



## Метаморфоза в баладотворчості Тараса Шевченка

Оксана Єременко,

кандидат філологічних наук, доцент  
Сумський державний педагогічний  
університет імені А. С. Макаренка

Стаття присвячена дослідженню специфічних ознак та національної своєрідності балад Т. Шевченка, в яких наявні метаморфози й чарування.

**Ключові слова:** метаморфоза; фольклор; образ-символ; новаторство.

Міфологія, фольклор, суб'єктивно-авторське світосприйняття тісно переплелися у баладах, де природа часто стає аналогом людської душі. Природовірство, будучи органічною рисою давніх вірувань наших предків, відбилосся і в баладах XIX століття, сюжети яких цементує метаморфоза, внаслідок якої один із героїв (найчастіше дівчина) перетворюється у природний об'єкт. Мотив перетворення часто контамінується з мотивом чарування (закляття), позаяк влучно сказано в таких сюжетах слово, супроводжуване магічними діями, має вирішальний вплив на перебіг подій. Чарівниця (ворожка) виступає водночас персонажем балади і персонажем міфу, від її взаємозв'язку з іншими героями залежить результат чаклування, а отже, і баладна розв'язка. Характерною ознакою балад, у яких наявні метаморфози та чарування, є те, що всі перетворення відбуваються після повного життєвого краху героя, що сприймається як його фізична смерть.

У народному світорозумінні склалися певні стереотипи перетворень, що відбулися і в літературній баладі: у квіти братики-й-сестрички перетворюються брат і сестра («Брат з сестрою» М. Костомарова), у ластівку – нещасна мати («Ластівка» М. Костомарова), стає вербицею закохана сестра («Верба» С. Руданського), у тополю перетворюється дівчина, зазнавши нещасливого кохання («Тополя» С. Руданського, «У широкому полі стояла тополя» Ю. Федьковича). Показовими у цьому плані є чотири «метаморфозні» балади Т. Шевченка – «Лілея», «Тополя», «Коло гаю в чистім полі», «Чого ти ходиш на могилу?».

Питань баладотворчості поета торкався І. Франко у статті «Тополя» Т. Г. Шевченка» (1890), у якій дослідив фольклорні витоки твору. Побіжно до цієї проблеми зверталася М. Коцюбинська, яка у статті «Поетика Шевченка і український романтизм» (1961) підкреслила, що у творах поета панують дві стихії – романтична і реалістична. Про специфічні ознаки його баладного доробку йшлося у працях М. Боженка, В. Шубравського, у монографії Г. Нудьги «Українська балада» (1970), що мала узагальнюючий характер. Нові перспективи комплексного дослідження жанрової своєрідності балад поета, аналізу тенденцій і закономірностей еволюції через типологічні зіставлення відкрила праця В. Кравченко «Балада в контексті творчості Т. Шевченка» (1998). Однак ніхто з дослідників не виокремлював і комплексно не досліджував «метаморфозні» балади поета на тлі тематично-стильових течій українського романтизму.

**Мета статті** – на прикладі означених творів Т. Шевченка з'ясувати специфічні ознаки та національ-

ну своєрідність балад про кохання, у яких наявні метаморфози й чарування.

Сюжетною основою «Лілеї» послужила народна балада про перетворення людини у квітку, варіант якої був записаний Т. Шевченком у його власному альбомі. Вдавшись до фольклорної генетичної першооснови, поет розробляє сюжет по-новаторськи: творчо переосмислює образ героїні, нарощує психологічний струмінь, посилює соціальну мотивацію, сполучає воедино реальне і фантастичне. «Лілея» написана у формі монологу-сповіді, це своєрідна ретроспекція у минуле героїні. Весь твір – глибоко лірична оповідь про трагічну долю дівчини-лілеї. Не можна не пристати на думку Ф. Пустової, що «Лілея» – «твір неповторного ліричного виду, який виник на ґрунті органічного засвоєння і модифікації народної балади й ліричної пісні. Він становить цікаве явище не тільки в творчій біографії Шевченка. Це перший зразок в українській літературі підпорядкування фольклорної фантастики потребам реалістичного письма, зразок, який знайде найблисучіше продовження в «Лісовій пісні» Лесі Українки» [6].

Автор через вікно фантастики заглядає в реальність, моделюючи її у непривабливих проявах-картинах: мати-покритка привела від пана байстрия, а сама від сорому й ганьби померла; пан, рятуючись від гніву кріпаків, утік, покинувши дівчину напризволяще; розлючені селяни, прийнявши її за панську коханку, «довгі коси / Остригли, накрили / Острижену ганчіркою / Та ще й реготались» [8]. По-новому розробляє поет і фольклорний мотив перетворення людини у природний об'єкт. Якщо в романтичних баладах попередників метаморфоза відбувається на останній грані життя, то в Т. Шевченка дівчина, яка не може збагнути серцем і розумом людських катувань, «умерла зимою під тином», і тільки весною, тобто після фізичної смерті, воскресла і процвіла «Цвітом білим, як сніг, білим» [8], бо правда, краса та чистота, які уособлює образ лілеї, – вічні.

Не віднайшовши щастя у реальному жорстокому світі людей, вона переноситься в чарівний світ природи, де намагається досягнути й пояснити, можливо, не стільки Королеві Цвіту, скільки самій собі, причини власних страждань. Лілея – це образ-емоція людського болю. Її суцільний монолог-медитація, перерваний єдиною фразою-відповіддю Королеві Цвіту («Я не знаю...»), таврує людську байдужість і несправедливість.

Здається, автор повністю розчиняється, самоусувається, однак його співучасть і співпереживання відчутні в риторичних звертаннях і запитаннях; ставлення до героїні виразно засвідчують нестягнені прикметникові форми у сполученні з іменниками зі зменшуваль-

но-пестливими суфіксами («білее, пониклее личенько Лілеї»); повторюване означення «білий», тобто чистий, означає невинність дівчини-квітки. Балада за обсягом невелика, тим більше вражає багатство її художньо-виражальних засобів, що сприяють всебічному вмотивуванню поведінки головної героїні: напружено-тремтливий душевний стан її передано з допомогою повторення дрижачого *-р-* («Остригли, накрили / Острижену ганчіркою»); лагідність і доброту вдачі відтінено алітерацією приголосного *-л-* (навіть у назві, що асоціюється з дівочим іменем Лілія, із п'яти звуків – два *л*). Антитеза акцентує на несправедливості реального світу: у житті люди ненавиділи й знущалися із дівчини, а згодом, коли вона перетворилась на чарівну квітку, вони, «мов на диво», на неї дивились. За влучним виразом В. Кравченко, «поетика балади являє собою концентрацію виражальних засобів» [4].

Символічний образ лілеї-дівчини зустрічається у європейських баладах – чеха К. Ербена («Лілея»), поляка А. Міцкевича («Лілеї»), німця Е. Гейбеля («Багач із Кельна»). Кожен із митців, ідучи власним шляхом творення образу, відштовхуючись від національних традицій, трактував його по-різному, хоча дослідники й намагалися відшукати точки дотику з баладою Т. Шевченка. Однак важливо наголосити, що твір українського поета, маючи глибинне гуманістичне спрямування, вирізняється складністю і широтою поставлених у ньому проблем: взаємин людини й суспільства, краси й потворності, добра і зла. Автор утверджує дорогі йому морально-етичні ідеали, протиставляючи їх жорстокості антилюдяного світу. Образ героїні балади Т. Шевченка соціально обґрунтований, глибоко ліричний, національно рельєфний.

Якщо в «Лілеї» автор прямував шляхом від фантастичного до реального, тобто від метаморфози до правдивої оповіді про історію життя дівчини, то в «Тополі» він обрав зворотний шлях: від конкретної життєвої ситуації до фантастичного перетворення. Рання балада Т. Шевченка «**Тополя**» була написана 1839 р. у Петербурзі, а надрукована в «Кобзарі» (1840) з присвятою П. Петровській – молодшій сестрі художника П. Петровського, у виконанні якої поет любив слухати українські народні пісні. Намальований олівцем етюд «Тополя» (1839) Т. Шевченко теж присвятив П. Петровській (у наступних виданнях «Кобзаря» присвяту було знято).

В основі сюжету переплелися кілька народнопісних мотивів, серед яких домінує кульмінаційний і завершальний мотив метаморфози. Суміжні – соціально-побутовий (дівчина протистоїть шлюбові з багатим нелюбом) та мотив звернення до ворожки і чар, щоб викликати милого, – теж пов'язані з народною поезією. І хоча мотиви балади запозичені з фольклору, поет створив високохудожній новаторський твір, позначений глибоким ліризмом і авторським світосприйняттям. За словами Ф. Колесси, «користуючись українським фольклорним матеріалом, Шевченко створив таку наскрізь оригінальну згармонізовану і високоартистичну цілість, що «Тополю» можна сміло зачислити до архітворів баладної поезії в світовій літературі» [2].

Пейзажне обрамлення балади навіває відповідний емоційний настрій; вступна частина з нагнітанням запитань («Стан високий, лист широкий – / Нащо зеленіє?... Хто ж викохав тонку, гнучку / В степу погибати?») [8] збуджує цікавість; порівняння тополі з сиротою, яка «на чужині гине», настроює на співчутливу тональність, здійснюючи емоційно-вразливий вплив на читача. Складна анафора, що полягає у перехресному повторенні початкових словосполучень у рядках

(«Якби знала, що покине...»), підсилює тривожне передчуття, а повторюване словосполучення вивершує уривок, даючи можливість читачеві продовжити усічену думку.

Автор відтворив співзвучні між собою картини природи і людського життя, які ніби акомпанують одна одній: при зустрічах закоханих щебече «Соловейко в лузі на калині», коли ж дівчина, «як сирота, білим світом нудить», залишившись самотньою, то й «не щебече соловейко / В лузі над водою» і навіть... сонце світить / Як ворог сміється» [8]. Художній паралелізм не сприймається як винятково художній засіб, бо органічно вливається до структури образу. Дихотомія людських почуттів подана у площині двох різних, але взаємопов'язаних і взаємозумовлених часових аспектів: розповідь про щасливе минуле (діахронічний) і нещасливе теперішнє життя, що пояснює і майбутнє (синхронічний аспект).

Поет використовує різні форми викладу: діалоги, що є елементом драматизації; емоційно-насичений монолог-пісню («Плавай, плавай, лебедонько»); оповідальність, дещо деформовану потужним ліричним струменем, постійно відчутним у авторських відступах, у схвильованості розповіді, у відвертій симпатії творця балади до героїні. Народнопоетичний сюжет Т. Шевченко розробив по-новому, надавши конфлікту соціального звучання. Більше двох років дівчина чекала козака, який загинув на війні, а мати, залишаючись байдужою до доньчиного горя, намагалася віддати її заміж за старого багача.

Важливо, що О. Потебня, аналізуючи зміст приспіву народної купальської пісні, полемізує з М. Костомаровим з приводу таких рядків:

Стояла тополя край чистого поля,  
Стой, тополенько, не розвивайсь,  
Буйному вітронуку не піддавайсь... [5].

У дослідженні «Про історичне значення руської народної поезії» М. Костомаров зазначав, що на Зелену неділю «дівчата вибирають одну із своїх подруг, прив'язують їй руки вверх до палки і водять по слободі і полю», співаючи вище наведений приспів. Принагідно він вказував, що у пісні «на тополі часто зображується сокіл» [3]. М. Костомаров, за словами О. Потебні, «знаходить тут міфологічність: в «не розвивайсь», дівчино ніби хочуть утримати від перетворення в тополю; «не піддавайсь» змушує припустити, що силі вітру приписувалось саме перетворення» [5]. Далі О. Потебня висловив міркування про те, що гра тут є лише відображенням поетичного змісту заспіву, а слова «не розвивайсь» і «не піддавайсь» за змістом ототожнив із «вийти заміж».

Розбіжність у трактуванні символічного значення образу дівчини-тополі суттєва, однак переведемо ці міркування вчених у площину балади Т. Шевченка, в якій відбулася метаморфоза дівчини в «тонку, гнучку» тополю.

Пісенні слова «не піддавайсь» (у розумінні Потебні – «не йди заміж») – це моральна установка дівчини, яку мати «за старого, багатого нищечком єднала». Адже дівочі благання цілком співзвучні з обговорюваними рядками: «Не хочу я панувати, / не піду я, мамо, / Рушниками, що придбала, / Спусти мене в яму». Вірно кохаючи козака, дівчина «сохла і мовчала», а згодом вдалася до ворожки з проханням: «Коли нежив чорнобривий, / Зроби, моя пташко, / Щоб додому не вернулася...» [8]. Бабуся-ворожка, співчуваючи її горю і пам'ятаючи власне дівування, радить дівчині, що робити.

Якщо баладна героїня Т. Шевченка протистояла до кінця, то головною метою обрядодії на Купала, описа-

ної М. Костомаровим, все ж було шлюбне єднання, тому «не піддавайсь», трактоване О. Потебнею як «не йди заміж», залишається справедливим у баладних ситуаціях. Міфологічне походження образу-символу, за М. Костомаровим, видається більш виправданим. До цього схиляють і позбавлені категоричності міркування О. Потебні, що свідчать про неабиякий такт вченого: «Якщо ж і є міфологічність, то вона складає більш глибоке, зовсім непомітне нашарування» [5].

Традиційна фольклорна форма троїстості знаходить у баладі Т. Шевченка оригінальний вияв: 3х3. Спочатку подано деталізований монолог-пояснення ворожки, яка розповідає дівчині, як приймати зілля: 1) «Випий трошки сего зілля»... 2) «...а як стане / Місяць серед неба, / Випий ще раз». 3) «...не приїде – / Втретє випить треба» [8]. Далі старенька теж у певному порядку подає наслідки виконуваних дій:

«За перший раз, як за той рік, / Будеш ти такою»;

«А за другий – серед степу / Тупне кінь ногою...»;

«А за третій... моя доню, / Не питай, що буде» [8].

Втретє автор використовує принцип троїстості, ілюструючи його діями дівчини. Регулярно-числова форма трикратності виступає у баладі активним композиційним принципом подієвої послідовності.

Подібну функцію виконує і п'ятиразове повторення дієслова-присудка «рости» та нагнітання прислівника-обставини «вгору», що ніби прискорюють ріст тополі, яка стала «Тонка-тонка та висока – / До самої хмари». Високий зріст необхідний дівчині для того, щоб подивитися «за синєє море», бо «по тім боці – моя доля, по сім – моє горе» [8]. Вода, що здавна була посередницею між реальним світом і світом померлих, символізує у баладі нездоланну перешкоду до щастя.

Перетворення дівчини в тополію розглядаємо тут як засіб самозбереження, що має на меті підтримати життя, яке інакше обірвалося б від страждань. У реальному житті настала б фізична смерть, у баладі її замінила метаморфоза.

Поет майстерно поєднав у «Тополі» реальне, типове для тогочасної дійсності і нетипове, фантастичне, що служить тлом для відтворення соціального конфлікту. У баладі відсутні елементи містики, романтичних жахів, бо, як зазначив І. Франко: «Здорова, світла і чоловіколюбна натура нашого поета відверталася від того огидного виплоду темноти та ненависті до натура людської... І коли поет змалюванням дерева-сироти в степу з самого початку зумів збудити співчуття, то співчуття те зміцнюється ще змалюванням стану бідної покинутої дівчини. На збудження сього щиролюдського співчуття, а не на викликання страху, моторошності, поклав Шевченко головну вагу в своїй баладі» [7].

Специфіка баладного жанру передбачає драматичну чи трагічну розв'язку, тому образ-символ тополі, що ґрунтується на метаморфозі, набуває трагізму реального становища, як, наприклад, у баладі Т. Шевченка «**Коло гаю в чистім полі**», написаній на Косаралі 1848 року. У творі поєднано два мотиви: отруєння дівчиною зрадливого парубка і перетворення її на тополію. Народним прообразом балади є пісні «Ой не ходи, Грицю» та «Ой у полі дві тополі». Зробивши закоханих дівчат сестрами, Т. Шевченко емоційно поглибив і психологічно вмотивував конфлікт, опрацювавши його у морально-етичному плані.

Початок нагадує ранню баладу, але якщо у «Тополі» після подібного вступу оповідач обіцяє розкрити символічний образ, то у баладі, написаній на засланні, відразу подано тлумачення образів: «Ото сестри-чарівниці отії тополі», що цілком відповідає типовій для цього жанру раптовості підходу до суті зображення. Поет не наво-

дить традиційних для романтизму образів чарівниць, а заглиблюється у психологію вчинку сестер, які отруїли козака, що «...Лицявся то з тією, / То з другою любо... Поки...в яру увечері / Під зеленим дубом / Не зійшлися усі троє» [9]. Гріховне кохання Івана породило злочин, який обертається смертю і для його виконавиць. Автор перекоує, що на отруєння дівчат штовхнуло велике справжнє почуття, а по смерті парубка їх мучило сумління, «Бо сестри ходили / Що день божий вранці-рано / Плакати над Іваном, / Поки самі потруїлись»... [9].

Розкриттю пристрастей підпорядковане пейзажне обрамлення, що несе емоційно-сміслову навантаженість. Важливим штрихом до характеристики образів отруєниць є зображення асоціативним шляхом через сліди їх поведінки у житті, адже, як зазначає поет, сестри-тополі «...гойдаються, / Мов борються в полі» [9]. Ця художня деталь особливо функціональна, бо концентрує тему, акумулює почуття. Трагізм становища підсилюється і повтором дієслів у заключних рядках, де вказано, що тополі «І без вітру гойдаються, / І вітер гойдає» [9].

На відміну від «Тополі», ця балада написана у більш стриманій манері, поет відмовляється від виявлення свого ставлення до подій і персонажів, займаючи позицію стороннього оповідача. Кінцівка твору звучить як своєрідний синтез гіркого досвіду героїнь, як пересторога, водночас у ній чітко визначено народну морально-етичну установку на добро і зло. Повісткуючи про страшні прояви пристрастей, балада вчить стримувати їх, усвідомлювати можливість тяжких наслідків, застерігає перед вчинками, що несуть кривду, нещастя, смерть.

Т. Шевченко підкреслював реальне значення символу, вільно оперуючи ним, конкретизував його. Образ-символ тополі зберігає здатність до семантичних нашарувань, автор надає йому особливих рис оригінальності й неповторності, збагачуючи художні форми трансформації життєвих реалій. І хоча в цій баладі змінено характер символіки (у порівнянні з «Тополею»), але основний зміст її залишається пов'язаним із фольклорними уявленнями про те, що зло і зневага народної моралі будуть жорстко покарані, а всякий аморальний вчинок обернеться проти його виконавця.

Символічне значення образу тополі підсилюють часто зживані у творчості Т. Шевченка порівняння: «Як тополя стала в полі, при битій дорозі» Катерина з однойменної поеми; «Про тополію, лиху долю» співає кобзар у «Перебенді»; «Ганна кароока, як тополя серед поля, / Гнучка та висока» («Утоплена»); «Мов тополя виростає – Світові на диво» («Княжна»).

Отже, зіставивши народну гру, обрядодію на Купала, фольклорну пісню й балади Т. Шевченка «Тополя» та «Коло гаю в чистім полі», перекоуємося у множинності символічних значень образу тополі, оскільки породжені вони розмаїттям життєвих реалій. З такої точки зору очевидна справедливість трактування образу-символу і М. Костомаровим, і О. Потебнею, адже за кожним залишається беззаперечне право на власне розуміння, тим більше, що і сприймати, і трактувати символічне значення слів можна, як стверджував О. Потебня, не лише у визначеності, а й у безмежності обрисів.

Вірування, що душа покійного з'являється у вигляді пташки, лягло в основу балади Т. Шевченка «**Чого ти ходиш на могилу?**» (1847), яка увійшла до циклу «В казематі», а вперше була оприлюднена в альманасі «Хата» під редакторською назвою «Калина» (1860). За народною традицією, дівчина саджає на могилі калину, сподіваючись, що коханий пташкою прилине з

того світу і зів'є на ній своє гніздечко. Поливаючи каліну сльозами, вона мріє і сама стати пташкою: «Зов'ю йому кубелечко. / І сама прилину, / І будемо щебетати / З милим на калині?» [9]. Характерно, що у творі відсутній традиційний образ ворожки. Її функції виконує героїня, в уста якої вкладено замовляння. У безвідрадному плачі дівчина знесилалась і навіки заснула, а вранці над нею защебетала пашина. Балада завершується метаморфозою, точніше метампсихозою (переходом душі покійника в інше тіло). Але хто ж перетворився у пташку, яка рано-вранці заспівала над мертвою дівчиною? Пташкою до мертвої коханої мала прилинути душа козака, а, можливо, душа дівчини покинула в цей момент її тіло. М. Боженко, з певною долею сумніву, висловив міркування: «І вже над мертвою героїнею на калині вранці защебетала раптом пташка, ніби та, яку вона чекала, поливаючи сльозами дерево» [1]. Погоджуємося з його думкою, оскільки в цьому разі дія балади сягає особливого трагізму: душа козака у вигляді пташки прилинула запізно.

У баладотворчості Т. Шевченка зустрічаємо різновиди метаморфози: у «Лілеї» дівчина стає квіткою після смерті, її перетворення дещо відстрочене в часі (померла – зимою, процвіла – весною); у «Тополі» героїня перетворюється в дерево в найкритичніший момент життя, але до фізичної смерті, тобто метаморфоза рівносильна смерті в житті, та не тотожна їй. Який же шлях обрав Т. Шевченко у «Калині»? Це запитання залишається на розсуд читача. У такій розв'язці вбачаємо теж новизну і оригінальність художнього рішення поета, здатність розвивати й оновлювати традицію. Визначальною рисою балади вважаємо й те, що автор домігся надзвичайно тонкого нюансування настроїв героїні: від впертості та тихого суму до безнадії та відчаю. З психологічною проникливістю відтворено її душевний стан матері, яка намагається врозумити єдину дитину, «голубку сизокрилу», і, чекаючи її, «спати не лягала, / Дочку вечерять дожидала / І тяжко плакала ждучи» [9]. Баладі властива пісенна інтонація, що досягається використанням нестягнених форм прикметника («дрібні», «широка», «високая», «молодее»); двічі повтореним заперечним паралелізмом («Не сон-трава на могилі вночі процвітає»); постійних епітетів («дрібні сльози», «славою лукавою», «широка, високая калино моя»); зживанням поряд ідентичних і близких за значенням слів і виразів («вранці-рано», «плаче-розмовляє», «ріки-сльози»). Вагоме смислове і стильове навантаження несе поставлений у кінці віршової тиради дієприкметник «поливаная», що наспівно-інтонаційно розтягується на ціле речення. У розв'язці кожне попереднє метафоризоване дієслово різниться від наступного ступенем оцінки, експресії, створюючи таким чином емоційну градацію: дівчина «Спала, не вставала: / Утомилось молодее, / Навіки спочило» [9]. Наведені приклади дають підстави стверджувати, що саме українська пісенна стихія відіграла істотну роль у генезисі твору, хоча, безсумнівно, поет виявив у ньому і власну індивідуальність. У зв'язку з цим суперечливою видається думка Ф. Колесси, що основою балади є сюжет «Ленори», хоча в дуже пом'якшеній формі. На наш погляд, генетична першооснова «Калини» – глибоко національна, оскільки ґрунтується на двовір'ї українців, що виявляється у підсвідомій впевненості в існуванні чогось абсолютного, у Божій присутності (дівчина «Господа просить, / Щоб послав він дощі вночі / І дрібні роси») і водночас у своєрідному «розчи-

ненні» людської душі у світі природи, гіпертрофованому уособленні її явищ, вшануванні дерев, птахів тощо. Це «поетичне язичництво» знайшло своє втілення в баладі Т. Шевченка, де відбилися характерні особливості національної психології українців: тиха вдача, почуття всепрощення, домінування почуттєвого над раціональним. Твір «Чого ти ходиш на могилу?» ще раз засвідчив про самостійність і оригінальність пошуків Т. Шевченка в царині баладного жанру.

Отже, у «метаморфозних» баладах Т. Шевченка домінує мотив перетворення людини у природні об'єкти, почерпнутий з міфології та фольклору. Метаморфоза в баладах рівнозначна смерті героя, виведеній евфемістично, що пояснюється не тільки впливом усної народної традиції, а й українською ментальністю. У баладах Т. Шевченка фантастичний елемент має меншу питому вагу, змінює свою функцію: починає виступати тлом, на якому відбуваються реальні події.

### Література

1. Боженко М. Балади Т. Г. Шевченка і вивчення їх у школі / М. Боженко. – К.: Радянська школа, 1968. – 48 с.
2. Колесса Ф. Фольклористичні праці / Ф. Колесса. – К.: Наукова думка, 1970. – 219 с.
3. Костомаров Н. И. Об историческом значении русской народной поэзии / Н. И. Костомаров // Слов'янська міфологія. – К.: Либідь, 1994. – 80 с.
4. Кравченко В. Балади Тараса Шевченка / В. Кравченко. – Запоріжжя: ЗДУ, 1999. – 36 с.
5. Потебня А. Объяснения малорусских и сродных народных песен / А. Потебня. – Варшава: В тип. Земкевича М. и Нолковского В. Краковское предместье – № 415 (15). – 1883. – Т. 1. – 49 с.
6. Пустова Ф. Жанрове багатство «Кобзаря»: зб. пр. 17 наук. Шевченківської конф. / Ф. Пустова. – К.: Наукова думка, 1970. – 106 с.
7. Франко І. «Тополя» Т. Шевченка: у 20-ти т. / І. Франко. – Т. 17: Літературно-критичні статті. – К.: Держ. літ. видав. УРСР. – 1995. – 78 с.
8. Шевченко Т. Г. Повне збір. тв.: у 12 т. / Редкол.: Жулинський М. (голова) та ін. – К.: Наукова думка, 2001 – Т. 1: Поезія 1837-1847 / Перед. слово І. М. Дзюби, М. Г. Жулинського. – 784 с.
9. Шевченко Т. Г. Повне збір. тв.: у 12 т. / Редкол.: Жулинський М. (голова) та ін. – К.: Наукова думка, 2001. – Т. 2: Поезія 1847-1861. – 784с.

### Literatura

1. Bozhenko M. Balady T. H. Shevchenka i vyvchennya yikh u shkoli / M. Bozhenko. – K.: Radyans'ka shkola, 1968. – 48 s.
2. Kolessa F. Fol'klorystychni pratsi / F. Kolessa. – K.: Naukova dumka, 1970. – 219 s.
3. Kostomarov M. Y. Ob ystorycheskom znachenyy russskoy narodnoy poezyy / M. Y. Kostomarov // Slov'yans'ka mifolohiya. – K.: Lybid', 1994. – 80 s.
4. Kravchenko V. Balady Tarasa Shevchenka / V. Kravchenko. – Zaporizhzhya: ZDU, 1999. – 36 s.
5. Potebnya A. Ob'yasnenyya malorussskykh y srodnykh narodnykh pesen / A. Potebnya. – Varshava: V typ. Zemkevycha M. y Nolkovskoho V. Krakovskoe predmest'e – № 415 (15). – 1883. – Т. 1. – 49 s.
6. Pustova F. Zhanrove bahat-stvo «Kobzarya»: zb. pr. 17 nauk. Shevchenkiv's'koyi konferentsiyi / F. Pustova. – K.: Naukova dumka, 1970. – 106 s.
7. Franko I. «Topolya» T. Shevchenka: u 20-ty t. / I. Franko. – Т. 17: Literaturno-krytychni stat'ki. – K.: Derzh. lit. vydav. URSR. – 1995. – 78 s.
8. Shevchenko T. G. Povne zibr. tv.: u 12 t. / Redkol.: Zhulins'kij M. (golova) ta in. – K.: Naukova dumka, 2001 – Т. 1: Poeziya 1837-1847 / Pered. slovo I. M. Dzjubi, M. G. Zhulins'kogo. – 784 s.
9. Shevchenko T. G. Povne zibr. tv.: u 12 t. / Redkol.: Zhulins'kij M. (golova) ta in. – K.: Naukova dumka, 2001. – Т. 2: Poeziya 1847-1861. – 784 s.

*The article is devoted to the study of specific signs and national identity ballads T. Shevchenko, in which there is a metamorphosis and magic.*

**Key words:** metamorphosis; folklore; the image-symbol; innovation.