

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ДОНЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТУСА

ШЕВЧЕНКО ІННА ТАРАСІВНА

Допускається до захисту:  
в. о. завідувача кафедри теорії  
та історії української і світової  
літератури,  
д. філол. наук, доцент  
\_\_\_\_\_ Кравченко Е. О.  
«\_\_» \_\_\_\_\_ 2020 р.

**БАЛАДА «ОЙ, НЕ ХОДИ, ГРИЦЮ, ТА Й НА ВЕЧОРНИЦІ»  
В ЛІТЕРАТУРНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Спеціальність 035 Філологія

Кваліфікаційна (магістерська) робота

Науковий керівник:

В. А. Просалова, професор кафедри  
теорії та історії української і світової літератури,  
д. філол. наук, професор

Оцінка: \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_ /

(бали/за шкалою ЄКТС/за національною шкалою)

Голова ЕК: \_\_\_\_\_  
(підпис)

Вінниця 2020

## АНОТАЦІЯ

**Шевченко І. Т. Балада «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» в літературній інтерпретації. 035 Філологія. Донецький національний університет імені Василя Стуса. Вінниця, 2020. 96 с.**

У магістерській роботі висвітлено літературну інтерпретацію української народної балади «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» в художніх творах різних жанрів. З'ясовано ознаки народної балади як жанру. Обґрунтовано особливості індивідуально-авторської версії балади у творах різної хронології, зокрема: драмі Михайла Старицького «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці», повісті Ольги Кобилянської «У неділю рано зілля копала», романі у віршах Ліни Костенко «Маруся Чурай». Зіставлено повість Ольги Кобилянської та роман Ліни Костенко в аспекті конфлікту, що впливає на мотив учинення гріха героєм. Визначено, що канва баладної історії у художніх творах збагачена багатьма новими деталями, які значно розширюють сюжет, відбивають авторську індивідуальність письменника.

*Ключові слова: балада, сюжет, роман, повість, герой.*

Бібліограф.: 51 найменування.

## SUMMARY

**Shevchenko I. Folk Ballad «Oy, ne Khody, Hrytsyu, ta y na Vechornytsi» in Literary Interpretation. 035 Philology. Vasyl' Stus Donetsk National University. Vinnytsya, 2020. 96 p.**

The master's thesis covers the literary interpretation of the Ukrainian folk ballad «Oy, ne Khody, Hrytsyu, ta y na Vechornytsi» in works of art of various genres. The signs of folk ballads as an autonomous system of folklore have been clarified. The peculiarities of the individual-author version of the ballad in the works of different chronology of writing are substantiated, namely: Mykhailo Starytsky's drama «Oy, ne Khody, Hrytsyu, ta y na Vechornytsi», Olga Kobylyanska's novel «On Sunday Morning She Gathered Herbs», novel of Lina

Kostenko «Marusya Churai». Novels by Olga Kobylanska and Lina Kostenko are compared as a difference of the conflict, which influences the motive of committing sin by the hero. It is determined that the outline of the ballad story is enriched with many new details that significantly expand the plot, affects the characteristics of the relationship of the characters.

*Keywords: ballad, plot, novel, story, hero.*

**Bibliography:** 51 items.





## ЗМІСТ

|  |    |
|--|----|
| ВСТУП.....   | 7  |
| РОЗДІЛ 1. ОСОБЛИВОСТІ БАЛАДНОГО СЮЖЕТУ В УСНІЙ НАРОДНІЙ<br>ТВОРЧОСТІ.....  | 10 |
| 1.1 Фольклор як автономна система.....   | 10 |
| 1.2 Особливості народної балади як жанру.....  | 15 |
| Висновки до розділу 1 .....  | 30 |
| РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНЯ ВЕРСІЯ НАРОДНОЇ БАЛАДИ У ДРАМІ МИХАЙЛА<br>СТАРИЦЬКОГО «ОЙ, НЕ ХОДИ, ГРИЦЮ, ТА Й НА ВЕЧОРНИЦІ»..... | 32 |
| 2.1 Народна й соціально-побутова основа драми.....   | 32 |
| 2.2 Особливості літературної інтерпретації взаємин головних героїв....   | 38 |
| Висновки до розділу 2 .....  | 44 |
| РОЗДІЛ 3. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ БАЛАДНОГО СЮЖЕТУ В ПОВІСТІ ОЛЬГИ<br>КОБИЛЯНСЬКОЇ «У НЕДІЛЮ РАНО ЗІЛЛЯ КОПАЛА» .....          | 45 |
| 3.1 Звернення письменниці до народної творчості як джерела тем,<br>образів.....                                      | 45 |
| 3.2. Ознаки балади в повісті «У неділю рано зілля копала».....   | 49 |
| 3.3 Особливості авторської інтерпретації любовної колізії .....  | 50 |
| Висновки до розділу 3 .....  | 44 |
| РОЗДІЛ 4. РОЗДІЛ 4. ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКА ВЕРСІЯ БАЛАДИ<br>ПРО ГРИЦЯ В РОМАНІ ЛІНИ КОСТЕНКО «МАРУСЯ ЧУРАЙ» .....   | 57 |
| 4.1 Баладна основа роману «Маруся Чурай» .....   | 57 |
| 4.2 Інтерпретація баладного сюжету Ліною Костенко та Ольгою<br>Кобилянською: порівняльний аспект .....               | 67 |
| Висновки до розділу 4 .....  | 72 |
| ВИСНОВКИ.....  | 75 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....  | 78 |

|                |    |
|----------------|----|
| ДОДАТОК А..... | 83 |
| ДОДАТОК Б..... | 96 |



## ВСТУП

Балада як жанр народної творчості неодноразово викликала зацікавлення літературознавців, адже цей жанр українського фольклору вирізняється багатими сюжетами, які відтворюють незвичайні, переважно драматичні й трагічні долі народу. Балада здавна увійшла в побут народу й зберігає свою популярність нині. Тому й не дивно, що цей жанр фольклору став підґрунтям для створення численних літературних версій у художній обробці українських письменників, що в сучасному літературознавстві є малодослідженим. Це і зумовлює **актуальність** роботи.

**Мета** магістерської роботи – визначити особливості індивідуально-авторських інтерпретацій української народної балади «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» в художніх творах різних жанрів. Сформульована мета передбачає розв’язання таких **завдань**:

- 1) опрацювати наукові джерела із зазначеної проблеми;
- 2) розглянути основні теоретичні засади балади як жанру фольклору:
  - а) зіставити визначення балади на різних етапах її становлення;
  - б) визначити основні риси балади;
  - в) виділити основну класифікацію жанру;
  - г) зіставити баладу з іншими фольклорними жанрами;
- 3) дослідити художню версію балади про Гриця в повісті Ольги Кобилянської «У неділю рано зілля копала»;
- 4) з’ясувати особливості інтерпретації баладного сюжету в драмі Михайла Старицького «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці»;
- 5) виявити індивідуально-авторську версію народної балади «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» в романі Ліни Костенко «Маруся Чурай».

**Огляд літератури.** Особливості баладного сюжету в усній народній творчості розглянуто на основі праць Г. А. Нудьги «Українська балада (з



теорії та історії жанру)», М. Лановик, З. Лановик «Усна народна творчість», О. І. Дея «Українська народна балада». Літературні версії народної балади ґрунтовно проаналізовано в роботі М. Дах «Літературне життя народної балади «Ой не ходи, Грицю». Проблема олітературення сюжету і жанру».

**Об'єктом** магістерської роботи є повість Ольги Кобилянської «У неділю рано зілля копала», драма Михайла Старицького «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці», роман Ліни Костенко «Маруся Чурай».

**Предмет** – трансформація народного баладного сюжету про Гриця в художній літературі.

**Теоретичне значення** роботи полягає в дослідженні особливостей авторської інтерпретації відомого баладного сюжету.

Результати та матеріали, отримані в результаті дослідження, що становлять **практичне значення**, можна використовувати в подальшому дослідженні творчості М. Старицького, О. Кобилянської, Ліни Костенко, при вивченні народної творчості у загальноосвітніх школах, на філологічних факультетах вищих навчальних закладів.

Під час роботи були використані такі **методи** дослідження: описовий, історико-порівняльний, зіставно-аналітичний.

► **Зіставно-аналітичний**

(використовується для зіставлення та якісного аналізу конкретного твору з точки зору баладного сюжету);

► **Описовий**

(використовується для дослідження характерних особливостей творів, опису відмінних рис між баладою та іншими жанрами літератури, з'ясування низки спільних ознак, що притаманні народній та літературній версіям балади про Гриця; опису проблематики та характеристики героїв, що допомогло порівняти фольклорний твір із його літературними обробками);

## ► Історико-порівняльний

(використовується для зіставлення баладної історії про отруєння Гриця з позиції різних епох, в які були написані твори, та зіставлення особливостей соціально-побутових умов героїв).

**Структура роботи.** Магістерська робота складається зі вступу, 4 розділів («Особливості баладного сюжету в усній народній творчості», «Інтерпретація баладного сюжету в повісті Ольги Кобилянської «У неділю рано зілля копала», «Художня версія народної балади в драмі Михайла Старицького «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці», «Індивідуально-авторська версія балади про Гриця в романі Ліни Костенко «Маруся Чурай»), висновків, списку використаних джерел.

**Апробація результатів дослідження:** публікація у «Віснику студентського наукового товариства Донецького національного університету імені Василя Стуса» статті «Особливості художньої реалізації баладного сюжету в драмі Михайла Старицького «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці»» (Шевченко І. Т. Особливості художньої реалізації баладного сюжету в драмі Михайла Старицького «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці». *Вісник СНТ ДонНУ імені Василя Стуса*. Вінниця : ДонНУ імені Василя Стуса, 2019. Вип. 11. Т. 2. С. 149 – 152.); участь у XI Міжнародній науково-практичній конференції «Eurasian scientific congress» (1-3 листопада 2020 року, Барселона, Іспанія) та публікація у збірнику конференції статті «Народнопоетична й індивідуально-авторська версії баладного сюжету: порівняльний аспект» (Шевченко І. Народнопоетична й індивідуально-авторська версії баладного сюжету: порівняльний аспект. *Матеріали XI Міжнародної науково-практичної конференції «Eurasian scientific congress»*. Барселона : Barca Academy Publishing, 2020. С. 465 – 471).



## РОЗДІЛ 1.

### ОСОБЛИВОСТІ БАЛАДНОГО СЮЖЕТУ В УСНІЙ НАРОДНІЙ ТВОРЧОСТІ

#### 1.1 Фольклор як автономна система

Загальновідомо, що література поширюється письмовим шляхом, фольклор – усним. Ця різниця досі вважається різницею чисто технічного порядку. Тим часом різниця ця зачіпає саму суть справи. Вона знаменує глибоко різне життя цих двох видів поетичної творчості.

Літературний твір, раз виникнувши, вже не змінюється. Він функціонує при наявності двох величин: це – автор, творець твору, і читач. Допоміжною ланкою між ними є книга, рукопис або виконання. Якщо літературний твір незмінний, то читач, навпаки, завжди змінюється. Аристотеля читали стародавні греки, араби, гуманісти, читаємо його і ми, але всі читають і розуміють його по-різному [20, с. 300].

Справжній читач завжди читає творчо. Літературний твір може його радувати, захоплювати або обурювати. Він часто хотів би втрутитися в долю героїв, нагородити або покарати їх, змінити їх трагічну долю на щасливу, а поганого лиходія стратити. Але читач, як би глибоко він не був схвилюваний літературним твором, не може внести в нього ніяких змін на догоду своїм особистим смакам або поглядам своєї епохи.

Як у цьому відношенні відбувається з фольклором? Фольклор також існує при наявності двох величин, але величин, відмінних від того, що ми маємо в літературі. Це виконавець і слухач, безпосередньо, вірніше – неопосередковано протиставлені один одному.

Зупинимо нашу увагу спершу на виконавці. Як правило, він виконує твір, що не створений ним особисто, а почутий ним раніше. В такому

випадку виконавець ніяк не може бути зіставлений з поетом, який читає свій твір.

Виконавець – це специфічна для фольклору фігура, повна глибокого для нас інтересу, яка вимагає найпильнішого історичного вивчення. Виконавець не повторює буква в букву того, що він чув, а вносить у почуте ним свої зміни.

Нехай ці зміни будуть іноді зовсім незначними (але вони можуть бути і дуже великими), нехай зміни, що відбуваються з фольклорними текстами, іноді відбуваються з повільністю геологічних процесів, важливий сам факт змінності фольклорних творів порівняно з незмінюваністю творів літературних.

Якщо читач літературного твору є ніби позбавленим будь-яких повноважень щодо зміни тексту, то всякий слухач фольклору є потенційним майбутнім виконавцем, який у свою чергу – свідомо чи несвідомо – вносить у твір нові зміни. Ці зміни відбуваються не випадково, а за відомими законами.

Відкинуто буде все, що є неспівзвучним епосі, ладу, новим настроям, новим смакам, новій ідеології. Ці нові смаки позначаються не тільки в тому, що буде відкинуто, але і в тому, що буде перероблено і додано. Чималу (хоча і не вирішальну) роль відіграє особистість оповідача, його індивідуальні смаки, погляди на життя, таланти, творчі здібності.

Таким чином, фольклорний твір живе в постійному русі і зміні. Тому він не може бути вивчений повністю, якщо його записано тільки один раз. Його має бути записано максимальну кількість разів. Кожний такий запис ми називаємо варіантом, і ці варіанти представляють собою зовсім інше явище, ніж, наприклад, редакції літературного твору, створені однією й тією ж особою.

Таким чином, фольклорні твори живуть, весь час змінюючись, і ця життєвість і змінність є одними зі специфічних ознак фольклору.

Між фольклором першого роду, що часто провадить своє існування від доісторичних часів і має варіанти в міжнародному масштабі, і віршами поетів, вільно виконуваними і передаваними далі зі слуху, є істотна різниця. У першому випадку ми маємо чистий фольклор, тобто фольклор як за походженням, так і за розвитком. У другому випадку ми маємо фольклор літературного походження. [7, с. 205].

У більш широкому аспекті це питання про книжкові джерела фольклору. Але цей випадок повертає нас до питання про авторство в фольклорі. Ми взяли тільки два крайні випадки.

Перший – фольклор, індивідуально ніким не створений, що виник ще в доісторичні часи в системі будь-якого обряду чи інакше і дожив в усній передачі до наших днів. Другий випадок – явно індивідуальний твір новітнього часу, який подається як фольклорний. Між цими двома крайніми точками упродовж розвитку як фольклору, так і літератури можливі всі форми переходу, які тут неможливо ні передбачити, ні проаналізувати. Це питання вже конкретного розгляду в кожному випадку окремо.

Для будь-якого сучасного фольклориста очевидно, що подібного роду питання вирішуються, однак, не описово, статично, а в їх розвитку. Генетичне вивчення фольклору є тільки частиною його історичного вивчення, а це приводить нас вже до іншого питання, до питання про фольклор як явище вже не тільки літературного, а й історичного порядку, і про фольклористику як історичну, а не тільки літературознавчу дисципліну.

У наш час, коли сучасна філологічна наука прагне не лише позбавитися нав'язуваних радянським літературознавством догм та схем стандартного характеру, розбудовувати об'єктивну національну методологію, що сполучає між собою суміжні наукові галузі, нові підходи, де, на думку П. Іванишина, доцільно розмірковувати стосовно інтерпретації та реінтерпретації текстів [20, с. 5–6], гострою є проблема, як найменш болісно переглянути старі підходи та стереотипи, за якими вивчалися художні твори словесності, постає



проблема перегляду старих підходів та стереотипів у вивченні творів словесності. Позитивний досвід, залишений попередниками, на думку О. Вертія, сприяє подальшому поступу, оскільки «відбувається розширення як рамок самих досліджень, вироблення та кристалізація нових основоположних підстав вивчати фольклорно-літературні взаємовпливи» [6, с. 20]. О. Кузьменко, натомість, вважає, що наразі вкрай важливо виявити відмінності та типологічні аналогії, що поєднують та роз'єднують відповідно професійну літературу і усну народну творчість, що у наш час означає щораз більший резонанс, потенційно придатний для іменування загальнослов'янською проблемою [32, с. 11].

Співдія або взаємовплив між фольклором та літературою як двома взаємопроникними системами, формами творчої словесності, була предметом зацікавлень вітчизняних науковців, починаючи з XIX століття, особливо в часи, коли набував розвитку романтизм, із чим було пов'язано не лише початок видання, запису та поширення народних творів, але і визнання їх як вищого взірця, своєрідного еталону для літературних творів. Перша половина XIX століття позначена не лише першими фольклорними та фольклорно-етнографічними збірниками, авторами яких були М. Цертелєв, М. Максимович, А. Метлинський, П. Куліш та інші, але й теоретичним осмисленням, об'єктом якого стали як самі фольклорні твори, так і їхній взаємозв'язок з авторською творчістю, що й нині становить актуальність.

Такі впливи у своїх працях досліджували уже М. Максимович, М. Костомаров, П. Куліш, М. Драгоманов, І. Франко, М. Грушевський, В. Гнатюк, Ф. Колесса; у пізніший час дослідження цієї проблеми належать М. Грицаю, Т. Комаринцю, Г. Нудзі, І. Денисюку, С. Мишаничу, Р. Кирчеву, В. Погребеннику та іншим дослідникам. Сучасний розвиток науки дозволяє здійснення відносно цих явищ теоретично-компаративного аналізу, місцем якого постає смислове поле та бінарна опозиція між фольклоризмом та фольклоризацією в художньому творі. Вагомі наукові здобутки в цьому

напрямі належать П. Іванишину, О. Вертію, Я. Гарасиму, О. Кузьменко, Р.Маркову та ін.

Так, саме П. Кулішеві належить неодноразове звертання уваги на те, як взаємодіють фольклор та література. Письменник окреслював рамки, в яких ці дві художньо-естетичні системи здійснюють взаємообмін, та, як зауважує дослідник Я. Гарасим, «здійснив визначення народної творчості як єдиного джерела для літератури, що може називатися дійсно національною» [7, с. 97]. Так, самому Кулішеві належать слова про наявність в української писаної словесності в мові та піснях українського народу. Куліш згадує Квітку, якого називає славним прозою та зауважує, що коріння його оповідань знаходиться саме в річищі народнопоетичної естетики. Зауважує Куліш і глибоку народність творчості Шевченка, зокрема, дум та поем, що мають коріння в народних піснях [33, с. 429].

Зауважуючи, що українська літературна проза у першій половині XIX століття мала своєю суттєвою характеристикою фольклоризм, слід відзначити актуалізацію романтизмом якнайширшого та якнайглибшого звернення до фольклору. Потрібно підкреслити багатоаспектність та багатовекторність українського літературного фольклоризму, позначення ним двох рівневиявів – функціонального та генетичного.

Для першого рівня фольклоризму характерні традиційні фольклорно-літературні взаємини, а також трактування цього явища як такого, що наслідує або використовує фольклор у творчості літераторів. Ця ознака є найбільш типовою в характеристиці фольклористичної продуктивності, що передбачає орієнтацію на поетику фольклору письменниками із подальшою творчою трансформацією, переосмисленням чи розбудовою традиційно фольклорних мотивів, образів, композиційних схем та художніх засобів, що будують канву нового літературного тексту» [37, с. 12].

Для письменників першої половини XIX століття був характерним розвиток власних трансформаційних фольклорно-літературних принципів

романтичного спрямування. Так, наприклад, при аналізі оповідань Г. Квітки-Основ'яненка М. Яценко окреслює такі характеристики поетики автора, як «розщеплення залучених з фольклорної скарбниці сюжетних схем та мотивів, їх розкладення під впливом індивідуальної суб'єктивної свідомості автора та постання не як цілісної естетичної моделі світобудови, естетико-етичного взірця, а лише як матеріала, використання якого необхідно, аби передати достовірність художніх форм, які найбільш добре сприймав та розумів простонародний читач ...» [51, с. 61].

Саме для зазначеного періоду найбільш характерне явище, у результаті якого зблизилися фольклорна та літературна традиції, внаслідок чого тексти стилізувалися відповідно до фольклорних зразків, активно позичалися фольклорні сюжети та символи [51, с. 9]. Безумовно, одну з форм, у якій відбувалася зазначена стилізація, постає мова творів, максимально наближена до еталонів народності. Таким чином, можна зробити акцент на лінгвістично-стилістичних виявах фольклоризму в прозових творах українських авторів першої половини XIX століття.

Балада є одним із найпопулярніших жанрів усної народної творчості. Цей жанр українського фольклору вирізняється багатими сюжетами, які розповідають нам про незвичайні, переважно драматичні й трагічні долі народу. Будь-яка балада виражає високу народну етику людських взаємин, змушує опиратись всякому гнобленню, підступності й зраді. Тому завдяки своєму загальнолюдському звучанню балади здавна користуються популярністю.

## **1.2 Особливості народної балади як жанру**

Жанр народної балади характеризується епічною безсторонністю відтворення дійсності, сюжетністю малюнків, психологізмом, наявністю



морально-дидактичних узагальнень. Історична та соціальна дійсність у баладах відтворюється через особисті драми й трагедії її рядових учасників, зрідка історичних діячів. Тематику та об'єктами баладного зображення є передусім драматичне й трагічне, що виходить за норму або недопустиме з погляду народної етики (нечувана жорстокість, злочинства, насильства, вбивства тощо). Оскільки ж у житті трапляються несподівані й виняткові ситуації нетрагічного, навіть щасливого характеру з романтично-пригодницьким відтінком, то й вони, відтворені в пісенно-баладній формі, збагачують сюжетно-тематичний діапазон жанру [37, с. 9].

На початку XIX століття в українській літературі заговорили про баладу як жанр. Народні балади досліджували І. Франко, Ф. Колесса, М. Драгоманов, М. Возняк, В. Гнатюк, М. Костомаров, Г. Нудьга, О. Дей та ін.

В Україні термін «балада» у застосуванні до народнопісенних та літературних творів з'явився в перші десятиріччя XIX ст., чому сприяла особлива увага поетів-романтиків до цього жанру. Реальний буденний світ людських драм і трагедій як об'єкт цього пісенного жанру часом поєднується з нереальним та фантастичним, що тут сприймається за реальність іншого порядку, можливу в далекому минулому або в якихось специфічних умовах. Вкраплені до балад мотиви чудесного глибоко співзвучні природній естетиці цього жанру [37, с. 9].

З'ясуємо значення поняття «балада». Л. Первомайський визначив жанр балади як ліро-епічну пісню, в якій драматизм події з надзвичайною силою поєднується з епічною об'єктивністю викладу і глибоким ліризмом. Г. Нудьга у праці «Українська балада» подає таке визначення: «Балада – це ліро-епічний твір фантастичного, історичного, героїчного, соціально-побутового чи революційного змісту з драматично напруженим сюжетом, у якому наявні елементи незвичайного» [40, с.7-9]. Сучасні ж дослідники трактують це поняття так: «Балада (франц. ballade, від лат. Ballare – танцювати) – жанр

ліро-епічної поезії фантастичного, історико-героїчного або соціально-побутового ґатунку з драматичним сюжетом» [36, с. 75-76].

Балада не є «чистим жанром», адже може поєднуватись із спорідненими жанрами (думою, драмою, поемою, народною піснею). Спробуємо встановити розбіжності між поданими жанрами. Від думи балада відрізняється тематичним спрямуванням: темою думи є реальна історична подія, яка відбулась, або ж легенда, що виразно збереглась у пам'яті народу; балада ж складається з таємничих поетичних переказів, що часом збуджують уяву людей. До драми баладу наближає драматична напруженість сюжету, гострі конфлікти, несподівані повороти дії, використання діалогів як способів викладу змісту. Так, Д. Даренберг у праці «Балада як мала драма» писав про баладу як «драму в ембріоні», як про «малу драму». До того ж, досліджуваний нами жанр фольклору розвинувся на основі народної пісні, яка відбилась на її змісті, формі та стилі й надала риси простоти викладу й зв'язку з життям народу.

Близькою є спорідненість між ліро-епічною поемою і баладою. Так, зауваження Д. Загула, що «змістом своїм балада нагадує нам поему, бо теми бере з подій історичних, легендарних або побутових, і як поема, належить до лірично-епічної творчості», має свою слушність. Але від поеми балада відрізняється насамперед менше вираженою епічністю, що виявляється і в звуженому колі подій, і в обмеженому числі дійових осіб та поставлених проблем, і в характері та місці розповідних елементів [14, с. 33].

Балада освоює всі можливі явища людського життя – особистого, сімейного, суспільного, порушує проблеми, з якими може зустрічатися людина на своєму життєвому шляху – соціальні, побутові, духовні, моральні, усі види стосунків між людьми (родичами, друзями, ворогами), зв'язок із потойбічним світом (духами, мерцями, демонами), фантастичні незвичайні явища. До того ж зміст балад охоплює усі суспільні верстви, починаючи від князів та вельмож і завершуючи «суспільним дном» (розбійниками,

вбивцями, навіть маньяками). Практично неможливо знайти тему, яка б не була реалізована в баладних сюжетах.

Мар'яна і Зоряна Лановик схарактеризували *основні риси*, що вирізняють баладу з-поміж інших фольклорних жанрів:

- 1) ***Формою балада дуже подібна до ліричної пісні.***
- 2) ***В основі сюжету балади лежать незвичайні, часто фантастичні події.***
- 3) ***Дійові особи, як правило, – прості звичайні люди.***
- 4) ***Трагізм.***
- 5) ***Драматизм.***
- 6) ***Реалістичність балад.***
- 7) ***Дидактичність*** [Цит. за: 34, с. 301-303].

Розглянемо детальніше ознаки, характерні для балад. Отож, балада близька до ліричної пісні, але на відміну від неї (в якій за законами лірики передаються почуття чи переживання ліричного героя, його думки, викликані окремим епізодом життя) у баладі є сюжет – епічне начало (відтворюються бодай стисло дії і вчинки героя, його стосунки з іншими людьми). Тому в баладі є не одна (як у переважній більшості пісень), а кілька дійових осіб, стосунки між якими розкриваються за законами епосу (наявні всі елементи композиції), чим балада споріднюється з легендами та оповіданнями. Недаремно деякі дослідники називали цей жанр пісенною повістю.

В основі сюжету балади лежать незвичайні, часто фантастичні події. (дівчина перетворюється в тополлю, брат продає сестру, чоловік за намовою коханки вбиває дружину, дівчина отрує невірною коханого, мати пропиває дочку та ін.). Цією незвичайністю, екстраординарністю (а часто і жорстокістю) зображуваного балади відрізняються від ліричних пісень на суспільно-побутові чи родинно-побутові теми, в яких події не виходять за межі буденного життя. Елементи чудесного, фантастичного, зумовлені давніми віруваннями (чаклунство, анімізм, жертвоприношення та ін.),



споріднюють балади з казками, де зустрічаються ці ж елементи, а також з легендами, в яких, як і в баладі, поширений прийом метаморфози (перетворення людини в дерево, пташку, квітку, камінь і т. п.) [Цит. за: 34, с. 302].

Дійовими особами балади є звичайні люди (свекруха, невістка, брат з сестрою, невірний хлопець та ін.), і змальовані картини стосуються життя лише окремої людини. Ці події не мають національного чи загальнодержавного значення (як це притаманне героїчному епосові, де билинні богатирі чи козаки з дум роблять надзвичайні подвиги в ім'я усього народу, для визволення рідної землі від чужоземних загарбників і т. п.). Цим балади відрізняються від билин, дум та історичних пісень. У них домінують сімейний побут і картини особистого життя [Цит за: 34, с. 302].

В основі балади лежать надзвичайні події, життєві конфлікти з трагічним закінченням. На це звертає увагу і Петро Лінтур: «балада розповідає переважно про похмурі, трагічні випадки, які привертають увагу, вражають» [Цит. за: 34, с. 101]. Балада ніколи не завершується щасливо. Цим вона відрізняється від усіх видів фольклору. Більше того, зло в баладі, як правило, залишається не покараним (убивця залишається жити, звідник виплутується зі складних обставин, винуватці часто навіть не шкодують за скоєним, їх не мучить совість). Як і в казках, у баладах спостерігається гостре протистояння добра і зла. Але добро у них перемагає лише умовно (закохані, яким не дозволяють одружитися, топляться і в такий спосіб залишаються навіки разом; мати, отруївши нелюбу невістку, втрачає і коханого сина, який, зрозумівши злий намір матері, випиває отруту та ін.). Так виявляються народні уявлення про торжество справедливості. Позитивний баладний герой приймає смерть без страху, вбачаючи у цьому вихід зі складних життєвих обставин, з безнадійних ситуацій [16, с. 171]. Тому балада завжди є дуже емоційною, хвилюючою, що впливає на людські почуття, примушує співпереживати з героями, задуматись над самим життям.

О. Дей назвав баладу «епосом нещасливих людських доль». «Це незвичайні пригоди із звичайними людьми, це прояви контрастності і поляризації, які є стрижнем баладності як такої. Відтворюючи несподівано гострі конфлікти та психологічні стани у хвилини найвищого напруження людських пристрастей і переживань у переважно трагічних ситуаціях, балади викликають глибокі зворушення, адже трагічне суперечить людській природі, воно ніколи й ніде не було звичним, життєвою нормою і завжди приголомшувало, відгукувалося співчуттям та уболінням щодо персонажа-жертви і ненавистю до персонажа-злочинця» [16, с. 176].

Для жанру балади характерний драматизм. Так, первісно баладу танцювали – рухами відтворювали оспівувані події (елементи драми). У сучасних баладах драматизм виявляється інакше. Насамперед у діалогічній формі балад: кілька дійових осіб постають перед нами, як на сцені, їхні думки і вчинки передані у формі діалогів. Дія в баладі розвивається надзвичайно швидко і напружено, як у драмі. Тут немає уповільнення, детальних описів, тривалих повторів, характерних для героїчного епосу. Все відбувається динамічно, над вчинками герой ніколи довго не роздумує, часто його дії зовсім не мотивуються (не пояснюється, чому дівчина наказує коханому вбити його маму і принести їй серце, чому брат продає на ринку свою сестру і т. п.). Однак баладний драматизм спрямований не стільки на передачу чи точне відображення подій, скільки на сильний психологічний ефект – емоційне потрясіння, глибоке душевне переживання. Тобто драматизм тут використовується лише, щоб підсилити ліричний струмінь (має сугестивну силу).

Реалістичність балад проявляється в кількох моментах: час у баладі стосується «потенційної сучасності» (В. Пропп), тобто згадані в баладі події відбувалися не у глибокому минулому (як у героїчному епосі), а зовсім недавно; всі події, незважаючи на фантастичний елемент, є потенційно можливими. Чудо в баладі ніколи не є визначальним, не проймає оповіді

всуціль, а лише фрагментарно, тому не деформує домінантного міметичного освоєння дійсності. Наприклад, перетворення дівчини в тополя, окрім рис метаморфози, залишків анімістичних вірувань, переплітається зі звичаєм садити на могилі тополя (це саме стосується калини чи явора); персонажі балад – не богатирі, князі чи царевичі, а звичайні люди різних суспільних верств. Вони не діляться на «героїв і злодіїв» (В. Пропп), бо і злочинці – не епічні гіперболізовані злочинці, а звичайні люди. Сама дійсність теж ні не гіперболізована, ні не ідеалізована, а мислиться такою, якою є, з усіма властивостями складного буття (у тому числі – трагічними). Весь фольклор до того не наголошував на трагізмі (герої билин завжди перемагали ворога, злі сили були покарані, правда і справедливість встановлені – все «поставлено на свої місця»). Дуже рідко, в окремих випадках у новелістичних билинах зустрічаються елементи вбивства чи самогубства («Билина про Дунай»), що можна якоюсь мірою вважати перехідною ланкою між билиною і баладою, і то дуже умовно, бо в баладі представляються переважно людські характери і їх зіткнення у реальному житті. Тут відсутня ідеалізація позитивних героїв чи їх рис, гіперболізація обставин чи здібностей, ліризація почуттів, монументалізм у зображенні обраної теми, її значимості [34, с. 303].

У баладі опосередковано чи прямо криється повчання або застереження. Навіть якщо зло залишається непокараним, утверджується торжество добра і справедливості (хай навіть великою ціною людського життя, оскільки смерть часто є не центром проблеми чи джерелом трагізму, а, навпаки, шляхом вирішення конфлікту, виходом з безнадійної ситуації, що склалася силою обставин чи непередбачуваних вчинків героїв). І навіть якщо формально зло торжествує, все одно симпатії слухачів залишаються на боці скривджених, на боці слабкої жертви, яка не змогла постояти за себе, і від протилежного встановлюється народна мораль, виробляються



загальноприйнятні норми співжиття, виховується здатність співпереживати, відчувати людський біль, жаль, розчарування.

З'ясовано, що сюжет балади часто драматизується містичними і міфологічними мотивами, тому в творі може використовуватись прийом метаморфози (перевтілення), що наближає баладу до казки, легенди. Досліджуваному нами жанру народної творчості притаманний також ефект нарощування психологізму чи трагізму шляхом градації дії в часі. Так, балада «Ой не ходи, Грицю» побудована на цьому прийомі:

*У неділю рано зілля копала,  
В середу рано Гриця отруїла.  
А у понеділок — переполоскала,  
А у четвер Грицько помер,  
Прийшов вівторок — зілля варила,  
Прийшла п'ятниця — поховали Гриця... [4, с. 230].*

Драматизм посилюється і шляхом гіперболізації. На відміну від інших жанрів, цей прийом використовується не щодо фізичної сили, а щодо глибоких душевних переживань, нестримних почуттів, душевних страждань. У баладах використовуються також ті художньо-поетичні засоби, що і в ліричних творах: метафори, епітети, порівняння, вживаються художні тавтології, синонімічні пари (плакати-ридати, кличе-викликає, тужить-голосить та ін.) [7, с. 334].

Протягом багатовікового розвитку української народної балади склався великий фонд типових її сюжетів (понад 300). А якщо зважати на всі різновиди сюжетів і варіантів, – то їх класифікація є завданням надзвичайно складним. Вчені ще не дійшли спільної думки, за яким принципом класифікувати балади. Найпоширенішим щодо систематизації баладних текстів є сюжетно-тематичний принцип. Одну з перших вдалих спроб детальної класифікації балад в українській фольклористиці здійснив І.Франко. На основі цього ж принципу створена класифікація чеським

фольклористом К. А. Медвецьким. За цим принципом виділяється 10 груп балад: легендарні, історичні, сімейні, любовні, балади про нещасливі випадки, насильницькі, розбійницькі, «шибеничні», військові, елегійні. Така класифікація не цілком точна, бо любовні балади перетинаються з елегійними, а у військових може йтися про нещасні випадки [Цит. за: 34, с. 306].

М.І. Кравцов у статті «Слов'янська народна балада» класифікував балади на основі природи їх конфліктів і виділяв 4 групи: балади з анімістичними і міфічними мотивами; з сімейними; соціальними; та історичними конфліктами. Свій варіант цієї ж класифікації подає С.Й. Грица у статті «Мелос української народної епіки», виділяючи: міфологічні (антропоморфічні) та пов'язані з легендами балади; сімейно-побутові; історичні; соціально-побутові [Цит. за: 34, с. 307].

Найдетальнішу класифікацію балад в українській фольклористиці розробив О. Дей у монографії «Українська народна балада». Він вважав, що всі українські балади за характером людських взаємин і конфліктів, їх причинами і наслідками чітко розподіляються на три великі групи:

1. про кохання та дошлюбні взаємини (особисті взаємини);
2. про сімейні взаємини і конфлікти;
3. взаємини і конфлікти на тлі соціальних та історичних обставин.

Вся сукупність українських балад, класифікованих на основі загальнолюдської градації (особа – сім'я – суспільство), нараховує близько 300 сюжетних типів, з яких понад 90 стосується першої сфери людських відносин, близько 130 – другої і приблизно 70 – третьої [16, с. 13].

У межах кожної з цих груп виділяють окремі тематичні цикли. Так, перша група *«Кохання і дошлюбні відносини»* вміщує такі тематичні цикли:

1. добір пари випробуванням сили і кмітливості;
2. чарування. отруєння чарами;

3. суперництво в коханні;
4. збування нелюба ціною життя;
5. вивірення вірності в коханні;
6. взаємовідданість закоханих вище родинних почуттів;
7. втрата милого (милої), переживання з приводу його (її) смерті (розлуки);
8. самогубство (смерть) насильно розлучених закоханих;
9. незвичайні побачення та зустрічі розлучених закоханих;
10. зрада в коханні й дружбі. помста за невірність;
11. втеча зі спокусниками, розплата підмовлених до мандрів за своє легковір'я;
12. зрадливе зведення дівчини, втрата вінка;
13. дітозгубництво;
14. шлюб, вінчання.

Друга група *«Сімейні взаємини і конфлікти»* складає низку таких підвидів:

1. випадковий і попереджений інцест (кровозмішення);
2. вивіряння родинної і подружньої вірності;
3. нагла смерть вірної дружини;
4. втрата доброго чоловіка;
5. конфлікти між одруженими без любові (чоловік-нелюб, ненависна жінка);
6. подружня зрада, перелюбство;
7. вбивство (покарання) дружини (чоловіка) за намовою;
8. знущання свекрухи над невісткою;
9. взаємини невісток і зовиць;
10. мати, батько і їх малі діти;
11. мати і дорослі діти.;
12. сутички неслухняних і невдячних синів і дочок з батьками;



13. родинні почуття між братами і сестрами, брати – захисники сестер;
14. відгомони соціальної нерівності у відносинах братів і сестер;
15. збиткування мачухи (приймака) над сиротами, сирітська доля;
16. сімейні нещастя від розбійництва.

Третя група *«Відгомони соціального та історичного життя»* складається з таких циклів:

1. турецько-татарські напади на Україну;
2. сутички козаків із шляхетськими поневолювачами;
3. чумакування;
4. гуртоправство;
5. гайдамацтво, опришківство. соціальний протест проти панів;
6. військова повинність, війни та їх жертви;
7. героїзм борців за нове життя;
8. Велика Вітчизняна війна радянського народу [34, с. 306-308].

Оскільки досліджувана нами народна балада «Ой не ходи, Грицю» (за класифікацією О. Дея) належить до групи балад про кохання й дошлюбні взаємини, то зупинимось на характеристиці творів цієї групи. Вони відобразили гострі ситуації та конфлікти, часто зі смертельним наслідком, між парубком і дівчиною, а також між закоханою парою і батьками. Загальнолюдські почуття кохання і ревності у найвищому ступені їх психологічної напруги є рушійною силою вчинків баладних героїв. Несподівана смерть, самогубство чи вбивство одного з них завжди перебуває в причиновому зв'язку з любов'ю і ненавистю – його власного або героя-антипода.

У баладах цього типу зустрічаємо відгомони дуже давнього звичаю добирання пари шляхом змагання, випробування сили й кмітливості хлопця чи дівчини. У творі про Стефана-воеводу дівчина кидається в річку зі словами *«хто мене доплине, того я буду»*. В інших сюжетах цього циклу розв'язка далеко драматичніша: попливши за пущеним бажаною дівчиною вінком (*«хто вінок спійме, той мене візьме»*), парубок (королевич) потопає, посилаючи коня із звісткою до рідних: *«Не кажи, коню, що я втопився, а кажи, коню, що й оженився»* [4, с. 13-14].

Здорова народна мораль оберігає й поетизує справжнє кохання, розкриває його непереможну силу в багатьох баладах. Баладна етика навіть готова простити вчинений ненароком через кохання злочин, а часом лишає безкарною й навмисну помсту за зраду в коханні. Особливо це стосується жіночих персонажів. Кохання штовхає дівчину до чарування милого приворотними пригощаннями, і його смерть від спожитої *«в розі у пирозі»* чарів-отрути не ставиться у вину героїні балади. Коли ж отруєння парубка викликане ревностями зрадженої дівчини, до чого спонукав крайній розпач, при якому *«жаль ваги не має»*, творці балади теж приймають її сторону, і винуватцем трагедії вважають потерпілого: *«Нехай же Гриценко двох не кохає»* [4, с. 14].

Тому вірність виявляється однією із основних вимог народної етики кохання. Баладна творчість оспівує положення народної моралі, кодексу трудового народу в таких сюжетно-тематичних циклах, як: а) втрата милого (милої); б) незвичайні зустрічі закоханих після розлуки; в) кара за зраду в коханні.

Втрата милого чи милої в усіх баладних сюжетах цієї тематики змальовується як велике нещастя, глибока трагедія, що переживається в різних обставинах по-своєму, – від прокльонів річці, де втопився коханий, – до хвороби й смерті з журби за втраченою найдорожчою людиною, а то й до крайнього відчаю та самогубства [4, с. 16].

Дидактична тенденція балад особливо чітко виступає в циклах про втечу легковірних дівчат з мандрівними спокусниками, про зрадливе зведення дівчини і про дітозгубництво. Численні сюжети й варіанти цих циклів – це пряма остоорога молоді, передусім дівчатам, їхня виховна функція в минулі століття відігравала активну роль у підтриманні високої моралі дошлюбних взаємин. З цією метою творці балад вдавалися до страшних картин розправи звідників з підмовленими дівчатами, покарання дітозгубниць, розпусників та розпусниць. Саме ці мотиви передусім і надають ознак баладності пісням цієї тематики. Зображення мук і страждань героїв цих балад, посилене підсумковим дидактичним висновком, завжди глибоко вражало, спиняючи перед нерозважними кроками і вчинками [4, с. 18-19].

Чаклунство в усіх його проявах з описами процесу самого чаклування і його наслідків є однією з найпоширеніших сюжетотворчих чинників баладних пісень. У них часто виступають дійовими особами чарівниці, ворожки, відьми, які мають зв'язок з «нечистою силою» (чортами, демонами, злими духами) і здатні приворожити хлопця до дівчини, наслати нещастя, закласти, вбити. Часто навіть звичайне приворожування закінчується смертю одного або й обох закоханих, бо чар-зілля виявляється отрутою. Найбільш поширений на цю тему сюжет балади «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці», що зображує отруєння невірного нареченого. У баладах нерідко зустрічаються і самі «рецепти» виготовлення приворотного зілля й отрути. Найчастіше це відвар зі спеціально зібраних і зварених трав [11, с. 312]. (Чаклунство, яке призводить до трагедії, у більшості випадків залишається непокараним (убійник може шкодувати за скоєним, але нічого змінити не може).

Баладі як особливому жанру усної народної творчості властиві виняткові риси зображення трагічного і драматичного у житті. Насамперед мова іде про стильові й композиційні засоби.



Композиційне втілення баладних сюжетів ґрунтується, як правило, на принципі об'єктивно-логічної послідовності, притаманній епічному способу відображення дійсності. Побудова розповіді у формі послідовних, деталізовано або ущільнено лаконічно викладених епізодів (мотивів) сприяє широкому охопленню дійсності, багатоплановості її процесуального відтворення. Подача часової та просторової динаміки події автологічним стилем, властивим баладному жанрові (стилістичні фігури й тропи тут наявні досить рідко), надає зображенню епічного розмаху, інформативної точності й життєвої реалістичності. Класичним зразком побудови балади за принципом часової послідовності (регулярної – за днями тижня) є балада про отруєння Гриця:

*А в неділю рано зілля копала,  
А в понеділок зілля полоскала,  
А у вівторок зілля варила,  
А у середу Гриця отруїла.  
Прийшов четвер –  
Гриценько вмер,  
Прийшла п'ятниця –  
поховали Гриця.  
А в суботу одпоминали,  
А в неділю всім заказали,  
Щоб того Гриця не споминали.  
А в понеділок мати дочку била:  
– Ой чого ж ти, суко-доню,  
Гриця отруїла [4, с. 21].*

У баладі розповідається про любовну помсту Грицеві-дволюбцеві від ревнивої коханої дівчини, яка його зачарувала. Таким чином зустрічаємо поєднання двох мотивів: дволюбства і отруєння, які творять оригінальний

баладний сюжет. Головний герой є своєрідним «донжуаном», що схильний зводити з розуму багатьох жінок.

З початку XIX століття текст народної балади «Ой не ходи. Грицю...» зустрічається в різноманітних збірниках народних пісень. Перша її публікація з'явилася 1805 р. у «Всеобщем новоизбранном песеннике всех лучших российских авторов...», виданим у Москві «иждивением купца Сергея Петрова». Наступні видання балади розміщені у збірниках М.Максимовича, З.Доленги-Ходаковського, Н.Закревського, П.Чубинського, Я.Головацького, Марка Вовчка та Опанаса Марковича, І.Манжури, Д.Яворницького, Ю.Федьковича тощо. Найповніші варіанти записали Т.Стецький та М.Костомаров на Волині.

Авторство цієї балади приписують і Марусі Чурай, легендарній українській піснетворці середини XVII ст., вважаючи цю пісню автобіографічною. Ще у минулому столітті точилися дискусії: Маруся Чурай – це історія чи легенда? Л. Кауфман доводив, що Маруся Чурай існувала, а Г. Нудьга йому заперечував, твердив, що такої постаті не було, вважав її літературною легендою, яку створив А. Шаховський. Про цю дівчину немає жодних документальних відомостей, не зафіксовано ніяких фольклорних переказів, вона є своєрідним образом-символом, уособленням української жінки як творця народної творчості.

Сюжет балади як матеріал для творчості використовувало багато українських письменників, адже цьому сприяє і сама природа твору, епічна за своєю структурою, з ліричним забарвленням і драматичним викладом. П. Филипович зазначив, що немає нічого дивного, що популярна пісня, драматично стисла і художньо проста, спокусила не одного автора взяти її за сюжет для більшої композиції [49, с. 159]. Народна балада «Ой не ходи. Грицю...» стала основою літературних творів різного жанру: балад, повістей, поем, драм, водевілів тощо. Йдеться передусім про «Чарівницю» Л. Боровиковського (1831), «Чари» К. Тополі (1834), «Малороссийская Сафо»

О. Шаховського (1839), «Чари» Марка Вовчка, «Ой не ходи, Грицю» А. Красицького (1865), а особливо про драму М. Старицького «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці», оперету В. Александрова «Не ходи, Грицю, на вечорниці», драму В. Самійленка «Чураївна», повість О. Кобилянської «У неділю рано зілля копала», втрачену драму Н. Кобринської «Ні їй, ні мені». У літературі балада про отруєння Гриця знайшла відгомони у творчості І. Микитенка, І. Сенченка, Л. Забашти, І. Хоменко, Л. Костенко та ін. Вже в 1820-х роках балада привернула увагу перекладачів і з'явилася в польському (1820), чеському (1822), німецькому (1822), французькому (1830) перекладах. В 1840 р. композитор Ф. Ліст створив «Українську баладу» на основі мелодії балади про отруєння Гриця [8, с. 28].

### Висновки до розділу 1

Балада є одним із найпопулярніших жанрів усної народної творчості. Цей жанр українського фольклору вирізняється багатими сюжетами, які розповідають про незвичайні, переважно драматичні й трагічні долі народу. Будь-яка балада виражає високу народну етику людських взаємин, змушує опиратись всякому гнобленню, підступності й зраді. Тому завдяки своєму загальнолюдському звучанню балади здавна користуються популярністю.

Жанр народної балади характеризується епічною безсторонністю відтворення дійсності, сюжетністю малюнків, психологізмом, наявністю морально-дидактичних узагальнень. Історична та соціальна дійсність у баладах відтворюється через особисті драми й трагедії її рядових учасників, зрідка історичних діячів. Тематами та об'єктами баладного зображення є передусім драматичне й трагічне, що виходить за норму або недопустиме з погляду народної етики (нечувана жорстокість, злочинства, насильства, вбивства тощо).

Фольклорний твір живе в постійному русі і зміні. Тому він не може бути вивчений повністю, якщо його записано тільки один раз. Його має бути



записано максимальну кількість разів. Кожний такий запис називаємо варіантом, і ці варіанти представляють собою зовсім інше явище, ніж, наприклад, редакції літературного твору, створені однією й тією ж особою. Таким чином, фольклорні твори живуть, весь час змінюючись, і ця життєвість і змінність є одними зі специфічних ознак фольклору.

Створені упродовж багатьох століть, народні балади є помітною складовою частиною поезії українського народу. Як високе мистецтво, вони і в наш час не втратили етично-виховної, естетичної і пізнавальної цінності. Баладні сюжети все ширше і ширше входять до сфери української літератури, стають джерелами творів багатьох письменників. Такою була доля і народної балади «Ой не ходи, Грицю...», літературне життя якої будемо простежувати в драмі М. Старицького «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці», повісті О.Кобилянської «У неділю рано зілля копала» в наступних розділах нашого дослідження.

## РОЗДІЛ 2.

### ХУДОЖНЯ ВЕРСІЯ НАРОДНОЇ БАЛАДИ В ДРАМІ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО «ОЙ, НЕ ХОДИ, ГРИЦЮ, ТА Й НА ВЕЧОРНИЦІ»

#### 2.1 Народна й соціально-побутова основа драми

У другому розділі роботи ми розглянемо літературну обробку балади про отруєння Гриця в п'єсі Михайла Старицького «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» (1887). Автор пропонує свою оригінальну версію відомого сюжету про зраду коханого і помсту дівчини; джерелом п'єси вважає не тільки баладу, а й народний переказ про Марусю Чурай (Шурай), яка майстерно складає пісні. Також драматург частково використав фабулу п'єси В. Александрова «Не ходи, Грицю, на вечорниці».

Функціонування міфу як системи координат, пов'язаної з етнокультурним простором, поширює масштаб своєї дії й на художню творчість, упливаючи на формування специфіки ідіолекту письменників. Художній ідіолект у таких випадках базується на міфологічних значеннях, що входять до особливого фонду, пов'язаному з естетичним відображенням міфодійсності.

Міфологічне мислення являє собою особливий різновид світобачення, те, яким чином людина чуттєво сприймає природні та суспільні явища. Ці узагальнення сприяють витворенню в уяві суб'єктивної дійсності, метою якої є санкціонування свідомості й поведінки. «Внаслідок контакту індивідуально-авторської системи кодифікованих значень, співвідносних із національною міфопоетикою, та етнокультурної традиції постає специфічна модель міфобуття. Основою авторської візії світу є глибока система доконтекстних знань, що впливають на формування цілісної поетичної структури художньої творчості» [13, с. 81].

Для етноміфологеми як універсального текстового знаку із появою нової української літератури характерною є наявність поетикальної домінантності, оскільки для підвалин українського художнього мислення початку XIX століття було найбільш характерним стимулювання уяви, звернення до демонічного та надзвичайного. «Літературна практика декодує систему міфологічних значень, ураховуючи специфіку національного світобачення, відповідно до етнологічних лінгвоментальних моделей, на основі яких мистецтво продовжує надалі трансформувати фольклорний матеріал, пристосовуючи його до потреб конкретних письменників і творів» [10, с. 55].

Таким чином, міфологічний універсум української літератури позначений глибокою художньою інтерпретацією концептів міфобуття. Конститутивними елементами літератури, зокрема, романтичного й неоромантичного спрямування, є передусім ствердження національної основи художньої творчості, повернення до ціннісних глибин фольклору.

Для українського театру останньої третини XIX – початку XX століття була характерною перевага побутових мотивів у тематиці, а також наявність тісного зв'язку із народною культурою. Проте навіть очевидна і вимушена (про що йтиметься далі) обмеженість репертуару не заважала діячам українського театру виконувати важливу культуртрегерську місію, адже, «відвідуючи вистави у ході гастрольної діяльності представників «театру корифеїв», як його згодом назвуть критики, мешканці Наддніпрянщини отримували змогу ознайомитися з драматургами та акторами, що творили вітчизняну культуру, розвивали національну свідомість та мали на меті національно-культурне відродження народу» [21, с. 17]. З-поміж таких драматургів можна назвати імена Івана Нечуя-Левицького («Маруся Богуславка»), Михайла Старицького («Сорочинський ярмарок», «За двома зайцями», «Різдвяна ніч»), Марка Кропивницького («Дай серцю волю, заведе в неволю»), Івана Карпенка-Карого («Безталанна», «Сто тисяч», «Мартин



Боруля», «Наймичка») та ін. З огляду на жанр представлених ними творів, ідеться про драму, мелодраму, трагедію, комедію, водевіль, оперу, пантоміму, пізніше реалістичну побутову драму.

Гастролі українського театру відбувалися переважно провінційними містечками Наддніпрянщини, відтак, кожна вистава була помітною подією місцевого культурного життя. До початку XX століття сформувався обширний репертуар, представлений понад шістдесятьма п'єсами, що зображували ситуації з життя пересічних громадян. «Такий акцент було зроблено, аби не зраджувати основному принципові українського театру – збереження зв'язку з реальним селянським життям. Цьому сприяло тематичне розмаїття виконуваного під час гастролів репертуару, представленого як етнографічно-пізнавальними та розважальними п'єсами, сентиментальними та романтичними за своїм спрямуванням, так і драмами, що містили у своїй основі гострі соціальні конфлікти, переважно між багатими та бідними. Основою цього театру було багатство українського фольклору, народної обрядовості й традицій, поєднання словесної, музичної та рухової складових» [21, с. 20].

Завдяки діяльності українського театру до драматичної дії почали вводитися фрагменти народних обрядів (сватань, заручин, весіль), обрядових пісень (колядок, щедрівок, веснянок), жанрів народної лірики та хореографії (присядок, стрибків, дрібушок, повзунців), що мали стабільний інтерес у публіки. «Своєрідність національного театру забезпечувалася яскравим музичним оформленням, завдяки чому українські вистави набували ще більшої популярності. Сприяла цьому виняткова обдарованість театральних корифеїв, які були вправними не лише у драматичній дії, але й у виконанні народних пісень» [21, с. 25].

Слід зауважити, що для розвитку українського театального мистецтва у зазначений період характерними були вкрай несприятливі умови, з-поміж яких можна виділити відсутність спеціальних закладів для підготовки та

презентації вистав і приміщень для таких закладів. Відчувався брак оригінальних режисерських ідей, оскільки традиції вітчизняної драматургії лише зароджувалися, а досвід попередників не було задокументовано. Відсутнім також був високохудожній репертуар, що в багатьох випадках залишало українську провінцію без професійного театру, нішу якого були змушені заповнювати аматорські мандрівні труппи. І, звісно, ключовим у аспекті обмежень театральної діяльності на українських теренах був Емський акт 1876 р., що встановлював заборону на сценічні вистави і друкування текстів до нот українською мовою. У роз'ясненні до цього указу, розісланому по губерніях у 1881 р., вказувалося, що драматичні п'єси, сцени і куплети українською мовою можуть виконуватися на сцені з особливого дозволу генерал-губернаторів, а влаштування малоросійського театру зовсім заборонялося. Згодом театральні ентузіасти добилися дозволу давати українські вистави, але за умови, що кожна українська вистава йтиме у парі з російською п'єсою. Ця подія знаменувала відродження професійного народного театру.

Основні тенденції розвитку української драматургії другої половини XIX століття такі: «діяльність театру корифеїв; становлення реалізму в драматургії; наявність викривальних елементів у різновидах драми та побутової комедії; посилена увага до соціальних конфліктів; психологізм зображення буття; жанрове розмаїття. Пам'ятаючи про важливість аналізу драматичного твору крізь виміри жанру, необхідно зосередитися на з'ясуванні жанрової специфіки п'єс, що з'явилися в той період» [21, с. 38].

Найпоказовішою особливістю соціальної комедії («Мартин Боруля», «Сто тисяч», «Хазяїн» І.Карпенка-Карого, «За двома зайцями» М.Старицького,) є розвінчання негативних явищ українського життя за нових суспільно-історичних обставин. Разом із вивченням змісту твору необхідно визначити сутність комічного, що є однією з основних категорій естетики, слугуючи відтворенню життєвих явищ, яким властива наявність внутрішньої

суперечливості, невідповідності зовнішнього вигляду та внутрішньої сутності, що й викликає комічний, сміховий ефект.

Окремо необхідно зупинитися на історії виникнення комедії як різновиду драми, жанровій еволюції комедійного жанру, починаючи від античної доби, продовжуючи натуралістичним, часом вульгарним періодом побутування низових жанрів, і поступово скеровуючи учнів до розуміння психологічного гумору та інтелектуальної іронії модерної та сучасної драми. Також необхідно сформувати вміння розрізняти різновиди неадаптованих, за якими розмежовують комедійні твори. Утім, необхідно враховувати й факт поєднання ознак названих різновидів комедійних творів у межах однієї п'єси, що має синтетичний характер. Серед прикладів таких творів слід назвати, насамперед, «Мартина Борулю» Івана Карпенка-Карого.

У комедії реалістичній (М.Кропивницький, М.Старицький, І.Карпенко-Карий, І.Франко) органічно поєднується гумор і сатира, комічні та драматичні особливості. Зі специфікою вітчизняної комедії учні познайомляться у процесі вивчення конкретних творів.

Під час ознайомлення з драматичними творами необхідно усвідомити й специфіку драми у вузькому розумінні категорії. Драма як вид також зародилася в давньогрецькій літературі. П'єси зі складними й глибокими конфліктами, котрі приводили до загибелі героїв, відносили до трагедій, а твори з легкими, неантагоністичними зіткненнями вважалися комедіями.

Реалістична драма XIX – XX століть культивується в жанрах соціально-побутової («Доки сонце зійде, роса очі виїсть» М.Кропивницького), соціально-психологічної («Наймичка» І.Карпенка-Карого, «Украдене щастя» І.Франка), проблемно-філософської («Камінний господар» Лесі Українки) драми. Поєднання історичної конкретики з умовністю й символічним звучанням сюжету та характерів визначає специфіку фантастичної драми Лесі Українки «Осінь казка» тощо.



Численні жанрові видозміни драми (драматична поема, драма-казка, драма-феєрія, драма-хроніка) характеризують творчість Лесі Українки, В.Винниченка, Г.Хоткевича, Олександра Олеся. Такі жанрові пошуки пов'язані з «розвитком в українському письменстві модерністських течій, з поглибленням психологізму, використанням засобів алегорії» [21, с. 46].

Про тему кохання та зради, яка часто призводить до трагедії, писали і писатимуть завжди, адже вона є вічною. Ця тематика зумовлює популярність художніх інтерпретацій народної балади «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» відомими українськими письменниками.

Л. Сокирко говорить, що «старовинна народна пісня з її мотивами отруєння коханого, який кохає двох, народна легенда про Марусю Шурай, а до того ж, і написані на цю тему твори послужили драматургу для створення цікаво розгорненої інтриги і напруженого фінального акорду драми» [45, с. 134].

На думку О. А. Лапко, дослідники творчості М. Старицького (В. Коломієць, М. Комишанченко, З. Мороз, Л. Сокирко) розглядають драму «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» дещо однобічно, акцентуючи увагу передусім на соціальному аспекті драматичного конфлікту. Також науковець вважає, що створюючи драму «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці», М. Старицький запозичує з п'єси В. Александрова «Не ходи, Грицю, на вечорниці» мелодраматичний образ підступного інтригана, який прагне розлучити закоханих, маніпулюючи свідомістю персонажів, мотив божевілля героїні у фіналі твору, а також сюжетотвірний принцип «нашарування» любовних «трикутників», що існують в реальності або тільки в уяві персонажів [35, с. 128-129].

За допомогою драми М. Старицький намагався відобразити соціальні явища у пореформеному українському селі. Сюжет «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» побудований на побутовій, психологічній, морально-етичній основі, а основний конфлікт між сільською біднотою та багатіями зумовлений

соціальними протиріччями, розвитком капіталістичних відносин на селі. Автор запозичує з народної балади загальну сюжетну схему. У пісні хлопець на ім'я Грицько кохає двох дівчат. Ймовірно, саме на вечорницях героїня пісні розуміє це та з ревності вирішує помститися коханому, отруївши його зіллям власного приготування. Дівчина не шкодує про свій вчинок, оскільки вчинила злочин свідомо, щоб Гриць не дістався ні їй, ні суперниці, а лише «*сирій землі*». Драматург розширює та ускладнює цей сюжет, дещо змінюючи мотивацію вчинків дійових осіб, вводячи нових персонажів, вибудовуючи складну систему конфліктних відносин між ними. Якщо в пісні дівчину до отруєння спонукає зрада її хлопця та ревності, то в драмі М. Старицького Марусю на цей вчинок підштовхує інтриган, егоїст та жорстокий лицемір Хома. Рушійною силою сюжету, таким чином, є не зрада коханого, а дії Хоми, який плекає підступний задум.

## 2.2 Особливості літературної інтерпретації взаємин головних героїв

Дія драми відбувається у селі, у побутових умовах. Марусю Шурай, дівчину веселу, жартівливу, кохають три парубки – Грицько, Потап і Хома, а вона – лише Грицька. Хома хоче здобути прихильність Марусі, тому плете різні інтриги, які призводять до трагічного кінця. Грицько зраджує, бо переконаний, що Маруся його не любить. А скривджена дівчина не може пережити зради коханого і, втративши розум, отрує його, на відміну від народної балади, у якій дівчина отрує свідомо, як зауважує Н. Кобринська, «з розміркованою постановою і спокоєм» [26, с. 384-385]:

*У неділю рано зілля копала,*

*У понеділок пополоскала.*

*А у вівторок зілля варила,*

*А у середу Гриця отруїла...* [4, с. 230]

П. Филипович, даючи оцінку драмі М. Старицького, писав: «Мелодрама з її примітивною театральністю, підкресленими ефектами та надлюдським коханням і кривавими жахами довго панувала на українській сцені, задовольняючи головним чином смак міщанської аудиторії. Не дивно, що великої популярності набула п'єса М. Старицького, хоч успіх її пояснюється також чималою кількістю «співів і танців» та популярністю самого сюжету, самої пісні «Ой, не ходи, Грицю». У всякому разі, своєрідний «вінегрет» («вінегрет» – тому що в основу п'єси М. Старицького лягла п'єса В. Александрова, а деякі елементи автор взяв від А. Шаховського та К. Тополі) М. Старицького не можна вважати за вдачу і глибоку розробку сюжету» [49, с. 175]. Зіставляючи народну баладу з її інтерпретацією у М. Старицького, важливо зазначити, що у літературній версії Гриць фактично не кохає двох, у нього немає психологічного роздвоєння, своєрідного «гамлетизму», що спонукало О. Кобилянську приховано полемізувати з цією обробкою, стати ближче до баладного оригіналу пісні, адже «баладність» і полягала у можливостях сюжету, у його драматизмі і трагізмі.

Відповідності між драмою та українською баладою варто шукати в їх так званій «народності». Так, п'єса має фольклорну основу. Вже на початку твору можна знайти народні пісні, яких у творі досить багато. Якщо зробити кількісну характеристику друкованого тексту, то загалом можна нарахувати 19 пісень. Всі пісні драми можна поділити на групи за тематичною характеристикою: щедрівки, пісні про кохання, жартівливі та обрядові пісні. Важливо також зазначити, що кілька пісень супроводжуються танцями. Навіть сам автор до назви додає коментар «Драма із давніх часів, народна, з музикою, співами, танцями, в 5 діях», що свідчить про наявність у творі елементів народної драми. Важливого значення тут набуває слово «народна», оскільки сам автор так визначив характеристику свого твору. Важливою ознакою, яка підтверджує наявність елементів народної драми (а народна драма споріднена із народною баладою), є детальний опис щедрювання, тобто самого дійства із



супроводом пісень, перевдягань, побажань. Прикладом може слугувати збирання дівчат «возити Мелана», де автор детально описує як процес підготовки до цього, так і саме дійство. Важливого значення набуває діалогічна форма творів, у якій поєднуються і вислови, і пісні, що супроводжуються танцями і рухами. Зазначимо, що використання діалогів як способів викладу змісту є однією із характеристик народної балади. Це поєднання також є виявом окремих елементів народної драми, дійства у творі «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці».

Крім того, М. Старицький створює не драму інтриг, а драму характерів. Гриць і Маруся – натури однаково горді й в чомусь егоїстичні. Для обох приниження гірше, ніж смерть (Маруся: *«Тільки й дати посміятися над собою, то краще мені живій у сиру землю лягти!»* [46, с. 430]; Грицько: *«Не на такого напала! Надо мною не погордує, не потішить пихи! Хто мені раз наступив на ногу – другий раз не підставляю...»* [46, с. 442]). Дівчина не хоче розуміти, що стиль її спілкування з іншими дає Грицькові привід сумніватися у глибині її почуттів, що спричинює муки ревності. Варто згадати хоча б її відповідь на зауваження Грицевої сестри Дарини: *«Себто мені для вашого спокою у черниці пошитись, чи що?...Так ні з ким би то й слова не промовити? Я не така!»* [46, с. 429]. Марусі, не схильній до компромісів там, де йдеться про її індивідуальність, навіть не спадає на думку, що Гриць виявиться не здатним зрозуміти її вдачу та досягнути глибини її почуття: *«Ні, сестрице, Грицько мене зна: коли я полюбила кого, то до смерті не викину з серця... а то, що я весела, жартівлива, то така моя вдача»* [46, с. 429]. Згадані якості створюють психологічні передумови конфлікту, що може розгорітися від найменшої іскри. Отже, на драматичне напруження, яке вже існує у взаєминах закоханих, лише нашаровується дія зовнішньої сили – прагнення Хоми розлучити Марусю й Грицька, що й спричинює центральне протистояння у п'єсі.

Взаємини персонажів народної балади вкладаються у схему «любовного

трикутника»: головна героїня – Гриць – інша дівчина. У драмі ж вродлива дівчина Маруся закохана у чи не найкращого в селі козака Грицька Шандуру, який відповідає їй взаємністю. Однак на перешкоді цього почуття стає сільський багатій, потворний, підстаркуватий, хитрий і підступний парубок Хома. Але лиходієм у драмі він виступає не тому, що має такі фізичні вади і негативні риси характеру, а тому, що багатій і заздрісний. Односельчани про нього говорять: *«Такого ідола і зачіпати страшно. Батьки цього здирищики були пекельні...Та й він такий»* [46, с. 325]. Хома будь-що прагне розлучити закоханих, щоб самому одружитися з вродливою дівчиною. Підкупом, брехнею, підступними вчинками він сіє розлад між ними, сварить Гриця з його товаришем Потапом, схиляє на свій бік матір Марусі – Вустю Шурай. Своєї мети він намагається досягти завдяки пущеній його спільницею Степанидою плітці про те, що Маруся дала згоду на весілля з Потапом – товаришем Гриця. Водночас Хома підштовхує Гриця до шлюбу з Галиною Шеньовою, дівчиною із заможної родини. Таким чином можемо спостерігати, як М. Старицький майстерно вибудовує драматичний конфлікт, «нашаровуючи» декілька «любовних трикутників»: Хома – Маруся – Грицько; Маруся – Грицько – Галина; Потап – Маруся – Грицько ; Маруся – Потап – Дарина. Так звані драматизм і трагізм як визначальні риси народної балади споріднюють драму з вищезазначеним жанром фольклору через їх спільну особливо драматичну напруженість сюжету.

У драмі «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» трагічний розлад взаємин закоханих великою мірою спричинює своєрідна «герметичність» їх свідомості стосовно одне одного. Засліплення уявною образою робить персонажів не здатними чинити опір спробам інших маніпулювати ними. Плітки, якими Хома оточує закоханих, змушують їх інтерпретувати вчинки одне одного крізь призму образ, гордості й ревнощів. Відтак у їх діалогах виникає психологічний підтекст, який вказує на те, що витворена уявою модель поведінки іншого заважає досягнути справжній стан речей. Не здатні

опанувати власні емоції, Маруся й Гриць утягують у вир своїх ревнощів інших персонажів, що створює нові любовні «трикутники», провокує нові ревнощі (Гриць виказує симпатію до Галини, Маруся відповідає йому увагою до Потапа і при цьому егоїстично забуває про те, що обіцяла закоханим в нього Дарині обминати парубка, а отже змушує страждати подругу). Своїм втручанням у їх стосунки Хома тільки дає поштовх новим виткам протистояння. Любовні «трикутники» можна назвати «вдаваними», адже герої драми самі розігрують ситуацію зради, у реальності якої кожного з них прагне переконати Хома. Гострий конфлікт є визначальним елементом народної балади, що споріднює її із драмою.

М. Старицький ускладнює зображений психологічний конфлікт соціальними аспектами. Уже в переліку дійових осіб М. Старицький акцентує їх соціальний статус: Грицько – *«з козаків-підпанків»*, Галина – *«з багатой сім'ї»* [46, с. 422]. Заможність дівчини постійно протиставляється зубожінню Марусі після пограбування, ймовірно, організованого, а то й здійсненого Хомою. Завойовуючи довір'я інших, він підкріплює свій вплив «золотом» (своїм коштом будує хату для Марусі та її матері, обіцяє озолотити Степаниду, яка має реалізувати частину плану Хоми – звести наклеп на Марусю та привернути увагу Гриця до іншої дівчини). Виклик, який Хома кидає світу (*«Невже розум і гроші не можуть поборотись з красою?!»* [46, с. 428]), слід розглядати в контексті психологічної передісторії персонажа (переживання власної потворності, жорстоке ставлення рідних, озлоблення, відчуженість, ізольованість від інших). У такому прочитанні артикульована Хомою мотивація власних дій є нічим іншим як бажанням самоствердитись. Тому інтерпретувати цей образ необхідно в соціальній, морально-етичній та психологічній площині.

У творі рушійною силою конфлікту є не лише підступи Хоми, але й суперечності у взаєминах Марусі й Гриця, зумовлені їх індивідуальними характерами. Драматичний конфлікт п'єси будується на побутовій морально-



етичній основі, але разом із тим має соціальне забарвлення, відбиває соціальні суперечності, характерні для українського села другої половини XIX століття. Драматург окреслює соціальну мотивацію характеру і вчинків Хоми. Саме за допомогою грошей він достатньо успішно маніпулює іншими людьми, розставляє тенета, щоб досягти своєї мети. Хома вдається до цього засобу декілька разів. Спочатку він вирішує «зіграти» на вадах Грицька і Потапа: запальності, гордості, суперництва в коханні, – маючи на меті розпалити між ними ворожнечу й усунути свого суперника. Підштовхуючи Потапа до сутички з Грицьком, Хома дарує йому дорогий ніж (саме ним Потап на вечорницях поранить Гриця). Окрім того, він підмовляє Степаниду, у чийй хаті проходять вечорниці, взяти участь у його огидному задумі. Жінка повинна пустити плітку про згоду Марусі на шлюб з Потапом, «звести» Грицька і Галину та за це отримати винагороду. І нарешті, коли Марусю Шурай та її матір спіткало лихо («худоба пропала, обікрали...») та від збіднілих селян відвернулись люди, він не міг не використати таку ситуацію: Хома надає допомогу (*«Та я, Марусе Андріївно, нічого для вас не пожалую... От хату вже збудував, а тепер і за комори, і за повіточки [приймуся]»* [46, с. 141]), однак його вчинок аж ніяк не безкорисливий. Одягнувши маску благодійника, цей персонаж крок за кроком впевнено наближається до своєї мети.

Маруся наважується отруїти коханого Гриця, тільки пересвідчившись, що навіки втрачає його, зважується вмерти разом з коханим від тієї ж отрути. Цього не сталося «випадково» тільки тому, що Гриць розлив решту отрути. Маруся, побачивши труп отруєного коханого, збожеволіла, співає «Ой не ходи, Грицю...», чим доводить до нестями підлого Хому, який вигукує в фіналі: *«Пропало все, все! Ну, так!.. (Вихоплює ножа, кінчає самогубством)»* [46, с. 557].

Такий фінал драми М. Старицького «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці», відмінний від фіналу народної балади, на нашу думку, блискуче завершує напружену драматургічну дію твору, підкреслюючи, що ні за які

гроші краси й кохання не придбати, що носія підступності завжди чекає ганебний кінець, а тих, хто піддається їй, – важка кара.

## **Висновки до розділу 2**

У драмі «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицький намагався відобразити соціальні явища в пореформеному українському селі. Сюжет твору побудований на побутовій, психологічній, морально-етичній основі, а основний конфлікт між сільською біднотою та багатіями зумовлений соціальними протиріччями, розвитком капіталістичних відносин на селі. Гострий конфлікт є визначальним елементом народної балади, що споріднює її із драмою. М. Старицький ускладнює зображений психологічний конфлікт соціальними аспектами.

Автор запозичує з народної балади загальну сюжетну схему, розширюючи та ускладнюючи її, дещо змінюючи мотивацію вчинків дійових осіб, вводячи нових персонажів, вибудовуючи складну систему конфліктних відносин між ними. Різниця між народною баладою про Гриця та її літературною версією М. Старицького полягає в особливостях вчинення гріха: у баладі дівчина отрує коханого свідомо «з розміркованою постановою і спокоєм», а у драмі скривджена дівчина не може пережити зради хлопця і зопалу, на найвищому піку емоцій отрує його. Драматизм і трагізм як визначальні риси народної балади споріднюють драму з баладою через їх спільну особливо драматичну напруженість сюжету. Зближує два жанри літератури між собою і їх діалогічність як спосіб викладу змісту.

### РОЗДІЛ 3.

## ІНТЕРПРЕТАЦІЯ БАЛАДНОГО СЮЖЕТУ В ПОВІСТІ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ «У НЕДІЛЮ РАНО ЗІЛЛЯ КОПАЛА»

### 3.2 Звернення письменниці до народної творчості як джерела тем, образів

*Різні епохи, як і різні літературні школи,  
мають свої улюблені, найбільш їм  
властиві сюжети. Сюжет народної  
балади про отруєного Гриця найбільше  
міг дати поживи для письменників  
романтичного напрямку, і це найкраще  
довела О. Кобилянська, написавши  
оповідання «У неділю рано зілля копала».*

Павло Филипович

Перед людиною завжди поставали проблеми, пов'язані із приватним життям, самореалізацією, відкриттям таємниць духовності, розумінням причин та наслідків різноманітних світових явищ. Відтак, письменники реагували на зміни в сьогоденні романами, повістями, оповіданнями тощо, які поставали скарбницями, що містили відповіді на найбільш актуальні питання згідно з їх психологічними аспектами. Чи можна говорити про розмежування індивідуальних інтересів як жінок, так і чоловіків? На нашу думку, відповідь тут є цілком визначеною і зумовленою століттями панування патріархату.

Згадки про жінок-письменниць від початків літератури були вкрай рідкісними, адже вважалося, що жінка, яка пише, складає із себе обов'язки з годування дитини, утримання родини та продовження роду. Відтак, століттями читачі бачили на сторінках так званих «жіночих романів»



психологічні особливості, що ними мало бути наділене жіноцтво, представлені рольовими моделями матері, доньки, коханої.

Літературна біографія Ольги Кобилянської була досить довгою та складною. «Її літературний «стаж» нараховує практично п'ятдесят років.

Утвердження О. Кобилянської в національному письменстві було поступовим, у процесі цього поступу змінилася мова написання творів, унаслідок чого простежувалася глибока зацікавленість опанованою народною обрядовістю, засобами її змалювання. Письменниця художньо осмислює найвідоміший для неї життєвий матеріал – інтелігентне українство, що сприяло втіленню соціальних та морально-етичних проблем доби.

Завдяки Ользі Кобилянській українська література дістала нагоду опрацювати нову проблематику, пов'язану із долею дівчини, що є освіченою та не хоче приймати бездуховні правила гри, які висуває перед нею міщанське середовище. Для кожного твору письменниці характерною є наявність поетичності, витонченості, глибоке зображенням характерів, особливо жінок. Через це її твори дістали від літературознавців статус «своєрідної енциклопедії, що розкриває саму суть жіночої душі» [47, с. 95].

Творчість Ольги Кобилянської сповнена глибокими душевними переживаннями, напруженістю думки, пошуками найбільш відповідної форми. Відтак, вона постає в якості прозаїка-новатора.

Доробок Ольги Кобилянської завжди відзначався зацікавленням феміністичною проблематикою, що підтверджують, наприклад, тексти творів письменниці, присвячені розкриттю тем, пов'язаних із емансипацією, жіночим самовдосконаленням та самовираженням, що є наскрізними. Кобилянською було створено цілу галерею жіночих образів, що сукупно у складних формах сприяли відображенню та самовираженню думок, почуттів та прагнень, що їх мала письменниця зі своїм вдумливим ставленням до життя, повсюдним шуканням гармонії та естетичного ідеалу.

В героїнях, витворених Ольгою Кобилянською, помітні риси, що дозволяють побачити в них «своєрідні проекції відносно долі й постаті самої авторки, які зазнали доповнення й суттєвої ідеалізації. Необхідно зауважити, що сама письменниця була насамперед цією новою жінкою, що хоч і не прагнула до ігнорування шлюбних приписів уповні, але «не надавала цим приписам статусу законів у своєму мисленні, прагнучи не лише до звоювання сердець чоловіків, але й до реалізації себе як освіченої панни, віднаходження себе у світі професій, незалежності становища тощо» [48, с. 67].

Патріархальною свідомістю подібні життєві погляди трактувалися в якості аморальних, відтак, тут поставала проблема, як і де нова жінка може зустріти такого ж нового чоловіка, який із розумінням та підтримкою поставився б до її ініціатив. Наявність зазначених мотивів характеризує численні твори О. Кобилянської, однак найглибше зазначена концепція втілилася у трьох повістях: «Людина», «Царівна» й «Через кладку». Аналіз зазначених творів сприяє поступовому розкриттю перебігу того, яким чином відбувалися світоглядні зміни письменниці відносно так званого «жіночого питання».

Щоденники Ольги Кобилянської свідчать про знайомство з феміністичними ідеями за посередництва німецької культури. Після того, як був опублікований «Valse mélancolique», на письменницю посипалися закиди критиків у вторинності літературного твору, зокрема, в тому, що твір є простим перекладом німецькомовного оригіналу, адже українська жінка не могла володіти таким обсягом матеріалу. Проте Кобилянська сприйняла критику спокійно, і, зі вдячністю за оцінку, прийняла рішення оприлюднити твір за кордоном, коли вже її образи були визнані нехарактерними для української дійсності. Для цього твір було перекладено німецькою мовою та віддано для друку за кордоном. Водночас критики припустилися суттєвої помилки, не зауваживши в якості ймовірного та очевидного орієнтиру для

Кобилянської доробку Марка Вовчка, зокрема, це стосується її повісті «Три долі».

Щоденники та листи письменниці допомагають нам краще зрозуміти особливості творчості авторки. Так, саме щоденниковим записам та листам Кобилянської характерна наявність своєрідних «палімпсестів» майбутніх творів. Так, коли авторка описує гірську природу, йдеться про «Битву» й «Некультурну», коли письменниця робить запис про фортепіанну гру та малювання, то здійснює начеркові вправи, формуючи образи героїнь твору «Valse mélancolique». Листуючись із Маковеем і згадуючи про побачене циганча, авторка передбачає майбутню «Покору» з різницею лише в тому, що у творі художньому її слова вкладені до вуст персонажа-чоловіка.

Предметом та методологією, розробленими сучасними гендерними студіями, послуговуються при вивченні практик, що є фемінними та маскулініними, внаслідок чого доходять висновку про необов'язковість співвідносності «жіночого письма» із обов'язково жіночим авторством [44, с. 45]. Функційність базових понять – жіночої прози, жіночого письма, жіночої літератури – стає в нагоді для літературознавчих студій у їх об'єктивному підході до того, аби осмислити параметри авторського письма, заради наявності можливості до здійснення глибинної інтерпретації гендерної психології героїв.

Кожна з жінок-літераторок наділена неповторним, індивідуальним авторським стилем, проте слід зауважити й наявність низки притаманних йому ознак, що мають бути об'єднані не лише з точки зору тематики або жанру, але й відносно ідейних першоджерел, спричинених наявністю типових приватних прагнень та інтимних хвилювань. Так, саме літературне жіноцтво відзначалося гострішими рефлексіями відносно застійних ознак у літературному процесі сучасної для них доби. Вони також підкреслювали, що література має докорінно змінитися, переорієнтуватися в ціннісному плані.



Така сміливість виявлялася жінками попри наявність патріархальних обмежень і табу.

### **3.2. Ознаки балади в повісті «У неділю рано зілля копала»**

У повісті «У неділю рано зілля копала» Ользі Кобилянській удалося сформулювати відображення соціально актуальної реальності життя України межі століть засобами найрізноманітніших культур. Результатом цієї спроби стало створення складної, багатовимірної картини світу, що містить у собі відбиту антиномію між природою та людиною, ознаки досягнення екзистенційності буття, прагнення до усвідомлення природи Іншого. Важливим кроком на шляху до написання твору стало знайомство О.Кобилянської із болгарським літератором Петком Тодоровим, для творчості якого характерним було поєднання картин реальної дійсності та мотивів, закорінених у народну творчість. Саме його досвід переосмислення фольклорної основи підказав письменниці можливість використання у своїй творчості народних пісень.

Слід, утім, зауважити, що представники світової літератури доволі часто апелюють до смислового поля народного світогляду, вбачаючи в ньому джерело особливого змісту, узгодженого з їх ідейно-естетичними настановами й потребами, художньо-виражальними пошуками, результати яких можуть бути використані у творенні такої системи художнього твору, що зберігала б національну своєрідність. Відтак, інтерес Ольги Кобилянської до фольклорних мотивів є свідченням відкритості письменниці до загальносвітових літературних тенденцій [47, с. 67].

Джерела повісті О. Кобилянської «У неділю рано зілля копала» помічаємо вже на першій сторінці твору, де авторка епіграфом подає народну пісню «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці».

У структурі повісті О. Кобилянської «У неділю рано зілля копала» наявні елементи баладного жанру, обов'язковою умовою якого є наявність у сюжеті незвичайної події. Такою подією у творі є отруєння невірною коханого Гриця. Сутність баладного сюжету – злочин через кохання – знаходить у повісті розгорнуте вираження в ускладненій психологічній площині гріха та покути [17, с. 78].

У повісті сповідується баладна етика. Кохання – найвища етична цінність. Перед ним поступаються навіть родинні почуття. Тетяна, покохавши Гриця, розриває міцні психологічні зв'язки з Маврою та матір'ю й підносить свої почуття на найвищий рівень. Гриць – єдиний та неповторний, його ніким не можна замінити. Вчинок Тетяни (отруєння Гриця) вкладається в норми баладної етики, яка «навіть готова простити вчинений ненароком через кохання злочин, а часом лишає безкарною й навмисну помсту за зраду в коханні. Особливо це стосується жіночих персонажів. Кохання штовхає дівчину до чарування милого приворотними пригощаннями і його смерть... не ставиться у вину героїні балади... Винуватцем трагедії вважають потерпілого: *«Нехай же Гриценько двох не кохає»* [15, с. 101].

### 3.3 Особливості авторської інтерпретації любовної колізії

На наш погляд, «У неділю рано зілля копала» – це своєрідна балада в баладі. До того ж, баладна тональність твору поглиблюється й додатковою трагедією повісті (Тетяна, вихованиця Маври, несвідомо стає вбивцею її рідного сина Гриця, а сама вона, хоч і не бажаючи того, допомагає цьому).

Як уже відзначалося, однією з ознак народної балади є її дидактичність. Так, у повісті «У неділю рано зілля копала» зустрічаємо повчання та застереження, які виходять із уст людей, що акумулювали як власний досвід, так і народну мудрість. Носіями народного досвіду в повісті постають Андронаті, Мавра і Дубиха. Мавра, розповідаючи Тетяні історію свого

кохання, застерігає дівчину від можливої зради, коли та розповідає їй про свою любов: *«Він, Тетяно, тебе любить. Ти його любиш... і чому б йому не вірити, коли він тебе любить?.. Але буває й таке, що він тебе по тім всім покине, бо він має вже другу. Не жди милосердя, донцю! Милосердя на світі нема ні в кого, а найменше у тих, хто так поступає»* [25, с.358]. Андронаті, а потім і Мавра застерігають і Гриця від кохання до двох дівчат [15, с. 178].

Власне доля Маври, яка покутує свої і свого люду гріхи, звучить як застереження. Основою тональності в повісті «У неділю рано зілля копала» є мотив загубленої людської долі. Життєві стежки героїв повісті підтверджують це. Розрив із християнською традицією, яку всім своїм життям плекала Іваниха Дубиха, привів її доньку Тетяну до пошуків щастя в небезпечній площині. Дівчина прагне досягти бажаного (побратися з Грицем) за будь-яку ціну, через непомірну свою гординю, що й приводить до її загибелі. Такого напруженого психологізму, на відміну від повісті, балада не має.

У повісті «У неділю рано зілля копала» наявні елементи фольклорного хронотопу. Сприйняття часу героями повісті пронизане датуванням за тогочасним сільським календарем: *«може засватали її м'ясницями», «було три, чотири неділі перед другою осінньою богородицею»* [25, с.424], *«дедали по другій богородиці його весілля з Насткою»* [25, с.424]. У селянському середовищі наявне й визначення часу за порами року (хліборобська циклічність): *«зимою перед роком», «А заки сніг упаде, будеш у моїй хаті»* [19, с.232].

Герої повісті так, як і герої балади, – прості звичайні люди. Зупинимось на жіночих образах твору. Помічаємо, що образ Маври поєднує два світи: циганський, тобто завжди блукаючий, і гуцульський, забобонний, традиційний. Так, опис зовнішності героїні подається згідно з циганськими народними легендами: *«чудові подовгасті чорні очі», «срібні великі монети, що були вплетені в її чорне волосся, надавали їй чорному, мов з бронзи, темному лицю предивну чарівну окрасу...»* [25, с. 281].



Ставлення письменниці до героїні специфічне, вона співчуває їй, бо якби не Мавра, може б, Тетяна виросла іншою, менш романтичною, буденнішою. Героїня як *«сповідниця і дорадниця дитини, і коли б не Іваниха з своїм поважним тверезим розумом, Мавра перевернула б дитину зовсім на свій бік»* [25, с. 303]. Мавра – циганка, тому приносить багатьом нещастя: через неї блукає батько світами, а Дубиха позбулася дочки, бо саме по дорозі до неї Тетяна зустріла Гриця. Винна вона і в смерті закоханих: *«Гриця остерігала перед чорними очима»* [25, с. 326], а Тетяні розповіла про зілля, що лихо присипляє. Смерть Гриця жінка сприймає як розплату за «гріхи» батьків: *«гріх винуватий всьому, він один!»* [25, с. 425].

Можемо зазначити, що в передачі образу Маври авторкою закладено сильний материнський потяг та любов: *«Блискавкою пригадалася їй її дитина, і вона вмовкла... Напівзімліла з остраху, повалилася назад»* [25, с. 294]. Мавра – втілення трагічної жіночої долі. Все життя жити усамітненою дуже важко. Єдиною розрадою лишилася Тетяна, дівчина, що стала для неї дочкою, яку вона дуже любила [17, с. 68].

Тетяна – красива дівчина, добра вдачею, серцем, доля якої нагадує Маврину. Тільки тут не вона зрадила, а її. Дівчина належить до тих натур, що вже як люблять, то люблять навіки. Сільська дівчина, вона має своє уявлення про щастя – вийти заміж не просто за коханого, а ще й багатого, бо *«на жодного, а на бідного вже й стільки не дивиться»* [25, с. 354]. Але вона покохала, і *«куди б не ходила, за що б не бралася, а в її душі грає одна і та сама пісня: «Гриць її полюбив, а вона Гриця...»* [25, с. 344]. Поруч із Грицем багатство втрачає свою вартість. Зараз для неї життя без Гриця немислиме, їй байдуже – багатий він чи бідний: *«Я перемовлю маму; хоч вона і строга, але вона мене любить. Чуєш, Грицю, любить – волю нашу зробить. Вона нас не розлучить...»* [25, с. 369]. У Тетяни перемагає світле, високе почуття над практицизмом – у цьому вона піднялася вище від Гриця [17, с. 96].

Розкриття образу Настки здійснено шляхом протиставлення її Тетяні,

увага авторки зосереджена на їхніх поглядах на щастя, їхніх вчинках. Настка значно простіша, спокійна і любить щиро. Вона знає лише *«своє серце і красного Гриця»* [25, с. 381] – це її *«велика, глибока, поважна правда, яка їй вистарчає»* [25, с. 381]. Якщо дівчина вважає, що Гриць повинен бути її тільки тому, що вона познайомилась з ним раніше, то Тетяна людяніше підходить до вирішення цього питання: *«І Настка не винна. І в Настки щастя – нема»* [25, с. 414]. Тетяна не дозволила Маврі йти просити за неї, вона ж сама посилає старого Андронаті до Туркині [17, с.56].

У листі до Лесі Українки О. Кобилянська дає Настці таку характеристику: *«Настка після мене повинна б перед красою Туркині зааніміти, але що в неї перше право до Гриця, вона (крім того ще і матеріалістка) не відступає від свого постановлення звінчатися з Грицем»* [17, с. 56]. Письменниця розуміла, що такі натури, як Настка, зрозуміліші для людей, ніж Тетяна. Звідси помічаємо доброзичливе ставлення до неї і Андронаті, і Маври.

Для балади як жанру характерна драматична напруженість викладу. Цей елемент наявний і в досліджуваній нами повісті О. Кобилянської: вигнання Маври з циганського табору, розлучення її з новонародженою дитиною, безуспішні пошуки хоч якихось її слідів, невпізнання рідного батька, а потім і сина, втрата знайденого сина, його смерть. Своєрідними засобами нагнітання трагізму виступають химерні збіги обставин, містика, передчуття героїв.

Повість *«У неділю рано зілля копала»* виявляє архетипічність художнього мислення О. Кобилянської. Серед архетипів українського народу, які зустрічаємо в баладах, письменниця в повісті використовує такі: архетип доброї матері, доброго дідуса, козака-героя. Вербалізацією архетипу доброї матері в повісті є одухотворена мати-природа. Власне в структурі повісті природа та її сили діють більше, ніж людські соціальні відносини.

Почесне місце серед етнічних архетипів посідає архетип доброго дідуса. Найдосконалішою вербалізацією цього архетипу вважається святий Миколай

– «скорий помічник», який, за народними віруваннями, рятує людей від лиха, опікується звіриною та ін. Ознаками архетипу доброго дідуса наділений у повісті старець Андронаті, який, очевидно, є носієм вікової народної мудрості. Недаремно письменниця називає його старцем. Старець на Сході користувався великою повагою та пошаною. Довголіття вважали благоволінням Божим, а наявність старців у будь-якій землі служило знаком миру і достатку [15, с. 109].

Упродовж усієї сюжетної акції Андронаті виступає в ролі або рятівника, або мудреця. З'являється циган-старець у найвирішальнішу хвилину життя Маври, Гриця, Настки й Тетяни. Насамперед він рятує Мавру від покарання Раду, виявивши при цьому хитрість. Фактично знаючи, де живе його онук, він ніколи не розповідає Грицеві таємниці про те, хто він, щоб не нашкодити хлопцю. Він приходить, щоб подивитися, як живе його онук. Наступна поява Андронаті збігається з моментом життєвого вибору Гриця, його онука. Старець-циган радить Грицю *«одну та щиро любити, двох не голубити. Воно потягає гріх за собою, аби як чоловік себе хоронив»* [25, с. 206]. Андронаті благословляє онука на шлюб у надії зіграти йому на весіллі. Настка в тяжку хвилину покладає сподівання на Андронаті, який має силою своєї мудрості змінити перебіг подій, і звертається до нього з проханням передати слова перестороги Тетяні. Сама структура Настчиного прохання нагадує собою молитовне звернення. Коли ж старець передає все, як годиться, Тетяні й погрожує дівчині п'ястуком у разі непослуху, Тетяна, впавши в ноги Андронаті, починає йому свою сповідь-розповідь. Андронаті як втілення народної совісті та глибини досвіду. У найтрагічнішу мить життя своєї доньки Маври він знову поруч із нею.

Святий Юрій (Георгій) уособлює етнічний архетип козака-героя, який у повісті «У неділю рано зілля копала» частково втілює Гриць. Андронаті відзначає, що хлопець «виглядає мов сам святий Георгій, як на коні їде». В іконостасі Георгій – лицар на білому коні. Гриць мав чорного. Він наділений



характерними ознаками козака-героя [10, с. 345].

У повісті О. Кобилянської Гриць є людиною, для якої характерна двоєдушність. Одна з цих душ відзначається меланхолійністю, схильністю до тривалих роздумів, здатністю до глибоких почуттів. Інша ж душа понад усе ставить важливість індивідуальної свободи. Він прагне бути вільним у своїх учинках, не мати над собою жодних директив, що постає наслідком його циганського походження. Час від часу кожна з цих характеристик виходить на перший план.

Гриць намагається водночас влаштувати любовне щастя з двома дівчатами, кожному з яких побоюється образити, адже одна з них (Туркиня) є напрочуд гарною, а інша (Настка) відзначається здатністю любити й догоджати парубкові, що йому теж не може не подобатись. Відтак, хлопець опиняється перед вибором, що є для нього надто складним, адже, по суті, йому подобаються обидві дівчини. Проте Настка своєю підкресленою покірністю змушує Гриця обрати її. Апелюючи до того, що Гриць колись дав їй слово, вона долучає його до себе, демонструючи при цьому той максимум лагідності, любові та всепрощення, на який тільки здатна. При цьому він не перестає любити Туркиню, він просто намагається за пропозицією Настки переконати себе, що йому просто не судилося стати чоловіком такої красуні.

Подальші дії Тетяни інспіруються аж ніяк не ненавистю до Гриця, що було б досить природною причиною як для історії про зражене кохання. Утім, дівчина йде на убивство коханого, бо вірить, що це вбивство не Гриця, а тієї темної сили, яка взяла над ним гору та змусила зректися природних почуттів, тому вона труїть не хлопця, якого кохає досі, а саме цю силу. Тому це не можна назвати повноцінною помстою у виконанні Туркині, а швидше спробою повернути почуття коханого, позбавивши їх зайвого – хоч і в такий ірраціональний спосіб.

Ольга Кобилянська вирізняється оригінальністю, опрацьовуючи сюжет народної балади. Образи, витворені нею, є глибоко психологізованими.

Окрім того, вона вводить до баладного сюжету елементи локального колориту, зокрема, український мотив нещасливої долі дівчини-покрітки поєднується у творі буковинської письменниці зі змалюванням правил життя в циганському таборі, протистоянням циганської та білої раси. Авторка демонструє глибокий гуманізм у витворенні образу знедоленої вигнанки з табору.

З-поміж типово баладних компонентів повісті «У неділю рано зілля копала» можна також виокремити тяжіння до нагнітання трагізму, із яким змальовується доля Маври. Цей трагізм пов'язаний не лише із історією її вигнання з циганського табору, а й із лінією сюжету, що відтворює її участь, хоч і несвідому, в убивстві власного сина. Тому можна відзначити, що Тетяна і Мавра є типовими трагічними баладними героїнями, введенними в контекст базованої на фольклорних джерелах повісті Ольги Кобилянської.

### **Висновки до розділу 3**

За допомогою повісті О. Кобилянська геніально розв'язала психологічну проблему вини й покари, любові та гріха, з великою емоційною силою показала психологію горя, страждання, торкнулася питань психології творчості та божевілля. Впливши баладний сюжет у канву повісті, письменниця цілком несподівано поєднала мотиви народної балади і трагічної історії покрітки-циганки, показала химерність людських доль.

Отже, у повісті «У неділю рано зілля копала» наявні такі елементи балади «Ой не ходи, Грицю», як: баладна етика, дидактизм, трагізм і драматизм, герої з простого народу, мотив загубленої людської долі. Це допомагає поглибити психологічну характеристику персонажів, показати стосунки героїв у процесі розв'язання конфлікту.

## РОЗДІЛ 4.

### ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКА ВЕРСІЯ БАЛАДИ ПРО ГРИЦЯ В РОМАНІ ЛІНИ КОСТЕНКО «МАРУСЯ ЧУРАЙ»

#### 4.1 Баладна основа роману «Маруся Чурай»

Історичний роман Ліни Костенко у віршах «Маруся Чурай» базується на сюжеті народних пісень, народної балади і переказів, присвячених постаті видатної напівлегендарної української піснярки. Після виходу твору сучасники зауважували, що роман «Маруся Чурай» є виявом виняткової творчої сміливості, оскільки побудований на добре знайомому пісенному сюжеті, проте цей сюжет розгортається у формі лірико-епічної поеми, від чого мотиви, використані у пісні, набувають нового звучання, попри вже вказану знайомість пісні для носіїв української культури. Так, М. Бажан порівнює те відчуття слова, яке було продемонстроване Ліною Костенко в романі, із відчуттям людей, які раніше залучалися до копання криниць і мали дивовижну здатність відчувати, де саме в земних глибинах розташовані бажані джерела [1, с. 91].

Можна зауважити, що прогресу підвладна будь-яка категорія, включно зі знаннями, технікою тощо, але не власне людина, не її субстанція. Реалізація цієї філософської візії відбита й у випадку Марусі Чурай, зображеної у романі у віршах Л. Костенко. Зовнішнє тло являє собою чинник суто маргінальний, а драму, представлену в романі, цілком можливо було б умістити у будь-які часові координати і сценарії. У кожному з цих випадків постать Марусі Чурай, яку цілком могли б звати інакше, як неординарної особистості, ставала б об'єктом наруги з боку пересічних людей, які не розуміють і ніколи не зрозуміють потреби генія у підтримці.

На думку М. Ільницького, для роману Ліни Костенко є характерним «відхід від тенденцій, притаманних сучасній історичній романістиці, де увага



до конкретних подій є свідомим та демонстративним явищем, оскільки на основі однієї події авторові легше видобути певний філософський сенс, проілюструвати рух ідей, тому автори, що сповідують ці принципи, не зупиняються перед змішуванням та трансформаціями часових та просторових площин, аби цієї мети було досягнуто» [22, с. 19]. Ліна Костенко торує власний шлях, обираючи легенду в якості своєрідної «магічної призми», використання якої дасть їй змогу відтворити у творчій уяві справжній образ козацького XVII століття, а також дати самій собі відповідь на питання, чому навіть наявність романтично-трагічної історії, пов'язаної з отруєнням нареченого, не змусила народну пам'ять позбутися будь-яких згадок про дівчину-піснярку Марусю Чурай.

Легендарний зміст перебуває на межі зі втіленням історичної вірогідності, а використання алюзій сприяє майстерному акцентуванню авторкою уваги на проблемах сучасності. Художнє мислення Ліни Костенко відзначається безкомпромісністю, через що герої твору суворо поляризовані. Водночас наявність сюжетних колізій багато в чому спирається на тривалу літературну традицію, у центрі якої виявляємо постать легендарної піснярки і яка включає в себе низку народних пісень, авторство яких приписується Марусі Чурай; літературні твори, де переосмислено баладний мотив зради й отруєння, зокрема, повість Ольги Кобилянської «У неділю рано зілля копала».

Поетці тут ідеться про контекст цієї балади, наповнений численними подіями, драмами, катаклізмами, що, втім, не завадили довголіттю образу Марусі Чурай у національному фольклорі. В основі твору Ліни Костенко лежить припущення, що стосується можливого віднаходження справжніх матеріалів справи Чураївни. Невідомо, чи висунули народній поетці саме те звинувачення, чи йдеться про більш або менш страшний злочин, проте її слава як віршувальниці, перетнувшись із нещасною жіночою долею та похмурим тавром убивці, попри це, збереглася, набувши трагічного відтінку.

Необхідно відзначити вмонтованість алюзій і відносно фольклорних творів, і відносно згаданої повісті до художньої структури роману у віршах «Маруся Чурай». Ліна Костенко постає тут гідною продовжувачкою традицій, пропонуючи читачеві власну візію трагедії зрадженого кохання, спричиненого духовною нерівністю Марусі та Гриця. Якщо Маруся – приклад натури поетичної, глибокої, здатної до рішучих та болісних рефлексій і поривань, то Гриць, натомість, становить приклад роздвоєної особистості, що розділяє особисте і публічне, побутове. Якщо він готовий обирати, то до цього вибору не готова Маруся, яка в усіх своїх справах понад усе ставить чесність – і перед собою, і перед громадою. Глибоку вірність Марусі своєму кохання відзначає Яків Шибиліст, який знав і парубка, і дівчину з дитинства:

*але ж Маруся так його чекала,  
такі літа одна перебула!  
Нікому ні руки не шлюбувала,  
ані на кого й оком не вела [30, с. 51].*

Шибиліст указує й на двоїстість характеру Бобренка, який, на думку Якова, намагався у своєму житті поєднати такі непокднувані категорії, як любов до грошей і любов до пісень:

*Грицько ж, він міряв не тією міркою.  
В житті шукав дорогу не пряму.  
Він народився під такою зіркою,  
що щось в душі двоїлося йому.  
Від того кидавсь берега до того.  
Любив достаток і любив пісні.  
Це як, скажімо, вірувати в бога  
і продавати душу сатані [30, с. 51].*

Протиставленням роздвоєності Гриця, яка призвела до трагічних наслідків, є постать Івана Іскри, який сповідує чітку життєву позицію

вірності державі та коханій. Попри те, що Маруся не сприймає його кохання, вважаючи, радше, братом, Іскра не зупиняється ні перед чим, щоб врятувати її життя.

Для мотиву зради, що виконує важливу роль у творі, характерною є наявність не лише особистого, але й історичного підґрунтя. Уперше це стає помітним у сцені суду, коли посланець із Січі розмірковує стосовно неоднозначності ситуації, в якій державна зрада тлумачиться як злочин, а зрада однієї людини іншою – ні. Відображена проблема зради і в універсалі гетьмана, яким із Марусі знімають обвинувачення, адже:

*Вчинивши зло, вона не є злочинна,  
бо тільки зрада є тому причина [30, с. 133].*

Використання у романі фольклорних пісень, фрагменти яких уводяться до його тексту, мотивують розгортання масштабних картин із життя українського народу доби визвольної боротьби під проводом Богдана Хмельницького. Так, у розділі «Полтавський полк виходить на зорі» відзначаємо наявність розгорнутої алюзії на народну пісню «За світ встали козаченьки». Вживання алюзії становить один із чільних прийомів, що допомагають авторці у витворенні низки епізодів, які містять поєднання художньої та історичної правди. Зокрема, слід згадати в цьому контексті епізод, де Маруся мандрує Україною із дяком, наділеним впізнаваними рисами подібності з видатним українським філософом Григорієм Сковородою. Продовженням сквородинівського тексту в романі у віршах є парафраза, використана в розділі «Проща», де поетка видозмінює відому сентенцію Сковороди «Світ ловив мене, та не спіймав». Парафразою пісні «У Царграді на риночку» є витворена Марусиною уявою пісня, де козак Байда зазнає тортур уже на рідній землі, а головним катом постає не турецький султан, а його онук, Єремія Байда-Вишневецький.

Слід зауважити, що образ дяка слугує своєрідним маркером інтертекстуальності в тексті роману у віршах «Маруся Чурай», оскільки саме



він інспірує взаємодію культурних традицій, що у постмодерній термінології можуть бути позначені як тексти. У центрі дякових розмов із Марусею – вірогідність віднаходження неназваної неопалимої книги, яка зафіксувала в собі всю мудрість українського народу, його історичну пам'ять. Таким чином, читач підводиться до думки про те, що історичну пам'ять може зберегти лише той народ, що втілює її в літописах чи історичних піснях. Якщо ж ця пам'ять втрачена, неминучим є звиродніння людей, які мали б стати носіями національної ментальності, як той-таки Гриць, що є козаком, до боягузливих та зрадливих негідників, що готові без зайвих роздумів зруйнувати життя іншої людини.

Попри використання Ліною Костенко традиційного баладного сюжету, композиції її твору притаманна оригінальність. У початок роману винесена історія суду над Марусею Чураївною, що отруїла козака Гриця Бобренка і за це має бути скарана на смерть. Завершення першого розділу описує винесення героїні смертного вироку та виступ Полтавського полку до походу.

Третій розділ роману має назву «Сповідь», і містить розлогий ліричний монолог Марусі, позначений цілком відповідною заголовкові сповідальністю. Спогади дівчини сягають її та Грицьового дитинства, сповненого різноманітними віхами зростання двох вихідців із козацьких родин, зокрема, спільного щедрювання, відвідин діда Галерника:

*А то — щедрюєм. Низочкою ходим,  
тонкими голосочками виводим:*

*«Ой на річці на Йордані*

*Там пречиста ризи прала...» [30, с. 104]*

Живий у пам'яті дівчини й її батько Гордій Чурай, який не повернувся із походу. Історія його подружнього життя із матір'ю Марусі стає для неї своєрідним ідеалом кохання, зразком для наслідування та орієнтиром на майбутнє:

*Було, дивлюсь та й думаю: «Ой нене,  
який у мене тато!» — або знов:  
що я колись як виросту, і в мене,  
і в мене буде отака любов! [30, с. 108]*

Проте, «отака любов» так і залишилася недосяжною, оскільки Марусине почуття було занадто високим, незрозумілим для «домарика» Гриця:

*Ото за те й судити мене треба.  
Всі кари світу будуть замалі.  
Моя любов чолом сягала неба,  
а Гриць ходив ногами по землі [30, с. 110].*

Попри це, у свідомості Марусі повністю відсутні будь-які звинувачення на адресу хлопця, що виявився далеко не таким, яким вона хотіла його бачити. Натомість, дівчина картає, у першу чергу, себе, оскільки вчасно не розгледіла особливості Грицевої особистості, зокрема, його та її нерівність за духом, що постає навіть більшою проблемою, ніж нерівність майнова:

*Нестерпний біль пекучого прозріння!  
Яка мене обплутала мана?  
Чи він мені, чи я йому — нерівня.  
Нерівня дуи — це гірше, ніж майна! [30, с. 114]*

Наступні розділи описують спроби порятунку Марусі з боку Івана Іскри, друга дитинства, який був таємно закоханий у легендарну піснярку. Іскра ознайомлює гетьмана Богдана Хмельницького із ситуацією, що склалася, та дістав від нього рятівний для Чураївни універсал, який і доставив до Полтави в останній момент перед стратою дівчини.

У тексті народної балади відсутня чітка історична деталізація, відтак, образи козацької старшини є авторським здобутком Ліни Костенко. Як Богдан Хмельницький, так і Іван Іскра були реальними історичними особами. І, якщо постать Хмельницького в романі у віршах є радше епізодичною та

введеною лише для того, щоб увести до канви твору універсал про помилування Чураївни, то образ Івана Іскри є більш фактурним і важливим для сюжету роману, оскільки саме він постає рушієм події в ньому, вступаючи в боротьбу із полтавським судочинством. У реальності на час описуваних подій Іскра уже був першим полтавським полковником, тобто до його слова дійсно могли й мали дослухатися. Проте фактографічних підтверджень того, що в історичного Івана Іскри існували любовні почуття до Марусі Чурай (натомість він мав двох синів та двох дочок), як і їх спільного зростання й дитячої дружби, сучасна українська історіографія не має.

Баладна основа сюжету в романі у віршах Ліни Костенко «Маруся Чурай» розширюється в подальших розділах, де зображено ходіння Марусі на прощу до Києва після смерті матері та її знайомство із мандрівним дяком – філософом, глибоко обізнаним із українською минувиною та сучасністю, наділеним здатністю до критичного, тверезого мислення. Діалоги Чураївни та дяка сповнені враженнями від повоєнної України, сплюндрованої згарищами та руїнами від Полтави до Києва.

Згідно з народними легендами, ця проща була вже не першою для дівчини – раніше вона відвідувала Лавру під час перебування Гриця в поході та довгої відсутності яких-небудь звісток про нього. Тут бачимо ще один напрямок відходу від баладного сюжету – так, згадуємо, що у баладі описується «одная чорнобривая», що «зілля знає», тобто має хист до травництва, який зрештою використовує для вчинення злочину – отруєння коханого: «що'го зігнала з світу чарівниця». Така поведінка не має нічого спільного з кодексом поведінки християнки, що відвідує святі місця та жадає отримати в Бога допомоги в найшвидшому поверненні коханої людини додому – живим і неушкодженим. Навіть попри те, що Чураївна намагається вчинити самогубство, яке для християн є одним із найтяжчих гріхів, які неможливо спокутувати (згадаймо, зокрема, поховання самогубців за межами



церковного цвинтаря та заборона служити по ним церковні треби), у цьому її вчинку можна знайти ознаки граничної самопожертви: адже із її смертю Гриць отримував волю робити так, як він загадав. Звичайно, не слід виключати й такий чинник, як глибина відчаю, спричиненого зрадою коханої людини, через що Маруся втратила бажання жити далі.

Показовим у сприйнятті Марусі Чурай як носія християнського світогляду постає епізод її останньої сповіді перед стратою. Байдужість того, хто має бути провідником між людьми та Богом – священника, не дає їй змогу покаятися в головному гріху – бажанні вбити себе. При цьому формально священник виконав свою роботу, почувши від Марусі про «найстрашніші» її гріхи – брехню матері та заборговану сусідці сіль, проте найголовнішого – духовної розради, цей служитель церкви їй не дав, залишивши той «безнемірний біль», який вона благала зняти з душі.

Повернення Чураївни із прощі до рідного міста обертається для неї важкою хворобою: Маруся хворіє на сухоти. У завершення свого роману Ліна Костенко виносить картину весняного пробудження природи. Ця метафора продовження життя супроводжується паралельним зображенням полку, що знову вирушає у похід, співаючи Марусиних пісень. Таким чином авторка реалізує ідею невмирущості народної творчості, її нездоланної щирості й непідвладності сьогоденній кон'юктурі.

В акцентуванні цієї незавершеності, відкритості в майбутнє та водночас оптимістичності фіналу полягає новаторство авторки, що репрезентує власне, новітнє переосмислення пісенно-баладного матеріалу. Окрім того, вибір на користь цього художнього рішення тісно пов'язаний із романністю як однією з жанрових домінант твору. Ю. Ковалів протиставляє романного героя героєві епічної поеми, стверджуючи, що перший із них «у кульмінаційний момент розвитку став носієм національних і суспільних ідеалів» [27, с. 347]. Відкритість структури тексту, очевидно, зумовлена саме його романністю, що означає також наявність численних прецедентних

феноменів у його складі, серед яких одним із найбільш значущих постає переосмислення народної балади «Ой не ходи, Грицю...».

Необхідно зауважити, що для народно-баладного сюжету в різноманітних літературних обробках була характерною еластичність широкого спектру, оскільки кожен із авторів-інтерпретаторів видозмінював його, адаптуючи до цілей власного твору. Так, у творах однієї групи отруєння дівчиною коханого є свідомим, як і його зведення зі світу, що постає холоднокривним покаранням за зраду. Такий підхід до інтерпретації є найбільш близьким до оригінального тексту народної балади, де з вуст героїні чуємо заяву:

*Нехай не буде ні їй, ні мені,  
Нехай лиш буде сирій землі [4, с. 230].*

Згаданий тип інтерпретацій репрезентують такі твори, як «Дівчина з легенди» Л. Забашти, «Маруся Чурай» Г. Бораковського, «Чари» К. Тополі», «Марина Чурай» І. Хоменка. Автори інших модифікацій першотвору подають отруєння головною героїнею зрадливого коханого як акт несвідомий. У більшості цих інтерпретацій зраджена дівчина просто прагне причарувати милого, відвернути його увагу від суперниці та, у свою чергу, привернути її до себе, зовсім не маючи намірів, пов'язаних із отруєнням. Так поводять себе героїні «Чарівниці» Л. Боровиковського та «Розмаю» С. Руданського. У драмі М. Старицького «Ой, не ходи, Грицю, та на вечорниці» героїня божеволіє, через що й відбувається трагедія. Ольга Кобилянська у повісті «У неділю рано зілля копала» вкладає до свідомості Тетяни-Туркині переконаність у тому, що вона вбиває не свого коханого, а лише те «лихо», що в ньому заховалося та змусило зробити вибір на користь її суперниці – турботливої білявки Настки. У рецепції В. Самійленка отруєння коханого героїнею твору відбувається лише в її хворій уяві, бо через ревності дівчина божеволіє.

Ще одним характерним моментом, цікавим з точки зору інтерпретацій баладного сюжету в художній літературі, можна назвати наявність у героя народної балади любовних почуттів одразу до двох дівчат – своєї майбутньої вбивці та її суперниці, до якої він, зрештою, іде. Проте далеко не всі літературні інтерпретації повторюють саме цей варіант розвитку подій. Фактично, кохання героя до двох жінок одразу відтворене лише у творах О. Кобилянської і Т. Шевченка. Решта авторів апелюють до більш меркантильної або побутово-наснаженої мотивації зради: герой у них або спочатку виявляє любовні почуття до бідної дівчини, а потім робить вибір на користь більш багатой пасії, або ж протягом сюжету втрачає інтерес до об'єкта свого першого кохання і знаходить собі іншу кохану, за що й дістає помсти від ображеної колишньої наприкінці твору.

Ліна Костенко пропонує власний варіант вирішення фольклорної колізії – у її романі у віршах Маруся готує трунок для себе й наповнює келих, аби піти з життя за власною волею, адже це життя є для неї немилим без коханого Гриця. Натомість, зрадливий коханий помилково випиває келих, що і призводить до його смерті, у якій звинувачують Чураївну.

П. Охріменко в рецензії на «Марусю Чурай» відзначив непересічність поетики цього твору [42]. Становлячи зразок віршованого ліро-епічного роману-поєми, твір Ліни Костенко містить високомайстерне поєднання картин далекого минулого із проєкціями вітчизняної сучасності, використання стилістично необхідних архаїзмів із версифікаційними новаціями. Роман «Маруся Чурай» характеризується багатогранністю проблематики, наявністю визначних художніх якостей, поєднанням баладно-драматичного начала з епічною розлогістю зображення та виключною витонченістю в підходах до адаптації народнопісенних мотивів.



## **4.2 Інтерпретація баладного сюжету Ліною Костенко та Ольгою Кобилянською: порівняльний аспект**

На нашу думку, доречним постає розгляд баладного сюжету в романі у віршах Ліни Костенко «Маруся Чурай» як прецедентного тексту. Саме прецедентність витворює той фундамент, що уможливорює аналіз культури як цілісного, безперервного й тяглого феномену. За своїм характером прецедентні феномени виконують функції маркерів культурної ідентичності. На думку Л. І. Гришаєвої, сутність прецедентного феномену полягає у забезпеченні «континуальності і в синхронії, і в діахронії» [9, с. 30]. Сукупність цих маркерів сприяє побудові цілісної картини світу, представленої вербальними та невербальними способами кодування.

Випадок роману Ліни Костенко ілюструє можливість реалізації функційності художнього слова, що має достатньо широку сферу побутування. Його джерелом постає усна народна творчість, а свій закономірний розвиток народнопісенне слово дістає в літературних творах.

Текст народної балади «Ой не ходи, Грицю...» містить усі ознаки, характерні для прецедентних феноменів. Так, по-перше, ситуація, що зображується в ньому, співвідноситься із контекстом, що відносно тексту цього твору займає позатекстову позицію. По-друге, наведена ситуація усвідомлюється як артефакт, по-третє, випадковість чи автоматизм не є притаманними для використання так званих «вічних» тем і мотивів, оскільки для такого використання характерною постає інтенційність. Наведемо визначення природи таких текстів, запропоноване Н. І. Гришаєвою: «Під прецедентністю треба розуміти, очевидно, відсилання до прецеденту, яким може бути інший твір, його персонаж, мотив, ситуація як елемент сюжету, сюжет загалом, фраза персонажа або автора і т. ін.» [9, с. 55].

У романі Ліни Костенко прецедентність тексту народної балади «Ой не ходи, Грицю...» відіграє суттєву сюжетотвірну роль. З її допомогою авторці

вдається відійти від канонів традиційної історичної романістики, уникнути вимог часопросторової точності, що висуваються до творів, що мають позначку «історичний». Їй удалося зберегти той особливий поетичний ореол балади, що і постає підґрунтям прецедентності, яка була оригінально вплетена Ліною Костенко у свій роман. Авторці йдеться про те, яким чином співвідносяться у зображеній нею історії істинність, історична достовірність та вигадка.

Романна подієвість у творі Ліни Костенко, подібно до інших творів, де відзначено використання цього сюжету, має своїм тлом визвольну війну, очолювану Богданом Хмельницьким. Зображення українського життя в сімнадцятому столітті є широким і панорамним, поетці вдалося, щоб дух доби був переданий у всій його багатовимірності, включно з родинно-побутовими стосунками, цивільним і звичаєвим правом, політичною боротьбою, воєнними діями, культурним та церковним життям. Уже перша частина твору містить низку проблем, що є загальнолюдськими, розкриваючи соціальне й філософське підґрунтя зради і покарання, кохання й родинного життя, стосунків митця і влади, людини й суспільства, місце добра і зла, кривди і справедливості. Апеляції до наведених категорій є постійними протягом усього твору.

Слід також зауважити, що ближче до кінця XIX століття українських літераторів починає значно більше цікавити образ Марусі, а не Гриця. Так, зазнають деталізації окремих моментів її життя, особливо тих подій, що сталися після смерті Гриця. Серед них можна згадати, наприклад, осмислення історії про помилування Марусі Богданом Хмельницьким. Найбільш частотними поясненнями причин такого рішення гетьмана є або пісні Марусі, або заслуги її загиблого батька перед Батьківщиною та козацтвом. Значно частіше також зображують смерть дівчини.

Авторкою твору, що містив найбільш серйозну інтерпретацію народної балади про Гриця, до Ліни Костенко була Ольга Кобилянська. Її повість «У

неділю рано зілля копала...», по-перше, майже не зазнала впливу попередніх творів-переробок сюжету, оскільки вони творилися та поширювалися переважно на Наддніпрянській Україні, у той час як О. Кобилянська, будучи мешканкою Буковини, більше орієнтувалася на західні, зокрема німецькі, літературні зразки. По-друге, для Ольги Кобилянської було вкрай важливим заперечення попередніх традицій реалізму й натуралізму, інкрустованих патріотичною романтикою, й розробка альтернативи у вигляді індивідуалізму та поглибленого психологізму, для оформлення яких застосовувався неоромантичний стиль [35, с. 57].

Народна балада, навколо якої О. Кобилянська побудувала конфлікт у своїй повісті, містила лише загальну вказівку на те, що об'єктом кохання Гриця були обидві героїні-суперниці – Тетяна і Настка. Письменниця робить акцент на психологічній укоріненості такої роздвоєності, віднаходячи її в походженні свого героя, мати якого була циганкою, а батько – боярином. Відтак, у О. Кобилянської Грицева провина постає на підґрунті надіндивідуальних причин, тобто можна припустити, що винен у зраді коханий дівчині не він, а його гаряча кров. Образ же отруйниці Тетяни відчутно поетизується авторкою. Туркиня також гине через присуд долі, але при цьому вона іде незаплямованою, її знищує жорстоке життя.

Ліна Костенко в цьому аспекті не є послідовницею концепції Ольги Кобилянської, яка мотивує вчинки персонажів наявністю надіндивідуальних, психологічно блокованих, підсвідомих чи несвідомих чинників. Проте відчутною є певна схожість естетичних настанов у творах обох письменниць – так, вони обидві розкривають характери шляхом заглиблення до психології персонажів. Щоправда, на відміну від твору О. Кобилянської, в Л. Костенко домінантна роль віддається пріоритетам людини Середньовіччя та Ренесансу.

Маруся Ліни Костенко подібна до Тетяни-Туркині Ольги Кобилянської наявністю абсолютно відмінної від своїх суперниць природи власного кохання. Так, Галя Вишняківна (і Настка у Кобилянської) – це тип дівчат, що



загалом не є поганими людьми, а їхні якості цілком можуть бути розглянуті як чесноти – обидві вони працьовиті, хазяйновиті, дбають про те, аби їх коханому чоловікові було з ними максимально комфортно і зручно, готові йому в усьому догоджати, аби втримати наявні стосунки. Цей тип репрезентує біблійну концепцію жінки, яка сповнена природної покори та любові. Проте коли такі натури зустрічаються із характерами, подібними до Марусі та Тетяни, стає очевидною їхня приземленість, нездатність піднятися вище певного рівня [35, с. 58].

Проте ця нездатність стає для них рятівною, убезпечуючи від занадто сильних почуттів, які спалюють їхніх суперниць ізсередини. Так, Маруся Чурай не може подолати жаль через те, що сталося з нею та Грицем, і по поверненні з прощі приречена на смерть через сухоти. І цю смерть вона зустрічає на самоті, на яку сама себе прирікла через невідповідність власних запитів прагматичній реальності, де переважають такі «домарики», як Гриць, що не здатні вповні оцінити справжнє кохання.

Проте Гриць у Ліни Костенко постає не настільки одновимірним персонажем, як це може здатися на перший погляд. Дійсно, усі події, що формують сюжет роману у віршах, постають наслідком його двоїстості та слабкодухості. Проте, не можна забувати й про те, що його годувальницею була Чураїха, та і зростання Гриця відбувалося у дворі Чураїв, тобто виховувалися вони з Марусею на одних і тих самих ідеалах, оскільки інакше в козацькій родині, що втратила голову сімейства на війні, бути не могло. Однак хлопець побував у поході й пережив битви під Пилявцями, Жовтими Водами та Берестечком, внаслідок чого він цілком міг сприйняти те, що повернувся додому живим і неушкодженим, як дарунок долі:

*А він прийшов тоді з-під Берестечка.*

*Страшна поразка душі всім пекла.*

*Дражливий став. Ледь що, вже й суперечка.*

*Гіркі думки не сходили з чола.*

*Приходив рідко, лагідний не дуже.  
 Все курить, курить, люлька на губі.  
 Такий зробивсь, не прозирнеш у душу.  
 Якийсь чужий,— мені чи вже й собі? [30, с. 44]*

Відтак, це могло вплинути на рішення припинити авантюрні пошуки кохання й зупинитися на найбільш надійному з точки зору майбутнього родинного життя варіанті – сватанні до доньки багатіїв Вишняків – Галі. Матеріальну домінанту цього шлюбу доводить сама Галя Вишняківна, що, виступаючи на суді з приводу вбивства свого нареченого, ледь не більше шкодує, що її батько підготував бучне весілля, якому тепер не судилося відбутися:

*Оце увосень мали ми побратись.  
 Поміщаючись, пропала ж і сама.  
 Вже тато наш і на весілля втратились,  
 а Гриць умер... а Гриця вже нема... [30, с. 23]*

Необхідно зауважити, що таке рішення Гриця було спричинене не лише бажанням максимально забезпечити свій «тил», але й усвідомленням того, що Маруся Чурай за своєю природою була не дуже призначена для того тихого родинного щастя, що його Бобренко планував побудувати із Галею Вишняківною. Про це, власне, говорить і сама Чурайівна, відзначаючи свою схильність задовольнятися малим, а також перевагу духовного над матеріальним:

*А що у мене стіни голі, —  
 повісим костю саджені пістолі  
 та килим з дірком. І у курені  
 з тобою буде солодко мені [30, с. 114].*

Така вдача була успадкована Марусею від батька – Гордія Чурая, який відзначався незвичайною, навіть безрозсудною мужністю та повною байдужістю до земних багатств:

*Хіба наш батько ласий був на гроші?  
Хоч таляр він у вузлик зав'язав?  
Хіба ж не ви були в Золотоноші  
єдине золото, яке він там узяв?* [30, с. 146]

Натомість, Гриць після Берестечка вирішує планувати своє життя зовсім по-іншому, і ця зміна в коханій людині є дуже болісною для Марусі, яка усвідомлює, наскільки її обранець далекий від того ідеалу справжнього чоловіка, який вона сформувала на прикладі власного батька:

*А Гриць не так. То розум десь не татків:  
— З'єднаєм що, нестатки до нестатків?  
Багатому і діти чорт колише,  
а бідному і янгол не рідня.  
А як землі нам мати не одпише?  
А ще ж стягтися треба й на коня* [30, с. 115].

Утім, Маруся Чурай у Ліни Костенко не є героїнею романтичного типу, який висувається на протигагу натовпу Горбанів та Вишняків, будучи приреченим на загибель, виконавши свою місію перед народом. Чураївна не встигає зробити нічого з того, що закарбувало б її ім'я для вдячних нащадків. Єдиним свідченням її існування залишаються пісні, які давно перейшли до переліку народних. Героїня роману Ліни Костенко ледь не більше, ніж за право творити, змушена боротися за власну репутацію, і ця боротьба виснажує її, прирікаючи на самотню смерть під звуки складених нею ж пісень, під які Полтавський полк стає до чергового походу.

#### **Висновки до розділу 4**

Становлячи зразок віршованого ліро-епічного роману-поєми, твір Ліни Костенко містить високомайстерне поєднання картин далекого минулого із проєкціями вітчизняної сучасності, використання стилістично необхідних архаїзмів із версифікаційними новаціями. Роман «Маруся Чурай»



характеризується багатогранністю проблематики, наявністю визначних художніх якостей, поєднанням баладно-драматичного начала з епічною розлогістю зображення та виключною витонченістю в підходах до адаптації народнопісенних мотивів.

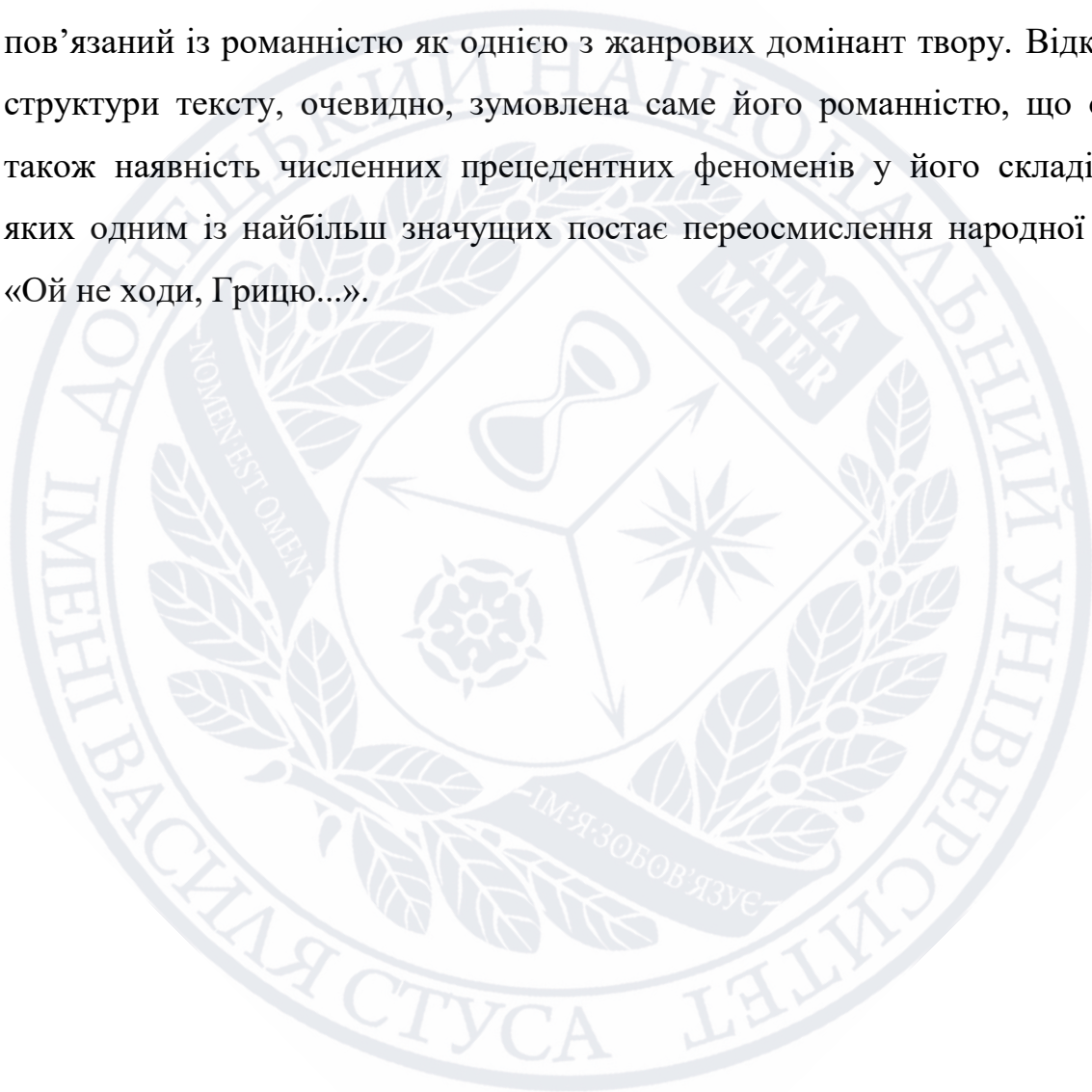
У романі Ліни Костенко прецедентність тексту народної балади «Ой не ходи, Грицю...» відіграє суттєву сюжетотвірну роль. З її допомогою авторці вдається відійти від канонів традиційної історичної романістики, уникнути вимог часопросторової точності, що висувалися до творів, що мають позначку «історичний». Їй удалося зберегти той особливий поетичний ореол балади, що і постає підґрунтям прецедентності, яка була оригінально вплетена Ліною Костенко у свій роман. Авторці йдеться про те, яким чином співвідносяться у зображеній нею історії істинність, історична достовірність та вигадка.

Для народно-баладного сюжету в різноманітних літературних обробках була характерною еластичність широкого спектру, оскільки кожен із авторів-інтерпретаторів видозмінював його, адаптуючи до цілей власного твору. Так, у творах однієї групи отруєння дівчиною коханого є свідомим, як і його зведення зі світу, що постає холоднокривним покаранням за зраду. Такий підхід до інтерпретації є найбільш близьким до оригінального тексту народної балади. Решта авторів апелюють до більш меркантильної або побутово-наснаженої мотивації зради: герой у них або спочатку виявляє любовні почуття до бідної дівчини, а потім робить вибір на користь більш багатії пасії, або ж протягом сюжету втрачає інтерес до об'єкта свого першого кохання і знаходить собі іншу кохану, за що й дістає помсти від ображеної колишньої наприкінці твору.

Ліна Костенко пропонує власний варіант вирішення фольклорної колізії – у її романі у віршах Маруся готує трунок для себе й наповнює келих, аби піти з життя за власною волею, адже це життя є для неї немилим без

коханого Гриця. Натомість, зрадливий коханий помилково випиває келих, що і призводить до його смерті, у якій звинувачують Чураївну.

В акцентуванні у романі «Маруся Чурай» незавершеності, відкритості в майбутнє та водночас оптимістичності фіналу полягає новаторство авторки, що репрезентує власне, новітнє переосмислення пісенно-баладного матеріалу. Окрім того, вибір на користь цього художнього рішення тісно пов'язаний із романністю як однією з жанрових домінант твору. Відкритість структури тексту, очевидно, зумовлена саме його романністю, що означає також наявність численних прецедентних феноменів у його складі, серед яких одним із найбільш значущих постає переосмислення народної балади «Ой не ходи, Грицю...».



## ВИСНОВКИ

Балада – один із найпопулярніших жанрів усної народної творчості, що виражає високу народну етику людських взаємин. Баладні сюжети все ширше і ширше входять до сфери української літератури, стають джерелами творів багатьох письменників, що можемо простежити на численній кількості літературних інтерпретацій народної балади «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці».

У ході магістерської роботи ми проаналізували літературну інтерпретацію української народної балади про Гриця в художніх творах Ольги Кобилянської, Михайла Старицького та Ліни Костенко й опрацювали основні теоретичні засади балади як жанру фольклору.

Так, впливши баладний сюжет у канву повісті, Ольга Кобилянська цілком несподівано поєднала мотиви народної балади і трагічної історії покритки-циганки, показала химерність людських доль, по-новому подала мотив вчинення гріха. У творі «У неділю рано зілля копала» наявні такі елементи балади, як: баладна етика, дидактичність, трагізм і драматизм, герої з простого народу, мотив загубленої людської долі, відсутність покарання за злочин. Це допомагає поглибити психологічну характеристику персонажів, показати стосунки героїв у процесі розв'язання конфлікту, поглибити драматизм твору.

У драмі «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» Михайла Старицького наявний гострий конфлікт, що є визначальним елементом народної балади. Автор запозичує з народної балади загальну сюжетну схему, розширюючи та ускладнюючи її, дещо змінюючи мотивацію вчинків дійових осіб, вводячи нових персонажів, вибудовуючи складну систему конфліктних відносин між ними. Різниця між народною баладою про Гриця та її літературною версією М. Старицького полягає в особливостях вчинення гріха: у баладі дівчина отрує коханого свідомо, а в драмі скривджена дівчина не може пережити зради хлопця і зопалу, на найвищому піку емоцій отрує його. Драматизм і



трагізм як визначальні риси народної балади споріднюють драму з вищезазначеним жанром фольклору через їх спільну особливо драматичну напруженість сюжету. Зближує два жанри літератури між собою і їх діалогічність як спосіб викладу змісту.

Становлячи зразок віршованого ліро-епічного роману-поєми, твір Ліни Костенко містить високомайстерне поєднання картин далекого минулого із проєкціями вітчизняної сучасності, використання стилістично необхідних архаїзмів із версифікаційними новаціями. Роман «Маруся Чурай» характеризується багатогранністю проблематики, наявністю визначних художніх якостей, поєднанням баладно-драматичного начала з епічною розлогістю зображення та виключною витонченістю в підходах до адаптації народнопісенних мотивів.

У романі Ліни Костенко прецедентність тексту народної балади «Ой не ходи, Грицю...» відіграє суттєву сюжетотвірну роль. З її допомогою авторці вдається відійти від канонів традиційної історичної романістики, уникнути вимог часопросторової точності, що висуваються до творів, що мають позначку «історичний». Їй удалося зберегти той особливий поетичний ореол балади, що і постає підґрунтям прецедентності, яка була оригінально вплетена Ліною Костенко у свій роман. Авторці йдеться про те, яким чином співвідносяться у зображеній нею історії істинність, історична достовірність та вигадка.

Для народно-баладного сюжету в різноманітних літературних обробках була характерною еластичність широкого спектру, оскільки кожен із авторів-інтерпретаторів видозмінював його, адаптуючи до цілей власного твору. Так, у творах однієї групи отруєння дівчиною коханого є свідомим, як і його зведення зі світу, що постає холоднокривним покаранням за зраду. Такий підхід до інтерпретації є найбільш близьким до оригінального тексту народної балади. Решта авторів апелюють до більш меркантильної або побутово-наснаженої мотивації зради: герой у них або спочатку виявляє

любовні почуття до бідної дівчини, а потім робить вибір на користь більш багатой пасії, або ж протягом сюжету втрачає інтерес до об'єкта свого першого кохання і знаходить собі іншу кохану, за що й дістає помсти від ображеної колишньої наприкінці твору.

Ліна Костенко пропонує власний варіант вирішення фольклорної колізії – у її романі у віршах Маруся готує трунок для себе й наповнює келих, аби піти з життя за власною волею, адже це життя є для неї немилим без коханого Гриця. Натомість, зрадливий коханий помилково випиває келих, що і призводить до його смерті, у якій звинувачують Чураївну.

В акцентуванні у романі «Маруся Чурай» незавершеності, відкритості в майбутнє та водночас оптимістичності фіналу полягає новаторство авторки, що репрезентує власне, новітнє переосмислення пісенно-баладного матеріалу. Окрім того, вибір на користь цього художнього рішення тісно пов'язаний із романистичною як однією з жанрових домінант твору. Відкритість структури тексту, очевидно, зумовлена саме його романистичністю, що означає також наявність численних прецедентних феноменів у його складі, серед яких одним із найбільш значущих постає переосмислення народної балади «Ой не ходи, Грицю...».

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бажан М. Поема про кохання і безсмертя. Київ: Твори, 1985. Т. 4.
2. Базилевський В. Поезія як мислення: творчість Ліни Костенко в контексті сучасності. *Літературна Україна*. 1987. 10 вересня. № 37. С. 3.
3. Бакула Б. Історія і поезія. *Дивослово*. 2000. № 3. С. 42-45.
4. Балади. Кохання та дошлюбні взаємини. Вступ. ст. О.І. Дея. Київ: Наук. думка, 1987. 472 с.
5. Боровий А.В. Художній світ у мистецькому образі. *Вісник ЛНУ ім. Т. Шевченка*. 2011. № 8. Ч. 2. С. 35–40.
6. Вертій О. Народні джерела національної самобутності української літератури 70–90-х років XIX століття. Суми: Собор, 2005. 447 с.
7. Гарасим Я. Нариси до історії української фольклористики. Київ: Знання, 2009. 301 с.
8. Грицай М.С. Українська народно-поетична творчість. Київ: Вища школа, 1983. 360 с.
9. Гришаева Л. И. Феномен прецедентности и преемственность культур. Воронеж, 2004. 312 с.
10. Гунчик І. Український магічно-сакральний фольклор: структура тексту та особливості функціонування. Монографія. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2011. 232 с.
11. Гусар-Струк Д. Історичний роман Ліни Костенко. *Сучасність*. 1990. № 5 (349). С. 26-41.
12. Гловінський М. Інтертекстуальність. *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст.* Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 284-309.
13. Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору. Луцьк: Вежа, 1997. 296 с.



14. Дарморіз О. Міфологія: Навчальний посібник. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2010. 248 с.
15. Дах М. Літературне життя народної балади «Ой не ходи, Грицю». Проблема олітературення сюжету і жанру. *Вісник Львівського університету*. 1999. №27. URL.: <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/philology/article/viewFile/7575/7556> (дата звернення: 19.02.2019).
16. Дей О. І. Українська народна балада. Київ: Наук. думка, 1986. 264 с.
17. Жижченко Л. Жанрові модифікації в українській літературі початку XX століття (на прикладі повісті-балади О. Кобилянської «У неділю рано зілля копала»). *Матеріали всеукраїнської конференції*. URL.: [http://www.irbisnbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP\\_meta&C21COM=S&2\\_S21P03=FILE=&2\\_S21STR=spml\\_2011\\_15\\_24](http://www.irbisnbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILE=&2_S21STR=spml_2011_15_24) (дата звернення: 15. 03. 2019).
18. Загурська Е. Трансформація національного міфу на українській сцені (на прикладі образу Марусі Чурай). МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія : зб. наук. пр. з мистец. і культурології. Київ: Інтертехнологія, 2003. С. 84 – 93.
19. Закувала зозуленька. Антологія української народної поетичної творчості. Київ, 1998. С. 228 – 250.
20. Іванишин П. Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко. Київ: Академвидав, 2008. 392 с.
21. Івахненко Т.П. Методичні концепти вивчення драматичних творів у старших класах загальноосвітньої школи. Автореф. дис. канд. пед. н. Київ, 2006. 18 с.
22. Ільницький М. Якби знайшлась неопалима книга... *Безперервність руху*: Літ.- крит. статті. К., 1983.

23. Качмар М. Метаморфоза в українських народних баладах: генетично-функціональний аспект *Народознавчі зошити. Серія філологічна*. URL.: [http://www.irbisnbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP\\_meta&C21COM=S&2\\_S21P03=FILA=&2\\_S21STR=narzfil\\_2014\\_4\\_13](http://www.irbisnbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=narzfil_2014_4_13) (дата звернення: 6.12.2018).

24. Кобзар О. Методологія міфопоетичного аналізу художнього твору (на прикладі міфологічної драми *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. Збірник наукових праць (філологічні науки). № 5. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2015. С. 162-165.

25. Кобилянська О. Ю. Твори в 2 т. Київ, 1988. Т. 2. 595 с.

26. Кобринська Н. Не ходи, Грицю, на вечорниці. Вибрані твори. Київ, 1980.

27. Ковалів Ю. Літературознавча енциклопедія: у 2 томах. Т. 1. К.: Академія, 2007. 608 с.

28. Козубаш О. Своєрідність трансформації пісенно-легендарного матеріалу в романі Ліни Костенко «Маруся Чурай». *Науковий вісник Чернівецького університету. Слов'янська філологія*. 1997. Вип. 13. С. 53–58.

29. Колесса Ф. Українська усна словесність. Едмонтон: Канадський Ін-т Українських студій Альбертського Університету, 1983.

30. Костенко Л. Маруся Чурай. Історичний роман у віршах. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2018. 224 с.

31. Кубилюс В. Формирование национальной литературы – подражательность или художественная трансформация (Три шага литературы в фольклор). *Вопросы литературы*. 1976. № 8. С. 21-26.

32. Кузьменко О. Стрілецька пісенність: фольклоризм, фольклоризація, фольклорність. Львів, 2009. 296 с.

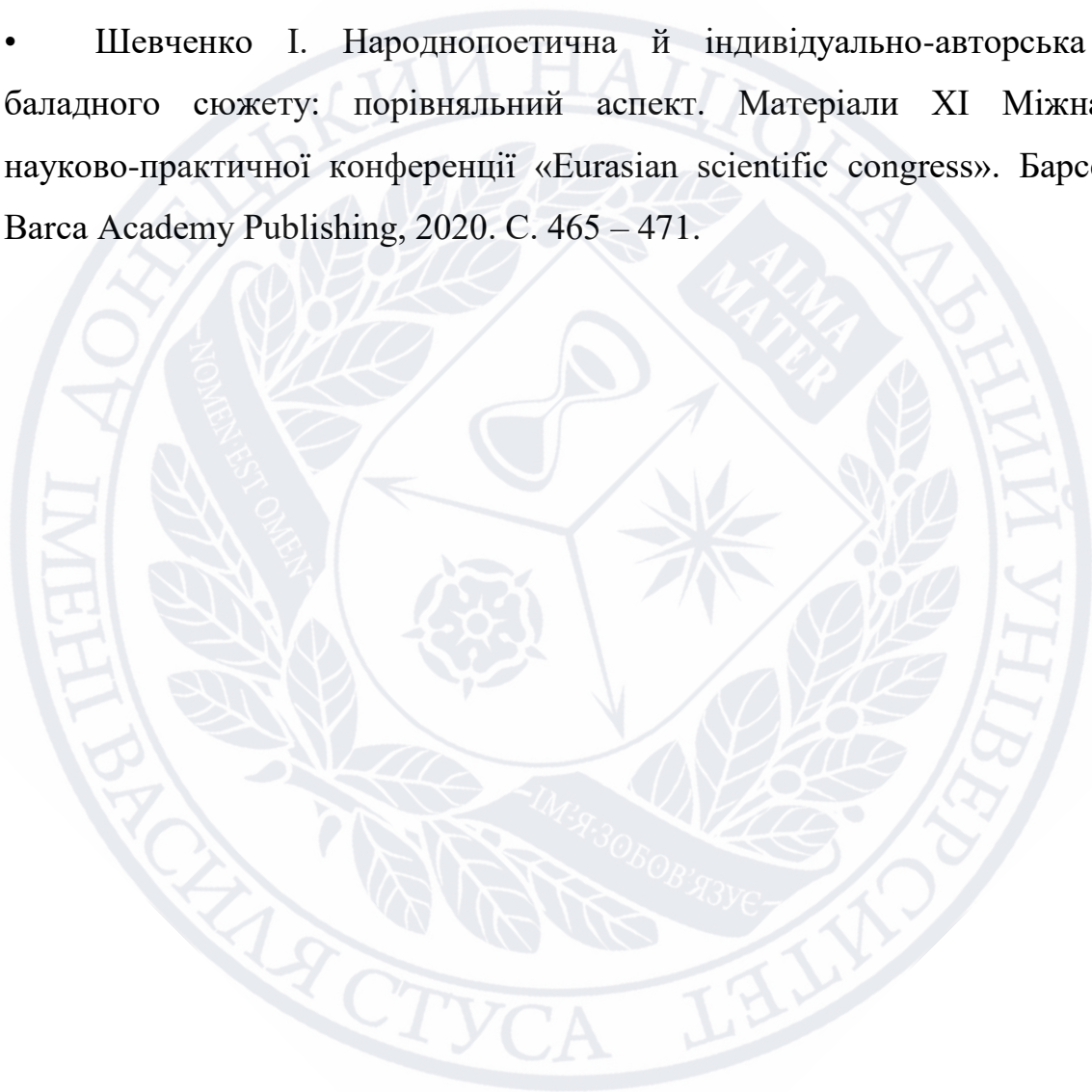
33. Куліш П. Твори в двох томах. Київ: Наукова думка, 1994. Т. 1.
34. Лановик М., Лановик З. Балади. Усна народна творчість. Навчальний посібник. Київ: Знання-Прес, 2006. 591 с.
35. Лапко О. А. Особливості художнього конфлікту в драматургічних інтерпретаціях фольклорної балади «Ой не ходи, Грицю». *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2013. №4. URL.: [http://www.irbisnbn.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbnv/cgiirbis\\_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP\\_meta&C21COM=S&2\\_S21P03=FILA=&2\\_S21STR=vluf\\_2013\\_4\(3\)\\_19](http://www.irbisnbn.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbnv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=vluf_2013_4(3)_19)
36. Літературознавчий словник-довідник / уклад.: Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремко. Київ: ВЦ «Академія», 2007.
37. Марків Р. Міфологічний фольклоризм в українській літературі початку XX століття. URL: <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/343609.html> (дата звернення: 14.10.2020)
38. Немченко І. Феномен мовчання в історичному романі у віршах Ліни Костенко «Маруся Чурай». *Ucrainica III. Současna Ukrajinskistika. Problémy jazyka, literatury a kultury*. 2. část. Olomouc, 2008. С. 349–354.
39. Нудьга Г. А. Балада про отруєння Гриця і легенда про Марусю Чурай. *Жовтень*. 1967. № 2. С. 131-138.
40. Нудьга Г. А. Українська балада: (з теорії та історії жанру). Київ: Дніпро, 1970. 257 с.
41. Нямцу А. Миф. Легенда. Литература. Теоретические аспекты функционирования. Черновцы, 2007. 520 с.
42. Охріменко П. Сила художньої правди // *Жовтень*.— 1980.— № 11.
43. Пономаренко Л. Г. Пісні Марусі Чурай: текстологічний аспект. Автореф. дис. ... канд. філол. н. Київ, 2003. 18 с.



44. Січкарь О.М. Форми, прийоми та засоби втілення психологізму в українській літературі (спроба системного аналізу). *Вісник ЛНУ ім. Т. Шевченка*. 2010. № 4. С. 35–43.
45. Сокирко Л. М. П.Старицький: критико-біографічний нарис. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1960. 171 с.
46. Старицький М. Твори: в 6 т. / Михайло Старицький. Київ: Дніпро, 1989 – 1990. Т. 2: Драматичні твори. Київ: Дніпро, 1989. 575 с.
47. Томашук Н. Ольга Кобилянська: Життя і творчість. Київ: Дніпро, 1969. 384 с.
48. Усанова В., Ярошевич І. Жіночі образи у повісті Ольги Кобилянської «У неділю рано зілля копала...». *Вестник Донбасской национальной академии строительства и архитектуры*. 2015. №4. URL.: [file:///C:/Users/User/Downloads/vdnaba\\_2015\\_4\\_8.pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/vdnaba_2015_4_8.pdf) (дата звернення: 20. 03. 2019).
49. Филипович П. Історія одного сюжету («У неділю рано зілля копала» О. Кобилянської). *Літературно-критичні статті*. Київ, 1991. С. 157-195.
50. Чуй А. Народні балади про кохання: поетика образів та символів. *Рідний край: Філологічні науки*. 2016. №1. URL.: <http://docplayer.net/79195652-Narodni-baladi-pro-kohannya-poetika-obraziv-ta-simvoliv.html> (дата звернення: 17. 01. 2019).
51. Яценко М. Т. Питання реалізму і позитивний герой в українській літературно-естетичній думці першої половини XIX століття. Київ: Наукова думка, 1979. 335 с.

## ДОДАТОК А. Апробація роботи

- Шевченко І. Т. Особливості художньої реалізації баладного сюжету в драмі Михайла Старицького «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці». Вісник СНТ ДонНУ імені Василя Стуса. Вінниця : ДонНУ імені Василя Стуса, 2019. Вип. 11. Т. 2. С. 149 – 152.
- Шевченко І. Народнопоетична й індивідуально-авторська версії баладного сюжету: порівняльний аспект. Матеріали XI Міжнародної науково-практичної конференції «Eurasian scientific congress». Барселона : Barca Academy Publishing, 2020. С. 465 – 471.



УДК 821.161.2-144"18"

## ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ БАЛАДНОГО СЮЖЕТУ В ДРАМІ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО «ОЙ, НЕ ХОДИ, ГРИЦЮ, ТА Й НА ВЕЧОРНИЦІ»

*І. Т. Шевченко, В. А. Просалова*

**Анотація.** У статті застосовано історико-порівняльний підхід до творів різних систем фольклору та художньої літератури. Автором з'ясовано особливості художньої реалізації баладного сюжету в драмі М.Старицького «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці». Виявлено спільні риси балади та драми. Визначено, що канва баладної історії збагачена багатьма новими деталями. Встановлено, що авторська інтерпретація балади відрізняється від народної і полягає в різній мотивації отруєння Гриця: свідомому – в баладі та несвідомому – у драмі.

**Ключові слова:** балада, драма, сюжет, герой.

Про тему кохання та зради, яка часто призводить до трагедії, писали і писатимуть завжди, адже це вічна тема. До інтерпретації народної балади «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» зверталося багато українських письменників: Михайло Старицький, Ольга Кобилянська, Володимир Самійленко, Лина Костенко та інші автори.

У статті розглянемо літературну інтерпретацію балади про отруєння Гриця у драмі Михайла Старицького «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» (1887). Автор пропонує свою оригінальну версію відомого сюжету про зраду коханого і поєсту дівчини; джерезом п'єси вважає не тільки баладу, а й народний переказ про Марусю Чурай (Шурай), яка майстерно складала пісні. Також драматург частково запозичив фабулу п'єси В.Александрова «Не ходи, Грицю, на вечорниці».

Л. Сокирко відзначає, що «старовинна народна пісня з її мотивами отруєння коханого, який кохає двох, народна легенда про Марусю Шурай, а до того ж, і написані на цю тему твори послужили драматургу для створення цікаво розгорненої інтриги і напруженого фінального акорду драми» [4, с. 134]. На думку О.А.Ланко, дослідники творчості М.Старицького (В.Коломієць, М.Комішанченко, З.Мороз, Л.Сокирко) розглядають драму «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» децю односторонньо, акцентуючи увагу передусім на соціальному аспекті драматичного конфлікту. Також науковець вважає, що М.Старицький запозичує з п'єси В.Александрова «Не ходи, Грицю, на вечорниці» мелодраматичний образ підступного інтригана, який прагне розлучити закоханих, маніпулюючи свідомістю персонажів, мотиви божественної героїні у фіналі твору, а також сюжетотвірний принцип «нашарування» любовних «трикутників», що існують у реальності або тільки в уяві персонажів [3, с. 128-129].

У драмі М.Старицький намагався відобразити соціальні явища в пореформеному українському селі. Сюжет «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» побудований на побутовій, психологічній, морально-етичній основі, а основний конфлікт між сільською біднотою та багатіями зумовлений соціальними протиріччями, розвитком капіталістичних відносин на селі. Автор запозичує з народної балади загальну сюжетну схему. У пісні зображено, що хлопець на ім'я Грицько кохає двох дівчат. Ймовірно, що саме на вечорницях героїня пісні розуміє: це та з ревності вирішує помститися коханому, отруївши його зіллям власного приготування. Дівчина не шкодує про свій вчинок, адже вчинила злочин свідомо, щоб Гриць не дістався ні їй, ні сусідній, а лише «сирій землі». Драматург розширює та ускладнює цей сюжет, децю змінює мотивацію вчинків дійових осіб, уводить нових персонажів, побудовує складну систему конфліктних взаємин між ними. Якщо в пісні дівчину до отруєння спонукає зрада її хлопця та ревності, то у драмі М.Старицького Марусю на цей вчинок підштовхує інтриган, егоїст та жорстокий лицемір Хома. Рушійною силою сюжету, таким чином, є не зрада коханого, а дії Хоми, який плекає підступний задум.

Дія драми відбувається в селі, у побутових умовах. Марусю Шурай, дівчину веселу, жартівливу, кохають три парубки – Грицько, Потап і Хома, а вона – лише Грицька. Хома



хоче здобути прихильність Марусі, тому плете різні інтриги, які призводять до трагічного кінця. Грицько здає, бо переконаний, що Маруся його не любить. А сиринджена дівчина не може пережити зради коханого і, втративши розум, отруєє його, на підміну від народної балади, у якій дівчина, як зауважує Н. Кобиринська, отруєє «зі розмерженою постановою і спокоем» [2, с. 384-385], тобто свідомо:

*У неділю рано зілля копала,  
У понеділок попалоскала,  
А у вівторок зілля варила,  
А у середу Гриця отруїла...* [1, с. 230]

П. Філіпович, даючи оцінку драмі М. Старицького, пише: «Мелодрама з її примітивною театральністю, підкресленими ефектами та надлюдським коханням і кривавими жахами довго панувала на українській сцені, задовольняючи голодним чиним смак міщанської аудиторії. Не дивно, що великої популярності набула п'єса М. Старицького, хоч успіх її пояснюється також чималою кількістю «співів і танців» та популярністю самого сюжету, самої пісні «Ой, не ходи, Грицю». У всякому разі, своєрідний «вінегрет» («вінегрет» – тому, що в основу п'єси М. Старицького лягла п'єса В. Александрова, а деякі елементи автор узяв від А. Шаховського та К. Тополі) М. Старицького не можна вважати за вдалу і глибоку розробку сюжету» [6, с. 175]. Зіставляючи народну баладу з її інтерпретацією М. Старицьким, наклали зазначити, що в літературній версії Гриця фактично не кохає двох, у нього немає психологічного роздвоєння, своєрідного «гамлетизму», що спонукало О. Кобиланську приховано поземізувати з цією обробкою, зауважити відповідно до баладної версії, адже «баладність» і полягала у можливостях сюжету, у його драматизмі і трагізмі.

Відповідності між драмою та українською баладою варто шукати в їх так званій «народності». Так, п'єса має фольклорну основи. Вже на початку твору можна знайти народні пісні, яких у творі досить багато. Якщо зробити кількісну характеристику друкованого тексту, то загалом можна нарахувати 19 пісень. Всі пісні драми можна за тематикою класифікувати на групи: щедрівки, пісні про кохання, жартівливі та образні пісні. Важливо також зазначити, що кілька пісень супроводжуються танцями. Навіть сам автор до назви додає коментар «драма із давніх часів, народна, з музикою, співом, танцями, в 5 діях», що свідчить про наявність у творі елементів народної драми. Важливого значення тут набуває слово «народна», адже сам автор так визначив характеристику свого твору. Важливою ознакою, яка підтверджує наявність елементів народної драми (а народна драма споріднена із народною баладою), є детальний опис щедрювання, тобто самого дійства її супроводом пісень, перецятань, побіжних. Прикладом може слугувати збирання дівамі «полюти Медіан», де автор детально описує як процес підготовки до цього, так і саме дійство. Важливого значення набуває діалогічна форма творін, у якій поєднуються і вислови, і пісні, що супроводжуються танцями і рухами. Зауважимо, що використання діалогів як способів викладу змісту є однією із характеристик народної балади. Це поєднання також є вином окремих елементів народної драми, дійства у творі «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці».

Крім того, М. Старицький створює не драму інтриг, а драму характерів. Гриць і Маруся – натури однаково горді й у чомусь егоїстичні. Для обох приниження гірше, ніж смерть (Маруся: «Тільки й дати поспіятиш над собою, то краще мені жити у сіру землю люту!» [5, с. 430]; Грицько: «Не на такого напали! Надо мною не погордуй, не потішай пихи! Ато мені раз наступив на ногу – другий раз не підставлю...» [5, с. 442]). Дівчина не хоче розуміти, що стількі її спілкування з іншими дає Грицькові прихід сумніватись у глибині її почуттів, що сиринжених мук ревності. Варто згадати хоча б її відповідь на зауваження Грицевої сестри Дарини: «Себе мені для ватого спокою у черниці повишиться, чи що? ... Так ні з ким би то й слова не промовити? Я не така!» [5, с. 429]. Марусі, не схильній до компромісів там, де йдеться про її індивідуальність, навіть не спадає на думку, що Гриць виявиться не здатним зрозуміти її владу та осягнути глибину її почуттів: «Ні, сестрице, Грицько мене зна: коли я полюбила кого, то до смерті не відкину з серця... а то, що я весела, жартівлива, то така моя вдача» [5, с. 429]. Згадані якості створюють

психологічні передумови конфлікту, що може розгорітися від найменшої іскри. Отже, на драматичне напруження, яке вже існує у взаминах закоханих, лише нашаровується дія зовнішньої сили – прагнення Хоми розлучити Марусю й Грицька, що й спричинює центральне протиставлення у драмі.

Взаємини персонажів народної балади вкладаються у схему «любобного трикутника»: годинна героїня – Гриць – інша дівчина. У драмі ж вродлива дівчина Маруся закохана у чи не найкращого в селі козача Грицька Шандуру, який відповідає їй взаємністю. Однак на перешкоді цьому почуттю стає сільський багатий, потворний, підстаркуватий, хитрий і підступний парубок Хома. Але лиходієм у драмі він виступає не тому, що має такі фізичні вади і негативні риси характеру, а тому, що багатий і хитрісний, Хома будь-що прагне розлучити закоханих, щоб самому одружитися з вродливою дівчиною. Підкупом, брехнею, підступними вчинками він сіє розлад між ними, сварить Гриця з його товаришем Потаном, схилив на свій бік матір Марусі – Вустю Шурай. Своєї мети він намагається досягти завдяки пущеній його спільницею Степанидою шпіції про те, що Маруся дала згоду на весілля з Потаном – товаришем Гриця. Водночас Хома підтонхує Гриця до шлюбу з Галиною Шеньовою, дівчиною із заможної родини. Отже, М.Старицький майстерно вибудовує драматичний конфлікт, накреслюючи кілька «любобних трикутників»: Хома – Маруся – Грицько; Маруся – Грицько – Галина; Потан – Маруся – Грицько; Маруся – Потан – Дарина. Так такі драматичні і трагічні як визначальні риси народної балади споряднюють драму з цим фольклорним жанром.

У драмі «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорницю» трагічний розлад взаємин закоханих великою мірою спричинює своєрідна «герметичність» їх свідомості щодо один одного. Засліплення узявою образом робить персонажів не здатними зникнути опір спробам інших маніпулювати ними. Плітки, якими Хома оточує закоханих, змушують їх інтерпретувати вчинки один одного крізь призму образ, гордості й ревності. Вадтак у їх діалогах виникає психологічний підтекст, який підтверджує, що створена узявою модель поведінки іншого заважає досягнути справжньої стави речей. Не здатні опанувати власні емоції, Маруся й Гриць утягують у вир своїх ревностей інших персонажів, що створює нові любовні «трикутники», провокує нові ревності (Гриць виявляє симпатію до Галини, Маруся відповідає йому увагою до Потана і при цьому егоїстично забуває про те, що обіцяла закоханій у нього Дарині обміняти парубка, а, отже, змушує страждати подругу). Своєю втручанням у їх стосунки Хома тільки дає поштовх новим виткам протиставлення. Любовні «трикутники» можна назвати «здаваними», адже герої драми самі розігрують ситуацію зради, у реальності якої кожного з них прагне переконати Хома. Гострий конфлікт є визначальним елементом народної балади, що споряднює її із драмою.

М.Старицький ускладнює зображений психологічний конфлікт соціальними аспектами. Уже в переліку дійових осіб М.Старицький акцентує їх соціальний статус: Грицько – «з козацької-підмошків», Галина – «з багатого сім'я» [5, с. 422]. Заможність дівчини постійно протиставляється збіднілою Марусі після пограбування, ймовірно, організованого, а то й здійсненого Хомою. Завоююючи довір'я інших, він підкріплює свій вплив «золотом» (своїм коштом будує хату для Марусі та її матері, обіцяє сполотити Степаниду, яка має реалізувати частину плану Хоми – шесті наклеп на Марусю та привернути увагу Гриця до іншої дівчини). Вислів, який Хома каже світу («Несказе ропи і дрови не можуть поборотись з красою?!») [5, с. 428]), слід розглядати в контексті психологічної передісторії персонажа (пережаннями власної потворності, жорстоке ставлення рідних, охоплення, відчуженість, польованість від інших). У такому прочитанні артикульована Хомова мотивація власних дій є нічим іншим, як бажанням самоствердитися. Тому інтерпретувати цей образ необхідно в соціальній, морально-етичній та психологічній площинах.

У творі рушійною силою конфлікту постають не лише підступи Хоми, але й суперечності у взаєминах Марусі й Гриця, зумовлені їх індивідуальними характерами. Драматичний конфлікт п'єси будується на побутовій морально-етичній основі, але водночас має соціальне забарвлення, відбиває соціальні суперечності, характерні для українського села другої половини XIX століття. Драматург окреслює соціальну мотивацію характеру і вчинків Хоми. Саме за допомогою грошей він достатньо успішно маніпулює

іншими людьми, розставляє тенета, щоб досягти своєї мети. Хома вдається до цього способу кілька разів. Спочатку він вирішує «піратити» на вадах Грицька і Потана: заплальності, гордості, суперництва в коханні, щоб розпалити ворожнечу й усунути свого суперника. Підбитоухуючи Потана до сутички з Грицьком, Хома дарує йому дорогий ніж (саме ним Потан на вечоринках поранить Гриця). Окрім того, він підмовляє Степаниду, у чий хаті проходять вечоринці, взяти участь у його оглядному задумі. Жінка повинна пустити плітку про згоду Марусі на шлюб з Потаном, «звести» Грицька і Галину та за це отримати шлюбного. І, нарешті, коли Маруся Шурай та її матір спіткали лихо («худоба пропала, обікрали...») та під збіднелих селян відвернулися люди, він не міг не використати таку ситуацію: Хома надає допомогу («*Та ж, Марусе Андріївко, нічого для вас не пожаляю... Ой хату вже збудував, а тепер і за каморю, і за повітки (приймуся)*» [16, с. 141]), однак його вчинок аж ніяк не безкорисливий. Одягнувши маску благодійника, цей персонаж крок за кроком невпинно наближається до своєї мети.

Маруся наважується отруїти коханого Гриця, тільки повіривши, що навіть втрачає його, вважається мертвою разом з коханим від тієї ж отрути. Цього не сталося тільки тому, що Гриць розпив решту отрути. Маруся, побачивши отруєного коханого, збожеволіла, співає «Ой не ходи, Грицю...». Так, вона доводить до нестями підлого Хому, який випукує в фіналі: «*Пропало все, все! Ну, так!.. (Випаює навкоз, кічає самолюбством)*» [5, с. 557]. Кінець драми М. Старицького «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечоринці», відмінний від фіналу народної балади, на нашу думку, блискуче завершує напружену драматургічну дію твору, акцентує, що ні за які гроші краси й кохання не придбати, що носія підступності завжди чекає ганебний кінець, а тих, хто піддається їй, – важка кара.

Отже, у драмі, як і в баладі, спостерігається гострий конфлікт, ускладнений соціальними та психологічними аспектами, трагізм фіналу. Авторська інтерпретація сюжету полягає у його розширенні та ускладненні, зміні мотивації вчинків діючих осіб, введенні нових персонажів, побудові складної системи конфліктних взаємин між ними. Різниця між народною баладою про Гриця та її літературною версією М. Старицького полягає в особливостях вчинення гріха: у баладі – діячина отруєє коханого свідомо «з розміркованою постановою і спокоєм», а у драмі скрияджена діячина не може пережити зради хлопця і зоналу отруєє його.

**Анотація.** В статті проведено історико-порівняльний підхід в проаналізуванні різних систем: фольклору й художественної літератури. Автором викладено особливості художественної реалізації баладного сюжету в драмі М. Старицького «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечоринці». Виявлено общіє черты драми й балади. Определено, что канва баладной истории обогащена многими новыми деталями. Определено, что авторская интерпретация балады отличается от народной и заключается в разной мотивации оправдания Григория: сознательном – в баладе и бессознательном – в драме.

**Ключові слова:** балада, драма, сюжет, герой.

**Abstract.** The article uses a historical and comparative approach to the works of different systems: folklore and literature. The author outlines the specifics of the artistic realization of the ballad's plot in the drama of M. Starytsky «Don't you go, Hryts». The common features of drama and ballad are revealed. It is determined that the canvas of ballad history is enriched with many new details. It is established that the author's interpretation of the ballad differs from the folk and consists in different motivations of Hryts's poisoning: the conscious in the ballad and the unconscious in the drama.

**Key words:** ballad, drama, plot, hero.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Закушак Зігуляка. Антологія української народної поетичної творчості. Київ, 1998. С. 228–250.
2. Кобилянська О. Ю. Твори в 2 т. Київ, 1988. Т. 2. 595 с.
3. Лашко О. А. Особливості художнього конфлікту в драматургічних інтерпретаціях фольклорної балади «Ой не ходи, Грицю». *Вісник ІНД ім.Ів.Тараса Шевченка*. 2013. №4. URL: [http://www.iibn.org.ua/cybyinibis/abovetgibis/64.exe?121DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP\\_meta&C21COM=5&S21P03=FILE=&S21STR=chuf/2013\\_4\(3\)\\_19](http://www.iibn.org.ua/cybyinibis/abovetgibis/64.exe?121DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=5&S21P03=FILE=&S21STR=chuf/2013_4(3)_19)
4. Соколюк Л. М. П. Старицький: критико-біографічний нарис. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1960. 171 с.
5. Старицький М. Твори: в 6 т. / Михайло Старицький. Київ: Дніпро, 1989–1990. Т. 2: Драматичні твори. Київ: Дніпро, 1989. 575 с.
6. Фещенюк П. Історія одного сюжету. Літературно-критичні есеї. Київ, 1991. 270 с.





## НАРОДНОПОЕТИЧНА Й ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКА ВЕРСІЇ БАЛАДНОГО СЮЖЕТУ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АСПЕКТ

Шевченко Інна Тарасівна,

магістрант

Донецький національний університет імені Василя Стуса

м. Вінниця, Україна

**Вступ/ Introductions.** Історичний роман у віршах «Маруся Чурай» Ліна Костенко написала на основі народних пісень і переказів, присвячених постаті легендарної української піснярки. Роман «Маруся Чурай» підтверджує виняткову творчу сміливість авторки, адже побудований на добре знайомому сюжеті балади «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці», проте цей сюжет реалізується в романній формі, тому мотиви, засвоєні з пісні, набувають іншого звучання. Так, М. Бажан порівнює те відчуття слова, яке демонструє Ліна Костенко в романі, із відчуттям людей, які раніше залучалися до копання криниць і мали дивовижну здатність відчувати, де саме в земних глибинах розташовані бажані джерела [1, с. 91].

**Мета статті/ Aim.** Мета цієї статті – розглянути літературну інтерпретацію балади про отруєння Гриця в романі у віршах Ліни Костенко «Маруся Чурай», зіставити романну версію з народнопоетичною інтерпретацією.

### Матеріали і методи дослідження/ Materials and methods.

*Матеріал* для дослідження залучено з фольклору та літератури. Для зіставлення різних систем застосовано *історико-порівняльний метод*, що дозволяє виявити відмінність народнопоетичної та романної версій баладного сюжету.

### Результати й обговорення/ Results and discussion.

Авторкою твору, що містив найбільш серйозну інтерпретацію народної балади про Гриця, до Ліни Костенко була Ольга Кобилянська. Її повість «У неділю рано зілля копала...» майже не зазнала впливу попередніх творів-



переробок сюжету. Народна балада, навколо якої О. Кобилянська побудувала конфлікт у повісті, містила вказівку на психологічну роздвоєність Гриця. Письменниця акцентувала на психологічній укоріненості такої роздвоєності, віднаходячи її в походженні свого героя, мати якого була циганкою, а батько – боярином. Відтак, в О. Кобилянської Грицева провина постає на підґрунті надіндивідуальних причин через його гарячу кров.

Ліна Костенко в цьому аспекті не є послідовницею концепції О. Кобилянської, яка мотивує вчинки персонажів наявністю надіндивідуальних, психологічно блокованих, підсвідомих чи несвідомих чинників. Проте відчутною є певна подібність естетичних настанов у творах обох письменниць. Так, вони обоє розкривають характери шляхом заглиблення у психологію персонажів.

Маруся Ліни Костенко подібна до Тетяни-Туркині Ольги Кобилянської. А Галя Вишняківна, як і Настка в О. Кобилянської, – це той тип дівчат, якості яких цілком можуть бути розглянуті як чесноти, адже вони обидві працьовиті, хазяйновиті, дбають про те, аби їх коханому чоловікові було з ними максимально комфортно, готові йому в усьому догоджати, аби втримати його. Цей тип репрезентує біблійну концепцію жінки, яка сповнена природної покорності та любові. Проте коли такі натури зустрічаються із характерами, подібними до Марусі та Тетяни, стає очевидною їхня приземленість, нездатність піднятися вище певного рівня [2, с. 101].

Проте Гриць у Ліни Костенко постає не настільки одновимірним персонажем, як це може здатися на перший погляд. Справді всі події, що формують сюжет роману у віршах, постають наслідком його двоїстості та слабкодухості. Проте, не можна забувати й про те, що його годувальницею була Чураїха, та і виховувався він на одних і тих самих ідеалах, що й Маруся, бо інакше в козацькій родині, що втратила голову сімейства на війні, бути не могло. Однак хлопець побував у поході і брав участь у битвах під Пилявцями, Жовтими Водами та Берестечком, внаслідок чого він цілком міг сприйняти те, що повернувся додому живим і неушкодженим, як дарунок долі:



*А він прийшов тоді з-під Берестечка  
 Страшна поразка душі всім некла.  
 Дразливий став. Ледь що, вже й суперечка  
 Гіркі думки не сходили з чола.  
 Приходив рідко, лагідний не дуже.  
 Все курить, курить, люлька на губі.  
 Такий зробиєсь, не прозирнеш у душу.  
 Якийсь чужий, — мені чи вже й собі? [3, с. 44]*

Відтак, це могло вплинути на рішення припинити авантюрні пошуки кохання й зупинитися на найбільш надійному його варіанті – сватанні до доньки багатіїв Галі. Матеріальну домінанту цього шлюбу підтверджує сама Галя Вишняківна, яка, виступаючи на суді з приводу вбивства свого нареченого, більше шкодує, що її батько витратив кошти на бучне весілля, ніж про смерть нареченого:

*Оце увосень мати ми побратисьь.  
 Помицаючись, пропала ж і сама.  
 Вже тато наш і на весілля втратились,  
 а Гриць умер... а Гриця вже нема... [3, с. 23]*

Необхідно зауважити, що таке рішення Гриця було спричинене не лише бажанням максимально забезпечити свій «тил», але й усвідомленням того, що Маруся Чурай за своєю природою була не дуже призначена для того тихого родинного шастя, що його Бобренко планував побудувати із Галею Вишняківною. Про це, власне, говорить і сама Чураївна, відзначаючи свою схильність задовольнятися малим, а також перевагу духовного над матеріальним:

*А що у мене стіни голі, —  
 повісим костю саджені пістолі  
 та килим з дірком. І у курені  
 з тобою буде солодко мені [3, с. 114].*

Така вдача була успадкована Марусею від батька – Гордія Чурая, який відзначався незвичайною, навіть безрозсудною мужністю та повною байдужістю до земних багатств:

*Хіба наш батько ласий був на гроші?  
Хоч таляр він у вузлик зав'язав?  
Хіба ж не ви були в Золотоноші  
єдине золото, яке він там узяв?* [3, с. 146]

Натомість, Гриць після Берестечка вирішує планувати своє життя зовсім по-іншому, і ця зміна в коханій людині дуже болісно вражає Марусю, яка усвідомлює, наскільки її обранець далекий від того ідеалу справжнього чоловіка, який вона сформувала на прикладі власного батька:

*А Гриць не так. То розум десь не татків:  
— З'єднаєм що, нестатки до нестатків?  
Багатому і діти чорт колише,  
а бідному і янгол не рідня.  
А як землі нам мати не одише?  
А ще ж стягтися треба й на коня* [3, с. 115].

Маруся Чурай ледь не більше, ніж за право творити, змушена боротися за власну репутацію, і ця боротьба виснажує її, прирікає на самотню смерть під звуки складених нею ж пісень, під які Полтавський полк вирушає в похід.

На думку М. Ільницького, для роману Ліни Костенко є характерним «відхід від тенденцій, притаманних сучасній історичній романістиці, де увага до конкретних подій є свідомим та демонстративним явищем, оскільки на основі однієї події авторові легше видобути певний філософський сенс, проілюструвати рух ідей, тому автори, що сповідують ці принципи, не зупиняються перед змішуванням та трансформаціями часових та просторових площин, аби цієї мети було досягнуто» [4, с. 19]. Ліна Костенко торує власний шлях, обираючи легенду в якості своєрідної «магічної призми», використання якої дасть їй змогу відтворити у творчій уяві справжній образ козацького XVII століття.



Ліна Костенко пропонує читачеві власну візію трагедії зрадженого кохання, спричиненого духовною нерівністю Марусі та Гриця. Якщо Маруся – приклад натури поетичної, глибокої, здатної до рішучих та болісних рефлексій і поривань, то Гриць, натомість, становить приклад роздвоєної особистості, що розділяє особисте і публічне, побутове. Якщо він готовий обирати, то до цього вибору не готова Маруся, яка в усіх своїх справах понад усе ставить чесність – і перед собою, і перед громадою. Глибоку вірність Марусі своєму кохання відзначає Яків Шибиліст, який знав і парубка, і дівчину з дитинства:

*але ж Маруся так його чекала,  
такі літа одна перебула!  
Нікому ні руки не шлюбувала,  
ані на кого й оком не вела [3, с. 51].*

Шибиліст указує й на двоїстість характеру Бобренка, який, на думку Якова, намагався у своєму житті поєднати такі непокєднувані категорії, як любов до грошей і любов до пісень:

*Грицько ж, він міряв не тією міркою.  
В житті шукав дорогу не пряму.  
Він народився під такою зіркою,  
що щось в душі двоїлося йому.  
Від того кидався берега до того.  
Любив достаток і любив пісні.  
Це як, скажімо, вірувати в бога  
і продавати душу сатані [3, с. 51].*

Протиставленням роздвоєності Гриця, яка призвела до трагічних наслідків, є постать Івана Іскри, який сповідує чітку життєву позицію вірності державі та коханій. Попри те, що Маруся не сприймає його кохання, вважаючи братом, Іскра не зупиняється ні перед чим, щоб урятувати її життя.

Для мотиву зради, що виконує важливу роль у творі, характерною є наявність не лише особистого, але й історичного підґрунтя. Уперше це стає помітним у сцені суду, коли посланець із Січі розмірковує стосовно



неоднозначності ситуації, в якій державна зрада тлумачиться як злочин, а зрада однієї людини іншою – ні. Відображена проблема зради і в універсалі гетьмана, яким із Марусі знімають обвинувачення, адже:

*Вчинивши зло, вона не є злочинна,  
бо тільки зрада є тої причина* [3, с. 133].

Попри використання Ліною Костенко традиційного баладного сюжету, композиції її твору притаманна оригінальність. У початок роману винесена історія суду над Марусею Чураївною, яка отруїла козака Гриця Бобренка і за це має бути скарана на смерть. Завершення першого розділу описує винесення героїні смертного вироку та виступ Полтавського полку до походу.

У тексті народної балади відсутня чітка історична деталізація, відтак, образи козацької старшини є авторським здобутком Ліни Костенко. Як Богдан Хмельницький, так і Іван Іскра були реальними історичними особами. І, якщо постать Хмельницького в романі у віршах є радше епізодичною та введеною лише для того, щоб увести до канви твору універсал про помилування Чураївни, то образ Івана Іскри є більш фактурним і важливим для сюжету роману, адже саме він постає рушійною силою подій, вступаючи в боротьбу із полтавським судочинством. У реальності на час описуваних подій Іскра уже був першим полтавським полковником, тобто до його слова справді могли й мали дослухатися. Проте фактографічних підтверджень того, що в історичного Івана Іскри існували любовні почуття до Марусі Чурай (натомість він мав двох синів та двох дочок), як і їх спільного зростання й дитячої дружби, сучасна українська історіографія не має.

#### **Висновки/ Conclusions.**

Ліна Костенко пропонує власний варіант вирішення фольклорної колізії – у її романі у віршах Маруся готує трунок для себе й наповнює келих, аби піти з життя за власною волею, адже це життя для неї немиле без коханого Гриця. Натомість, зрадливий коханий помилково випиває келих, що і призводить до його смерті, у якій звинувачують Чураївну.

Роман «Маруся Чурай» характеризується багатогранністю проблематики, трагізмом сюжету, винятковою витонченістю в підходах до адаптації народнопісенних мотивів.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бажан М. Поема про кохання і безсмертя. Київ: Твори, 1985. 356 с.
2. Лапко О. А. Особливості художнього конфлікту в драматургічних інтерпретаціях фольклорної балади «Ой не ходи, Грицю». *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*, 2013, №4. URL.: [http://www.irbisnbn.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbnv/cgiirbis\\_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP\\_meta&C21COM=S&2\\_S21P03=FILE=&2\\_S21STR=vluf\\_2013\\_4\(3\)\\_19](http://www.irbisnbn.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbnv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILE=&2_S21STR=vluf_2013_4(3)_19)
3. Костенко Л. Маруся Чурай. Історичний роман у віршах. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2018. 224 с.
4. Ільницький М. Якби знайшлась неопалима книга... Безперервність руху. Київ: Літ.- крит. статті. 1983.
5. Ковалів Ю. Літературознавча енциклопедія: у 2 томах. Київ: Академія. Т. 1., 2007. 608 с.
6. Балади. Кохання та дошлюбні взаємини. Вступ. ст. О.І. Дєя. Київ: Наукова думка, 1987. 472 с.

## Додаток Б. Декларація щодо унікальності текстів роботи та невикористання матеріалів інших авторів без посилань

\_\_\_\_\_  
Прізвище, ім'я, по батькові

\_\_\_\_\_  
Факультет

\_\_\_\_\_  
Шифр і назва спеціальності

\_\_\_\_\_  
Освітня програма

### ДЕКЛАРАЦІЯ АКАДЕМІЧНОЇ ДОБРОЧЕСНОСТІ

Усвідомлюючи свою відповідальність за надання неправдивої інформації, стверджую, що подана кваліфікаційна (магістерська) робота на тему: « \_\_\_\_\_ » є написаною мною особисто.

Одночасно заявляю, що ця робота:

- не передавалась іншим особам і подається до захисту вперше;
- не порушує авторських та суміжних прав, закріплених статтями 21-25 Закону України «Про авторське право та суміжні права»;
- не отримувалась іншими особами, а також дані та інформація не отримувалися в недозволений спосіб.

Я усвідомлюю, що в разі порушення цього порядку моя магістерська робота буде відхилена без права її захисту, або під час захисту за неї буде поставлена оцінка «незадовільно».

\_\_\_\_\_  
Дата

\_\_\_\_\_  
Підпис здобувача освіти