собою романтичний ідеал, але це ідеал прекрасного в мистецтві.

Найпоказовішим твором серед українських поетів-романтиків з приводу „теми вікна“ є балада Левка Боровиковського «Маруся». Символ вікна тут є однією з провідних тем, він втілює романтичне двосвіття, конфлікт між світом реальним та фантастичним, містичним світом сну. У творі образ вікна зутрічається сім разів. У перших двох випадках вікно ще не несе прямого символічного навантаження, воно зображує українські фольклорні звичаї, проте у дуже романтичному дусі:

Ти ж, сестрице, ти чого

З нами не гадаєш?

Під віконичком кого,

Відкіль виглядаєш?..

Встань, голубко, не журись,  
 Вийди з хати - подивись  
 Де каганчик світить -  
 Відтіль буде милий твій...  
 Під віконечком постій -  
 Слухай, хто одвітить [67, с. 124].

Спершу це відома фольклорна формула: чекати, виглядати милого біля вікна; а далі описується один з українських народних звичаїв. Також в першому випадку (реальному) Маруся знаходиться у хаті з одного боку вікна, а у другому (порада) має бути на вулиці, з іншого.

Далі, на початку балади, за допомогою вікна та пейзажу за ним у кількох словах описується душевний стан Марусі напередодні її сну, а також натякається, що вона чекає свого коханого (вже згадуваний мотив, дуже поширений серед романтиків):

Темно. Місяць над ліском  
 В хмари завернувся...  
 Пригорнувшись, під вікном  
 Рюмала Маруся [67, с. 130].

Четверте згадування вікна теж пов'язане з народними звичаями, з народнопоетичною та міфологічною символікою, це звична для європейського фольклору формула трьох криків півня:

Тихо в хаті; під кутком  
 Раз цвіркун цвірінкнув;  
 Північ: тричі під вікном  
 Півень кукурікнув [67, с. 132].

Після цього знов «дівчина біля вікна», але вже з забарвленням тривожного чекання, чуття якогось лиха, що дівчина сама собі наворожила. Символіка тут ускладнюється й тим, що дівчина засинає, хоч про це й не говориться прямо, і потрапляє в інший світ – світ сну. Цей перехід теж пов'язаний з вікном, адже потрапити з реальності в фантастику фізично (через символ «дверей») неможливо



(у всякому разі в романтизмі, пізніше, в модернізмі символ дверей буде часто використовуватись для цього, настільки часто, що стане тисячі разів повторюваним елементом белетристичних науково-фантастичних та фентезійних творів), можна тільки побачити її (крізь «вікно», за допомогою «сну»);

Загасила каганець –

Дівка лихо чує...

Сіла бідна у вікна,

Серце б'ється, серце зна,

Серце щось віщує [67,с.134].

Характерно, що під час довгого Марусиного сну, незважаючи на складну і багатоманітну символіку, якою він наповнений (сани, запряжені кіньми; сніг і завірюха; місяць, що виглядає з– за хмар; чорний ворон; хатина (хутір) серед поля; шлях, що зникає; вогник кагця; двері; мертвець; білий голуб та ін.) не з'являється образ вікна. Це могло б призвести до заплутання і так непростой символіки, міг би виникнути ефект безкінечності (хтось дивиться у вікно, бачить там ще одне вікно зсередини і т.д.). (Це було непотрібно романтиком, таке плутання виникало раніше, його полюбляло мистецтво бароко, та пізніше – у символізмі, постмодернізмі).

Відразу по закінченню сну знову виникає образ вікна, що засвідчує ще раз його основну роль у зв'язку між двома романтичними світами:

«Ох!» – і пробудилась.

Де ж? – На лаві у вікна,

В хаті, де гадала,

Де, задумавшись, вона

Вчора задрімала[67,с.136].

За цим слідує невеликий опис пейзажу за вікном, що теж має символічні значення, й співвідноситься з тим описом, що був раніше. Також вдруге повторюється формула крику півня, значення якої в даному випадку - пробудження:

День сіріє; за ліском

Жовтий місяць зникнув,  
 Тричі, ранній під вікном  
 Півень кукурікнув[67,с.145].

Останнє вживання образу вікна в баладі передує розв'язці нескладного сюжету. В цих словах простежується, згадуваний вже раніше, мотив радісної зустрічі, мотив чекання і невизначеного передбачення тощо:

Так як вкопана, сидить,  
 Під вікном небога  
 І в кватирочку глядить  
 В поле, де дорога  
 Скрізь сідий туман наліг  
 На широке поле;  
 А в садочку іній ліг  
 На дерев'я голе...  
 Коні через мерзлий сніг  
 Санки мчать; з— під кінських ніг  
 Дим піднявся білий;  
 Їдуть, їдуть до воріт;  
 В санках парубок силить -  
 Хто? – Марусин милий! [67]

Картина за вікном є символічним відображенням минулого сну Марусі, а останні слова повністю повторюють завершення сну. Взагалі у цьому творі з одного боку сон є відбиттям реальності, як тієї, що була до його початку, так і тієї, що почалась після його завершення. З іншого боку, здається, що реальність є відбиттям сну, що насився перед цим Марусі. Далі ми дізнаємось, що зображене за вікном є протилежним за значенням сну, але всеодно вони дуже тісно переплітаються, утворюють певну цілісність у підтексті – сон і реальність.

Тема вікна наскрізь пронизує цей твір і її роль тут не менш важлива ніж роль сну. Ця балада якнайкраще показує різноманітність значень символу вікна, та всього з ним пов'язаного в українському романтизмі.

Важливий зв'язок символу вікна з героями романтичних творів, чіткіше це помітно в прозі. Глибоко зрозуміти світ ідеальної краси (чи безмежність космосу, чи важливість мистецтва), що знаходиться в конфлікті з буденністю, здатні тільки позитивні герої романтизму. Вони линуць подумки в прекрасну далину, стоячи біля вікна осягають силу свого духу й обмеженість своїх фізичних можливостей.

Негативні герої романтичних творів, філістери, не відають такої туги, і взагалі у вікна, як правило, не дивляться. Якщо ж вони й опиняються біля вікна, то зовсім не для того, щоб прагнути духом у незнане, а щоб «себе показати і на людей подивитись». Зображення негативного героя біля вікна носить, найчастіше, гумористичне забарвлення.

У пізньому романтизмі взагалі часто виникає іронічне трактування образу вікна, цього, в цілому, патетичного мотиву. Зростає розуміння того, що міць прозаїчного світу практично непоборна.

Виникають сумніви в тому, що колись духовне начало життя переможе. Далеч, що бачиться з вікна, здається все більш недосяжною, дійсність частіше змушує звертатись до вивчення її законів. Коли зникає напружене прагнення в позамежне, коли за вікном вже не виникає безмежних перспектив, романтизм зникає, звільняючи місце реалізму.

Отже, очевидно, що мотив вікна перевтілюється в процесі розвитку чи еволюції романтизму. Шляхи його трансформації дозволяють прослідкувати рух загальноєвропейської романтичної думки, зміну романтичного світосприймання.

Наприкінці варто відмітити, що в середині XIX століття в архітектурі, літературі та живописі вид з вікна поступово перестає існувати. Ростає відчуття того, що життя за вікном неприглядне, суворе й неминуче. Людина намагається увійти в свій внутрішній світ, закритися в своєму домі, як в раковині, від негод оточуючої дійсності. На вікна починають ставитися ширми та штори, що відгороджують прості інтер'єра від пейзажу за вікном. В інтер'єр входить зелень, що іноді перетворює куточки віталень в екзотичні садки, обрамлює вікна та все більше відділяє дім від вулиці.



Проте з появою неоромантизму на межі XIX та XX століття знову зростає інтерес до образу вікна, інтер'єр знову розкривається через вікно в далину, хоч це вже трохи інші образи. Можна прослідити розвиток цього символу і далі, до постмодернізму, і подивитися назад, яким він був до романтизму, але це не входить в завдання цієї роботи.

### **3. 2. Мотиви чарування та метаморфози у художній рецепції українських романтиків**

Розглядаючи образи відьом та пов'язані з ними мотиви чаклування у системі народної міфології, ми враховували значний доробок учених XIX та XX століть. Ці мотиви згадуються у працях В.М. Гнатюка «Останки предхристиянського релігійного світогляду наших предків», В.П. Милародовича «Заметки о малорусской демонологии», П.В.Іванова «Народные рассказы о ведьмах и упырях», поданих у збірнику «Українці: народні вірування, повір'я, демонологія». Чаклуни та відьми більшістю вчених відносяться до демонології і розглядаються як «люди, наділені фантастичними якостями» [8, с. 112]. Слова «чаклун» та «відьма» свідчать про вищу надприродну мудрість, дар передбачення, про знання священних заклинань, жертовних і очищувальних обрядів, про вміння лікувати хвороби. Ці перераховані обдарування здавна вважалися суттєвими, необхідними ознаками богоподібних та демонічних істот, що керували дощовими хмарами, вітрами та грозою. На думку А. Н. Афанасьєва, витoki чаклунства необхідно шукати у язичницькому ритуалі [2, с. 215] Більшість вчених сходяться на думці, що відьма – це переважно лиха істота, що має невеличкий хвіст, доїть та псує 198 свійських тварин, може перекидатися на будь-що, керує погодою, зокрема хмарами, володіє знаннями про магичні властивості рослин та їх комбінацій (варіння чарівного зілля). Невід'ємною частиною уявлень про відьом є їх шабаші на «Лисій горі», яку Афанасьєв вважає давньою назвою неба [2, с. 215].

Часто зустрічається поділ відьом на старих і молодих, природних і навчених. Як зазначає П. Іванов, природні відьми мають певні симпатії до звичайних людей і можуть захищати їх від чарів навчених відьом. «Віщі знання дають природним відьмам, як і знахарям та знахаркам, силу попереджати та знищувати усі адські кови злісних відьом». [28, с.386]. Це призводить до сплутування в народі природних відьом і знахарок. Але В.Ф. Давидюк, спростовуючи думки представників міфологічної школи, вважає, що в українському фольклорі відьма не лише чаклунка, а напівміфічна істота, наділена багатьма фантастичними якостями. На відміну від чаклунів і особливо знахарів відьми ніколи не бувають ні добрими, ні «своїми», вони завжди чужі і цілком ґрунтуються на злих началах. [10, с. 119].

Народні вірування та повір'я викликали зацікавлення в українських письменників ще з давніх часів. У літописах і навіть богословських працях зустрічаємо згадки про відьом, відунок, волхвів, чарівників. «При чому на переламному етапі трансформації народних світоглядних уявлень літописи віддавали перевагу народній демонології як найбільш усталеній сфері релігійно-магічних вірувань; богословські ж вчення намагалися спростувати ці вірування, вбачаючи в них „бісівську спокусу, ворожу християнському благочестю». Так, елементи міфологічної традиції доісторичної доби ми знаходимо у «Літописі руському» та «Слові о полку Ігоревім». Варто зазначити, що мотиви чарування зустрічаються у народних баладах, хоча не надто часто, використовуються, щоб підкреслити драматизм реальних життєвих колізій. М. Костомаров звертається до мотиву чарування у баладах «Чорний кіт», «Мана», «Баба Гребетничка». Образи відьом у цих творах подано дуже чітко, що дає змогу нам припустити, що мотив був узятий поетом–романтиком із народних легенд або переказів, які він почув під час етнографічних спостережень. Образ відьми авто переважно з позиції просвітительського ставлення до народних вірувань. У баладі «Чорний кіт» зображується, як хлопець мріє за допомогою чарів завоювати серце дівчини:

Дівчиноньку я кохаю,

Вдень і вніч об ней гадаю...



До тебе прийшов, бабусю:

«Що, скажи, робить я мусю?» [44, с. 41– 42]

Його кохання настільки сильне, що він не боїться звернутися до ворожки. У нарисі В. П. Милорадовича читаємо: «Серед способів впливу на особистість любовні чари займають одне із перших місць. Вони надбання жінок. Жінка намагається принамити кохання чоловіка як своїм єством (волоссям, потом, кров'ю), так і за допомогою сторонніх речей (напоїв, їжі, рослин, тварин, землі, попелу, диму і т.п.)» [27, с. 8]. Цікаво, що у баладі М. І. Костомарова до чарування вдається чоловік. У способі ворожіння, який розповідає хлопцеві відьма, можна побачити багато ознак народних вірувань. Визначений час ворожіння у ніч перед Великоднем, загалом є не дуже типовим, бо ворожили на зимові свята та у ніч на Івана Купала. Ніч перед великим святом вважалася сприятливим часом для «нечистої сили». В основі ворожіння покладений детальний опис усіх дій, які повинен виконати хлопець:

«Розложи собі огонь,  
На огонь постав води,  
Хай зогріється вода, –  
І як зателенька дзвон, /  
Возьми чорного кота  
в воді його звари;  
Потім кості одбери» [44, с. 42].

У тексті ми бачимо такі важливі для ворожіння речі, як вода та вогонь. Вони використовуються у більшості ритуалів не лише язичницьких, а й інших культів. Функція і води, і вогню очищувальна. Вода – це також основа зілля, посередник: через неї передаються ті чи інші священні, корисні чи важливі властивості. Вода ж несе смерть вогневі. Ворожою й небезпечною стихією вогонь постає в замовляннях проти «беху» та «бешихи» і особливо в любовних 200 приворотах. У цілому ж, якщо вода амбівалентна з ухилом у позитивний бік, то вогонь також амбівалентний, проте в бік негативний [26, с.109].



У слов'янських віруваннях чорний колір пов'язують із нечистою силою. Варто згадати прикмету: якщо чорна кішка перебіжить дорогу – чекай нещастя. Тим паче, що чорний відрізняється від інших священних кольорів своєю особливою хтонічністю. Це колір «нічний», «потойбічний». Варіння kota нагадує нам язичницький ритуал жертвоприношення, коли жерці по нутрошах тварин намагалися визначити майбутнє. Час ворожіння – «як зателенька дзвон» – це північ, час коли магічні дії мають найбільшу силу. Також дзвін асоціюється з християнською атрибутикою, що несумісна з будь-якими видами чаклування або передбачення. Ще одним давнім магічним елементом у баладі є кістки:

«Буде в кістках гапличок,  
Буде в кісточках гвіздок:  
Дівку гапличком поруш, –  
Буде вік тебе любити;  
Дівку гвоздиком поруш, –  
Не захоче і глядіти!» [44, с. 42].

Кістки певної форми набувають особливої магічної сили і використовуються для присушки «гапличок» та відсушки «гвіздок» – це елементи любовних чарів, віра в яких була дуже поширена серед жінок. Згадки про любовні чари дуже поширені у працях дослідників цієї проблеми. Досить несподіваною постає кульмінація балади. М. Костомаров відходить від народної традиції і змальовує чарування хлопця у комічному ключі:

Дзвін загудів, – а він мерщій  
Кота із торби та в окроп –  
А кіт з окропу та на його...  
Мау-мяв... пфу... мс-няя у... [44, с. 42]

Але з іншого боку він переосмислює фольклорну традицію розвитку балад – змальовує поблажливу трагічну кінцівку: хлопець не гине, а лишається живим. Важливим є дидактичне повчання матері, яка засуджує його поведінку:

«І ти повірив, божевільний,  
Що стара відьма набрехала!

Хотів, щоб дівчина кохала!

Над серцем хоч ніхто не вільний...» [44, с. 42].

Розв'язка виконує моралізаторсько-дидактичну функцію, яка притаманна більшості балад. Як зазначає М.Т.Яценко, «романтична частина «знімається» просвітительсько-раціоналістичною кінцівкою» [16, с. 247]. Як і у баладі «Чорний кіт», так і в основу твору «Баба Гребетничка» покладено зображення народної віри у відьом із християнським підтекстом. В експозиції виступає дід-оповідач, що нібито насправді з ними зустрічався. У творі подається розгорнута зав'язка, в якій М.Костомаров нагромаджує велику кількість казкових елементів і підкреслює зацікавленість казками про відьом. Онук неухважно слухають діда, що призводить до його роздратування: Лягайте ж, коли так, лягайте зараз спати. Нехай лихий, не я, казок накаже вам! [44, с. 87]. Варто зауважити, що автор визначає специфічний час розвитку дії: «Лягли, а молодик на їх в вікно світив...» [44, с. 87]. Образ місяця тісно пов'язаний із образом ночі, яка в язичницьких віруваннях вважається магічним часом. Місяць належить до світу мертвих, як зазначає М. Новікова: «Місяць стоїть понад усім язичницьким всесвітом, він – всевидець і всезнавець, князь і суддя, верховний жрець, провісник і ясновидець. Саме тому він знає і всю правду про світ та позасвіття» [68, с. 199].

У цьому творі автор підкреслює виняткову силу слова, яке здатне матеріалізуватися: Все Гребетничка, знай, на думці їм вертиться; І от один братам щось на ухо верзе [44, с. 87]. Час появи «мари» символічний – «посеред ночі», тобто опівночі, коли активізуються різноманітні демонічні істоти. Крім образу відьми, у цьому творі знаходимо таку ознаку чарування, як магічну силу слів та думок: «Чари – це той же заговор, найрізнішого змісту, слово в нашій мові дуже рясне. Сила заговору безмежна, – він впливає на людей, на звірину, а то й на природу» [68,с.20]. Віра в чудодійну силу слова в наших предків була дуже великою. У кінці балади в гумористичному тоні автор розповідає читачеві про заходи, які доводиться застосовувати діду для заспокоєння дітей та очищення житла:

У той же день прийшли з свяченою водою

Нечисту силу гнать з села духовники,  
 Дідусь наш морщиться, киває бородою,  
 Пропали таки–так аж два четвертаки! [44,с.70].

Автор підкреслює вигнання нечистої сили з хати за допомогою християнського ритуалу. Кінцевими рядками автор підводить читача до морально-дидактичних висновків: І з тій пори мана, суха, як влітку шпичка, Вже не приходила хлоп'яток турбувать; Зате і дітвора про бабу Гребетничку Не тільки говорить, боїться і згадать [44, с. 88]. Балада «Мана» також містить мотиви чарування, але змальовує їх у зовсім іншому ключі. На початку твору перед нами постає образ самотньої непримітної хатини, що знаходиться у малолюдному місці понад ставом. Як відомо з багатьох переказів про відьом та ворожок, їх хати найчастіше знаходилися на краю села або в безлюдній місцині, біля болота:

Здавна люди не посміють  
 Воколо пройти,  
 Але можна, коли треба,  
 В хату увійти [44, с. 74].

В цій баладі чарівниця виступає як помічниця людині, але її дії не призводять до позитивних наслідків. Як і в баладі «Причинна» Т. Шевченка, ворожка Миколи Костомарова задаровує людину, показуючи їй у мареннях яскравий, фантастичний світ.

«І не місячний, ні денний  
 Світ там просява,  
 Наче місяць навдосвіта  
 Сонце устріва» [44, с. 88].

З'являються анімістичні образи русалок. В. Давидюк відносить їх до заставних сил. Він зазначає, що науковці не мали одностайної думки щодо них: «Коли одні вчені вбачали у генезі русалок безперечний зв'язок з культом предків, то інші наполягали на пріоритеті в них культу рослинності» [10, с. 99]. В уяві українців русалки постають у вигляді молодих дівчат, що люблять танцювати, співати:



Затанцюють, заспівають

Чуднії пісні;

І зомлієш ти, небоже,

Лежачи в траві [44, с. 75]

В. Давидюк відзначає поширені мотиви про зустріч русалок із хлопцями в українському фольклорі, що закінчується для останніх трагічно. На нашу думку, цей мотив був переосмислений М. Костомаровим у баладі. У баладі пісні русалок мають магічну функцію. Вони вводять ліричного героя в гіпнотичний стан. Сон постає перехідним етапом між життям та смертю. Варто згадати, що за народними повір'ями під час сну душа може відділятися від тіла, переходити в астральну площину, що часто зустрічається у переказах про відьом. В останніх рядках балади показано перевтілення ліричного героя в русалку. Хоча русалки чоловічого роду практично не зустрічаються в народній творчості, але з'являються у творах поетів-романтиків. Можна провести певні аналогії з баладами «Рибалка» Петра Гулака–Артемовського та «Русалка» Тараса Шевченка. Якщо у фольклорних творах головним героєм виступає жінка, то у баладах М. Костомарова зустрічаються чоловічі образи. У цих баладах чарування не приносить щастя, а лише прискорює смерть, як у баладі «Чорний кіт». У творах чари сприймаються як випробування для людини, а бажання людини швидко і без перешкод отримати бажане висміюється автором.

## ВИСНОВКИ

Інтерес до містичного світу українського фольклору не зникає із сфери дослідницьких студій, починаючи від другої половини XIX аж по наш час включно. Про це засвідчують наукові розвідки про специфіку слов'янської міфології, міфологічні відгомони у фольклорі, про своєрідність художньої інтерпретації народних мотивів у літературі, представлені численими науковими студіями М. Бондара, О. Гнідана, О. Камінчук, І. Лімборський, Г. Нудьги, Ю. Пінчука, О. Романець, П. Ротача, О. Свириденко, Л. Скупейка, В. Смілянської, Г. Грабовича, М. Яценка, Ю. Регуш та ін. У колі наукових інтересів спостерігаємо інтерес до художньої інтерпретації народних мотивів та образів в українській романтичній баладі XIX ст. Проте з-поміж розмаїття авторського доробку, представленого у творчій спадщині П. Гулака–Артемовського, П. Білецького–Носенка, І. Вагилевича ми звертаємо увагу на художні тексти Л. Боровиковського, А. Метлинського, М. Костомарова та Т. Шевченка, який не просто проявили інтерес до нижчої міфології, але й збагатили українську літературу оригінальними інтерпретаціями за мотивами народних балад про містичний світ міфологічного світобачення. А тому на основі паритетності запозичень та авторських інтерпретацій на рівні образу, мотиву, сюжету, теми з'явилися цікаві трактування містичних образів відьми, вікна, ночі, а також мотивів чарування та метаморфози.

Варто відзначити, що жанр балади виявився багатим матеріалом не лише для вивчення хоча б рудиментів міфології, але й об'єктом художньої інтерпретації містичних мотивів та образів, пропущених крізь призму язичництва і християнства. Це дало можливість нам на основі історико–літературного та народознавчого аспектів простежити історію, місце і значення літературної балади XIX століття та її містичний світ на ґрунті народних уявлень, образної специфіки та часопростору. Поети, спираючись на народно–міфологічну матрицю, створювали власну художню модель, у якій важливими структурно–композиційними аспектами виступали синтез ліричних, епічних і драматичних

елементів, новелістичність сюжету, трагічність розв'язки, фантастичність, монологізована мова, сакральність простору і часу.

На наш погляд, українські поети-романтики заглибилися у давній містичний світ словянської міфології, бо були розчаровані входженням України до російської імперії. Це була спроба ментального звільнення, через культурні та світоглядні аспекти. Наш фольклор став яскравим свідченням багатовікової духовної спадщини народу, яка збереглася у народних баладах. У третьому розділі «Містичний світ української романтичної балади» ми проілюстрували та порівняли образи відьми, вікна та ночі в українських романтичних баладах.

Варто відзначити, що тема відьомства, широко представлена у фольклорі, стала джерелом для художньої інтерпретації у літературі. У творах українських романтиків це специфічний образ, в якому зібрано, як народні уявлення про добру провидицю, помічницю, так і присутній християнський аспект – відьма як джерело гріха та зв'язку із нечистою силою.

Викликають також науковий інтерес образи, пов'язані із містичним часо-простором – вікно та ніч у баладах А. Метлинського, М. Костомарова, Л. Боровиковського, Т. Шевченка.

Варто відзначити, що відрізняються за характером зображення мотиви метаморфози та чарування. Перший яскраво представлений у баладах «Тополя» та «Лілея» Т. Шевченка; «Брат з сестрою», «Зірочка» М. Костомарова. Варто зазначити, що у зазначених творах на перший план виступає давнє вірування в перевтілення, але більшою мірою проглядається художня естетизація смерті, яка зокрема. Інтерпретується як спроба подолання християнських табу. Наприклад, брат не може перебувати із сестрою у шлюбі, бо це гріх, проте перевтілення у квіти надає можливість не розлучатися закоханим «грішникам».

Варто відзначити, що занурення у містичний світ Т. Шевченка подається і як через призму давніх вірувань (перехід в іншу субстанцію: із людини в тополь), так проглядається християнський аспект – подолання табу (коли замучена селянами дівчина, продовжує жити у тілі лілеї, і саме так вона стає щасливою, користується повагою та захопленням людей).



Мотиви чарування, представлені у баладах Михайла Іванович Костомарова та Т Шевченка також мають фольклорну основу. Цікаво, що у баладах М. Костомарова « Чорний кіт» та « Баба Гребетничка» до чарування вдається чоловічі образи. А Т. Шевченко іде за народною традицією, звертаючись до образів дівчат, що в силу певних обставин поспішають отримати інформацію містичним шляхом, від відьми. Очевидно, що балади мають почальний характер у християнському ключі: чарування –це гріх. Саме тому у цих баладах воно не приносить щастя, а лише прискорює смерть, перевтілення, трагічну розв'язку. У творах чари сприймаються як випробування для людини, а бажання людини швидко і без перешкод отримати бажане висміюється автором.

Отже, творчість українських романтиків об'єднує містичний язичницький та християнський світогляд, що зберігся в українському фольклорі. На матеріалі української романтичної балади ми відкриваємо ірраціональний, чудесний, скомплікований світ, сповнений суперечностей, що притаманні всім сферам життя. Герой романтичного твору люблячий, з добрим, чутливим серцем, пов'язаний з духом нації і містичним буттям Бога, живе в історичному часі, який є виявом духу епохи.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ПОСИЛАНЬ

1. Айзеншток І. Українські поети-романтики // Українські поети-романтики 20– 40-х років ХІХ ст. К.: Дніпро, 1968. С. 7-64.
2. Арендаренко І. По дорозі й назустріч (англійська та українська романтичні поезії: порівняльна типологія і поетика). Київ: Фоліант, 2004. 216 с.
3. Балади: кохання та дошлюбні взаємини / Упор. О.Дей, А.Ясенчук, А.Іванницький. К.: Наук. думка, 1987. 528 с.
4. Балади: родинно-побутові стосунки / Упор. О.Дей, А.Ясенчук, А.Іванницький. К.: Наук. думка, 1988. 532 с.
5. Баладні пісні / Упоряд. та вступ. ст. Г. А. Нудьги. К.: Муз.Україна, 1969. 271 с.
6. Балущок В. Роль жінки в юнацьких ініціаціях давніх слов'ян // Родовід. 1994. № 9. С. 18–25.
7. Білецький Л. Історія української літератури. Т. 1. Народна поезія / наук. та літ. ред., післямов. С. Хороба. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2015. 380 с.
8. Бовсунівська Т. Історія української естетики першої половини ХІХ століття. Київ : Вид. дім Дмитра Бураго, 2001. 343 с.
9. Бовсунівська Т. Феномен українського романтизму: посіб. для вузу з теорії та історії українського романтизму: у 2 ч. / Київ. ін-т «Слов'янський університет». Ч. 1: Етногенез і теогенез. Київ: ІЛ НАНУ, 1997. 155 с.; Ч. 2: Ейдетика. Київ: КСУ, 1998. 109 с.
10. Боровиковський Л. Повне зібрання творів. Київ: Наукова думка, 1967. 280 с.

- 11.Бріцина О. Українська усна традиційна проза: питання текстології та виконавства. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. 400 с.
- 12.Буйських Ю. Нижча міфологія в системі традиційного світогляду українців (кінець XIX – початок XXI ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. істор. наук спец. 07.00.05 «Етнологія». Київ, 2010. 20 с.
- 13.Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. Космогонічні українські народні погляди та вірування. Київ:Довіра, 1992. 414 с.
- 14.Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. К.: Оберіг, 1993. 589 с.
- 15.Гайдай М. М. Слов'янська балада в її зв'язках з іншими жанрами фольклору // Розвиток і взаємовідношення жанрів слов'янського фольклору. К.: Наук. думка, 1973. С. 22–62.
- 16.Галайчук В. Українська міфологія. Харків: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2016. 288 с.
- 17.Галайчук В. Функціонально-семантичні особливості фітонімів у текстах українських і російських заговлянь // Вісник Львівського університету. Сер. філологічна. Вип. 27: Українська фольклористика. 1999. С. 87–97.
- 18.Гамаш А. Інтерпретація фольклорного образу відьми в українській літературі XIX ст. // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. 1999. Вип. 27. С. 120–125.
- 19.Гнатюк В. Купання та палення відьом у Галичині // Матеріали до української етнології. Львів, 1916. Т. 15. С. 178–20.



- 20.Гнатюк В. Нарис української міфології / підготов. та опрацюв. тексту, вступ. ст. і прим. Р. Кирчіва. Львів: Ін- т народознавства НАНУ, 2000. 263 с.
- 21.Гнатюк В. Останки передхристиянського релігійного світогляду наших предків // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія / упоряд., прим. та біогр. нариси А. П. Пономарьова, Т. В. Косьміної, О. О. Боряк. Київ: Либідь, 1991. С. 383- 406.
- 22.Грабович Г. Кохання з відьмами // Тексти і маски. Київ : Критика, 2005. С. 277- 298.
- 23.Грабович Г. Шевченко, якого не знаємо, 2— ге вид. Київ : Критика, 2014. 414 с.
- 24.Гейштор А. Слов'янська міфологія / пер. з пол. С. Гіріка. Київ: ТОВ «Кліо», 2015. 416 с.
- 25.Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору: монографія. 3-тє вид., доп. й перероб. Луцьк: Волин. обл. друк., 2007. 320 с.
- 26.Давидюк В. Ф. Українська міфологічна легенда. Львів.: Світ, 1992. 176 с.
- 27.Данилюк-Терещук Т. Інтерпретація фольклорного образу русалки в українській прозі першої половини ХІХ ст. // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки. Літературознавство. Луцьк : СНУ ім. Лесі Українки, 2016. № 1. С. 110-117.
28. Данилюк-Терещук Т. Літературна історія фольклорного вовкулаки // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. Івано-Франківськ : Видавництво ІваноФранків. нац. техніч. ун-ту нафти і газу, 2017. Вип. 3 (39). С. 374 - 385.

- 29.Данилюк-Терещук Т. Народна міфологічна традиція округи Червищ // Минуле і сучасне Волині та Полісся: науковий збірник. Луцьк: [б. в.], 2006. Вип. 20. С.124-126.
- 30.Данилюк-Терещук Т. Народна міфологія в естетиці українського романтизму // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія : Філологічні науки. Літературознавство. Луцьк : СНУ ім. Лесі Українки, 2016. № 8. С. 32-38.
- 31.Данилюк-Терещук Т. Регіональні особливості народних уявлень про відьом на Західному Поліссі // Народна творчість українців у просторі і часі / за ред. проф. Г. Аркушина. Луцьк : Мистецька агенція «Терен», 2010. С. 444- 453.
- 32.Данилюк-Терещук Т. Українська народна міфологія у фольклористичних дослідженнях першої половини ХІХ ст. // Слово і Час. 2011. № 4. С. 96-107.
- 33.Дей О. Невістка-тополя // Дей О.І. Українська народна балада. – К.: Наук. думка, 1986. С. 115-142.
- 34.Дей О. Специфіка жанру, сюжетика // Дей О.І. Українська народна балада. К.: Наук. думка, 1986. С. 12-51.
- 35.Дей О.І. Драми кохання і молодості в народних баладах //Балади: кохання та дошлюбні взаємини / Упор. О.Дей, А.Ясенчук,А.Іванницький. К.: Наук. думка, 1987. С. 9-27.
- 36.Дей О.І. Родинно-побутові балади // Балади: родинно-побутові стосунки / Упор. О.Дей, А.Ясенчук, А.Іванницький. К.:Наук. думка, 1988. С. 7-22.
- 37.Дей О.І. У світі народної балади // Балади / Упоряд. і прим.О. І. Дея та А. Ю. Ясенчук. К.: Дніпро, 1987. С. 5-20.

- 38.Зварич І. Міф у генезі художнього мислення: моногр. / МОН України, Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича. Чернівці: Золоті литаври, 2002. 236 с.
- 39.Історія української літератури. ХІХ століття: У 3 кн. Кн. 1:Навч. Посібник. К.: Либідь, 1995. 368 с.
- 40.Кирчів Р. Етнографічно-фольклористична діяльність «Руської трійці». Львів: Інститут народознавства НАН України, 2011. 422 с.
41. Кирчів Р. Концепт «пре романтична і романтична фольклористика» // Міфологія і фольклор : загальноукр. наук. – освіт. журн. 2014. № 3–4. С. 55-2.
- 42.Кметь В. Архетип відьми в українській літературі ХІХ – ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література». Львів, 2017. 20 с.
- 43.Костомаров М. І. Слов'янська міфологія / Упоряд., приміт.І. П. Бетко, А. М. Полотай; вступна ст. М. Т. Яценка. – К.: Либідь, 1994. – 384 с.
- 44.Костомаров М.І. Твори: У 2 т. Т. 1. К., 1990. 637 с.
- 45.Крохмальний Р. Метаморфоза і текст (семантична, структуротворча та світоглядна роль переміни художнього образу): монографія. Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2005. 424 с.
- 46.Крохмальний Р. Параметри когерентності образного світу у баладі «Причинна» Тараса Шевченка // Українське літературознавство. 2013. Вип. 77. С. 141 – 152.
- 47.Куннас Т. Зло. Розкриття сутності зла у літературі та мистецтві. Київ: Вид-во Анетти Антоненко, 2015. 288 с.
- 48.Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.2. К: ВЦ «Академія», 2007. 624 с.



49. Літературознавчий словник— довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів. К.: Академія, 1997. 752 с.
50. Літературознавчий словник— довідник. К.: ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
51. Мишанич С.В. Міф, міфологія, міфологізм, міфокритика, міфопоетика: історія інтерпретації і розмежування понять // Фольклористичні та літературознавчі праці. Донецьк: ДонНУ, 2003. Т. 1. С. 4– 54.
52. Мишанич С.В. Фольклор: сутність, етапи розвитку, сучасний стан // Фольклористичні та літературознавчі праці. Т.2. Донецьк: ДонНУ, 2003. С. 352– 365.
53. Моклиця М. Особистість Л. Боровиковського в аспекті концепту «геній» // Волинь філологічна : текст і контекст. Творчість Л. Боровиковського в контексті слов'янського романтизму : зб. наук. пр. Вип. 2. Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2006. С. 5– 13.
54. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології. 2— е вид. К.: Обереги, 2003. 144 с.
55. Нудьга Г. А. Українська балада. Київ : Дніпро, 1970. 258 с.
56. Піхманець Р. Тарас Шевченко і Михайло Драгоманов: протилежні коди національно-екзистенціальних стратегій. Івано-Франківськ: НАІР, 2015. 216 с.
57. Попов П. М. М. Костомаров як фольклорист і етнограф. К.: Наук. думка, 1968. 113с.
58. Пуларія Т. Архетип, міф, символ: до співвідношення понять // Аркадія: Мистецтвознавчий та культурологічний журнал. 2015. №1. С.19– 26.
59. Росовецький С. Шевченко і фольклор. Київ: Критика, 2015. 480 с.

- 60.Смілянська В. Л. Літературна творчість Миколи Костомарова // Костомаров М. Твори: У 2 т. Т. 1. К., 1990. С. 5– 37.
- 61.Ткачук М. Поетика балад Левка Боровиковського. Тернопіль: Збруч, 2000. 146 с.
- 62.Тхорук Р. Левко Боровиковський та етнографічні зацікавлення українських романтиків // Волинь філологічна : текст і контекст. Творчість Л. Боровиковського в контексті слов'янського романтизму : зб. наук. пр. Вип. 2. Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2006. С. 39-52.
- 63.Українська фольклористика: словник-довідник / уклад., заг. ред. Михайла Чернопиского. Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. 448 с.
- 64.Українська балада: Антологія / Упоряд., вступ. ст. та приміт. Г. А. Нудьги. – Київ: Рад. письменник, 1964. 560 с.
- 65.Українські замовляння / Упоряд. М. Н. Москаленко; Авт. передм. М.О.Новикова. – К.: Дніпро, 1993. – 309 с.
- 66.Українські чари / Упоряд. О.М.Таланчук. К.: Либідь, 1994. 96 с.
- 67.Українські поети– романтики. – К.: Наукова думка, 1987 р., с. 108 138.
- 68.Чижевський Д. історія української літератури. Тернопіль : Феміна, 1994.480 с.
- 69.Шевченко Т. Кобзар, Київ: Веселка, 1987, 607 с.