

**ОСНОВНІ ЕТАПИ РЕЦЕПТИВНИХ ЗВ'ЯЗКІВ УКРАЇНСЬКОГО
ФОЛЬКЛОРНОГО ТА ЛІТЕРАТУРНОГО НАРАТИВУ 30–60 РОКІВ
XIX СТ. В ОСМИСЛЕННІ ІВАНА ДЕНИСЮКА:
АНАЛІТИЧНИЙ АСПЕКТ**

Жанна Янковська

(Україна)

Кожна література у своїх витоках має за зразок усну словесність. Не є винятком і література українська, зокрема її мала проза, що рецептує до фольклорного наративу. Становлення та поступування коротких прозових форм у нашій літературі простежував у своїй науковій монографії “Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст.” відомий вчений І.О. Денисюк. Тому у цій статті маємо на меті виокремити та проаналізувати головні етапи рецептивних зв'язків українського літературного наративу з фольклорним у 30-60-ті роки XIX століття, які були принагідно окреслені вченим у його зазначеній праці при визначенні специфіки жанрів.

Ключові слова: дослідження Івана Денисюка, фольклоризм літератури, українська фольклорна та літературна проза періоду романтизму, фольклорні та літературні жанри, розвиток української генології.

**THE MAJOR STAGES OF RECEPTIVE CONNECTIONS BETWEEN
FOLK AND LITERARY NARRATIVE IN 1830s–1860s
IN IVAN DENYSJUK'S UNDERSTANDING:
THE ANALYTICAL ASPECT**

Žanna Jankovs'ka

Every literature in its origin emulates and takes its inspiration from oral tradition. Ukrainian literature is not an exception, particularly its flash fiction that adopts ideas from folk narrative. The formation and advancement of short prosaic forms in Ukrainian literature was traced by a famous scholar Ivan Denysjuk in his monograph titled “Development of Ukrainian flash fiction in the 19th – early 20th centuries”/Rozvytok ukrajins'koji maloji prozy XIX - počatku XX stolittja/. Therefore, this article aims at identifying and analyzing the major stages of receptive connections between Ukrainian literary narrative and the folk one in 1830s–1860s, which were outlined by the scholar in the above-mentioned monograph inter alia when determining genre particularity.

Keywords: Ivan Denysjuk's research, literature folklorism, Ukrainian folklore and literary prose in the period of Romanticism, folklore and literary genres, the development of Ukrainian genre theory.

Щоразу, коли осмислюємо розвиток української літературної генології, послуговуємося працями відомого вченого Івана Овксентійовича Денисюка. У його науковому доробку знаходимо виважену, мудру та досить прозірливу позицію уважного дослідника-літературознавця та фольклориста. Можемо з упевненістю стверджувати, що його праці з української жанрології, а також окреслення фольклорно-літературних зв'язків є справді етапними у вітчизняній гуманітаристиці.

У розвідці маємо на меті проаналізувати основні етапи рецептивних зв'язків української фольклорної та літературної прози 30–60-х років XIX століття, які окреслив І. Денисюк у науковій монографії “Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст.”, де згаданому періоду присвячено окремий розділ.

Напочатку дещо з історії проблеми дослідження фольклорно-літературних зв'язків в українській науці.

Варто зазначити, що фольклорно-літературні взаємини, зокрема й зазначеного періоду, осмислювали багато українських і зарубіжних вчених. В аналізованій нами період, фактично час постання української прози як жанру, що викристалізувався саме із малих її форм, власне, з'явилися і перші студії із дослідження зв'язків цих творів із фольклором, оскільки, як пише І. Денисюк, “новелістика кожного народу своїм джерелом, зрештою, має фольклор” (Денисюк, 1999, 39).

Отже, разом із творами нової літератури (і зокрема її нарративного жанру, що представлений іменами Г. Квітки-Основ'яненка, П. Куліша, Ганни Барвінок, Марка Вовчка, Маркіяна Шашкевича та ін.) в Україні постає і літературна критика, адептами якої стають часто самі письменники. У цей час, коли у зв'язку з “формуванням романтичної парадигми світосприйняття, захопленням старовиною, прагненням пізнати своє, рідне, національне” (Шутенко, [Електронний ресурс], режим доступу: <http://etno.kyiv.uar.net>), спостерігаємо якнайширше та якнайглибше звернення до усної народної словесності, зокрема й у авторських творах, як поетичних, так і прозових. Проте питання про “зміст «єднання» романтизму з фольклором” (Яценко, 1979, 290), мабуть, ще довго залишатиметься відкритим через численні нюанси та вектори взаємовпливів.

Зв'язки фольклорних творів з авторськими у той час стають предметом дослідницької уваги М. Максимовича, А. Меглинського, М. Костомарова, О. Бодяньського, І. Срезневського, П. Куліша. Саме у працях цих вчених, позначених великим інтересом до фольклору та етнографії (а інакше й не могло бути, оскільки вони започаткували українську фольклористичну та етнографічну гуманітарну галузь), визріває та окреслюється поняття народності літератури. Автори “Літературознавчого словника-довідника” Р. Гром'як, Ю. Ковалів та В. Теремко у відповідній статті досить підставно посилаються з цього приводу на огляд М. Костомаровим українських творів у 1844 році, де він зазначає: “Тепер ідея народності

оживила нашу літературу: і читачі, і письменники шанують народність як головну чесноту будь-якого твору красного письменства”, де народність – це “достеменно зображення свого, рідного, з усім карбом національного характеру” (Літературознавчий словник-довідник, 2007, 481).

Наступним, позірно новим поглядом на взаємозв'язки фольклору та літератури, яка також якісно змінилася, починаючи з 70-х років XIX століття, стали праці О. Потебні, М. Сумцова, М. Драгоманова, І. Франка, М. Дашкевича, М. Грушевського, Б. Грінченка, М. Павлика, В. Гнатюка та інших. На цьому етапі у літературній критиці вже не просто висловлюються загальні, «універсальні» положення про співвідношення народної та авторської словесності, а й створюються певні підходи, методологічні принципи для осягнення і дослідження цих трансформаційно-рецептивних процесів.

На першому етапі вплив у системі “фольклор-література”, відповідно, сприймався лише як односторонній процес, і усна словесність хоч усвідомлювалася сама по собі як високий естетичний зразок, навіть ідеал, проте щодо авторської творчості уявлялася ніби «стартовим майданчиком» з одного боку, для збереження і продовження кращих народнословесних традицій, а з другого – на їх основі створення у якомусь розумінні вищого гатунку словесності – авторської, яка з часом сама починає впливати на усну творчість народу. Тому пізніше, із розвитком літератури й літературної критики все частіше йдеться про “співдію” двох рівноцінних естетичних систем, позначених взаємовпливами.

У XX столітті нерівномірно розвивалась і народознавча, і літературознавча наука. Але попри заборони, навіть репресії та заангажованість у першій його половині, починаючи із 60-х років (т. зв. «хрущовської відлиги», коли вийшла комплексна праця “Українці”), помітний упевнений поступ і в дослідженні фольклорно-літературних зв'язків, яке набирає інтенсивних форм наприкінці 80-х, а надто в 90-х роках, коли Україна стає незалежною. До наукового обігу вводиться поняття “фольклоризм” літератури (60-ті роки XX століття), що значно розширило межі таких досліджень порівняно з поняттям “народність”. Можна сказати, що для дослідження фольклорно-літературних взаємин поняття народності стає ніби «затісним», оскільки на думку Р. Гром'яка та Ю. Коваліва, воно було зведене “до тематично-проблемної основи твору, його доступності для широких мас, до ідейної спрямованості творчості митця”, проте “залишилося поза увагою стильове розмаїття письменників, естетична рівноправність літературно-мистецьких напрямів, художнє експериментаторство митців слова” (Літературознавчий словник-довідник, 2007, 481). Тому для дослідження взаємовпливів усної та авторської словесності на цьому етапі надзвичайно цінними є праці В. Перетца, О. Лободи, К. Грушевської, П. Попова, В. Петрова, М. Рильського, О. Дея, Г. Нудьги, Т. Комаринця, В. Щурата, М. Пазяка, М. Яценка, О. Гончара та

російських дослідників В. Гусева, Ю. Соколова, М. Азадовського, М. Андреева, У. Далгат, Д. Медріша, О. Фрейденберг та інших.

Окремо варто зазначити імена вчених, чії праці із зазначеної проблеми стали етапними на межі ХХ–ХХІ століття, котрі в перші роки незалежності української держави порушували найнагальніші проблеми в розвитку вітчизняної фольклористики загалом і фольклорно-літературних зв'язків зокрема. Це дослідження В. Бойка, О. Павлова, Л. Дунаєвської, Р. Кирчіва, Є. Нахліка, С. Мишанича, В. Погребенника, С. Росовецького, П. Будівського, С. Шевчука, В. Качкана, М. Гнатюка, І. Денисюка.

Нині з'являються нові розвідки із дослідження усної словесності та її рецептивної «співдії» з авторською. Особливим, новаторським підходом тут позначені праці О. Вертія, В. Давидюка, В. Івашківа, Я. Гарасима, О. Івановської, М. Дмитренка, П. Іванишина, Ю. Шутенко, О. Кузьменко, О. Наумовської, Л. Підгорної, О. Гінди, О. Кузьменко, Н. Салтовської, Р. Марківа, О. Кирилук, Л. Сорочук, Г. Усатенко, О. Сліпушко, Л. Копаниці, О. Борзенка, Г. Скрипник, О. Бріциної, Л. Іваннікової, В. Сокола, В. Азьомова, О. Шалак, Г. Сокіл та багатьох інших.

На тлі такого, хоч і побіжного, огляду досліджень фольклорно-літературних взаємин у контексті української народознавчо-літературознавчої галузі праця І. Денисюка “Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст.” не лише не губиться, не зливається з іншими, а навпаки – вигідно виділяється чіткістю підходів до аналізованого матеріалу, конкретністю поставлених завдань та шляхами і методами їх вирішення.

Особливо цікавим видається, як було зазначено, другий розділ названої праці. Уже в його назві окреслено основні напрями становлення та розвитку літературного наративу в зазначений період: “Олітературення фольклорних жанрів. Від «побрехеньки» до соціально-проблемного оповідання. Ранні новелістичні тенденції. Способи оповіді (30–60-ті рр. ХІХ ст.)”. Можливо, на перший погляд така назва видається дещо громіздкою, але, ознайомившись із текстом, розуміємо намагання автора таким чином структурувати аналітичний матеріал, надати йому чіткості, логічної завершеності на кожному етапі дослідження.

Оскільки мала українська проза на початковому своєму етапі рецептувала до фольклорних розповідних жанрів, то І. Денисюк, характеризуючи її, визначає основні вектори таких зв'язків, що простежується вже в назві розділу. На тлі широкої обізнаності із розвитком прозових жанрів у літературах інших народів, який мав порівняно з нашою літературою як спільні, так і відмінні риси, дослідник аргументує, у чому полягає “своєрідний” шлях вітчизняного літературного наративу та чому, за його словами, “джерелом перших українських прозових творів ставала оповідна культура народу” (Денисюк, 1999, 39). І основну причину він вбачає в тому, що “давня література, літописи й патерики якої увібрали в себе деякі оповідки з світського життя, як література імперсональна й

далека від життя та почувань «смерда», здебільшого не могла бути зразком для нового письменника” (Денисюк, 1999, 39).

Тому процес рецепції жанру, або, за висловом І. Денисюка, процес “трансформації фольклорних жанрів у прозові форми красного письменства” (Денисюк, 1999, 40), є першим, визначальним і своєрідним узагальнювальним етапом органічного зв’язку усного та літературного наративу з усіма характерними ознаками. Писані про народ і для народу, “виплекані в усному обігу жанри анекдота, фольклорної новели, казки, приповідки” (Денисюк, 1999, 39), ці жанри відображали і “саме його життя, побут і спосіб говорити, почувати й думати” (Денисюк, 1999, 39). Цей літературний період (30–60-ті роки XIX століття), час жанрової трансформації автор називає “першою фазою”, “фазою фольклоризму”, “олітературенням фольклору”. Варто зазначити, що, застосовуючи термін “фольклоризм”, критик має на увазі саме “генетичну” форму його вияву як “орієнтацію красного письменства на народний тип оповіді” (Денисюк, 1999, 40), з приводу чого писав: “Це був час всезагального захоплення фольклором, час так званого фольклоризму (так називають деякі дослідники явище посиленого використання фольклору у творчості письменників різних народів)” (Денисюк, 1999, 40). Нині це один із підходів до пояснення терміну, при якому фольклоризм розуміється як “«наслідування або використання фольклору в літературній творчості» (Р. Кирчів). Це найбільш типова ознака продуктивного фольклоризму, коли, орієнтуючись на фольклорну поетику, автори літературних творів творчо трансформують, переосмислюють чи розбудовують традиційно фольклорні мотиви, образи, композиційні схеми та художні засоби у канві власного художнього тексту” (Українська фольклористика. Словник-довідник, 2005, 399). Хоча можна припустити, що вислів І. Денисюка про “посилене використання фольклору” розмикає межі осягнення цього поняття до наступного (ширшого) рівня його потрактування як засвоєння літературою не лише уснословесних форм народної творчості, але як, за твердженням О. Вертія, “проблему синтезу, діалектичної єдності двох світоглядів, двох систем художньо-естетичних цінностей” (Вертій, 2005, 31). Тим більше, що автор часто поєднує поняття фольклоризму та етнографізму. У цьому смисловому полі про фольклоризм можна говорити, маючи на увазі всі можливі варіанти впливу фольклору на авторський твір: від свідомого використання стилістичних особливостей організації текстопростору, рецепції на рівні народної поетики, сюжетів, мотивів, образів до неусвідомленого, часто інтуїтивного звернення до фольклорного першоелемента, що включає міфологічні, світоглядні переосмислення, запускаючи складний механізм непрямих трансформацій, враховуючи значну віддаленість у часі й міжлокусному текстовому просторі (фольклорі) та авторське бачення як «кут переломлення» первинно-вторинної інформації; трансформацію символіки та архетипів; фольклорні асоціації, ремінісценції тощо.

Характеризуючи цю “першу фазу” фольклоризму літератури, що реалізується насамперед на рівні трансформації жанрів усної словесності, І. Денисюк, як уже згадували, влучно називає її “олітературенням фольклорних жанрів”, простежуючи її на прикладах конкретних творів Г. Квітки-Основ'яненка, Ганни Барвінок, П. Куліша, Марка Вовчка, М. Шашкевича та інших письменників того часу, вдаючись до жанрово-сюжетних порівнянь авторських творів із народними наративами, збереженими у фольклорних та фольклорно-етнографічних збірниках.

Цей період можна назвати часом формування, розвитку, удосконалення та інтенсивного зростання якісного рівня української малої прози. Тому, за дослідженням вченого, можемо у зазначений період виокремити принаймні три етапи такого «удосконалення» композиційно-жанрової структури творів щодо різного рівня засвоєння народного наративу, який, як було сказано, брався за основу і зразок. Причому, між цими етапами немає різкої відрубності, а простежується поступальність розвитку, процес якого був далеко неоднорідним. Простеживши авторську позицію, варто наголосити, що на початковому першому етапі жанрово маємо “фольклорно-етнографічне” оповідання, у якому ще немає “літературної проблеми” (Денисюк, 1999, 50). Вчений виділяє дві моделі “олітературення” фольклорних жанрів: 1) це “трансформація народного сюжету в літературне оповідання”; 2) це “імітація фольклорної прози (анекдоту, казки)” (Денисюк, 1999, 50). Дослідник вважає “глибинну” трансформацію більш прогресивною формою, яка давала щоразу “нові й нові” можливості засвоєння фольклором, натомість імітація фольклорних жанрів та сюжетів, на його думку, була “найпримітивнішим способом опрацювання народної творчості” (Денисюк, 1999, 50), оскільки “такі жанри залишалися імперсональними, особистість автора не почувалася” (Денисюк, 1999, 51). Під час використання трансформації як способу рецепції, за словами вченого, “олітературені фольклорні сюжети перетворюються в оповідання, що несуть, крім фабульної цікавості, перейнятої з фольклору, ще й певну додаткову інформацію, яку складають вихоплені з українського сільського побуту деталі й подробиці та певні суспільні й літературні проблеми. Комплекс їх і утворює оту «літературну тему»” (Денисюк, 1999, 45), хоча, як автор зазначає пізніше, і трансформація, й імітація фольклорної прози, як дві “моделі олітературення фольклорних жанрів”, “були в ранній період розвитку української прози продуктивними” (Денисюк, 1999, 50).

Отже, характерною ознакою цього початкового етапу становлення літературного наративу є його надзвичайна близькість із народним, тому дослідник кожного разу чітко диференціює фольклорний твір від авторського, вказуючи на їх основні відмінності. Такі його зіставлення цікаво узагальнити для створення повної цілісної картини відмінних рис: 1) якщо усній традиції притаманний “раптовий зачин-зав'язка”, то оповідання із трансформованим сюжетом зав'язку має часто аж в середині

твору, як, скажімо, в оповіданні Г. Квітки-Основ'яненка “Як Нечипір ділив вареник” (Денисюк, 1999, 46); 2) “більша тенденційність, більша сума інформації про життя притаманна літературному творові порівняно з фольклорним” (Денисюк, 1999, 46); 3) авторська новела є часто багатшою на “віртуозні тропи й артистичні деталі, що несуть на собі авторського «духа печать»” (Денисюк, 1999, 47), порівняно із фольклорною; 4) “усна форма існування, «кочівний» спосіб життя фольклорних жанрів зумовили те, що процес кристалізації цих форм не закінчений у часі, вірніше нескінченний” (Денисюк, 1999, 47), натомість “літературний твір – результат концентрації самого творчого процесу, скороченого в часі” (Денисюк, 1999, 48); 5) іноді фольклорний твір, будучи перенесеним у царину літератури, втрачає “настрояву атмосферу” і набуває “соціального мотиву”, як, скажімо, оповідання “Сіра кобила” П. Куліша (Денисюк, 1999, 52).

До цього рівня рецептивного зв'язку народного нарративу з авторською прозою І. Денисюк зараховує окремі твори Г. Квітки-Основ'яненка, Ганни Барвінок, П. Куліша, І. Рудченка, Б. Грінченка, деякі лише Марка Вовчка та інших письменників, акцентуючи, що переважно ці твори базувалися “на подійності, на фабульній цікавості”, але “в міру відходу від імітації чи трансформації опрацювання фольклорних сюжетів оповідання поглиблювалися” (Денисюк, 1999, 56).

Другий етап поступування малої прози у першій її “фазі” розвитку автор аналізує як такий, якому властивий поступовий перехід від фольклорно-етнографічного оповідання до суспільно-проблемного, що на початку найякісніше продемонстрували своїми окремими творами П. Куліш та ще більше Марко Вовчок, задекларувавши “новий підхід” до первинного фольклорного матеріалу. Він характеризується насамперед тим, що, як зазначено в аналізованій праці, “автор не є рабом фольклорного сюжету. Питома вага творчої індивідуальності збільшується. Наслідуються дух народної творчості, народне світобачення, але вибір основної проблеми цілком залежить від письменника. Це вже певні психологічні і соціальні проблеми” (Денисюк, 1999, 58). Одну із основних причин цього автор бачить у впливові на письменників пісенного фольклору, баладних мотивів. Через це у їх творчості “романтичне оповідання робить крок вперед у проблемі характерів, їх психологічного аналізу” (Денисюк, 1999, 60), оскільки в таких оповіданнях акцентується на високій емоції, душевних переживаннях, а фінал часто доведений по-баладному до вищого ступеня трагічності, як, скажімо, в оповіданні П. Куліша “Гордовита пара”.

На цьому ж рівні переосмислення “тут-буття” народу з'явився й інший, можна сказати, протилежний жанр у прозі 30–60-х років XIX століття. Це ідилія, якій І. Денисюк також приділяє достатньо уваги у своїй праці. Він пише про те, що основний зміст поняття “ідилія” “полягає в зображенні гармонії між героєм і оточенням, суспільством і природою” (Денисюк,

1999, 63). З такого погляду вчений характеризує оповідання Марка Вовчка “Сон” і, звичайно ж, “Орису” П. Куліша, у яких взаємодія із фольклором відбувається уже на зовсім іншому рівні, де є переосмислення і трансформація міфологічних сюжетів та мотивів, і в яких, як і в попередній жанровій групі, домінує “дух народу”.

Третім етапом у формуванні української прози у цій “фазі” її побутування можна вважати появу творів, які автор монографії визначає як етюд, ескіз та оповідання, що за способом викладення сюжету наближаються до повісті. І хоч критики того часу до перших двох жанрових різновидів ставилися по-різному, І. Денисюк зазначає неабияке новаторство Марка Вовчка з появою таких її творів, наголошуючи, що вона “випереджує... своєю могутньою силою лаконізму літературу на якихось піввіку” і “лише початок ХХ ст. принесе (та й то не загальне) розуміння рівноправності ескіза, етюда” (Денисюк, 1999, 64).

В оповіданнях, які граничать із повістю (зокрема “Сестра”, “Козачка” та інші твори Марка Вовчка), на думку вченого, уже відчувається “широкий, епічний подих”, їм характерна “намистоподібна конструкція – нанизання епізодів” (Денисюк, 1999, 65), що в окремих випадках доведені до “максимальної лапідарності” (Денисюк, 1999, 66), короткомовності. Випередивши свій час, Марко Вовчок будує окремі твори “не на подійності, а на характеристичній деталі” (Денисюк, 1999, 66). Можна говорити, що на цьому етапі деяким творам письменниці притаманний новелістичний, майже стефаніківський психологізм, як, скажімо, твору “Чумак”, де герой як фінал своїх душевних страждань та переживань заповідає поставити йому на високій могилі хрест “з цілого дуба”.

Учений тут менше акцентує на зв'язку із фольклором, більше приділяючи увагу характеристиці жанрових різновидів, проте він не втрачається, переростаючи в складніші форми фольклорно-стильових, образних, мотивних паралелей та ремінісценцій.

Важливою ознакою багатьох творів цього рівня є те, що читачеві в них часто відводиться активна роль. І. Денисюк це зазначає ніби принагідно, проте дуже чітко. Наприклад, про оповідання Марка Вовчка “Чумак” він пише: “...За двома-трьома деталями загамовано цілу ріку людських страждань. Читач покликаний домислити їх. Вони подані підтекстом” (Денисюк, 1999, 60). Таку ж рису влучно підмітив автор і в оповіданні “Олена” М. Шашкевича: “У композиції твору є новелістичний прийом умовчання, натяків, підтексту. Річ ця вимагає дуже уважного й активного читача, який би окремі етапи сюжету домислив сам” (Денисюк, 1999, 79). Ця новаторська риса є ніби “перехідним містком” між оповіданням і новелою.

На цьому ж таки етапі в українській прозі з'являється антикріпосницьке соціально-політичне оповідання, яке, на думку І. Денисюка, показує її висхідний розвиток. Він називає такі твори на тлі “побреженьок”, ідилій та

“романтичних оповідок” “раптовим величезним спалахом”, а причиною такого “спалаху”, знаковою її характеристикою вважає те, що “мала проза розвивалася в атмосфері політичної лірики Шевченка” (Денисюк, 1999, 68). Саме в смисловому полі таких творів перебувають, за визначенням вченого, “оповідання долі”, і насамперед жіночої, як “Козачка”, “Одарка”, “Горпина” Марка Вовчка. Але тяглість цієї тематики можна вести ще від окремих творів Г. Квітки-Основ'яненка, П. Куліша і особливо Ганни Барвінок. Автори тут використовують прийом “нагнітання трагізму”, що значно підсилює їх психологічну наснаженість, у них порушуються морально-етичні проблеми. Усе це вміщувала “модель соціального оповідання”, яка, на думку І. Денисюка, “поступово витісняє форми етнографічно-побутового – трансформацію та імітацію фольклорних жанрів”, оскільки таке оповідання “тяжіє до минувшини” й “свою місією вважає врятування щонайстаріших цінностей”, дбає, “аби тільки «не розвіялось старе зерно по світу»”, і, за Кулішем, ці твори є “стенографована словесність” (Денисюк, 1999, 74), порівняно із народним нарративом. На противагу йому, соціально-політичне оповідання націлене в майбутнє, оскільки має за мету показ недоліків системи та подолання несправедливості.

І чи не вершиною цієї першої “фази” розвитку української малої прози вчений вважає новелу. До цього жанру письменники приходять поступово, через згадуваний дослідником метод “нанизування” фактів, подій, сюжетну “недомовленість”. На його думку, новела не дає вивершений “образ життя і часу”, а обмежується “поодинокими рисами з життя” (Денисюк, 1999, 81). Згадуючи новелу на різних етапах дослідження, учений наділяє її такими рисами, як “зменшення етнографічного матеріалу”, “лаконічність”, загострення на деталях, “динамізм”, “темпераментність оповіді”, хоча зауважує, що на цьому етапі їй ще притаманна фольклорна стилізація, за допомогою якої ще з перших оповідань, “прагнучи скоротити відстань між інтелігентом і селянином, між автором і персонажем, письменники стилізували виклад матеріалу у творі під слово, взятє з уст народу. Це було намагання створити ілюзію автентичності” (Денисюк, 1999, 86). Власне, цей зв'язок із усною словесністю і є тією суттєвою різницею між тогочасною і пізнішою новелою, скажімо, новелою ХХ століття.

У зв'язку з цим дослідник на кожному етапі розвитку малої прози в цей період аналізує роль оповідача, через введення у текст образу якого часто і досягалася найбільш вірогідна стилізація (а на початкових етапах – й імітація). І така пильна увага вченого до цього образу небезпідставна, оскільки в ньому також із розвитком авторської прози простежується певна еволюція. Тому, маючи на увазі перший етап Квітиних “побрехеньок”, коли оповідання часто “сусідить” із народним анекдотом, він писав: “З досвіду народних оповідачів запозичено викладову манеру. Спосіб оповіді тут створює повну «ілюзію сказа» (термін російських

теоретиків новели 20-х рр.). Ми відчуваємо неквапний ритм дихання статечного оповідача. Він має час і спокійно пряде собі нитку оповіді так, як буває в житті: щось забулося, щось пригадалося” (Денисюк, 1999, 42-43), і далі доповнює, що в таких творах “виклад ведеться у формі дотепного вільного базікання” (Денисюк, 1999, 44), настільки близького до народної оповіді, що іноді буквально уявляємо собі розважливих та дотепних виконавців, які, за спостереженням О. Бріциної, “дуже активно застосовують жести, пози, міміку, інтонацію, що не просто виконують важливу семантичну функцію, а подеколи своєрідно замінюють словесні компоненти тексту” (Бріцина, 2006, 17). Уже в заключній частині розділу І. Денисюк щодо цього зазначає, що в такому “я-оповіданні” “люд промовляв за себе без авторського адвокатства” (Денисюк, 1999, 86). І судження автора цілком мотивовані, оскільки, як він наголошує, що із 90 проаналізованих оповідань цього періоду у 75-ти відсотках зафіксована “форма викладу від першої особи”. За його підрахунками, лише в 10 відсотках оповідач і герой твору тотожні. У більшості випадків поширена “не чиста форма «я-оповідання»”, коли оповідач “повістує про долю добре знаної йому особи” (Денисюк, 1999, 86).

Власне, як влучно зазначено, “«посаду» оповідача уперше вводить Квітка-Основ’яненко: наратор у нього, так би мовити, штатний, як і гоголівський Рудий Панько...” (Денисюк, 1999, 86). Правда, у нього це “селянка, селянин-кріпак або вільний, з козаків” (Денисюк, 1999, 87). Він, як і належить “штатному” народному “штукарю”, про що пише С. Мишанич, “творить сюжети своїх оповідань на основі вироблених традицією мовленнєвих жанрів, кладучи в їх основу власний життєвий досвід...” (Мишанич, 1986, 110) Така форма оповіді найчастіше характерна і для творів Ганни Барвінок. Отже, ознакою перших етнографічно-побутових оповідань І. Денисюк називає те, що в них “помічається навіть погоня за найстарішим наратором. Чим з уст древнішого діда чи баби було взяте оповідання, тим воно вважалося міцнішим, автентичнішим” (Денисюк, 1999, 87). З приводу цього наводиться дотепно-іронічна цитата Г. Квітки-Основ’яненка про достеменну “правдивість” такої інформації: “Ні, сьому таки правда. – Так казала мені стара Куцайка, розказуючи цю повість, та й божилася, що сьому, каже, іменно правда була. А мені, каже, розказувала про се покійна ковалиха Оксана, а вона чула від Явдохи, дядини старої Потапиhi, що була опісля за Денисом Буцем. Так тут, каже, нігде дітись: правда, та й правда” (Денисюк, 1999, 88). Власне, у присутності такого оповідача проглядається авторський прийом наближення до простонародного читача, зацікавлення його, майже залучення до процесу творчості..

Із еволюцією оповідання до новелістичного типу спостерігається “індивідуалізація ролі оповідача”, як, наприклад, в оповіданні Марка Вовчка “Чумак”, де оповідач є братом героя, або й подекуди відступ від цієї традиції. Тоді оповідь сприймається як від третьої особи.

І лише на третьому етапі розвитку малої прози цього періоду ситуація кардинально змінюється. Справжнім новатором, за дослідженням І. Денисюка, тут є Ю. Федькович: “У центрі уваги письменника – молодь, «омолоджує» він і оповідачів. У ранньому етнографічно-побутовому оповіданні виклад ведеться від імені того, в кого ще «вус дідчий не хоче рости»” (Денисюк, 1999, 82), тобто від молодого парубка. Цей прийом був підхоплений й іншими письменниками того часу.

Таким чином бачимо, що поява “жанрових модифікацій” у процесі розвитку літературного нарративу й у його рецепціях із усною словесністю призводить до якісних змін всередині кожного із них, окремо взятого. Позірним, за дослідженням вченого, може бути жанр літературної казки, у якій теж простежуються такі зміни. На початковому етапі становлення прози автор пише про те, що літературна казка була фактично “імітацією”, “імперсональною”, тобто у ній не відчувалася авторська особистісна позиція. За приклад такої “імперсональності” жанру він наводить казку Ганни Барвінок “Чорт у кріпацтві”, М. Костомарова “Торба”, П. Куліша “Циган” та інші. Проте робить виняток для казки Марка Вовчка, де “народний мотив про дев’ять розбійників і їх сестру перетворюється на соціальну казку, яка становить своєрідне схрещення казки з соціально-побутовим оповіданням”, зазначаючи, що тут, всупереч усім закономірностям розвитку жанру “фантастичний елемент поступається реалістичним деталям” (Денисюк, 1999, 51). У частині праці І. Денисюка, де йдеться про алегоризовані “історичні казки фольклорного складу” цієї ж письменниці, зазначено, що вони ще більше тяжіють до соціалізації, оскільки “фольклоризовані казочки ці мали революційний, політичний тон”, що особливо стосувалося твору Марка Вовчка “Кармелюк”, який, на думку автора, витриманий “на підвищеному героїко-романтичному регістрі” (Денисюк, 1999, 55).

Ще більшою загадкою для дослідників стала “Олена” М. Шашкевича, у підзаголовку якої теж зазначався жанр казки. Проте за жодною композиційно-змістовою ознакою твір до цього жанру зарахувати не можна. Тому, спираючись на судження В. Щурата, І. Денисюк вважає, що це “данина романтизму” або що “ілюзорна шата казки могла бути громовідводом від цензури”, бо “Шашкевичева оповідка була неначе революційною прокламацією в цензурному виданні” (Денисюк, 1999, 78). Загалом же цей твір автор “за структурними особливостями” вважає “романтичною новелою” (Денисюк, 1999, 79). Такі метаморфози могли відбуватися лише в процесі активної викристалізації жанру авторського оповідання в тісному зв’язку із усною словесністю.

Отже, у своєму дослідженні І. Денисюк ставить перед собою та іншими вченими-істориками жанру завдання “збагнути, які можливості ховає в собі дрібне оповідання, здатне вмщати отаку атомну енергію суспільної дії, дослідити його генезис” (Денисюк, 1999, 63). На шляху до його розв’язання в зазначеному розділі він не лише вибудовує парадигму

“жанрових модифікацій” малої прози 30–60-х років XIX століття (як “літературний анекдот, анекдотоподібна новела, апофегма, гумореска, історико-фольклорне оповідання, етнографічно-побутове, побутове, соціально-побутове, нарис, романтична новела, повість”), характеризує та виділяє основні ознаки її складників, а й окреслює основні напрями фольклорно-літературних зв’язків на кожному етапі еволюції авторських творів, які постійно змінювалися, удосконалювалися від імітації та трансформації до вищих, “внутрішніх” рецепцій та форм переосмислення.

Бріцина, О. (2006): *Українська усна традиційна проза: питання текстології та виконавства*. Київ.

Вертій, О. (2005): *Народні джерела національної самобутності української літератури 70-90-х років XIX століття..* Суми.

Денисюк, І. (1999): *Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст.* Львів.

Літературознавчий словник-довідник. (2007): ВЦ “Академія”. Київ.

Мишанич, С. (1986): *Усні народні оповідання: Питання поетики*. Київ.

Українська фольклористика. Словник-довідник (2005): Підручники і посібники. Тернопіль.

Шутенко, Ю. *Фольклоризм літератури*. [Електронний ресурс], режим доступу: <http://etno.kyiv.uar.net>

Яценко, М. (1979): *Питання реалізму і позитивний герой в українській літературно-естетичній думці першої половини XIX ст.* Київ.