

МОГИЛА Ю.А.

**НАРОДНІ ДЖЕРЕЛА ТВОРЧОСТІ СТЕПАНА ВАСИЛЬЧЕНКА.
ДО ПИТАННЯ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ
ХУДОЖНЬОГО САМОВИРАЖЕННЯ**

КИЇВ – 2019

У посібнику йдеться про Степана Васильченка як митця, художній дискурс якого зростав та утверджувався у багатоаспектних і багатомірних зв'язках з народнопоетичною усною словесністю.

ВСТУП

Фольклор (з англ. folk – народ, lore – мудрість), в основі якого лежить живе слово, та література (лат. littera – буква), де «результат творчого процесу автора зафіксований у відповідному тексті за допомогою літер» [6, с.407] – два види мистецтва, що творять естетичну реальність засобами слова. Органічно взаємодіючи між собою та доповнюючи одне одного, вони сприяють власній динаміці розвитку. І.Франко в «Історії української літератури» писав про це так: «Виразних і тривких границь між словесністю і письменством нема, бо те, що раз затверджено на письмі, може переходити знов у усну традицію, в пам'ять і життя нових поколінь, і, навпаки, те, що вчора зложилося в усній передачі або існувало від віків у пам'яті людей, сьогодні може бути закріплене письмом» [15, т.40, с.7].

А освоєння фольклору та осмислення його сюжетів, тем, мотивів відбулося з часу появи письменства, якому не більше п'яти тисяч років і яке починалося з предметного письма та потім дійшло до фонемографії – буквеного (алфавітного).

Для С.Васильченка як письменника, якому доводилося «робити подвійну працю – тягнути разом два плуги: писати художній твір і разом творити для його мову» [1, т.4, с.56], фольклор був важливим засобом соціально-психологічної характеристики у створенні реалістичного художнього образу. Фольклор (з такою багатоманітною синонімічною термінологією, як народна творчість, народнопоетична творчість, уснопоетична творчість, народна поезія, усна словесність і т.д.), який продемонстрував свій нагромаджений багатовіковий життєвий досвід, набутий у праці та боротьбі, і сформував свої ідеали, смаки та уподобання, захоплював С.Васильченка з дитинства. Саме в тісному зв'язку з фольклорно-пісенною творчістю, яка щедро обдаровувала його натхненням, образами та поетикою, зростав і формувалася художній дискурс митця.

ПІСНЯ ЯК ДЖЕРЕЛО НАТХНЕННЯ

Є прадавні скарби, що намертво лежать у землі, і є живі скарби, що йдуть по нашій землі, ідуть від покоління до покоління, огортаючи глибинним чаром не одну людську душу. До таких національних скарбів належить і наша українська лірична пісня.

М.Стельмах

Пісня як жанр, що належить до найпризентабельнішого національного фольклорного фонду і яка чи не найбільше акумулювала в собі всі відтінки та нюанси життя народу, відкривала перед С.Васильченком велику перспективу як найдоцільнішого засобу в осягненні справжньої картини буття. Недаремно Леся Українка в листі до М.Драгоманова писала: «Коли де можна добачити вдачу народу, то се скоріше в ліричних піснях та в коломийках...» [13, т.10, с.126]. А С.Васильченка пісня вабила особливо.

В автобіографічних записках «Мій шлях» він згадував, що завжди між працею і бідунням у сім'ї чулися і пісня, і жарт, і байка, і книжка [1, т.4, с.10], та й записувати тексти пісень почав ще сільським школярем. А вже під кінець свого життя чітко визначив ту трійцю, яка мала найбільшу значимість у формуванні його як письменника. Це – «Пісня, Кобзар і Гоголь, твори, яким я не знаю рівних в світовій літературі» [1, т.4, с.50]. Поставивши у цій тріаді на першому плані пісню, С.Васильченко для посилення її значимості написав ще й з великої літери, утворивши таким чином стійке авторсько-контекстуальне словосполучення – «Пісня, Кобзар і Гоголь», бо він «дійсно жив мов п'яний піснями» [1, т.4, с.415]. Та все ж важко сказати, яким фольклорним творам письменник віддавав перевагу. Бо у «Відповіді критику» він зізнавався так: «Чи студював народну творчість? Планово – ні, так багато захоплювався – цим і поясню «перейнятість» цими настроями: од чого сп'янів, тим і тхнутиме» [1, т.4, с.415]. Однак для С.Васильченка пісня – це живий організм, це завжди важлива складова у гармонійній цілісності художнього твору, яка відкриває додаткові багаторівневі можливості у змалюванні навколишнього світу таким, яким він видається митцеві в процесі рецепції (у С.Васильченка – ще й з нахилом до імпресіоністичних тенденцій). Так, у новелі «На хуторі» (названу критиками психологічним етюдом) пісня, як складова одиниця загального цілого, не тільки на своєму рівні виконує відведені їй функції. Вона – невіддільний складник у стильовій монолітності тексту. Зберігаючи рівноправну стиковку звичайності та незвичайності, простого і складного, низького і високого рангу висловлення, реалістичного і романтичного начала, вона значно розширює виражальні можливості усього твору загалом і приводить до потрібного автору поетичного ефекту зокрема. Адже пісенні образи, які загалом

беруть початок із повсякденності, з самого життя, а, отже, несуть глибокі думки та узагальнення про зрозумілі життєві явища, особливо активізують увагу реципієнта, залучаючи його до акту творчості, пов'язаного з явищем асоціативності. Бо асоціації в піснях – це важливий механізм багатовекторної апперцепції, що забезпечує принцип контекстуального зв'язку між образами в межах усього твору.

У центрі уваги цього твору – дівчина-підліток, наймичка. У змалюванні її портрету задіяні компоненти і романтичного, і натуралістичного начал. Здавалось би, що нічого зважливого немає в зовнішності бідної дівчини-сироти: у неї на голові – «наверчене жмутом якесь ганчір'я, довга свита підперезана білою ганчіркою, на ногах великі мужичі чоботи, а в руках – батіг». Однак тут же на фоні підкреслено натуралістичного повістування з'являються елементи іншої стильової структури: «З купи ганчірок визирає мармурове дівоче личко з дуже великими пречудними очима» [1, т.1, с.131]. А вже далі в романтичному ключі постає образ цієї дівчини в іншій іпостасі – наділеної красивим голосом співачки, який зачаровує всіх у селі, бо вона не просто співає, вона живе життям пісенних персонажів. «Все кругом спить, тільки в яру хтось не хоче коритися снові й крає сонне повітря своїм молодим могутнім голосом» [1, т.1, с.132]. То засмучено та стиха дівчина «докоряє зрадливому козакові, що не по правді він з нею живе»:

Яром, яром, пшениченька ланом,
Горою овес.
Не по правді, молодий козаче,
Зо мною живеш...

То скаржиться «комусь, що не зазнала вона на світі розкошів, що марно проходять літа її по наймах у важкій роботі ...» [1, т.1, с.133].

І хоч у пісні закладені сталі художні образи (нехай узагальнено, без додаткових деталей та уточнень, бо це така загальнофольклорна тенденція), вони в сюжеті актуалізують і свій власний художній потенціал, своє пряме призначення, і націлюють реципієнта на пошуки життєвої правди в дещо інших вимірах та проявах. Адже, зберігаючи вірність фольклорному джерелу, автор, для посилення якості висловлюваної думки, композиційно ускладнює його інформаційне поле додатковими ознаками через марення (видіння). «Дівчина заплющила очі, марить і співає. І ввижаються бідній дівчині в старих лахміттях, що не наймичка вона, не сирота ... Вона дочка-одиниця багатого батька. У неї шовком шиті сорочки, дорогії килими, дукачі срібні...» Та й козак – «такий хлопець, яких уже немає тепер: він у пишному вбранні, що сяє, як сонце. Під ним грає кінь вороний, а в того коня горять на ногах золоті підкови, срібні виблискують стремена» [1, т.1, с.131].

Взаємодія двох різних одночасно діючих рядів у змалюванні персонажа – внутрішнього і зовнішнього: таланту і тяжкої підневільної

щоденності, поетичного бачення життя і нужденної безвиході – становлять змістову домінанту твору, де образ-картинка і образ-думка невіддільні, незважаючи на різний вимір їхньої сутності. Осмислення образу, відображеного словами і в словах, пропускається через свідомість персонажів та авторських коментарів. А пісня, яка має свої стійкі образи та свою систему творення асоціацій, закріплених та перевічених часом, у новелі оживає заново, вступаючи в нові взаємозв'язки та нові поєднання стосовно авторського задуму.

Ліричне самовираження через пісню – це й безпосереднє розгортання образу головного персонажа (в ньому образ одержує свою власну інтерпретацію) і авторське ставлення до зображуваного. Тому так органічно в художню структурну цілісність входить і ударна, чітко сформульована кінцівка, забарвлена елементами публіцистики з нахилом до філософських узагальнень про долю талантів з народу в суспільстві без майбутнього: «І були вони, всі ті таланти рідного люду, ті найулюблені діти свого смутного краю, як і цеє вбоге й забите дівча, - люди з найбідніших бідні, з найтемніших темні, були наймитами у чужих людей і пасинками в долі» [1, т.1, с.134].

Проте С.Васильченко вважав за неприродне малювати життя своїх персонажів «одними сумними фарбами. І неприродне, і непотрібне, навіть шкідливе, я гадаю, що не слід навмисне гасити бадьорість, життєздатність, радість життя, яка мусить бути в усякому житті, навіть у житті сільської голоти... Це аж нітрішки не буде присипляти їхню класову обороноспроможність, – навпаки, буде стимулом до боротьби за світ, за сонце, за красу й радощі в житті» [1, т.4, с.58].

Ця теза, висловлена С.Васильченком в автобіографічних записках «Мій шлях», конкретизувалася в новелі «На розкоші», яка була надрукована на рік раніше за новелу «На хуторі» – у 1914 році. У ній інша композиційна функція пісні, а отже, й інша точка стику пісенного тексту з авторським повістутванням. Власне, тема та вибір персонажів мають багато спільного, але з протилежним знаком. У ній висока духовність простого народу реалізується через пісню, яка приносить людям «бадьорість, життєздатність, радість життя», стає «стимулом до боротьби за світ, за сонце, за красу й радощі в житті». А саме, допомагає жити хоч і бідно, але морально та духовно повноцінно.

Композиція новели об'єднує два паралельні зовнішньо незалежні один від одного сюжети. Але тематично і психологічно становлять цільне та монолітне утворення, яке не піддається розчленуванню (за таким принципом створена й новела «Вітер», де пісня «Мала мати одну дочку» дала життя трьом зовні композиційно самостійним сюжетам, але принцип показу в них персонажів зводиться до єдиного виміру).

Паралелізм у новелі «На розкоші» тяжіє до співмірності, його естетичний сенс при наявності в сюжетах спільної тематичної точки

дотику (обидва персонажі – віртуози-співаки: соловейко та оперний артист опинилися у панській садибі, «на розкоші») криється в тому, що він зорієнтований спочатку на виокремлення цієї тематичної ознаки, а потім на розширення її інформативності.

У першому сюжеті йдеться про співака-соловейка, що проміняв невеличкий садок молодих господарів на панський сад – на розкоші: «Я довго й боявся – таки переманили вражі пани!» – з сумом зітхає Панас. «Та й де оте ти бачила, щоб він тут остався, коли під боком таке царство та панство...», - звертається Панас до дружини [1, т.1, с.320]. Звідти ж, із панського саду, «із розкошів», жайворонком у небо шугнув і інший голос: «чистий, як криця, викоханий та випещений оперний тенор і високо над хатами полинула якась арія» [1, т.1, с.321].

Автор не приховує того, що класика хоч і вражає сільських слухачів красою звуків, таких лагідних та привітних до когось, але вони линули кудись повз, бо були не зрозумілі ні матері співака, ні селянам. І коли почулося рідне, близьке і зрозуміле –

Як поїхав козаченько
Та й у чистее поле ...
Гей!.. аж там бідна дівчинонька
Пшениченьку поле ... –

селяни одразу крадькома опинилися у панському саду, щоб бути ближче до співака, почути рідну пісню, від якої «проясніло поле за селом, привітно осміхнулись хатки – підсунулись ближче» [1, т.1, с.323].

Це другий сюжет, графічно виділений самим автором під номером два. Він є ілюстрацією до тих випадків, про які письменник скаже у примітці до твору, написаній пізніше: «Найкращі письменники, артисти, художники, що виходили з народу, йшли служити панам, які їх переманювали до себе своїми розкошами. А життя народу ставало ще од того темнішим, свого найкращого артиста, свою найкраще проспівану пісню вони іноді мали тільки змогу почути крадькома, десь за тином панського саду чи під вікнами панського будинку» [1, т.1, с.418]. Якщо в новелі «На хуторі» у завершальному акорді-розв'язці С.Васильченко був не тільки художником, а й публіцистом, відверто демонструючи власну думку про події, що підлягають зображенню, та даючи їм оцінку, то в новелі «На розкоші» він – тільки художник, що осмислює факт як такий, що відбувся, лише в художніх образах. Тому й оті «однакові дрібненькі іскорки, як дорогі камінчики» в очах селян («Здавалось – навмисне бігали вони в панський сад за цими іскорками-перлинами і були раді, що хоч по маленькому довелось викрасти» [1, т.1, с.323]) не прикраса, а необхідна метафорична константа, використана для передачі (з опорою на «речові» докази) почуттів, викликаних піснею. За допомогою метафори як різновиду лексичної номінації посилюється сюжетна експресія, яка увиразнює ідею твору новими смисловими нюансами та динамізує

читацьку зацікавленість темою. Сам автор з приводу своєї творчості загалом, а новели «На розкоші» зокрема, пізніше із задоволенням скаже: «В 1917 чи 1918 р. в одному з далеких сіл якийсь студент читав реферат на тему: «Панські сади і мужичі солов'ї в творах Васильченка». Зразу видно, що зрозумів глибоко відповідні мої твори» [1, т.1, с.23]. Уривки пісень у різних варіаціях, посилені кількома додатковими художніми ознаками, що актуалізують функціональну придатність взірця, органічно вплітаються у канву авторського тексту і в сукупності з ним, з авторською «закулісною» суб'єктивністю творять оригінальну художню реальність, значно розширюючи виражальні можливості поетичних кодів кожного з них на основі активізації і прямих, і вторинних смислових значень.

Видіння, марення, сні – важливі репрезентанти ідеостилію С.Васильченка. Це складові засобів прояву його світобачення, його стильової константи («Гріх», «Петруня», «Циганка» тощо), вони теж увиразнюються та мотивуються пісенними образами.

У новелі «Сон» із циклу «Крилаті слова» засобом опосередкованого відтворення дійсності стали персоніфіковані образи сну та дрімоти з колискової пісні «Ой ходить сон по вулиці». Витоки колискових пісень сягають глибин давнього аміністичного світогляду первісних людей, які ототожнювали себе з «усім великим царством життя», а вже створені та збережені давні уявлення далеких предків про довкілля, культуру, історію та міфи потім не зникли, а стали базою поезики для створення незвичайних чи фантастичних сюжетів. Бо для поезії, як говорив Гегель, «справжньою стихією є художня фантазія, а фантазія необхідна для творення краси».

Коліскова, як і кожна одиниця фольклорного жанру, пройшла тривалу селекцію, зорієнтовану на витончений виклад художньої думки, де кожен образ, кожен троп глибоко осмислений та аргументований, власне – апробований часом. Навіть такі абстрактні поняття, як емоції, ідеї, час через символ чи метафору (або її різновиди – метонімію та синекдоху) перетворюються у зрозумілі всім образи, які, несучи додаткові емоції чи вторинні смислові значення, виконують свою комунікативну стратегію.

Новела «Сон» вписується в загальну індивідуальну стильову систему С.Васильченка. І хоч дитяче бачення події передається дорослою людиною, оповідач навіть у зрілому віці не може збагнути, чи то був звичайний сон, чи навіяний колисковою сон-видиво – маленький хлопчик, «кучерявий, пелехатий, легусінький, як пух...». Бо оповідачеві й «досі здається, що його бачив очима», у білій льолі, «очі йому заплющені, руці розставлені, кучері, мов із льону. Ступає полегусіньку-полегусіньку, мов боїться на що-небудь спіткнутися. Хитається, водить руками, полапки наближається до коліски, тихо, як пух» [1, т.2, с.478]. Індикатором такого бачення сну-видива була мамина колискова, яку вона то тихо співала, то ніби розповідала, заколисуючи хворе немовля:

«Ой ходить сон по вулиці
У біленькій кошуленці,
Тиняється, хитається,
До хатоньки питається ...»

Мотив спогадів як особливий стан душі і як ознака людського буття досягає у новелі Васильченка пластичної довершеності в матеріалізації того, що немає матерії і дематеріалізації того, що було цією матеріальністю просякнуте, а саме: візуалізації сну-видива на рівні художнього образу – маленького, легенького, наділеного людськими якостями хлопчика, що змусив інших повірити в його реальність. Отже, сон з пісні як фізіологічний процес набуває нового лексичного значення і нових зв'язків з реальністю. Смыслово-емоційна значимість його закріплюється також мелодією, особливим звучанням колискової, яка розрахована на багаторівневі можливості камерного сприймання, бо вона, мелодія, теж адресується конкретному адресату – маленькій дитині в колисці і теж виконує свою функціональну налаштованість: допомогти приспати немовля.

Отже, пісня, як частина засобу художнього висловлення, суголосна з авторською думкою повністю, вона забезпечує закріплення в тексті особливих поетичних поєднань та інтонаційну одномотивність паралельних образів – пісенних та авторських, які у своїй сукупності виконують низку позитивних функцій та стають активним «будівельним» матеріалом індивідуального стилю письменника. А творчість С.Васильченка – це етапне явище серед різних художніх систем та стилістичних тенденцій літературного розвитку кінця XIX – початку XX ст.

Одномотивність та одноінтонаційність (пісенного та авторського) паралельних образів зберігаються і в оповіданні «Петруня», де сам автор дозволив собі на початку твору визначити роль пісенного образу Петруні, іменем якого нарекли Якова, головного героя твору, а так «вже в тюрмі, прозвали за ті його довгі кучері, що їх він не хотів стригти наперекір тюремному наказові, за його мрійливу вдачу, а найбільше за його долю, що скидалася на долю того панського наймита-красеня Петруні, що його оспівано в народних піснях» [1, т.2, с.52-53]. Динаміка сюжету доповнюється також за рахунок іншої пісні, яка завершує художній малюнок як підсумок життєвої ситуації, убезпечуючи багатовекторну рецепцію читача до кінця. Пісня ніби не так уже розлого актуалізується, як, скажімо, в новелах «На хуторі» чи «На розкоші», проте досить вагомо зводить до спільного знаменника усю інформаційність, весь виражально-змістовий потенціал. Її тихо наспівав отаман неволі, каторжник Кошовий:

«Ой у городі в Таганрозі
А в мурованім замку
Сидить козак на прикові

За дівку-коханку...
як у срібну сурмочку, цвірчать залізні пута, і собі приспівуючи стиха:
За дівку-коханку ...» [1, т.2, с.69].

Уривок першої пісні (як вступ до розвитку теми)

«Узяли Петруню за білі боки
Та й кинули Петруню
У Дунай глибокий ...» [1, т.2, с.53]

теж «озвучив» Кошовий, продекламувавши на початку твору, тільки тоді «тихий кайдановий брязкот вмовк біля Петруні». А при останній – його «залізні пута» (кайдани) набувають здатності поетичного одухотвореного образу (цвірчать і підспівують), закріплюючи на іншому семантичному рівні реальний зміст кінцевого пісенного рядка про те, що сидить Петруня в неволі «за дівку-коханку...». Проте повтор – не тільки уточнення змісту, а й посилення емоційної напруги в елегійному ключі. Виокремлені з першоджерела найприкметніші емоційно та семантично наповнені фрагменти (обійденими залишилися дигресивні компоненти) виконали своє функціональне навантаження: розширили виражальні можливості твору, зокрема, ущільнили лексичний матеріал рівно на стільки, скільки було потрібно для завершення художньої думки, а також збагатили механізм багатокомпонентної асоціативності на вищому рівні (бо, як говорив І.Франко, «в легкості і натуральності асоціювання ідей лежить секрет поетичної природи») [15, т.31, с.67]. А все разом узяте – посилює значимість трагізму долі головного персонажа Петруні-Якова, сина Федота-рибалки, «що його хата на курячій ніжці стоїть над водою в балці» [1, т.2, с.54].

Цей мрійливий, з багатою уявою хлопчик, великий чарівник-ворожбит та життєлюб, що живе в хаті на курячій ніжці, затоваришував з Наталею, потенційною володаркою князівських маєтностей (в дорослості вона нагадуватиме інститутку з однойменної повісті Марка Вовчка). І тільки потім, коли вигнало Якова, як явора, у рослявого та стрункого юнака, та захоче він звільнити Наталю від князівських маєтків, підпаливши їх, тільки тоді почує, як «сильно, вороже б'ється її серце», одчує «у себе на шії ворога лютого, немилосердного» [1, т.2, с.66].

Кінцівки у С.Васильченка завжди сформульовані чітко, іноді енергійно чи навіть на межі риторики, нерідко з пісенним текстом, бо письменник завжди розраховував на активного читача, який домислить недовисловлене. Тому сюжетна лаконічність та чітка спрямованість авторської оповіді, поєднуючись з фольклорним текстом, семантичний код якого співзвучний з ідеєю новели (хоч об'єкти зображення різні, але їхня сутність збігається), сприяє посиленню акту співтворчості автора з реципієнтом в осмисленні інформації стосовно його (реципієнта) ментальності, власне, апперценуючи, бо художній твір завжди провокує і до нових прочитань. А.Чехов як майстер короткого жанру, недаремно

зауважував, що він повністю покладається на читача, сподіваючись, що «недостаючи в розповіді суб'єктивні елементи він додасть сам».

У «Петруні» цей смислогенеруючий підсумок у розкритті даної життєвої ситуації саме й посилюється пісенним сюжетом, який, не втрачаючи свого первісного поетичного коду, привносить у повісткування додаткову емоційну інтонацію, увиразнюючи авторську ідею та надаючи персонажу відповідної пластичної завершеності.

У новелі «Волоцюги», як і в оповіданні «Петруня», пісенний сюжет служить завершальним композиційним акордом. Він входить у художньо-образну структуру твору важливим компонентом у розширенні інформативних та емоційних можливостей, але на основі іншого сюжетного мотиву і на іншому сюжетному рівні. Йдеться в ній про недолюблюваних народом колишніх дрібних урядовців, а тепер – «найдавніших» на все містечко престарілих кавалерів, названих автором ще й волоцюгами. Дружні стосунки між цими двома персонажами увиразнюються й іншими словами-синонімами прямого, загальноживаного значення, які йдуть від автора – просто приятелі, друзяки, товариші, бурлаки, а від горожан – осудливі: отой п'янюга, те ледащо, сукин син. Уписуючись в образно-асоціативну схему тексту, вони максимально ефективно виражають значеннево-емоційні барви слова від гумору та сатири до співчуття. Без достатку, сім'ї та людської прихильності друзі проводять час на чужій межі між грядками цибулі та огірків, де «синеньким блиском виграє на місяці пляшка з горілкою. Коло пляшки один коло другого сидять на землі Семенець та Макитра. Без шапок, як у господі. Обидва заплакані, зворушені» [1, т.2, с.50]. Наговорившись, наплакавшись та дружно начубарившись, вони посеред ночі озвучували сонну вулицю чумацькою піснею хоч п'яно, зате щиро:

«Гей, чумаче, чумаче,
Життя твоє собаче,
Та життя ж твоє собаче...»

Чумацька пісня, що має власну семантичну та емоційну наповненість, пов'язану із специфікою мандрівного життя чумаків, стала фінальною формою-мірилом способу життя і для престарілих кавалерів. У виборі фольклорного джерела письменник, як завжди, і в цій новелі орієнтувався не на випадковий, а на єдино можливий варіант, інформативно-образна місткість якого відповідала його баченню дійсності та володіла тими художньо-виражальними показниками, за допомогою яких реалізувалася функціональна придатність вірця.

Оскільки техніка новели як жанру пов'язана з її невеликим обсягом, то й характер авторського суб'єктивізму (від осуду до співчуття) особливий, так би мовити – закулісний, бо основна увага зосереджується на тих художніх образах, що підлягають безпосередньому зображенню. Адже треба переконати і читача в об'єктивності та життєвості створених

ним персонажів, а також дати можливість глибше відчутти авторську позицію. Тому письменник удається і до випробуваного літературного прийому – додаткової характеристики – соціального статусу персонажів: мовляв, один з них – «колишній прикажчик із мануфактурної крамниці Григорій Степанович Семенець», інший – «бувший письменник земського – Петро Митрович Макитра» [1, т.2, с.46]. І тільки в кінці твору з'являється як додаткова сюжетна складова – чумацька пісня, яка не просто посилює вагомість та значимість кожного окремо взятого сюжетного складника, а й надає повістуванню чіткої завершеності. Вона стала ознакою невлаштованості життя персонажів через самовираження засобами пісні.

У новелі «Жаль» домінуючим засобом вираження ідеї обрано рекрутську пісню. Її основний зміст реалізується в умовах іншого сюжетного задуму, який теж не піддається повторенню. Новелу віднесено до циклу «Крилаті слова», де усі твори, незважаючи на естетичну та художню різноманітність, підкоряються єдиній дії внутрішньої монолітності, яка, по-перше, починається із стильової форми повістування – спогадів зрілої людини епізодів з його дитинства. По-друге, сюжети розгортаються на основі малих форм фольклорної прози: прислів'їв, приказок, загадок, порівнянь. І лише в кількох новелах циклу сюжетну лінію формує пісня: Шевченкові «Думи мої, думи мої» в «Чарівній книжці», що давно ввійшли до національного пісенного фонду, колискова у новелі «Сон», «Ой у лузі, в лузі» – у «Калині». А в новелі «Жаль» важливим стилетвірним чинником вираження провідної думки – осмислення хлопчиком-школярем концепту жалю – обрано рекрутську пісню.

Слово «жаль» – функціонально активне утворення. Воно виражає емоційно-чуттєвий стан людини, пов'язаний з інтелектуальною та духовною сферами і включає подібні ознаки та сутності й інших лексичних концептів, зокрема співчуття, співпереживання, смутку, через які здійснюється акт пізнання.

У новелі слово «жаль» концептуалізується не відразу, а послідовно, через осмислення подій від факту як такого, що відбувся, – одержання листа від однополчан з повідомленням про загибель на війні товариша, вдовиного сина Івана та його поховання, – до завершального етапу пізнання сутності цього слова хлопчиком-оповідачем («А який же той жаль?» – допитується він. Бо у своєму віці хлопець ще не зміг знайти причинно-наслідкових зв'язків між такими антонімічними поняттями, як життя і смерть). Тому послідовна фіксація однотипного психологічного стану, близького до стану жалю (смутку, скорботи, туги, печалі, співчуття, навіть мовчання як прояву смутку), здійснюється системою різних авторських словосполучень, близьких за значеннями, але з безліччю різноманітностей за асоціаціями, які конкретизують чи уточнюють понятійну сутність концепту «жалю». Хлопець бачить, як всякий плаче,

читаючи листа чи слухаючи, як інші читають; мовчки сидять сусіди; заплакана мати мовчки підперлася рукою; інші читають вголос, але потихеньку; а бабуня уже дома, як почула про пісню, якою закінчувався лист, одразу «поклала гребінку, обтерла губи та й далі чи то заспівала, чи заголосила жалібно-жалібно, що ніби аж пече:

Не плач, мати, не журися,
Бо вже твій син оженився.
Та взяв собі паняночку –
В чистім полі земляночку...

Я дуже був здивований: бабуся в одно слово проспівала те, що було в листі написано, ніби вона була там» [1, т.2, с.471], у вдовиній хаті. І лише під кінець «жаль» матеріалізується в маминому погляді, коли хлопець побачив, як від сліз її очі «запроменіли ясно-ясно, мов у них пекучі засвітилися камінчики. – О, – подумав я собі, – оце ж, мабуть, і є той жаль» [1, т.2, с.471]. Ця прикінцева метафорична мовна одиниця в уяві хлопця ототожнюється з концептом жалю. Побудована на зорових асоціаціях, вона утворює образну парадигму, яка в творчості С.Васильченка займає особливе місце. В одному контексті образи «дорогих камінчиків» пов'язуються з відчуттям радощів, щастя («На розкоші»), а в «Жалю» – скорботи та співчуття до матері з приводу загибелі її сина.

Новела «Чарівна книжка», віднесена до «Крилатих слів», є ілюстрацією того, як відбувається процес збагачення фольклору (розширення рецепції жанру) засобами художньої літератури, у даному випадку – поезіями Т.Шевченка.

У новелі йдеться про неповторні хвилини дитинства головного героя, особливо про ті, коли відбулося перше його знайомство з «Кобзарем», коли – «мов грім по хаті заgrimів – залунали нечувані, дивні, нові у нашій хаті слова з книжки, що од них чогось мурашки полізли поза спиною:

Думи мої, думи мої,
Лихо мені з вами.
Чого стали на папері
Сумними рядами?...» [1, т.2, с.481].

Вихований на творчості Шевченка (тільки «научився читати, уже звідкись з'явилась у нього в руках Шевченкова «Катерина» ... почав і сам писати вірші, звичайно, наслідуючи Шевченкові»), С.Васильченко у своїх творах показав всенародну любов до поета, поезії якого набувають статусу крилатих слів, а також органічно проникають у систему народної словесності, стаючи народними піснями. Це ті ж «Думи мої, думи мої», «Садок вишневий коло хати» (цей вірш автор любив дарувати як автограф), «Рече та стогне Дніпр широкий», «Ой одна я, одна» та багато інших. Один М.В.Лисенко на слова Т.Шевченка написав понад 80 вокальних творів різних жанрів (пісні, романси, кантати тощо). Вони природно і легко влилися в національний масив пісенного фонду, бо, як

говорив І.Франко, «виразних і тривких границь між словесністю та письменством нема» [15, т.40, с.7].

У новелі «Мороз» оживає історична пісня «Ой Морозе-Морозенку, ти славний козаچه». У першодруку (1926 р.) С.Васильченко використав її як епіграф, що в системі поетики твору задіяна для посилення прогностичної функції заголовка. Максимально взаємодіючи з цим першим інформаційним знаком – заголовком з істотною антиципаційною значимістю, він націлює на епічність у викладі теми, виступаючи активним «елементом наративного коду» (Р.Барт), що в числі перших репрезентує концепцію твору. Бо саме Мороз – головний персонаж, епічний центр повістування. А все інше – засіб художньої типізації. В одному з пізніших чорнових варіантів вона теж зберігається в такій же іпостасі – як епіграф. Однак в подальшому доопрацюванні тексту (за принципом вербального мінімалізму) епіграф знімається, текст ущільнюється, а сама пісня (її співає Мороз) як композиційний складник набуває додаткових смислових відтінків. Як жива історія, вона повертає Мороза в героїку минулого, посилюючи почуття ностальгійності та невизначеності в суспільстві.

Якщо пісня міфологізувала цю біографічну частину життя Мороза, пов'язану з участю його в боротьбі з польською шляхтою (він загинув у липні 1649 р. під Збаражем), то С.Васильченко об'єктивував його подібно до Олекси Довбуша, Устима Кармелюка, Максима Залізняка у славного розбійника, «що вирізує паси на панських спинах» і не має «в світі пристановища, – як звірюка в полі» блукає (1, т.2, с.146). Авторські почуття корелюють з настроями головного героя сповна. А пісня, як прогностичний елемент художньої парадигматики, вписуючись у концепцію твору, посилює почуття амбівалентності в показі внутрішнього життя через дволінійність переживань персонажа. Персонажа героїчного і водночас трагічного в своїй основі.

Отже, пісня – це здобуток традиційної духовної культури нації. Вона інтерпретувалася С.Васильченком як живий організм, що супроводжує людину протягом усього її життя. Тому так органічно входить і в його творчість, привносячи в тексти свою образність та виразність, свої особливості впливу на читача.

СФЕРА РЕЦЕПЦІЇ МАЛИХ ЕПІЧНИХ ЖАНРІВ ФОЛЬКЛОРУ

Приповідка – це наче повчальний висновок із якогось оповідання, казки, байки або вислід власного досвіду чи спостереження, що дає якесь правило...

Ф.Колесса

До активного фольклорного фонду малого формату дослідники відносять такі жанрові модифікації, як прислів'я, приказки, загадки, порівняння, примовки, пісенні та казкові зачини і кінцівки, співомовки (цей термін на основі обробок народних анекдотів запровадив С.Руданський), кожна з яких у процесі функціонування сформувала свою систему художньо-естетичних утворень, свої найістотніші ознаки, що вирізняють їх одне від одного. З багатою палітрою узагальнених образів та символічних асоціацій вони органічно ввійшли у творчість С.Васильченка. Одні – у незмінному варіанті, із закладеними в них власними смисловими значеннями, інші – у трансформованому. Як найдавніший пласт народної творчості з лаконічною формою висловлення, вони криють у собі високу змістову багатоплановість. Саме полісемантизм становить конститутивну ознаку цього жанру. Якщо в розмовній мові здебільшого проявляється якесь одне із кількох закладених у ньому значень, то в художньому тексті сфера рецепції жанру значно розширюється. Таку багатоплановість малих епічних жанрів фольклору використав письменник у деяких новелах-мініатюрах: «Золота діжа», «Калина», «Добрі очі», «Витрішки» тощо. Загалом за всіма жанровими стандартами вони більше відповідають іншій визначеності: образок, етюд або есе (фр. *essai* – спроба, нарис, начерк), творів, із свідомою настановою на довільну композицію із залученням різних форм розмовної мови, без претензій на особливу динамічність чи детальність зображення, з елементами виразного суб'єктивізму тощо.

Обравши композиційним центром відповідну паремію, письменник здійснював свій задум викладу «матерії» за принципом параболи: порушена визначальна ідея ніби завуальовується іншими ознаками чи другорядними значеннями, рухаючись по кривій, по параболі, відхиляючись від основної теми, і лише в кінці викристалізовується з додатковими нарощеннями, переосмисленнями чи й новоутвореннями.

У всіх новелах події та взаємодія персонажів подається від першої особи, у ретроспективному плані, з позицій пізнішого часу, власне, згадуються окремі випадки з дитинства. Між тим А.Чехов вважав, що синонімом до жанру новели (іт. *novella* – новина) може бути і слово «випадок».

У кожній новелі часово-просторова видимість відповідно до жанру обмежена (автору потрібна не повнота зображення, а позиція оповідача до нього). Одначе постать допитливого і спостережливого хлопчика (це

оповідачеве «я» у дитинстві), навіть де в чому й «філософа», сприймається виразно, – він встигає розкритися у кількох параметрах: соціальному, психологічному, віковому тощо.

Скажімо, у новелі «Витрішки» сюжетну лінію формує поширений у народі фразеологізм «Витрішки продавати», змістова наповненість якого – даремно гаяти час, не мати змоги щось купити. Інформативна функція його вкладається у довершене двочленне зрощення, проте автор застосовує навмисну переорієнтацію його змісту. З самого початку хлопець не може зрозуміти самого поняття «продавати витрішки» навіть на основі материних пояснень, що дають вичерпне визначення його сутності: «Прийдеш на базар, витріщиш очі – ото й будуть витрішки». Зміст цього двочлена «визначився» тільки тоді, коли погляд хлопця зафіксував постать стражника з шаблюкою при боці («за царів були такі посіпаки – стражниками звалися»), руки за спину позакладав, козинок ізсунув на потилицю, никає по ряду та зазирає, позіхаючи, бабам у кошики. Так ніби мене хто штовхнув іззаду: «Мамо! – гукаю на весь базар, – оце той, що витрішки продає?...» – «Оце він самий, сину...» [1, т. 2, с.461-462], підтвердила сусідка у ряду. Цей фразеологізм як самодостатня мовна одиниця, що має максимально чітко виражену сутність та активне побутування в усному мовленні, раптом набуває іншого значення (майже за принципом дитячих мудрувань) – далекого і дещо парадоксального від основного. Тому несумісність семантичних значень викликає зміщення акцентів і в плані експресивно-емоційних відчуттів, у зв'язку з чим гумор (нарешті проблема «знайшла» своє рішення) переходить у площину їдкої сатири, спрямованої проти панських посіпак-стражників з шаблюкою при боці. Так завдяки навмисному порушенню правил традиційного вжитку фразеологізм набув додаткового сатиричного, викривального осуду.

У новелі «Далека розлука» основне семантичне поле використаної паремії дещо зберігається, а комічна ситуація створюється через невідповідність її застосування. На початку твору прислів'я з'являється в контексті зі своєю функціональною налаштованістю. Щоб применшити смуток при прощанні з дядьком Миколою, що «виїздив на поселення кудись аж на Зелений Клин», хлопець почув чиєсь розважливе: «Гора з горою не зіходиться, а людина з людиною зійдеться». А потім при нагоді скористався цим прислів'ям сам, коли спозаранку зі шматком хліба в руці (часу не вистачало на сніданок), поспішаючи на гульки, уже на порозі кинув матері: «Не журіться, мамо, гора з горою не зіходиться...» [1, т. 2, с.468].

Смислове значення паремії не змінилося, а змінився її актуалізаційний чинник, що вказує на невідповідність її користування (змінилася комунікативна ситуація), та відбулося замовчування завершальної частини паремії, що й викликало почуття доброзичливого сміху.

У «Сирітському сонці» паремія в заголовковій функції хоч і втрачає свої основні «сигнальні» жанрові ознаки, проте в системі сюжету повністю відновлюється закладена в ній конструктивна функція, яка мала утвердити життєву авторську концепцію.

Прагматична мета прислів'я «Сироті сонечко мріється, а вона й справді гріється» реалізується повністю за своїм прямим смисловим значенням, без переосмислення своїх потенційних функціонально-семантичних ознак. Привносяться лише додаткові образні нюанси для закріплення основної думки.

Коротка, але інформативно насичена оповідь викликає жаль та співчуття до маленьких голодних дітей, що в одних сорочечках на полу, посинілі від холоду, «гріються» мріями посеред холодної зими про тепле літо з червоними та солодкими-солодкими яблучками, з рожевими, синіми та золотенькими метеликами. Жінка, яка спостерігала за ними, сидячи на лавці, зітхнула: «Ой, леле! Правду ото кажуть: сироті сонечко мріється, а вона й справді гріється» [1, т.2, с.469]. Таким чином автор, взявши за основу новели енергію фольклорного жанру, дав своє розуміння проблемі і виразив свою оцінку зображеному. Адже «кожний, навіть буденно-прозаїчний факт можна підвести під народне прислів'я, висвітлити ним, осмислити через нього переконливий мистецький образ» [20, с.3].

Багатий за змістом і структурою фольклорний матеріал ніколи не залишався поза увагою письменника. Скажімо, сюжет новели «Золота діжа» розгортається на основі кількох загадок: «Біжать коні вороні, на них узди порвані» (хмари), «Серед моря-моря – червона комора» (місяць), «Вийшов гість, став на поміст та й розпустив коні по всій оболоні» (місяць та зорі), «За лісом за пролісом золота діжа сходить» (місяць). Домінантна сюжетна лінія в основному вибудовується на основі останньої загадки, а інші діють з нею в унісон як інформативно супровідні нашарування (одна як висхідна, дві інші – як завершальні). Як елементи композиції, кожна з них посилює вагомість основної: перша започатковує тему (зав'язка), дві інші – завершують її розв'язання.

Мудрий дідусь, збагачений життєвим досвідом, виховує свого внука в праці, в любові, в духовності. Зрозуміло, що духовність особистості формується власними зусиллями, де належне місце відводиться осмисленню дійсності через спілкування, спостереження, співпереживання. Тому кожної слухної хвилини дідусь всіляко спрямовує діяльність онука в русло, естетична вартісність якого розрахована саме на розвиток спостережень, роздумів, міркувань, певних рефлексів. То кличе внука відгадати загадку, то показати досі небачене диво – золоту діжу: місяць, що піднімався над горизонтом. А почувши загадку «Біжать коні вороні, на них узди порвані», очі хлопцеві ніби розплющуються і він уже справді бачить, як «табуни сполоханих, розпужаних диких коней скільки духу мчаться понад хмарами, понад садами, понад церквою, хвости та

гриви на вітрі порозпускавши. Летять кудись, летять і краю їм немає» [1, т.2, с.472].

Загадка ж «За лісом за пролісом золота діжа сходить» полонила й усіх його товаришів, вони навіть почали розмовляти «тихо-тихенько, мовби боялися сполохати те повнеє «диво» та спостерігали, як «там за вербами викочувалася вгору з колесо завбільшки золота діжа, на очах сходила, червоніла сама і небо червоніло», «як сходила, сходила та й потекла через край...» [1, т.2, с.474], ніби справжнє тісто.

Закладене в загадці основне смислове значення, власне, його внутрішні асоціативно-смислові ознаки, налаштовує і на розвиток вторинних, не менш активних асоціацій. Оскільки поетика загадок, як і інших малих жанрів фольклорної прози, формувалася на основі тісного взаємозв'язку людини з природою, то й асоціативні зв'язки йдуть із самого життя, пов'язаного з народним побутом та природою.

Яскраві візуальні образи, народжені внутрішньо жанровим резервом загадки, конкретизують ситуацію і далі (не втрачаючи при цьому своєї зовнішньої естетичної виразності) через актуалізацію вторинних смислових значень.

«Обмокли в золоті білі пахучі романи, позолотився волохатий полинь, заяскрилась, засвітилась кропива... Навіть чорне колоддя серед двору й те покроплене золотим тістом. А на колодках між темними поставами аж сяє в білій сорочці веселий чарівник-дід, що наворожив нам цей золотий вечір» [1, т.2, с.474].

Поліфонія переживань оповідача як відгомін розбуджених спогадів опоетизовується письменником з позицій людини, збагаченої досвідом та знаннями. Як і в багатьох інших новелах, помітні в ній, зокрема, ознаки на той час нової модерної стилістики – стилістики імпресіонізму, в основі якої лежать миттєві враження, здобуті людиною в процесі безпосереднього контакту з дійсністю. Власне, коли відбувається зміщення акценту «зображення» на акцент «вираження».

У новелі «Калина» автор продемонстрував процес формування найпростіших фольклорних утворень – пісенних порівнянь, естетизм яких пов'язаний з явищем асоціативності можливо в більшій мірі, аніж з будь-яким іншим складником пісенної поетики. Прикметною особливістю порівнянь є зіставлення ознак предметів, явищ, понять чи дій між двома компонентами: порівнювальним і порівнюючим. Перенесення ознак одного предмета на інший на підставі схожості чи контрасту – це своєрідна апперцепція складного через просте та зрозуміле.

Генеза творів-мініатюр (порівнянь, прислів'їв, приказок, загадок тощо) цікавила багатьох авторитетних дослідників: літературознавців, мовознавців, фольклористів, письменників минулого й сучасності (Л.Глібов, І.Франко, М.Грушевський, О.Потебня, Ф.Колесса, О.Дей, І.Денисюк та багато інших), які на основі широкого репрезентативного

матеріалу відстежували найпоширеніші шляхи утворення та поповнення фольклорної бази цим найдавнішим феноменом мудрослів'я. С.Васильченко ж на матеріалі пісенного сюжету в невеликій новелі цю тему представив по-своєму – як митець, через систему поетичних образів - художньо і літературно. Адже художній світ – це «образна картина, яка складається з подій, постатей, їх висловлювань і виражених ними духовних феноменів (уявлень, думок, переживань тощо)» [7, с.730].

У короткій за обсягом новелі (бо, як зазначав сам С.Васильченко, «напхати мішок всяким, яке попаде під руку, ганчір'ям легше, ніж написати гнучку й різьблену новелу» [1, т.4, с.54]) просто, дохідливо та художньо переконливо йдеться про дві основні схеми виникнення порівнянь: редуцію та досвід (на основі спостереження та узагальнення чи реакції на певні життєві правила). Проспівана ніби між іншим, за роботою, дядьком-гостем пісня:

Ой у лузі, в лузі
Червона калина ...
то ж не калина –
молода дівчина –

започаткувала тему розмови з Танею, невеличкою його племінницею, бо їй здалося, що та дівчина, із пісні, «тільки намастилася калиною». Дядько ж, заперечивши цю думку, розвинув легенду як робочу схему, на основі якої могло скластися порівняння, і підсумував: відтоді, як «тільки де виросте дівчина хороша та рум'яна, то про неї й кажуть: «Та дівчина, як калина». А щодо Тані, якій захотілося знати, які порівняльні ознаки підходять до неї, повненької та кругленької, дядько одразу визначився дотепною формулою: дівчина, як качанчик [1, т.2, с.476].

Так серед усіх можливих варіантів виникнення порівнянь (запозичених, переосмислених, міжжанрового взаємовпливу тощо) письменник зупинився на двох найпродуктивніших та найпоширеніших: редуції (виокремлення з об'ємного тексту, як у даному випадку пісенного, найприкметніших спільних ознак між порівнюваним і порівнюючим і переведення їх у максимально сконцентровану формулу – узагальнення: дівчина, як калина) та досвіду, спостереження: дівчина, як качанчик.

Це останнє порівняння з'явилося спонтанно, як безпосередня реакція на ситуацію, і може послужити варіантною моделлю, взірцем того, як створюються нові сюжети. Найпоширеніше джерело утворення порівнянь – увесь навколишній світ, а особливо світ природи та побуту. Згадаймо відомі й інші пісенні варіанти тільки у визначенні дівочої краси: дівчина, як голубка, як мак, як горіхове зерно, як билина і т.д. Це надає пісні особливої краси та принадності. Пісенна принадність, писав у свій час відомий перекладач українських пісень та творів Т.Шевченка на російську мову Микола Берг, «розлита в усьому – і в словах, і в порівняннях, а іноді й просто не знати в чому: мило та й годі».

Реалізація провідної думки в новелі «Мороз» здійснюється уже на основі іншого різновиду традиційного народного вислову – звертання до сил природи, що має яскраво виражену утилітарну спрямованість: «Морозе-морозе, іди до нас куті з медом їсти та не поморозь нашої пшениці!» [1, т.2, с.144].

І за формою, і за функціональною налаштованістю цей використаний письменником приповідковий сюжет належить до компетенції того пласту паремійного різновиду, у якому чітко простежується давня віра народу в можливість впливати на навколишню дійсність за допомогою словесних формул: заклинань, замовлянь, звертань тощо.

Іван Франко такі звертання назвав примовками і відніс їх до жанрової компетенції паремії. В основі цих складників – примовок, заклинань, побажань, засівалок, закличок, а також різних ритуальних ігор, хороводів – лежать міфологічні уявлення про природу та віра людини в магічну силу слова, за допомогою якого можна вплинути на стихію. Одухотворення природи сприяло виникненню і антропоморфних (людиноподібних) образів Мороза, Русалки, Весни, Купала, Коляди, «поганських» богів Перуна, Лади. З плином часу казкова реальність залишилася у минулому, а календарно-обрядові утворення стали надбанням національного фольклорного фонду.

Маленькі персонажі новел С.Васильченка, як і всі діти, перебуваючи у казковому світі дитинства, вірять у свій дивосвіт, де поруч вживаються реальність і вимисел: Маріка («Віконце») добре знає, що під ненависним старим тапчаном живе вова, який її переслідує, а діти лісника («Мороз») сприймають Мороза-розбійника в первісному значенні – як морозу, великого холоду, якого вони щойно запросили на святкову вечерю.

Особливе місце в новелі відводиться діалогізації, як важливому засобу самовираження, де кожен складник набуває певних позиційних значень: діти сприймають мороз як явище природи, тому й лексема мороз у їхньому мовленні пишеться з малої букви, а батьки – як відому людину, уславленого Мороза-розбійника, що «вирізує паси на панських спинах» [1, т.2, с.147]. Отже, це власна назва, якій відповідає інша графіка.

Так торуючи власний шлях «стосунків» з фольклором, С.Васильченко шукав і власних шляхів широкого застосування рідного слова, де поетичні образи, символи, метафори чи порівняння були б окрасою як письмового слововживання, так і засобом повсякденного спілкування.

ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКА РЕАЛІЗАЦІЯ ФОЛЬКЛОРНОГО КАЗКОВОГО ЖАНРУ

*Світ широкий, а молодість – казка, а в казці
чого-чого не буває.*

С.Васильченко

Народна творчість, як і художня література, за способом відтворення дійсності має той же принцип поділу творів на три основні складові: епос, лірику і драму, кожен з яких пройшов свій шлях розвитку та становлення власних жанрових різновидів.

Казка, як один із найдавніших епічних жанрів, як архетип, що став вихідним спільним джерелом пізніших новоутворень (архетип: грецьк. Arche – початок і tyros – образ, за Платоном – це «ейдос», образ, що осягається інтелектом, за Блаженим Августином, – споконвічний, наявний в основі пізнання образ» [7, с.65], є важливим джерелом пізнання історії народу та його світоглядного кодексу.

Як основний жанр усної народної прози, що впродовж віків виробив свою систему художньо-виражальних засобів у формуванні концепції факту чи події, казка перейшла і в літературу з відповідною системою композиційних прийомів, засобів творення образів – персонажів, манерою викладу матеріалу. Казкові сюжети, мотиви, образи, поетика, проникаючи у канву художнього твору (зазвичай, проходячи через багатовікову та багатоступеневу селекцію – як акту осмислення запозиченого), самі зазнають певної інтерпретації, розширюючи сферу рецепції жанру загалом та поповнюючи фольклорний фонд новими сюжетами, образами та стилістикою.

Для С.Васильченка казка, як і пісня, була важливим стимулом для творчості. Ще з дитинства письменник мав велику втіху від казок, «особливо від своїх, імпровізованих» [1, т.4, с.416], які нерідко складалися в дитинстві під рядном перед сном грядущим (по черзі разом зі своїми братами). А вже потім казки: сюжети, образи, мотиви, а особливо стилістичні та композиційні компоненти, – давали можливість письменнику активізувати внутрішній резерв власного твору та привнести в його художню систему певний конструктив чи конотативні значення, максимально посилюючи цим емоційні та значеннєві барви слова.

Поруч із казками до епічного фольклору належать й інші жанри усної історичної пам'яті народу («неказкової прози») – легенди, перекази, оповідання та бувальщини. Вони мають свої особливості відображення життєвих подій та явищ і свою систему виражальних засобів. Художні образи та фольклорна стилістика цих жанрів народного епосу теж увійшла в творчість С.Васильченка.

Власне казок у письменника небагато, а обробка «Осетинських казок» – це особлива сторінка його творчості. Так, «Забута легенда» та «Не буде діла» з циклу казок та легенд належать до різновиду побутових, з короткими реалістичними сюжетами, епічною тональністю: перша - про трагічну долю дівчини-підлітка, збезчещену паном, а друга - забарвлена легким гумором (з майже анекдотичними ознаками) про свідому підготовку персонажа до відходу у вічність, яка виявилася передчасною. Про зв'язок цих новел з фольклорним епосом говорить манера виконання, що тяжіє до спорідненого жанру народної прози (легенд, оповідань чи переказів), що, як і казка, має багато своїх власних ознак та засобів узагальнення суспільного досвіду. Це, зокрема, невігданість та правдивість сюжету з елементами незвичайності, інтонаційна довірливість та невіддільність оповідача у поглядах та позиції з реципієнтом з посиленням на очевидця («Розказувала цю легенду стара, як старий попсований грамофон, і, доказавши, зашипіла і стала») [1, т.2, с.396]. Так закінчується «Забута легенда», у якій автор продовжив розвивати тему, порушену Т.Шевченком у «Катерині», «Наймичці» та інших творах.

Загалом народні оповідання та перекази високо цінував І.Франко. У них, говорив він, простий народ виробив «той товариський господарський стиль, повний ясності, скромності і простоти, який особливо сьогодні, в пору панування абстракцій, претензійності, вишуканої колористики та символізації в стилі на кожного чоловіка робить враження подуву свіжого повітря по виході з замкненої, вишуканими парфумами та сопухами надиханої кімнати» [15, т.37, с.20].

Народні оповідання, що мають свою поетику, свої закономірності побутування та відповідні актуалізаційні ситуації, стали взірцем і для С.Васильченка, який завжди був у пошуках не тільки нових тем та образів, а й нових способів їх вираження. Указівка на додаткові жанрові орієнтири в реалізації творчого задуму стали однією з ознак його стильової манери письма. Скажімо, фабула новели «У панів» посилюється уточненням – «Різдвяне оповідання», «Пацанок» – «Великодним оповіданням», «Калинова дудка» – «Новорічною казкою», «Мороз» – уже «Бувальщиною» і т.д.

Сюжетні моделі у кожній з них спроектовані на розкриття реальності та загальнолюдських відносин автологічним (прямим, без надмірної тропіки) стилем, який властивий народним усним оповіданням. У новелах іноді немає й натяку на фантастику чи авантюру або побутову подію з проекцією на незвичайність. Навіть там, де є підкреслено виразна налаштованість на можливу казковість оповіді, це все ж таки глибоко реалістична картина з життя селян, інтелігенції чи школярів. Скажімо, новелу «Відьма» у першодруку 1913 р. у підзаголовку визначено як «Народне оповідання», а в пізнішому виданні – «З народних переказів». Бо події першого підзаголовка ніби віддаленіші у часі, а перекази – ближчі,

вчорашні, власне, продовжують жити і далі в сьогодні. Правдивість оповіді (не тільки в окремо взятих деталях, а і в створенні концепції факту, події, в концепції художньої правди), невігаданість сюжету, максимальний контакт з реципієнтом та інтонаційна довірливість – це той набір художньо-виражальних показників, які, створюючи безпосередність усного мовлення, посилюють акт довірливої співтворчості автора з читачем у формі фольклорної традиції.

Новела «Відьма» позначена і особливим складом персонажів. У ній рушієм сюжету обрана сімейна драма, яка широко побутує в різних варіаціях і в різних фольклорних жанрах, зокрема в піснях, баладах, легендах, а не тільки в казках: мачуха прагне позбутися нерідних їй дітей, намовляючи чоловіка, рідного батька пасинків, на вчинення злочину.

Новелу «Чарівний млин» письменник доповнив, як свідчить першодрук 1911 р., уточненням «Святковий жарт», націливши трактування теми у визначеному руслі. Таке авторське самовизначення якби стало схематичною, контурною моделлю того, як буде поєднуватися жарт з видумкою та сатирою як емоційнішою формою заперечення всього негативного чи потворного. Бо сатира (лат. *satira* – різне, суміш, усяка всячина) володіє значно більшим арсеналом відтінків для позначення форм критики чи осуду (в інших варіантах це може бути не лише жарт, а й іронія, дотеп, гротеск, каламбур тощо). Тоді й міфологічний персонаж, старий дідько, що облюбував собі місце у такому ж старому трухлявому млині, як і сам, легко й органічно вписується в художньо-естетичну систему та займає в структурі сюжету нарівні з іншими персонажами власну нішу. Виявляється, що й млин разом з ним має чарівні властивості, бо в ньому молилися для панів чари: як «тільки посидять під ним панич із панянкою хоч один вечір, то так їм голову заморочить, що тільки виясниться, як у церкві на рушнику стануть» [1, т.1, с.190].

С.Васильченко не змінює перспективу бачення цього фольклорного образу і зберігає без втрат його етноспецифіку: у народі дідько (як нечиста сила, злий дух) має безліч зневажливих інших назв: чорт, диявол, люципер, сатана, осинавець, щезник. «Він майже в усьому подібний до звичайної людини, але наділений переважно негативними рисами – лукавством, підступністю, впертістю, тобто уособлює те, чого їй не личить робити» [19, с.474]. Поселяється він здебільшого у малоприматних для проживання людей місцях, але поблизу млина, кузні чи гончарні.

Випробування під чарівним млином пройшов і молодий вільнолюбивий учитель Ярошенко, якого намагався приборати до рук місцевий батюшка, одруживши з дочкою: «Скорися батюшці, попали мужицькі книжки, викинь із голови все те, про що мріяв самотніми ночами – і будеш найщасливіший із усіх учителів у повіті. Будеш мати тестя благочинного. А у його коні – як змії, у його фаєтони, у його буде тобі царство й панство» [1, т.1, с.194-195], – спокусливо шепотіло Ярошенку

збоку млина. Проте не міг учитель зрадити своєму покликанню. Як тільки дзвінки, тоненькі голоси його вихованців, славлячи Христа («Ой співали три ангели, з неба летючи, В ясні зорі оповивши, Христа несучи»), дійшли до нього, «щось свіже, як чиста течія, вливалось у груди з тими співами, і нічні чари гинули, як роса» [1, т.1, с.195]. Та й сам він про хлопців подумав: «Коли я, я чужий вам, то хто ж тоді буде вам близький!» - і біг, спотикаючись, через гребні снігу до школярів...» [1, т.1, с.196].

А гумористичний ефект реалізується ще й шляхом показу смішного, доведеного до беззаперечного осуду та презирства (з позиції професії вчителя) і в зовнішності персонажів: отця Якова, його доньки та старого дідька. Лице отця Якова «ніби складалося з книжних значків на пожовклому папері: замість носа, брів, очей стояли коми, крапки, всякі інші закарлючки» [1, т.1, с.194], його донька, що була схожа на батька, мала ще й «гостроносеньке, з руденькими бровами та віями обличчя» [1, т.1, с.192], а дідько більше характеризується в діяльності (він уже старий, зігнувся, вовною поріс), що спрямована на дестабілізацію людського життя. Так казковість існує поруч із повсякденням. Це свого роду стилістичний прийом для вираження авторської інтенції, і використовується він для формування підтексту, створеного засобами алюзії для полегшеного сприймання інформації саме у руслі сатири, доведеної до гротеску.

В іншій новелі, «В хуртовину», додаткових жанрових уточнень щодо казковості сюжету немає, але в ній теж задіяний фольклорний персонаж – молоденький чортик, якого випустили пожирувати на свята і який «став таке виробляти, що зразу знялася курява, за якою не видно стало світу» [1, т.1, с.127]. Сам казковий персонаж ніби й не має ніякого відношення до подій, як, скажімо, у «Чарівному млині», і з іншими дійовими особами не вступає в контакти, хоча й уместився на снях у задку поруч з ними (композиційна домінанта – старшина Василь Миронович та писар Антон Агафонович – відносно самостійна система), проте його наявність забезпечує динамізацію сюжету в напрямку від легкого гумору до сатири, до різкого заперечення зображуваного. Інакше сутність змісту втратила б свою гостроту. Тому й говориться про веселого чортика з такою легкістю, ніби він є частиною реальності, в якій живуть і діють такі недолугі представники влади – македонський старшина та писар, інтереси діяльності яких крутяться навколо збору податків та дрібних міжусобних сварок. А що живуть разом із нечистим духом – цього не помічають, бо всі персонажі самореалізуються на одному рівні по всіх параметрах.

У кінці новели цей міфологічний образ, який нібито започаткував бурю, а з нею й сварку між співбесідниками, ще раз продемонстрував свою присутність на увиразненні моменту завершальної дії (логічного вирішення теми): як тільки кількість погашених хуртовиною сірників та взаємних тумаків між персонажами «добиралася до півсотні, чортик

перекрутився скільки разів у снігу, зареготався, пішов дрібушки в степ ... та як завихрить, та як закурить, завищить ... та колесом, та жеребом! Та й пішов, пішов, пішов...» [1, т.1, с.129]. Композиційний прийом обрамлення, виконуючи об'єднувальну функцію, відкриває простір і для подальшого доосмислення чи й переосмислення подій. Адже «мистецтво є мова художника, - говорив О.Потебня, - і як за допомогою слова неможливо передати іншому свою думку, а можна лише пробудити в ньому його власну, так і неможливо її повідомити у творі мистецтва; тому зміст останнього розвивається вже не в художникові, а в тих, хто розуміє» [6, с.181].

С.Васильченка завжди приваблювали люди високого злету, такі, як: Олекса Довбуш, Устим Кармелюк, Нестор Морозенко, Т.Шевченко та ін. Кожному з них знайшлося місце у його творчому доробку. Так, в основі легенди «Довбищук» лежить мандрівний сюжет українського фольклору про ватажка опришків Олекси Довбуша, який у першій половині 18 ст. очолив боротьбу за справедливість на західноукраїнських землях. Про Довбуша склалися пісні, легенди, казки, перекази («Життя Олекси Довбуша», «Як Довбуш став опришком», «Довбуш – добрий чоловік» і т.д.), писалися художні твори, в яких легендарний персонаж наділявся надприродними якостями і богатырською силою, незвичайною красою, героїчними вчинками.

Однак С.Васильченко по-своєму приступив до реалізації сюжету про борця за соціальну справедливість, «який жив колись давно-давно і про якого і досі співають пісні, розповідають дивні речі». Довбищук, як спочатку назвав його автор, не був красивим, а був «на одну ногу кривий, на вроду негарний, на силу слабкий. Не любили його за те люди...» [1, т.2, с.393]. Автор навмисне на початку твору наділяє свого героя непривабливими зовнішніми прикметами, щоб потім возвеличити його уже як борця за свободу засобами поезики, які властиві легендам про народних героїв. Бо народну любов Довбуш здобуває не красою та багатством, які йому пропонував добрий ангел, а добрими власними справами та прикладом свого життя. Тепер, у дорослості, він уже Довбуш. Про його діяльність, як дивного розбійника, що карав багатих і наділяв добром та золотом бідних, йдеться в іншій тональності відповідно до цільової настанови легенди. Реальна основа доповнюється фантастичними домислами, де сила, краса, риси характеру персонажа цілеспрямовано гіперболізуються. Мотив непереможності Довбуша доповнюється різними засобами характеротворення, зокрема тими, які властиві фольклорному героїчному епосу: «ні пуля його не брала, ні желізо, ні вода, ні огонь» [1, т.2, с.399]. Це надприродне явище, яке виходить за межі дійсності і не зустрічається в повсякденному житті людей, посилює значимість реальної особи, що стала легендою, стала казкою у боротьбі за свободу.

Новелу «Мороз» С.Васильченко назвав уже бувальщиною. Бувальщина – це теж невелика фольклорна розповідь про можливі події та факти з реального життя, які заслуговують на увагу, чи знаних або відомих людей. Естетична значимість такого твору досягається як певним відбором життєвого матеріалу, так і ступенем його художнього втілення, де сюжет та композиційне співвідношення правди життя і художньої правди підпорядковані завданням естетичного порядку. Якщо твір про Олексу Довбуша просто включено до циклу «Казки та легенди», цим самим одразу окресливши його жанрові ознаки як епічного усного фольклору з елементами фантастики, то твір про Мороза назвав бувальщиною, оскільки в ньому теж йдеться про реально існуючу людину, але на базі розповідей з використанням стилістики народної творчості, збагаченої поетичними умовностями, близьких до фантастики. І хоч сюжет має яскраво виражені жанрові ознаки фольклорного епосу, він зайняв своє місце, як і оповідання з казковим чортиком «В хуртовину», поруч з тими творами, у яких визначальною художньою особливістю є відтворення життя «у формах самого життя».

За всіма даними художнього тексту Мороз асоціюється з історичною особою – Морозом (Морозенко, Станіслав (Нестор), Мрозовицький, відома людина, корсунський наказний полковник, сподвижник Богдана Хмельницького, брав участь у визвольній війні з поляками 1648-1654 р.р.).

Не буде перебільшенням припущення, що С.Васильченку були відомі й інші розповіді про інших «Морозів», зокрема про учасників Морозівського повстання 1783 – 1785 р.р. під керівництвом С.Довгоп'ята (с.Морозівка Остерського повіту Київського намісництва), після придушення якого селянам, що теж громили панські маєтки, довелося втікати із села та переховуватися за його межами. Тож письменник не міг не знати цього, бо й сам належав до тих, хто боровся за правду та справедливість. «Летюча натура, вітер, – неодмінно влізеш в якусь історію», – сказав С.Васильченку директор Коростишівської семінарії як випускнику (1, т.4, с.15).

Оскільки заголовок новели «Мороз» у першодруку подвоювався ознаками фольклорного жанру «неказкової прози» – «Мороз. Бувальщина», він дозволяв авторові вільно оперувати художнім часопростором у досягненні мети (бувальщина – це той жанр народної прози, де вигадка і фантастика тісно взаємодіють з реальністю, суспільним середовищем, з правдивістю буття). І все-таки він теж усувається, але при цьому референтні компетенції художнього дискурсу ніскільки не порушилися. Сміслова одновекторність заголовку не понизилася, на рівні залишається той же «товариський господарський стиль, повний ясності, скромності і простоти» (І.Франко), який властивий фольклорному стилю «неказкової прози»: автологізм у викладі теми, невигаданість сюжету,

інтонаційна довірливість із слухачем, історична конкретика з посиланням на певне джерело інформації.

Узагальнений хронотоп, породжуючи відчуття відкритого часопростору та загадковості, теж натякає на довільність поводження автора з хронологією. Між іншим, М.Гоголь, якого С.Васильченко поставив поруч із Шевченком у великій трійці тих, кому найбільше завдячує у власному формуванні як українського письменника (Пісня, Кобзар і Гоголь), теж поведився з хронологією довільно, навіть з яскраво вираженими історичними фактами чи відомими особами (як скажімо, з гетьманом С.Острицею). Міфологізуючи минуле, він намагався передати його дух. С.Васильченко (обминувши той час, якому присвячена пісня) об'єктивував особу Мороза у власному баченні як «славного розбійника» (він брав участь у селянських повстаннях), що за рівнем художнього узагальнення набуває ознак символу, як, скажімо, Олекса Довбуш чи Устим Кармелюк. Як відома особа він осмислюється в художньому тексті з позицій фольклорного жанру бувальщини та усних розповідей з набором відповідних, характерних для них особливостей, бо «історизм легенд і переказів, а значною мірою й усних оповідань, слід шукати не у фактографічній основі, точній послідовності перебігу того чи іншого факту, а в їх ідейній основі, в їх загальній концепції (4, с.15).

Оскільки лексема «мороз» як основа художньої парадигматики твору представлена в кількох іпостасях (як явище метеорологічне – великий холод і Мороз – реально існуюча людина), то вона закономірно виноситься у заголовок, який – «як поріг, стоїть між зовнішнім світом і простором художнього твору і першим бере на себе основне навантаження у подоланні цієї межі» (Н.Кожина). Тяжіючи до полісемантичності та символізму, це заголовне слово одразу знаходить своє осмислення у тексті: з одного боку виконує індивідуалізуючу номінативну функцію (Мороз – людина), з іншого – конкретизує неопредмечене за своєю об'єктивною суттю явище природи (мороз – метеорологічне явище).

Окрім того, у дію вводиться ще один із жанрів малої фольклорної прози – приповідка (за І.Франком – примовка), пов'язану з однойменною лексемою. Це – календарно-обрядовий сюжет з традиційним зверненням до мороза не морозити озимину. У новелі він виголошується у Свят-вечір як ритуал малими дітьми лісника: «Морозе-морозе, іди до нас куті з медом їсти, та не поморозь нашої пшениці!» [1, т.2, с.144]. І за формою, і за функціональною налаштованістю ця ритуальна запрошувальна формула належить до компетенції того пласту паремійного різновиду, в якому чітко простежується давня віра народу в магію слова (див. розділи 2,3). А постать Мороза детальніше розкривається через візуальні враження, коли маленькі діти у Свят-вечір, продихаючи «на шибках ясні кружечки» та закликаючи раз по раз мороза на вечерю, раптом побачили звичайну людину, що зі словами «Іду-іду» переступила поріг: у довгій киреї, сивому

жупані, чорній шапці з червоним верхом, з срібним самопалом за поясом, звісно, від переляку кинулися на піч, «тільки сорочки захурчали» [1, т.2, с.144].

Часова та просторова динаміка подій теж ведеться властивим для усних фольклорних творів автологічним стилем, необтяженого стилістичними фігурами та тропами. Започаткувавши новелу казковим жанровим стандартом («Було це давно, що хіба старі-старі діди пам'ятають бородаті: стояли морози. Стояли морози, сніги лежали білі...»), автор обґрунтовує основну сюжетну лінію наступними додатковими ретроспекціями, які тяжіють до фольклорного сюжету як його розвитку. Це, насамперед, розгорнута експозиція, в якій пейзажні замальовки, з нахилом до антропоморфізму, динамізують сюжетну експресію і окреслюють мотивацію майбутньої поведінки всіх персонажів, пов'язану з концептом морозу як двоєдиним субстратом, де діти сприймають його як явище природи, а батьки – як людину, як Мороза-розбійника, що захищає інтереси народу. А вже зав'язка, започаткувавши активніший рух сюжетної канви, забезпечує оповіді вмотивовану логічну послідовність цих двох рівнів дотичності до постаті Мороза.

Не випадково констатувальна частина твору завершується на рівні авторських коментарів, у зв'язку з чим побутова стилістика усної словесності, близької до повсякденності (лаконічність формулювань, мовна економія, відсутність описовості і т.д.) переходить в інше естетичне русло – з ознаками та інтенціями авторського стилю, з авторською світоглядною концепцією, зокрема з нахилом до імпресіонізму (модного на зламі століть літературно-мистецького напрямку авангардизму), який проявляється у підвищеній суб'єктивності оповіді (у змалюванні об'єктивної дійсності), загостреній експресивності, емоційності, гротескності тощо. «Ніч. Тихо. На вікнах усе хтось малює, квітки з білого мережить, а золотом крайки тоненько облямовує, і сяє в темній хаті, як у квітчастому ліхтарі золотому. Тріснуло. Заблищала на шибці тоненька наколота дуга, як золота нитка, і здавалося, що це той славний розбійник Мороз золотом яскрить із лісу у маленькі вікна (1, т.2, с.147).

Так оповідь завершується стереотипною формулою – епіковим висновком, опредмеченого авторським світобаченням з підвищеною емоційністю та образністю. У ньому візуальний образ того явища, де «святком править стихія вогню», що діє поза межею епічної видимості (палають панську маєтки, підпалені Морозом) трансформується в словесний еквівалент, одержуючи змістову наповненість у часі та просторі, кольорі та русі. Бо малярство не тільки галерейна камерність, а й засіб активного образотворення і в живому мовленні й на письмі.

Скористався С.Васильченко переказами, казковими образами та формулами, власне фольклорною стилістикою і в написанні біографічного твору про Т.Шевченка «Широкий шлях»: на цій назві зупинилися

дослідники творчості письменника на основі архівних матеріалів, де записано багато інших заголовкових варіантів. Із запланованих п'яти частин написана тільки перша про дитинство поета – «В бур'янах».

Жанр біографічної повісті зобов'язував письменника розкривати життя Т.Шевченка і в об'єктивному викладі подій, як належить епосу про конкретну людину, і на фоні того суспільно-політичного життя, яке сформувало поета як особистість. Та все ж С.Васильченку хотілося «почати повість про поета, як починаються казки».

За широкими морями, за лісами дрімучими ще й за горами кам'яними в не нашій, далекій стороні був колись веселий край, розкішний і багатий, заворожений злими людьми, заневолений двома неволями» [1, т.2, с.345].

Початкова фольклорна формула зустрічається і в інших творах С.Васильченка, зокрема в тих, де художня структура твору формується на основі малих жанрів. Як мікроелемент цілісної композиційної системи, зачин підтверджує то достовірність подій у часі чи просторі («Щоп'ятниці бував у нашому селі базар» - «Витрішки»; «Було це так давно, що вже немає із найстаріших людей такого, який би усе це пам'ятав» - «Довбищук»), то надає певному суб'єкту чи об'єкту смислового значення («Був у нас мальований глечик для води» - «Неслухняний глечик», «Про нашого діда казали, що він уміє злодіям одводити очі» - «Золота діжа»), чи динамізує увагу читача повідомленням про щось цікаве, несподіване та незвичайне («Сиділи за обідом» - «Чи все одно?»).

У повісті про Т.Шевченка як твору більшого за обсягом та виразнішим за епічним викладом теми фольклорна поетика займає особливе місце. Тому й казковий зачин як ініціальна формула проектується на реципієнта не стільки з розрахунку на підвищену емоційну інтерпретацію теми, як на посилення героїчного пафосу оповіді про незвичайну людину, життя якої можна було б назвати легендою, «коли б усе те діялось не перед нашими очима» [1, т.2, с.345].

Об'єктивні біографічні дані, легенди, розповіді (з посиланням на їх вірогідність) – це той фактичний матеріал, на основі якого згідно своїх авторських естетичних засад С.Васильченко показав закономірності формування характеру майбутнього борця за свободу легендарного поета казкового краю. Тому й малі фольклорні жанри, зокрема прислів'я, приказки, порівняння, образність яких «зорієнтована на мінімальну затрату лексичного матеріалу і передбачає інтенсивне конструювання багатокомпонентних асоціативних рядів» [9, с.115-116], у С.Васильченка стали засобом активного характеротворення, прийомом художньої типізації. Значеннєвий аспект кожного з них реалізується у певній комунікативній ситуації за своєю змістовною наповненістю. Глибоко відчуваючи закладений у них полісемантизм як конституативну ознаку малого жанру, С.Васильченко збагатив повість найрізноманітнішими

народними утвореннями, а також своїми власними, близькими до народних, типу: «прийшла коза до воза» (так зневажливо зустрічає дяк-п'яниця Бугорський свого малого, але вільнодумного втікача-наймита Тараса), «свита на тебе шита» (з гумором оцінена самим Тарасом драна та стара батькова одяганка, що на ньому «теліпалась мало не по п'ятах»), «хоч не в'їжно, так улїжно» (так глузливо охарактеризував Оксанин батько услуги малого поводиря у сліпого лірника, мовляв, чи не підходять вони й Тарасові), «Скоро мова мовиться, та не скоро діло робиться» (початок нового розділу) і т.д.

Для створення ефекту життєвої правди та збереження логіки подій, особливо для пришвидшення чи уповільнення дії, письменник використовує і такі фольклорні форми у руслі казкових стереотипів мовлення, як: «Минає рік, і два, і п'ять років... Рoste Тарас Шевченко» [1, т.2, с.350], «І знову минає рік» [1, т.2, с.353], «Раз було так» [1, т.2, с.351], «Не так воно було, як думав Тарас» [1, т.2, с.383] і т.д.

Жанрові пошуки приводять С.Васильченка до якісно нового поєднання епосу з ліро-епосом у творі – «Ось і Ась (Дума-казка)». Кожен із використаних жанрів має свою домінуючу тематику і свою поетику її втілення. Поєднання жанру казки, в основі якої лежать елементи фантастики та незвичайності, але з належною епічною приземленістю, з не досить конкретизованим простором та часом дії, з думою, домінуючою ознакою якої є історична конкретика, урочистість висловлення та емоційний пафос, дало можливість автору здійснити свій творчий задум саме у такому поєднувальному варіанті. «Написана у формі синтезу найпервісніших жанрів прози, вона стає метафорою новочасних процесів, пов'язаних з національно-визвольним рухом початку ХХ ст. проти колонізаторських режимів та лицемірно-«братських» союзів, уособлених цього разу алегоричною постаттю москаля Ася» (П.П.Кононенко).

Рушієм сюжету є антитетичне групування персонажів, яке становить особливість обох жанрів. Саме принцип контрастності І.Франко назвав наймогутнішим способом поетичного малювання [15, т.31, с.67]. Ось – щирий козак, який «усякому вірив, мов дитина, діймав, боязні Божої пильно пам'ятав», з одного боку, та Ась, москаль, який прийшов учити Ося уму-розуму в його ж рідній хаті, а потім зовсім вигнав геть з власної домівки – з другого.

Напруга думки аналітичної та думки синтезуючої криється у діалогах, репліках, у авторській тональності, що декларують відповідний психологічний стан персонажів. Ця тональність наближається до відкритого авторського узагальнення і виходять далеко за межі зображувальних локальних подій, про які йдеться у новелі.

Формотворчі засоби обох жанрів, особливо думи, з діалогічною формою викладу теми, наявністю речитативу, здебільшого з дієслівною римою та частим повторенням одних і тих же мовних одиниць,

стилістичними фігурами (інверсія, градація, паралелізм), фольклорною тропікою (порівняння, епітет, літота тощо) не просто надали тексту безпосередності усного мовлення, а й стали способом художнього осмислення дійсності митцем, засобами характеротворення та типізації.

Особливе місце в творчості С.Васильченка серед казкових сюжетів посіли «Осетинські казки», не перекладні, а записані у Бахмутській тюрмі від осетина Олексія Хостнаєва, «камерного Шехерезади». Вони органічно влилися і в скарбницю українського казкового фонду, бо це вже такий «менталітет українця: при любові й пошані до рідних традицій – відкритість до переймання, засвоєння й трансформації світових культур, особливо європейських» [9, с. 5]. Та й «порівнююча етнологія показує майже у всіх казках європейських народів не оригінальні твори фантазії тих народів, а тільки переважно переробки давнішого, даного вже або зайшого матеріалу, то преці ж, з другого боку, спосіб і міра того перероблювання одного і того самого матеріалу різними народами дає дуже багато цінних етнологічних сказівок, дає важний матеріал до пізнання світогляду, характеру і психології народів» [15, т.26, с.271].

Перший варіант записаних казок довелося С.Васильченку знищити в тюрмі, як і всі власні твори, написані в ній, «щоб не попалися в руки тюремних дозорів». Після виходу з тюрми вони були переписані знову по пам'яті без будь-яких труднощів. І вже в листі до товариша, письменника П.Д.Вороніна, що деякий час, як і С.Васильченко, був співробітником Київської газети «Рада», від 10 грудня 1911 р. він писав, що «тільки що вийшов з казкових країн (з місяць сидів над «Осетинськими казками»). Думка була видати казки до Різдва, на жаль, не вдається» [1, т.4, с.335]. Із серії прослуханих, щовечірніх, як говорив письменник, казок було відтворено п'ять: «Мені моє», «Чорний орел», «Княженко», «Левень» та «Чарівна коза», які, починаючи з 1916 року, щорічно друкувалися видавництвом «Криниця» поодиночі, а потім – 1919 року там же видані збіркою. «По вишуканості будови я не знаю таких других в світовій народній літературі», - писав С.Васильченко в автобіографічних записках «Мій шлях» [1, т.4, с.47]. І з обуренням тут же відзначив, що хтось із «критиків сказав таку нісенітницю про ці казки: осетинські казки мало чим відзначаються од звичайних новел С.Васильченка. Сучасна новела і східна народна казка!» [1, т.4, с.47]. Останні речення, повні іронії, адресовані тим критикам, які, мовляв, не зуміли належно оцінити оригінальність змісту та вишуканість форми осетинських казок – творіння представників іншого етносу, з надзвичайно красивою будовою, буйною фантазією, динамічним сюжетом і ототожнили з його новелами як утворенням мистецької майстерності самого автора-записувача.

Усе ж таки авторський конструктив у казки внесено, оскільки запозичений чужоземний текст завжди проходить через суб'єктивну оцінку записувача чи перекладача, а в даному разі – записувача-

письменника та ще й у ретроспективному варіанті, ускладненого давністю. Це закономірно, оскільки «в способі оброблення інтернаціональних тем, в наданні їм нової оригінальної краси і артистичного інтересу взагалі проявляє себе творчий геній як індивідуальний, поодиноких творців, так і колективний – цілої нації» [3, т.1, с.367]. Загалом же «апперцепція запозиченого матеріалу на національному ґрунті, – закономірний етап реалізації особливого типу народної творчості, що передбачає «припасування», трансформацію, узгодження з канонами традиції» [9, с.99]. Тому питання співвідношення національного та чужерідного у системі фольклору цікавило багатьох дослідників (І.Франко, Ф.Колесса, М.Грушевський, О.Потебня, М.Драгоманов, О.Дей, С.Пилипчук та ін.). Скажімо, у передмові до збірки «Коли ще звірі говорили» І.Франко про процес апперцепції запозиченого матеріалу хоч і говорив як про закономірне явище, явно переоцінюючи його, мовляв, «оповідаючи байки, ми повторюємо тільки те, що перед тисячами літ повидумували мудрі люди в Вавилоні, в Єгипті, в Індії та Греції» [15, т.20, с.74], потім чітко сформулював, що встановити співвідношення у фольклорі національного та інонаціонального, свого та привнесеного - важко, оскільки привнесений матеріал завжди супроводжується національною апперцепцією. Це ж стосується й записаних Васильченком «Осетинських казок». І не тільки тому, що першоосною було сприймання усне, а потім пізніше відновлене по пам'яті (отже, дещо призабулося, дещо додалося), а й тому, що в фольклорі (за І.Франком), як загалом у національній літературі («національна література – це збір усіх духовних викладів якогось одного народу» [15, т.40, с.7], «докладної границі провести не можна» [15, т.40, с.10]).

Але базова основа «Осетинських казок» зберігається в усіх засобах концептуалізації навколишнього світу, зокрема в особливостях побутового, соціального та культурного характеру, пов'язаних з життєдіяльністю осетинського народу. У казках живуть власні національні герої. Одні з них наділені незвичайною силою та красою, мужністю та хоробрістю. Це Левень («Левень»), Княженко, наймолодший з трьох братів («Княженко», «Чарівна коза»), гірські добрі духи Горовики з Горовенятами («Мені моє»). Вони є утвореннями суто осетинського етносу і декларують самобутню та неповторну етнічну специфіку фольклорного осетинського жанру. І хоч Левень-силач, наприклад, має в українській казці свого відповідника, слов'янського богатиря Котигорошка («Котигорошок»), проте це два самодостатні персонажі, витвори двох різних фольклорів, етноспецифіка яких ніскільки не втрачається. Бо кожен етнос концептуалізує та категоризує об'єктивну реальність на основі своїх традиційних архетипів, настанов та еталонів, які й передаються з покоління в покоління та продовжують розбудовуватися й далі.

Так склалося історично, що смислове наповнення багатьох інших загальних концептів, як, наприклад, моральної свідомості: щастя й горе, життя і смерть, правда і кривда, чесність і безчестя, добро і зло та ін., побутують у фольклорі всіх народів, викликаючи у носіїв різної культурної спільноти одні й ті ж асоціації. Добро асоціюється з позитивним персонажем, носієм соціальної справедливості чи захисником Вітчизни від зовнішніх ворогів або темних сил казкового царства, а уособленням зла – Велетні та Змії чи інші непривабливі персонажі, з якими ведеться боротьба іноді не на життя, а на смерть. Між тим китайський Дракон на протигагу слов'янському Змію Гориничу представляє інший суспільний орієнтир – символ імператорської влади.

Схожість казкових сюжетів чи образів навіть у тих народів, що ніколи не контактували між собою, пояснюється схожістю однакових стадій суспільного розвитку, починаючи від міфологічних уявлень про навколишню дійсність і доведених до сьогодення. Та якщо світоглядні переконання творців фольклору одного етносу збігаються зі світоглядними особливостями іншого – етносу-реципієнта, вони легко та органічно вливаються до його національного фонду і становлять необхідну складову розвитку.

Так «Осетинські казки» як поліфункціональний засіб зближення культур сприянням С.Васильченка поповнили український фольклорний епос новими образами та сюжетами, органічно влилися в його жанрову систему.

ШЕВЧЕНКО В РЕЦЕПЦІ С.ВАСИЛЬЧЕНКА

Шевченко як поет не має собі двійника в світовій літературі, як немає другого народу з такою історією, з такою піснею, як український народ.

С.Васильченко

Т. Шевченко входив у життя С.Васильченка з дитинства. Вихований на його творчості (тільки «навчився читати, уже звідкілясь з'явилася у нього в руках Шевченкова «Катерина»...»), а «коли підріс, почав і сам писати вірші, звичайно, наслідуючи Шевченкові» [1, т.4, с.67], С.Васильченко в зрілому віці в автобіографічному нарисі чітко визначив основну трійцю, що перемогла всі інші впливи в процесі формування його як письменника: «Пісня, Кобзар і Гоголь, твори, яким я не знаю рівних в світовій літературі» [1, т.4, с.50]. А перегортаючи сторінки «Кобзаря», який завжди був з ним навіть у неволі (у Бахмутській тюрмі по ньому С.Васильченко учив грамоті осетина-казкаря Олексія Хостнаєва), він «не один раз пригадував все своє життя... Од тих літ, коли на печі слухав і плакав од «Наймички», «Катерини» і до останніх років, коли в новій школі читав школярам «Якби ви знали, паничі...», «Погинеш, Україно...» і інші. Школа, учительовання і залищання, тюремні мури і передові окопи... – от що бачу я іноді, перегортаючи сторінки і перечитуючи знакомі вірші» [1, т.4, с.50].

Шевченко – наскрізний образ у творчості С.Васильченка. Він не стільки втілення тяжкої долі та страждань талановитої людини у суспільстві, де «найбільше люблять волю і найменше мають її» [1, т.2, с.345], як показ всенародної любові до великого поета і його слова, бо «Шевченко – народний поет в найширшому розумінні цього слова, народний, як ніякий другий» [1, т.4, с.79].

Герої С.Васильченка, головні чи другорядні, різного віку та діяльності (народний учитель, народна інтелігенція, селяни та їх діти, «тобто великий, як море, народ»), знають Шевченка та зачитуються його творами, бо він «розуму навчає і на стежку ставить». Це й молоденький, безусий хлопець, – «зовсім дитина, з «Кобзарем» у руці, як із молитовником», уже сидить у тюрмі та із-за ґрат споглядає, що там на вільному діється світі («Чайка»), школярі-старшокласники «вважають «Кобзаря» козацькою, нашою книжкою, такою книжкою, «що не було її другої й не буде» («Циганка»); навіть дошкільник відчув (згадує у дорослості оповідач), як при першому знайомстві з «Кобзарем» йому «стало радісно й дивно, ніби я не Андрій, а якийсь орган, що чогось сам собі стиха грає. І тільки-тільки одчувало вухо, що то батько знову почали вчитувати з тієї чарівної книжки:

Перебендя старий, сліпий,
Хто його не знає...» («Чарівна книжка»);

а старий дід Маркіян знає напам'ять майже усього «Кобзаря» і при нагоді для підтвердження власної думки цитував Шевченка («Олив'яний перстень») і т.д. Та й самому С.Васильченку було приємно згадати в автобіографічних записках про одну дрібницю ще з часів коростишевського семінарського життя (семінарію він закінчив у 19 років): «Купив я собі сиву шапку. Побачив мене в ній директор. Заклав руки за спину, милується. «Чистий тобі Тарас Григорович». Він знав його особисто» [1, т.4, с.15].

З пошаною та розумінням ставиться до Шевченка й мати трьох синів, шукачів правди та справедливості, за що й розплачуються сини тюрмами: «Один село проти пана поставив – сидить у Києві, другий не пішов цареві служити – посадили в Катеринославі, а третій, той Андрійко безталанний, все дошукувався правди, поки дали йому правди такої, що тепер лежить у Лубнах у лікарні, помирає" («Чайка»). У надрукованому варіанті новела мала назву «Мати» (1923 р.), а потім, після доопрацювання – «Чайка» (1930 р.). Зберігся й автограф з уривком тексту народної пісні про безталанну чайку, що «вивела чаєняток при битій дорозі»:

Верніть мої чаєнята,
Бо то ж я їх мати...

але не використаний за первинним призначенням як епіграф, бо ідея твору уже дістала своє належне осмислення через традиційну фольклорну образність у самому заміненому заголовку (в усній словесності чайка уособлює смуток, доброту, безкорисливість і основне – самовідданість материнства). Нагадаємо, що саме мотив материнської любові та самопожертви знайшов своє сюжетне рішення у вірші Я.Щоголева «Чайчині діти», де автор, увиразнюючи його, як найбагородніше почуття у системі вічних моральних цінностей, пов'язує із зрадою «невірних дітей».

Фабула новели розвивається на основі спогадів матері про дітей (лат. *fabula* – байка, розповідь, переказ, казка, історія – введена Арістотилем, який тлумачив цей термін як «поєднання фактів», «сукупність пригод», що є основою і душею художнього твору»; класики літератури – О.Потебня, І.Франко, Леся Українка та ін. – теж розглядали «як окреме вираження сюжету, його схему, як логічно-послідовний виклад подій») [7, с.704].

Образ матері самовизначається через рефлексію у минуле на рівні вибіркового подій, мотивів та сюжетних ситуацій (щодо жанру новели), які й формують парадигматичну структуру художнього повістування. Але основа парадигматики – портрет-малюнок Шевченка, якого сини змалювали з книжки і, від'їжджаючи з дому та прощаючись з матір'ю, прилаштували на стіні: «Оце вам, мамо, щоб не самі були в хаті. Змалку рідного ми не знали, то буде оцей нам за батька. Він нас розуму навчає і на стежку ставить» [1, т.2, с.283]. Авторські інтенції щодо словесного осмислення портрета зводяться лише до об'єктивації смутку, думності та

невеселості в його погляді, відкритого до чужого болю. «На стіні на білій з-під чола позирає невеселий селюк у шапці. Чорнобривцями завітчаний, у рушник прибраний, а сам думний та сумний... [1, т.2, с.280]. І – не більше. Для матері тепер він – жива душа «в хаті, мовби поріднилася з ним», то поради питаючись, то спогадами ділячись. А для читачів – основна складова роздумів, асоціацій, розгортання власних актів пізнання сутності особистості, зображеного на малюнку, бо він більше не конкретизується.

Епілогово-заклучна частина, як завжди, завершується теж на рівні авторського моделювання художності. При цьому образ матері посилюється пісенною образністю, а авторська – Шевченковою. Мати, запитавши думного селяка, куди своїм синам листи слати, «витерла сльози, зітхнула:

– Як то в тій пісні співається:

Писала листи ніченьками,
А печатувала слізеньками,
А пересилала тими буйними вітроньками...

– Чи так, сумний?

Мовчить, невеселий, мов із заліза кований, не гляне, бровою не поведе – твердий, як криця. Тільки з думного чола, як огнем, пашить, та ще причувається: ніби потаємки гуде в старій хатині бунтар – золотий дзвін:

І буде правда на землі!..

Повинна бути, бо сонце стане

І оскверненну землю спалить...» [1, т.2, с.291-292].

Таку естетичну завершеність одержує на рівні автора розв'язка. У ній загальний повістувальний модус художності переходить у русло філософсько-ораторського мовлення, спираючись при цьому на дві потужні стратегії: народну пісню та Шевченкове слово. Кожна з них має своє завдання: фольклорна пісенна естетика увиразнює персонаж, поглиблюючи велич матері-страдниці, що зрозуміла своїх синів і стала їхнім однодумцем, а Шевченкове слово – ідею, яка утверджує недаремність боротьби за соціальну справедливість, свободу та правду.

І все ж, читаючи Шевченка і про Шевченка, С.Васильченка брали сумніви, чи сказано про великого поета «те останнє слово, яке б яскраво освітило цю гору, цю велетенську постать од верху до низу, од хмар до землі, чи зовсім розгадана ця загадка нашого народу? І розум і почуття протестують рішуче: Ні і ні!» [1, т.4, с.79]. Тому в останнє десятиріччя свого життя він почав готувати матеріали для написання повісті, щоб на основі власних естетичних засад розказати про незвичайну долю великого співця України, про закономірності формування характеру легендарного борця «за волю свого краю, свого люду, за безмежну широку волю на всьому світі поневолених народів» [1, т.2, с.346]. Та повністю намір не

здійснився. Із задуманих п'яти частин була написана лише перша «В бур'янах» про дитинство поета.

В архіві С.Васильченка збереглися чорнові варіанти начерків, роздумів, сцен, епізодів, а також можливих назв повісті загалом та її окремих частин зокрема, які говорять про те, що тема твору уже постійно перебувала в полі зору автора. Серед численних варіантів назв («Доля», «Талант», «Широкий шлях», «Колючим терном», «Проспівана доля», «Гіркий талант», «Т.Шевченко» та інші, в яких авторська концепція в осмисленні задуму визначається, як видно з переліку заголовків, прогностично та прозоро) упорядники зупинилися на найбільш поширеній у авторському вжитку – «Широкий шлях». Основою написання повісті стали свідчення самого Шевченка в листах, щоденниках, автобіографії, а також перекази, легенди, згадки, спогади, розповіді про нього. Та найкращим джерелом пізнання була сама поетова творчість з важливими інформаційними орієнтирами, які, конкретизуючи хронологічні етапи життєвого шляху, співвідносяться і з фізичним, моральним та духовним формуванням особистості поета в умовах тодішньої конкретно-історичної доби. Недаремно сам Шевченко в автобіографічному листі до редактора «Народного чтения» писав: «История моей жизни составляет часть истории моей родины» [12, с.47].

Повість «В бур'янах», як перша складова з п'яти запланованих частин, охоплює часовий відрізок життя поета від дня народження 1814 р. до 1828 р., коли його забирають до панського двору й він одразу відчув, хто є насправді: «раб..., невільник, довічний попихач». Від чого й «сонце йому потьмарилось і світ потемнів» [1, т.2, с.387].

С.Васильченку, схоже, була відома періодизація біографії Шевченка на п'ять часово-просторових «епох», запропонована відомим українським істориком О.М.Лазаревським (з ним Шевченко познайомився у Петербурзі після повернення із заслання 1858 року, він був і одним із організаторів перепоховання поета. Разом із художником Г.М.Честахівським супроводжував труну з тілом поета в Україну, на Чернечу гору, що біля Канева).

Кожна з п'яти частин, представлена О.М.Лазаревським, має своє наповнення та мотивування: дитинство поета – 1814-1828, Шевченко у поміщика – 1828-1838, вільне його життя – 1838-1847, поетове заслання – 1847-1857 та останні роки його життя – 1857-1861.

О.М.Лазаревський один із перших підготував і нарис про початкову «епоху» життя поета – «Дитинство Шевченка (1814-1828)» на основі записок свояка Варфоломія Григоровича Шевченка, спогадів Івана Максимовича Сошенка і розповідей сестри поета Ярини Григорівни [12, с.20] та надрукував його у журналі «Основа» 1862 року. Зокрема він встановив, що «батьківщиною Шевченка було с. Моренці, а не Кирилівка,

як думалося досі» [12, с.20] і як думав сам Шевченко, пов'язуючи свої дитячі роки з Кирилівкою, куди невдовзі переїхали батьки.

У час написання твору про Шевченка основна тематика творчості С.Васильченка та її відповідне художнє мовлення уже склалися. Але стильова константа загалом, як форма руху художньої думки, не може раз і назавжди залишатися застиглою. Вона постійно наповнюється новим світобаченням, новим підходом до подій та персонажів, які підлягають авторському осмисленню. Як дотепно сказав один з відомих літературознавців, література – «не поїзд, який приходить на місце призначення». Вона постійно рухається вперед багатьма естетичними шляхами в пошуках тем та стильової активності. С.Васильченку, з дитинства закоханого в творчість Шевченка, бажалося почати повість про нього в іншій тональності, з опорою на ті засоби естетичної виразності, які б якнайбільше виражали силу ідеї та почуттів. Бо «життя нашого поета таке дивне, що, слухаючи про нього, можна було б сказати, що це легенда, коли б усе те діялось не перед нашими очима». І він розпочав повість, свою казку-розповідь про поета справді так, «як починаються казки.

За широкими морями, за лісами дрімучими, ще й за горами кам'яними в не нашій, далекій стороні був колись веселий край, розкішний і багатий, заворожений злими людьми, заневолений двома неволями. Одна неволя панська, а друга – царська. І жили там рабами в тяжкій чужій роботі заворожені в неволю люди. Світ їм було зав'язано, говорити – заказано, ходили німі...» [1, т.2, с.345].

Цей зачин, як усталена ініціальна формула, випереджуючи зав'язку, створює тло, що виконує роль послання, мета якого – одразу зацікавити потенційного читача темою, активізувати його увагу, збудити емоції засобами зрозумілою та близькою кожному фольклорною стилістикою, де й синтаксис, і лексика, і ритміка фраз (як стильова структура) мають свої засоби впливу. Отже, дають можливість відчувати посилену вагомість як представленої авторам ідеї, так і естетичних засобів, за допомогою яких автор досягає мети.

Казкові традиційні структури типу зачинів як допоміжних засобів у створенні життєвої достовірності або зручності у передачі плину часу чи вибірковості подій спостерігаються й далі у системі твору, особливо тоді, коли автор від однієї теми з життя поета переходить до іншої: «Минає рік, і два, і п'ять років... Росте Тарас Шевченко» [1, т.2, с.350]; «І знову минає рік» [1, т.2, с.353]; «Скоро мова мовиться, та не скоро діло робиться» [1, т.2, с.363]; «Раз було так» [1, т.2, с.351] і т.д.

Мовленнєва організація наступного сюжетного елемента – зав'язки, в якій закладена не менш важлива художньо-філософська коментуюча думка з яскраво вираженими прогностичними ознаками, теж позначена підвищеною експресивністю, високим ідейним пафосом, напружено переживань. Вона, як і зачин, декларує й суб'єктивно-оцінну авторську

модальність, розраховану на прямий вплив на читача, але уже на іншому рівні – на рівні риторики (як оратор з кафедри):

«Року 1814, з 26 на 27 лютого старого стилю, темної ночі, перед світом в селі Моренцях на Звенигородщині, в хаті Григорія Шевченка, кріпака пана Енгельгардта, блиснув у вікні єдиний на все село вогник: народилась нова панова кріпацька душа, а Україні – її великий співець – Тарас Шевченко» [1, т.2, с.346].

Це – конструкція ораторського мовлення. Урочисто-значимий, чітко сформульований з точки зору логіки та синтаксису в належній послідовності, з уповільненою розповіддю через посилене смислове наповнення, від якого залежить і ступінь інформативності (сказано стільки, скільки потрібно для художньої завершеності), текст розрахований на читача, як на однодумця.

Недаремно проблемам впливу стилю та його пафосу на аудиторію, зокрема живого мовлення, здавна приділялася велика увага, особливо у працях античних авторів. Римський філософ, письменник і блискучий оратор Марк Тулій Цицерон (1-е ст. до н.е.) перший обґрунтував три основні стилі впливу ораторського мистецтва (а відтак вони стосуються і мистецтва друкованого слова), кожен з яких займає своє місце в ієрархії найдоцільнішого функціонування: простий – переконує, середній – насолоджує, високий – хвилює і захоплює [16, с.471]. Кожному з них властиві й відповідно посилюючі тенденції, які виконують комунікативну, аксіологічну та структурну функції.

Значний внесок у вчення про стиль живого мовлення внесли й вітчизняні ритори минулого, зокрема Іван Вишенський, Феофан Прокопович, Іонікій Галятовський та ін., які збагатили античні засади ораторського стилю новими підходами до ролі живого слова у формуванні національного красномовства.

Можна сказати, що стиль вступного композиційного складника у С.Васильченка привертає увагу саме монументальністю в об'єктивізації художнього образу у дусі розробок наукових основ відомими риторами минулого і сучасності (хоча нині «теорія трьох стилів модифікувалася в сучасній стилістиці у вчення про функціональні стилі мови, в літературознавстві – через нормативний характер згадується тільки в історії науки») [7, с.683]. Отже, за всіма ознаками вступна частина повісті відповідає високому стилю (за Цицероном), призначеного для звеличення засобами художнього слова надзвичайних подій, героїчних учинків людей високого злету.

Оскільки тема Шевченка, як майбутнього великого поета і самовідданого борця за свободу, та тема України ідуть поруч, взаємно доповнюючи одна одну, то й пафосна однорідність стильових показників не змінюється й щодо України. Бо й для С.Васильченка, як і для Шевченка, Україна – це «країна смутку і краси, країна, де найбільше люблять волю і

найменше мають її, країна гарячої любові до народу і чорної йому зради, довгої, вікової, героїчної боротьби за волю, в результаті якої – велетенське кладовище: високі в степу могили, руїна та прекрасна на весь світ, безіменна, невідомо коли і ким складена пісня...» [1, т.2, с.345]. Вона така ж дорога та рідна обом.

Поєднання в одній системі тих елементів, що активно сприяють його стильовій визначеності (романтичних, риторичних, публіцистичних, кожен з яких має свої особливості творення художнього світу), значно збагачує навіть первинно наповнене слово (а не лише метафоризоване) додатковими смисловими та емоційними відтінками. Тому й основна естетична тема Шевченка та України, афористично сформульована автором на початку повісті, символічно набуває й додатково важливих жанрових вартісностей: Україна – як «поема жалю і смутку, краси і недолі», а в ній – «одна з найсмутніших сторінок у цій поемі належить невиданому у всі часи по всьому світі її огненному поетові» [1, т.2, с.346].

Особлива роль в реалізації творчої думки, пов'язаної з внутрішньо суб'єктивною претензією на існування, відводиться такому композиційному компоненту (із системи пейзажу), як бур'ян. Переростаючи форму звичайної предметної зображальності, він стає важливим засобом психологічного аналізу. Звичайний бур'ян, опoетизований самим Шевченком, якому поет передавав, як дорогій рідні, щирі вітання («Та поклонися тим нашим бур'янам...»), у повісті С.Васильченка трансформується у цілу систему яскраво виражених засобів поетичного мовлення, яке набирає характерних ознак символу. Це й засіб пізнання законів життя, це й уособлення волі та незалежності, й уявне ігрове поле бою для волелюбних гайдамаків у минулому (навіть самого Кармелюка) і в сьогоденні (у боротьбі з уявними панамі), а найреальніше – надійний таємний захисток від тортур мачухи та злих дяків-учителів, і – оберег найбільших цінностей: мережаної книжечки з власноруч переписаними піснями та віршами, яку він зробив на вкрадений у дяка п'ятак. Шевченко, перебуваючи в неволі, згадав про цей випадок та «зворушливо каявся перед всім світом, смутним жартом запевняючи, що це все життя карає його лихо за того п'ятака, що вкрав він на мережану книжечку у дяка...» [1, т.2, с.363], - нагадав С.Васильченко.

Одним словом, бур'ян – це символ дитинства, якому властиве язично-життєрадісне сприймання матеріальності буття. Загалом у контексті літературного твору символ як умовний знак, що позначає сутність того чи іншого предмету чи явища, уже імпліцитно несе в собі інформацію про порівняння ознак одного предмета з іншим на підставі схожості чи суміжності, але все ж «не збігається за своїм значенням з будь-яким тропом. Коли метафора, скажімо, виконує характеристичну функцію, не відаючи семантичних обмежень, зосереджуючись в образній оболонці, то символ існує в безкінечно означальній ролі, тяжіючи до загальної ідеї,

прагнучи розширення її змісту, а не повного визначення» [7, с.635]. Отже, символ, як іманентна форма художнього узагальнення, «здатний розкладатися на нескінченний ряд членів, які як завгодно близько чи далеко можуть стояти один від одного і вступати у нескінченно різноманітні структурні об'єднання» [6, с.132]. У С.Васильченка слово завжди з підтекстом, на межі між значенням реальним і символічним. І як живий організм, завжди розрахований на метаморфозацію. Тому й образ бур'янів, як авторського символу, що є наслідком його творчої свободи та уявлень, набуває символічності з самого початку, починаючи із заголовку (лексичне наповнення його чітко визначається «Словником української мови» як «трав'яниста рослина, що не культивується людиною, але росте в посівах культурних рослин, а також на необроблюваних землях», і з нею ведеться постійна боротьба). У повісті ж про Шевченка бур'ян, як збірне утворення, виконує цілу систему понять у передачі художньої думки, але основне естетичне його призначення зорієнтоване на осмислення сутності безжурного, ще не обтяженого життєвими умовностями дитинства, як закономірного реального зростання особистості на лоні природи, де повністю панує дитяче світобачення та світосприймання навколишньої дійсності як своєї власності на язично-життєрадісному рівні, незважаючи на всі життєві незгоди.

Для самого С.Васильченка власне дитинство в таких бур'янах теж видавалося чарівним сном. В автобіографічній повісті «Мій шлях», він згадує й морози великі, й хату холодну, «харч убогий, та чад, та брак одежі... Поки діждешся того тепла. Ну, а тоді брала наша: стави, майдани, бур'яни, крамні смітники... Забуваєш, було, що є в тебе якась там хата» [1, т.4, с.10]. Шевченкова мати теж скаржилася на свого сина: «Ото небо йому, як рідна хата, а сонце, як мати» [1, т.2, с.350].

Маючи власний досвід проведеного в бур'янах дитинства, С.Васильченко художньо-образно, легко та підвищено емоційно розвинув і процес дорослішання неперевершеної особистості майбутнього легендарного поета казкового краю [1, т.2, с.346] у найдоступнішому ігровому майданчику для сільських найбідніших бідняків – несходимих бур'янах.

У бур'янах гартувалися якості характеру малого Тараса, зав'язувалася дружба, шліфувалися основи непокірності злу, насильству та несправедливості, закладалося його світобачення. Одним словом – мандрувала «мала людина по світу з ранку до вечора, дива всякі на ньому споглядаючи, розуму набираючись» [1, т.2, с.350].

І.Франко з приводу біографічного методу як методологічного інструменту у вивченні літератури (його засновником був французький учений Ш.Сент-Бев) саме про застосування його в осмисленні нової художньої реальності на базі авторського життєвого досвіду сказав, що «великі люди силою свого генія перетворюють осередок, з котрого

вийшли, з одержаних вражень і ідей силою вродженого комбінаційного дару і чуття творять зовсім нові образи, могутні імпульси для дальшого історичного розвою» [15, т.31, с.382].

Загальноживане (первинне) слово бур'ян з негативною оцінною характеристикою в повісті природно набуває нових значень і нового змісту, в нього теж вкладено багато чого від власного авторського досвіду. Забарвлена авторською семантикою, ця лексема реалізується сповна як позитивна константа. С.Васильченко навіть не переобтяжує її різними додатковими зображально-виражальними засобами. Обрані ним епітети здебільшого звичайні означення (бур'яни – зелені, високі, пахучі, густі, несходимі), спрямовані на вираження основних лексичних значень кольору, смаку, розміру, якості, простору - не випадкові, а єдино можливі, отже, точні та потрібні. Вони акцентують не новизну тропа, а актуалізують його етимологію (у самому слові криється його сутність чи застосування), що ніяк не заважає розширенню семантичного поля, виникненню додаткових емоційних зворушень чи нових асоціативних значень. Бо прості означення волею автора стають художніми означеннями, стають епітетами. Коли ж з'являються конкретні різновиди бур'яну (будяк, кропива, полин, коров'як, блекота, ромашка), тільки тоді вони одразу активно метафоризуються, набуваючи яскраво виражених додаткових смислових якостей (з позиції Тараса як спостерігача) з свідомою установкою на їхню нехай і агресивну, але унікально красиву неповторність через схожість з іншими відомими йому подібними явищами та предметами. Спочатку Тарас бачить (бо надходила ніч), «як вліз у воду місяць, почав полоскатись, як запізнілий косар з пильного поля». А вже потім під його променями забували й бур'яни: «світиться, як гадючі очі, люта кропива, синім полум'ям палає гіркий полин, зелено висвічує запінена, скажена блекота. Високі будяки, як злодії з кіллям... Страшно й цікаво... А що тут діється пізньої ночі? От би заночувати тут, коли б не гримали дома» [1, т.2, с.355].

І як завжди, в момент осмислення підвищених захоплень чи переживань Тараса, оповідь наповнюється відкритою авторською тональністю, яка стосується психологічного стану персонажа, але з дуже обережною корекцією. Бо вони (суб'єкт і об'єкт) союзники, однодумці в усьому, лише їхнє місце в тексті може змінюватися на користь то одного з них, то іншого.

Та й починає С.Васильченко свою казку-розповідь про Шевченка з його раннього одnorічного віку, коли йому не раз доводилось самотньо просиджувати в цих пахучих бур'янах, залишеному сестрою-нянькою Катериною. Їй самій ще хотілося «в баштана на шляху погуляти, побігати у ворона, в квача». А пізніше, тільки-но зіп'явся на ноги, почалося справжнє вільне бурлакування вже без доброї Катрі, а «під єдиним доглядом жаркого сонця», яким скористався сповна: «куди хочеш – скрізь тобі шляхи

одкриті: на леваду, до ставу, за село до млина, у той сад густий та темний, за сад на могилу. А бур'яни несходимі! Зайде – до вечора не вибереться...!» [1, т.2, с.350]. У бур'яні будуються курені, в них влаштовуються ігри, розігруються спектаклі, ведеться боротьба гайдамаків з панством, спостерігаються навколишні красоти та дива.

Пейзажні замальовки при цьому «співпрацюють» з персонажами на рівних. А сонце та місяць, як міфологічні традиційні образи-архетипи, не просто увиразнюють зображуване, а, як і аналогічні інші образи-архетипи, «впливаючи на «поверхню» свідомості у формі літературного твору, актуалізують всезагальні стрижневі ознаки, іманентно притаманні національній ментальності і водночас людському роду» [7, с.66].

Антропоморфізм, як різновид персоніфікації, який досить поширений у національному фольклорі різних жанрів, а особливо в казках, С.Васильченко використовує стосовно власного стилю та творчих завдань часто і сповна. Тому й пейзажні та духовні плани, зливаючись воедино, набувають особливого змісту. Гармонійне життя маленької людини та довкілля, як і в фольклорних сюжетах, адекватне з його почуттями. Власне, панує повна гармонія людини з природою.

Щоб показати початковий процес розвитку неповторного характеру великого майбутнього поета навіть в однорічному віці, автор зосереджує увагу на одному з епізодів цього процесу, коли доводилося малій дитині самотійно визначатись, хто є хто: друг чи недруг. Дитина інтуїтивно, наприклад, відчуває, що з пацею, цим дитячим лихом, з хижими червоними очима, треба боротися, отже, «одразу замовкає, брівки нахмурились, в очицях мов сонячні іскри заграли, засвітився гордий блиск людини, ромашкою б'є тварину по пискові» [1, т.2, с.349]. А до сонця, як до живого, махає ручками, мов до нього «летіти хоче на руці, або само сонце його витягає з пахучих бур'янів» [1, т.2, с.349]. Воно й грається з Тарасом «чисто так, як буває мама – одкриє очі: ку-ку! Знову закриє – нема ... Таке ж радісне, тепле, червоне. От тільки біда, що на світі є ще паця. Ну, та ми їй!.. І дитина свариться переможно руцею: ну-ну-ну!..» [1, т.2, с.350].

Кожен наступний епізод, подія чи деталь додають щось нове до розуміння інтересів, уподобань та захоплень Тараса. Заслуговує на увагу відомий вчинок, пов'язаний із пошуками малолітнім Шевченком залізних стовпів, що підпирають небо. Його першим використав О.Лазаревський у біографічному нарисі «Дитинство Шевченка (1814-1828)», взявши з Шевченкової повісті «Княгиня». Названий епізод, як спогад автора-оповідача, навіяний спогляданням рідної землі, із Шевченкової повісті перекочував майже в усі сюжети художньо-біографічних творів про поета («Тарас Шевченко» Г.Хоткевича, «Тарасові шляхи» О.Іваненко, «Дитинство Тараса» Д.Красицького, «Син-колос» Д.Косарика, «Вітрила» В. Шевчука та ін.). Він знайшов своє місце і в повісті С.Васильченка «В

бур'янах». Проте письменник використав ці спогади Шевченка по-своєму. Розглядаючи їх як важливу віху на першому етапі дитячої самостійності, пов'язаної з пошуками істини, автор основний композиційний центр переносить на реакцію родини. Бо сім'я сприймається як оберіг, як надійний захисток від усіх життєвих незгод (ще були живі батьки і митарства Тараса та інших дітей почнуться після їхньої смерті). І С.Васильченко розповідає, як уся білоголова та синьоока Шевченкова родина (чорнявою, з карими очима була лише одна мати), яка вперше, по весні, сіла надворі під яблунею вечеряти, перебувала в смутку: батько стурбований, ще й роботою зморений, мати зажурена, Катерина заплакана, бо десь подівся хлопець: «Зранку як пішло, - бідкається мати сусідові, що прийшов за звичаєм вечором погомоніти, - то оце і досі немає: бігали і до ставка, і до греблі, і всі бур'яни обшукали – як упав у воду» [1, т.2, с.351]. А «великому» мандрівникові, п'яти-шести років, захотілося дізнатися, де сонце спати лягає. Мабуть, думалося йому, подібно до того, як мати у свято, готуючись до сну, «скидає з шиї дороге намисто, у скриню ховає червону хустку, плахту...» [1, т.2, с.350]. Коли ж повернувся з мандрів додому з чумаками, які по дорозі підбрали його, то вже по вечері брату Микиті та сестрі Катрі тихим таємничим голосом розповів, що таки бачив насправді і «залізні стовпи, що підпирають небо, і ті ворота, куди сонце заходить на ніч, як корова в хлів» [1, т.2, с.353].

Враження повної реалістичної достовірності у змалюванні сімейної гармонії та злагоди досягається показом звичайних оточуючих побутових реалій, посилених уточнюючими характеристиками, де все хай і бідне, небагате, але надійне, звичне та зрозуміле. Одні й ті ж лексичні та синтаксичні ознаки, а також розмовно-інтимна інтонація оповіді поєднують в єдине ціле різні сторони щоденно-злагодженого сімейного буття, а особливо в це весняне надвечір'я, коли після денних клопотів та праці, пережитих хвилювань (а діти вже поснули), батьки з сусідами ведуть розмову про сьогодні, про панщину, не забуваючи й «про славетного розбійника, що саме гримів у той час на Поділлі», а коло хати і над хатою гудуть хрущі. Десь чути дівочий сміх: «Як той артист, що дожидав, поки все кругом нього стихне, на все село защебетав десь поблизу соловей» [1, т.2, с.353].

Лаконізм оповіді при збереженні об'ємного ідейного змісту регулює зв'язок образної і логічної, аналітичної і синтетичної думки і в системі цього художнього епізоду, внаслідок чого й постать основного персонажа-мандрівника та інших членів родини виокремлюються хоч і скупі, але виразно, об'єктивно правдиво та переконливо, у своїй плоті та крові. «Та й що таке, власне, ми звиваємо об'єктивністю в літературному творі? – запитує С.Васильченко у передмові до власних автобіографічних записок «Мій шлях». І тут же відповідає: – Надзвичайно сильний, умілий,

осторожний спосіб переконувати другого в тому, у що сам віриш цілком і щиро» [1, т.4, с.8]. Краще не скажеш.

І хоч повість як жанр, що має набагато більше можливостей у плані показу характеру персонажів у розвитку та становленні, ніж оповідання чи новела, які є превалюючими в творчості С.Васильченка, у ній проступають яскраво виражені характерні ознаки творів меншого формату. Це, зокрема, проявляється в чіткому тематичному розмежуванні розділів (їх шість, кожен з кількома утвореннями, що нерідко мають своє сюжетно-автономне вирішення, іноді навіть з елементами психологічної несподіванки), у зведенні до мінімуму в них кількості персонажів, в опосередкованому вираженні важливої думки чи емоцій через того чи іншого персонажа, в акцентації на стрижневих епізодах з життя поета з помірним увиразненням авторського суб'єктивізму (занадто поглиблений веде до антихудожнього раціоналізму чи посиленої публіцистичності, а недостатній – до нейтральної описовості). Кожен з цих показників додає щось своє в змалюванні персонажів, а особливо – постаті основного, у майбутній реальності – великого «мужичого» поета-борця через дитячі ігри, забави, інстинктивні бажання та прагнення до чогось небуденного, сонячного, прегарного чи героїчного, навіть фантастичного. Особливо цей потяг пов'язується зі світом мистецтва та прагненням до навчання. Недаремно, уже помираючи, батько скаже: «з Тараса буде велика людина або велике ледащо – тому спадщина йому не допоможе...» [1, т.2, с.365].

Так хрестоматійний епізод з раннього Тарасового дитинства у С.Васильченка трансформувався в нову художню якість стосовно авторського задуму, авторського розуміння вже відомого факту. Бо художня правда хоч і є «сумірна з правдою історії, але не є її копією» [7, с.732].

Сам же Шевченко про подію з пошуками залізних стовпів розказав у повісті «Княгиня», використавши її як елемент експозиції, наголосивши, що цей «кубический белокурый мальчуган был не кто иной, как смиренный автор сего, хотя и сентиментального, но тем не менее печального рассказа» [17, т.2, с.103]. Та й в інших повістях, зокрема «Музыкант», «Варнак», «Близнецы», «Прогулка с удовольствием и не без морали», Шевченко залишить багато спогадів зі свого життя, як і в поезії, з яких, ніби із живої дійсності, митці черпають образи та тематику й по сьогодні, оскільки тема про Шевченка – неосяжна.

В іншому епізоді, важливому в системі загального цілого, С.Васильченко логічно обґрунтовує процес усвідомлення Шевченком своєї значимості вже як художника, що раптово оволоділо ним, коли побачив, як «на мертвій дошці з-під пензля маляра-дяка виглянули людські очі, мов із туману», а потім і живе обличчя святої Варвари. «Зразок її, звичайно, не блискучий, – переводить автор мистецькі поняття у план психологічних реалій та логіки, - але для цього йому не треба було бачити працю Рафаеля,

в цьому розумінні Рафаелева мадонна мало чим більше вплинула б на молодого хлопця, ніж дякова Варвара. Головне в цьому – першина, новина враження, що його сили вже не буде вдруге навіть тоді, коли він, вирісши, матиме змогу бачити роботу першорядних на весь світ майстрів. Головне – загальні принципи, а вони одні і в кирилівського дяка і в італійського генія» [1, т.2, с.374].

С.Васильченко не втримався від того, щоб дитяче суб'єктивне бачення при всій стилістичній однорідності в організації словесного матеріалу пропустити через власні коментарі на вищому рівні, детальніше пояснивши переживання свого персонажа як обдарованої, але ще не досить визначеної дитячої особистості, що здатна буде в майбутньому сама створювати цю дійсність і пензлем і словом сповна.

Незвичайність характеру Шевченка та його вчинків, потяг до самоутвердження та самоідентифікації як вищої моральної цінності з правом на власну самореалізацію (нехай ще по-дитячому) проявляється завжди і в усьому. Скажімо, йому велять «одно робити, а він сів малювати хату» або читати в рові книжку, а «вівці – в спаш»; треба орати, бо й «воли стоять у плузі, а погонич – у бур'яні хату кривобоку малює» чи у тому ж бур'яні виспіває. «А вже й не маленький» [1, т.2, с.371], – кажуть сусідські молодіці. Дядько ж резюмує: ні хлібороба, ні стельмаха з Тараса не вийде. «І хлопець ніби не дурний, тільки, мабуть, на свою стежку не втрапить» [1, т.2, с.384]. Та коли Тарас уперше відчув при зустрічі з дяком-малювом у собі творця, художника, у нього «аж руки заворушилися. Здалося йому, оддав би все на світі, не хотів би ні слави, ні багатства, аби тільки навчитись так творити. Хоч був би босий, голий» [1, т.2, с.374]. Відтоді ідея творити, малювати заволоділа Шевченком повністю і назавжди. Світ прекрасного все настирливіше вабив його, будив уяву, кликав до творчої праці, до самореалізації стосовно «спорідненої діяльності» (як за Г.Сковородою, вірші якого Тарас записував у свою мережану книжечку).

Невідомо, як би С.Васильченко розповів про іншу велику «ідею творчості» Шевченка, яка перевищила попередню і яка повністю полонила його у дорослості, тоді, коли почав писати «Катерину» та вірші, що ввійшли до першого «Кобзаря».

Про те, що він більше поет, ніж живописець, сам Шевченко напише у щоденнику пізніше: «Странное, однако ж, это всемогущее призвание. Я хорошо знал, что живопись – моя будущая профессия, мой насущный хлеб. И вместо того, чтобы изучить ее глубокие таинства, и еще под руководством такого учителя, как бессмертный Брюллов, я сочинял стихи, за которые мне никто не заплатил, и которые, наконец, лишили меня свободы, и которые, несмотря на всемогущее [бес]человеческое запрещение, я все-таки втихомолку кропаю... Призвание – и ничего больше» [12, с.56].

Однак навіть Сошенко радив Шевченку покинути віршування (бо «хто ж його знав, що з нього буде такий великий поет») та цілковито віддатися живопису, бо він виходив з інтересів свого фаху як живописця. Це буде пізніше, у Петербурзі. А в дитинстві Шевченка, про яке розповідає С.Васильченко, теж відбувся перший жагучий та непереможний «прихований потяг до словесної творчості, що в першій своїй стадії замінюється копіюванням і вибором чужих творів...» [1, т.2, с.362].

Він же спровокував і крадіжку в учителя-дяка кількох мідяків на купівлю паперу, щоб з нього зробити хоч і маленьку, а все ж таки власну книжечку для запису по своїй подобі віршів та щедрівок.

І все ж С.Васильченко більше уваги приділив конструюванню епізоду відвідин Шевченком саме дяка-маляра, пов'язаного з проявом сильнішого в дитинстві бажання бути художником, де виразніше проступало й неприховане авторове світобачення в процесі трансформації ідеї в художній образ, і сміливість його авторського домислу, як необхідного акту в творчій активності митця. Така вибірковість епізодів та елементів домислу, як і будь-яких інших факторів у змалюванні персонажа, зустрічається на всіх рівнях повісті (сюжетних, композиційних, смислових), залежно від творчої авторської настанови, бо літературний твір – утворення інтенціональне. А інтенціональність (лат. *intencio* – намір, прагнення) літератури (за Р.Інгарденом, який запровадив цю філософську категорію в теорію літератури) є також і «основою дослідження створеного письменником світу як самостійного і своєрідного утворення, якому властиві ознаки літературної фікції і який своєю будовою і прикметами відрізняється від реального світу» [7, с.315].

Українська пісня, яку так любив Шевченко і з якою не розлучався усе своє життя (збирав, записував, популяризував), у С.Васильченка теж стала засобом активного характеротворення, прийомом художньої типізації. Як загалом усна народна творчість, пісня теж формувала соціальну і національну самосвідомість поета. Як живе життя, як форма художнього осмислення дійсності, в якій минуле не помирає, а переходить у вічність – у сьогодення та майбуття, - пісня полонила й Шевченка з дитинства. Здавалося, що він народився з нею. «Ще до ладу говорити не навчившись, Тарас уже підспівував старшим, а було йому років вісім-дев'ять – з дівчатами на колодках витягував, якої не почнуть» [1, т.2, с.360], - говорить С.Васильченко. А бур'ян був своєрідним майданчиком, де малий Тарас через пісню розповідав про своє сирітство та недолю. Сам Шевченко у посланні «А.О.Козачковському», згадуючи своє дитинство у бур'янах:

Та сам собі у бур'яні,
Щоб не почув хто, не побачив,
Виспівую один та плачу... -

у цю лексему, як завжди, вкладав особливе авторське бачення в освоєнні багатолікого світу, можливо, вказуючи як на доміную в системі загального цілого з відчутною настановою на метафорику, яка трансформується в символ затишку, безпеки, надійного захисту; або, можливо, вказував як на звичайну, але дорогу реальність (йдеться ж про власне дитинство в бур'яні, де навіть співається наодинці розкуто та натхненно, хоч і з сльозами на очах). А лексичне наповнення, яке криється в самому слові, не завжди, мовляв, потребує прикрас допоміжною атрибутикою, бо не менш дієво сприяє виникненню додаткових смислових нарощень у такому ж плані, як і в згаданому вище можливому варіанті, що передбачає схильність до образотворення через опосередкованість словесного знака (тим більше, що частота вживання слова бур'ян в усій творчості Шевченка здебільшого спрямована на активізацію його етимології).

С.Васильченко, художній дискурс якого в самого еволюціонував у руслі фольклорної образності, особливо пісенної, забарвленої високою емоційністю та ліризмом, не міг залишити поза увагою добре зрозумілу йому велику любов Шевченка до рідної пісні. І він досягає високої художньої майстерності та життєвої правди, розповідаючи про це захоплення великого майбутнього поета просто і дохідливо, високо поетично і переконливо. Адже Шевченко не просто любив пісню, він «купався у тих віршах невідомих поетів, що звать їх народними піснями» [1, т.2, с.359]. І сам співав так, згадували сучасники поета, що «кожне слово його в пісні виливалося з таким чистим, щирим чувством, що ледве який артист-співак виразив би краще від Тараса» [12, с.32].

О.Лазаревський (нагадаємо, що й перший біографічний нарис про дитинство Шевченка належить йому) теж згадує, що навіть зближенню поета з майбутніми приятелями іноді сприяла рідна українська пісня, як, скажімо, і з Г.Честахівським. Це зближення «відбулося спершу завдяки задушевному виконанню Честахівським малоруських пісень...» [12, с.524]. До речі, В.В.Тарновський, власник славнозвісної Качанівки, далі продовжує О.Лазаревський, коли помер Г.Честахівський (березень 1893 р.), його тіло перевіз з Петербурга до своєї Качанівки і поховав у парку, «при чому над прахом палкого шанувальника пам'яті Шевченка було насипано могилу майже однакового розміру з тією, яку покійний насипав 1861 р. над прахом Тараса...» [12, с.524].

Захопленню піснею сприяло й середовище, в якому зростав Шевченко, підкреслює С.Васильченко: це співочий куток України – Звенигородщина, з його рідною Кирилівкою, та сім'я, в якій любили пісню, а основне – власний потяг великого майбутнього поета до прекрасного («Малий, ще оченашу не знає, – каже батько, – а до пісень, як старий»).

У малого Тараса й тоді не по-дитячому «ворушилось у грудях щось гаряче і завмирало чогось маленьке серце», коли він слухав пісні та думи про Запорозьку преславну Січ, які співав Перебендя, чи перекази про Коліївщину та коліїв, про Гонту та Залізняка, які розповідав дід Іван. Ці події недалекого героїчного минулого, особливо для діда Івана (1761-1859), який народився незадовго до Коліївщини, та відвідини разом із сестрами Мотронинського монастиря, на цвинтарі якого було поховано багато учасників гайдамацького руху і котрих ще пам'ятали старожили, залишилися в пам'яті Шевченка назавжди. Потім знайшли своє втілення у поемі «Гайдамаки»:

«Спасибі, дідусю, що ти заховав
В голові столітній ту славу козачу:
я її онукам тепер розказав...» –

скаже Шевченко дідові, живому свідкові подій минулого, в «Епілозі» до «Гайдамаків».

Життєва правда та висока естетична вартісність пронизує й заключну частину повісті, коли Шевченко, окрилений великою надією стати художником, пішов у Вільшану до управителя за дозволом на проживання як учня у відомого на всю околицю хлипнівського маляра. Та замість дозволу його забирають до панського двору спочатку на кухню, а потім – до пана козачком. «Спробував борсатись – аж на ньому залізні ланцюги» [1, т.2, с.387], конкретизував сутність свого буття як кріпака сам Шевченко. – «Раб... невільник, довічний попихач» [1, т.2, с.388]. Домінантне художнє бачення цього заключного епізоду переноситься у словесне саморозкриття психологічного стану персонажа через внутрішній монолог у формі «потoku свідомості», а пряме авторське слово коректно доувиразнює та доповнює його (персонажа) суспільно значимі роздуми та міркування про сьогодення та майбуття, «про панщину, про різки, про те, як на собак людей міняють, в карти програють». Бо сам Тарас уже подорослому відчув, як з його «нутра стала підніматись якась могоча, міцна сила, що прагне боротьби... та гаряча невиразна надія, що з нього щось вийде... мусить вийти» [1, т.2, с.388]. Тому й ударним, узагальнюючим акордом, спрямованим у майбуття, сприймається прикінцева Шевченкова фраза-сентенція, у зміст якої закладена і його світоглядна концепція, і його ідея: «Важко жити, а як же хочеться жить...» [1, т.2, с.388]. А, отже, й боротись.

А вже у фейлетоні «Шевченкові легенди» з циклу «Шаржі, фейлетони, гуморески», що має усі ознаки сатиричного твору з елементами вигадки та фантастики, гострій критиці піддаються дії царського уряду та чорносотенців, спрямовані на заборону святкування 100-річчя з дня народження Т.Шевченка. Сам термін має книжне походження (лат. *legenda* – те, що має прочитатися або рекомендується для прочитання), а в легенді фантастика і вигадка самі можуть сприйматися як достовірність або поруч

із достовірністю, чим і скористався С.Васильченко, визначивши додаткові ознаки твору. Базуючись на власних принципах зображення дійсності, зокрема документалістиці (1914 рік, Київ, заборона царським урядом відзначення дати народження Т.Шевченка, конфіскація поліцією його творів, арешти учасників демонстрацій і т.д.) та злободенності, сюжет розбудовується з використанням тих фантастичних домислів, які властиві легендам про життя знаменитостей, особливо носіїв соціальної справедливості, і які тісно переплітаються з дійсністю. Бо народ хотів бачити Т.Шевченка і після його смерті своїм захисником.

Використаний С.Васильченком уривок Шевченкового твору визначив рух сюжету і в часі (1914 р.), і в просторі (Київ, скверик біля Золотих воріт, де городовики, очікуючи на появу чуда – приліт поета, поглядали раз по раз на небо, рівніш перестеляючи рядна, які білили проти місяця, немов просихали, та обмінювалися думками про те, «що Він ще за життя перекидався птицею й тоді ще з неволі прилітав бунтувати малоросійських людей»):

А ти, моя Україно,
Безталанна вдово,
Я до тебе літатиму
З хмари на розмову...
На розмову тиху, сумну,
На раду з тобою,
Опівночі падатиму
Чистою росю... [1, т.1, с.367].

Сатиричний ефект реалізується через неочікуване наповнення розв'язки. Як важливий композиційний компонент, вона вичерпно, дотепно завершила сюжетну лінію легенди, зумовлену розвитком дії, та максимально наблизила її до казки: «Кажуть, що другого дня на світанку йшли баби з молоком на базар і бачили, як несли городовики в участок повнісінькі рядна» [1, т.1, с.368]. Так в єдину цілісність поєднуються два пласти художнього зображення, що визначають основне спрямування сюжету: дійсність, перетворена у вигадку, і вигадка, яка ввібрала в себе дійсність.

Так С.Васильченко, який через усе своє життя проніс глибоку шану до Шевченка та його безмежної любові до України, не міг писати про нього буденно чи без належного концептуального осмислення зображеного. У нього навіть звичайно нейтральні, «нічийні» (М.Бахтін) слова набувають здатності реалізуватися (а особливо засобами мовного орнаментування стосовно авторського світобачення та світосприймання) в «нову художню реальність за естетичними критеріями, рівновелику будь-якій реальності довколишнього світу» [7, с.728], – індивідуально неповторно, пластично та переконливо.

ЛІТЕРАТУРА

1. Васильченко С. Твори в чотирьох томах. – К.: Вид-во АН УРСР, 1959-1960.
2. Ганеев Б. Язык / Ганеев Булат. – Уфа: БГПУ, 2001.
3. Грушевський М. Історія української літератури: у 6 т., 9 кн. – К.: Либідь, 1993.
4. Калинова сопілка. Антологія української народної творчості. Казки, легенди, перекази, оповідання. – К.: «Веселка. 1989.
5. Коцюбинська М. Література як мистецтво слова. Деякі принципи літературного аналізу художньої мови. – К.: Наукова думка, 1965.
6. А.Ф.Лесков. Знак. Символ. Миф. – Труды по языкознанию. – М.: Изд. МГУ, 1982.
7. Літературознавчий словник-довідник. – К.: Видавничий центр Академія, 1997.
8. Потєбня А.А. Эстетика и поэтика. – М.: 1976.
9. Пилипчук С. Галицько-руські народні приповідки: пареміологічно-пареміографічна концепція Івана Франка: Львів, Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2008.
10. Прислів'я та приказки. – К.: Наукова думка, 1991.
11. Соціально-побутові пісні. Народна творчість. – К.: Дніпро, 1985.
12. Спогади про Тараса Шевченка. – К.: Дніпро, 1982.
13. Українка Леся. Зібрання творів у 12-ти томах. – К., 1978.
14. Федченко А.Тарас Григорович Шевченко. – К.: 1989.
15. Франко І. Зібрання творів у 50 т. – К.: Наукова думка, 1980-1986.
16. Цицерон М.Т. Три трактата об ораторском искусстве. – М., 1972.
17. Шевченко Т. Повна збірка творів в трьох томах. – К.: Державне вид-во художньої літератури, 1949.
18. Шевченко Т.Г. Біографія. – К.: Наукова думка, 1984.
19. Шкода М.Н. Люба моя Україна. Свята, традиції, звичаї, обряди, прикмети та повір'я українського народу. – Донецьк. ТОВ ВКФ «БАО», 2009.
20. Янкоўскі М. Паэтыка беларускіх прыказак. – Минск: Вышэйшая школа, 1971.

ЗМІСТ

Вступ

Пісня як джерело натхнення

Сфера рецепції малих епічних жанрів фольклору

Індивідуально-авторська реалізація фольклорного казкового жанру

Шевченко в рецепції С.Васильченка

Література