КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ШЕВЧЕНКОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Збірник наукових праць

Випуск дванадцятий

КИЇВський ВГЦ УНІВЕРСИТЕТ 2009

До дванадцятого випуску збірника “Шевченкознавчі студії" ввійшли праці викладачів, студентів, аспірантів Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка й інших інституцій і навчальних закладів України.

Збірник присвячено актуальним проблемам шевченкознавства, зокрема жанру і стилю, поетики, рецепції творчості, мови і перекладу.

Для науковців і шанувальників творчості Тараса Шевченка.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ	**Г.Ф. Семенюк,** д-р філол. наук, проф. (голова); **Л.М. Задорожна,** д-р філол. наук, проф.; **О.С. Снитко,** д-р філол. наук, проф.; **Л.В. Грицик**, д-р філол. наук, проф.; **В.Ф. Чемес**, канд. філол. наук, доц.; **Г.Ю. Мережинська**, д-р філол. наук, проф.; **О.Л.Паламарчук**, канд. філол. наук. доц., **Л.І. Шевченко**, д-р філол. наук, проф.; **І. П. Бондаренко,** д-р філол. наук, проф.; **О.П. Івановська,** д-р філол. наук, доц., **А.К. Мойсієнко**, д-р філол.наук, проф.; **Н.М. Корбозерова,** д-р філол. наук, проф., **Т.Р. Кияк,** д-р філол. наук, проф.; **В.І. Карабан,** д-р філол. наук, проф., **Г.Д. Клочек**, д-р філол. наук, проф.

Адреса редколегії	**01033, Київ-033, б-р Т. Шевченка, 14, Інститут філології; ☎ (38044) 239 33 02, 239 31 69**
Рекомендовано	**Вченою радою Інституту філології 23.11.2009 року (протокол № 4)**
Зареєстровано	**Постановою президії ВАК України протокол № 1-05/3 від 08.07.09**
Засновник та видавець	**Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет" Свідоцтво внесено до Державного реєстру ДК № 1103 від 31.10.02**
Відповідальний за випуск	**Я. В. Вільна**, д-р. філол. наук, доц.
Рецензенти	**Г. Ю. Мережинська** д-р. філол. наук, проф. **Л. І. Шевченко** д-р. філол. наук, проф.

Автори опублікованих матеріалів несуть повну відповідальність за підбір, точність наведених фактів, цитат, економіко-статистичних даних, власних імен та інших відомостей. Редколегія залишає за собою право скорочувати та редагувати подані матеріали. Рукописи та дискети не повертаються.

Видання здійснене за підтримки Посольства Республіки Польща в Україні

© Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2009

Літературознавчий аспект творчості Т.Шевченка

М.Антоновська, студ.

Парадигма освіти і виховання у повістях Т.Шевченка "Музыкант" і "Несчастный"

Однією з важливих рис повістевої спадщини Т.Шевченка є те, що вона, за словами Л.Плюща, може розглядатися як педагогічний експеримент, спрямований на встановлення того, що в житті людини визначає її праведність і моральність [8; 86]. Постійна увага дослідників до Шевченкової прози зумовлена не тільки пізнавальним значенням її мемуарних елементів [5; 17], а й тим інтелектуалізмом, що його передбачає експериментальність творів.

До психолого-педагогічного аспекту повістей, визначеного як об'єкт аналізу в нашій статті, неодноразово зверталися вчені. Насамперед слід згадати монографію С.Чавдарова "Педагогічні ідеї Тараса Григоровича Шевченка", яка вийшла в світ у 1953 р. Значну увагу тут приділено повістям – зі зрозумілих причин. Загалом для цієї праці притаманний пильний аналіз концепції становлення особистості у Т.Шевченка, зокрема розгляд тих чинників, що формують особу, залучення якнайширшого матеріалу – і з творчості письменника, і з набутків світової та вітчизняної педагогіки. Проте цілком очевидно, що певні положення монографії продиктовані суспільними умовами, в яких вона творилась, і сьогодні, через півстоліття після написання, не можуть сприйматися як дійсно наукова позиція. Іншою важливою працею, де розглядається проблема освіти і виховання у повістях Т.Шевченка, щоправда, в дещо іншому ракурсі, є дослідження Н.Грицюти "Проза Т.Шевченка в контексті розвитку європейського роману виховання", яке з'явилось у 1993 р. Авторка ставить за мету дослідити жанрові особливості Шевченкових повістей як українського варіанту роману виховання, який набув поширення у європейській літературі в епоху Просвітництва. Відповідно, увага дослідниці зосереджується на розгляді жанру, композиції, структури героя і характеру, вираження конфлікту [4; 2]. Як результат, Н.Грицюта визначає новаторство Т.Шевченка в жанрі роману виховання. По суті, об'єктом розгляду в цій праці є дві повісті – "Близнецы" і "Художник" – як твори, в яких найповніше представлена історія становлення особистості й Шевченків етичний ідеал. До цінних спостережень Н.Грицюти над образами повісті "Близнецы" слід віднести трактування близнюків Зосима і Саватія як бінарного образу, вдало спостережений паралелізм їхніх життєвих шляхів, "римування" схожих

ситуацій, в яких опиняються брати, інтертекстуальні та інтерсеміотичні зв'язки з іншими творами Т.Шевченка. Однак питання, чому близнюки в дорослому віці стали настільки протилежними особистостями, на нашу думку, не отримує в цій роботі скільки-небудь новаторського й вичерпного вирішення.

Слід згадати й інші роботи, де порушено проблему освіти й виховання в повістях Т.Шевченка. Це статті Л.Кавун "Синкретизм художнього мислення у прозі Шевченка" та І.Мойсеїва "Повість Шевченка "Музыкант": синергія зіставних структур" (обидві 2001 р.). У статті Лідії Кавун привертає увагу прагнення визначити інтертекстуальну основу образу близнюків. У пошуках такого претексту дослідниця опиняється біля зороастрійського міфу про двох синів бога, один з яких утілює світ добра, інший – світ зла [6; 200][1]. Гадаємо, що попри велику спокусу вдатися до структурних зіставлень міфу й повісті, претекст слід шукати в іншому культурному шарі, а саме – в Новому Заповіті, в притчі про блудного сина. Крім того, Л.Кавун висловлює припущення, що "причину морального падіння Зосима слід шукати не тільки в житті, в суспільному ладові, а й у його біологічних батьках" [6; 201]. Тут, однак, слід застерегти себе від розуміння цієї тези як біологічного детермінізму: тобто, доля Зосима вирішена його генетичними задатками, отже, певним фатумом. Окремо стоїть стаття І.Мойсеїва, котра являє новаторське прочитання повісті за допомогою прийомів структуралізму. Автор стверджує, що основним композиційним прийомом твору є принцип бінарності, який простежується і на рівні сюжету, і на рівні образів. На думку І.Мойсеїва, ніщо в повісті не є випадковим. Дослідник також замислюється над несхожістю сестер Наташі й Лізи, а також над роллю Лізи в творі, стверджуючи, що вона "відгалузилася від родинного дерева і тим самим покарала ще гіршого покруча *[Арновського. – М.А.]*" [7; 210].

Отже, зробивши екскурс в історію дослідження психолого-педагогічного аспекту повістей, бачимо, що залучення знань з царини психології, поруч з іншими методами, допомогло б прояснити деякі загадки прозової творчості Шевченка. Вибір об'єкта аналізу – повістей "Музыкант" і "Несчастный" – зумовлений насамперед дещо меншою увагою дослідників до цих творів (порівняно з іншими повістями Т.Шевченка). Отже, нас цікавлять моделі освіти й виховання, представлені в цих творах.

У повісті "Музыкант" явлено кілька моделей освіти. По-перше, це освіта в долі самого музи́ки, Тараса Федоровича, по-друге, освіта в долі m-lle Тарасевич, по-третє – певною мірою – доля близнят Лізи й Наташі. Не претендуючи на повноту й вичерпність аналізу, у цій статті ми зупинимося на проблемі співвідношення освіти, творчості й свободи в

[1] До слова, Н.Грицюта називає інший пратекст – старозаповітну розповідь про Авеля і Каїна.

житті Тараса Федоровича і Марії Тарасевич. Образ музи́ки є і своєрідним автопортретом Шевченка, і його етичним ідеалом, і психологічним експериментом. С.Смаль-Стоцький, пишучи про повість "Варнак", зазначає: "...Коли з молодого чоловіка життя, а за ним і поет зробить безправного освіченого кріпака, ... то цим сюжет ставиться в середовище повного безправства й набирає всяких можливостей дальшого свого розвитку" [9; 163]. Дослідник підкреслює варіативність розвитку цього сюжету. Але Т.Шевченко ускладнює смислове поле твору, до наснажуючи свого героя ще однією рисою – винятковою творчою обдарованістю. Погоджуємося з думкою І.Мойсеїва, що важливою засадою архітектоніки цього твору є принцип парадоксу [7; 210]. Не контрасту, а саме парадоксу, бо чим іще є здобуття кріпаком освіти в ситуації повного безправ'я? Освіта – одне з прав громадянина – дається тому, хто від народження не має в суспільстві елементарних прав. Тільки таке суспільство і здатне породити той тип людей, що названий у цій повісті "лакеї-віртуози". Неважко помітити, що Т.Шевченко часто звертається до такого парадоксу життя, як освічений кріпак.

На нашу думку, в життєвому шляху музики, як і кожного, умовно кажучи, "лакея-віртуоза" Шевченкових творів, є символічно-автобіографічні моменти долі самого автора, а також осмислення ним самим своєї долі. С.Балей пише: "Життя Шевченка, в очах його самого, представляється як велика трагедія; герой цієї трагедії – це Шевченко сам, а передусім те, що творило ядро його душі, устремління до повного, інтенсивного життя, до наситу жадоби любові і краси; оце устремління входило, одначе, в конфлікт з життєвими обставинами, які спинювали його і ломили його розмах. ...Загалом поет відчуває свою долю не як жертву чи кару, ... а радше як кривду, йому заподіяну" [2; 55]. Отже, це конфлікт між, сказати б, внутрішньою позицією особи, тобто між її самоусвідомленням та зовнішніми обставинами. Т.Шевченко застерігає, що вихід із цього конфлікту може бути трагічним: " – "Что же вы намерены тепер с собой делать? Ведь вы же настояний великий артист!" – "А что мне с собою делать? Повеситься, ничего больше". Правду сказать, я и сам не мог ему ничего лучшего предсказать" [12; 210].

Тепер ми можемо оцінити і трагедію Марії Тарасевич, і її роль у долі молодого митця. Дівчина зростала в маєтку Арновського, який, виконуючи заповіт дружини, взяв на виховання кількох сиріт з метою мати згодом невеликий сераль. Марії пощастило уникнути і пильної уваги пана, і розтлінного впливу такого виховання. Вона, як і Тарас Федорович, відчула в собі могутнє музичне обдарування, була окрилена похвалою самого М.Глінки. Попри це, її доля не поспішала змінитися на краще. Пан погоджується взяти її в Петербург (для навчання), але в обмін на її дівочу гідність. Марія погоджується – і втрачає все: за духовним занепадом настає смерть.

Очевидно, роль цієї вставної новели не тільки в тому, щоб засудити Арновського: "...Если мы видим подлеца и не показываем на него пальцами, то и мы почти такие же подлецы" [12; 238]. Трагедія m-lle Тарасевич змушує замислитися, чи це справді був вибір. Бачимо, що Марія має вибирати між скнінням у Качанівці і можливістю самореалізації в Петербурзі, але за умови зв'язку з Арновським. Таким чином, поміщик запропонував Тарасович вибір між злом і ще більшим злом. На нашу думку, трагічна доля Марії Тарасевич вказує на ще одну проблему, яка є ключовою в її житті і в житті Тараса Федоровича. Це свобода особистості, яка в умовах кріпацтва може бути тільки внутрішньою. У випадку Марії ця свобода означає протистояння волі пана, незалежність від середовища. Бачимо, що в отроцтві Марія мала вищий ступінь свободи: розпусне товариство не торкнулося її, а успіхам суперниць вона не заздрила. Як відомо, "позитивна чи негативна цінність будь-якого звільнення перебуває в оберненому відношенні до позитивної чи негативної цінності того (в нас або поза нами), від чого ми звільняємося" [1; 11]. Отже, свободу дівчини від впливу лихого середовища можна оцінити як благо для неї. Проте надалі Марія виявляється нездатною зрозуміти алогізм ситуації: заради свободи творчості вона йде на ще більше поневолення. Вона не усвідомила, що, погоджуючись на пропозицію поміщика, вона втрачає свою сутнісну ознаку, яка й уможливлювала її виживання в атмосфері дому Арновського, і ця втрата є фатальною. І.Мойсеїв кваліфікує таку ситуацію як "угоду з дияволом", недвозначно оцінюючи Арновського [7; 210]. Т.Шевченко попереджає, що неодмінною ознакою митця є внутрішня свобода і чистота, цілісність душі, бо в протилежному випадку на нього чекає духовна загибель. Такою є одна з чільних психологічних рис образу митця в прозі Шевченка. Наостанок додамо, що автор щиро співчуває дівчині, яка зробила необачний крок у стані відчаю.

У долі Тараса Федоровича історія m-lle Тарасевич відіграє важливу роль, бо допомагає йому осмислити свою життєву позицію. Нагадаймо, що він чує сповідь Марії в лікарні, куди потрапив сам, захворівши насамперед душевно: музи́ка дізнався, що Глінка виїхав за кордон, отже, нема надії на його допомогу. Ця хвороба означає стан резиґнації, який настає внаслідок глибокого переживання власної несвободи: "О, лучше бы я никогда не видал свету Божьего, чем видеть его, чувствовать его и не сметь ни чувствовать, ни смотреть на него" [12; 236]. Почувши історію Марії, музи́ка усвідомлює, що він, по суті, перебуває в ситуації дівчини, коли вона з відчаю пристала на пропозицію поміщика. Отже, кожен вчинок у прагненні до індивідуальної свободи не повинен бути зумовлений відчаєм. Він вимагає не розслаблення, а концентрації душевних сил і доброї волі людини. На нашу думку, така мобілізація душевних сил Тараса Федоровича спричинилася до його одужання. І.Мойсеїв називає вставну новелу про m-lle Тарасевич кульмінацією

твору [7; 210].

Модель виховання, представлену в образі Іполита Хлюпіна з повісті "Несчастный", можна було б назвати антивихованням. Як пише С.Чавдаров, "для Шевченка поняття виховання означає систему цілеспрямованих впливів на дітей, впливів, що мають на меті зробити їх хорошими людьми і громадянами" [11; 73]. І далі: "Мета виховання обов'язково повинна бути позитивною, відповідати інтересам суспільства і особи" [там само]. Проте повість являє нам таку систему виховання, де мається на меті зовсім інше. Уся діяльність Марії Федорівни спрямована на те, щоб зробити з Іполита "столового дворянина", власника тисячі душ, якому, як вважала мати, нічого не потрібно, окрім хижацької жилки і примітивних запитів. Що стосується освіти, то вона ведеться "для проформи", відповідно, вчителів добирають абияких, що зовсім не сприяє розвиткові позитивних моральних якостей персонажа. Отже, "тугість" Іполита можна розглядати не лише як його природну нездібність до навчання, а як провину його матері. Одне слово, тут присутній негативний, руйнівний аспект материнського образу. Чи можна вважати, що Марія Федорівна не любила сина? Ні, скоріше навпаки: вона любила його надто сильно і бажала йому найкращої, на її думку, долі. Т.Шевченко добре бачив те, про що пізніше психолог і філософ Е.Фромм сказав так: "Мати може дати життя і може забрати життя" [10; 58]. Прикметно, що автор цілком психологічно передбачив душевну суть сина такої матері: "Він повинен бути не вільним і незалежним, а вічним калікою і злочинцем" [там само].

Справді, вчинки Іполита можна кваліфікувати як злочини. Те, що він краде гроші без жодних докорів сумління, означає, що в нього немає свідомих моральних засад, які могли б стати на перешкоді досить сильному мотивові крадіжки. Психолого Л.Божович зазначає, що причиною такої поведінки підлітків нерідко буває досвід аморальних учинків, які заохочуються дорослими [3; 139]. Для Іполита подібне схвалення могло йти від писарчука, який і заохотив його до крадіжок. Але нас більше цікавить той його вчинок, який і зумовив сумну розв'язку долі Іполита: юнак, потребуючи грошей, збрехав материним знайомим, що мати померла. Закинути йому нерозуміння явища смерті ми не можемо: певне інтуїтивне відчуття жаху смерті притаманне більшості людей, навіть молодих. На нашу думку, можливою причиною поведінки сина є те, що попри розуміння смерті, він не переживає смерть матері, як біль утрати, як страх сирітства, бо "мати виступала для нього в якості особи, котра постійно обмежує його свободу, заважає реалізації його устремлінь і намірів" [3; 138]. Зрозуміло, що про синівську любов у такій ситуації не йдеться: де немає свободи, там неможлива і любов. Тому Марія Федорівна прочитує цей сигнал цілком правильно і визначає покарання, на її думку, найвідповідніше: віддати сина у солдати. Водночас не можемо не погодитися з тією думкою, що "через низку

варіативних психо-емотивних мотивувань [...]. Шевченко трактує переродження героя як явище, що заслуговує не лише оскарження, але й істинного вболівання над "втраченим життям"" [4; 13]. Важливий висновок, до якого приходимо ми, сформульований Т.Шевченком в іншій повісті так: "Врожденных таких отвратительных способностей я не признаю даже в ремонтере. У нас говорять про пьяницу, вора и тому подібного художника, что он, бедненький, с этим и родился. Пренаивное понятие!" [13; 260].

Отже, можемо стверджувати, що Т.Шевченко, вирішуючи в своїх повістях проблеми освіти й виховання, зумів піднятися від спостережень до філософського їх осмислення. Відповідно, проблема освіти в його повісті "Музыкант" втілюється в образі "лакея-віртуоза" і трактується як пошук людиною свободи, необхідної для подальшої освіти, творчості, самоствердження. Ступінь індивідуальної свободи в цьому випадку дорівнює ступеню внутрішньої незалежності від агресивно-байдужого середовища. Більше того, виявляється, що це є чинником виживання митця в таких умовах. У повісті "Несчастный" показано те, що може зробити з сном сліпа материнська любов. Ідучи від фіналу – "втраченої особистості" Т.Шевченко вибудовує систему виховних впливів на дитину, підлітка, юнака. Нарешті, тема свободи звучить у цій повісті так, що тільки той, хто керується власною, а не чужою волею, здатний на любов у відповідь.

1.*Аверинцев С.* Бахтин, смех, христианская культура // М.М.Бахтин как философ. – М, 1992; 2. *Балей С.* З психольоґії творчости Шевченка. – Черкаси, 2001; 3. *Божович Л.* Личность и ее формирование в детском возрасте. – СПб., 2008; 4. *Грицюта Н.М.* Проза Т.Шевченка в контексті розвитку європейського роману виховання: Автореф. дис. ... канд.. філол.. наук. – К., 1993. 5. *Ивакин Ю.А.* Повести Т.Г.Шевченко // Шевченко Т. Повести. – К., 1983; 6. *Кавун Л.* Синкретизм художнього мислення у прозі Шевченка // Тарас Шевченко і європейська культура: Збірник праць Міжнародної XXXIII наукової шевченківської конференції 20 – 22 квітня 1999 р. – Черкаси, 2001; 7. *Мойсеїв І.* Повість Шевченка "Музыкант": Синергія зіставних структур // Тарас Шевченко і європейська культура: Збірник праць Міжнародної XXXIII наукової шевченківської конференції 20 – 22 квітня 1999 р. – Черкаси, 2001; 8. *Плющ Л.* Екзод Тараса Шевченка: Навколо "Москалевої криниці": Дванадцять статтів / Передмова Ю. Шевельова. – К., 2001; 9. *Смаль-Стоцький С.* Т.Шевченко. Інтерпретації. – Черкаси, 2003;. 10. *Фромм Э.* Искусство любви. – Минск, 1990;. 11. *Чавдаров С.* Педагогічні ідеї Тараса Григоровича Шевченка. – К., 1953; 12. *Шевченко Т.* Твори: В 5 т. – Том 3. Драматичні твори. Повісті. – К., 1978: 13. *Шевченко Т.* Твори: В 5 т. – Том 4. Повісті. – К., 1978.

О. Боронь, канд. філол. наук, ст. наук. співр.

Шевченкознавчі інтерпретації Юрія Барабаша

У майбутній, ще не написаній історії шевченкознавства межі ХХ–ХХІ століть доробок Юрія Барабаша – знаного дослідника літератури – посяде, без перебільшення, визначальне місце: йому одному з небагатьох вдалося поєднати набутки попереднього етапу розвитку науки про Шевченка з новітніми методологічними підходами до вивчення творів красного письменства. Водночас такий синтез – не механічна сума знань та концепцій, пристосована до запитів сьогодення, це був складний шлях ревізії праць попередників, усталених поглядів, подекуди, можливо, не завжди виправдана нині, критика поширених до недавнього часу ідеологічних кліше, а іноді навіть – автополеміка. Адже за плечима в ученого – не один десяток наукових статей, ряд книжок, зокрема: "Поет і час" (1958), "Чисте золото правди" (1962), "Я єсть народ" (1967), "Довженко" (1968), "Питання естетики і поетики" (1973), "Алгебра і гармонія: Про методологію літературознавчого аналізу" (1977), "Знаю людину...", "Григорій Сковорода: філософія, поезія, життя" (1989), "Ґрунт і доля. Гоголь і українська література: біля джерел" (1995), "Гоголь у літературній свідомості українського зарубіжжя: Нариси сприйняття та інтерпретацій" (2004) тощо. Прийшовши до, сказати б, монографічного вивчення Шевченка у зрілому віці, Ю.Барабаш уже мав неоціненний досвід аналізу художнього твору, вагомі напрацювання у галузі теорії літератури. Відтак його шевченкознавчі статті одразу привернули до себе увагу своєрідною виваженістю, свіжим поглядом, доказовістю суджень і літературознавчих концепцій.

Наскрізною, найважливішою в шевченкознавчому доробку Юрія Барабаша стала тема "Шевченко і Гоголь", що вперше постала у вітчизняному літературознавстві в усій складності та багатопроблемності. Дослідник перейшов від рівня поглибленого аналізу локальних питань до підсумкової узагальнювальної праці – "Коли забуду тебе, Єрусалиме…": Гоголь і Шевченко: Порівняльно-типологічні студії" (Х., 2001), що стала етапною у тривалій історії вивчення двох першорядних творчих постатей і була заслужено відзначена найвищою нагородою – Національною премією України ім. Т. Шевченка (2004 р.). Згадане дослідження, крім залученого матеріалу, цінне насамперед абсолютно оригінальним підходом до відомої проблеми, новаційність якого виявляється у кількох аспектах: методологічному – автор відмовляється від "контактного" та емпіричного вивчення, яке передбачає нагромадження згадок про Гоголя, його персонажів, ремінісценції з його творів і т.п. у Шевченка (це значною мірою реалізовано в попередній період), натомість запропоновано метод

порівняльного аналізу, зокрема семантико-типологічний підхід. Дослідник вирішує комплекс проблем послідовно, системно, цілісно саме на засадах компаративістики, демонструючи, крім того, її унікальні можливості у застосуванні до творчості Гоголя і Шевченка. Відтак в іншому аспекті, змістовому, Юрій Барабаш цілком по-новому з'ясовує та інтерпретує відомі, а переважно вперше ним помічені перегуки та співзвучності у творчості обох митців. Важливо, що дослідник націлений не лише на збіги, подібності, а й відмінності, які іноді мають навіть більше значення для розуміння тих чи тих письменницьких особливостей. Саме тому на меті в нього – "виявлення у процесі порівняльного аналізу суперечливих взаємозв'язків між етнічною спорідненістю обох письменників, спільного національного ґрунту, з одного боку, а з другого – відмінністю націо- та соціопсихологічних генотипів, чим великою мірою зумовлена життєва доля кожного" [1, 18].

У процесі дослідження Юрієві Барабашу довелося з'ясувати низку питань: обґрунтувати відмінності у національній свідомості Гоголя і Шевченка; сформулювати домінантний мотив Шевченкового дискурсу України – мотив національної самокритики [1, 27]; окреслити драму "двох душ" у Гоголя на противагу унікальній цілісності самосвідомості Шевченка та інші вузлові проблеми, які довгий час не знаходили адекватного вирішення. Так, дослідник стверджує: саме "бінарна опозиція "батьківщина – чужина" виступає як типологічно спільна структурно- і сенсотворна складова в життєвій просторoні Гоголя і Шевченка, як алгоритм їхньої національної свідомості" [1, 38]. Він точно помічає спільне й відмінне: ностальгія за Україною у Гоголя – скороминущий настрій, у Шевченка згадана опозиція – структуротвірний фактор; дослідник нотує численні нюанси розбіжностей в обох митців – відповідно до складного і неодновимірного предмету дослідження. Ці спостереження мають посутнє значення для поглиблення студій над творчістю Шевченка, оскільки уможливлюють не поверховий розгляд того чи того твору, а накреслюють перспективи його інтерпретації з урахуванням низки інших опозицій, наскрізних у поета. Автор повсякчас звіряє свої висновки з набутком попередників, тактовно полемізує з ними, завжди залишаючи простір для продуктивного діалогу.

Юрію Барабашу належить заслуга багатопланового вирішення складної проблеми співвідношення міфологізму та історизму у Шевченковій творчості, яку свого часу актуалізував Г.Грабович у відомій праці "Поет як міфотворець" (1982; укр. мовою – 1991, 1998 [7]). Дослідник аргументовано на широкому матеріалі ряду поетичних творів Шевченка заперечив постульовану Г.Грабовичем несумісність міфологізму та історизму, підкреслюючи діалектичний зв'язок між ними [1, 116]. Водночас Ю.Барабаш зіставляє поняття метаісторії та історіософії, визначаючи межі кожного з них. Таким чином, він ініціював подальші студії проблеми, що опинилася на межі двох взаємовиключних

підходів, переконливо продемонстрував, що природа багатьох творів Шевченка – не однозначно міфологічна, як стверджував американський дослідник, а синкретична, історіософсько-міфологічна: "Можливі й реально існують художні структури, для яких характерне не розмежування цих компонентів [історичного та міфологічного начал. – О.Б.] за дихотомічним чи тим більше антиномічним принципом, а їхнє сполучення на основі конвергенції та взаємодоповнення, у кінцевому підсумку – синтез" [1,130]. Характеристичною особливістю дослідницької манери Ю.Барабаша в цьому випадку, як і завжди, є уникання спокуси спрощення, легкого прямолінійного пояснення – в усіх випадках він розглядає літературні явища в складних взаємозв'язках, сенсових перегуках.

До згаданої проблеми Ю.Барабаш повертається і в праці "Свою Україну любіть..." Шевченкова Україна (словообраз, концепція, "текст")", що увійшла до його книжки "Тарас Шевченко: імператив України. Історіо- й націософська парадигма" (К., 2004). Знову наголошуючи, що міф та історія в Шевченка не протистоять одне одному, а складають синкретичну, історіософську двоєдність [2, 37], він підкреслює наявність в поета міфологічної складової, ігнорувати яку немає жодних підстав, пропонуючи розгляд численних її модифікацій у низці Шевченкових творів.

У порівняльно-типологічному аспекті звертається Юрій Барабаш і до з'ясування ставлення Шевченка і Гоголя до Б.Хмельницького (стаття "Випадок Хмельницького. Фрагмент" була вперше опублікована рос. мовою 1996 року, згодом увійшла до праці "Коли забуду тебе, Єрусалиме"). Дослідник слушно виділяє у Шевченка умовний цикл творів про Хмельницького, написаних у різні роки, по-новаторському їх прочитуючи: це "певна ідейна й художня цілісність, що їй притаманні як очевидна й незаперечна єдність авторової позиції, його поглядів на національну історію, так і спільність принципів і способів художнього втілення цієї позиції, цих поглядів, загального емоційного звучання" [1, 211]. Водночас Ю.Барабаш акцентує увагу на красномовному у цьому випадку мовчанні Гоголя, у такий спосіб демонструючи широкі можливості застосованого методу.

Здійснюючи в обраному ключі порівняльний структурно-семантичний аналіз повістей "Художник" Шевченка та "Портрет" Гоголя, дослідник формулює кілька відповідей на дражливі питання Шевченкової творчості: спонуки до писання прози, російськомовність повістей, елементи містифікації тощо. Звертає увагу на досі не зауважувану складну побудову повісті "Художник" – своєрідне плетиво різних оповідних прийомів, ракурсів, точок зору, часових структур і т.д., спростовуючи поширене уявлення про структурну невибагливість прозової творчості Шевченка.

Назагал книжка Ю.Барабаша "Коли забуду тебе, Єрусалиме…", вміщуючи оригінальні роздуми про ряд важливих проблем дослідження спадщини Шевченка, має з огляду на самостійне значення теоретичних

зауваг та відступів, помітну теоретико-літературну вагу, зокрема в галузі компаративістики. Крім заявлених порівняльно-типологічного та структурно-семантичного методів, у своїх шевченкознавчих студіях Ю.Барабаш плідно застосовує також крос-культурний, семіотичний, герменевтичний аналіз, за допомогою яких йому вдається вийти на глибинний рівень семантики твору, пояснити його підтексти, виявити поетичну структуру, окреслити жанр, а у підсумку – дати всебічну, кількарівневу інтерпретацію художнього тексту.

Професіоналізм дослідника вповні виявляється в майстерному аналізі окремих поетичних і прозових творів Шевченка, що є однією з визначальних особливостей його шевченкознавчих праць. У ряді статей, що були попередніми, розширеними варіантами відповідних гасел "Шевченківської енциклопедії" в 4-х томах, присвячених низці Шевченкових поезій, Ю.Барабаш реалізував комплексний підхід до художнього твору. Будь-який Шевченків текст він розглядає не автономно, а в системних зв’язках з іншими поезіями і обов’язково в контексті життєвих обставин. Саме такий системний, контекстуальний аналіз, здійснюваний послідовно, уможливив прочитання глибоких семантичних шарів при одночасному розширенні інтерпретаційного поля. У доробку шевченкознавця філігранний розбір таких складних і значимих творів, як "Великий льох", "Сон – У всякого своя доля", "Три літа", "Юродивий", "Художник" та низка ін. Так, аналізуючи поему-комедію "Сон", він зосереджується на найбільш контроверсійних проблемах її вивчення: зв’язки із "петербурзьким текстом", жанр, специфіка поетичної структури тощо. Попри свого роду вже хрестоматійність твору та наявність численних його прочитань, дослідник пропонує справді нове розуміння тексту, якісно іншу інтерпретацію, наголошуючи на полісемантичності, багатовимірності інтратекстової простороні поеми, її змістовій насиченості, широкосяжності проблемного діапазону [5, 194]. Прикметною рисою дослідницького методу Ю.Барабаша є також вміння переконливо реконструювати психологічний стан поета під час створення того чи того вірша, не вдаючись до сумнівних припущень і довільних пояснень, що має вирішальне значення для якомога повнішого розуміння творчості Шевченка. Схильність до розлогих роздумів про змістову наповненість поезії, міркувальність стилю, – все це у сукупності дає йому змогу подати нелінійну, стереоскопічну інтерпретацію твору, що відповідає полісемантизму та ускладненості Шевченкового тексту.

Посутнім внеском у розвиток шевченкознавства стали такі статті, як "Історіософія Тараса Шевченка", "На позвах з мусянджовим бовваном: (До теми "Шевченко і Петербург")" та ін. У першій із них Ю.Барабаш береться до надскладного завдання – обґрунтувати поетичну історіософію Шевченка як наукове поняття, розмежовуючи філософію історії, метаісторію та власне історіософію, кількарівнево розглядає весь

комплекс питань, пов'язаних з історичними переконаннями поета та їх відбиттям у творах. У другій статті досліднику належить першість наукового формулювання проблеми "Петербурзький текст у творчості Шевченка", виведеної ним на новий рівень дослідження. Ю.Барабаш надає, здавалося б, добре знаному фактажу несподіваного висвітлення, подекуди вперше осмислюючи ряд моментів, висуває сміливі гіпотези та пропонує вишукану інтерпретацію. У невеликій за обсягом розвідці йому вдалося відтворити петербурзьку атмосферу, розкрити секрети формування Шевченкового таланту у вкрай несприятливих обставинах.

Ю.Барабаш зчаста береться за чи не найвідповідальнішу ділянку – аналіз наскрізних для Шевченкової поезії тем і мотивів. У низці статей, що згодом органічно увійшли до складу колективного дослідження "Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка" (2008) – тексту відповідного гасла "Шевченківської енциклопедії", він фахово розглянув теми і мотиви України, Помсти, Любові, Самотності, Смерті, Слова, – переважно вперше у шевченкознавстві проаналізовані з такою проникливістю. Так, на кількох рівнях відстежено усю складність стадіального формування словообразу України у творчості Шевченка – від теми і мотиву до концепції. Тему любові дослідник розглядає у різних ракурсах: любов до жінки, любов-співчуття до безталанної або ошуканої дівчини, любов до матері, до України, до людей, до Бога, а також антилюбов [10, 186], – тактовно підходить до питання про так званий "фемінізм" Шевченка, заперечуючи механічне припасовування фройдистських схем, але водночас вдається до психоаналітичних інтерпретацій. Не буде перебільшенням сказати, що названа розвідка становить абсолютно нове слово у шевченкознавстві. Таким же новаторським є розділ, присвячений мотиву самотності, зокрема його генезі, семантиці, особливостям функціонування у творах тощо. Солідно аргументоване і дослідження художньо-функціональної ролі танатологічних мотивів та мотиву слова у Шевченка.

Праця Ю.Барабаша "Коли забуду тебе, Єрусалиме…" стала етапним явищем у компаративістських дослідженнях спадщини і творчих особистостей Шевченка й Гоголя, свого роду еталонною студією в галузі порівняльного літературознавства. Його шевченкознавчі публікації активізували студії вітчизняних дослідників над поетикою Шевченка, методологією інтерпретації поетичних і прозових творів, помітно підняли рівень аналізу художнього тексту. Властиві Ю.Барабашеві розмірковувальний стиль, схильність до точності формулювань, вміння реконструювати психологію появи певного твору, увага до найменших, але значимих деталей, стилістична вибагливість, ба навіть вишуканість забезпечили його працям достойне місце в сучасній шевченкознавчій практиці та неабияку популярність серед читачів.

1. *Барабаш Ю.* "Коли забуду тебе, Єрусалиме…": Гоголь і Шевченко: Порівн. - типол. студії. – Х., 2001; 2. *Барабаш Ю.* Тарас Шевченко: імператив України. Історіо-

й націософська парадигма. – К., 2004; 3. *Барабаш Ю.* Історіософія Тараса Шевченка // Слово і час. – 2004. – № 3; 4. *Барабаш Ю.* “Чуже слово" в структурі ліричного монологу (“Кавказ"): Конспект // Тарас Шевченко і народна культура: Зб. пр. Міжнар. 35-ї наук. шевч. конф.: У 2-х кн. – Черкаси, 2004. – Кн.2; 5. *Барабаш Ю.* Сон імперської ночі. Ще одна спроба прочитання поеми-комедії Т. Шевченка "Сон" // Кур’єр Кривбасу. – 2005. – № 183 (лютий); 6. *Барабаш Ю.* "Шевченківський текст" Івана Дзюби // Дивослово. – 2008. – № 3; 7. *Грабович Г.* Поет як міфотворець: Семантика символів у творчості Тараса Шевченка / Пер. з англ. – 2-е вид., випр. – К., 1998; 8. *Панченко В.* "Велика трійця" українського духу: концепції та версії Юрія Барабаша // Барабаш Ю. Вибрані студії. Сковорода. Гоголь. Шевченко. – К., 2006; 9. *Пахаренко В.* “У всякого своя доля...": Роздуми над новою книжкою Ю. Барабаша // Слово і час. – 2002. – № 12; 10. Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка / Ю. Барабаш, О. Боронь, І. Дзюба [та ін.]; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка. – К., 2008.

С.Бугай, асп.

Шевченківський текст в інтерпретації Михайлини Коцюбинської

Для того, щоб вповні осягнути й осмислити феномен Т.Шевченка, неповторність і багатогранність його слова, смислову й емоційну глибину образної системи, своєрідність художнього світу, потрібен творчий досвід не одного покоління. Кожна епоха творить свій образ поета, розкриваючи все нові грані його поетичного буття. Кожне покоління вносить посутні зміни у прочитання творчої спадщини митця, наближаючись до розуміння естетичної гармонії всієї поезії Т.Шевченка. Кожна людина по-своєму відчуває і переживає могутню емоційну силу живого Шевченкового слова.

Над таємницями впливу цього слова, над особливостями глибоко індивідуального стилю митця, над принципами художнього освоєння ним фольклору й майстерністю своєрідної образності замислювались І.Франко, Л.Білецький, С.Єфремов, Д.Чижевський, Ю.Івакін, М.Шагінян, Г.Грабович, І.Дзюба, Ю.Шевельов, Д.Наливайко, В.Смілянська, Ю.Барабаш, Є.Нахлік, О.Забужко, Л.Новиченко та ін. Секрети поетичної творчості Тараса Шевченка дали наснагу на власні дослідження та висновки відомому літературознавцю Михайлині Коцюбинській. Підсумком її копіткої праці після довгих років заборони друкуватися стала книга "Етюди про поетику Шевченка" (1990). Це плідна спроба осягнути в творчій діяльності поета те, що раніше або замовчувалося, або висвітлювалося вкрай однобоко. Цілком закономірно й прикметно, що у першому розділі першого тому "Моїх обріїв" – "З раннього доробку. Шевченко. Поетична мова" – окреслено пріоритетний напрям досліджень талановитої вченої.

Володіючи загостреним чуттям краси і сили слова, вродженою здатністю до естетичного сприйняття мистецтва, Михайлина Коцюбинська підходить до аналізу художніх творів Шевченка через

відчуття й осмислення їх естетичної цінності не лише на макро-, а й на мікрорівні, тобто розглядаючи саму структуру твору. На естетичних судженнях і оцінках як первинних у критичному розгляді твору, таких, що відповідають особливій природі мистецтва, наголошував ще Іван Франко у праці "Із секретів поетичної творчості". Посилена увага до власне філософського розуміння критики, яке виявляється у її взаємозв'язках з естетикою, спостерігається у працях Ю.Борєва, П.Волинського, Ю.Бурляя, Р.Гром'яка та ін. Зокрема, слушним є міркування Ю.Бурляя про те, що "критика окремих видів мистецтв, у тому числі літературно-художня критика, своєю суттю обернена до естетики, її положеннями й законами широко послуговується, разом з тим при допомозі своєї творчої практики, сприяючи дальшому їх вдосконаленню, оновленню, руху вперед" [2, 9]. Справедливим є зауваження Ю.Борєва про цінність і вагу критичного аналізу, яка досягається за рахунок використання саме естетичних категорій. Як зауважив дослідник:, "судження естетики є теоретичним фундаментом критичного аналізу художнього тексту" [1, 462].

Естетичне сприймання мистецької спадщини, яке визначається взаємодією художньої вартості твору та естетично трансформованого досвіду реципієнта є визначальним для Михайлини Коцюбинської. Доречним є зізнання самої дослідниці про осягнення істини за допомогою категорій моралі й естетики. Не випадково однією з перших її праць про Т.Шевченка став етюд "Благородна природа людини: людина в естетиці і творчості Тараса Шевченка", де автор акцентує особливу увагу на естетичному ідеалі Т.Шевченка, в основі якого лежить повнота виявлення людського в людині, тобто моральна краса як найвищий рівень краси. Т.Шевченко переконаний, що через прекрасне людина здатна прийти до істинної духовної сутності, віднайти себе. Відхилення від гармонії прекрасного й доброго сприймається поетом як аномалія, як відступ від людської природи. Водночас, єдність моральних та естетичних якостей усвідомлюється як норма, яку митець сповідував не лише як творчий принцип, а й як життєвий. Творчі позиції поета органічно накладаються на його життєву долю і навпаки. "Перед нами класична єдність творчості й життя, ідейних прагнень і моральних принципів, єдність "внутрішньої" і "зовнішньої" людини", – зауважує Михайлина Коцюбинська [5, 56]. Тому й зрозуміти Т.Шевченка, не враховуючи дивовижної єдності його особи, що зумовлена пристрасно гуманістичною естетикою поета, на її переконання, неможливо. Постійна присутність авторського "я" в поезії Т.Шевченка зумовлена непохитним відчуттям громадянського як особистого, загостреним переживанням народних кривд як власних. Позначена виразною печаттю його індивідуальності така поезія набуває неповторного, специфічно шевченківського сенсу й звучання.

Такою ж своєрідною є поетична система Т.Шевченка, для якої

характерним є повторення і розвиток одних і тих самих мотивів, тем, образів, інтонацій. "Причому це не є свідченням якоїсь обмеженості, невправності, що її поет "переростає", "переборює" тощо. Це питома якість його поезії", – наголошує Михайлина Коцюбинська [5, 80]. Досліджуючи причини і характер повторень у праці "Кругообіг образів", дослідниця робить висновок про їхню залежність від жанру та певного етапу творчої еволюції поета. Так, у ранній творчості Т.Шевченка закономірним є використання народнопісенних і традиційно-романтичних постійних формул, але під впливом гострого індивідуального осмислення, емоційного забарвлення, одухотворення, включення у створену ним мережу образних зв'язків народна фразеологія починає сприйматися як поетичний здобуток Т.Шевченка. Саме тому, "між такими запозиченнями і власними утвореннями Шевченка стирається принципова різниця, вони взаємодіють, вони підвладні одним законам, вони здійснюють той постійний кругообіг образів, що неповторно забарвлює поетичний світ Т.Шевченка і виявляється на різних рівнях: від епітета до задуму цілого твору" [5, 81]. Цінним у статті є аналіз специфічних властивостей Шевченкового стилю, одна з яких – повторення в різних контекстах заперечних форм замість стверджувальних: "Тяжко годувати// Малих діток неумитих// В нетопленій хаті" [12, 363]. Дослідниця це пояснює впливом високого біблійного стилю, традицією поетики народної пісні та надзвичайною експресивністю, особливою емоційною напругою заперечення. Творення Т.Шевченком власних епітетів відбувається через упостійнення біблійних, фольклорних, літературних образних характеристик, які, включаючись до єдиної образної системи, набувають узагальнюючого значення. "Таким стає епітет "окрадений": "люд окрадений" ("Осії гл.XIV"), "над обікраденим селом" ("Княжна"), "на тих горах окрадених" ("Гори мої високії"), "на сій окраденій землі" ("Молитва")" [5, 83]. Простежуючи далі характерні особливості поетового стилю, Михайлина Коцюбинська зупиняється на "своєрідних ідейних та емоційних вузлах", якими є постійні образні теми, що мають для Т.Шевченка важливе значення, оскільки концентрують його думки і поетичні переживання. До них належить мотив "сну", "хатиночки у гаю", "долі", "могили", "покритки", "сироти" та ін. Дослідниця підкреслює, що ці мотиви перебувають у постійній динаміці, в розвитку, розкриваючи різні грані, різні стадії розуміння теми. Згадати хоча б, як варіюється в творах "Тополя", "Марина", "Катерина", "Відьма", "Наймичка" тема жіночої недолі, збезчещеної дівочості, наруги над коханням і материнством.

Михайлина Коцюбинська відмічає також певні "гнізда образних понять", які розвиваються протягом усієї творчості поета, відображаючи психологічну особливість Шевченка-митця: постійну внутрішню потребу повернення до одного й того самого мотиву, образу, щоб вивільнити переживання, болючі думки, які терзають його душу. Такими гніздами

споріднених образних понять є "думи - діти", "серце - дитина". Поняття "дитини" належить до найулюбленіших асоціативних сфер у поезії Т.Шевченка. Очевидно, дослідниця має рацію, вчуваючи у цьому особливу невтолену любов поета до дітей, яка підсвідомо виринає з душі, витворюючи Шевченкові постійні формули. І, звичайно ж, прикрі дитячі спомини самого Т.Шевченка, що оживали в поезії у символічних персоніфікаціях "серця". Та глибоко особистий характер поетових провідних тем, переконана Михайлина Коцюбинська, не можна пояснювати лише біографічними факторами. Коріння слід шукати значно глибше, у "дивовижній психічній здатності всією істотою "вчуватися" у свої образи", не розділяючи особистого і громадянського, у злитті суб'єктивного, індивідуально-ліричного з психологією героя, з його переживаннями. Саме тому поет завжди обирає такі теми, мотиви, таких ліричних героїв, які особливо близькі його долі, співзвучні його настроям. "Недарма мотиви покритки, рекрутчини, сироти, панської сваволі, – зауважує вона, – не лише стають зерном задуму цілого ряду великих поетичних творів, а й проникають зсередини в асоціативну тканину образу" [5, 90].

Характерно, що дослідниця багато уваги приділяє постійній роботі підсвідомості поета, глибинному психологізмові, що живив його фантазію, активізував художню уяву. Постійний кругообіг одних і тих самих мотивів, образів ставиться у залежність від психологічного типу Т.Шевченка як художника – типу виразно емоційного, для якого самоповтори є закономірними. Тому для поета насамперед важливий загальний емоційний ефект, а отже, й такий читач, який не затримуватиметься на смислових або синтаксичних деталях, а шукатиме враження від цілого.

Ця думка глибше розвивається в наступній праці Михайлини Коцюбинської – "Перлина лірики Шевченка: естетичний аналіз вірша "Не кидай матері…". Задумуючись над секретом Шевченкових "простих" слів, які майстерно створюють загальний ідейний та емоційний настрій твору, дослідниця робить висновок про їхню органічну підпорядкованість одній образній меті: "Нема байдужих, нейтральних слів, деталей, предметів – усе зрослося з центральним образом, усе служить йому" [5, 43]. Промовисте й багатозначне слово поета витворює підтекст кожного образу й твору в цілому, розсуває межі безпосереднього зображення, роблячи його об'ємним, психологічно й емоційно вичерпним. Кожен "мікрообраз", кожне слово апелює до якогось емоційного центру, активізує уяву читача, працює на повне, всебічне розкриття смислових та ідейних глибин центрального образу, мотиву, теми. Тому так важливо сприймати творчість Т.Шевченка в її еволюції, динаміці, багатогранності, у могутній владі підтексту, у плині ідей. Це – запорука осягнення живої сили Шевченкового слова.

Питомою прикметою стилю Т.Шевченка є взаємодія з народною

піснею. Поет органічно увійшов у фольклорну стихію рідного народу, сам творив незрівнянної художньої вартості пісні. "Відчуття національної ідентичності, народна історична пам'ять були закладені в Шевченкові спонтанно, йому були зрозумілі зсередини символічні образи й коди українського фольклору в усій їхній ментально-емоційній наповнюваності аж до найтонших відтінків", – справедливо зауважує Д.Наливайко [9,36]. Безперечно, український фольклор становить базову основу й арсенал поетичного стилю Шевченка. "Загалом, – продовжує Д.Наливайко, – творчість у параметрах фольклорного, народнопісенного стилю/стилів була поширеним явищем у романтичній літературі, а тим більше в тих літературах, де фольклорний субстрат відігравав величезну структуротворну роль. До них належить українська романтична література і, відповідно, її найвидатніший поет" [9, 35]. У статті "Народнопісенне коріння поетики Шевченка" Михайлина Коцюбинська доходить висновку, що поетові художні взаємини з народною піснею будуються на переплетенні, взаємодії двох тенденцій: "з одного боку, бачимо максимальне наближення до стихії, духу народної пісні, з другого – постійне прагнення до її перетворення, переосмислення, підкорення своїм індивідуальним художнім завданням" [5, 96]. Дослідниця виділяє різні типи взаємин творчості Т.Шевченка з народною піснею: імпровізація в народному дусі, стилізація, цитування пісенної фрази, використання пісенного мотиву як зерна задуму. Вона сміливо доводить: поезія великого Кобзаря бере свої витоки саме з народної пісні. Хто, наприклад, зможе заперечити, що поема "Сова" не виросла з пісенної формули "А у вдови один син та й той якраз під аршин"? У цьому контексті влучним є і запитання Н.Гришаєнко: "А хіба не пісенна ситуація дала змогу Шевченкові створити "Титарівну", "Тополю", "У тієї Катерини…", "Хустину"?" [3, 21]. Тому Михайлина Коцюбинська переконана, що Т.Шевченко не просто обирав для запису ті пісні, які його цікавили, а й часто втручався в матеріал, трансформовував його, переосмислював відповідно до свого задуму. Таке художнє переосмислення пісенного матеріалу можна простежити на прикладі балади "У тієї Катерини", порівнявши її з піснею про "тройзілля", яка стала зерном задуму поеми. Дослідниця виявляє такі особливості твору, як: індивідуалізація, психологічне поглиблення, насичення фольклорного образу авторською ідеєю. Прикметно, що ці ознаки характерні для всієї поетичної системи Т.Шевченка. У сьогоднішній українській поезії така по-шевченківському смілива й органічна трансформація народнопісенної стихії знаходить своє чи не найвиразніше продовження, на думку авторки, в поезії Івана Драча. Глибинна простота його "Крил" чи "Балади-пісні" виникає саме на цьому ґрунті.

Аналізуючи своєрідний шевченківський образ, вчена підкреслює, що він виникає на ґрунті фольклорних сталих асоціативних зв’язків. Це підтверджується прикладами з тексту поезій: "Буде лихо, буде! //

Зустрінуться жовті піски// І чужії люде" [12, 43]. Безперечно, "жовті піски", як і "чужії люде" – постійні фольклорні кліше, які не несуть нового образного забарвлення. Та в поетичному мисленні Т.Шевченка їх об'єднання породжує новий, багатий у смисловому та емоційному плані образ, який, входячи у настроєвий підтекст твору, органічно зливається з основною тональністю і своєрідністю поетової творчості. Експресивно-узагальнююче значення образу розширюється, і вже "жовті піски" стають пустелею для душі, для серця, духовною чужиною. Подібні образи ми сприймаємо як шевченківські, хоч і відчуваємо інтуїтивно їхнє відлуння у народній традиції. Важко не погодитися з Михайлиною Коцюбинською, що "власне в цьому й полягає один із основних "секретів" народності Шевченка" [5, 103].

Не менш цікаві роздуми її про романтичний характер балади раннього періоду творчості поета. Як твердить авторка, балада Тараса Шевченка "за основними принципами її поетики, за характером використання фольклорних джерел і підкорення загальноромантичних баладних мотивів духові українського фольклору, за основними тематичними ознаками має багато спільного з баладами українських романтиків" [5, 22]. Балада посідає визначне місце у творчості Л.Боровиковського, зустрічається у А.Метлинського, М.Костомарова, Є.Гребінки. Так, помітною є близькість балади "Причинна" до романтичної поеми Гребінки "Богдан". Дослідниця вказує на одночасне написання цих творів, а тому твердити про вплив одного якогось твору на інший не можна, хоча, безперечно, вони виявляють певну стилістичну єдність, особливо в зображенні фантастичного світу. Та попри значну баладну традицію в українській романтичній поезії, баладам Т.Шевченка властиві певні особливості. Його насамперед приваблює побутова, життєва основа народної балади, загострення драматизму реальної життєвої ситуації. Присутність поета в баладі виявляється у глибоко людяному настрої, що проймає Шевченків ліризм. Це зумовлено тим, що автор не є стороннім спостерігачем, а глибоко переживає трагедію своїх героїв. "Ніколи не моралізує, не повчає, йому чужий релігійно-моралізаторський тон балади інших романтиків", – наголошує Михайлина Коцюбинська [5, 27]. Спільні для всіх романтиків образи-символи лілеї, тополі, русалки у Т.Шевченка набувають своєрідного, неповторного мотивування, осмислення, повторюючись у різних жанрах протягом усієї творчості поета. Влучним є спостереження дослідниці про відсутність розробки сюжету Бюргерової "Ленори" у Т.Шевченка, на відміну від інших романтиків ("Светлана" і "Людмила" В.Жуковського, "Втеча" А.Міцкевича, "Весільні сорочки" К. Ербена, "Маруся" Л.Боровиковського, "Наталя" М.Костомарова тощо). Безперечно, це ще раз засвідчує тематичну й ідейну самостійність балад Т.Шевченка. Цікавим є зауваження авторки про те, що Шевченкові чужі містика і романтичний ідеалізм, присутні в

баладах німецьких романтиків, В.Жуковського, навіть до деякої міри в А.Міцкевича. Надзвичайно суттєвими є паралелі між баладами Т.Шевченка й А.Міцкевича, які проводить Михайлина Коцюбинська, знаходячи в них багато спільного: це і характер фантастики, соціальна спрямованість творів, оригінальність сюжетів, використання народних вірувань, легенд, символів як основного творчого джерела балад, заглибленість у людську психологію. До речі, тенденція до психологічного поглиблення спостерігається у пізніх баладах Шевченка поряд із зменшенням ролі фантастики. Фантастичні істоти цікавлять поета лише у певних взаємовідносинах із людьми, тому вони й не мають свого осібного життя. Дуже влучно відзначила авторка органічну близькість Шевченкової фантастики з фантастикою Лесі Українки в "Лісовій пісні", де світ, інтереси, почуття фантастичних фольклорних істот тісно переплітаються з людськими. "Такий характер фантастики став певною традицією класичної української літератури, традицією, початок якій поклав Т.Шевченко і яка найповніше виявилась у таких творах, як "Лісова пісня" Лесі Українки і "Тіні забутих предків" М.Коцюбинського", – констатує дослідниця [5, 35].

Активне творче освоєння фольклорної стихії є характерним і для розвитку сучасного мистецтва. "Афористична місткість постійної фольклорної основи, яскрава образність, символіка, що відкриває друге буття речей, – усе це невід'ємне від новаторських пошуків сучасної поезії", – наголошує Н.Гришаєнко [3, 21]. І в цьому уроки Т.Шевченка дуже актуальні. Не випадково Михайлина Коцюбинська розглядає феномен Т.Шевченка, що живить цілі творчі покоління, крізь призму сучасності, наголошуючи на безсумнівній близькості суспільних і художніх ідей поета творчій свідомості сучасної людини. Досвід Т.Шевченка допомагає переборювати одноплощинність образного бачення, допомагає відрізнити справжню поезію від її імітації, творчо переосмислювати фольклор, ставлячи на перший план "внутрішні потужності фольклорної образності", духовну індивідуалізацію, мистецьку експресію. Традиції, що їх започаткував Т.Шевченко шляхом освоєння літературою фольклорної поетики і стилістики, живили всю післяшевченківську українську поезію. "Він поклав початок тому піднесенню простонародного до висот народного, тому синтетичному мистецькому переосмисленню фольклору, яке почалося в поезії наприкінці XIX – на початку XX ст. і триває й сьогодні", – зауважує дослідниця [5, 104]. Поетичний світогляд Т.Шевченка, вражаюча експресія його с,лова, глибина і органічність художньої трансформації фольклорної образності чи не найповніше розвивається в ранній поетиці П.Тичини. Могутнє слово Шевченкової музи надихало до творчих і духовних злетів Василя Стуса. "Важко знайти в українській літературі постать, котра б успадкувала не якусь грань Шевченкової душі, а цілу душу. Я б назвав […] хіба двоє імен – Тичина і Стус. […] Тичина і Стус, два світові генії, виплекані Шевченком, – як мало і як багато…", – підсумовує В.Пахаренко [10, 155].

Останнім часом в полі наукових інтересів Михайлини Коцюбинської

перебуває епістолярна література, яка є неоціненним джерелом для дослідження особистості митця, магічного світу індивідуальної творчої свідомості, психології творчості, недоступної для чужих очей таїни письменницької праці. Адже саме в листах, в цьому особливому, дуже особистісному жанрі літературної творчості "людина, її ставлення до багатьох речей розкриваються у найсокровеннішому, часто без внутрішнього цензора, в тих аспектах, які залишаються поза сторінками художніх творів" [8, 20]. Своєрідні автопортрети в усій повноті відображення життєвої й мистецької філософії, поетичної душі, найважливіших констант – ідейних, естетичних, особистісних витворюють листи Василя Стефаника, Лесі Українки, Катерини Білокур, Василя Стуса і , звичайно ж, Тараса Шевченка.

Осмислюючи епістолярну спадщину Т.Шевченка, Михайлина Коцюбинська відразу ж зазначає, що багато листів було втрачено після арешту поета, нещадно знищено під час обшуків, та навіть у неповному вигляді вони мають колосальне інформативне й мистецьке значення. Листи засвідчують не тільки багатогранність Шевченкового таланту, широту його мистецьких уподобань, художнього бачення; миттєві враження поета, переливи настрою, реакції на певні події в найтонших нюансах, особливо на засланні, а й дуже багато дають для розуміння стилю поета, адже "листи і власне художній доробок – це різні прояви творчої енергії однієї і тієї ж людини" [6, 145]. Тому, переконана дослідниця, вони потребують глибокого коментаря – біографічного, історичного, текстологічного. Стаття Михайлини Коцюбинської "Шевченкові листи", що підготовлена до Шевченківської енциклопедії, – цінний і вагомий внесок у дослідження поетового епістолярію.

Ще не одне покоління осягатиме феномен Шевченкового слова, яке "має цілющу властивість випрямляти, підносити, пробуджувати, зміцнювати в людині Людину, її духовні начала" [11, 187]. Шевченкова простота виплекала загострену чутливість до всього справжнього і в душі Михайлини Коцюбинської. Під впливом нев'янучої краси поезії митця перебуває кожен, хто взяв на себе сміливість прочинити двері в майстерню його нетлінного слова.

1. *Борєв Ю.* Естетика. – М., 2002; 2. *Бурляй Ю.* Основи літературно-художньої критики. – К., 1985; 3. *Гришаєнко Н.* У полоні Шевченкової музи: (Штрихи до портр. М.Коцюбинської) // Дивослово. – 1994. - №7; 4. *Коцюбинська М.* Етюди про поетику Шевченка. – К.: Рад. письменник, 1990; 5. *Коцюбинська М.* Мої обрії: В 2 т., – Т.1. – К.: Дух і літера, 2004; 6. *Коцюбинська М.* Зафіксоване і нетлінне: Роздуми про епістолярну творчість. – К.: Дух і літера, 2001; 7. *Коцюбинська М.* Шевченкові листи // Слово і час. – 2008. - №7; 8. Михайлина Коцюбинська: "Бути собою": Біобібліогр. нарис / В.Кононенко (наук.ред.), В.Патока (уклад.), Л.Тарнашинська (авт.нарису). – К., 2005. – 60 с. – (Шістдесятництво; Вип.9); 9. *Наливайко Д.* Стиль поезії Шевченка // Слово і час. – 2007. – №1; 10. *Пахаренко В.* Незбагненний апостол: Нарис світобачення Шевченка. – Черкаси, 1994; 11. *Сверстюк Є.* Феномен Шевченка // Сверстюк Є. Блудні сини України. – К., 1993; 12. *Шевченко Т.* Кобзар..К., 1988.

Є. Гай, асп.

Шевченківські джерела в драматургії Миколи Куліша

Твердження про основоположну роль Тараса Шевченка в українській культурі, та літературі зокрема, стало аксіоматичним. Тож природно, що кожне літературне покоління по-своєму інтерпретує доробок цього поета і тим самим демонструє своє ставлення до канону і традиції. З огляду на це, 20-ті роки XX ст. були суперечливі: гасло представника офіційного радянського літературознавства В. Коряка "Шевченко – пророк соціальної революції" та характеристика поета, дана М. Любченком, як "Христа соціалізму", радикальні заяви футуристів про спалення "Кобзаря" та низка памфлетів у журналі "Нова ґенерація" під назвою "Реабілітація Тараса Шевченка", гасла Миколи Хвильового "Україна чи Малоросія", "Європа чи просвіта" та ненависть його героя, Дмитра Карамазова, до "іконописного батька Тараса", який "затримав культурний розвиток нашої нації і не дав їй своєчасно оформитись у державну одиницю" ("Вальдшнепи", 1927) [10, 222].

У 20-х роках XX ст. в літературу входить ще один яскравий автор – Микола Куліш. Серед його спадщини немає статей та розлогих памфлетів, як у його товариша Миколи Хвильового, немає й таких епатажних передмов, як у Михайля Семенка. Натомість у п’єсах Куліша знаходимо цитати з Шевченкового "Кобзаря", мотиви та образи з цієї книги, а також звернення до самої постаті поета. Потрактування Шевченка та його доробку у Миколи Куліша, на перший погляд, виходить неоднозначним – природно, що драматург-модерніст, активний діяч "ВАПЛІТЕ" шукає мистецтво, адекватне потребам нового часу, та виникає запитання, чи і наскільки при цьому відкидається доробок попередньої доби.

Одне з перших звернень Куліша до шевченківського тексту зустрічаємо у драмі "Зона́" (1926 р.). У цій п’єсі вчувається іронія над селом, що представлене осередком старого українського побуту та світогляду. Чиновник Овдій Пуп кепкує з сільського делегата, який поневіряється по установах без успіху: "Дядьку Климе! Одвічний український дядько!" [5, 310] – простий і неосвічений, наївний і обмежений, який ніби має якісь конкретні цілі, але завжди поступається своїми інтересами сильнішим. Далі про українського дядька говориться більш уїдливо: "Хо-хо! У землячка хрущі над вишнями гудуть" [5, 314]. Переінакшені рядки з вірша "Садок вишневий коли хати", що увійшов у літературу та свідомість як хрестоматійний приклад шевченківської ідилічної України, тут гостро контрастує з картиною відсталого та злиденного села 20-х років XX ст., намальовану тим же Овдієм Пупом.

Водночас згадка про хрущів та вишні відсилає до п’єси "Комуна в

степах" (1925 р.), де після поневірянь колишній пан Вишневий повертається додому. В його уяві постає ідилічний образ квітучого хутора та полів у житі. Сам же пан бачить себе дбайливим господарем та працьовитим селянином. Картина сьогодення знову ж таки абсолютно інша: "млин стоїть, хати не мазані, бур'яни кругом…" [5, 97]. Комунари жартома називають пана Вишневого "колишнє" і запитують, чи не шукає він часом "вчорашнього дня", а доля кепкує з Вишневого: без землі пан стає божевільним. Цей образ у подальшому трансформується в Малахія Стаканчика з драми "Народний Малахій", який озброївшись брилем, ціпком, торбиною за плечима, тікає з містечка Вчорашнє і теж стає божевільним. Шевченківське ідилічне село залишається лише як згадка, цитата, недоречна в час комуни та революції.

Теперішнє у Шевченка – це світ руїни, репрезентований, за визначенням Г. Грабовича, "маргінальними образами зневаженої покинутої вдови, покритки, байстрюка, нарешті самих кріпаків" [1, 172], герої живуть пам'яттю про минуле, про ідеальне козацьке суспільство, про втрачений рай та візією утопічного майбутнього України. В такому ж стані перебувають герої Куліша – всі шукають рай, намагаються побудувати нове суспільство, але поки що це далекі і нездійсненні цілі, а наразі навкруги темний степ або брудне місто – з сиротою-"цурупалком" Микитком ("Комуна в степах"), із нещасливими родинами з драм "Зона́" та "Закут", із сучасною покриткою, санітаркою Олею, та повіями мадам Аполінари ("Народний Малахій"), з українськими дівчатами Зінькою та Мариною, які шукають допомоги та щастя у чужинців ("Патетична соната"). Світ Куліша – це теж світ рабів та рабства: у "Народному Малахії" Стаканчик характеризує рабами своїх сусідів-міщан з міста Вчорашнє та стару Агапію, яка вперто шукає дороги до Єрусалима, а в "Патетичній сонаті" рабами названо всіх українців. До того ж говорить це і представник більшовиків, Лука – "Рабами ми жили й жиєм – робітники, солдати, і росіяни й інші!.."; і прибічник незалежної та соборної України Іван Ступай-Ступаненко – "Злиденніших нема рабів у світі, як ми, братове, українці!"; і колишній царський офіцер, поборник російської імперії Андре Пероцький – "Рабом, звичайно, був мужик і українці. Громадяни! Країну рабства і неволі…" [6, 201]. З мотивом рабства у Миколи Куліша пов'язані мотиви мовчання, сну, каліцтва, що є наскрізними у поезії Шевченка: міщани проспали революцію та оновлення людини, комунари, як сновиди, ходять нічним степом, і загалом постійно йде балансування на межі сон-ява. Та суть того, що відбувається, пояснив котляр Оврам ("Патетична соната"), який повернувся з громадянської війни без ніг, натомість з Георгіївським хрестом: "Через те нас і беруть, що глухі ми і сліпі ще" [6, 177].

Та якщо Шевченко говорить про руїну сьогодення і лише змальовує утопічне майбутнє України, наприклад у вірші "І Архімед, і Галілей…", що й дало підстави звинувачувати Кобзаря в пасивності та рабстві, то герої

Куліша намагаються безпосередньо реформувати Україну та її суспільство – це й реформа людства у "Народному Малахії", й гра зі зміною прізвищ та українізацією в "Мині Мазайлі", і боротьба брата з братом, тобто громадянська війна 1917-1921 рр., у "Патетичній сонаті". Водночас, тема реформи торкається проблеми "Європа – просвіта", "провінція – центр", "Україна – Малоросія", що суголосна памфлетам Миколи Хвильового та пошукам у рамках літературної дискусії 1925 – 1928 рр.

У межах означених опозицій "українське" набуває значення "відсталого" та "неповноцінного". У драмі "Зона́" змальовано роздоріжжя, на якому опинилися українці: колишній царський офіцер, а тепер радянський чиновник Кухман (як бачимо, до "класової" мішанини додано ще й національну – чи то німецьке, чи то єврейське прізвище) виголошує на вечірці слова із послання-заповіту "І мертвим, і живим, і ненарожденим землякам моїм..." – "Учітеся, брати мої, і чужого научайтесь, й свого не цурайтесь. Хо-хо…" [5, 310]. Ця фраза перебивається іншими дискурсами: покручем типового пролетарського гасла – "Дайош буржуазної культури!", іронічним зверненням до пролетаря – "Товаришу! Господарі тут ви… Оце ось тут вам вся влада належить. Хо-хо! Пийте, скільки влізе!" та запрошенням до частування. У цьому ж іронічному ключі розгортаються дискусії в п’єсі "Мина Мазайло" – син Мини, Мокій з товаришем-комуністом Губою мріють про передову роль України завдяки українізації, "щоб ми перегнали стару європейську… Буржуазну культуру, щоб ми вийшли скоріш на високості... Щоб ми вийшли на високості… На високості..." [6, 138]. Фраза так і лишається незавершеною, адже мета, як показала історія, була надто абстрактною та недосяжною.

Веселий, іронічний тон поступово стихає, натомість дедалі гучніше звучать трагічні ноти. Йдеться вже не про кпини над відсталістю України, а про ненависть до народу, який не хоче долати це позадництво, не хоче позбуватися свого провінційного статусу. Малахій, дізнавшись, що його співрозмовниця походить із села, а отже, за його підсумками, автоматично є українкою, обурюється: "Українка. Возненавидю я скоро цей рід: заважа він мені у справах реформи людини, – стереже, не пуска…. Хоч би путнє що, а тож, крім Тараса, фельдфебель, бандит, перекладач, челядь для інших колін…" [7, 448]. Ненависть Малахія до такого стану досягає апогею: "Оновити їх треба. І Україну. І Україну, кажу, Старчихою бо стояла при шляхах битих, задрипана, струпом укрита, з торбиною… Що з того, що в торбині Тарас і Грінченка словник – вся культура… Така даль голуба сьогодні, а вона… соняшник луска. Ненавидю рабу… Оновити або вбити" [7, 447].

Згадка про поета тут є символом поневоленої, селянської, мужицької України. На доведенні, що наші селяни та мужики є українцями, і навпаки, що українці – це і є селяни й мужики, побудований комічний

диспут у "Мині Мазайлі". Сам Мина трактує українців як тих, "хто вчить нещасних службовців так званої української мови. Не малоруської і не Тарасошевченківської, а української — і це наша малоросійська трагедія", а українізацію розглядає як спосіб робити з нього провінціала та другосортного службовця [6, 139-140]. Натомість дядько Тарас замість підсумку цитує перший рядок з вірша Шевченка "Іван Підкова": "Було колись — в Україні" [6, 149].

Опозиція "провінція – центр" представлена і через родичку Мини, тьотю Мотю: "Милії ви мої люди! Яка у вас провінція, ах, яка ще провінція! Ой, яка ще темрява! Про якусь українську мову споряться і справді якоюсь чудернацькою мовою балакають. Боже! У нас, у Курську, нічого подібного!" [6, 142]. Хоча сам Курськ як такий важко назвати центром, та належність до Росії дає підстави цій героїні говорити про себе як про представницю центру, яка визнає лише Малоросію і не припускає реальної можливості існування України. У можливості України відмовлено і в "Народному Малахієві". Санітарка Оля, в колишньому українська дівчина з села, а тепер покритка в сучасному місті та борделі мадам Аполінари співає зовсім не народну українську пісню: "…через тєбя, моя малютка, / Пойду в мору утоплюсь". На що маємо дві протилежні реакції: якщо Малахій говорить – "Тихо, Україна співає", то робітник підсумовує – "Малоросія, положим" [7, 449].

Прикметно, що в текстах п’єс зазначається не Тарас Шевченко, не Кобзар, не поет, а просто "Тарас" – "іконописний "батько Тарас", як каже Дмитро Карамазов у "Вальдшнепах" Миколи Хвильового. Тарас – інваріантом якого є сам Малахій, дядько Тарас з "Мини Мазайла" та Іван Ступай-Ступаненко з "Патетичної Сонати". До того ж дружину Малахія називають "Тарасовна", і саме вона з усіх сил намагається зберегти усталений, традиційний стиль життя (невипадково театр "Березіль" поставив перші сцени, які ще відбуваються у містечку Вчорашнє, у ключі народних голосінь та в народних костюмах) і відчайдушно виступає проти будь-яких реформ. Самому ж Малахієві виповнюється 47 років – саме стільки прожив Шевченко, а атрибути Стаканчика – бриль, торба, дудка – хоч не кобзарські, однак нагадують того "одвічного українського дядька". Реформою хоче зайнятися й дядько Тарас з "Мини Мазайла", який дошукує питомо українських слів та назв, пропагує оселедці, шаровари та вишиванки і, фактично, є матеріалізацією візій Мини про пращурів-козаків з Великого Лугу. Козаками марить й Іван Ступай-Ступаненко, "учитель малювання й чистописання, українець запорізької крові", активний член "Просвіти". У його імені вчувається не реформування, а навпаки поступальний рух чи більш того принцип – "крок вперед, два назад". Він пише літопис 1917-го року та віщує: "Воскресає Україна".

Однак нічого у цих героїв не виходить, адже Ступая-Ступаненка дочка називає "коміком", а Малахія величають "клоуном з цирку" та

"артистом української трупи". Обидва грають виставу, взявши відповідний реквізит – "для українців бриль і на великі свята корону з соняшником", булаву, погруддя Шевченка та сам "Кобзар". І попри те, що всі ці герої звертаються до Шевченкового слова, відомого усім українцям, вони залишаються самотніми і не знаходять порозуміння. Герої комедії "Мина Мазайло" і навіть Мокій, який вивчає українську мову сам цитує Т,Шевченка, відверто кажуть дядькові Тарасу, що він їм не потрібний. Малахій залишається пародією на пророка та й на кобзаря – адже у нього в руках лише "дудочка українська", яка видавала не думи про героїчне козацьке минуле, а "гугнявила і лунала диким дисонансом". Гине Ступай-Ступаненко – "батькові Тарасу" і козацькій Україні теж немає місця в сучасному світі.

Розвінчання культу Кобзаря та славного запорізького краю у Куліша суголосне відповідним проектам у Михайля Семенка та Миколи Хвильового. Як зазначає О. Ільницький у статті "Шевченко і футуристи", "Семенко обурюється тим, що спадщина Шевченка деформується примітивним чоловіком, культом і т.зв. "щирим" українським мистецтвом" [4, 152]. Щодо роману "Вальдшнепи", то тут цікавими є міркування Євгена Маланюка. Попри те, що Є.Маланюк ототожнює погляди М. Хвильового та його персонажа Дмитра Карамазова, цей поет та дослідник робить спробу проаналізувати характер рецепції Т.Шевченка у 20-х рр. ХХ ст.: "Саме відчай, саме розпука могли продукувати цю тираду, бо перечитавши її уважно, приходиш до висновку, що твердження її стосується зовсім не до Шевченка, що адреса, на яку спрямовано ці страшні обвинувачення, зовсім не властива, що нарешті, ім’я Шевченка тут притягнене тільки, як чисто літературний, стилізаційний засіб" [8, 73]. На думку дослідника, виступи проти Т.Шевченка у М.Хвильового – це "ознака повного банкрутства нащадків другого Івана з “Великого льоху"" і "показник тієї психологічної кризи, що розгорнулася за останні часи на Україні" [8, 75].

Згадану критичну ситуацію у "Патетичній сонаті" показано як вирування трьох течій, трьох шляхів: колишній офіцер Андре Пероцький агітує за царську Росію, Лука відстоює погляди більшовиків, а Іван Ступай-Ступаненко говорить про незалежну соборну Україну. Після ворожіння на "Кобзарі" та цитування поезії Шевченка – "До Основ’яненка" ("Не вернуться запорожці, не встануть гетьмани, не покриють Україну червоні жупани…"), "Осія. Глава XIV. Подражаніє" ("Загинеш, згинеш, Україно, не стане й знаку на землі…") та "Заповіту" ("Поховайте та вставайте") Ступай так і не знає, чия ж правда, де істина. Він опиняється на перехресті й гине, як перед цим було пророчено його Батьківщині: "Ну, от… Я уже ж повстав. А куди іти, на чию руч. Стати, їй богу не знаю! (*Думає, вагається*). Оце справді – ні сюди Микито, ні туди Микито. (*В’юкають кулі*). Та постривайте! Гей ви, що там, і ви, що тут – українці ж, що ви робите? Дайте подумати! Не стрілявши, вкупі смалять

один в одного!.. Раді що допались до зброї…" [7, 279]. У двотомному виданні творів М.Куліша маємо дещо інші слова Ступая: "Та на цьому стрільбищі ви тільки мішені, ото й усе! Ви і ви!… Ви тільки мішені, а за вами – махальники! Там вимахують червоним, там, – трикольоровим. Де ж ваші власні клейноди, де?" [6, 242]. Сцени "Патетичної сонати" нагадують кривавий бенкет Шевченківських "Гайдамаків": "Ні, не вміли, не хотіли, / Треба роз'єднаться! / Треба крові, брата крові" [12, 100]. Водночас згадується вірш "Ой три шляхи широкії" з циклу "В казематі": "Ой три шляхи широкії / Докупи зійшлися. / На чужину з України / Брати розійшлися. / Покинули стару матір. / Той жінку покинув, / А той – сестру, а найменший – / Молоду дівчину" [12, 326]. Попри те, що герої М.Куліша навпаки зійшлися на перехресті, Україна залишається незахищеною та сплюндрованою.

А незважаючи на всі реформи та зрушення, образ Батьківщини залишається саме в рамках "старої пісні", за визначенням робітників ("Народний Малахій"), та "старих пісень, перелицьованих на сентимент", за визначенням Ілька ("Патетична соната"). Малахій у своєму баченні України не забув процитувати Т.Шевченка – цього разу вірш "До Основ'яненка": "Ген-ген сидить біля віконця в хаті, морщить постоли та виглядає, чи не везе йому старий бозя дощу на пшеницю, чи не видно синів із салдатів, із наймитів дочок. І день, і ніч іде, бозі нема – і дощ не йде, б'ють пороги, місяць сходить, як і перше сходив, нема Січі… очерети у Дніпра питають…. Де то наші діти ділись, де вони гуляють?" [6, 90]. Цьому баченню селянської та козацької України протиставляється світ машин: "Вже сьогодні Дніпрельстан розбива динамо-моторами очеретяний той сум і дике, хай воно сказиться, тужіння порогів…" [6, 90].

Герої М.Куліша до останнього не втрачають надію втілити своє бачення України. У "Патетичній сонаті" на противагу Марининим гарматам старий учитель розгортає концепцію слова-зброї:

Ступай. Я маю зброю.

Марина. Яку?

Ступай. Українське слово.

Марина. Кожне слово переконує тоді, коли за ним дзвенить зброя!

Ступай. Вийду навстріч і скажу, нагадаю святі й соціальні слова: обніміте, брати мої, найменшого брата!...

Марина. Кому? Більшовикам? Бандитам? Бидлові, що реве від крові і трощить наші найкращі ідеї? [6, 213].

Зброєю стають Шевченкові слова – цитованого не один раз у М.Куліша послання-заповіту "І мертвим, і живим, і ненарожденним…". У цьому ж вірші йдеться про усміхнену матір-Україну, і М.Куліш продовжує Шевченкову традицію трактування України як жіночого образу [2, 131; 1, 68-70]. Якщо для Малахія Україна – це старчиха, що при дорозі стоїть, то для Марини – це ненька: "Перекажіть, що дівчина самітна жде, але не

сама. З нею виглядає стара рідна ненька. Виглядає синів своїх із солдатів на вороних, на козацьких конях..." [6, 219]. Одна з ролей Марини – "історична Україна (чайка)" [3, 127]. Ілько вбиває Марину – "члена комітету Чайку", "керівника контрреволюційної організації Золота Булава", отже, Україна гине.

І якщо Шевченко дає, за визначенням О.Забужко, "конструктивну ідею цілого повстання" [2, 144]: "Козак оживе / Оживуть гетьмани в золотім жупані; / Прокинеться доля; козак заспіва: “Ні жида, ні ляха", а в степах України – / О Боже мій милий – блисне булава!" [12, 94], – то Куліш показує поразку цього повстання. Гине і Ступай, і, як ми потім дізнаємося, сам Ілько, божеволіє Малахій. Причини поразки ті ж, що й у Т.Шевченка – "розклад національного тіла", братовбивство, небажання бути собою і найголовніше – небажання розбудити свою волю [2].

З огляду на це, варто зазначити, що Л.Плющ та Ю.Шевельов трактують Шевченкові рядки "Нема на світі України" як "апокаліптичну візію світу із затертою на мапі Україною, світу без України" [11, 7]. Свою книгу Апокаліпсису пише й Микола Куліш: темрява, смерть, війна, лиха, хвороби, жорстокість, блуд, панування злих сил, прихід антихриста та другого месії, оцінка історії та суд над людиною – ці мотиви стають наскрізними у текстах М.Куліша. Вивершується українська традиція – Т.Шевченко перетворюється на божевільного Малахія та дядька Тараса в шароварах. За свідченнями сучасників, на допиті нав’язливою фразою в монологах Т.Шевченка було "Я нічого не хочу – тільки щоб люди свого не цурались" [2, 130-131]. "Що ж ти такеє?" – запитує ліричний герой послання-заповіту "І мертвим, і живим, і ненарожденим землякам моїм…". Натомість у "Патетичній сонаті" Марина закликає: "Українцю, спізнай самого себе!". На це не спромігся жоден герой М.Куліша. І Малахій, і дядько Тарас, і Ступай-Ступанеко не пізнали себе, не пізнали Україну, а з її історії взяли лише буквальне – бриль, булаву, прапор. Тому цитування "Кобзаря" нагадує нав’язливе і бездумне повторення ідіоматичних висловів та прислів’їв, що часом звучать комічно через неадекватність ситуації. Тому зустрічаються численні нарікання на Тараса і Грінченка. Тому "українське" стало синонімом "позадництва".

До цитування "Кобзаря" та до інтерпретації постаті Т.Шевченка Микола Куліш підходить як письменник-модерніст. Цитати часто подані без лапок, вказівки на джерело чи автора, часом перекручені, обірвані або спародійовані. Поява Шевченкового слова у драматичних текстах у багатьох випадках несподівана і є яскравим контрастом до сказаного, в інших випадках, навпаки, Шевченкове слово резюмує ситуацію або служить незаперечним авторитетом. А покепкувавши з усього мужицького та зруйнувавши культ Шевченка, драматург намагається дійти того істинного, гідного, українського. Для Куліша Кобзареве слово, як і слово біблійне, широке використовуване модерністами, є універсальним кодом, що уможливлює діалог з читачем, розкриває

ширші концепти та апелює до попередньої традиції. У цьому звернення М.Куліша до Т. Шевченка є подібним до інтерпретації поета у Миколи Хвильового та Остапа Вишні.

Варто зазначити, що у ранніх творах М.Куліш практично не цитує Шевченка. Кобзареве слово яскраво та вагомо заявляє про себе, починаючи з "Народного Малахія", з яким пов'язано початок модерністського, а саме експресіоністичного, періоду у творчості М.Куліша. І з кожною наступною п'єсою Шевченкове слово дедалі частіше звучить у драматурга. Та якщо в "Народному Малахії" та "Мині Мазайлі" цитати вводяться в комічний, іронічний контекст, то у "Патетичній сонаті" посилюються трагічні ноти. До того ж посилюється й пророчий пафос, адже "Кобзар" прирівнюється до Біблії.

Упорядник американського видання творів М.Куліша Григорій Костюк називає п'єси "Народний Малахій", "Мина Мазайло", "Патетична соната" – "національною трилогією". Але самопізнання не відбулося, не відбулися ні реформи Малахія, ні воскресіння нації, пророковане Ступаєм, тому й немає більше сенсу говорити про Україну. Останні твори М.Куліша – "Маклена Граса" і "Вічний бунт" є філософськими диспутами романтика і скептика в досить умовному та абстрактному хронотопі. Національне питання вичерпано, а цитування Т.Шевченка та звернення до постаті поета припиняється. Залишилася єдина проблема – індивід і система.

1. *Грабович Г.* Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка. – К, 1998 ; 2. *Забужко О.* Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. – К., 2006; 3. *Залеська-Онишкевич Л.М.Л.* Омфалос у "Патетичній сонаті" Миколи Куліша // Сучасність. – 1994. – № 1; 4. *Ільницький О.* Шевченко і футуристи // Світи Тараса Шевченка: Зб. статей/ До 175-річчя з дня народження поета. – Нью-Йорк та інші, 1991; 5. *Куліш М.* Твори: В 2 т. – К., 1990. – Т.1; 6. *Куліш М.* Твори: В 2 т. – К., 1990. – Т.2; 7. *Куліш М.* Твори. – Нью-Йорк, 1955; 8. *Маланюк Є.* Репліка (З приводу висловлювань М. Хвильового про вплив Т. Шевченка на формування психології українського народу) // Народна творчість та етнографія. – 1991. – № 2–3; 9. *Одарченко П.* Тарас Шевченко в радянській літературній критиці (1920 – 1960) // Світи Тараса Шевченка: Зб. статей/ До 175-річчя з дня народження поета. – Нью-Йорк т інші, 1991; 10. *Хвильовий М.* Твори: В 2 т. – К., 1990. – Т. 2. 11. *Шевельов Ю.* Слово впроводу до Леоніда Плюща як шевченкознавця // Плющ Л. Екзод Тараса Шевченнка. – К., 2001; 12. *Шевченко Т.* Кобзар. – К., 1955.

М. Гнатюк, докт. філол. наук, проф.

ТАРАС ШЕВЧЕНКО І ВАСИЛЬ СТУС: СЕМАНТИЧНІ ТОПОСИ ТЕКСТУАЛЬНОГО ПРОСТОРУ

Текстуальний простір цих поетичних велетів важко розмежувати традиційними рамками століть, просторово-часовими вимірами, ментальними чи, навіть, генетичними ознаками, адже виросли вони з

одного – українського кореня, в їхніх жилах текла українська кров. Тай загалом, “генія трудно убгати в стисло окреслені рами, – як зауважив Євген Маланюк. – Геній прямує до найповнішого розкриття своєї особистості, до створення власного “космосу" – непереможно і всебічно. Тому часто живе в кількох добах і йде в кількох напрямках" [8, 32]. Переступивши поріг століть, Тарас Шевченко став для Василя Стуса найбажанішим співбесідником та однодумцем, людиною його часу, екзистенційних вимірів, оприявлених у багатомірній моделі життя філософськими категоріями “трагічної мудрості" та “трагічного стоїцизму". Сповнена невідкритих і нереалізованих сенсів діалогічна активність означила потребу слова як буття, потребу його “бути почутим, мати відповідь і знову відповідати на відповідь, і так *ad infinitum*" [1, 421]. Входячи в поетику художньої модальності, ці діалогічні стосунки витворювали нові форми бачення людини, де “*я* та *інший* поєднуються особливим і неповторним чином: *я* у формі *іншого* чи *інший* у формі *я*" [2, 319]. Безмежні у прострі й часі вони знаменували виникнення нових смислів, продукуючи постійне оновлення спектру міжособистісної комунікації, максимально творчої у своїй суті. Цей рівень діалогу заряджений глибокою проникливістю і довірою, співрозумінням і співпереживанням, відвертістю й здатністю подолання умовностей. Прагнення “добратися, заглибитися до творчого ядра особистості" (М.Бахтін) виступило конститутивною ознакою тексту, а його вихідним принципом – співтворчість розуміючих. Досліджуючи Стусові “Палімпсести", Леонід Плющ не випадково назвав основним пратекстом збірки саме “Кобзар". Це твердження поширюється не тільки на “Палімпсести", але оскільки вже архетипний образ є магістральним для Стусової творчості, декодування його зумовило кілька параметрів. Насамперед, включені у велике герменевтичне коло, вони продовжують свій діалог із пратекстами. Як у давнину на старовинних пергаментах поверх стертого тексту створювався новий, так у “новітніх палімпсестах" крізь численні нашарування – різні редакції та варіанти, інтертекстуальні алюзії і паралелі означуються первісні тексти (пратексти), які акумулюють в собі сутнісні значення історичної та культурної пам’яті, індивідуальної й національної свободи, повноту творчого самовияву. В цих смислових координатах з’являється глибока філософська рефлексія “За літописом Самовидця", де знову крізь зболений нерв проступає новітня руїна, а ретроспекції українського чину: “Стенаються в герці скажені сини України,// той з ордами бродить, а той накликає Москву" на вічне питання: “А де Україна?" відлунюють дикою пусткою: “Все далі, все далі, все далі…" [13, 45]. “Постать утраченої батьківщини, – як слушно спостеріг Юрій Шерех, – і в пляні особистому утраченої, і в пляні національному" [15, 105], сповнює серце Василя Стуса і трунком, що п’янить болем невідступної пам’яті, і трутизною, яка омертвляє тіло та дух: “За стодолями вітчизна, // перестрашене пташа, // то мій трунок і

трутизна, // нею витліла душа". Для нього, як і для Шевченка, Україна – сплюндрований рай, “храм, зазналий скверни", “рідна чужина", “наша – не своя земля", до нищення якої спричинилися як свої – “Славних прадідів великих // Правнуки погані" [14, 245], так і чужинці. Та все ж, “Гірше ляха свої діти // Її розпинають" [14, 247], тії діти-квіти, що “Московською блекотою // В німецьких петлицях // Заглушені" [14, 185]. На вольних козацьких, окрадених трупах свавільно постали нові “Брути" – чванливе панство, що наяву – “Раби, підніжки, грязь Москви,// Варшавське сміття – ваші пани, // Ясновельможнії гетьмани" [14, 246]. З них пішов відлік неповернення, розпочатий у Переяславі, коли впродовж наступних століть Україну методично вбивали безпам’ятством, розтлінною безвольністю, упослідженістю, малоросєйством-хохляцтвом. Із тих пір над нею завис “проклін нереалізованости" (О.Забужко), коли потрапивши в імперський, тоталітарний полон “…заснула Вкраїна,// Бур’яном укрилась, цвіллю зацвіла, // В калюжі, в болоті серце прогноїла" [14, 167]. Могутнє колись дерево старого дуба, в образі якого зростала шевченківська Україна, “гризуть, жеруть і тлять" ненаситні шашелі, підточуючи фізично та духовно. Так звана “національна еліта" заражена зрадництвом і запроданством, боротьбою за владу. Драматичні рядки “Тренів М.Г.Чернишевського" Василя Стуса з безпощадною правдивістю оприявнюють цю “обнавіснілу всенищівність роду", лишаючи останньою надією, що “доля – // всепам’ятна, всечула, всевидюща – // нічого не забуде, ні простить" [13, 63]. Саме Долі віддано право сказати вирішальне слово, бо “свідомий свого призначення: “сховатися від долі не судилось", поет готовий цілковито довіритися їй. Такі змістові модулі й доцентрові сили Стусового тексту виявляють повну суголосність з Шевченківськими текстами. Ця незрима сила концентрує в собі щось набагато більше, вагоміше й суттєвіше, ніж просто літературний вплив, оскільки йдеться про глибоку внутрішню єдність, “генетичний духовний зв’язок (при гострому запереченні наслідування шевченківських форм, інерції “шевченкового кожуха") [7, 116]. Поширюючи своє спостереження, Михайлина Коцюбинська окреслює спільність поетикального поля обох митців через своєрідний кругообіг образів, глобальну повторюваність певних мотивів та форм. Шевченкові максими логічно входять у контекст життя і творчості автора “Палімпсестів". Знаменитий Кобзарський триптих “Доля", “Муза" і “Слава" (1858) “проростає" в них своєрідними семантичними топосами, породжуючи спільні семантичні ядра. Як і його видатний попередник, Василь Стус здобув право чесно зізнатися, оглядаючи нелегкий, страдницький шлях, указаний Долею: “Ми не лукавили з тобою,// Ми просто йшли; у нас нема// Зерна неправди за собою" [14, 439]. Трагічна повторюваність долі, сумне “второзаконня", коли більше як через століття йому довелося пройти ті ж кола пекла, що й великому Кобзарю, накреслені не царськими, а вже новими – радянськими сатрапами,

зробила їх “в’язнями історії", що дійшли до нас як живе втілення нескореності Духу, непроминальності нації. Ніякі “валуєвсько-емсько-сталінсько-брежнєвські зашморги" (М.Коцюбинська) не змогли задушити волю, а приписи із забороною писати й малювати – ув’язнити слово, притлумити думку. Потреба слова, як потреба подиху, зростала в проникливо-категоричному зізнанні Шевченкового тексту: “Хоч доведеться розп’ястись! // А я таки мережать буду // Тихенько білії листи" (“Лічу в неволі дні і ночі"). “Змережані кров’ю і сльозами" ці дивом уцілілі листочки дійшли до нас, переступивши через шпіцрутени і карцери, голодування та солдатську муштру. В нищівно-спопеляючому “всецарствії пекла" Стус керувався своїм законом: “*Сто* плах перейди, серцеокий,// *сто* плах, *сто* багать, *сто* голгоф". Пізнання життя “як екзистенційного тривання на своїй межі" [4, 18], Гайдеґґерівський заклик: “ставай тим, хто ти є", що узгоджувався з кредо його улюбленого Р.-М.Рільке: “Поет повинен бути для себе цілим світом і все знаходити в собі" [10, 219], лягли в основу Стусового “самособоюнаповнення". Трактуючи “я" як відкриту структуру, поетове “ставання собою" передбачало й уможливлювало “будування себе", бо ж: “хіба не ти – твоя мета?! (“Коли ступаєш на дорогу"). Звідси, на його переконання, “що більша мета – то більша людина. Отож, смисл життя – мати якомого більшу мету, цю мету зробити своєю, тобто помінятися з нею місцями, інакше – з головою зануритися в ній, геть до останку, до повної втрати самого себе" [6, 10]. В цьому митець бачить головну опору життя, запоруку інтенсивного духовного зростання. Тільки за цих умов, у ситуації житєвого вибору не доведеться роздвоюватися “на себе і страх", бо відчуття тожсамости буде визначальним, вихідним і всезаполоняючим. Вироблений Стусом ген антистраху продукує такі духовні ґрадації як: “Змагай, знеможений життям…", “Як добре те, що смерті не боюсь я…", “Ярій, душе! Ярій, а не ридай…". “Між ідеєю і життєвим вибором, між словом і вчинком, – зауважує Михайлина Коцюбинська, – для нього немає відстані, немає суперечности.

Саме цим насамперед зумовлена особлива привабливість і значущість Стусового образу буття для нашої людини, яку привчили бути рабом обставин, об’єктом чиєсь волі, а не суб’єктом в його самовиявленні й самоутвердженні" [7, 111].

Проти рабської психології рішуче повстає й духовно-творче єство Тараса Шевченка. Дивовижну цільність і єдність його особи визначають насамперед високі моральні імперативи, свідомість власної гідності, апологія гуманістичних цінностей. Він, як зуважив Василь Пахаренко, є послідовним прихильником “не абстрактно-теоретичної, споглядальної етики-науки, а **живої, дієвої, конкретної етики чину**:

Один у другого питаєм,
Нащо нас мати привела?
Чи для добра? Чи то для зла

Нащо живем? Чого бажаєм?
І, не дознавшись, умираєм,
А покидаємо діла…

Отже, **екзистенційно-етичні мотиви** –

- добро і зло,
- правда і кривда,
- Бого-і людинозвинувачення за зло,
- Бого-і людиновиправдання за добро і красу,
- пошук шляхів перемоги добра тощо.

Саме ці мотиви є об'єднавчим, **системотвірним чинником** надзвичайно різногранної, амбівалентної, децентрованої, поліварянтної творчості Шевченка" [9, 77–78]. Аналізуючи природу такого явища, інший дослідник – Григорій Грабович пояснює зумовленість його різними психологічними підтекстами. "З одного боку, – пише він, – варіантність є прямим висловленням міфічного коду: структури (як ще давно зауважив Леві-Строс) постійно породжують нові "події"; міф, кожний справжний міф з'являється і пізнається тільки у "варіантах" (чи "подіях"); це й є його основною характеристикою, його "підписом". З другого боку, варіантність є прямим і глибинним проявом максимального психологічного насичення Шевченкової поезії. І в практичному, і в есенційному сенсі писання варіантами підтверджує вирішальну роль Шевченкового автобіографізму" [3, 147–148]. "Вібрація тексту варіантами" виразно означує ще одну понятійну грань "новітніх палімпсестів" Василя Стуса. Оскільки рукописи часто вилучали й нищили (остання збірка поета "Птах душі" так і не вийшла із-за грат), пам'яті залишалося одне – відновлювати втрачене, відтворювати навіть те, що поза авторським знанням вдалося зберегти друзям, доправивши у різний спосіб, навіть під загрозою смерті, на волю. Завдяки їм багато текстів і сьогодні поповнюють материк Стусової поезії, а "озвучені" нескореною пам'яттю письменника первісні тексти витворювали нові варіанти, отож – паралельно з'являлися численні списки, різні редакції творів, або "нові узори по старій канві" (М.Коцюбинська), де накладалися різні стани душі поета. Здавалося б, вони "стирають", заперечують один одного, але так виглядало лише на перший погляд. Як і у давніх палімпсестах, крізь заново написаний проступав той давніший, первісний текст, що разом продукували його багатомірність і багатозначність. "Самопізнання – самоутвердження – самоспелення – такий постійний ланцюг моральних максим-мет, що їх ставить перед собою поет" [7, 12], який міцно поєднує його з Шевченківською філософією чину. "Прометеїв комплекс" (Ю.Шерех) сформувався як антитеза духовного розтління і самозречення безвольної отари деградованих до тваринного стану людей, які своїм егоїзмом, гординею й заздрістю ("Розпинать // А не любить ви вчились брата!" /"Юродивий"/), рабською упокореністю, оспалістю й пасивністю лише помножують зло, живим втіленням якого

на землі є деспотична влада, тоталітарна держава. Слухняно підставляючи спини цій піраміді суспільного зла з царями, псарями і царятами покірна “братія мовчить собі, // витріщивши очі! Як ягнята: “Нехай, – каже, – // Може, так і треба!" [14, 176]. “Так і треба!" – гнівно і гірко, із тамованим болем у серці зроняє поет, заступаючись перед Богом за розтоптану, самозневажену людину, кидаючи різкі звинувачення найвищому адресату (“бо немає Господа на небі!") в надії, що своїм теплом і милістю Він зможе розтопити “замерзлі душі" й через покаяння та всепрощення повернути їх із лона первородного гріха на шлях християнської істини та любові, адже “Усі на сім світі – // І царята, і старчата – // Адамові діти" (“Сон"), створені по Божому образу і подобію. Кобзар просить Всевишнього зглянутися на долю грішників і: “Коли доброї жаль, Боже, // То дай злої! злої! / Не дай спати ходячому, // Серцем замирати // І гнилою колодою // По світу валятись" [14, 257]. Закцентовуючи активно-дієве, гуманне начало людської особистості (“дай серцем жити// І людей любити"), поет пробує достукатися до самосвідомості індивіда й нації, поставивши людину в центр уселенського буття: “О люди! люди небораки!// Нащо здалися вам царі? // Нащо здалися вам псарі? // Ви ж таки люди, не собаки!" [14, 506]. Він категорично не приймає, відкидає світ зла з потворними фантасмагоріями, що зринають на сторінках відомих поем “Сон", “Кавказ", “Юродивий", вірші-притчі “Саул" та ін., твердо вірячи, що на “оновленій землі // Врага не буде, супостата, // А буде син, і буде мати, // І будуть люде на землі" [14, 501]. Ідея самознищенності зла приходить до автора “Кобзаря" через непохитну віру в Христа, що уможливила не лише теодицею (боговиправдання, яке мало своєю опозицією богозвинувачення), а й антроподицею (людиновиправдання на противагу людинозвинуваченню) в неоднозначній палітрі творчості митця.

Свою дорогу, яка виводить за межі абсурдної дійсності з її застійною, задушливою атмосферою, де творчій людині неможливо самореалізуватися шукає і знаходить Василь Стус. Характеризуючи цей стан душі як “смертеіснування-життєсмерть", він звільняється від гнітючого почуття, створивши рукописну збірку з гротесково-промовистою назвою “Веселий цвинтар" (1970). Протистояння цвинтарному настрою чинилося у спротиві, навіть кпинах із нього, що маніфестувало нетривкість, минущість макабаричної дійсності. Доречними тут стали іронія й гротеск, гірка сатира, навіть фарс так суголосні Шевченківським мотивам, а також “своє оригінальне осмислення ідіотизмів існування" (М.Коцюбинська). Серед поетичних сатир, гротескових притч, сюрреалістичних портретів та колажів у тексті Стуса зринає алегоричний образ мавпи як людини бездумної, нездатної до прямоходіння і прямостояння, готової слідувати будь-яким забаганкам, підкорятися чужій волі. Сповнене відчаю його зізнання “Отак

живу, як мавпа серед мавп…" промовисто свідчило як виболіла, виятрила душу поета спільна упокореність і упослідженість, свідома зреченість загалу на роль статистів, “популяцію людей, керованих по радіо" (М.Коцюбинська). Схильний до всепрощення як людина добра, “знелюднення" митець пробачити не міг, тож “мусив зневажати такий загал" [6, 18]. Але, при цьому він не збоку й не над ним, а *“серед”*, у тому ж великому театрі життєвого абсурду, де, свідомий тяжкої долі, готовий взяти весь біль і гіркоту на себе, бо як зневажити народ серед якого виріс, з яким разом страждаєш і гріх якого маєш спокутувати на хресті (“не питаю, чи тяжкий мій хрест", бо “Богом послана Голгота") [13, 36].

Поет зміщує реальні плани, поєднуючи непоєднуване, свідомо маніпулює образним матеріалом задля створення поетичної моделі життєвих абсурдів. Усі деталі й епізоди легко впізнавані, звичні стереотипи й кліше дають живильний ґрунт для театру абсурду. Якщо ж оглянути його мистецьким оком, неминуче перед зором постають картини Босха, чи Сальвадора Далі. Спостерігаючи за його новими трансформаціями, легко помітити як це дійство переростає подекуди у театр жаху. Й це видається не дивним, бо в атмосфері цькувань, гонінь і переслідувань, яка постійно оточувала поета та його друзів, щоб вистояти і залишитись вірному собі треба було понадлюдських зусиль. Нових псарів вишколювали навіть краще за тих, яких змальовував Шевченко. Людей в новій, радянській імперії зла вже не урівнюють з собаками, а ставлять іще нижче. В одному з ранніх віршів Василя Стуса “Тагіл. Зима. Шістдесят перший рік" (означення місця й часу першого року його солдатської муштри) автор (“воєнраб") спостерігає дивну картину: на влаштованій у міському парку виставці собак, схожі на “заслужених митців// чи лаврейованих міліціонерів" “орденоносні пси" презирливо оглядають натовп, що благочестиво хилиться “перед Нічим", утримуючи на своїх плечах “гніт тяжкий зумисних демократій". Ниций загал, який “щасливий ницістю своєю", схожий більше на популяцію тварин, аніж на гомо сапієнс. На черговому “шабаші фікцій" (Л.Костенко) він редукується у ранг статистів і доходить у нівеляції людського аж до знелюднення. “Орденоносний пес" – символ “ясновельможності заслуг і подвигів", “державної городовитості й незламності", дає виразно всім відчути, хто чий господар. На тлі бездумного натовпу, де навіть нема “к о м у показувати псову міць", зринає мимоволі картина царських палат із Шевченківського “Сну", де: “За богами – панства, панства/ / В серебрі та златі!// Мов кабани годовані, – // Пикаті, пузаті!..// Аж потіють, та товпляться, щоб то ближче стати // Коло с а м и х: може вдарять // Або дулю благословлять дати // Благословлять; хоч маленьку, // Хоч півдулі, аби тілько // Під самую пику" [14, 181]. Василь Стус, як і його великий попередник, замислюється над тим, як почувається людина в такому натовпі, особливо, якщо опинилася там випадково і, як впливає натовп на людину? У своїй відповіді він доходить однозначного висновку,

драматично констатуючи: “Я був у натовпі. Я був н і к и м. // Я сором відчував за власну ницість,// за воєнрабство. І безмірний жаль// виповнював мою голодну душу// що я не пес. Орденоносний пес" [11, 60]. Вивільнитися від пут натовпу і рабської психології, прокинутися від летаргійного сну й відчути себе людиною, спільнотою індивідів, народом, нацією, а не деформованою масою – ті основні посили, які адресують обидва поети своїм сучасникам і нащадкам. Прозірливим є спостереження Пантелеймона Куліша (цитоване Євгеном Маланюком), який зауважив, що з часу з’яви Шевченківського “Кобзаря" “всі в нас поділились на живих і мертвих, та й довго ще ділитимуться" [8, 27]. У “рад-соц-конц-табірному союзі" [11, 31], де панує “демократія покори// і свобода німувань" і дано “рівне право – всім страждати// і один терпіти гніт" [13, 41], основним для поета залишається не стати послушним виконавцем чужої, злої волі, не роздвоїтися “на себе і страх" подібно до героя вірша “Еволюція поета". Василь Стус, як колись і Тарас Шевченко, відкриває поруч високості людини і мізерність її, усвідомлюючи печально, що назагал люди “малі для власного розп’яття". В атмосфері інтелектуального застою, імітації життя його душу ятрить “Україна – ошукана, оспала, навісна" [13, 44], найбільше дратує і гнітить людська апатія, байдужість, коли, здається, навіть відкриють очі “змертвихвсталі, то ці ще спатимуть і далі". Так народжується самота, безтеперішність і безмайбутність, де лише “тьма і тьмуща тьма.// І тьмуща тьма" [11, 80], а “ти живеш навпомацки – і тільки. // Самопізнання – самозгасання" [11, 41]. У цій складній діалектиці життя утвердження тожсамости, “знайдення себе" (Ю.Шерех) триває на порубіжжі людських можливостей і сил, тому й звучить палка молитва: “Господи, благослови// утриматись на// березі агоній…" (“Краса твоя солона і гірка").

Долаючи свою “дорогу болю", поет звертається до Бога як Вищого духовного імперативу, який “єдиний має право керувати вчинками і кермувати долю" [6, 20]. Цей образ розгортається на такі визначальні для нього поняття як Україна – Мати – Жона. Навіть більше, його усезаполоняюча сутність дозволяє самому відчути те дивне сяєво над долею, те незбагненне таїнство душі, коли “В мені уже народжується Бог", розуміючи його “як щось головне, стрижневе, істинне, ядро духовної сутності" [6, 20]. Позбавляючись гірких сумнівів і розчарувань на своєму непростому шляху до Бога, Василь Стус як і колись Шевченко, знаходить Його в своєму серці, зливається із ним, пізнаючи трагічну мудрість світоустрою, де зло й добро є необхідною умовою буття, шукання істини і праведного шляху. Від гірко-розпачливого: “Немає Господа націй землі // не стерпів Бог – сперед очей тікає, //аби не бачити нелюдських кривд, // диявольських тортур і окрутенств" < > “Пан-Бог – помер" [13, 72], що перегукується з Шевченковим “немає Господа на небі!" до – “О Боже, ти мій брате, я згинувши воскрес" [12, 365], “Вознось мене, мій Боже, чи край, та тільки знай, що син я в тебе – добрий", чи

Шевченківське: “Не нарікаю я на Бога…" й “Молітесь Богові одному, // Молітесь правді на землі, // А більше на землі нікому // Не поклонітесь" (“Неофіти"), обидва митці приходять до теодицеї через віднайдення Всевишнього в собі, осягнення немарності Христових мук та його жертви, пізнання найсуперечливішого феномену – людини, яка, за глибоким і драматичним спостереженням Івана Багряного, є “найвеличнішою з усіх істот", “найнещаснішою з усіх істот", “найпідлішою з усіх істот" і “як тяжко з цих трьох рубрик вибрати першу для доведення прикладом". Свою “рубрику" Шевченко й Стус не вибирали, довівши власним страдницьким життям і творчістю, що “Людина – найвеличніша з усіх істот". Саме ця ціннісна категорія визначає основні семантичні топоси їх текстуального простору – мети життя і філософії шляху, амбівалентності добра і зла, долі – власної, жіночої й України, самоти, палкої віри у з’яву “апостола правди і науки", нездоланної дихотомії людина – Бог та вічної триєдності Бог-Отець, Бог-Син і Бог-Дух. Апологія цих цінностей визначає їхню поставу прямостояння, роблячи братами по духу, бо як слушно зауважує Михайлина Коцюбинська: “Досвід Шевченка для Стуса – це щось значно вагоміше за літературний вплив. Це – знак причетности до національної традиції. Підґрунтя, образно-настроєве тло" [5, 251]. Лише на цьому ґрунті й могли з’явитися такі художні коди, текстові паралелі, парафрази, чи навіть підсвідомі запозичення як: “І золотої й дорогої// Мені, щоб знали ви, не жаль/ Моєї долі молодої" (Шевченко) – “І золотої й дорогої // нам стане думи на віки" (Стус), “караюсь, мучуся… але не каюсь!" (Шевченко) – “де не стоятиму – вистою" (Стус), І не знаю, // Чи я живу, чи доживаю" (Шевченко) – “Себе на думці вже ловлю, що і не жив, а вже нажився" (Стус) та ін. Аналізуючи їх, Юрій Шерех висловлює оригінальну думку про “майже злиття двох особистостей в одну, коли Шевченкове стає Стусовим", уточнивши при цьому, що, “Шевченків був не вплив, – було ототожнення. Але тут зразу підкреслимо: тотожність вдачі, віри, стійкости, світобачення, але не тотожність поетичної структури. Від ритмів до образів, від композиції поетичного твору до звукової інструментації – в усьому Стус од Шевченка не залежний, коли хочете, – ні від кого не залежний. Шевченко для нього – як українська мова. Він нею пише, він нею дихає, він кує й перековує її, як йому велить творчий дух" [15, 133]. Власне, це і є визначальною рисою генія, який долає межі часу, лишаючись назавжди в душі і пам’яті народу.

1. *Бахтін М.* Проблема тексту у лінґвістиці, філології та інших гуманітарних науках // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст./ За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доп. – Львів, 2002; 2. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. – М., 1979; 3. *Грабович Г.* Шевченко, якого не знаємо (З проблематики символічної автобіографії та сучасної рецепції поета). – К., 2000; 4. *Гундорова Т.* Феномен Стусового “жертвослова" // Стус як текст. – Мельбурн, 1992; 5. *Коцюбинська М.* “Неначе цвяшок, в серце вбитий…" Читаючи статтю Григорія

Грабовича “Між словом і схемою"// Коцюбинська М.Х. Мої обрії: В 2 т., Т. 2. – К., 2004; 6. *Коцюбинська М.* Поет // Василь Стус. Твори у шести томах дев’яти книгах. – Т. 1, кн. 1. – Львів, 1994; 7. *Коцюбинська М.* Феномен Стуса // Коцюбинська М.Х. Мої обрії: В 2 т., Т. 2. – К., 2004; 8. *Маланюк Є.* Книга спостережень. – Торонто, 1962; 9. *Пахаренко В.І.* Начерк Шевченкової етики. – Черкаси, 2007; 10. *Рільке Райнер Марія.* Думки про мистецтво і поезію. – К., 1986; 11. *Стус В.* Веселий цвинтар: Поезії. – Варшава, 1990; 12. *Стус В.* Твори у шести томах дев’яти книгах. – Т. 2. – Львів, 1995; 13. *Стус В.* Твори у шести томах дев’яти книгах. – Т. 3, кн. 1. – Львів, 1999; 14. *Шевченко Т.* Кобзар. – К., 1972; 15. *Шерех Ю.* Трунок і трутизна // Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. – Т.2. – Харків, 1998.

А. Гудима, асп.

Творення себе як спосіб осягнення універсумів (на матеріалі етологічних поем Т.Шевченка)

Пізнання людиною себе, до чого закликає Г.Сковорода, адже не розуміти себе те ж саме, що втратити, – на переконання Т. Шевченка, забезпечує можливість творення себе. Пізнання починається, відколи герой, наділений емоційним (естетичним) світосприйняттям, дає волю своєму серцю і життя героя повністю транспонується в життя серця. Тоді серце (слідуючи Г.Сковородою) стає і головою, і істинною людиною в людині. Як наслідок людина пізнає глибини своєї екзистенції, що символізує феномен самості, які проектує на Іншого. Таким чином, світ замикається на Іншому із відчуженням від звичного оточення. Оскільки серце не керується жодними правилами, часто стирається межа між добром і злом, гріхом і благодаттю. Як наслідок – людина, яка втрачає Іншого і відчужена від оточення, приречена на страждання і субстанційну самотність (як самотність індивіда не серед собі подібних, а як "відособлення *від світу людей* у певний некомунікативний, власний світ")[1, 58], викликані зовнішнім осудженням і цькуванням.

У стражданнях людина, за Т.Шевченком, продовжує пізнавати себе і бачити світ навколо себе таким, яким він є, а також відбувається акт творення себе, як перший крок до творення світу навколо себе. Т. Шевченка цікавить те, що буде на другому кроці, рух, зміна. Процес творення себе прочитується в руслі творення майбутнього, адже все має значення настільки, наскільки воно спрямоване на майбутнє. Для письменника "правдива життьова повнота не полягає в задоволенні, в успіху чи в досягненні" [4, 29–30], а в русі, в якому, проте, задана можливість здобути найголовніше – себе – або втратити.

Творення себе, як демонструє Т.Шевченко, здійснюється через страждання, які проходять на межі життя і смерті і спонукають до розкриття людиною свого внутрішнього ресурсу. Творення себе – це творення особистості, як вищої інстанції самості, яка не задана природою, "а виникає з бунту, таїни, боротьби людини з собою ... будується через систему заборон, естетику моральних зусиль" [3, 31].

Герой свідомо робить вибір на користь того чи іншого шляху: Катерина, Сліпа, Наймичка, Відьма, Варнак з однойменних поем, Максим із поеми "Москалева криниця", Микита з поеми "Титарівна", генеральша з поеми "Петрусь" тощо, – стаючи єдиновідповідальним за те, яким буде його життя, якого універсуму він досягне: благодаті чи гріха. У стражданнях, маючи можливість осмислити і переосмислити своє життя, тепер уже здійснюється справді життєвий вибір: між добром і злом.

Одним зі шляхів творення є подолання химерності. Етологічні поеми Т.Шевченка сповнені химер, що відображається на різних рівнях: у постатях героїв, способі їхнього найменування, зображенні простору тощо. Як зазначає Т. Бовсунівська, химера є "**увиразненням душевного дисонансу"**, а тому "переборення химери веде до самоутвердження особистості" [2, 48]. Усталеними формами утворення химер виступає божевілля, сон, марення, ворожіння тощо. Так, через подолання божевілля Відьма стає спроможною повернутися до життя, у той час як Сова своїм кінцевим шляхом досягає того етапу, з якого розпочинала свої пошуки Відьма. Якщо Сова втрачає свій людський образ і повністю реалізується у своєму найменні, то Відьма зуміла позбутися химерності (хоча й не цілком).

Питання творення себе дотичне до досліджуваного Л. Задорожною питання соборності як засадничого для Шевченкової творчості в цілому, відповідно до філософського наповнення поняття, за М. Бердяєвим, – "*як спроможність індивідуума, нехтуючи при цьому спонукальними формами спільноти, здійснити свій вибір у вільному спілкуванні* (виділення Л. Задорожної. – А. Г.)". "Послідовне нехтування спонукальними формами спільноти" дозволяє людині бути вільною обирати шлях "до пошуку індивідуального щастя" (що стосується етологічних поем). Таким чином, питання соборності – вихідне для досліджуваного нами, як на першому етапі – "втягнення" у страждання, так і на другому – розрішення.

Процес творення себе проходить як відродження (В.Пахаренко в удосконаленні себе і світу вбачає один зі способів подолання зла) або деградація. Перше закономірно прочитується як акт добротворення, друге – злотворення щодо себе. І вибір на користь добротворення чи злотворення, як справедливо говорить В. Пахаренко, "визначається насамперед моральністю кожної окремої особи" [5, 56], а потім уже іншими чинниками.

За Т.Шевченком, герої етологічних поем, як скривджені, так і грішники, творячи себе, здатні посісти місце серед праведників, проходячи акт творення шляхом примирення із собою і зі своїм кривдником, зі своїм минулим і теперішнім:

І примиренному присняться
І люди добрі, і любов,
І все добро. І встане вранці

Веселий, і забуде знов
Свою недолю. І в неволі
Познає рай, познає волю
І всетворящую любов [8, 310].

Творення себе героями в етологічних поемах дозволяє їм стати творцями свого життя: у прямому смислі – це забезпечує можливість самого життя і дозволяє спрямувати його у відповідне русло.

Концепт творення себе, відліком чого обов'язково служить якийсь переломний життєвий момент – такий, що кардинально змінює становище героя – часто через його вчинок, оскільки переважно йде мова про переступ, співвідноситься і переживається через спокуту. При цьому творення і спокута сутнісно відіграють подібну роль.

Так, Мейстер Екгарт розуміє під актом творення саме творення і спокуту, як два акти надання, наділення: у першому випадку наділення існуванням, у другому – смислом. У Т.Шевченка герої творять себе, проходячи або шлях спокути, або прощення. Шляхом спокути йде варнак; через прощення здобувають смисл життя і можливість самого життя безіменний герой із поеми "Меж скалами, неначе злодій…", Сліпа, Відьма, при цьому остання водночас звільняється від внутрішнього тягаря і проектує себе на добротворення навколо себе. Максим із "Москалевої криниці" не тільки здобуває смисл життя, присвятивши себе творенню добра людям, але й преображається "в дусі Преображення Христа, тіла його Світлом фаворським" [6, 320] (це положення стосується обох редакцій – погоджуємося з позицією В. Пахаренка).

Ці герої не просять прощення, бо не вчиняють насильство – вони прощають своїх кривдників. Такою для Т.Шевченка є міра людяності, моральності, суть життєвої науки для людини:

Отак, люде, научайтесь
Ворогам прощати,
Як сей неук! [8, 427]

Найбільшу цінність, на переконання Т.Шевченка, втілюють ті, хто, розчарувавшись у житті, залишаються в ньому, шукаючи своє місце. Це переможці перш за все над собою.

Особиста деградація (Микити з поеми "Титарівна", генеральші з поеми "Петрусь") завжди пов'язана з руйнацією і певного потужнішого утворення. Зупинимося на поемі "Титарівна". Микита наділений різнобіжними характеристиками: найкращий хлопець (як свідчення закладеного в ньому добра) і вбогий байстрюк (як проявлення зла в його гріховному народженні). Відправною точкою для його творення, що в тексті реалізується засобом дороги, для Микити є привселюдна образа титарівни, спрямована на підкреслення злого начала в ньому, чиїм заручником він є сам. Микита не бажає нести ношу страдника, спланувавши відплату. Своїм поверненням на четвертий рік він переграє ситуацію, для нього визначальну і пам'ятну. Першого разу він –

байстрюк, сором'язливий і вбогий; другого – борець у синій шапці, у жупані та червоних штанях, який вередує як панич. Тепер автор називає його проклятим, хоча досі він нічого грішного не вчинив, але реальність його серця пояснює таке найменування; він уподібнюється упирю (Л. Плющ). Після зникнення Микити в селі не лишилося навіть згадки про нього: "чи й був коли?" – тоді як титарівна своєю пам'яттю, любов'ю прив'язує його до світу, до простору; і через її смерть Микита втрачає цю прив'язку. Микита торжествує, що титарівна сама йому годить. Але з її боку – це поклик серця, який засліплює; а з його – сліпа помста як самоціль. Зрештою, деградація Микити (у якому змішаний комплекс Каїна – Ірода – Юди) поглиблюється, коли він вбиває свою дитину і звертається по людський суд титарівні за гріх, який сам вчинив. Цей суд присуджує дівчині смерть, проте вона здобувається на християнський кінець зі сповіддю і причастям. – Відповідно гріх дитиновбивства вже сплачений смертю. Тому на цьому рівні Микита вже не може отримати відплату, його карає Господь протилежністю кари титарівни – життям в універсумі гріха.

Для митця цінність полягає не лише в осягненні того чи іншого універсуму, але й окремо як у житті, так і в смерті, залежно від контекстів: смерть як вирок, як обривання і смерть як звільнення, яка "в світі-боввані стає прозрінням, звільненням від невіді-тьми" [7, 40]. У поемі "Титарівна" ці поняття втрачають своє звичайне наповнення. Той, хто отримує майбутнє, не втілює максимальну систему цінностей, не заповнює своє місце у світі – його "земля не приймає".

Моделлю концепту творення себе, як одного з видів "творчості", постає творення світу. Зокрема таку аналогію між народженням особистості і створенням світу проводить С. Кримський, виділяючи такі символи шестидення: "1) побачити світло; 2) протиставити безодні власний берег, свою землю та небеса віри; 3) знайти опору, твердь; 4) дати форму стихіям; 5) засвідчити тварність та його долю; 6) здобути душу. І, нарешті, утворити паузу в діяльності та заповнити її недільним спогляданням підсумків. Такою є духовна космогонія творіння особистості" [3, 34]. Реконструювавши шлях творення себе Сліпою, спостерігаємо присутність цієї аналогії в однойменній поемі. Для Сліпої світлом було означене вибране нею місце очікування, відлюдне, а значить захищене, із проекцією на майбутнє – панські палати. Спів псалма, тихий смуток серця – те, що протиставлене безодні, її колись збуреному серцю. Опорою Сліпої є її донька; крім того, Оксана є її тривогою, запорукою майбутнього і метою.

Для Сліпої життя – це житейське бурхливе море, у якому пісня горя єдина є тихим струменем, і Сліпа робить вибір на користь цього тихого струменя. Стихія її внутрішніх почувань оформлюється в молитовний настрій, настрій смирення і пролиття сліз. Вона розкриває свою таємницю доньці і просить її помолитися душею незлобною і за

нього – кривдника і батька, і за себе.

Її блукання із села в село, цькування людьми грішниці і вибір на користь дрімучого лісу, чистого поля – волі – це і є засвідчення тварності, у його ускладненому варіанті: Сліпа йде шляхами звірів, відділяється від світу людей, посідаючи місце звіра, тому що люди цькують її як звірі. Здобуває душу героїня в Бозі, осягнувши універсум благодаті.

Таким чином, творення себе – один із центральних концептів етологічних поем Т. Шевченка, а також один із вихідних моментів, на нашу думку, для характеристики образів героїв та їхньої еволюції. Концепт творення себе валентний з іншими засадничими концептами: пізнання себе та соборності. Наслідком творення себе як відродження або деградації є осягнення людиною універсумів благодаті чи гріха, а також виявлення цінності в житті або смерті.

1. *Анчел Є.* Этос и история / Пер. с венг. М. А. Хевеши. – М., 1988; 2. *Бовсунівська Т.* Химера у західноєвропейському та українському романтизмі (А.Міцкевич, Е.-Т.-А. Гофман, В.Гюго, Ш. Бодлер, Е.По, Т.Шевченко та ін.) // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – червень. – 2000. – № 6; 3. *Кримський С.* Під сигнатурою Софії. – К., 2008; 4.*Ортега-і-Гасет Х.* Бунт мас // Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори / Перекл. з іспанської В. Бурггардта. – К., 1994; 5. *Пахаренко В. І.* Незбагнений апостол. – Черкаси, 1999; 6. *Плющ Л.* Екзод Тараса Шевченка. Навколо "Москалевої криниці". Дванадцять статтів. – К., 2001; 7. *Плющ Л.* "Вільготно гойдається зламана віть…" // Слово і час. – № 11. – (371) листопад 1991; 8. *Шевченко Т.* Кобзар. – К., 1994.

Л. Жванія, асп.

Україна в ліриці Т.Шевченка періоду заслання та ліриці Лесі Українки, писаній на чужині

Питання, чим була Україна для Т.Шевченка й Лесі Українки, якою вона постає у їхній творчості, цікавило багатьох дослідників. Так, Ю. Івакін у ґрунтовному дослідженні "Поезія Шевченка періоду заслання" зазначає, що образ України в "невільницькій ліриці" є наскрізним, постає не тільки з ліричних творів, де поет безпосередньо висловлює любов до рідного краю і тугу за ним, а й з віршів антикріпосницького змісту, народнопісенних, поезій про історичне минуле батьківщини. Шевченків образ України, підкреслює Ю.Івакін, є глибоко ліричним і разом з тим соціально-викривальним. На засланні патріотичні почуття поета загострюються. Більшість ліричних творів цього періоду пройняті ностальгією, роздумами про Україну, її долю. Патріотизм поета, наголошує автор, має демократичний зміст [2, 58].

Ю.Барабаш вважає, що для Шевченка "поняттям "Україна"

означено найвищу духовну і моральну вартість як національного, що більше-загальнолюдського засягу, так і особистісного плану" [1,111]. На його думку, Шевченкова Україна "належить площині конкретно-історичної модальности й водночас сфері метафізичній, трансцендентній; це явище, закорінене у реальному часі й просторі, й водночас категорія онтологічна, буттєва; це те, що, напевно, "було" і є, і те, що поет почув "од старих людей", профанний факт і артефакт, легенда, сакральна національна міфологема" [1, 112].

П.Іванишин у монографії "Національний спосіб розуміння в поезії Т.Шевченка, Є.Маланюка, Л.Костенко" зазначає, що в творах досліджуваних авторів втілено Україну "як наскрізний основообраз", постійну змістову ідею та генеральний смисловий концепт. Це не просто земля, а "опора екзистенції, "земля народу", споконвічний "ґрунт - основа", світ народу в його історичному здійсненні". Україна "витлумачується як Україна - земля, … Україна - світ,… й Україна - історія" [3, 235]. На думку П. Іванишина, у поезії Т.Шевченка Україна персоніфікується як буття в образі матері. "Так само, як мати робить можливою присутність у світі дитини, так само Вітчизна, (як буття), уможливлює появу такого сущого, як людина. Відповідно, Україна уможливлює появу українців, як "сім'ї вольноїДослідник творчості Лесі Українки В. Погребенник підкреслює, що "початкові вектори часово-просторового континууму України в її поезії позначені переємністю Шевченкового національно-патріотичного патосу, самого заголовного образу його лірики" [8, 712]. Автор слушно називає творчість Лесі Українки "україноцентричною". Перша її збірка "На крилах пісень" "вже першими рядками присвятилася "Україні, нашій бездольній матері" [9, 2]. Надалі Україна в її поезії постає то "глухим німуючим краєм із закутими в кайдани вбогими братами, народженої і живущої в могилі всеукраїнської родини" [8, 713], то "уподібнюється, обложеному зусібіч ворогами місту, в якому "… згоди немає, панує розрада, Змагання, непевність і крик: зрада!, зрада!"" [8, 714]. Автор дослідження зазначає, що "часово-просторовий континуум України у поетичній творчості Лесі Українки має координати синхронні й діяхронні, українські й інонаціональні (в "гіркій, давно минулій долі" інших етносів і сторін поетка все бачила "образ рідної неволі"" [8, 717].

Образ України у творчій спадщині Т.Шевченка своєрідний і багатогранний. Він першим уводить в українську поезію образ України, як об'єкт глибокого ліричного переживання. Особливим стає інтерпретація цього образу в період заслання, неволі, коли поет насильно був відірваний від рідного краю, від близьких людей, від усього, що було дорогим його серцю, від усього того, що плекало його надії на майбутнє. В такій кризовій ситуації особливо гостро відчувається самотність людини перед лицем життєвих випробувань, відбувається переоцінка всіх існуючих буттєвих засад, цінностей. Усе

поверхневе відходить, поет у ситуації відчуження отримує можливість заглибитись у свій внутрішній світ, пізнати себе, Божественне у собі, і, - як результат, зуміти простити. Заклик християнського прощення ворогів, братерської любові й настанова любити Україну, молити за неї Господа звучить у поезії "Згадайте, братія моя…", яка стала заспівом до казематних поезій Т. Шевченка: "Любітеся, брати мої, / Украйну любіте / І за неї, безталанну, / Господа моліте./ І його забудьте, други, / І не проклинайте". [14, 5]. Мотив прощення ворогів переплітається з мотивом любові до Бога й Батьківщини і в інших поезіях: "Якби сказать, що не люблю, / Що я Украйну забуваю / Або лукавих проклинаю / За те, що я тепер терплю,– / Єй-богу, братія, прощаю / І милосердому молюсь" [14, 65] ("То так і я тепер пишу"). На нашу думку, це свідчить про те, що в свідомості Т.Шевченка відбулися зміни, свого роду переоцінка життєвих цінностей: якщо в творчості до арешту й заслання мотив любові до України найчастіше поєднувався з мотивом ненависті до її ворогів, то в період вимушеного перебування на чужині любов поета набуває нової якості, це вже почуття вищого ґатунку - любов абсолютна, божественна, всепрощаюча. Таке почуття притаманне лише людині, яка пройшла через страждання і очистилась у них.

Таким чином, мотив християнської любові поєднується у Т. Шевченка з мотивом любові до батьківщини. Спалах ностальгійних почуттів, спогади про Україну, про своє дитинство, про все те найкраще, що нагадувало поетові рідну землю, ставали променем світла у казематному морокові, емоційною розрядкою такою необхідною у той момент життя.

Намагаючись знайти спільне й відмінне в інтерпретації образу України в ліриці Т.Шевченка і Лесі Українки, зауважимо, що лірика останньої також наснажена ностальгійними мотивами. Адже Леся Українка більшу частину свого життя змушена була перебувати за межами України – слабке здоров’я, що перетворило її життя на суцільну боротьбу з хворобами, примушувало її шукати рятунку то в сонячному Єгипті, то в Італії, Ялті чи на Кавказі. Таким чином, принцип ностальгії в творчості обох поетів стає об’єктом нашого зацікавлення. А, отже, потребує детальнішого вивчення.

Ностальгія (з грецької nostos – повернення й algos - біль) – туга за батьківщиною. Є ще й друге значення терміну – туга за минулим.

Перший писемний опис ностальгійних переживань містить у собі епопея Гомера "Одіссея". Тема туги за батьківщиною знаходить свій розвиток у "Сумних елегіях" римського вигнанця Овідія. Та сам термін було винайдено швейцарським лікарем Іоганном Хофером у 1688 році. Протягом тривалого часу ностальгія вважалась хворобою. Філософія, психологія і соціологія зацікавились ностальгією лише в першій половині ХХ століття. Кажучи про етичний зміст ностальгії, про її роль у прийнятті людиною моральних рішень, Є. Новіков відносить її до типів моральної

рефлексії. Він зазначає, що ностальгією можна вважати тугу не тільки за своїм минулим, але й за давно минулими епохами і навіть за тими часами, котрих ніколи не було в реальності, і які існують лише в уяві. Так, наприклад, у давніх греків уявлення про "золотий вік" людства пов'язувалось із дозевсовими. У християнстві всю історію роду людського після гріхопадіння можна розглядати як тугу за втраченим райським існуванням. Метою людського життя стає спасіння і повернення на свою давню "батьківщину" - рай. Таким чином, точним видається визначення ностальгії як "прагнення до цілісності, відтворення порушеної гармонії людини і світу" [12, 44]. Людина намагається вирішити цю проблему засобами філософії та мистецтва.

Дійсно, опинившись у ситуації заневолення, відчуження від батьківщини, самотності, відірваності від близьких людей, Т. Шевченко намагається подолати відчай, віднайти гармонію і з самим собою, з світом. Це стає можливим в акті творення, адже саме цей акт єднає поета з Богом, із батьківщиною. Під час творення відновлюється порушена гармонія, поет наближається до Боголюдини. (за М. Бердяєвим). Сама творчість стає можливою для Т.Шевченка тільки через духовний зв'язок із батьківщиною, який ніколи не переривається. Із заслання, "за Уралом", він закликає свої думи **:** "Прилітайте, сизокрилі / Мої голуб'ята, / Із-за Дніпра широкого / У степ погуляти".[14, 19]. Саме цей духовний зв'язок допомагає поетові на чужині у ситуації відчаю не тільки не втратити себе, а й створити себе у новій якості. За Кіркегором, бути у відчаї – значить жити поза собою. [4, 274]. Це підготовчий душевний акт, який вимагає серйозної напруженості й зосередження всіх сил душі. Тоді людина справді перемагає світ. Жодна людина, що не зазнала гіркоти справжнього відчаю, не спроможна охопити істинної сутності життя. [4, 289]. Т.Шевченко, перебуваючи у межовій ситуації заневолення, відірваності від батьківщини, зумів побороти відчай, почуття самотності, покинутості й через християнське смирення, любов до Бога, до Батьківщини віднайти своє справжнє "я": "Смирітеся, молітесь Богу / І згадуйте один другого. / Свою Україну любіть". [14, 15].

У ситуації етичного вибору, що існувала й під час допитів у ІІІ відділі, на яких поет "гнівно говорив правду… про жахливе становище народу, сміливо дивився в вічі небезпеці", "нікого з кириломефодіївців не видавав" [6, 154] і протягом усього періоду солдатчини Т.Шевченко обирає себе. Адже він не тільки не відмовляється від своїх переконань, йдучи шляхом пристосування, відмови від себе, а, навпаки, стверджує їх у новій якості, на новому рівні. Та шлях цей не простий - поет мусить перебороти безліч протиріч і через ствердження любові й відданості Батьківщині віднайти себе.

Лесі Українці, яка вимушено часто перебувала за межами України у вічному двобої з хворобою й смертю також були знайомі почуття

розпачу, туги, самотності й відчаю. Але вона, подібно до Т.Шевченка, творчістю перемагала песимістичні настрої. Власний біль видавався дрібним у порівнянні з болями батьківщини, рідного народу. В її поезіях бачимо не тільки ностальгійні переживання людини, що перебуває на чужині, а й прагнення бути корисною батьківщині. Леся Українка, як і її героїня Тірца, намагається пробудити оспалі серця українців до праці, до життєвої боротьби заради спасіння того "занапащеного нещасного краю".

О.Шпенглер стверджував, що "кожна культура має притаманне їй поняття батьківщини і вітчизни" [15, 84]. На нашу думку, цей вислів стосується й окремих митців – кожен вносить у це поняття щось своє. Так, у творчості Т. Шевченка періоду заслання образ України вміщує у себе Україну історичну, Україну - рідну землю, що оживає в спогадах дитинства, Україну, як сучасну поетові дійсність, і Україну майбутнього. Разом із тим у кожній інтерпретації цього образу присутня антитеза: художньо протиставляється Україна, як сакральний простір - "рай" і сплюндрована земля - "пекло". Україна поетового дитинства у поезії "Якби ви знали, паничі" постає як місце сліз і муки: "Ми в раї пекло розвели" [14, 221], у вірші "Не гріє сонце на чужині" поетові спогади про батьківщину пов'язані з відчуттям смутку, самотності: "Мені не весело було/ Й на нашій славній Україні./ Ніхто любив мене, вітав, / І я хилився ні до кого" [14, 34]. А у вірші "Мені тринадцятий минало", навпаки, - Т. Шевченко згадує кращі моменти свого дитинства, хоча й тут існує протиріччя: стан радості, благодаті, що панував у дитячому серці "Чи то так сонечко сіяло, / Чи так мені чого було?/ Мені так любо, любо стало, / неначе в бога", раптово змінюється станом розпачу: "Мов прокинувся, дивлюся:/ Село почорніло,/ Боже небо голубеє / І те помарніло", але поцілунок дівчини знову повернув хлопцеві втрачений рай: "Неначе сонце засіяло, / Неначе все на світі стало / Моє… лани, гаї, сади!" [14, 33].

Для Лесі Українки у далекому Єгипті омріяна батьківщина також постає в спогадах дитинства. Далекий рідний край уявляється в образі приспаного велета, який "сильний був колись/ не тілом лиш, а й духом". Із його сну скористались вороги й "безкарно точать з нього кров" [11, 501]. Але сон велета не вічний, прийде час: "І встане велетень з землі…/ і вмить розірве на собі / усі дроти залізні"[11, 502].

Суперечливе сприйняття України Т. Шевченком, як сучасної, але далекої реальності, призводить до бінарного протиставлення двох зовсім різних топосів батьківщини: ідеальної землі, "раю", що постає в поезіях "Садок вишневий коло хати", "І досі сниться під горою", "Зацвіла в долині…" й України – пекла, землі-пустки, де "… повсихали/ Сади зелені, погнили/ Біленькі хати" [14, 114]. Ідилічне змалювання рідного пейзажу є ніби поверненням у "батьківщину вічного буття" [10, 58]. Тільки споглядання природи, перебування у ній дозволяє людині відчути

себе поза будь-яким часом, відчути себе часткою вічності. Саме тому ностальгійні переживання, протиставлення внутрішнього прагнення повернення на рідну землю і неможливості, нереальності його реалізації трансформуються в творчій уяві поета і вимальовують прекрасні картини українського пейзажу з органічно вміщеними в нього ідеальними людьми; і все це існує поза конкретним часом чи місцем – у вічності. Та цей стан віднайдення гармонії, втраченої цілісності, виходу у вічність є тимчасовим для поета. Реальність нагадує про себе і пробуджує вже зовсім інші спогади про Україну, в яких страшна соціальна дійсність виявляється несумісною з красою людей, природи. Порушується гармонія, і, як наслідок, – страшна руйнація: Україна квітучих садків, прекрасних людей перетворюється на Україну- пустку, а її люди "подуріли, / німі на панщину ідуть / І діточок своїх ведуть" [14, 114]. Усе ж поет вірить у можливість відтворення гармонії на рідній землі у майбутньому: "Меж горами старий Дніпро, / Неначе в молоці дитина, / Красується, любується / На всю Україну. / А понад ним зеленіють / Широкії села. / А у селах у веселих/ І люде веселі" [14, 115].

У поетичній палітрі Лесі Українки також існують твори, в яких вона оспівує красу рідної природи, щоправда, в її поезіях більш відчутні натурфілософські впливи, хоча не позбавлені вони й деякої ідеалізації. Так у циклі "Подорож до моря", написаному під час лікування на Хаджибеївському лимані, поетеса змальовує пейзажі різних куточків України: "Славути красної бори соснові / І Случі рідної веселі береги…" ("Прощай, Волинь! Прощай, рідний куточок!") [11, 72], Поділля "Красо України, Подолля!", безкрайні степи "Сонечко встало, прокинулось ясне…" [11, 73]. Подібно до Т. Шевченка, Леся Українка в цих поезіях описує Україну, її краєвиди в ідилічному тоні: "Онде балочка весела, / В ній хороші, красні села, / Там хати садками вкриті, / Срібним маревом повиті" [11, 73]. Та якщо у "Садку вишневому…" чи в поезії "І досі сниться під горою" відчувається включеність автора в зображуваний пейзаж, їхня органічна цілісність, то в поетичних замальовках Лесі Укранки помітна деяка відстороненість автора, описовість. Разом з тим, відчутні в них і ностальгійні ноти: "… прощай, рідний куточок! / Мене від тебе доленька жене, / Немов од дерева одірваний листочок", почуття туги й самотності: "І все чужина! ох біда самотному/ У місті широкім!/" Себе почувать одиноким!" [11, 74]. Ці рядки ніби перегукуються з Шевченковими: "Мов за подушне, оступили / Оце мене на чужині/ Нудьга, і осінь" [14, 92] та "Отак-то я тепер терплю / Та смерть із степу виглядаю, / А за що, єй-богу, не знаю! / А все-таки її люблю, / Мою Україну широку, Хоч я по їй і одинокий" ("Хіба самому написать…") [14, 197] Самотність, туга за батьківщиною, відчуття "відірваності" від рідної землі – ці мотиви спільні для поезії Т. Шевченка й Лесі Українки.

Тема України у ліриці обох поетів займає особливе місце, адже їхнє почуття до батьківщини - ностальгійне, сакральне, воно поєднує

любов і почуття обов'язку, патріотизм. Подібно до Т.Шевченка Леся Українка разом з Україною – краєм чудесної природи, "красних сіл", де "хати садками вкриті" [11, 73], знає Україну іншу - "занапащений, нещасний край", де панують "лихо і насилля" [11, 167]. Такою Україна постає в циклі "Невільничі пісні", написаному Лесею Українкою під час перебування у Софії в гостях у дядька, М. Драгоманова. Погляд на рідну землю здалеку, з чужини заставляв поетесу ще болючіше, майже фізично переживати її заневолення: "Як я тебе згадаю,/ У грудях серце з туги, з жалю гине" [11, 167], відчувати сором за безсилля "задавлених неволею, журбою" [11, 170] товаришів, для яких, як і для матері-невільниці з однойменної поезії, зовнішня неволя стала причиною внутрішнього заневолення в стані якого навіть слова про щасливе вільне майбутнє, звернені до дитини, не можуть бути виголошені: "Мовчіть, нехай воно сього не чує!" [11, 167]. У "Невольницьких піснях", написаних також на чужині, у Берліні, Україна бачиться авторці Ізраїлем, що "діставсь ворогам у полон" [11, 228]. А в поезії "Поворіт" омріяна батьківщина, до якої всім серцем прагнула Леся Українка: "Я марила весь час про воріття хвилину / Серед чужого, іншого життя" [11, 223] обертається справжньою тюрмою, де живе "ангел помсти злий, суворий дух темниці", що "мрії чистії… Геть розганяв мечем своїм кривим" [11, 223].

Окрім протиставлення України – раю й України - пекла, знаходимо в поезіях обох митців ще й інше: протиставлення батьківщини й чужини. Споглядання киргизьких степів навіює Т. Шевченкові ностальгійні спогади про безкраї степи України: "І там степи, і тут степи,/ Та тут не такії -/ Руді, руді, аж червоні, / А там голубії, / Зеленії, мережані/ Нивами, ланами, Високими могилами, Темними лугами. / А тут бур'ян, піски, тали…" [14, 51]. Леся Українка також, порівнюючи італійські краєвиди з рідними, протиставляє їх у своїй уяві: "І мріялись мені росисті луки/ Волинські: здалека чорніє ліс / Зубчастим муром, а туман на нього/ Безгучним, тихим морем напливає… /І я дивилась/ На ті бездимні села італьянські…/ На рижові поля, страшні "різайї"… / І слово "чужина" бриніло в думці…" [11, 366]. Дивно, але, незважаючи на те, що, перебуваючи поза Україною, Леся Українка й Т. Шевченко були в абсолютно різних умовах, (адже не можна порівняти казахські степи, казарму, невільне існування, солдатчину Т. Шевченка й лікування на італійському курорті, хоча й дуже хворої, та все ж вільної Лесі Українки), в їхніх поезіях спостерігається таке гостре протиставлення батьківщини й чужини. Образ України в обох митців дещо ідеалізується, чужина ж сприймається переважно негативно.

Таким чином, створюючи художній образ України, Т. Шевченко й Леся Українка використовували антитезу (протиставлення України - раю й України – пекла, а також України й чужини), гіперболізацію (перебільшення негативних ознак, якими змальовується

"сплюндрована", "занепащена" Україна), й ідеалізацію у створенні картин її природи, у баченні її майбутнього. Ці ознаки та й саме звернення до теми батьківщини є характерним для романтизму як мистецького напрямку. За Д.Чижевським, "романтики починають помічати та відшукувати в різних сферах буття внутрішні протилежності, антитези, "протиріччя"; вони помітили такі внутрішні протилежності в людині, історичному процесі і в соціальному бутті" [13, 406]. Саме романтики сферою свого зацікавлення обирають історію рідної землі, свого народу, його мову, творчість, звичаї. Батьківщина для романтиків - це коріння, без якого людина, як рослина, відтята від свого кореня, гине. Тема батьківщини є також об'єктом зацікавлення й неоромантиків кінця XIX початку XX століття. Вони продовжують традиції романтизму. Таким чином, новоромантизм (визначення поетеси), як тип художнього мислення Лесі Українки має, на нашу думку, органічний зв'язок з романтизмом Т. Шевченка, а в деяких аспектах продовжує його кращі традиції. Так, М. Наєнко зазначає, що Леся Українка у своїй творчості "розвиває утверджене "старими" романтиками жадання гуманістичного ідеалу по-різному на різних етапах творчості…, у своїх ранніх поезіях скористалася з "трибунних" можливостей соціального романтизму; згодом поривалась до романтичного ідеалу шляхом осмислення "вічних" тем античності й раннього середньовіччя, а на останньому етапі творчості вдалася до романтичних мотивів української історії та міфології" [5, 104]. Дійсно, у творах Т. Шевченка й Лесі Українки, особливо у тих, в яких тема батьківщини є провідною, спостерігаємо спільний мотив заперечення митцями соціальних основ реально існуючої дійсності і поривання до дійсності ідеальної, загально-гуманістичної.

У серцях поетів, сповнених любов'ю і тугою за батьківщиною переживаннями за її долю живе надія. Не лише надія про повернення в Україну, а й сподівання на те, що майбутнє батьківщини буде вільним і щасливим. Ці почуття підтримували Т. Шевченка й Лесю Українку на чужині у важкі моменти життя. Мотив надії переплітається у Т. Шевченка з мотивом безнадії. У моменти розпачу, коли його огортає печаль і туга, надія покидає поета: "Не буде нічого./ Як же його у неволі/ Жити без надії?" [14, 72] ("Ой гляну я, подивлюся…"). Та все ж надія перемагає відчай у поетовій душі. Адже саме надія повернутись на Україну, надія на її краще майбутнє дає силу достойно тримати життєві удари Т. Шевченкові й Лесі Українці. Мотив надії звучить і в посланні "А.О. Козачковському": "…ти, і Украйна, / І Дніпро крутоберегий, / І надія, брате, / Не даєте мені бога / О смерті благати" [14, 53], і у вірші "Лічу в неволі дні і ночі": "Може, ще я подивлюся/ На мою Украйну…/ Може, ще я поділюся / Словами-сльозами / З дібровами зеленими!"[14, 206]. У поезії Т. Шевченка "Сон" ("Гори мої високії…") ліричному герою сняться рідні краєвиди, прекрасні, ніби нереальні: "Неначе дива виринають, /Із

хмари тихо виступають/ Обрив високий, гай, байрак;/ Хатки біленькі виглядають, мов діти в білих сорочках…" [14, 35]. Ідилічне замилування красою рідного краю швидко змінюється розпачем, – адже Україна невільна, окрадена й сплюндрована: "…все пішло царям на грище: / І Запорожжя, і село…/ І монастир святий, скарбниця, – / Все, все неситі рознесли!.." й гнівним осудом і прокляттям тих гетьманів, які й "… гори, оддали!!" [14, 36]. Роздуми над долею батьківщини, пошуки відповіді на питання, як змінити людську природу, сумніви в доцільності Христової жертви: "Наробив ти, Христе, лиха!/, А переіначив/ Людей божих?!" призводять ліричного героя до такого стану, коли "серце плаче, глянуть не хоче!", і який знаходить вихід у катарсисі - "Сльози покотились…". Відбувається очищення через сльози, умиротворення душі, яка звертається до Бога з словами, сповненими вдячності за те, що "дав мені добру силу / Пересилить горе" й надії повернутись на Україну: "Дай же, боже, коли-небудь, / Хоч на старість стати / На тих горах окрадених / У маленькій хаті" [14, 38].

Мотив надії в поєднанні з мотивом ностальгії звучить і в поезії Лесі Українки "Сон", що була написана в далекому Єгипті. Як і в однойменній поезії Т.Шевченка, ліричній героїні у сні вимальовуються милі для душі рідні краєвиди: "…се Вкраїна… Он і садок,/ батьківська хата і луки зеленії, / темнії вільхи, ставочок із ряскою." [11, 442]. Україна бачиться поетесі землею обітованою, де знайде відпочинок її зболена душа: "Можна спинитись… годі блукання…/ Все буде добре… Рідний мій край / вкупі зі мною одужав від злигоднів" [11, 442]. Надія на "одужання" батьківщини у Лесі Українки, як і в Т. Шевченка, поєднується з надією повернутись на Україну й віднайти на рідній землі душевний спокій та умиротворення: "… небо не хворе, не плаче, не хмуриться, люди веселі і я… " [11, 442]. Звичайно, ці поезії зовсім різні, та хочемо підкреслити, що в обох митців тема України в поєднанні з мотивами самотності, особистих болей і ностальгійних переживань реалізується у формі сну. Сон як несвідомий стан особистості є об’єктом зацікавлення митців романтичного світобачення. Зокрема, Д. Чижевський з цього приводу зазначав, що "усякі збочення від "нормального", розумного ходу душевного життя: божевілля, сон, екстаз, натхнення, передчуття, "нічна сторона" душі і т. д. – всі такі переживання відкривають людині вихід із сфери звичайного її буття до інших сфер, почасти вищих, і мають тому глибоке значення" для романтиків, адже мають властивість "виводити людину за межі повсякденної реальності" [13, 407]. Дійсно, не маючи змоги реалізувати свої мрії і прагнення в реальному житті, митці переносять їх з реального світу у світ нереальний, світ сну – у якому уможливлюються всі їхні бажання та візії майбутнього й минулого. Так у поезії Т. Шевченка "Буває, в неволі іноді згадаю…" ліричному героєві страшна правда про минуле України відкривається у сні. Саме тому все, що відбувається з малим хлопцем, та й саме повернення ліричного

героя у дитинство, здається ірреальним, абсурдним. Разом з тим всі ці фантастичні картини та враження, що змінюються як слайди: козак, що виходить з могили, сама могила "начинена" козацькими трупами, страх дитини, біль ("І досі болить, / як сон той згадаю" [14, 223] – напрочуд яскраві, такі, які дійсно можливі тільки у сні. Сама ж розповідь старого козака уже нічим не нагадує абсурдні картини сну. У ній Шевченкове бачення історичного минулого України, правда, яку поет доносить до читача, розповідаючи історію однієї козацької родини. Героїчна доля старого козака і його синів, страшні жертви, принесені ними заради свободи батьківщини й особистої (адже остання неможлива без першої) набувають рис узагальнення: у їхній історії вміщена історія України. Адже Їхня боротьба й смерть - це боротьба України за волю й смерть цієї волі: "Дивися, дитино, /… Усі ті могили, усі отакі. / Начинені нашим благородним трупом, / Начинені туго. Оце воля спить!" [14, 222]. Подібно до Т. Шевченка Леся Українка, перебуваючи на чужині, згадує Україну, її вільне козацьке минуле. Акерманські вежі з "темними темницями", сині хвилі лиману – німі свідки тих часів, коли "легкими чайками, /… Швидко рідних визволяти козаки летіли…/ За мурами високими вороги тремтіли…" [11, 76]. Та, на жаль, ці часи, як і слава й воля України, - в минулому. З гіркотою констатує поетеса: "Ой лимане-лиманочку, хвиле каламутна! / Де поділась наша воля, слава наша смутна?/ Все мина!.. Від слави давньої давнини / Лиш зостались вежі та німії стіни!" [11, 76].

Таким чином, Т.Шевченко й Леся Українка, перебуваючи на чужині, в ситуаціях вимушеного відчуження від рідної землі, відчували глибокий духовний зв'язок з Україною. Саме таке духовне єднання давало митцям творчу наснагу й не дозволяло впасти у відчай. Спогади про батьківщину поєднуються у творчості обох поетів з мотивами надії про повернення, про краще майбутнє України. Спільними в поезіях Т. Шевченка й Лесі Українки є також мотиви самотності, ностальгії, відчуття туги й відірваності від рідної землі. Любов до України, вболівання за її заневолений стан стають провідними темами поетів, відірваних від батьківщини. Образ України в поезіях Т. Шевченка вміщує в собі Україну історичну, Україну – рідну землю дитинства, Україну – сучасну поетові дійсність та Україну майбутнього і розкривається через бінарне протиставлення України – раю, краю вишневих садків і прекрасних людей та України – сплюндрованої пустки. В інтерпретації теми України Леся Українка, на нашу думку, багато в чому перегукується з Т.Шевченком: в її поезіях також існує антитеза України прекрасних краєвидів та України "занепащеної", "бездольної матері". Образ батьківщини, як і в Т.Шевченка, приходить до поетеси у спогадах дитинства, у думках про її славне минуле, а візії кращого майбутнього України реалізуються в обох поетів у формі сну.

У поезіях Т.Шевченка й Лесі Українки спостерігаємо спільний

мотив заперечення соціальних основ реально існуючої дійсності і поривання до дійсності ідеальної, загально-гуманістичної, що є характерною ознакою романтизму, як типу художнього мислення. Таким чином, новоромантизм Лесі Українки має, на нашу думку, органічний зв'язок з романтизмом Т.Шевченка, а в деяких аспектах продовжує його кращі традиції.

1.Барабаш Ю. "Я так її, я так люблю…" (Шевченкова Україна: слово образ, концепція, текст) // Сучасність. – 2003. – № 7-8; 2. Івакін Ю. Поезія Шевченка періоду заслання. – К.,1984; 3. Іванишин П. Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, Є.Маланюка, Л. Костенко. – К., 2008; 4. Киркегор С. Наслаждение и долг. – К., 1994; 5. Наєнко М. Романтичний епос. Ефект романтизму і українська література.- К., 2000; 6. Неділько Г. Тарас Шевченко життя і творчість. – К., 1988; 7. Новиков Е. Ностальгия как вид моральной рефлексии // Вестник молодых ученых. Вып. I. Сб. лучших докладов XI Межд. науч. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых "Ломоносов". М., 2004; 8. Погребенник В. Часово-просторовий континуум "Нашої бездольної матері" в поезії Лесі Українки; 9. Погребенник В. "І все-таки до тебе думка лине, мій занапащений нещасний краю" // Українська мова та література.– 1997. – Ч. 6; 10. Романець В. Історія психології XIX поч. XX ст. – К., 2007; 11. Українка Леся. Твори в чотирьох томах. Т.1 – К., 1982; 12. Фенько А. Ностальгия // Человек. – 1993. – № 6; 13. Чижевський Д. Історія української літератури. –К., 2003; 14. Шевченко Т.Г. Твори в п’яти томах. – Т.2. – К., 1978; 15. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. – Мн., 1998.

С. Жигун, асп.

Ще раз про діалог М.Хвильового та Т.Шевченка: “острах впливу"

Питання рецепції Шевченкової творчості М.Хвильовим принаймні побіжно торкався кожен дослідник “Синіх етюдів" чи “Вальдшнепів". Більшість алюзій, цитат, тематичних переробок та перегуків неодноразово описані, а загальновідомий випад Дмитрія Карамазова традиційно пов’язують з поняттям поліфонії художнього твору. Однак та прірва, що виникає між “Нашим універсалом" (1921), де М.Хвильовий назвав Т.Шевченка своїм попередником і пророком, та романом “Вальдшнепи" (1926), лишається неподоланою. І хоч ця стаття не претендує на вичерпність та однозначність, вона є спробою зінтерпретувати діалог Пророка та Послідовника.

Доцільною методологією дослідження видається концепція Г.Блума – “острах впливу". Оскільки цей інтерпретаційний підхід є маловідомим в українському літературознавстві, варто окреслити його контрапункти. Г.Блум поєднав теорію інтертекстуальності із фрейдизмом: на його думку, письменник отримує натхнення до творчості, коли він переймається творами певного свого попередника, “батька-поета". При

цьому ставлення пізнішого митця до попередника нагадує фройдівський Едіпів комплекс. Тому ставлення молодшого втілюється не лише у шану, але й заздрість, острах перед батьківським впливом: “Традиція це не лише процес передачі досвіду чи милостивого рукопокладення молодших старшими, це також конфлікт між давнім генієм та сучасним натхненням, винагородою у якому є літературне виживання і канонізація" [1, 14]. Уся творчість бачиться Г.Блумом як процес перечитування та інтерпретації попередників. При цьому “легке перетлумачення" є так званою спробою розкрити “саму суть тексту" і належить читачам та критикам, а “значне перетлумачення" є новаційною інтерпретацією художнього твору і породжують новий текст. Цілком позбутися впливу попередників – неможливо, але “сильне письмо – це завжди переписування або перегляд прочитаного, яке дає достатньо місця для самовираження особистості, трансформує старі тексти у наші сьогоднішні страждання" [1, 16].

У центрі власної концепції Г.Блум поставив постать В.Шекспіра, так чи інакше узалежнивши творчість усіх наступних видатних письменників від його впливу. Однак він зазначає, що окремі культури мають власні центри Канону. Незаперечним є факт, що для української традиції таким центром є Тарас Шевченко, геній якого важко переоцінити. Усім наступним письменникам так чи інакше доводилось визнавати чи миритися з його тінню. Творчість митця викликала потужну хвилю епігонів, і навіть найсильніші таланти змушені були узалежнювати від нього свою творчість (показовою є доля Лесі Українки: її оригінальна драматична творчість тривалий час лишалася на маргінесі рецепції, у центрі якої була громадянська лірика). І зрештою, Т.Шевченко став символом етичної традиції української філософії, літератури і ментальності взагалі: “Однією з найвизначніших рис української поезії, від Тараса Шевченка до Василя Стуса, також стає відповідність практичного потвердження художнього вислову. Тут не може бути мови про якесь спрощення – екзистенція в житті через Слово поєднується з буттям, тобто з абсолютною істиною" [4, 46].

У свою чергу М.Хвильовий – загальновизнаний генератор і центр мистецького життя 20-х років ХХ століття. Його творчість мала величезне значення для тогочасного літературного процесу і викликала хвилю наслідувачів. Однак на початку свого творчого шляху М.Хвильовий однозначно назвав себе послідовником Т.Шевченка. Саме його твори стають передтекстами новел М.Хвильового, він залучає з них епіграфи та цитати, до того ж без атрибуції, як загальновідомі, і підтверджує свою думку словами з Шевченка як із найавторитетнішого джерела. Недаремно “Сині етюди" відкриває новела “Життя", що має фабулу Шевченкової “Катерини": це історія зведеної дівчини, проте усі події перенесено з ХІХ ст. у ХХ, період воєнного комунізму. Проте зміна часу не змінила подій, наратор підкреслює невипадковість

інтертекстуального збігу згадкою Шевченкового “Кобзаря" та вкладає в уста однієї з героїнь такі слова: “Не випускай: комуніст гарний – може, ожениться... Та тільки чорт їх розбере. Мій дід крепак був, розказував, як колись такі ж паничі теж установлювали власть. Бувало й так, що селянок брали, а бувало й так, що дурили тільки" [5, 119]. Характерно, що твір переймає не лише фабульну схему, але й ідейно-політичне звучання: комуніст Мишко – представник неприйнятної для селян ідеології, такий самий чужинець, як і москаль у “Катерині". І недаремно пронизує новелу лейтмотив про Гетьманський ліс, Мазепу, Карла XII – давня спроба звільнитися від поневолення. Зберігає М.Хвильовий і символічне значення центрального образу Оксани-Катерини – як і в Т.Шевченка, матір-покритка символізує долю України. Однак фінал новели оптимістичніший проти поеми: Оксана вирушає в місто, а отже виходить із задушливого патріархального середовища, і хоч у місті її доля навряд чи буде щасливою, але вона йде вперед. Критик П.Голубенко зазначав, що “символіка “Катерини" не випадкова в творчості Хвильового, як не випадкове ім´я Оксани в його поемі “Життя". Оксана – перша любов Шевченка – його наречена" [2, 61], а тему Нареченої (України) критик визначає як центральну у творчості М.Хвильового. Все це переконує у справедливості твердження Г.Блума про “переписування" текстів з точки зору власної інтерпретації: трансформацію старих текстів у “сьогоденні страждання".

Інший спосіб присутності Шевченкового тексту у творах М.Хвильового можна продемонструвати новелою “Редактор Карк", читаючи її, реципієнт неодмінно помітить інкрустовані в неї цитати та алюзії творів Т.Шевченка: “Карк сказав:

> Невже я зайвий чоловік тому, що люблю безумно Україну?

Нюся підвела очі, подивилась на Карка й узяла його руку. Вона сказала:

> Я так її, я так люблю, мою Україну убогу, що прокляну святого Бога, за неї душу погублю" [5, 139].

“Це ж у нас німець картопельку садить" [161, 137]; “Зауважте, як пишуть молоді українські письменники. Ви їх, мабуть, не знаєте, а їх треба знати, це ще в Шевченка написано" [161, 139]. Ці та інші алюзії стають ніби кодом: вони формують спільне коло автора та читачів, здатних помічати у новелі “Шевченків" текст, атрибутувати цитату і повернути її у попередній контекст, а отже адекватно сприймати новелу. Такий прийом не лише формує своєрідну аудиторію новели, але й закорінює її текст у традицію.

Наведені приклади – вибіркові, однак вони якнайкраще демонструють ставлення М.Хвильового до Т.Шевченка без допомоги сторонніх зауваг. Та все ж підкреслимо головне: М.Хвильовий періоду “Синіх етюдів" схиляється перед Шевченковим словом як втіленням художньої досконалості. Однак, як стверджує Г.Блум, “Сильна

література є змагальною, хоче вона того чи ні" [1, 17]. Це стосується і М.Хвильового, який, прагнучи відсторонитися від впливу, зрештою змінює стратегію і замість інкорпорувати творчість Шевченка починає трансформовувати її: на розтиражований сюжет про зведену дівчину він пише нові своєрідні твори: “Сентиментальну історію", “Із Вариної біографії", несподівано цей мотив втілюється в уривку з “Арабесок". На думку про “оновлення" наштовхує й відома цитата з останньої новели “Синіх етюдів": “Поет знав, як далеко одійшов запах тобілевичо-старицьких бур´янів, що прекрасно пахли після “Гайдамаків" і “Катерини", як далеко і “Тіні забутих предків" і все, що хвилювало юність, а тепер залишило тільки сірого чортика" [161, 405]. Ці слова засвідчують не нівелювання М.Хвильовим мистецьких здобутків попередників, а лише прагнення рухатися вперед, залучаючи новаторські прийоми і засоби. У зв’язку з цим варто навести справедливу думку П.Голубенка: “При всьому своєму новаторстві, Хвильовий – спадкоємець і продовжувач Шевченкової традиції в українській літературі. Як і в Шевченка – він одержимий національною проблемою – долею України... Романтична символіка Шевченка знайшла своє продовження у творчій методі “романтики вітаїзму" М.Хвильового" [2, 64].

Роман "Вальдшнепи" з’явився на хвилі найвищої популярності М.Хвильового – він фактичний лідер ВАПЛІТЕ, став літературним "батьком" цілого покоління письменників, що згодом засвідчив П.Панч: "Ми, радянські революційні письменники другого призову, майже всі вийшли в далеку незнану літературну путь під знаком невгомонного, запального й романтичного Хвильового" (цит. за [2, 57]). Він став символом доби, визнаним патріархом, чи як називали його опоненти "академіком", "небожителем".

Злам, який засвідчили слова героя “Вальдшнепів", у світлі теорії Г.Блума, стався не у ставленні до Т.Шевченка, а в ставленні до самого себе. М.Хвильовий, попри все своє прагнення до модерновості, не міг подолати силу Шевченкового тяжіння. Перефразовуючи Г.Блума, Хвильовий почувався анахронічним щодо Шевченка, бо ж останній вже містив його. Саме Шевченкове слово поглиблювало творчість видатного новеліста ХХ століття, але спроби останнього по-новому прочитати, тобто переписати, Шевченка не здобули бажаного тріумфу. Тому слова, якими наділяє М.Хвильовий, свого героя Дмитрія Карамазова дають підставу трактувати їх з точки зору Едіпового комплексу: не здатний подолати “батьківський" вплив Т.Шевченка, М.Хвильовий робить спробу його “вбити": “…саме Шевченко кастрував нашу інтелігенцію. Хіба це не він виховав цього тупоголового раба просвітянина, що ім´я йому легіон? Хіба не Шевченко – цей, можливо, непоганий поет і на подив малокультурна й безвольна людина, – хіба це не він навчив нас писати вірші, сентиментальничати “по-катеринячи", бунтувати “по-гайдамачому" безглуздо та безцільно й дивитись на світ і будівництво його крізь

призму підсолодженого страшними фразами пасеїзму?.." [6, 305-306]. Однак усі ці та подальші закиди могли б стати об´єктом тлумачення доктора Фройда: видається М.Хвильовий писав їх самому собі: саме він був непоганим письменником, хоч і на подив малокультурною людиною, саме він, як один з лідерів "Гарту", ширше – адепт нової більшовицької ідеології, увів у літературу "поетів від верстату" і, зрештою, пропагована ним політична ідеологія затримала "культурний розвиток нашої нації" і не дала їй "своєчасно оформитись у державну одиницю" [6, 306]. Едіпів комплекс відчувається і в прикметниках від найбільш часто згадуваних Хвильовим творів, і в супровідних фразах, які зазвичай не цитують: "…з Тарасами Шевченками я нічого не маю спільного", "За що я його ненавиджу?" [6, 305]. Ці слова видають інстинкт самозбереження, який спонукає М.Хвильового заперечувати велич Т.Шевченка, викрити його принаймні у невідповідності етичній традиції. Заперечити ж Шевченків талант він не насмілюється, попри всі захисні комплекси.

Подолати Шевченків вплив М.Хвильовий не зміг до кінця життя. Свинцева крапка, яку він поставив, доводить прагнення автора "Синіх етюдів" долучитись до етичної традиції української літератури: довести відповідність пропагованих ідей власному шляху.

Таким чином можна стверджувати, що за п´ять років, що розділяють "Наш універсал" та "Вальдшнепи", М.Хвильовий не змінює свого ставлення до Т.Шевченка, але все гостріше відчуває страх його впливу. Саме за ці роки він отримує визнання, пошану та славу. Він прагне дорівнятися величі Т.Шевченка і не може цього досягти навіть у власній свідомості. Тому видається недоцільно визначати ставлення видатного прозаїка до геніального поета в межах претензій неаристократизму, застарілості естетичної форми та "народності" [3]. І хоч трактування цієї рецепції як суми почуттів-переживань Едіпового комплексу не вичерпує проблеми і не претендує на однозначність, концепція Г.Блума оригінально інтерпретує питання і поповнює історію літератури.

1.*Блум* Г. Західний канон/ Г.Блум/ Пер.з англ. під заг.ред. Р.Семківа. – К., 2007; 2.*Голубенко* П. Микола Хвильовий сьогодні / П.Голубенко // Сучасність 1963. – №5; 3. *Гудзь* О. Рецидиви Дмитрія Карамазова/ О.Гудзь// Слово і час. – 1999. – №3. 4.*Квіт* С. Мартін Гайдеґґер та українська традиція // Основи герменевтики/ С.Квіт. – К., 1999; 5. *Хвильовий* М. Твори: У 5-и т. / М.Хвильовий. – Нью-Йорк, Балтимор, Торонто, 1978. – Т.1; 6. *Хвильовий* М. Твори: У 5-и т. / М.Хвильовий. – Нью-Йорк, Балтимор, Торонто, 1978. – Т.2.

Л.Задорожна, докт. філол. наук, проф.

КАТЕГОРІЯ СВОБОДИ ЯК ФІЛОСОФСЬКА ЗАСАДА "ЩОДЕННИКА" Т. ШЕВЧЕНКА

Категоріальний чинник свободи, як і взагалі всі наявні категоріальні

поняття, передбачає, насамперед, реалізацію аналітичної функції у системі певних спостережень. Водночас, застосування категоріальних понять, цих структурних елементів думки, "передбачає членування предмета розгляду на певні групи" [12, 134]. Саме осмислення складових категорії свободи ми розглядаємо, здійснюючи вивчення "Щоденника" Т. Шевченка. Тема несвободи, до якої неминуче апелює поет у відповідних обставинах свого життя, щоразу виявляє, що він і у вимушеному режимі несвободи нітрохи не втрачає своєї духовної свободи: живлющої сили, яка є панівною в його помислах, у сподіваннях, – у всьому інтелектуальному та емоційному його бутті як особистості. Саме ці – розмисловий та чуттєвий – чинники, відстоюючи незалежність внутрішнього світу Т.Шевченка, забезпечували його стійкість, непіддатливість до незгод, а, отже, його резистентність – як мистецької особистості.

Середина XIX століття, доба, яка вповні виявила активність художнього мислення Т.Шевченка навіть за умов заслання, для літератури Російської імперії прикметна тим, що "літератори внаслідок особливих обставин російського життя писали твори з філософським смислом і підтекстом" [7, 152]. У Т.Шевченка, як і притаманно генієві, цей філософський смисл та підтекст визначаються на цілій низці рівнів, що відкриваються читачеві його творів настільки, наскільки той ментально підготований до сприйняття цих підтекстів.

У невільничу добу, в час заслання свобода для Т.Шевченка постає, не лише як зазвичай для особистості, – найвищою цінністю людського життя, а самим виміром людського буття, а в ньому – тим, що формує здатність людини "володіти певним становищем, котре забезпечується не характером, а ситуацією" [7, 156], єдино спроможною спонукати (і стимулювати) людину до самоперетворення: в напрямі вдосконалення і опанування собою та своїм становищем.

Попри політично-правову неволю, якій на засланні цілковито підлягав Т.Шевченко, він, переконуємося, у своєму духовному настрої послідовно володів достатньо послідовно явленим опором, резистентністю явищам свого підневільного стану внаслідок постійного перебування в духовній активності, у творчому діянні, зарядженому потужним мисленнєвим і емоційним актом.

Інший аспект – демонстрація Шевченком тієї дійсності, що реалізована його творчістю: це реальність, що підпорядковується ідеї буття особистості, яка свідомо формує свій світ, навіть – якщо це світ уявлень.

Розглядаючи свободу як духовний чинник, Т.Шевченко виявляє його беззастережний вплив на матеріальне життя людини; внаслідок властивості бути зворотною, ця формула визначає вплив матеріального життя на стан духу людини: митець відчуває несвободу свого існування навіть через втрату побутової речі – зламаного "перочинного ножа",

якого йому годі роздобути в своєму підневільному становищі. Таким чином, у суті вже в першому записі "Щоденника" від 12 червня 1857 року поет визначає усвідомлене ним онтологічне відчуття несвободи, що виявляється не тільки у великому – факті його поневолення –, але й на всіх, навіть найелементарніших, рівнях власного буття. Те саме скаже митець згодом із приводу відсутності в нього змоги роздобути "такую затейливую вещицу" [13, 32], як мідний чайничок, яким він мав на меті "К тихому прекрасному утру на огороде прибавить стакан чаю – мне казалось это роскошью непозволительною" [13, 32]. Так митець, позірно не ведучи мови про свободу, не вдаючись до відповідної лексики, визначає глибину і страхітливість тієї неволі, в яку його лещатами затискує буття: тим страшнішої, що вона послідовно – на всіх рівнях – ним осмислюється, й це при тому, що, за влучним висловлюванням І.Франка та як переконуємося в цьому із "Щоденника", й у добу заслання для Т.Шевченка "великі майстри штуки – поети, малярі та різьбярі є для нього предметом культу, він бажає мати їх діла все при собі, в найтяжчих пригодах життя він поперед усього думає про них, тужить за ними, а тільки опісля думає про предмети щоденної потреби" [9, 251].

Утрату свободи Т.Шевченко усвідомлює не лише як утрату тієї радості, що її здатне дарувати людині життя вже внаслідок самого факту людського існування, але й перспективи в такому існуванні. У автора "Щоденника" виникає для вияву такої позиції неперевершений за яскравістю і емоційністю образ весільного поїзда, що його сприймає ув'язнений: в записі від 13 червня 1857 року Т.Шевченко визнає, що всі десять років "посвящения моего в солдатский сан" [13, 12] йому довелося побачити життя так, – "как арестант смотрит из тюремного решетчатого окна на веселый свадебный поезд" [13, 12]. Це – несвобода людини, життя якої остаточно, цілковито позбавлене динаміки, а тому, в суті, є нежиттям, небуттям суб'єкта. Споглядати життя в стані нежиття – чогось гіршого для людини годі вигадати, тому поет зізнається, що "одно воспоминание о прошедшем и виденном в продолжение этого времени приводит меня в трепет" [13, 12].

Автор "Щоденника" висловлює глибоке переконання, що безперечним благом стала відсутність у нього десять років тому самої ідеї про ведення щоденникових нотаток, здатних явити в "мрачной декорации" [13, 12] його несвободу. Відчуття відсторонення від дійсності, належачи до питомих ознак поневолення, створює, на переконання Т.Шевченка, дивовижний ефект: ненатуральності всього, що відбувається з людиною; так виникає в митця образ театру, в якому – напрочуд похмурі декорації та бездушні й грубі актори – "бездушные грубые лицедеи" [13, 12], волею долі "с которыми мне привелось разыгрывать эту мрачную монотонную десятилетнюю драму" [13, 12].
Т.Шевченко прагне звільнитися від самого спогаду про це: "Мимо пройдем, мимо, минувшее мое, моя коварная память!" [13, 12], і ніщо

так, як це прагнення викреслити з пам'яті жах неволі, не здатне виявити глибини болю, що його поет спізнав від вимушеної втрати свободи.

Однак Т.Шевченко не був би самим собою, коли б не пішов далі від цих констант, із якими для нього пов'язана втрата свободи: він не лише прагне відкинути в теперішньому своєму житті усе, що несе на собі знак несвободи, але й розуміє, що справжнє духовне визволення для нього можливе лише за однієї умови, за умови пробачення своїм поневолювачам переступу, скоєного ними, тому здобуває у своїй душі силу визначити моральний імператив для себе: "забудем и простим темных мучителей наших, как простил Милосердный Человеколюбец своих жестоких распинателей" [13, 12]. Отже, внутрішню свободу, свободу вибору особистості Т.Шевченко бачить у здатності людини стати вище над обставинами життя, залишаючись при цьому душею не прикутою до того, що спроможне таїти в собі симулякр поневолення. Свободу поет розуміє як цілковито беззастережне, повноцінне осягання станом душі й реалізоване вчинками людини буття, позбавлене форм спонуки: внутрішня, моральна свобода в Т.Шевченка є невіддільною від соціальної свободи.

За відсутності реальної свободи людина здатна керуватися в своїх учинках навіть свободою уявною; Т.Шевченко визначає своєрідні ліки, що дають змогу особистості подолати кризу, спричинену тривалою неволею на останньому етапі цього поневолення: коли вже є певність у тому, що гряде свобода, однак ще відсутні, запізнюються необхідні для її осягання людиною розпорядження; це – відсторонена від самого факту очікування діяльність: "он (Михайло Лазаревський – Л.З) извещает меня, или, лучше, поздравляет с свободою. До сих пор, однако ж, нет ничего из корпусного штаба, и я, в ожидании распоряжений помянутого штаба, собираю сведения о волжском пароходстве", "мне хочется знать, как часто отходит пароход из Астрахани в Нижний Новгород и какая цена местам для пассажиров" [13, 12].

Іншими словами, Т.Шевченко обмірковує факт, подробиці майбутніх вчинків: "на одной из таких барок я думаю устроить свою временную квартиру и пролежать в ней до нижегородского дилижанса. Потом в Москву, а из Москвы, помолившись Богу за Фультонову душу, через 22 часа и в Питер" [13, 13]. Ці міркування – своєрідні ліки, бальзам для зболеної душі, яка прагне свободи, але це не лише своєрідна сатисфакція з тим вимушеним буттям у несвободі, в якому опинився поет, але й точний показник того, що Т.Шевченко – вже поза межами цієї несвободи: свобода, на переконання митця, потребує від індивідуума одновекторно спрямованих дій.

Із пієтетом і розчуленням Т.Шевченко веде мову про узалежнення від єдино можливого типу обставин: узалежнення дружніми обов'язками. Своєрідною ілюстрацією таких зобов'язань постає у "Щоденнику" Яків Кухаренко, якого митець характеризує як "Замечательное явление

между людьми этот истинно благородный человек. С 1847 года, по распоряжению высшего начальства, все друзья мои должны были прекратить со мною всякое сношение. Кухаренко не знал о таком распоряжении. Но так[же] не знал и о моем местопребывании. И будучи в Москве во время коронации депутатом от своего войска, познакомился со стариком Щепкиным и от него узнал о месте моего заключения. И, благороднейший друг! написал мне самое искреннее, самое задушевное письмо. Через девять лет и не забыть друга, и еще в несчастии друга" [13, 13]. Така особистість і такі вчинки визначають певні зобов'язання у друзів, вважає Т.Шевченко, адже позитив володіє здатністю, властивістю своєрідної репродукції, тому автор "Щоденника", відчуваючи свою "втягненість" у велике доброчинство дружби, діяльнісний план якої дозволяє "існувати й відтворювати себе людській сутності" [1, 119], запитує себе, коли зможе відквитати добром за "искреннюю и нелицемерную жертву" [13, 13] свого друга, а також за добро "графини Настасии Ивановны Толстой и ее великодушного супруга графа Федора Петровича. Они единственные виновники моего избавления, им и первый поклон" [13, 14].

Не лише в цьому плані підпорядковується людина в стані несвободи. Вона, вважає поет, послідовно повинна не випускати на свободу і своїх надій, навіть більш того – своєї уяви: "Легко может статься, что я еще в хламиде поругания и с ранцем за плечами попунтирую в Уральск в штаб баталиона №1. Всего еще можно ожидать. И потому не следует давать слишком много воли своему неугомонному воображению" [13, 14]. Іншими словами, на думку Т.Шевченка, свобода є свободою саме тому, що не допускає узалежнення від чого б то не було, а, отже, не співвідноситься з певною причиною і, більш того, зв'язком, комплексом причин.

Інший аспект розуміння свободи пов'язаний у Т.Шевченка безпосередньо з діяльнісним планом буття людини. Саме в цьому плані здатне розкриватися істинне призначення людської особистості, а також, що не менш важливо, її вартісний потенціал. Для ілюстрації своєї думки Т.Шевченко обирає виразну антитезу: діяльність геніальної особистості та діяльність "поставщика фельетона": "Как инструмент виртуозу, как кисть живописцу, так литератору необходимо ежедневное упражнение пера. Так делают и гениальные писатели, так делают и пачкуны. Гениальные писатели потому, что это их призвание. А пачкуны потому, что они иначе себя и не воображают, как гениальными писателями" [13, 14]. Що постає в цьому разі спільним для обох: чин, діяльність, "розум, що спрямовує волю" [6, 62], дозволяючи детермінувати рішення індивіда. Результат цієї діяльності виявляється, проте, цілковито відмінним, і причину цього Т.Шевченко вбачає у відмінних моделях свободи в генія і в "пачкуна": лише геній, що творить за покликанням, вважає Т. Шевченко, здатний у своїй творчості явити "свободу – як

атрибут Бога в кожній людині" [6, 62].

Т.Шевченко осягає стан буття свободи в певних суспільних сферах, зблизька спостерігаючи за життям військових і змушений констатувати, що "Солдаты – самое бедное, самое жалкое сословие в нашем православном отечестве. У него отнято все, чем только жизнь красна: семейство, родина, свобода, одним словом, все. Ему простительно окунуть иногда свою сирую, одинокую душу в полштофе сивухи. Но офицеры, которым отдано все, все человеческие права и привилегии, чем же они разнятся от бедняка солдата? (Я говорю о Новопетровском гарнизоне). Ничем они, бедные, не разнятся, кроме мундира" [13, 15]. Відсутність свободи на онтологічному рівні в цієї категорії суспільства дозволяє Т. Шевченку вести мову про свободу не як про щось визначене соціумом первісно, а як "результат розвитку його культури" [3, 65], саме відсутність якої і здатна спонукати "чадолюбивих и эполетолюбивых родителей" [13, 15] до істинного розуміння дійсності, з наявним у ній співбуттям особистостей. Як переконуємося, Т.Шевченко вважає, що саме розвиток знання (в цьому разі – про суть буття певної сфери) здатний забезпечити розвиток розуміння свободи, наявної в цій сфері, а також сутнісного підпорядкування людини свободі чи, навпаки, вилучення людини зі сфери свободи.

У цьому, майже безнадійному становищі, єдине, що здатне духовно врятувати людину, дарувавши їй свободу – це пошук і віднайдення позитиву. ТШевченко на основі розповіді про гарнізонні стосунки між тестем і зятем наводить випадок неслушного моменту в цьому пошуку, однак визначає і позитивний приклад: своє захоплення городом, яке дозволяє не лише йому віднаходити свободу на лоні природи, але і його безпосередньому командуванню продукувати добро: "Теперь, когда уже узнали о моем освобождении, то ближайшие мои начальники – фельдфебель и ротный командир, не увольняя меня от ученья и караула, позволили мне свободные часы от службы проводить на огороде, за что я им сердечно благодарен" [13, 17].

Саме природа забезпечує Шевченкові здатність до відособлення від тяжкого казарменного довкілля: "после десятилетней казарменной жизни уединение мне кажется настоящим раем" [13, 17], а самотність і ще не осягнена в правовому статусі свобода, визначаючи, як і усякий перехідний стан, бездіяльність у чину, в дії – "А я все так и не могу ни за что приняться. Ни малейшей охоты к труду. Сижу или лежу молча по целым часам под моею любимою вербою, и хоть бы на смех что-нибудь шевельнулось в воображении. Таки совершенно ничего. Настоящий застой" [13, 17] – породжують складну і напружену внутрішню роботу, забезпечуючи всепоглинаючу внутрішню динаміку: "Свобода и дорога меня совершенно поглотили" [13, 17].

Повнота осягання цієї внутрішньої свободи за умов неволі має для Т.Шевченка, все-таки, певні межі, однак примітно, що межі ці

визначаються митцем навіть на підсвідомому рівні, у сновидіннях, дія яких відбувається у координатах переважно України: "Сегодня я, как и вчера, точно так же рано пришел на огород, долго лежал под вербою, слухал иволгу и, наконец, заснул. Видел во сне Межигорского Спаса, Дзвонковую Криныцю и потом Выдубецкий монастырь. А потом – Петербург и свою милую Академию" [13, 18]. І на підсвідомому рівні буття Т.Шевченко в цьому пороговому стані постає випереджальним у плані осягання свободи: митець визнає, що уявлювана свобода визначається для нього своєрідним сурогатом повноцінного духовного життя, повноцінних комунікативних взаємин. Т.Шевченко, фактично, створює свій речовопредметний та духовноінформаційний канали, завдяки яким здобувається на повновартісне осягнення свободи за умов жорсткої соціальної детермінованості.

Т.Шевченко послідовно являє у "Щоденнику" свій безнастанно-напружений діяльнісний і духовний (навіть на підсвідомому рівні) рух у напрямі здобуття свободи. Однак при цьому митець констатує явище зворотного плану: замикання перед ним горизонтів свободи військовим адміністративним механізмом: "Опять тоска и бесконечное ожидание. Неужели от 16 апреля до сих пор не могли сделать в корпусном штабе насчет меня распоряжения? Холодные, равнодушные тираны! Вечером возвратился я в укрепление и получил приказание от фельдфебеля готовиться к смотру. Это результат давно ожиданной почты и с таким трепетом ожиданной Свободы. Тяжело, невыразимо тяжело! [13, 18]. Залежність від бездіяльності цього вкрай неповороткого і бездушного механізму особливо гнітить Т.Шевченка тоді, коли збігають останні дні його неволі: "Сегодня суббота, ветер все тот же – норд-вест. Это хорошо, значит волею-неволею лодка должна дождаться оренбургской почты. Чем ближе ко мне это радостное событие, тем делаюсь я нетерпеливее и трусливее. Семь тяжелых лет в этом безвыходном заточении мне не казались такими длинными и страшными, как эти последние дни испытания" [13, 53].

Т.Шевченко зауважує очевидну промовисту неспіввідносність між часом і засобом поневолення людини та часом і засобом її визволення: "Как быстро и горячо исполняется приказание арестовать, так, напротив, вяло и холодно исполняется приказание освободить. А воля одного и того же лица. Исполнители одни и те же. Отчего же эта разница? В 1847 году в этом месяце меня на седьмые сутки доставили из Петербурга в Оренбург. А теперь дай Бог, на седьмой месяц получить от какого-нибудь баталионного командира приказание отобрать от меня казенные вещи и прекратить содержание. Форма, но я не возьму себе в толк этой бесчеловечной формы" [13, 18-19]. У цій тезі слід особливо наголосити на концепті "воля одного и того же лица", що, вочевидь, тяжіє над усім державним механізмом, усім бездуховним державним виконавчим апаратом. Автор "Щоденника" в такий спосіб

піднімає питання про "якісну єдність, що живе, розкривається в кількісному моменті" [2, 20], пов'язану з усвідомленням поняття свобода. І річ не лише в тім, що Т.Шевченко в цьому разі виявляє очевидний соціальний підтекст сущого, визначаючи при цьому характеристику сучасного йому суспільства в двох основних типах характерів – "бездуховні спеціалісти" й "безсердечні сенсуалісти" [4, 138], а в тому, що поза людською свободою втрачається усвідомлення сутнісного покликання людини, її діяльнісного і духовного потенціалу, охарактеризованого "кантівською тезою про людину як "мету в собі" [5, 170]. Іншими словами, Т.Шевченко наголошує на втраті не лише масштабу вартісних координат у системі існування людини за відсутності в неї свободи, але й у наявності такої втрати у побудові мети і засобів існування, – як "визначального фактора в побудові концепції істинної людини та досконалого життя" [8, 120] за умов зазіхання на свободу особистості. В суті своїй, у "Щоденнику" Т. Шевченка "поняття свободи окреслюється через заперечення того, з чим вона не узгоджується" [8, 121].

Великий тягар від поневоленого стану Т.Шевченко ніс ще й тому, що впродовж усього життя ні думкою, ні уявою про подальший спосіб свого існування не пов'язував себе з солдатським статусом. Теперішній його досвід у цьому статусі підказує йому: це найгірший засіб позбавити людини свободи: "Если бы я был изверг, кровопийца, то и тогда для меня удачнее казни нельзя было бы придумать, как сослав меня в Отдельный Оренбургский корпус солдатом" [13, 19], до того ж, перекресливши в її житті увесь попередній діяльнісний (годі й говорити про творчий) досвід: "Вот где причина моих невыразимых страданий. И ко всему этому мне еще запрещено рисовать. Отнято благороднейшую часть моего бедного существования. Трибунал под председательством самого сатаны не мог бы произнести такого холодного, нечеловеческого приговора" [13, 19-20]. Таке ставлення до людини в суспільстві підважує, на думку Т.Шевченка, християнські засади людського існування, людського співжиття, – надто, що наявний зримий процес деградації у сприйнятті засадничих позицій християнства: якщо спів-віднести дохристиянську добу, коли "Август-язычник, ссылал Назона" [13, 20], далі середньовічне християнство у ставленні до "свого строптивого гражданина Данте Алигьери" [13, 20], то християнство XIX століття бачиться поетові таким, що поневолює людину та ще й благословляє таке поневолення: це той факт, що його поетові доводиться констатувати, "сравнивая материального грубого язычника и полуозаренную средневековую христианку с христианином девятнадцатого века" [13, 20].

Зважаючи на цей історично-зумовлений аспект у осягненні людиною свободи, Т.Шевченко виразно являє чинник релігії як непродуктивний у співвіднесенні з суспільним планом. За умов пригнічення свободи

особистості суспільством, релігія, вважає Т.Шевченко, також стає заручницею суспільства.

На думку Т.Шевченка, пригнічення суспільством свободи особистості володіє у її духовному житті тими найголовнішими чинниками, що, поряд із спонукою людини до нового осмислення низки подій свого життя, безперечно мобілізує людину до внутрішнього спротиву, резистентності – стосовно ініціаторів поневолення та його виконавців, а, отже, викликає відрухову хвилю щодо інституту влади.

Часто вдаючись у "Щоденнику" до зіставлень (що, як відомо, є важливим виховним засобом), Т.Шевченко порівнює своє становище із усвідомленням уже набутої ним свободи, із колишнім – за умов несвободи – сприйняттям одного факту: армійського огляду. "Но каково было прежде, когда я не умел, а должен был похоронить в самом себе всякое человеческое чувство, сделаться бездушным автоматом и слушать молча, не краснея и не бледнея, слушать нравственное назидание от грабителя и кровопийцы" [13, 20].

Отже, на думку Т.Шевченка, різні рівні сприйняття людиною свободи породжують і різні рівні сприйняття людиною того самого буття, різні рівні її духовного простору, її діяльнісного чину, її інтелектуальних та емоційних відрухів. Свободу Т.Шевченко, як бачимо, сприймає не лише як екзистенційний вимір буття людини, але й як її емоційний та інтелектуальний потенціал.

Найбільш вартісним для людини за умов подій, визначених ходом розвитку поза межею осягання нею свободи Т.Шевченко вважає здатність особистості до збереження сутнісної цілісності її "я" в реаліях цілковитого протистояння індивідуального універсальному та здіснення духовного самовизначення: "Все это неисповедимое горе, все роды унижения и поругания прошли, как будто не касаясь меня. Малейшего следа не оставили по себе" [13, 22]. Втрачену і набуту людиною свободу Т.Шевченко відносить до сфери її життєвого досвіду, визнаючи, що "Опыт, говорят, есть лучший наш учитель. Но горький опыт прошел мимо меня невидимкою. Мне кажется, что я точно тот же, что был и десять лет тому назад. Ни одна черта в моем внутреннем образе не изменилась. Хорошо ли это? Хорошо. По крайней мере, мне так кажется. И я от глубины души благодарю моего Всемогущего Создателя, что он не допустил ужасному опыту коснуться своими железными когтями моих убеждений, моих младенчески светлых верований. Некоторые вещи просветлели, округлились, приняли более естественный размер и образ" [13, 22]. Т. Шевченко цим наголошує, що людина за умови несвободи здатна вберегти свій духовний світ, свій інтелектуальний і емоційний потенціал тільки при наявному внутрішньому визначенні, віднайдені індивідом смислу буття, при устремлінні до позитивного, при визначенні безумовною цінністю того, що становить індивідуальну модель особи, превалювання її над

загальним.

Тільки коли особистість зуміє не піддатися поглинанню загалом, – вона стане суголосною ідеї свободи, вважає Т.Шевченко. Соціум, неусвідомлене колективне, надто – підпорядкування їм – покликають, на думку митця, кожну зрілу особистість лише до підпорядкування на умовах несвободи, і якщо особистості вдасться оберегти себе від цього підпорядкування – в ній, у людині, не будуть нівельовані вартості ні особисті, ні родові.

Це лише на перший погляд може здатися дивним, що Т.Шевченко узалежнює стильові особливості своєї творчості від умов несвободи заслання; насправді ж, у його тезу " Я написал его (твір "Москалева криниця" – Л.З.) вскоре по получении письма от батька отамана кошового. Стихи оказались почти одной доброты с прежними моими стихами. Немного упруже и отрывистее. Но это ничего, даст Бог, вырвуся на свободу, и они у меня потекут плавнее, свободнее и проще и веселе. Дождусь ли я этой хромой волшебницы свободы?" [13, 22] закладено той важливий сенсовий підтекст, що відчуття володіння свободою забезпечує творчій особистості принципово новий художній рівень розуміння дійсності, дарує їй "світлу гармонійну творчість" [8, 128]; відсутність свободи породжує "отрывистость" у віршах, а наявність її – "плавність", "простоту" і "веселість".

За відсутності реальної свободи, людина, як показує Т.Шевченко, визначає для себе чинники, спроможні нести найпершу відповідь на запит свободи. До таких митець відносить (яке це промовисте свідчення браку її ознак у житті!) навіть прибуття пошти, здатної засвідчити новий статус людського життя, стати в ньому стимулом до змін: "Я, разумеется, бросил свое писание и побежал в крепость. С пароходом я ожидал оренбургской почты, а с почтой и свободы" [13, 24], а також: "Сегодня ожидают пароход с почтою из Гурьева. И никто его не ожидает с таким трепетным нетерпением, как я. Что, если не привезет он мне так долго ожидаемой свободы?" [13, 29].

Несвобода, як показує Т.Шевченко, ставить у залежність людину від кожної події та кожної особи, що має волю та – надто – владу над іншими людьми. Психологічно точно цей стан цілковитої залежності й трепетного страху перед волею людини, здатної певним чином утрутитися або вплинути на свою свободу Т.Шевченко – тим виповідаючи також стан буття безлічі безіменних людей, які підлягали цьому ганебному експериментові царського військового механізму – описує вперше в історії світового письменства: мова іде про зустріч і нікчемні напучення конфірмованим солдатам новоприбулого батальйонного командира: "Вчисле прочих конфирмованных должен был и я предстать после обеда в 5 часов на вторичное и еще горшее испытание. К этому вторичному испытанию я готовился довольно равнодушно как человек вполовину свободный. Но когда предстал пред

неумолимого экзаменатора, куда что девалось. Ниже малейшей тени, ничего похожего на человека, вполовину свободного, во мне не осталось, та же самая мучительная холодная дрожь пробежала по моему существу. То же самое, что и в прежние года, чувство – нет, не чувство, а мертвое бесчувствие – охватило меня при взгляде на эту деревянную выкрашенную фигуру. Одним словом, я превратился в ничто" [13, 24]. Свобода, як показує Т.Шевченко, є чинником, що дозволяє повною мірою розкритися людській життєдіяльності; відсутність такої для людини означає неможливість забезпечити повноту існування та вияву онтологічного й гносеологічного аспектів, законів індивідуального розвитку особистості.

Прикметним, на загал, є те, що сама поява "Щоденника" інспірована Т.Шевченкові листом від М. Лазаревського від 2 травня 1857 р. із повідомленням про набуту поетом свободу. З отриманням цього листа тема свободи дивовижним візерунком, створеним на основі самого життя, скрашає щоденникові записи митця: "слава Богу, что у меня есть этот неоцененный документ; значит, у меня есть канва, по которой я могу выводить самые прихотливые, самые затейливые арабески" [13, 26].

Свобода, внаслідок надто тривалого її очікування, водночас, для поета опосередковується надією; остання, за умов відсутності чинника свободи, постає "нашей самой нежной, постоянной, до гробовой доски неизменной нянькой-любовницей. Она, прекрасная, и всемогущего царя, и мирового мудреца, и бедного пахаря, и меня, мизерного, постоянно лелеет доверчивое воображение и убаюкивает недоверчивый ум своими волшебными сказками, в которые всякий из нас охотно верит" [13, 26-27]. Саме через надію виявляється, наголошує Т.Шевченко, індивідуальна воля, а, власне, "амбівалентність феномена свободи" [8, 129], спектр романтичних уявлень митця про свободу: "Но почему же не верить мне, что я хотя к зиме, но непременно буду в Петербурге? Увижу милые моему сердцу лица, увижу мою прекрасную Академию, Эрмитаж, еще мною не виденный, услышу волшебную оперу. О как сладко, как невыразимо сладко веровать в это прекрасное будущее. Я был бы равнодушный, холодный атеист, если бы не верил в этого прекрасного бога, в эту очаровательную надежду" [13, 27].

Якщо надія в Т.Шевченка постає шляхом до свободи, то наступним етапом, що знаменує наявність такої свободи, постає в поета побудова планів на майбутнє. Прикметно, що ця побудова здійснюється митцем не лише з цілокупним урахуванням статусу несвободи, а якому перебуває, але й із об’єктивною оцінкою можливого впливу цього статусу на власний творчий потенціал: "Десять лет неупражнения в состоянии сделать и из великого виртуоза самого обыкновенного кабашного балалаешника. Следовательно, о живописи мне и думать нечего. А я думаю посвятить себя безраздельно гравюре акватинта" [13, 27],

оскільки це забезпечує найкоротший шлях до свободи: "Быть хорошим гравером, значит быть распространителем света истины. Значит быть полезным людям и угодным Богу. Прекраснейшее, благороднейшее призвание гравера. Сколько изящнейших прозведений, доступных только богачам, коптилось бы в мрачных галереях без твоего чудотворного резца? Божественное призвание гравера!" [13, 27].

Примітно, що в режимі неволі Т.Шевченко замислюється не лише над шляхами і засобами здобуття особистої свободи, – його думка сягає основ буття суспільства. Митець вважає найбільш прямим шляхом, здатним забезпечити шестя суспільства до визволення від усього, що вадить на шляху його вільного розвитку, а, отже, на шляху до свободи, сатиру: "Мне кажется, что для нашего времени и для нашего среднего полуграмотного сословия необходима сатира, только сатира умная, благородная. Такая, например, как "Жених" Федотова или "Свои люди – сочтемся" Островского и "Ревизор" Гоголя. Наше юное среднее общество, подобно ленивому школьнику, на складах остановилось и без понуканья учителя не хочет и не может перешагнуть через эту бестолковую *тму-мну*" [13, 28].

Так само шукає Т.Шевченко оптимального шляху особистості до свободи. Він опирається тут на власний досвід, оскільки цей досвід пов'язаний із творчістю (тобто, є найбільш наповненим і результативним), – надто, що творчість сама по собі є ознакою і виявом свободи. Саме в цьому контексті виникає в щоденникових нотатках розповідь про чудесне перетворення: "Быстрый переход с чердака грубого мужика-маляра в великолепную мастерскую величайшего живописца нашого века. Самому теперь не верится, а действительно так было. Я из грязного чердака, я, ничтожный замарашка, на крыльях перелетел в волшебные залы Академии художеств" [13, 36].

Неодмінним наступним етапом цього перетворення Т.Шевченко вважає набування свободи (навіть на підсвідомому рівні), що спонукає його в майстерні Брюллова, "в этом святилище" [13, 36], являти вищий злет своєї духовної свободи: "Перед его дивными произведениями я задумывался и лелеял в своем сердце своего слепца Кобзаря и своих кровожадных гайдамаков. В тени его изящно-роскошной мастерской, как в знойной дикой степи надднепровской, передо мною мелькали мученические тени наших бедных гетманов. Передо мной расстилалась степь, усеянная курганами. Передо мной красовалась моя прекрасная, моя бедная Украина во всей непорочной меланхолической красоте своей" [13, 36]. Саме в такий спосіб Т.Шевченко набуває не лише зриму, онтологічно явлену власним його буттям свободу, але й духовну свободу, – так, нарешті, повноцінно осягаючи всю повноту цього – такого бажаного – стану.

Іронію долі Т.Шевченко вбачає у тому, даний Богом йому поетичний хист, що став для нього чинником осягнення свободи, люди повернули

проти цієї його свободи: " 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, каков был бессмертный Брюллов, я сочинял стихи, за которые мне никто ни гроша не заплатил и которые, наконец, лишили меня свободы, и которые, несмотря на всемогущее бесчеловечное запрещение, я все-таки втихомолку кропаю" [13, 36]. У цьому – бачення Шевченком людських вчинків – як таких, що суперечать Божій волі, єдино здатній вести людину до свободи.

Учинки людей за умов неволі, на Шевченкове переконання, лише тоді дарують свободу, коли за своєю суттю становлять творчий акт: таким є спів Шевченкового земляка, "родом Херсонской губернии" [13, 44] рядового Скобелева, слухаючи якого, зізнається поет, "Я забывал, что я в казармах слушаю эту очаровательную песню. Она меня переносила на берег Днепра, на волю, на мою милую родину. И я никогда не забуду этого смуглого полунагого бедняка, штопающего свою рубаху и уносившего меня своим безыскусственным пением так далеко из душной казармы" [13, 44]. У долі цього "беглого крепостного крестьянина" [13, 45] втілився і порив до свободи, резистентність (адже він утік від кріпацької неволі), і прикра неминучість поневолення людини, суспільно найбільш вразливої для суспільних-таки експериментів: тобто, тієї людини, що стоїть на найнижчій становій сходинці. Утікши від селянсько-кріпацького буття, ця людина (спершу навіть без прізвища), стала так само безправною, але вже в ранзі солдата, долю якого здатний вирішити навіть такий патентований негідник і злодій, як поручик, що закинув Скобелева за гідний людини вчинок "на семь лет в арестантские роты" [13, 45]. Водночас, автор "Щоденника" вважає, що рядовий Скобелев володіє свободою, оскільки не лише звідує нездоланний порив до вчинків, співмірних із свободою, але й визначає своєю поведінкою прагнення до самостійного творення власної долі та до пошуку в ній бодай якогось сенсу буття і усвідомлює, що таке духовне самовизначення особистості.

Лише на перший погляд може здатися, що Т.Шевченко тут має на увазі нестійкість такого явища, як свобода людини, амбівалентність поняття свободи в контексті людської долі. Насправді в цьому разі можна вести мову, гадаємо, про усвідомлення автором "Щоденника" відносності поняття свобода лише для найупослідженіших суспільних верств. Іншими словами, Т. Шевченко бачить виразну ієрархізованість поняття свобода в суспільстві, у якому існує, що виправдовує гнів митця проти такого суспільства, лише позірно християнізованого, а насправді такого, що нехтує Божою волею про визнання рівними всіх людей перед Богом. У цьому разі йдеться не про суто християнізований аспект проблеми в Шевченковому сприйнятті, а про чітке розуміння митцем хибності підвалин суспільних взаємостосунків і правовий нігілізм

сучасного йому суспільства. Загалом, Т.Шевченко добре усвідомлює наявний у релігійності аспект свободи: "Религия христианская, как нежная мать, не отвергает даже и преступных детей своих, за всех молится и всем прощает. А представители этой кроткой, этой любящей религии отвергают именно тех, за которых должны бы молиться. Где же любовь, завещанная нам на кресте нашим Спасителем-Человеколюбцем?" [13, 56].

Інший, не менш важливий, надто – для митця – аспект проблеми свободи порушує у "Щоденнику" Т.Шевченко, зіставляючи свободу творчої людини і свободу творення, властиву природі: "Мне кажется, что свободный художник настолько же ограничен окружающею его природою, насколько природа ограничена своими вечными, неизменными законами. А попробуй этот свободный творец на волос отступить от вечной красавицы природы, он делается богоотступником, нравственным уродом" [13, 52]. Цим автор "Щоденника" визнає відмінність у суті законів існування природи й мистецтва, однак при цьому акцентує на неодмінній і неминучій в цьому разі підпорядкованості свободи творчості кожного справді обдарованого митця від справіку заданих, усталених у своїх законах, життя природи. Тут феномен свободи неминуче реалізується через володіння тими закономірностями, що визначають життя кожної з цих сфер як видову. Водночас, лише такий план співвіднесення діла митця із створеним природою здатний забезпечити, на думку автора "Щоденника", гармонійне співбуття цих явищ, що вже, само по собі, як і всіляка гармонія, є ознакою свободи, "вирішує проблему вільного самоутвердження" [8, 125], реалізуючи чинник можливості її детермінації.

Людина, свідома значення втраченої для неї свободи, вбачає таке значення, як слушно вказує на те Т.Шевченко, в усьому, що існує довкола: "В продолжение десяти лет я, кроме степи и казармы, ничего не видел и, кроме солдатской рабской речи, ничего не слышал. Страшная, убийственная проза" [13, 52]. Якщо підвладною поневоленню та носієм свободи митець вважає і мову людини, слово, – у цьому разі він протиставляє мову свого рабства мові книги про естетику. Автор "Щоденника" висловлює переконання, що для поневоленої людини особливу роль відіграє рідне слово. Із думкою про це митець згадує про своє перше спілкування в Новопетровському укріпленні з госпітальним службовцем, в якому відгадав земляка і про враження від відповіді того рідною мовою: "Я затрепетал, услыша его чистый, неиспорченный родной выговор" [13, 74]. Подібне враження виявляє на поета й музика: "Несмотря на отсутствие всякой гармонии, меня тронула, и до слез тронула, эта изуродованная красавица мелодия. Значит, я давно уже не слушал ничего и похожего на музыку. Барабан и горн очерствил мой слух, но не очерствил сердца, воспринимающего прекрасное" [13, 78].

Інша можливість духовного визволення людини є реальною,

наголошує Т.Шевченко, на засадах усвідомлення нею пріоритетності всієї складової прекрасного і високого, або, як висловлюється автор "Щоденника", безсумнівної переваги благодаті, над матеріальним: "Для человека-материалиста, которому Бог отказал в святом, радостном чувстве понимания Его благодати, Его нетленной красоты, для такого получеловека всякая теория прекрасного ничего больше, как пустая болтовня. Для человека же, одаренного этим божественным разумом-чувством, подобная теория также пустая болтовня, и еще хуже – шарлатанство" [13, 66-67]. Як інвективи, так і цілковите схвалення в цьому та іншому випадках дозволяють бачити в цих міркуваннях Т. Шевченка значний індивідуальний досвід відстоювання власної духовної свободи, її плекання і виразно сформульоване ним бачення її ролі для формування вартісних людських якостей.

Будь-яке насилля над свободою творчої людини визначає в її духовному світі своєрідні пробоїни, що їх згодом вдається анулювати вельми непросто й нелегко. Т.Шевченко являє цей феномен на прикладі написання ним листа-подяки графу Ф.Толстому: "Сегодня во весь день и до половины ночи работал я над письмом графу Федору Петровичу и ничего не мог сделать с этим неудающимся письмом. Мне хочется высказаться как можно проще и благороднее, а оно выходит или высокопарно до смешного, или чувствительно до нелепого, или, наконец, льстиво до подлого, но никак не выходит то, чего бы мне хотелось. Это, вероятно, оттого оно у меня не клеится, что я еще не пришел в себя от радости" [13, 67], порівнюючи цю копітку роботу з минулорічною своєю відповіддю "на письмо графини Настасии Ивановны от 12 октября минувшего года, которым она первая известила меня о предстоящей свободе и на которое я хватил ей такую восторженную чепуху (второпях, разумеется), что она сочла меня или с ума спятившим, или просто пьяным" [13, 68].

Характерно, що Т.Шевченко у своєму вдячному листі до віце-президента Академії мистецтв Ф.Толстого, замалим не вдаючись до слова свобода, співвідносить із цим поняттям своє почуття в осяганні цього стану: "человеколюбивому участию графини Настасии Ивановны обязан я моею новою жизнию, моим радостным обновлением. Я теперь так счастлив, так невыразимо счастлив, что не нахожу слов достойно выразить вам мою сердечную, мою бесконечную благодарность" [13, 68]. Свобода на емоційному рівні характеризується Т.Шевченком як найбільше благо спілкування: "Без вашего человеколюбивого, христианского участия в моей безотрадной судьбе меня задушили бы в этой широкой тюрьме, в этой бесконечной безлюдной пустыне. А теперь я свободен, теперь независимо ни от чией воли я строю свое радужное будущее, свое безмятежное грядущее. Какая радость, какое полное счастие наполняет мою душу при мысли, что я снова увижу Академию, увижу вас, моего единого спасителя, и слезами радости и

благодарности омочу ваши чудотворящие руки. Молю Милосердного Господа сократить путь и время к этому беспредельному счастию" [13, 68]. Перефразовуючи слова І.Франка, мовлені в праці "Темне царство" про поезію Т. Шевченка: "Я не знаю ні в одній європейській літературі подібної поезії, написаної в подібних обставинах" [10, 67], можна стверджувати, що в жодного зі світових письменників не виникало таких високих думок за таких тяжких обставин.

Відчуття свободи асоціюється в Т.Шевченка з усвідомленням тих найбільших благ, що вдалося йому зберегти на засланні: "Всемогущий и Премилосердный Господь не оставил меня здоровьем в этом долголетнем и суровом испытании; и любовь, которую я с раннего детства бессознательно питал к прекрасным искусствам, теперь посылает Он мне любовь сознательную и светлую и крепкую, как алмаз" [13, 68-69]. Очевидним є прагнення митця з усіх сил шукати навіть у тривалому й суворому випробуванні бодай щось із хорошого, і позитивного. Неначе щитом, відгороджується Т.Шевченко цим позитивним від звіданого ним у житті лиха, тим оздоровлюючи душу, яка, пройшовши вогонь бід, постає феніксом, що здобув, вийшовши з вогню, нове життя і щастя. Здаємо собі справу в тім, що саме тому Т.Шевченко, всупереч обставинам, щоразу піднімається, вивищується над ними.

Свідомий того, що роки заслання, солдатчина, брак можливості повноцінно творити в якості художника відібрали в нього фахову вправність, він, із цілковитим, проте, смиренням, залишає за собою право на свободу прийняття самостійного рішення щодо своєї подальшої долі: "Распространять посредством гравюры славу славных художников, распространять в обществе вкус и любовь к доброму и прекрасному – это чистейшая, угоднейшая молитва Человеколюбцу Богу. И посильно бескорыстная услуга человеку. Это мое единственное, непреложное стремление" [13, 69]. Так само смиренно Т.Шевченко тішиться тим, що "В продолжение 10 лет я писался и подписывался "рядовой Т. Шевченко". И сегодня в первый раз написал я это душу радующее звание ("художник Т Шевченко" – Л.З.)" [13, 69].

Крок за кроком, нотатка за нотаткою, Т.Шевченко дає зрозуміти читачеві "Щоденника", що він, волею лихої долі позбавлений не тільки усього необхідного для людини, але й можливості самовияву через мистецтво, – в межах цієї страшної несвободи постійно відстоював, відвойовував, вибороняв для себе все, пов’язане зі свободою, – всім, що постає її ознакою, її наповненням. Гадаємо, в цьому, насамперед, особистісний, індивідуальний, людський подвиг Т.Шевченка, а, разом із тим, духовний подвиг його: як геніального, нескореного митця. І перемога: Т.Шевченко перемагає обставини своєї долі й знову і знову піднімається над ними, духовно очищений і духовно змужнілий. Митець, переконуємося, цілим своїм життям підверджує спостережене І. Франком у творчості поета явище, коли "чимраз вище і краще тип женщини-

матері, оскорбленої в найсвятіших чуттях і піднімаючоїся в горі і сльозах до чимраз вищої висоти морального і громадського ідеалу" [11, 77], тим утілюючи в життя феномен відповідності принципів цілого свого життя і власної творчості.

Услід за уміщеним під 26 липням листом Т.Шевченка до графа Ф.Толстого, зауважуємо виразну подальшу зміну всього тону мовлення автора, як і, водночас, тематичний лад "Щоденника": із особистісного плану мова переміщується дедалі більше в сферу фіксації спостережень над мистецькими явищами: малярством, архітектурою, описом міст і вражень від подорожі, врешті – навіть у сферу снів, у яких, за словами поета, "згруповується" все, "что сердцу дорого" [13, 73], а найбільше – доля окремих особистостей, як от госпітального службовця Андрія Обеременка – "совершенно не солдатскую фигуру" [13, 74], людину "примерной честности и трезвой жизни" [13, 74]. Варто зважити, що автор "Щоденника" в розмові про долю, зокрема, Андрія Обеременка, підсвідомо зупиняється увагою і несамохіть фіксує в цьому разі ті якості особистості, що не лише зрідні йому, але й, значною мірою, виявляють вартісні чинники життя самого Т.Шевченка; визначається очевидний перегук у людській характеристиці: "Невозмутимо холодная и даже суровая наружность его обличала в нем человека жесткого, равнодушного. Но это маска. Он страстно любит маленьких детей, а это верный знак сердца кроткого, незлобивого. Я часто как живописец любовался его темно-бронзовой усатой физиономией, когда она нежно льнула к розовой щечке младенца. Это была одна-единственная радость в его суровой одинокой жизни. Независимо от его простого благородного характера, я полюбил его за то, что он в продолжение двадцатилетней солдатской пошлой, гнусной жизни не опошлил и не унизил своего национального и человеческого достоинства. Он остался верным во всех отношениях своей прекрасной национальности. А такая черта благородит и даже неблагородного человека" [13, 75]. Примітно, що з великої поваги до цієї людини Т.Шевченко бажає йому якнайкращого, яке він бачить у свободі: "Пошли же тебе Господи, мой неизменный друже, скорый конец испытанию. И поможи тебе Пресвятая Матерь Всех Скорбящих пройти эти безводные пустыни, напиться сладкой Днепровой воды и вдохнуть в измученную грудь живительный воздух нашей прекрасной, нашей милой родины!" [13, 75].

Щоденникові нотатки, що супроводжують подорож, пов’язану із поверненням митця з заслання, виявляють новий відруховий настрій автора "Щоденника": нахил до самооцінки відповідно звіданих літ неволі. Вперше ця нота звучить у "Щоденнику" Т.Шевченка при оцінці власного сприйняття міста Астрахані: "На человека, прозябавшего, как я, семь лет в нагой пустыне, всякий, даже богоспасаемый город Белебей (самый ничтожный городишка Оренбургской губернии), должен был сделать приятное впечатление. Со мной случилось не так. Стало быть,

я не совсем еще одичал. Это хорошо" [13, 77], щоб згодом – як у музичному творі – здобути розвиток у цілісну, самодостатню й самозавершену тему.

Тема свободи в Шевченковому "Щоденнику" своєю природою нагадує лісовий струмок, який на своєму шляху поповнюється і донаснажується живими джерелами (у "Щоденнику" роль таких живодайних джерел, гадаємо, перебирають на себе прямі висловлювання митця на тему свободи на тлі його загальних розмірковувань про обсяг явищ людського життя), забезпечуючи триванню цього струмка якісно збагачений новий рівень. Так можна сприйняти – за уведення у структуру щоденникового тексту та за відсутності жодних авторських коментарів – під датою 16 вересня роль цитати з поезії Барб'є "Собачий пир", присвяченої темі свободи; продовження цієї теми здійснюється митцем у записі від 17 вересня – як апофеоз цього дня – і завершується в записі від 18 вересня. Вбачаємо в цьому вчинку автора "Щоденника" не просто кореляцію людського існування, не лише усвідомлення якісної єдності, що постає в співвідношенні "суб'єкт і об'єкт". У такому зв'язку тема свободи в "Щоденнику" Т. Шевченка визначається в своєрідній ролі: відчинених дверей, крізь які входить до читача справжня суть буття людини, проявляючись (або розсіюючись) у низці, в безлічі його чинників.

Саме таке сприйняття і таке означення на першому плані явища свободи в "Щоденнику" дозволяє стверджувати про наявний в цій літературній пам'ятці підхід Т.Шевченка до осягання сущого як до цілісного, самою ідеєю життя інспірованого процесу, що живиться поняттям свобода як таким, що завершене в своїй суті, спрямовуюча енергія якої рухається в напрямі зримого, об'єктивного, початку і основи буття.

1. *Алікін В.* Свобода в аспекті соціально-діяльнісної сутності людини // Культура, світогляд, гуманізм. – К., 1991; 2. *Болдырев Н.* Бытие и знание, созерцание и разум. // Мысль. Петербург, 1922.– №1; 3. *Вакулич Н.* Социокультурная среда и духовное освобождение личности // Философия. История. Культура. Межвузовский сборник научных трудов. – Саратов, 2001; 4. *Далмайр Ф.* Прекрасная свобода: Шиллер об "эстетическом воспитании" человечества. // Вопросы философии – 2006. – № 6; 5.*Дмитриева Н.* Философия Канта как философия свободы: иная глобализация // Вопросы философии. – 2006, № 8; 6.Ильичева И. Духовность в зеркале философско-психологических учений (от древности до наших дней). – М.: Издательство Московского психологически-социального института, Воронеж, 2003; 7. *Мареева Е.* Творчество М.Ф. Достоевского в зеркале философии Льва Шестова. // Вопросы философии. 2007 № 3; *Милюгина Е.* "Быть свободным – это значит быть человеком": о гранях идеи свободы в мышлении романтиков // Вопросы философии. – 2006.– № 12;. 9. *Франко І.* "Наймичка" Т. Шевченка // Франко І. Шевченкознавчі студії. – Львів, 2005; 10. *Франко І.* Темне царство. // Франко Ф. Шевченкознавчі студії. – Львів, 2005; 11. Франко І. Женщина-мати в поемах Шевченка. // Франко Ф. Шевченкознавчі студії. – Львів, 2005; 12. *Цофнас А.* Понятие философской категории: опыт уточнения в языке тернарного описания. // Философские науки. 2002, № 3; 13. *Шевченко Т.* Щоденник. – Шевченко Т. Зібрання творів у шести томах (видання автентичне 1-6

томам "Повно зібрання творів у дванадцяти томах), Т. 5. -– К., 2003.

Ю. КОВАЛІВ, д-р. філол. наук, проф.

ПРОБЛЕМА РЕЦЕПЦІЇ НЕЗРУЧНИХ ТЕКСТІВ Т.ШЕВЧЕНКА

Здається, творчість Т.Шевченка проаналізована значно глибше і детальніше, ніж доробок будь-якого іншого письменника. І все-таки деякі її сегменти не достатньо висвітлені, а то й відсунуті на маргінеси наукової свідомості. Натомість певні аспекти творчої постаті Т.Шевченка зазнали перебільшеної рецептивної уваги, навіть містифікації, коли, наприклад, у ньому вбачали пророка, речника нації, революціонера, борця за національне й соціальне визволення свого народу і т. п., розглядали в його мистецькій спадщині виховний, пізнавальний, провіденціальний, дидактичний, політичний тощо сенс, ніби забуваючи головне, що Т.Шевченко – передусім поет, що його артистичне слово в першу чергу виконує естетичну, власне художню функцію, як і проза та малярство, що воно виповнене конотативними значеннями, хоч не уникає прямолінійного публіцистичного дискурсу. Тому наукові студії майже не висвітлювали інтимну, тим паче – еротичну лірику, очевидно, не зручну при тлумаченні творчої особистості Т.Шевченка, перетвореної на забронзовілий культ, на суцільний абсолют, що виконує креативну роль в українському поруйнованому космосі. У такому разі навіть згадка про вірші на кшталт “У перетику ходила…", “Гімн черничий" або “Н.Т." (“Великомученице кумо!") видаються з погляду народництва й неонародництва недоречними, хоча у першому творі неприхована стилізація народної пісні, народного світосприйняття, позбавленого ознак безживного моралізаторства й абсолютизованого пуризму, тому схильного до гармоніювання духовних і тілесних складників людської дійсності. Другий – виповнений іронічно-сатиричним трактуванням строгої монастирської традиції, відповідної суворим вимогам християнського подвижництва та зречення в собі земних радощів задля неухильному служінню Богу. Т.Шевченко ніколи не зрікався релігійних переконань, проте не поділяв теологічного фанатизму, що властиве, як підтверджують етнологи, як довів Г.Сковорода своїм екзистенційним вибором, характерові українця. Поет наголошує на тому, що конкретне людське життя – неповторне, що чорниці, офіруючи його надміру гіпертрофованим сакральним цінностям, водночас бодай підсвідомо протестують проти сублімації лібідозної енергії, яка іноді прориває заслони зовнішніх заборон, дозволяючи хоч на мить жінці відбутися жінкою, тобто реалізувати своє істотне покликання, заповідане Господом. Вищий рівень її повного самоздійснення розгортається у природній любові, поза якого життя втрачає свій сенс, тому ця вічна тема літератури стала наріжною у ліриці Т.Шевченка – тонкого знавця жіночих сердець. Він, обстоюючи принципи вітальної сили, зосередженої

в кардіоцентричних стихіях людського буття, вважає хворобливими спроби анігіліювати їх. Недарма у перейнятому чіпкою іронією вірші “Н.Т." (“Великомученице кумо…") Т.Шевченко відверто радить помисливій святенниці, підкреслено називаючи її тавтологічно “дурною" і "нерозумною", “хоть раз, сердего, соблуди". Було б помилково припускати, ніби поет поділяв безмежжя свободи любові або непогамовного гедонізму. Надто вже безжальною до нього виявилася його доля, вділивши йому чотирнадцять років волі і відібравши від нього життя – ще відносно молодого, сорокасемирічного, позбавленого можливості на особисте життя, на родинне щастя, важливе, якщо не визначальне для українця, але спроможного знайти адекватну відповідь на невблаганний виклик неприхильних реалій. Він, замислюючись над національними, соціальними а то й світовими проблемами, доходив висновку, що вони нічого не варті, коли нехтують конкретною особистістю. І в даному разі поет засвідчував етноментальні властивості свого народу, серед яких мали визнання не колективістські або патримоніальні закони, що нівелюють неповторне Я, а власне настанову на індивідуалізм з його схильністю розкривати креативні інтенції людського єства, хоч іноді зумовлювали егоцентричні інтереси, що негативно позначилися на національній історії, зокрема на Хмельниччині або змаганнях гетьманів за булаву при ігноруванні потреб соціуму та адекватного розуміння драматичної і трагічної дійсності, перетвореної їхніми зусиллями, а не тільки агресивних сусідів, на Руїну. Т.Шевченко не дарував ні Б.Хмельницькому, ні його зворохобленим послідовникам втрати ще одного шансу для України відбутися повноцінним суб’єктом історичного поступу, що не завжди зважено висвітлюють науковці, адже такі принципові погляди, мовляв, не відповідають настановам патріотизму. Не про них дбав Т.Шевченко, маючи на увазі своїх краян, які стали “Варшавським сміттям, гряззю Москви", а про глибину національного сумління, обґрунтовуючи власне розуміння ідеалізованого козацтва, в якому найповніше розкрита маскулінна, пасіонарна вдача українства, пропонуючи власну версію гайдамацтва, спроможного дати відсіч знахабнілим визискувачам, переважно чужинцям по крові – носіям інфернального антисвіту. Не дивно, що поет не сприймав Санкт-Петербургу, але ніколи не впадав у ксенофобію, шукав горизонту порозуміння між не здатними на спротив фемінізованими краянами й експансивними сусідами. Вихід у цій ситуації вбачався йому у поєднанні національних і світових цінностей, що перетинаються крізь призму етнічного буття, структурованого за моделлю Великої Матері як життєвої основи, що викликає асоціації не так з Богородицею, як і з відомим здавен українським родинним космосом, в епіцентрі якого завжди перебувала мати. Шукати тут лише психоаналітичні комплекси не варто. Ліпше брати до уваги історичний досвід невлучної зі світового кола нації, сповнений природним здоров’ям і перспективою кровної спадкоємності.

Небезпідставно Т.Шевченко констатував: “У нашім раї на землі /Нічого кращого немає, /Як тая мати молодая /З своїм дитяточком малим". Втручання грубої сили у цей космос зумовлює не лише руйнування, що неминуче втягує у деструктивні потоки конкретну особистість, позбавлену права на реалізацію свого єства. Прикладів для потвердження цієї думки у ліриці Т.Шевченка – досить рясно. Один з найяскравіших – виповнена трагічних інтонацій поема “Катерина", в якій доля збещещеної дівчини – типова для української дійсності XVIII – початку XIX ст., коли російські війська спеціально розквартировували по селах і містечках не тому, що бракувало касарень, а задля того, аби завдати удару по родинній основі України, заповнивши її простір безбатченками, підірвати кардіоцентричні екзистенціали. Виразний акцент цього лиха увиразнено й на однойменному малярському полотні як інтерсеміотичній алюзії на поему та модифікованій ремінісценції картини Рафаеля Санті, що контрастує своєю урочистою гармонією щасливого материнства з творами Т.Шевченка.

Порушуючи ці та інші питання, він не прагнув дати відповідь як соціолог, демограф, психолог тощо, радше інтерпретував їх як поет, здатен, як ніхто із сучасників, інтегрувати в собі сутнісні проблеми життя, розглядати їх з погляду філософських категорій, “переплавлених" у полісемантичну органіку метафоричного мислення. Відтак онтологічні концепти тут-і-тепер розмикаються

у часопростір тут-і-завжди, концентруються у герменевтичному колі поетичного універсаму Т.Шевченка, в якому кожна конкретна деталь так само важлива, як і цілісна структура, тому їх слід розглядати водночас, нічого не протиставляючи, а зіставляючи. Це дозволяє поглибити техніку “пильного прочитання" лірики поета, подолати обмеження типологічних рядів, використати методику рецептивної естетики, завдяки якій можна віднайти очікувану збіжність горизонтів розуміння, аби не приписувати автору того, чого не існує в його текстах, чим іноді зловживали літературознавці, надаючи першорядного значення своєму їх баченню, байдуже – чи відповідає воно дійсності, чи ні. Очевидно, адекватне розуміння лірики Т.Шевченка без остаточних вердиктів стане продуктивнішим при використанні ідіографічного методу, завдяки якому кожен його твір слід розглядати як особливе одиничне явище в цілісному контексті його творчого доробку і, переходячи від аналізу одного твору до іншого, знаходити лише відповідні ключі прочитання.

Цей принцип можна поширити і на адекватне розуміння неординарної постаті Т.Шевченка передусім як поета, прозаїка, живописця, першого академіка-графіка Петербурзької академії мистецтв, інтелектуала у силовому полі естетичної рецепції, у просторі горизонтів очікування вірогідного читача та обстоюванні власних авторських позицій, навіть якщо вони, на перший погляд, здаються суперечливими.

Крім часто цитованої формули “Возвеличу / Малих отих рабов німих! / Я на сторожі коло їх / Поставлю слово", Т.Шевченко висловлював й інше розуміння ролі поета, можливо, навіяного стилістикою байронізму, концептуалізованого у поемі “Перебендя", в якій кобзар по-справжньому переживає покликання свого таланту не тоді, коли він тішить піснями простолюд, хоч від такої функції не відмовляється, а тоді, коли віч-на-віч “з Богом розмовля", тобто засвідчує високий рівень самоусвідомлення як митця, спроможного вийти поза межі службової функції, лишаючись причетним до життя соціуму, концентруючи у своїй ліриці найістотніші сподівання власного народу, позбавленого права на свій голос, передоручений голосу Т.Шевченка, який мав потужний вплив на сучасників. Тому його твори завжди сприймалися звичайними людьми як безпосереднє вираження їхніх думок і переживань, навіть, адаптовані до потреб повсякденного життя, зазнавали опрощення, зумовлювали міф про простоту авторського мовлення, про реалістичний, міметично лінійний стиль, коли поет насправді завжди спромагався бути полістильним, тощо. Очевидно, це зумовило хвилю наслідувань, що переважно ковзали поверхнею лірики поета, не заглиблюючись у її сутність, що свого часу обурювало М.Драгоманова.

Творчість Т.Шевченка досить складна, інтелектуально насичена, архетипно багата, ідіографічно означена, тому потребує гнучкої рецепції, продиктованої конкретним текстом, що унеможливлює критичні вердикти й міфізування, сприяє усуненню незручних моментів, що відповідають життєвим і літературним реаліям, а не довільним уявленням про постать різнопланового і цілісного митця, яка, за спостереженням С.Петлюри, була переважно самотньою у своєму просторі і часі, бо не завжди знаходила адекватне розуміння.

Н. Костенко, д-р. філол. наук, проф.

Про вірш у поетичному циклі Т. Шевченка “В казематі"

Поетичний цикл Т. Шевченка “В казематі", як відомо, створювався після арешту, під час тимчасового перебування поета в казематі III відділу В Петербурзі з 17 квітня по 30 травня 1847 р. За свідченням В. Лазаревського, “...сидячи у фортеці перед відправкою у заслання, Шевченко на полях якоїсь книги, даної йому для читання, написав багато віршів. Відрізав ці стьожки і виніс у чоботях". [12, 446]. Між 17 і 19 травня в казематі були написані вірші “Ой одна я, одна...", “За байраком байрак...", “Мені однаково, чи буду...", “Не кидай матері! – казали...", “Чого ти ходиш на могилу?", “Ой три шляхи широкії...". Між 19 і

30 травням – вірші “Н. Костомарову" (“Веселе сонечко ховалось…"), “Садок вишневий коло хати...", “Рано-вранці новобранці...", “В неволі тяжко, хоча й волі…", “Косар", “Чи ми ще зійдемося знову...", “Не спалося, а ніч, як море..." [2, 160, 165]. 30 травня “кириломефодієвцям було оголошено царську конфірмацію", згідно з якою Шевченка “засилали рядовим в Окремий Оренбурзький корпус" [3, 166]. 31 травня у супроводі фельд’єгеря Шевченка було відправлено до Оренбурга.

Цикл поступово формувався як певна художня цілісність, про що свідчить і нумерація творів, і дописаний згодом (під час переписування до “Малої книжки" наприкінці 1840 – на початку 1850) заспівний вірш “Згадайте, братія моя..." Спочатку цикл складався з тринадцяти віршів, але у 1858 р. в Москві, після повернення з вигнання, переписуючи твори з “Малої" до “Більшої книжки", поет вилучив вірш “Не спалося, а ніч як море...", можливо, через його більший обсяг та побутовий зміст. Тоді ж з’явилися і назва “В казематі" , і присвята (“Моїм соузникам посвящаю").

Ніна Чамата, характеризуючи “структурну цілісність" циклу, звертає увагу на те, що “п’ять віршів із тринадцяти є медитаціями та рефлексіями ліричного героя", решта – це “їхня об’єктивація в сюжетах і образах", що зумовлює “багатосуб’єктність" циклу “В казематі" і “широкий жанровий діапазон творів, які входять до нього (серед них – елегії, пісня, балади та її модифікації, вірші розповідного характеру, ідилія, притча"). [9, 107]. Загалом, як слушно зазначає дослідниця, “цикл засвідчив появу нової форми реалізації ліричного переживання, нового типу сюжетності, нового способу творення людської особистості в усьому багатстві її психологічних виявів та соціальних зв’язків" [10, 111]. Новизну можна побачити і на рівні віршової форми циклу.

За часом написання першим у циклі з’явився вірш елегійного змісту “Ой одна я, одна, // Як билиночка в полі..." Дослідники вказують на текстову подібність цього вірша до цілої низки створених на той же мотив народних пісень – “Ой сама я, сама, // Як билина в полі", “Сама я, самесенька // Як билина в полі" та ін. [13, 449]. Однак ступенем поетичної експресії, структурної цілості Шевченків твір суттєво відрізняється від згаданих зразків народнопісенної лірики. Стилістична реалізація мотивів самотності, безнадії, згубленої молодості, втраченого кохання, повтор негацій, антиномій “долі-недолі", “щастя-нещастя", “добрих" і “злих" людей такі концентровані, що в жанровому відношенні виводять твір за межі звичайної пісні і швидше уподібнюють до плачу, голосіння, тужіння:

Ой одна я, одна,
Як билиночка в полі,
Та не дав мені бог
Ані щастя, ні долі.
Тільки дав мені бог
Красу – карії очі,
Та й ті виплакала
В самотині дівочій.

Ані братика я,
Ні сестрички не знала,
Меж чужими зросла
І зросла – не кохалась!
Де ж дружина моя,
Де ви, добрії люде?
Їх нема, я сама,
А дружини й не буде!
[11, т. 2, 6-7]

У ритмічному відношенні твір впорядковано 13-складовим (6+7) 2 розміром з чергуванням чоловічих і жіночих клаузул (чЖчЖ), римованими парними рядками (хАхА). Метричним еквівалентом цього силабічного ритму є 2-стопний анапест, що свідчить про очевидні відхилення від народнопісенної схеми.

Філарет Колесса у своїх “Студіях над поетичного творчістю Т. Шевченка" описав найбільш поширені форми 13-складового розміру в українській народній пісні – насамперед 13-складовий 3-колінний вірш у двостиховій строфі (4+4+5); цю модель Шевченко використав у п’ятому вірші циклу “Чого ти ходиш на могилу?"

Водночас Ф. Колесса зазначає, що, виходячи з основної схеми вірша (4+4+5), поет утворює нові строфічні форми, які не зустрічаються в народних піснях, зокрема такі моделі: (4+4)2-5; (4+4)2-(5+5); (4+4)4-5.

“Шевченко, – наголошує дослідник, – з елементів народної ритміки утворює нові пісенні форми" [4, 294].

Стосовно 13-складовика (6+7)2 у вірші “Ой одна я, одна" Ф. Колесса слушно зауважує, що “самого складочислення не вистачає для класифікації форм силабічної версифікації, бо ... увіходить у гру акцентуаційний принцип, особливо коли йде про розміщення римових наголосів" [5, 307].

Можливості нової 13-складової форми Шевченко випробував також у наступному вірші баладного типу “За байраком байрак", що вирізняється складнішим візерунком вільного римування. Як і в попередньому вірші, у силабічній структурі цього розміру відчутно анапестичний імпульс, що подеколи порушується внаслідок заміни двоскладової, анапестичної анакрузи на односкладову ямбічну, що призводить до збігу наголосів на другому і третьому складах:

Із могили козак	UU – UU –
Встає′ сúвий, похилий.	U – – UU – U
Встає′ сáм уночі	U – – UU –
Ідé в стéп, а йдучи	U – – UU –
Співá, сýмно співає	U – – UU – U

До порушень належить і вмонтування в кінцівку вірша двох 8-складових рядків з хореїчним ритмом (Х4) – у рядках 28 і 34:

- Сині хвилі голосили 4+4 – U – UUU – U
- А могила застогнала 4+4 UU – UUU – U

Ці порушення свідчать про стійкість силабічного кістяка у Шевченковому вірші і водночас про початок його силабо-тонізації. Як писав Колесса, “коли беремо під увагу тільки силабічну схему, то до всіх перечислених у цій групі поезій Шевченка знаходимо паралелі в народних піснях; одначе щодо розуміння наголосів ці поезії виявляють зовсім виразну тенденцію до стопового укладу (в більшості випадків – Н.К.), чим відрізняються від паралельних народнопісенних зразків" [6, 308].

Отже, цілком обґрунтованим видається загальний висновок Ф. Колесси про те, що “у віршуванні Шевченка ця група творить неначе перехідний ступінь межи людовою ритмікою і метротонічною версифікацією" [7, 305].

Слід також взяти до уваги, що 13-складовик (6+7)2, яким всуціль укладено два перших згаданих твори – “Ой, одна я, одна" і “За байраком байрак" – був застосований лише в циклі “В казематі" і ніде більше не зустрічається ні раніше, ні згодом, тобто є унікальним у віршовому репертуарі Шевченка розміром. Водночас як елемент поліметричної композиції у тому ж циклі, в творі “Чого ти ходиш на могилу?", була використана інша модель 13-складовика як імітація народної пісні з основною (за систематикою Ф. Колесси) схемою вірша (4+4+5), про що вже згадувалось:

Широкая, високая 4+4
Калино моя, 5
Не водою до схід-сонця 4+4
Поливаная 5

[11, т. 2, 9]

“Калино моя" – “поливаная" – розкішна рима, що вражає звуковим і ритмічним багатством – охоплює 7-9 звуків, складена, двонаголосна.

Щодо найпоширенішого в ритміці Шевченка 14-складового розміру, то традиційна монометрична його модель (4+4)+6 – ХАХА використана тільки в одному вірші циклу – баладі “Ой три шляхи широкії..."

Як бачимо, однією з провідних тенденцій віршотворення Шевченка в циклі “В казематі" було прагнення до звукового і ритмічного розмаїття.

У циклі поєднуються твори суто ліричного і ліро-епічного складу – ліричні монологи, рефлексії, медитації, з одного боку, і вірші баладного типу, з іншого. Цей жанровий розподіл відбивається і на ритмічному рівні: якщо ліро-епічні твори втілюються в силабіці (з елементами

силабо-тонізації), то суто ліричні ритмізуються силабо-тонічним, класичним розміром 4-стопного ямба. Саме з циклу “В казематі" починається активне утвердження цього розміру в метриці Шевченка. Якщо до 1847 року не було жодного твору, написаного цілком ямбічним чотиристопником (він фігурує лише як компонент поліметричних композицій), то у циклі “В казематі" цей розмір представляють шість (з дванадцяти) монометричних творів, крім того, він входить у поліметричні композиції ще трьох творів циклу. Загалом у 1847 р. 4-стопний ямб посідає перше місце, а 14-складовик, як уже йшлося, застосовано лише в одному творі.

4-стопний ямб у циклі “В казематі" – це справжній гнівний ямб, зразок сповідально-говірної інтонації. Перший з ямбічних віршів (третій за нумерацією після ліро-епічної оповіді в баладі “За байраком байрак") – пронизливий ліричний монолог, “найтрагічніший, – як пише І. Дзюба, – зі сповідних віршів Шевченка" [1, 400]. “Мені однаково чи буду" – одна з кульмінаційних точок емоційного смислу циклу, своєрідне заперечення елегійно-інтимного настрою початкового вірша “Ой одна я, одна"; тут акцент з гірких переживань за власну долю переноситься на думи й переживання за долю всієї України; поету не байдуже, не однаково –

Як Україну злії люде
Присплять, лукаві, і в огні
Її, окраденую, збудять... [11, т.2, 8].

Образ покинутої, зрадженої, окраденої України, пустки (пустка – один з образів-домінант циклу) виникає і в наступному вірші “Не кидай матері, казали", написаному 4-стопним ямбом. І далі – різкі перепади емоцій у вірші “Н. Костомарову" (“Веселе сонечко ховалось…"), у якому від жалю за свою сирітську долю поет переходить до екстатичної вдячності богу за те, що разом з ним ніхто не буде нести тягар його страждань (які розділила з сином мати Костомарова). А далі за контрастом – ідилія “Садок вишневий коло хати..." І в кінцівці – інтимізація сповіді в останніх ліричних монологах “В неволі тяжко, хоча й волі" і “Чи ми ще зійдемося знову?", що завершується заповітом – закликом любити Україну:

Любіть її... Во время люте,
В остатню тяжкую минуту
За неї господа моліть. [11, т.2, 13].

У всіх цих віршах 4-стопний ямб стає тонким знаряддям для вираження найрізноманітнішої гами почуттів у їх спаданнях і піднесеннях.

Звичайно, Шевченко не був новачком в освоєнні 4-стопного ямба. Уже в поліметричній композиції першої своєї балади “Причинна" він продемонстрував цілковиту майстерність в оперуванні цим розміром (згадаймо знаменитий вступ до балади – “Реве та стогне Дніпр широким"). Отже, в циклі “В казематі" ритмічне модель Шевченкового 4-стопного ямба постала як цілком кристалізована форма. Її структурні

ознаки: домінування IV ритмічної форми, тобто послаблення третьої стопи перед сильною 4-ою стопою. Так у вірші “Мені однаково..." з 23 рядків 16 мають пірихій на третій стопі, і це той метричний фон, відхилення від якого сприймається ритмічним чуттям як певна ритміко-інтонаційна модуляція; уникання метричної одноманітності за рахунок застосування інших ритмічних форм: найчастіше VI (з послабленням першої і третьої стопи), I (повнонаголошеної), II (з послабленням першої стопи), III (з послабленням другої стопи). Нерідко найгострішою точкою ритмічних зрушень виступає останній ямбічний рядок у творі, ритмічна форма якого різко контрастує з попередніми. Напр., у творі “Не кидай матері, казали" в останньому рядку “І матері не прокляла" U – UUUUU – з’являється рідкісна у Шевченка V ритмічна форма ямбічного 4-стопника з пірихіями на другій і третіх стопах (п’ять ненаголошених складів). А у творі “Н. Костомарову" (“Веселе сонечко ховалось") останній рядок – навпаки – повнонаголошений (I ритмічна форма); він чітко виділяється порівняно з постійним тлом (IV ритмічна форма), повнонаголошеність стає знаком емоційного збурення:

Молюся! Господи, молюсь!	IV U – U – UUU –
Хвалить тебе не перестану!	U – U – UUU – U
Що я ні з ким не поділю	U – U – UUU –
Мою тюрму, кайдани!	I U – U – U – U– U

[11, т.2, 11]

Семантична навантаженість кожного елемента – загальна властивість поетичної мови, але в Шевченка вона виявляється особливо виразно. Прикладом наскрізної семантизації може слугувати написаний 4-стопним ямбом знаменитий вірш-ідилія “Садок вишневий коло хати". Динаміка у першій його строфі:

Садок вишневий коло хати,	IV U – U – UUU – U
Хрущі над вишнями гудуть.	U – U – UUU –
Плугатарі з плугами йдуть,	II UUU – U – U –
Співають, ідучи, дівчата,	III U – UUU – U – U
А матері вечерять ждуть,	II UUU – U – U –

– передається на віршовому рівні як жвава зміна ритмічних форм (IV, II, III). Друга строфа, яка живописує вечерю коло хати, – найідилічніша; її прозорість є зокрема наслідком майже наскрізної витриманості однієї IV ритмічної форми, яка зрушується тільки в кінці (зі “співом соловейка"), де з’являється VI ритмічна форма:

Сем’я вечеря коло хати,	U – U – UUU – U	
Вечірня зіронька встає.	U – U – UUU –	
Дочка вечерять подає,	U – U – UUU –	
А мати хоче научати,	U – U – UUU – U	
Так соловейко не дає.	UUU – UUU –	VI

Ефект прозорості поширюється і на наступну строфу, яка трохи урізноманітнюється порівняно з попередньою (III ритмічна форма в другому рядку), однак в останньому рядка та ж тема соловейка викликає знову ту ж VI ритмічну форму з двома послабленнями на перший і третій стопах, яка стає ритмічним курсивом слухових образів – “затихло все", тільки чути солов’їний спів:

Поклала мати коло хати	IV	U – U – UUU – U
Маленьких діточок своїх,	III	U – UUU – U –
Сама заснула коло їх.	IV	U – U – UUU –
Затихло все, тілько дівчата		U – U – UUU – U
Та соловейко не затих	VI	UUU – UUU –

[11, т.2, 11]

У створенні смислових ефектів у цьому славнозвісному вірші важливу участь бере і строфіка, і римування, про що згодом.

З форм модифікованої силабіки, яка перемежовується з ямбами, Шевченко застосував також 15-складовий 4-колінний вірш у поліметричній композиції балади “Рано-вранці новобранці (у першій публікації П. Куліша твір мав красномовну редакторську назву “Пустка"). Силабічна схема (4+4)2, (4+3)2. Як зазначає Ф. Колесса, “такої складної форми не стрічаємо серед народних пісень: це оригінальний витвір Шевченка, зложений дуже вдатно із народних ритмів" [8, 296]. 15-складовик переривається одним рядком 4-стопного ямба (такі ущільнені вставки у метриці Шевченка – не рідкість), за яким слідує 14-складовий вірш. Нарешті в передостанньому вірші “Косар", де, передчуваючи тяжке випробування, поет створює алегоричний образ смерті – невблаганного косаря, що стинає голови “мужика, й шинкаря Й сироту-кобзаря... Не мина й царя", і його, поета

... не мине,
На чужині зотне,
За решоткою задавить,
Хреста ніхто не поставить.
І не пом’яне. [11, т.2, 13].

Силабічна схема [(6+6), (4+4)2,–5] прокоментована Ф. Колессою, на думку якого, розміщення наголосів тут, як у пісні “І шумить". Звертає увагу дослідник і на “анапестичну сканзію" у перших двох рядках, і на інші ознаки силабо-тонізації, що дозволяє йому, як і в попередньому випадку, говорити про “оригінальний" витвір Шевченка".

Своєрідність й оригінальність віршовим новотворам Шевченка додає також строфіка й римування. Усі твори, написані 4-стопним ямбом, і фрагменти 4-стопного ямба в поліметричних композиціях всуціль римовані. У 14-складовику вірша “Ой три шляхи широкії" і у поліметричних композиціях непарні рядки – холості (ХАХА..., хАхА та ін.).

Так само скомпонований 13-складовик у пісні “Ой одна я, одна". Однак той же 13-складовик у баладі “За байраком байрак" з початку до кінця римований.

З дванадцяти творів циклу тільки два рівнострофні (двічі використано п’ятивірш з різними метрико-строфічними моделями у творах “Садок вишневий коло хати" і “Косар"). Всі інші твори є прикладами нетотожної строфіки.

Саме в нетотожних структурах розробляється дивовижне багатство оригінальних строфічних утворень, яке своїм розмаїттям нагадує віртуозні конструкції в поемі “Гайдамаки". Так, напр., у заспіві до циклу “Згадайте, братія моя" перша його частина, написана 4-стопним ямбом, складається з чотирнадцяти рядків, і цей сонетний вимір підтверджується не тільки кількісно, а й композиційно: текст чітко поділяється на восьмирядковий період, римований чотирма римами, і шестирядковий, римований двома римами. Метрико-строфічна модель: Я4-aBaBcDDcEffEEf. Звичайно, це не сонет (ні розмір, ні чотири рими в катренах і дві в терцетах не відповідають канону), але сонетний принцип конструювання твору тут, на наш погляд, усе ж присутній.

Так само у вірші “В неволі тяжко, хоча й волі..." чотирнадцять рядків своїм римуванням нагадують перекинутий сонет, де спочатку з’являються шестивірші, а потім восьмивірш. Метрико-строфічна модель: Я4-AbbAAbCCddCCdd. Зрозуміло, що вільна стихія вірша Шевченка не терпить нормативних форм, та все ж уроки класики враховуються.

Твори з більшою кількістю рядків упорядковані вільним римуванням, де періодично змінюються усі основні способи римування: перехресне, кільцеве і парне. Цих змін для поета замало – в періодичні чергування часто вплітається наскрізна рима, яка повторюється три-чотири-п’ять разів, утворюючи цілі ланцюги рим. Напр., у зачині вірша “Чого ти ходиш на могилу?" – чотирикратний – трикратний повтор рим:

– Чого ти ходиш на могилу?–	A
Насилу мати говорила.–	A
Чого ти плачеш, ідучи,	b
Чому не спиш ти уночі,	b
Моя голубка сизокрила? –	A
– Так, мамо, так. – І знов ходила,	A
А мати плакала, ждучи.	b

Та ж чоловіча рима повторюється в кінцівці твору:

Раділи люде, встаючи,	b
А мати й спати не лягала,	C
Дочку вечерять дожидала	C
І тяжко плакала, ждучи.	B

[11,т.2,10]

Кільцева строфічна композиція – улюблений прийом в строфіці Шевченка, яскравим прикладом якої в циклі “В казематі" є вірш “Мені однаково, чи буду..." Емоційно-смислова антитеза “однаково – та неоднаково" тонко прокреслена і в строфічній організації рим їхній подібності й відмінностях: на початку твору домінує перехресний принцип – AbAbb, в кінці – AbbAbAb – кільцевий.

Звукові й смислові ефекти наскрізної рими мистецьки використані поетом у вже згаданому вірші “Садок вишневий коло хати". Твір, як відомо, строфований трьома п’ятивіршами. Перший рядок твору – “Садок вишневий коло хати" – задає наскрізну риму для кожної з трьох строф: “Сім’я вечеря коло хати", “Поклала мати коло хати"; ця рима в кожному із п’ятивіршів утворює суголос: хати – дівчата, хати – научати і знову – хати – дівчата. Три інші рими в кожному з п’ятивіршів римуються між собою, але всякий раз по-різному: гудуть – йдуть – ждуть; встає – подає – не дає; своїх – коло їх – не затих. Так утворюється гармонійна, симетрична строфіка твору, яка й справляє враження дивовижної чистоти, ясності й прозорості, про яку говорилося раніше. Метрико-строфічна модель твору:

AbbAb	ЖччЖч
AccAc	ЖччЖч
AddAd	ЖччЖч

Майже усі рими в звуковому відношенні точні, жодної неточної. Риму “хати – дівчата" слід віднести до приблизних, але ця приблизність ближча до точності, ніж до неточності.

Надання переваги точній римі перед неточною – основна тенденція римотворення в циклі “В казематі". Що особливо помітно порівняно з творами кількох попередніх років, написаних до заслання. Зокрема в творах 1845-1846 рр., у таких як “Псалми Давидові", “Лілея", “Русалка", переважають неточні й приблизні рими. Це, очевидно, пов’язано з ритмічною відмінністю названих творів. “Псалми Давидові", “Лілея", “Русалка" написані генетично народнопісенним 14-складовим віршем (4+4+6) з традиційним парним римуванням ХАХА, який у поета асоціювався з найбільшою свободою в утворенні римових суголосів. А в циклі “В казематі", як уже йшлося, домінує класичний 4-стопний ямб, який спонукав до широкої розробки творчих потенцій точної рими – як флективної, так і комбінованої. Це не значить, що поет у чомусь втрачає свободу. Це означає, що концентрація творчих сил поета у перші дні ув’язнення була такою потужною, що саме в цій звуковій і смисловій точності він міг найкраще виявити свої переживання. Як і раніше, поет дозволяє собі переривати ланцюг рим одним-двома холостими, неримованими рядками. Напр., у вірші “Н. Костомарову", – 22-й рядок:

21. Дивлюсь – твоя, мій брате, мати,	А
22. Чорніше чорної землі,	х
23. Іде, з хреста неначе знята...	А

24. Молюся! Господи, молюсь! b
25. Хвалить тебе не перестану! C
26. Що я ні з ким не поділю b
27. Мою тюрму, мої кайдани. C

[11, т.2, 11]

Можна припустити, що виразно алітерований рядок “Чорніше чорної землі" поет свідомо залишив неримованим, щоб привернути до нього увагу читача.

Проведений віршознавчий аналіз дозволяє зробити певні висновки:

– Під час ув’язнення в казематі з 17 квітня по 30 травня 1847 р. Шевченко не тільки не піддається депресії, а й навпаки мобілізує усі свої вітальні й духовні сили, що призводить до вибуху творчої продуктивності і визначає оновлення поетичного інструментарію. За розмаїттям ритмічних, римових і строфічних моделей цикл “В казематі" можна поставити поряд з геніальною поемою “Гайдамаки" – вершинним твором Шевченкової молодості.

– У ритміці циклу виявляється дві основні тенденції: 1) створення нових модифікацій силабічного ритму, який уже зазнає певного впливу силабо-тоніки і 2) широке впровадження класичного 4-стопного ямба – уперше як монометричного розміру, що постає у різноманітті ритмічних форм.

– Із силабічних розмірів особливий інтерес являють 13-складовий і 15-складовий вірш, у яких поєднуються елементи народнопісенної ритміки з певним метричним впорядкуванням. У зв’язку з цим є підстави вважати, що силабічні неімітаційні Шевченкові розміри – це перехідні форми між силабікою і силабо-тонікою. М. Гаспаров, досліджуючи сучасний російський вірш, як відомо, виділив групу перехідних форм між силабо-тонікою і тонікою – різні розміри дольника і тактовика. Шевченкова ритміка дозволяє нам виділити групу проміжних форм, яких немає в російській поезії, – цілий комплекс перехідних форм між силабікою і силабо-тонікою – це насамперед 14_8-складовий вірш, а також 13_6-складовий та ін. силабовці.

– 4-стопні ямби у Шевченка суцільно римовані – на відміну від 14-складовика, де застосовується переважно парне римування. Спосіб римування в ямбах, як правило, вільний, з безсистемним чергуванням різних форм впорядкування, що призводить до утворення унікальних нетотожних строф (строфоїдів).

– За звуковим складом рими переважно точні. Точність є певним звуковим еквівалентом впорядкованості ритму в 4-стопному ямбі.

– Отже, поетичний цикл Шевченка “В казематі" став справді новим, переломним етапом у його віршотворчості, що визначив наперед головні тенденції її дальшого розвитку.

1. *Дзюба Іван.* Тарас Шевченко. Життя і творчість. – К., 2008. 2. *Жур Петро*. Труди і дні Кобзаря. – К., 2003. 3. Там само. 4. *Колесса Ф.М.* Студії над поетичною творчістю Т. Шевченка. // Колесса Ф.М. Фольклористичні праці. – К., 1970. 5. Там само. 6. Там само. 7. Там само. 8. *Колесса Ф.М.* Зазначена праця. 9. *Смілянська Валерія*, *Чамата Ніна.* Структура і смисл: спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка. – К., 2000. 10. Там само. 11. Тут і далі цитуємо тексти за виданням: *Шевченко Тарас*. Повне зібрання творів у дванадцяти томах. Том другий. Поезія. 1847-1861. – К., 1990. У дужках зазначається том і сторінка; 12. Там само; 13. Там само.

О. Косянчук, асп.

ПОХВАЛЬНА ПОЕЗІЯ У ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Жанр як одна із визначальних літературознавчих категорій, тяжіючи до історично обумовленого розвитку, модифікацій, заприявляє, з одного боку, стабільність жанрових форм, витворення канонів, жанрових традицій, з іншого боку – динаміку й еволюцію в межах зміни культурно-історичного контексту. За Юрієм Тиняновим, жанр як змінна й динамічна система виникає із залишків чи зачатків одних систем і занепадає, перетворюючись в рудименти інших, а отже – еволюціонує [6, 257].

Антична літературна традиція європейським літературам, зокрема, й давньоукраїнській, дала матрицю термінопонять, родових та жанрових структур. "Рішуче відкинувши жанри і форми середньовічної поезії, поети-гуманісти посилено культивували жанри і форми, створені античністю і освячені її авторитетом, - елегії і послання, оди, ідилії, сатири, епіграми", - зазначає Д.Наливайко, вказуючи на поширеність і значущість античних віщових форм для давньоукраїнської ренесансної та барокової літератури [4, 190]. Звертаючись до аналізу похвальної лірики (жанрів оди, панегірика, гімну), важливо простежити їхні модифікації в українській літературі XIX століття.

Метою даної статті є аналіз похвальної поезії Тараса Шевченка. Принагідно зауважимо, що кількість таких творів у творчому доробку письменника порівняно незначна, однак в контексті дослідженні еволюції української похвальної лірики вона не може залишатися поза увагою. Зазначена мета передбачає розв’язок таких завдань: проаналізувати твори похвальної лірики Тараса Шевченка; простежити трансформацію жанрів відповідно до зміни культурно-історичних епох романтизму та реалізму. Актуальність статті зумовлена необхідністю уточнення ролі та місця похвальної лірики у творчості Тараса Шевченка і в літературному процесі XIX ст. загалом, зважаючи на недостатню розробку означеної теми в історії української літератури.

Загалом, питання ґенези та еволюції похвальної лірики, і зокрема жанру оди, у світовому літературознавстві розроблені досить ґрунтовно.

Чи не найповніше теоретичні студії одичного жанру і аналіз текстів представлено у працях російських учених: М.Гаспарова, В.Западова, Г.Москвичової, І.Сермана, Ю.Тинянова, І.Троцького (теорія оди), Є.Душечкиної, Л.Пумпянського (аналіз ломоносівських од), М.Свердлова (піндарична ода), М.Паіт (рецепція гораціанських од), К.Афанасьєвої, Г.Гуковського, В.Золотих, С.Страшнова, М.Чередниченко та ін. Одне із останніх досліджень – дисератція О. Васильєвої "Одичний жанр у 18 столітті: прагмастилістична інтерпретація"[2], яка презентує комунікативно-рецептивні аспекти інтерпретації творів одичного жанру. Не менш вартісними в контексті зазначених студій є праці зарубіжних літературознавців – С. Реварда[3], К. Меддісона [4], К. Ендрюса[5], Г. Хаєта[6].

Питання еволюції української похвальної лірики від давньої до нової літератури потребує окремого дослідження. Класифікація давньої української поезії, а зокрема похвальної, подана у дисертаційних дослідженнях О.Дубровської, Л.Шевченко-Савчинської, монографії М. Андрущенко. До розгляду текстів одичного чи панегіричного характеру зверталися А.Белень, К.Борисенко, Я.Ісаєвич, Я.Нєджьвєджь, В.Шевчук та ін.

Оди, панегірики, гімни, псалми як жанри похвальної лірики (класифікація за О. Дубровською [2, 7]) в українській поезії найбільшого розвитку набули в добу ренесансу та бароко у творах Ю.Дрогобича, П.Русина, Г.Смотрицького, С.Почаського, Г.Земки та багатьох інших поетів. З початком XIX ст. одична й панегірична лірика, на перший погляд, відходить на периферію літературного процесу, поступаючись місцем новому жанровому спектру, однак не занепадає повністю. Щодо явища дифузії жанрів наведемо думку Юрія Тинянова: "В эпоху разложения какого-нибудь жанра – он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин выплывает в центр новое явление" [6, 257-258].

Отже, похвальна поезія має тенденцію до трансформації та адаптації в умовах нової культурно-історичної епохи романтизму, а згодом – реалізму, в період формування нової української літератури. Жанр оди, для прикладу, зустрічаємо у творчості І.Котляревського ("Пісня на новий 1805 год пану нашому і батьку князю Олексію

---

2 Васильева О. Ю. Одический жанр XVIII века: дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Васильева Оксана Юрьевна. – Омск, 2001. – 178 с.

[3] Revard S. P. Pindar and the Renaissance Hymn-Ode, 1450-1700 / Stella P. Revard. – Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2001. – 386 p.

[4] Maddison C. Apollo and the Nine: A History of the Ode / Carol Maddison. – Baltimore, MD, 1960.

[5] Andrews C. E. The Writing and Reading of Verse / C. E. Andrews. – New York: D. Appleton & Company, 1918.

[6] Highet G. The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature / G. Highet. – New York: Oxford University Press, 1985. – 763 p.

Борисовичу Куракіну"), Г.Кошиць-Квітницького, П.Гулака-Артемовського (переспіви од Горація у бурлескному стилі – "До Пархома", "До Гараська"), П. Куліша ("Ода з Тарасової гори", "Слов'янська ода") та ін.

Творчість Тараса Шевченка не позбавлена зразків похвальної лірики, хоча не можемо стверджувати про багаточисельність такої поезії. Загальновідоме негативне ставлення Шевченка до жанру оди, про що неодноразово знаходимо підтвердження у творчості автора. У щоденникових записах від 3 квітня 1858 року поет подає рядки вірша "Навуходоносор" В. С. Курочкіна:

Навуходоносор!
Льстецы царей! Вот вам сюжет
Для оды самой возвышенной,
Да и цензурный комитет
Ее одобрит непременно.
А впрочем... слово "государь"
Не вдохновляет вас с тех пор,
Как в бозе сгнил последний царь
Навуходоносор! [7. 267]

Т. Шевченко називає цю поезію "прекрасным и метким стихотворением" [там же], заприявляючи свою позицію щодо оди. Ода, на думку поета, покликана прославляти царів, а отже, лестити їм. У творчому доробку Шевченка є власна сатира на цей жанр у поемі "Царі":

Старенька сестро Аполлона,
Якби ви часом хоч на час
Придибали-таки до нас,
Та, як бувало во дні они,
Возвисили б свій Божий глас
До оди пишно-чепурної,
Та й заходилися б обоє
Царів абощо воспівать.
…Покиньте ж свій святий Парнас,
Придибайте хоч на годину
Та хоч старенький Божий глас
Возвисьте, дядино… [8, 368-369]

Образ музи у цьому творі подано "старенькою сестрою Аполлона", яка "придибує" до поета, щоб подати "старенький Божий глас". Очевидно, що повторення означення "старенький" є вказівкою на явище, яке давно минуло, стало вже не актуальним.

Музу зустрічаємо і в іншому творі-триптиху "Доля", "Муза", "Слава" (1858), в якому Шевченко відтворює традиційні поетичні персоніфікації. Доля, за словами автора, його "друг убогий, нелукавий", Слава – "задрипанка", "шинкарка", "перекупка п'яна" [8, 510]. Возвеличує Шевченко лише вірну і священну супутницю життя – Музу:

А ти, пречистая, святая,

Ти, сестро Феба молодая!...
О чарівниченько моя!
Мені ти всюди помагала,
Мене ти всюди доглядала…
Гориш ти, зоренько моя,
Моя порадонько святая!
Моя ти доле молодая!...
… Моя святая!
Моя ти мамо! [8. 510]

У цій поезії автор відтворює питомо інший, порівняно з поемою "Царі", образ музи як символу поетичного натхнення. Звернемо увагу на поетику вірша: урочистий стиль, оклична інтонація, експресивна лексика з конотацією захоплення, возвеличення, багата тропіка: епітети ("порадонько святая", "доле молодая"), перифрази ("сестро Феба", "моя ти мамо"), звертання, зменшено-пестлива лексика тощо. За цими ознаками, "Муза" Т. Шевченка є поезією одичного характеру.

У вірші автор розмірковує про призначення митця та неможливість поета відбутися без музи, дочки Аполлона. Вона вилітає "чистою, святою пташечкою", золотокрилою; живущою водою окроплює душу, ніби очищаючи її у водах справжнього мистецтва, здатного трансформувати людську душу. Вищою нагородою митця Шевченко вважає "єдину сльозину" в очах безсмертної музи, що символізує здатність поета віддано служити їй, а з тим – і відбутися творчо. Введення цього образу є продовженням поетичних традицій, які були закладені ще в античності, а в українській літературі – у XVI ст. Порівняймо:

Милую я Мнемосину и муз призываю священных,
Девять числом, и Харит, и Ор я зову вместе с Годом!
("До Мусею", орфічний гімн, [1,179])

Ну ж, поспішайте сюди, Мнемозинині дочки камени,
Щоб ви самі вочевидь край наш пізнати змогли.
("Роксоланія", С. Кленович [5, 240])

Музо, прикрасо поета, тепер відійти тобі треба,
Вже на парнаські вершини, повернешся ж, лиш як покличуть.
("Поема про Острозьку війну", С. Пекалід [5; 333])

У зазначених цитатах звертає увагу не лише суголосність ідеї музи-натхнення поета, урочистий тон, лексика піднесеного характеру, а й збереження античного гекзаметру поезії Відродження. Підсумуємо: муза в поезії Т. Шевченка є амбівалентним образом, який, з одного боку, уособлює минуле, а з іншого – є символом понадчасності (поетичного натхнення). Шевченкова "Муза", маючи виразні ознаки одичного жанру, підтверджує той факт, що автор не цурався цього жанру, коли мова йшла про об’єкт, гідний оспівування.

У творчому доробку Т. Шевченка є й інші твори, що мають більш чи менш яскраво виражені одичні чи панегіричні ознаки, за якими їх можна віднести до похвальної лірики з її типовою поетикою.

У вірші "Н. Маркевичу" (1840) постає образ бандуриста із далекого минулого, який має крила і силу, щоб літати, і за котрим ліричний герой прагне податися. Вірш поєднує *елегійно-романтичні* мотиви (від колишньої звитяжної слави залишилася лише пам'ять, втілена в образі-символі бандуриста та розмові могил із буйним вітром) і *панегіричні* (бандурист прославляється як співець звитяжного минулого; на його прихід знову очікують українці). Типовими для панегірика є апеляція до адресата послання (звертання "бандуристе", "брате", "мій голубе"), фольклорні епітети ("орле сизий"), які цілком органічно поєднані з окличною інтонацією. Стиль поезії не стільки урочисто-панегіричний, скільки урочисто-мінорний, що втілюється у концептах "славного героїчного минулого" і "негероїчного сьогочасся", що й породжує типово романтичний розрив бажаного і дійсного. Ліричний герой переживає фізичне й духовне сирітство:

Я й тут чужий, одинокий,
І на Україні
Я сирота, мій голубе,
Як і на чужині [8. 63].

Подібні мотиви мають й інші вірші раннього періоду творчості Шевченка: "До Основ'яненка" (1838), в якому романтично-елегійний настрій поезії переплітається із похвалою Основ'яненку ("Добрий голос маєш; Співай же їм, мій голубе, Про Січ, про могили, Коли яку насипали…" [8, 60]), "Іван Підкова" (1839) (автор акцентує увагу на отаманській майстерності і чорних вусах Підкови з використанням гіперболи: "Підняв шапку — човни стали" [8, 62]).

У творчості Т. Шевченка зустрічаємо і псалми як різновид похвальної лірики. Так, у "Псалмі 149" (1845) воздається похвала Господу і життю праведників:

Псалом новий Господові
І новую славу
Воспоєм честним собором,
Серцем нелукавим…
І вовіки стане слава,
Преподобним слава [8, 281].

Переспів з Біблії "Ісаія. Глава 35 (Подражаніє)" (1859) – одна з небагатьох поезій, присвячена темі щастя українського народу. Це візія майбутнього життя людей у відповідності з Божими заповідями. Саме праведне життя, за Шевченком, є шляхом до щастя. Художня канва тексту насичена поетикою, характерною для жанрів похвальної лірики:

Радуйся, ниво неполитая!
Радуйся, земле, неповитая

Квітчастим злаком! Розпустись,
Рожевим крином процвіти!
І процвітеш, позеленієш,
Мов Іорданові святиє
Луги зелені, береги́! [8, 514]

У творчості Т. Шевченка є чимало сатир на духовенство, одна з яких – вірш "Гімн черничий" (1860). Автор дорікає, що Бог одурив, окрав небогих, а ті, у свою чергу, те ж саме чинять щодо Всевишнього. Дім, в якому помирають люди, спів в ім'я зневаженого бога, "Алілуя", котра не прославляє Господа, пострижені черниці, які танцюють і співають, – всі ці образи стають сатирично-гротескним відтворенням реалій життя, позбавленого вищих істин, а отже і сенсу:

Удар, громе, над тим домом,
Над тим божим, де мремо ми,
Тебе ж, боже, зневажаєм,
Зневажаючи, співаєм:
Алілуя! [8; 549]

"Гімн черничий" є прикладом Шевченкового відходу від жанротворчих канонів, оскільки вже сама назва твору має сатиричний підтекст. Як відомо, гімн – це урочиста пісня на честь богів, героїв, переможців чи певної події [4; 59]. Шевченко створює вірш у жанрі, який можна, скоріше, назвати "*антигімном*", сатиричною модифікацією традиційного жанру. "Гімн черничий" Т. Шевченка – це віддзеркалення руйнації моральних основ людського буття і попередження автора майбутнім поколінням: забуття і відірваність від духовного коріння веде до моральної смерті людини, а отже – її невідбутності. За Шевченком, людина, котра забуває про апріорність духовного начала, приречена не на життя, а на беззмістовне існування.

Функціонально-змістове навантаження проаналізованих текстів дозволяє зробити певні узагальнення. У творчості Тараса Шевченка ми не зустрічаємо численних зразків поезії в жанрах оди, панегірика, гімну, псалму, порівняно з літературою XVI-XVIII століть. А якщо і трапляються такі вірші, то значно модифіковані, з елементами романтичної поетики чи із сатиричним забарвленням.

Відхід від жанрових канонів дозволяє Шевченку створювати поезії на помежів'ї жанрів (поєднання елегії й панегіричних елементів – "Н. Маркевичу", "До Основ'яненка") чи витворювати нові жанрові форми (антигімн).

Поетика похвальної лірики, порівняно з поезією XVI-XVIII ст., залишається, по суті, традиційною: апеляція до адресата уславлення, експресивна емоційно забарвлена та зменшувально-пестлива лексика, використання метафор, перифраз, гіперболи, оклична інтонація, загальний урочисто-піднесений тон твору. Традиційними залишаються й об'єкти оспівування: людина (образ бандуриста, отамана, співця),

матеріальні речі (земля), абстрактні явища (Бог, муза). Відмінним компонентом, як уже зазначалося вище, є використання художніх засобів, властивих саме романтичному чи реалістичному світовідчуттю автора.

Похвальна лірика XIX ст., безперечно, потребує подальших літературознавчих студій, зокрема у творчості І.Котляревського, П.Гулака-Артемовського, П.Куліша та інших авторів. Такий аналіз допоможе глибше осмислити роль та місце одично-панегіричної парадигми у поезії XIX століття, у порівнянні з творами попереднього ренесансно-барокового періоду, виявивши закономірності й тенденції модифікації її жанрів.

Літературознавці визначають лірику передусім самовираженням людини, яка слугує естетичному самоствердженню творця, народженню його душі у красі, утвердженню особистості як піднесено-прекрасної сутності. Похвальна лірика в її сукупності жанрів, незалежно від епохи, дозволяє авторові говорити про сферу піднесеного, ідеального, а тому часто недосяжного, відтак ці жанри продовжують своє літературне життя в різні культурно-історичні епохи – від XVI–XVIII століть до періоду становлення нової і новітньої української літератури.

1.Античные гимны / [сост. и общ. ред. А. А. Тахо-Годи]. – М., 1988; 2. *Дубровська О. Т.* Еволюція жанру оди на зламі століть (кінець XVIII– початок XIX) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.06 “Теорія літератури" / Дубровська О. Т. – Донецьк, 2003; 3. *Наливайко Д. С.* Жанрово-стилевая система литературы Возрождения / Д. С. Наливайко // Вопросы литературы. – М., 1979. – № 11; 4. *Словарь литературоведческих терминов* / [ред.-сост. Л. И. Тимофев, С. В. Турав]. – М., 1974; 5. *Слово многоцінне.* Хрестоматія української літератури, створеної різними мовами в епоху ренесансу та бароко XV – XVIII століть : [у 4 кн.] / [хрестоматія / упоряд.: В .Шевчук, В. Яременко]. Кн. 1 – К., 2006; 6. *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт / Ю. Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977; 7. *Шевченко Т.* Автобиография. Дневник. – К., 1988. 8. *Шевченко Т.* Кобзар. – К., 1980.

О. Кривуляк, канд. філол. наук, доц.

Трагічне світовідчуття Т. Шевченка у циклі "В казематі"

Аналітичний простір сучасного літературознавства активізує проблему дослідження творчості певного письменника через виокремлення особливих, неповторних рис його індивідуального письма.

Мета роботи – визначити специфіку даної естетичної категорії у художній тканині поетичних творів Т. Шевченка циклу "В казематі". Обґрунтувати потенціал певних смислів, цінностей, що транслюють специфічний спосіб світобачення поета.

Завдання дослідження визначено його метою: на основі текстуального аналізу поезій, що належать до циклу "В казематі", простежити й сформулювати сутнісну специфіку автора, що є однією з головних передумов національної ідентичності.

Предмет дослідження – шляхи індивідуально-авторської трансформації ідейно-естетичних, виражальних засобів у поезіях Т. Шевченка.

Матеріал дослідження – цикл поезій Т. Шевченка "В казематі".

Основний метод дослідження – комплексний.

Художня манера Т. Шевченка – цікаве й складне явище. Його поетична творчість несе не тільки потенціал смислів, цінностей, цілей тощо, але транслює специфічний спосіб світобачення, відповідний національний образ світу. Основна увага дослідників зверталася на менталітет українців, символіку образів, орієнтацію на загальнолюдські пріоритети. Дослідження в напрямку відтворення світобачення поета за допомогою поетичного слова, започатковані у роботах Д. Чижевського, Г. Грабовича, Л. Плюща.

Практика національного виховання передбачає формування у людини моральних оцінок з позицій добра, справедливості, усвідомлення естетичних категорій прекрасного і потворного, трагічного і комічного. Вивчення творчості Т. Шевченка є найпоказовішим явищем на рівні ідейно-тематичної, образної систем.

Доречно спостеріг І. Мірчук, що в основу українського світогляду покладено ідеалістичні настанови: "Всіма їхніми думками і вчинками керують не загальні категорії розуму, а в першу чергу суб’єктивні чинники, що мають своє джерело у почуванні та волі" [5, 27].

Звернення до внутрішнього світу людини, можливості проявити її інтелектуальну непересічність, направити увагу на тривоги, страждання, пошуки, прагнення конкретної людини знаходили широкий відгук у художній практиці митців. Основні принципи барокового художньо-естетичного світосприйняття, безумовно, були підхоплені в добу романтизму. Власне філософія бароко після втрати основ ренесансним антропоцентризмом у зв’язку з природничо-науковими відкриттями кінця XVI – початку XVII століть намагалася примирити конфліктне протистояння між людиною і природою, людиною і суспільством на компромісній основі. Хоча це "швидше тривога за майбутнє людства, поставленого перед невідомістю, аніж усвідомленням трагічності земного існування" [2, 88].

Для української свідомості естетичне – домінантне почуття [3].М. Костомаров одним з перших зробив спробу з’ясувати менталітет українського народу у праці "Об историческом значении русской народной поэзии", звернувся до цієї теми у "Книзі битія українського народу", остаточно сформулював власну концепцію щодо зазначеного питання у "Двух русских народностях". Автор робить кілька цікавих

висновків. Українці, живучи у гармонії з природою, виявляють вроджений естетизм. Через поетизацію природи вони виявляють чуття прекрасного, любові, духовності, поривання до ідеального, неземного [4]. Йшлося про "філософію серця", обґрунтовану Г. Сковородою, П. Юркевичем.

Українська психічна структура, на думку М. Костомарова [4], Вікторії Храмової, Є. Онацького, О. Кульчицького, М. Шлемкевича, С. Білоконя та інших авторів збірки досліджень української ментальності [8], вирізняється емоційно-почуттєвим характером, "кордоцентричністю", що зумовлює певну своєрідність у світосприйманні. О. Кульчицький запропонував "генетичне пояснення" української психіки, визначивши чинники, що вплинули на формування української душі, зокрема "расовий, географічний, історичний, соціологічний, культуроморфічний та доглибнопсихічний" [7, 51]. Б. Цимбалістий наголосив на соціокультурних факторах, як головних і незмінних в розвитку суспільства, завдяки яким можливо ідентифікувати націю. Центральне значення для формування національної вдачі українців має становище жінки, жінки-матері в житті українців, звідси, на думку дослідника, високий прояв сердечних, "ідеальних рис" вдачі українця та "втеча українця до життя в малому гурті, спаяному теплом, сердешністю взаємин" [7, 87]. Із цим узгоджується індивідуалізм українців, певна "байдужість" до навколишнього світу. Українська "філософія серця" була готова сприйняти потужні віяння західноєвропейської "філософії життя", витворюючи новий синтез з відповідними національними ознаками.

Незважаючи на різні відтінки, яких набувало поняття "естетика", починаючи від О. Баумгартена, Ф. Шлегеля, І. Канта, Г.-В.-Ф. Геґеля і до М. Чернишевського чи Б. Кроче, естетичне переважно трактується як синонім прекрасного. Але естетика не може бути зведена лише до прекрасного, що є домінантою при аналізі естетичної проблематики. Вона виявляє себе у категоріях трагічного, комічного, піднесеного, потворного, жахливого, завжди присутніх у світовій літературі.

Так, на трагічне особливу увагу звертали романтики. Звичайно, романтики не обмежувалися поняттями прекрасного чи піднесеного, вони залучали до своєї творчості й інші категорії, які відповідали драматичним, іноді трагічним викликам часу, коли традиційні цінності втрачали своє значення. Тому естетичні категорії зазнавали неминучої смислової трансформації, деякі з них стали домінантними.

Розмаїття художнього світу Т. Шевченка вражаюче, проте спробуємо розглянути своєрідність його поетики у світлі естетичних категорій, зокрема трагічного. В основу дослідження покладено судження стосовно даної категорії Г. Поспєлова, О. Фортової, М. Кодака. Зокрема О. Фортова зазначала, що трагічне є форма естетичного осмислення розвитку життя. Для романтиків, Т. Шевченка, як одного з них, силове поле трагічного досить потужне. Будь-який ліричний твір є своєрідним моделюванням дійсності через сприйняття, переживання її людиною.

Приватне життя поета прямо вплітається в тканину його творчих полотен. Відтак цикл "В казематі" має безпосередню прив'язаність до конкретного етапу біографії поета. Майже усі поезії пройняті глибоким стражданням, адже Т. Шевченко не отримав в житті щасливої долі як для пересічної людини. Бідування, пошуки щастя, боротьба за право бути почутим, стати вільним не раз відізвалися скорбною нотою в його ліриці. Просторове поле його поезій зазначеного циклу має окреслене коло – чужа – рідна – рідна, але чужа земля, що створює довкола героя трагічний конфлікт, а ідилічна картина травневої вечері ("Садок вишневий коло хати") лише вносить дисгармонію у трагічний пафос циклу. Ліричні герої поезій усвідомлюють складність життєвих перипетій, виявляючи місце і роль у них себе та інших: "Бодай те лихо не верталось, Як ви гарнесенько і я Із-за решотки визирали" [9, 5], "В неволі виріс меж чужими" [9, 7], "Що не в Україні буду жить, Людей і господа любить" [9, 14], "Смирітеся, молітесь Богу І згадуйте один другого" [9, 15]. Зумовлений внутрішніми творчими інтенціями діапазон образів і мотивів в поезіях органічно переплітається із особисто побаченим і пережитим. Хронотоп у поета то конкретний: постає переважно нічний або вранішній час: "Встає сам уночі" [9, 6], "Чому не спиш ти уночі" [9, 9], "Веселе сонечко ховалось..." [9, 11], "Вечірня зіронька встає" [9, 12], "Рано-вранці новобранці" [9, 13]. То має узагальнене значення, що підкреслюється іноді риторичними запитаннями – "Коли ми зійдемося знову..." [9, 5], "Чи ми ще зійдемося знову?" [9, 15] або ж словами "чужина", "неволя". Тим самим поет ілюструє свою самотність духа, хоча він не жертва розчарувань, навпаки, підноситься духом понад розчаруваннями, його серце любить вічні цінності, найважливіші з яких – батьки, батьківщина, воля, кохання.

Як же земні цінності втілилися у трагічне світовідчуття поета? Відомо, що поезія, яка розпочинає цикл, була написана останньою, на засланні, однак для автора вона мала неабияку вагу, тому він поставив її першою. По суті, що було спостережено науковцями, останній вірш має перефразовані риторичні запитання, що й початкова поезія: "Чи ми ще зійдемося знову?" [9, 15]. Поет почуває, що його вільна думка не може примиритися з позірністю раба, він уповає на Бога, чия милість упокоїть його сумління і роз'ятрену душу.

Навіть перебуваючи за ґратами, Т. Шевченка не покидає нормальна потреба людської природи – прагнення щастя, однак в умовах ув'язнення ця тема набуває трагічного звучання. На думку Г.-Ґ. Гадамера, проблема щастя "неминуче виявляє настільки багатозначні і засновкові властивості, що постає щоразу наново, бо жоден гаданий "розв'язок" не в змозі покінчити з нею остаточно" [1, 32]. Шлях до його набуття та усвідомлення задоволеності своїм буттям у Т. Шевченка має мінливий характер. Він то з розпачем говорить, що "повіруєм ще трохи в волю, А потім жити почнемо меж людьми як люде"

[9, 5], що, на диво, збігається із переконаннями Ф. Ніцше про щастя як активну діяльність: "Ліпше бути смішним від щастя, ніж смішним від нещастя, ліпше незграбно танцювати, ніж ходити шкульгаючи" [6, 256]. То у відчаї шепоче, що "не однаково мені, Як Україну злії люде Присплять, лукаві" [9, 7], що його "не в Україні поховають" [9, 14] і "хреста ніхто не поставить і не пом'яне". То ідилічне "маленьке щастя" – картина родинної вечері – ще болісніше відтворює розуміння поетом трагізму своєї долі і долі співвітчизників. Линучи думками з-за тюремних ґрат, Т. Шевченко переживає горе знайомих і малознайомих людей гостріше, ніж своє: "Твоя, мій брате, мати чорніше чорної землі..." [9, 12]. Водночас його бере і жаль, що за ним нема кому побиватися, і почуття заспокоєння, бо "ні з ким не поділю Мою тюрму, мої кайдани!" [9, 12].

Тож поняття щастя постає у різноманітті відчуттів. Поет не шукає щастя, не тікає від нього. Він радіє і сумує водночас тим крихтам щастя, що випали на його долю, і ця скорбота набуває космічних меж. Відлюддя, замкненість простору (тюремні мури) спонукають до спогадів – прекрасних і трагічних миттєвостей людського життя. Ще у V сторіччі до н.е. Лао-Цзи дійшов висновку, що межі щастя і нещастя не постійні: в щасті міститься нещастя, воно у свою чергу – опертя щастя. Недаремно у триптиху "Муза", "Доля", "Слава" ці суперечливі шляхи стикаються і поет переможно прямує шляхом своєї нелегкої долі, несучи благословенне утвердження свободи та творчості, що стали для нього втіленням щастя, "сродною працею". Не можна не закидати Т. Шевченкові песимізм. Так, він є. Адже ліричні герої циклу мають подібність до автора, вони сироти, пізнали злиденне життя, самітники, мають свободолюбиву вдачу. Провідною є для будь-якої релігії, філософської чи естетичної системи тема трагічності індивідуального людського існування. Відчуття смерті і внутрішньої самотності знайомі митцеві і кожній людині, котра тонко відчуває світ.

Ліричні герої поезій перебувають у стані життєвої кризи, що, безумовно, призводить до міркувань про сенс життя. Однак вони не втрачають можливості адекватно сприймати життєву ситуацію і вирішувати проблеми. Безвихідь ситуацій – ув'язнення, самотність, неволя, забуття минулих славних козацьких часів, відсторонення від звичного укладу життя, чужина, солдатчина – лише підкреслюють неабияку силу духу Т. Шевченка. Психічний стан, викликаний особистими проблемами та вселюдськими, постійно пригнічений. Душевний неспокій, митарства душі не порушують зв'язок із зовнішнім світом. Розчарування, зневіра, безнадія мали б підвищити конфліктну напругу, натомість поетове бажання будь-що віднайти щастя, отримати позитивні емоції підтверджують, що перед нами цілісна особистість, здатна віднайти щасливе світовідчуття. Як зазначав А. Шопенгауер, продовжуючи міркування про щастя Г. Сковороди, але в іншій формі, "міра можливого щастя заздалегідь визначена індивідуальністю суб'єкта"

[10, 259]. А ще поета від песимізму рятує віра в Бога, яка встановлює безпосередній зв'язок між Богом і людьми.

Екзистенційна проблематика неминучої смерті, яка веде душу людини у вічність, отримує різноманітну філософську інтерпретацію у творах поета, розглядається ним у кількох ракурсах. По-перше, коли земне життя сприймається за трагічне, позбавлене смислу. На думку філософа А. Шопенгауера, лише духовне життя і окультизм можуть дати якісь знання про довколишній світ і допоможуть людині знайти хоч якийсь сенс буття. Ліричні герої Т. Шевченка ніби прагнуть довести шопенгауерівське: "Те, що нас так лякає, ніщо, є лише інше вираження того, що ми так сильно хочемо життя..." [11, 427]. Крім того, в їх поведінці простежується сковородинське прагнення до щастя і душевного спокою, що досягаються через пізнання себе, свого серця, а крізь нього – Бога.

Митець знайшов вияв у активних, цілеспрямованих зусиллях для набуття внутрішнього душевного ладу й уособлює ствердження людей з оновленими моралісними законами, якими, на думку П. Юркевича, є: "справедливість, чесність, вільне дотримання слова й угоди, великодушність і шляхетність, рішучість на жертвування, віддавання переваги благові загального щастя перед особистим та ін." [12, 113].

Історія української інтелігенції не розвивалась по одній лінії, і на зміну типу "сковородинської людини" приходила "шевченківська людина" з притаманною їй соціальною героїко-революційною, прометеївсько-романтичною спрямованістю. Але сковородинський тип інтелігентності як моральної настанови, філософія Г. Сковороди залишилась жити, віднайшовши втілення у духовній настанові до самозаглиблення, самопізнання, шляхетного індивідуалізму, прагненні до суверенності внутрішнього життя. Вона зберігається впродовж розвитку історії української літератури як ознака моральної позиції багатьох представників найрізноманітніших верств українського суспільства. Саме життєвість цих рис забезпечила можливість українському народу за тяжких умов соціального і національного гноблення під владою іноземних держав зберегти свою національну самототожність.

Т. Шевченко був репрезентантом "аристократизму духу", стрижнем його естетики були категорії трагічного, героїчного, сумного, сміхового, прекрасне поставало як морально-корисне. Він намагався згармоніювати явища природи, космосу, романтичні настрої людини.

1.Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991; 2. *Довга Л.М.* Формування образу людини-героя в естетиці бароко // Етика, естетика і теорія культури. Міжвідомчий наук. зб. – Вип. 35. – К., 1992; 3. *Забужко О.* Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період. – К., 1993;4.*Костомаров М.* Две русские народности. – К., 1991; 5. *Мірчук І.* Світогляд українського народу // Народна творчість та етнографія, 1996. – № 1; 6. *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра. – М., 1990; 7. Українська дума / Ред. *В. Плачинда*. – К., 1992; 8. Філософія: історія і сучасність. – Конспект лекцій: Навч. посібник для студентів гуманітарних спеціальностей / За ред. *В.І. Шевченка*. – Чернігів, 1996;9. *Шевченко Тарас.* Твори в п'яти томах. Поетичні

твори (1847 – 1861). – Т. 2. – К., 1978; 10. *Шопенгауэр А.* Свобода воли и нравственность. – М., 1992; 11. *Шопенгауэр Артур.* Полное собрание сочинений. В пер. и под ред. Ю.И. Айхенвальда. Изд. Д.П. Ефимова. – М., – Т. 1. – 1900-1903. 12. *Юркевич П.Д.* Вибране. – К., 1993; 12.*Шевченко Тарас* Кобзар. – К., 1987.

Є.Лебідь, асп.

СВОЄРІДНІСТЬ МОДЕЛЮВАННЯ ТЕКСТУ-ПОПЕРЕДНИКА У ШЕВЧЕНКОВИХ ПЕРЕКЛАДАХ УРИВКІВ "СЛОВА О ПОЛКУ ІГОРЕВІМ" ("ПЛАЧ ЯРОСЛАВНИ", "З ПЕРЕДСВІТА ДО ВЕЧОРА…")

Використовуючи окремі положення теорії літературної комунікації (зокрема, ідею “комунікативного ланцюга", що має такі складники: автор (експедієнт) – текст – читач (перципієнт) та розробки А.Поповича у галузі перекладознавства, ми визначаємо переклад як своєрідну модель першоджерела, що належить до вторинного комунікативного акту, тобто – як метатекст. Тоді оригінал тексту, на основі якого робиться переклад (метатекст), виступає прототекстом і репрезентується у “первинній" комунікації. Р.Зорівчак зауважує, що оригінал, який передує перекладу, є певною “системою" [2, 33], у якій кожен елемент має власне семантичне, комунікативне та естетичне навантаження, яке митець повинен відчути, зрозуміти й передати у структурі метатексту. Відтак, переклад з точки зору метакомунікації постає як новий твір, що виник із тексту-попередника; це дозволяє розглядати його не лише як “даність", але й як “документ творчого руху" [4, 42].

Досліджуючи переклади “Слова о полку Ігоревім" або його фрагментів в українській літературі початку – 60-х рр. XIX ст. (М.Шашкевич, І.Вагилевич, М.Максимович, Т.Шевченко), ми маємо справу із інтралітературною (внутрішньою) інтерпретацією тексту, так званим “перегуком століть" [6, 162] у межах однієї літературної традиції. Найчастіше ці переклади-моделі “Слова" спрямовані на те, щоб “усунути мовні та стилістичні перепони" [6, 162], які виникали у реципієнта під час прочитання оригінального тексту давньої літератури. Кожен, із означених митців, намагаючись зберегти “історичний колорит" [10, 284] “Слова о полку Ігоревім" та епохи, коли воно було написане, створював власну більшою або меншою мірою оригінальну метатекстуальну інтерпретацію пам’ятки. Це відбувається завдяки авторській майстерності та оригінальній формі й “темним" місцям у структурі “Слова", що, за слушним міркуванням М.Рильського, “дають кожному перекладачеві волю по-своєму трактувати прекрасний твір" [7, 147]. Тому зміст і форма

класичного оригіналу зазнавали у авторських переробках різнорідних змін (уточнення, нове прочитання окремих елементів тексту, зміна їх стилістичного забарвлення), що дозволяє нам визначати їх як повнофункціональні метатексти. З точки зору стилістичної модальності метатексти такого зразка, вважає А.Попович, мають аффірмативний характер, тобто відзначаються “позитивним ставленням маніпулятора при відтворенні тексту" [6, 151], а “семантичне ядро" [6, 150] у них запозичене із оригіналу (прототексту).

Проте, не можемо не помітити суттєві відмінності між перекладами “Слова о полку Ігоревім" різними авторами. Наше завдання – визначити ступінь оригінальності Шевченкової метатворчої діяльності над пам’яткою, що може бути зроблено лише після докладного аналізу перекладів “Слова" іншими митцями початку – середини XIX століття (М.Шашкевичем, І.Вагилевичем, М.Максимовичем) та співвіднесення, порівняння уривків з їх метатекстів із метатекстовими переробками фрагментів прототексту Т.Шевченка:

– бій на річці Каялі;
– плач Ярославни.

Своєрідним “посередником" у наших зіставленнях авторських метатекстів виступатиме оригінал “Слова" як еталон, на основі якого можемо робити висновки відносно міри метамовної, метатворчої роботи кожного митця та правомірності, доцільності використання ним тих чи інших форм, стилістичних засобів у власному новоствореному тексті.

Отже, перші найраніші художні переклади “Слова о полку Ігоревім" в українській літературі були зроблені у 30-х рр. XIX ст. М.Шашкевичем та І.Вагилевичем. Щоправда, від перекладу М.Шашкевича до нашого часу зберігся лише уривок – “Плач Ярославни" (1833). Переклади обох авторів є прозовими (із ритмічною, наближеною до прототексту будовою); назагал, вони відзначаються збереженням змісту та образності Києворуської пам’ятки, точною передачею історичного колориту тексту-попередника.

Так, переклад М.Шашкевичем уривка “Слова" – “Плач Ярославни" є буквальним і збігається із оригіналом майже дослівно. Митець зберігає у своєму метатексті не лише окремі іменники-маркери епохи (“вої", “ладо", “тули"), але й застарілі форми дієслів, прикметників, займенників (“єго", “возлелій", “теплоє", “красноє"), що, на наше переконання, підкреслює його цілковиту залежність від прототексту древньої пам’ятки. Проте, можемо зауважити у перекладі М.Шашкевича і власне авторські вставки, що збагачують зміст оригіналу новими семантичними якостями. Наприклад, до відносно однакового, повтореного тричі у “Слові" своєрідного “заспіву" — “Ярославна рано плачеть въ ПутивлЂ на забралЂ а ркучи" [8, 368], автор додає епітети “жалібно", “жалосно", що посилюють емоційну напругу сюжету, заявлену в оригіналі, а також перекладає іменник “забрало" (або “забороло") та дієслово “ректЂ" (“а

ркучи"), замінюючи їх на нові, більш сучасні, форми, щоб поліпшити сприйняття тексту сучасним йому реципієнтом: “Ярославна ранком плаче на стіні города Путивля, жалосно промовляючи..." [9, 63].

З цією ж метою введена М. Шашкевичем і прикладка “трава" у реченні-звертанні Ярославни до вітру: “Чому, господине, моє весіллє розвіяв-єсь по траві-ковилі?" [9; 63]. Зауважимо, що у цьому реченні, як і в інших місцях перекладу М. Шашкевича, ми неодноразово зустрічаємо діалектні форми слів (“ся розлігає", “леліяв-єсь", “зазулею"), які засвідчують метамовну роботу митця над текстом оригіналу. Також важливим у перекладі митця є й те, що, як слушно зазначає Л.Задорожна, він не просто вживає діалектні форми, а й значною мірою їх “наближає до лексики "Слова" — "пробил єси, лелеял єси"" [1, 34]. Але у тексті М. Шашкевича знаходимо і неточність: автор перекладає епітет “жестокий" як “дивний" — “втру князю кровавії єго рани на дивнім тілі" [9, 63], що є абсолютно невідповідним та невмотивованим змістом оригіналу, відтак розуміння функції цього означення у тексті порушується.

У своєму перекладі “Слова о полку Ігоревім", що повністю зберігся, І. Вагилевич, як і М. Шашкевич, намагається наблизитися до змісту й форми прототексту, зберегти його історичний дух та образність. У змалюванні картини бою митець майже повністю дотримується словоформ, заявлених у “Слові". Втручання І. Вагилевича у оригінальний текст є, на наше переконання, мінімальним, оскільки він обмежується вкрапленням подекуди діалектичних форм, на зразок: “кервою полляна", “ту ся браття розлучили" [9, 67]. Переклад митця є дещо формалізованим, а його надуживання застарілими лексемами прототексту переобтяжує метатекст, утруднює його сприйняття сучасним читачем. Відтак, не можемо не погодитися із думкою С. Ковганюка, що у “перекладі найбільш треба прив’язуватися до думки і найменш до слів" [3, 11], оскільки саме дослівність, “підрядковість" [6, 149] знижує вартісність перекладу І. Вагилевича.

Хоча, на нашу думку, іноді І.Вагилевич впадає в іншу крайність, навпаки невмотивовано модернізує оригінал, перекладаючи “стязЪ" як “прапори", а “русичи" як “русини". Подібний недоцільний переклад окремого слова у метатексті І Вагилевича знаходимо і в “Плачі Ярославни", у звертанні княгині до вітру: “О вітре, *парусе*!" [9, 71] (замість “вітрило"). Натомість, він залишає неадаптованими у “Плачі" такі застарілі слова із прототексту як “незнаємо", “кучит", “абих".

Але більш вдало, ніж М. Шашкевич, митець перекладає означення “жестоцЪм" як “скоснілім " [9, 71], тобто тіло князя закостеніло, ствердло від болю та ран. На нашу думку, стилістично ближчим до оригіналу й водночас вправно адаптованим до традицій сучасної автору літератури у перекладі І. Вагилевича є й звертання Ярославна до сонця: “Світлоє і тресвітлоє сонце! Всім тепле і красне єси. Чому-сь, господине, простер

свій горячий луч на мужа військо в полі безвіднім жаждою їм луки спачив, тугою їм сагайдаки заткав?" [9, 71]. Порівняймо у М.Шашкевича: “Світлоє і тресвітлоє сонце! Ти всім теплоє і красноє. Чому, господине простерло-сь горячую свою лучу на ладині вої? В полі безводнім жаром луки їм попачилось, тугою тули заткалось" [9, 63]. Як бачимо, у метатексті М.Шашкевича менше відповідності словесним та граматичним нормам сучасної йому літературної мови, а втручання митця у текст оригіналу обмежується лише формальною зміною графіки та дослівним перекладом окремих слів.

Зовсім іншу якість перекладу, кардинально нову, зроблену у руслі Романтизму, на наш погляд, являє М. Максимович у своїй творчій роботі над “Песней о полку Игореве переведенной на украинское наречие" (1857; 1859). Досліджуючи старокиївську пам’ятку, він відзначає її спорідненість “с нашим древним летописанием и народным песнопением" [9, 11]. Саме тому, митець, слідуючи естетичним засадам Романтизму в українській літературі XIX ст., у яких віддавалася перевага народнопісенній, фольклорній традиції, та власній творчій інтуїції, відмовився від своєрідної ритміки, наявної у прототексті, й переклав пам’ятку складом українських пісень із сталим римуванням. Вважаємо за потрібне підкреслити, що М.Максимович, на відміну від своїх попередників, відступає від дослівної точності у перекладі, а підбирає відповідне слово (словосполучення) “залежно від функції його у контексті" [10, 300]. Митець у своєму метатексті повністю адаптує текст “Слова" для сприйняття сучасного йому читача, “стилістично перекодовує його" [6, 166] і майже не залишає слів-маркерів історичної епохи українського Середньовіччя; лише окремі застарілі іменники, на зразок, “стяги", “тули", дозволяють ідентифікувати його з оригіналом. Натомість, він вживає фольклорні елементи, збагачуючи оригінальний зміст “Слова о полку Ігоревім" авторськими вставками:

– зіставлення (“То не хмари громовії / Гримлять безустанку/ Гримлять шаблі об шоломи..." [9, 82]);
– порівняння (“То княгиня Ярославна / У Путивлі на стіні / Заридала, загукала, / Як зозулька на зорі..." [9, 94]);
– вислови із кордоцентричним забарвленням (“Серце замирає" [9, 83], або “До серденька пригорну" [9, 94]);
– звертання (“Ой ти вітре, буйний вітре..." [9, 94];
– народнопісенні зачини (“Ой ізранку до вечора..." [9, 82]).

Також, зауважимо, що митець для посилення експресії прототексту додає до структури тексту колоритні епітети: “Там на березі *кривавім*/ *Бистрої* Каяли..." [9, 83], або “...пробив/ *Круті* гори кам’янії" [9, 94]. Схоже семантичне навантаження несе у метатексті М. Максимовича нагромадження синонімічних дієслів, що підкреслює динаміку подій прототексту: “Летять, *свистять* стріли..." [9, 83]. Не можемо оминути увагою й те, що автор значно розширює стислі картини “Слова",

додаючи уточнення й повтори: “І сватів своїх впоїли,/ І полягли самі;/ Ой полягли за Руську землю/ Вони головами..." [9, 83].

Отже, творча робота М.Шашкевича, І.Вагилевича та М.Максимовича над текстом “Слова о полку Ігоревім" свідчить про те, що українська літературна традиція вже виробила свої власні підходи та методи у галузі метакомунікації, зокрема й інтраперекладу. Основним своїм завданням, як ми переконалися, митці вважали збереження змісту оригінальної пам’ятки києворуського Середньовіччя та колориту й образності змальованої історичної епохи.

Т. Шевченко, творчо засвоївши набутки своїх попередників, також створив переклади фрагментів “Слова" – “Плач Ярославни" – у двох редакціях (що свідчить, за твердженням С. Ковганюка, “про серйозне й вимогливе ставлення Шевченка до перекладу" [3, 65]) та зображення картини бою русичів із половцями на річці Каялі. На нашу думку, важливим є той факт, що з усього обсягу прототексту поет звернув увагу саме на ці два епізоди, оскільки це “окреслює точніше той сюжетний комплекс, який Шевченко виділяв, облюбував у старій пам’ятці" [3, 67].

Як і М.Максимович, Т.Шевченко у своєму перекладі застосував сучасні йому естетичні критерії при виборі стилістичних та лексичних відповідників прототексту. Найяскравіше це засвідчує перша редакція “Плачу Ярославни", у якій митець трансформував образну палітру пам’ятки, доповнивши її новими образами, як із власного творчого доробку, так і з українських фольклорних джерел. Поет-перекладач, як зазначає А. Попович, ніби “пропускає текст крізь фільтр власної поетики" [6, 163], і завдяки метатекстовій роботі над прототекстом прагне “оживити" його, зробити більш відкритим для сучасного реципієнта, посилити інтерес до нього. Так, наявне у “Слові" порівняння Ярославни із зозулею, “зигзицею", він посилює цілком народнопісенним образом “чайки-вдовиці", що оплакує неминуче нещастя: “Полечу, каже, зигзицею,/ Тією чайкою-вдовицею,/ Та понад Доном полечу..." [13, 129]. Проте, Т. Шевченко використовує у перекладі й елементи прототексту (окремі застарілі лексеми, на зразок, “град", “зигзиця", “вої", “ладо"), які у контекстуальному обрамленні слів нової літературної мови набувають “характерного стилістичного сенсу" [6, 166].

Також, не можемо оминути увагою й значне посилення динаміки сюжету у Шевченковому перекладі “Плачу", що створюється завдяки внесенню у метатекст власне авторських “підсилюючих епітетів" та “нагромадженню синонімів"[5; 76]: “І на тілі,/ На *княжім білім*, *помарнілім*,/ Омию кров *суху*, отру/ *Глибокії*, *тяжкії* рани..." [13, 129], або повторенню дієслів: “І плаче, плаче Ярославна"[13, 130].

Важливою відмінністю першої редакціїї перекладу Т.Шевченка “Плачу Ярославни" від мета текстів М.Шашкевича, І.Вагилевича та М. Максимовича є значне творче розширення меж прототексту, коли він, як пише П. Попов, “образ ледве намічений, іноді в одному тільки слові...

розгортає в цілу картинку" [5, 76]. Так, наприклад, рядок оригінального тексту, у якому Ярославна докоряє вітру: “Чому, господине, мое веселїе по ковылїю развЪя" [8, 368], автор подає цілком у дусі своєї поетики як розлоге, емоційне звертання: “А ти, прелютий... Горе! Горе! / Моє веселіє украв,/ В степу, на тирсі розібгав" [13, 129]. Схожу експресію спостерігаємо й у проханні княгині до сонця: “Спалив і князя, і дружину, / Спали мене на самоті! / Або не грій і не світи.../ Загинув ладо... Я загину!" [13, 130]. Зауважимо, що монолог Ярославни у тексті Т. Шевченка має багато спільного із монологами-розповідями інших героїнь поета, оскільки глибоко розкриває та мотивує її переживання.

Друга Шевченкова редакція перекладу “Плачу Ярославни" є більш “лаконічною" [11, 34], буквальною, дослівною, із мінімальним втручанням поета в оригінальний текст, що свідчить про “самообмеження зрілого митця" [11, 34]. Митець залишає незмінними епітети, заявлені в прототексті. Так, якщо в першій редакції знаходимо фольклорні означення “біле", “помарніле" (тіло князя), то вже у другій — вжите близьке за змістом до оригіналу (“жестоцЪмъ") — “дебеле", тобто міцне, дуже. Також, Т. Шевченко привносить у власний текст порівняно більше старослов’янізмів (якщо у першій редакції шість слів на 53 рядка, то у другій, неповній, яка має 16 рядків, — їх п’ять), що помітно архаїзує зміст метатексту та значною мірою наближає його до оригіналу.

У такому ж стилі, на нашу думку, витриманий і переклад митцем центрального трагічного епізоду “Слова" — картини поразки війська Ігоря на Каялі. Т. Шевченко від традиційної для XIX століття системи віршування та викладає фрагмент перекладу у ритміці схожій із прототекстом. Окрім цього, він залишає чимало застарілих лексем (“шеломи", “каленая", “пир"), іноді вносячи їх навіть із інших місць оригіналу, як, наприклад, порівняння Всеволода із буй-туром. Щоправда, поет все ж таки дещо видозмінює прототекст, додаючи до іменників прикладки, на зразок “журба-туга", “крові-вина", що, безумовно, підкреслює народнопісенну традицію у творі. Варто зазначити, що останні рядки у перекладі фрагменту бою: “*Високі* гнулись дерева.../ *Додолу гнулися*, журились!" [13, 132] є дещо розширені, порівняно із оригіналом та нагадують рядок із ранньої балади поета “Причинна": “*Додолу* верби *гне високі*" [12, 11], що ще раз засвідчує прагнення Шевченка внести у метатекст пам’ятки елементи власної творчості.

Також, підкреслимо, що Шевченко у своєму метатексті дуже точно підбирав слова-відповідники оригіналу (“разлучиста" — “різнилися", “никнути" — “слатися"), що дозволяє йому не лише просто дослівно перекласти текст “Слова", але й, на відміну від попередників, більш влучно передати сучасному читачеві зміст “Слова", зберегти й дооснажити семантику його образів та “справляти на читача... естетичне враження аналогічне впливові оригіналу" [2, 53].На наше переконання, це відбувається завдяки тому, що, як писав М. Рильський, “між автором

оригіналу і перекладачем була внутрішня спорідненість" [7, 26] — любов до Руської землі та перейнятість її долею.

Отже, в українській літературі ще до Т.Шевченка була започаткована М.Шашкевичем, І.Вагилевичем і М. Максимовичем традиція метатекстуальної переробки текстів давньої літератури — внутрішньолітературний переклад. Саме те, що кожен митець більшою або меншою мірою творчо інтерпретував зміст і форму оригінальної пам'ятки, вносячи у переклад власне авторські елемент, дозволяє нам визначати їх саме як метатексти, що постали на ґрунті конкретного прототексту. ("Слова о полку Ігоревім"). Такі авторські метатексти-переклади були спрямовані на адаптацію та модернізацію тексту-попередника на стилістичному рівні й прочитання у ньому "темних", незрозумілих елементів. Т.Шевченко, безумовно, враховуючи доробок своїх попередників, а найбільше М.Максимовича, вніс у процес інтралітературного перекладу тексту власні художні методи, зокрема:

– посилення експресивності, емоційної складової передтексту;
– внесення фольклорних, народнопісенних елементів у текст;
– розгортання стислих картин оригіналу за рахунок привнесення у твір елементів власної творчості.

1. *Задорожна Л.М.* Перші переклади та переспіви "Слова о полку Ігоревім". Переклади М. Шашкевича, І. Вагилевича, М. Максимовича // Вісник Київського університету. Літературознавство. Мовознавство. Випуск 28. — К.; 1986; 2. *Зорівчак Р*. Словесний образ в художньому перекладі// "Хай слово мовлено інакше...": Статті з теорії, критики та історії художнього перекладу/ Упоряд. В. Коптілов/ — К., 1982; **3**. *Ковганюк С*. Практика перекладу. — К.; 1968; 4. *Новикова Л*. Перекладач і класика. (Про форми і межі перекладацької інтерпретації)./ / "Хай слово мовлено інакше...": Статті з теорії, критики та історії художнього перекладу/ Упоряд. В. Коптілов / — К. 1982; **5**. *Попов П.М*. Шевченко й "Слово о полку Ігоревім"// Літературна критика. –1937. – Вип. 4; **6**. *Попович А.* Проблемы художественного перевода: Учеб. пособие. Пер. со слов. — М.,1980; **7**. *Рильський М.Т*. Мистецтво перекладу. — К., 1975; 8**.** Слово о плъку ИгоревЪ...// Яценко Б.М. Слово о полку Ігоревім як історичне джерело. Таємниці давніх письмен. – К., 2006; 9. "Слово о плъку Игореве" в українських художніх перекладах і переспівах 19-20 ст./ За ред. С.І. Маслова. — К., 1953; 10. *Федоров А.В*. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы): Для ин-тов и фак. иностр. яз. Учеб. пособие. — М, 1983; 11. *Шерех Ю.* 1860 рік у творчості Тараса Шевченка// Шерех Ю. Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т. — т.3. — Харків, 1998;; 12. *Шевченко Т.Г*. Повне зібрання творів: У 12 т./ Редкол.: М.Г. Жулинський (голова) та ін. — К., 2001. — Т.1.: Поезія 1837–1847/ Перед. слово І.М. Дзюби, М.Г. Жулинського; 13. *Шевченко Т.Г*. Повне зібрання творів: У 12 т. / Редкол.: М.Г. Жулинський (голова) та ін. — К.: 2001. – Т.2.: Поезія 1847—1861.

Н.Марченко, канд. філол. наук, викл.

Інтерпретація-переклад Т.Г. Шевченком першотворів світової літератури

Слово Шевченкове лунає упродовж століть в серцях українців. Поетова невмируща мудрість слова пронизує крізь віки душі небайдужих до долі свого народу українців. Хто чув колискову, яку співала мати, хто чув пісню, яка лунала тихими травневими вечорами, "коли хрущі над вишнями гудуть", лише той може створити такий витвір українського слова, відображаючи в ньому думки простого люду, передаючи народну мудрість. Лише той може віршованими рядками відтворити на папері сюжети, які не втратили актуальності і по цей день.

Олесь Гончар [4, 12] у вступному слові до "Кобзаря" якнайточніше зміг охарактеризувати творчість співця народу: "Емоційна наснага Шевченкових образів, широта і вільність його асоціативного мислення, проникливо-творче використання фольклорних мотивів, образів народної символіки, предметно-реалістична міць поезій Шевченка – всі ці риси, ці поетичні гени виявились плідними і для новітньої поезії XX сторіччя. Шевченкова поетика виявилась куди складнішою від спрощених уявлень про неї, вона дедалі більше знаходить точок зіткнення з сучасним світовим мистецтвом і його художніми шуканнями". Тарас Шевченко писав він для свого багатостраждального народу, писав душею, писав болем українського народу, намагаючись привернути увагу прогресивних людей тогочасної Росії до страждань земляків, знаючи, що оті його вірші, оті вірші-пісні, оті вірші-легенди жили і живуть в серцях українських людей, хай і неписьменних, проте люди передають їх іншим, як робили це упродовж багатьох століть, з вуст у вуста, з поколінь до поколінь. Своїми творами поет зміг привернути увагу громадкості до українського народу, показати його багатогранну культуру, чудову українську мову, описати у віршованій формі історію народу, яка може стати власним нащадкам та іншим народам посібником з питань, яких не потрібно робити помилок у своїй історії. Тарас Шевченко вперше на весь голос усьому світові проголосив – є Україна ("ще не вмерла"), є народ України ("ще живий"), є українське слово ("ще не стерте з лиця Землі") – є українська мова, бо нею говорять простолюдини, які на своїх плечах несуть тягар добробуту землі, до якої вони Божою волею приписані, і де жили їх діди та прадіди, які своєю мудрістю творили таке чудове українське слово, яке нездатний знищити ніякий наказ – "заборонити писати та малювати". Щирість, краса, мелодійність, дотепність українського слова формувалися не один день і навіть не самим Кобзарем. Ці риси української мови та й української людини формувалися з давніх-давен. Рідко хто користувався у ті часи

материнською мовою, окрім селян, а найпростішою причиною "такого нехтування" можна вважати відсутність письмового слова, бо майже нікому було його читати. Ті, хто вмів – пороз'їжджалися по столицях: хто – до Варшави, хто – до Петербургу, а там іншими мовами розмовляють. А ті, хто хотів би читати та навчатися "науки книжної“ – "на панщині пшеницю жнуть" – не мають часу вивчати "всілякі" премудрості, бо треба ж пана з його діточками годувати, одягати, вчити. "Народністю, нищівною викривальною силою" [4, 8] пронизані вірші українського Кобзаря, саме цим він довів, що література має бути реальною, національною, народною. В одному з сучасних енциклопедичних літературознавчих словників німецькою мовою науковець Вальтер Й. характеризує твори Тараса Шевченка, перекладені німецькою мовою, наголошуючи при цьому, що всі мовні засоби автора відзначаються високою поетикою тексту – емоційністю, образністю, великим насиченням тропів та стилістичних фігур, якоюсь особливою витонченою мелодійністю та естетико-виражальними можливостями передачі почуттів та подій. "Мова Шевченка наближена такою мірою до народної творчості, що видатний літературний критик В.Бєлінський змушений був мову Шевченкових творів називати "селянською" мовою, "примітивною" мовою", – підкреслював німецький науковець [8, 251]. Проте архетип усної народної творчості, який послужив основою у всіх творах митця слова, простежується в оригінальних композиціях поем, демонструє неординарну атмосферу світосприйняття читачем прочитаного твору, особливо ранніх творів, та світосприйняття читачем його поезій останніх літ історіософського напрямку. Усі дослідники творчості Тараса Шевченка відзначають, що його можна назвати революціонером художньої форми. У творах Шевченка відомі літературні жанри змінюються до невпізнання, а з класичними ямбами та хореями поет поводиться вільно [1,172], поетична метрика його творів та різноманітність віршованих розмірів "ще й сьогодні приводять у захват дослідників, завдають клопоту перекладачам" [4,11]. Будь-який дослідник творчості поета може мати цілковите право піддавати критиці мовні засоби та характер написання творів Тарасом Шевченком або ж їх розхвалити – це залежить від тенденцій часу чи пануючої у суспільстві на той час ідеології, проте дуже гарна відповідь прозвучала зі сторінок монографії вітчизняного науковця Л.А.Булаховського [2,239], який писав, що "стилістична майстерність письменника звичайно обертається цілком у рамках історично усталеної мови і полягає у влучному комбінуванні того, що, як можливості для такого комбінування, відкриває перед ним усталена мова в усьому багатстві створеного в ній рідним народом". Не знав український народ, який складав легенди, пісні, думи, віршовані казки та перекази, про існування літературних розмірів, про певні правила римування, бо складав їх душею, або, як зараз це називають у науковій літературознавчій літературі – за допомогою

поетичної чи психологічної асоціації людської душі. У грудні 1845 р. з під пера Тараса Шевченка з'явилися перлини його поетичної творчості. Та муза, яка надихнула його на створення цих шедеврів, звалася Україною. Це твори – "І МЕРТВИМ, І ЖИВИМ, і ненарожденним землякам моїм в Украйні і не в Україні моє дружнєє посланіє" (14.12.1845), "Холодний яр" (17.12.1845), "Псалми Давидові" (19.12.1845), "Маленькій Мар'яні" (20.12.1845), "Минають дні, минають ночі" (21.12.1845), "Три літа" (22.12.1845) та "Заповіт" (25.12.1845). Наступний вірш "Лілея" датовано рівно через сім місяців. А ще 1846 р. є відомим у біографії художника слова тим, що він став членом таємного Кирило-Мефодіївського братства, а ще за рік, тобто в 1847 р., було заборонено всі друковані твори поета. Великі за обсягом праці написані про вищезгадані поезії, написано все, що хотів показати поет у цих віршах, які тропи, стилістичні фігури, які мовні засоби він використовував. Проте, розуміємо, що на таке інтенсивне продукування сильної за духом поезії, поета надихнуло щось незбагненне – чи то втрата ілюзій, чи то розчарування. Години ейфорії від повернення на рідну Вкраїну минули, почуття, переповнені відчуттями зустрічі з рідною землею, наповнювалися іншими гранями роздумів про долю України. Адже через два роки проживання в Україні, поет увесь час бачив, що "ті степи та лани" зі згорбленими над ними селянськими постатями з року в рік повторюються; по думками відчував, що ніби хтось перегортає його малярський доробок "Мальовнича Україна" – тільки з іншими малюнками-ескізами іншої України. З року в рік, ті, які хотіли щось змінити в Україні, хоч на словах, нічого й не збиралися робити, щоб покращити життя селян-кріпаків. І від наболілого серця поета прозвучали слова до "южнорусских простолюдинів" і не тільки до них:

"*Доборолась Україна // До самого краю. // Гірше ляха свої діти // її розпинають*..." ("І мертвим, і живим, і ненарожденим землякам моїм...", 1845*)*

"...*Дуріть дітей // І брата сліпого, // Дуріть себе, чужих людей, // Та не дуріть бога. // Бо в день радості над вами // Розпадеться кара.*" (*"*Холодний яр", 1845)

Наступною поезією Шевченка цього грудневого періоду є "Псалми Давидові". Цей цикл складається із десяти віршів і є перекладом з Біблії. У першотворі біблійні тексти становлять цикл зі ста п'ятдесяти псалмів під назвою "Псалтир" (сімдесят три псалми приписують цареві Давидові); ця книга увійшла до Святого Письма Старого Завіту. І хоч у радянські часи, Тарас Шевченко у своїх творах поставав в іпостасі атеїста (як хотіли це бачити), проте Бог та Віра в нього ніколи не полишали співця народної душі і образ Бога поет проніс у своєму, "розритому як могила", серці через усе життя та всю свою творчість. Тому звернення Тарасове до "книги всіх книг" – це ніщо інше, як шлях порятунку себе самого від оманливого диму "мальовничої України" із садочками навколо врісших у

землю хат і ставочками та вербами навколо. Це спроба – знайти порятунок для себе і можливий вибір шляху для порятунку інших. Це був заклик до боротьби з усвідомленням наслідків, це було намагання розбудити приспану землю, яку звідусіль закликали бути терплячою і яка своїм єством відчувала, що несправедливо покарана кріпацтвом, бо і Бога молила, бо і удосвіта вставала, бо і правди та волі діточок научала. Отже, поет вибрав для перекладу псалми 1, 12, 43, 52, 53, 81, 93, 132, 136, 149, які за своїм змістом відповідали його змученій душі і які могли допомогти розказати правду злиденному народові. За часів Тараса "Псалтир" був найвідомішою книгою для простого люду: його читали, співали, з нього, навчалися грамоти, на ньому ворожили. Книгу в Україні читають за упокій померлих, ради спасіння душі в царстві небесному та спокою душі родичів померлої людини на землі. Перекладом своїх псалмів Тарас Шевченко відспівував, оспіваний ним у ранніх поезіях "рай земний" у рідному краю, оповитий гнітючою безвихіддю, не бачачи, що ж чекає його народ у майбутньому, проте з Вірою в душі у Бога та в помислах, поет сподівається, що закріпачений народ здобуде "свою правду і волю". У більшості попередніх досліджень Шевченкові "Псалми Давидові" вважаються переспівом цієї однієї з найпопулярніших книг світу. Переспів, поряд із перекладом, є повноцінним літературним жанром. Найчастіше поети звертаються до переспіву тоді, коли вони, високо оцінюючи оригінальний твір, у чомусь не погоджуються з його автором. Тоді виникають так звані "варіації на тему", трохи віддалені від першотвору. В одних переспівах запозичене з оригіналу має лише тему та загальну ідею, а образний лад створено перекладачем, в інших твір зазнає радикальної переорієнтації, у ньому збережено лише окремі образи. За визначенням літературознавчого словника-довідника [5, 546], переспів – вірш, написаний за мотивами поетичного твору іншого автора, з елементами наслідування версифікаційних елементів, наближений до перекладу, але відмінний від нього за відсутністю еквіритмічності. Далі укладачі словника зазначають, що досягти абсолютно точної відповідності в цьому аспекті неможливо, однак чимало перекладачів намагаються віднайти найоптимальніший варіант перекладу, враховуючи смислові та естетичні якості оригіналу. Поетичні твори Шевченка, які можна вважати переспівами, є, безумовно, ним самі номіновані твори, такі як – "Подражаніє 11 псалму" (1859), "Ісая. Глава 35" (1859), "Подражаніє Ієзекіїлю" (1859), "Осії. Глава ХІУ" (!859), оскільки сюжети цих творів побудовані на протекстах з Біблії. У циклі ж "Псалми Давидові" Шевченко поєднує дбайливий переклад окремих фрагментів текстів з переспівом-перекладом інших фрагментів, наближених до реалій тогочасного життя рідного краю. Зберігаючи образну систему оригіналів, поет просто надає їм нового ідейного звучання, характерного, як вважав поет, якраз для його часу та його рідної землі. Та й художній переклад, зважаючи на те, наскільки точно

він (переклад) відтворює оригінал, часто називають "вільним", "переспівом", "наслідуванням" [5, 730]. Наприклад, переклад "Псалмів", здійснений Іваном Огієнком у прозовому варіанті українською мовою, вважається адекватним перекладом біблійного тексту. Переклад Тараса Шевченка Псалму 1 трансформований у поетичні рядки, за допомогою яких створюється атмосфера духовного піднесення, атмосфера глибоких душевних переживань автора, відображає прагнення людини з Вірою в Бога дібратися до істини, до проблем єства людської поведінки. Переклад першотвору є перенесенням, чи інтерпретацією, тогочасного суспільного життя віршованими рядками:

"Блаженний муж на лукаву // не вступає раду, // І не стане на путь злого, // І з лютим не сяде".

Молитва до Бога за рідний народ, за рідну землю, за рідну Вкраїну звучать українською мовою у Псалмі 12. Поетичними рядками художник слова сподівається лише на Господа Бога (як сподівався і цар Давид), який зможе врятувати знедолену Україну. У Псалмі 43 біблійні події, які відбувалися на території Ізраїлю, Тарас Шевченко переносить на українські землі. І в 44 рядках псалму розповідає про історичні події, не називаючи ні конкретних імен, ні конкретних фактів, проте в цих рядках простежуються і події визвольної війни українського народу в ХУІІ ст., і гайдамаччина, і "безликі" прості люди – герої, які зі зброєю в руках прагнули здобути волю.

"*Боже, нашими ушима // Чули твою славу, // І діди нам розказують // Про давні кроваві // Тії літа; як рукою // Твердою своєю // Розв'язав ти наші руки // І покрив землею // Трупи ворогів*..."

Славне минуле народу, хоч і скривавлене кров'ю ворогів, за що, хай Бог простить, як він прощав ворогів Ізраєливих, залишається лише в спогадах, а так, насправді "покрив єси знову срамотою...", "вороги нові розкрадають...", "окрадені, замучені, в путах умираєм..." І ось, у перекладі Шевченковім з'являється відвертий заклик прямою мовою від імені Бога, як і в "Біблії", до справедливої боротьби:

"Чужим богам не молимось, // А тебе благаєм: // "Встань же, боже, поможи нам // Встать на ката знову".

Наступні "Псалми", обрані для перекладу, за своїм змістом є не що інше, як молитва до Бога всього українського народу в ім'я порятунку. Тарас Шевченко, перекладаючи Псалми 136, використовує принцип антиципації, тобто пророкує події, які будуть відбуватися з його народом та з ним самим "на чужому полі". Туга біблійних вигнанців за рідним краєм, створена в музиці Джузеппе Верді, лунає і рядках-перекладу Тарасом Шевченком. Антиципаційну функцію у вірші виконує пісня "*в далекій неволі*" та рідна мова – "*І язик мій оніміє, висохне лукавий*". Шевченко використовує у цьому псалмі антитезовий принцип світосприймання, що є характерним для багатьох фольклорних жанрів, а саме – часовий. У Біблії показано події, які відбуваються у теперішньому

часі на чужині, а Шевченко передбачає і майбутнє України, і своє власне, яке йому доведеться провести і на чужині, і в неволі. Проте з Надією в серці та Вірою в Бога поет обирає Псалом 149 для перекладу, який все-таки вселяє в душу перемогу Добра над злом:

"... *І в науку людям… // І осудять губителей // Судом своїм правим, // І вовіки стане слава, // Преподобних слава*."

В.А.Жуковському належить широко відоме протиставлення прозового та поетичного перекладу: "Перекладач у прозі є раб; перекладач у віршах – суперник". Як наголошував Л.А. Булаховській [2, 243], що "перекладати легше, ніж творити, бо перекладач вільний від великої праці, що припадає на автора, – створювати зміст (сюжет), план, образи і т. д. Проте щодо мовного стилю, тобто вибору та реалізації засобів вираження, праця перекладача не поступається перед працею автора, не менша за неї, принаймні в галузях, особливо чутливих до засобів вираження, – всього, що стосується сфери стилю художньої мови". Переклад Шевченком "Псалмів Давидових" вказує на ознаки неповторного авторського стилю, характерного для всієї творчості поета, проте поданого у перекладі при передачі того ж самого пророцького змісту першотвору за допомогою віршованої форми з використанням засобів вираження, еквівалентних тим, які представлені в висхідному тексті. Використані зображальні та виражальні засоби власного оригінального світовідчуття та світобачення Шевченком вказують на неповторний індивідуальний стиль митця слова, який у доступній формі доніс до читача фрагменти Вічної книги. Засоби поетичного мовлення та світосприйняття автором-перекладачем розкривають багатство асоціативних відтінків власного бачення розвитку подій у інтерпретації першотвору, виокремлюють емоційну й оціночну палітру стану поетової душі, спричинену, насамперед, його асоціативним мисленням.

Видатний науковець М.І.Стеблін-Каменський писав: "Інакше ми розглядаємо літературні пам'ятники далекого минулого. Літературний твір не впливає безпосередньо на наші органи почуттів... Він – духовна суть. І ми пізнаємо цю духовну суть через знаки чи символи чогось такого в нашій свідомості і, до того ж, символи в їх символічному вираженні, тобто через символи символів" [6,13]. Образ України, створений Тарасом Шевченком у його творах, як зазначалось, бере свої початки в українській пісні, в українському фольклорі. Оспівана жіноча краса, нещасливе кохання, безталанна доля жінки-трудівниці стали праобразами – символами рідної землі. Велике страждання матері-України, яка має таких безрідних дітей, яка має так багато безмовних дітей, показано в творах великого поета, проте, незважаючи на їх зрадливість, гордування нею – Україною – вона любить їх по-материнськи, пригортає їх у лихі часи, не кидає їх напризволяще, оберігає, захищає. У скрутну годину "плаче Ярославна", сумують Катерини, Мар'яни, Марини, Марії, тужать за своїми діточками, линуть

думками їм на поміч. Тарас Шевченко мріяв здійснити повний переклад "Слова о полку Ігоревім". У листі А.О. Козачковському від 14 квітня 1854 р. він писав: "Давно ворушиться у мене в голові думка, щоб перевести на наш прекрасний український язик Слово о полку Ігоря" [9, 133]. На жаль, не вдалося здійснити Шевченкові повний переклад епічної поеми давньоруської культури. Лише після його смерті, у 1867 р., з'явилися надрукованими у збірці "Кобзар" три фрагменти перекладу зі "Слова". "Плач Ярославни" був написаний у двох різних редакціях: одна складається з 53 рядків, а інша – з 16 рядків. Опис бою на річці Калці починається словами "З передсвіта до вечора…" і містить 31 рядок. Чому ж Тарас Шевченко обрав для перекладу цю епічну поему?! Метою його творчості, насамперед, було – познайомити зрозумілою рідною мовою свій народ з власною та світовою історією, з культурним надбанням інших народів. Переклад уривків зі "Слова о полку Ігоревім" було прагненням поета донести уроки минулої історії на цій землі, в якій "*журба-туга... зійшла для Руської землі*...", в якій "*брати різнилися*..." і, як наслідок, "*сумує, квилить, плаче рано в Путивлі граді Ярославна*". Повний же переклад Шевченком "Слова" можна було б трактувати не що інше, як передача народові ідеї єдності руської землі. Філософські мотиви твору давньоруської літератури, філософські мотиви творів Тараса Шевченка об'єдналися через сім століть поспіль у XIX ст., щоб закликати народ до єдності, щоб покласти край борні за гроші та владу, знищуючи цей же народ. Тарас Шевченко бачив – пройшли століття, а ті ж самі події роздирають рідну землю, нівечать людські душі – страждає народ в образі України-Ярославни. Давно невідомий автор "Слова" бачив цю біду для рідної землі, намагався словом відвернути у майбутньому від неї дітей, онуків, русичів-захисників. Тарас Шевченко використав мовні засоби, які повністю відтворюють на сторінках перекладу атмосферу тогочасної Київської Русі. Так, використані ним лексичні одиниці – історизми та архаїзми передають нам інформацію про події, які є зрозумілими і сучасникам, проте виконують у Шевченкових віршах функцію відтворення колориту минувшини. Адже використання перекладачем, як і автором, історизмів та архаїзмів є єдиним вірним принципом втілення у перекладі засобами рідної мови художніх образів з минулих епох та передачі духу цих епох. Ці лексичні одиниці Шевченко вживає у прямому та переносному значеннях Наприклад, "*русичі*" – населення Київської Русі та дружинники давньоруських князів; "*допировали... пир*" – метафоричне перенесення "довоювалися"; "*простяглися"* – "загинули"; "*шелом*" – старовинний головний убір "шолом", який захищав вояка від ударів холодної зброї; "*За землю руськую*" – "за рідну землю" ("З передсвіта до вечора…"); "*дружина*" – у Київській Русі – загін князівського війська; "*на половчан*" – воїни племені кочівників половців; "*ханові метаєш стріли*" – "хан" – князь племені половців; "*О мій Словутицю преславний*!" – назва Дніпра

в літописних джерелах ("Плач Ярославни"). Історизми як лексичний художній засіб розширюють функціональні можливості поетичного слова-образу в творі й нерідко переростають у слово-символ.

Для збереження стилістики першотвору, для якого є характерною присутність словесної милозвучності, евфонії [9, 6], Шевченко використовує лексичні та лексико-словотвірні архаїзми. Наприклад, "*В Путивлі-граді вранці-рано", "Полечу, каже, зигзицею", "Рукав бобровий омочу… Омию кров суху, отру", "на князя, ладо моє миле", "Моє веселіє украв", "Носив єси на байда[ка]х", "В Путивлі на валу на брамі"* ("Плач Ярославни", 4.06.1860); "*Рукав бебряний омочу", "Отру глибокії на любім ладо рани", "хиновські стріли*" ("Плач Ярославни", 14.09.1860); "*Летить стріла каленая", "списи гартовані", "Поникли Ігореві стязі*" ("З передсвіта до вечора…"). Стилізаційну функцію у перекладах виконують семантичні архаїзми. Наприклад, "*Пригода*" у словосполученні "на пригоду" (на допомогу) – "*То повертає Той Ігор військо на пригоду*"; "*Зичати*" – "вимовляти звуки приглушеним голосом" – "*Що гомонить отам, зичить*" ("З передсвіта до вечора…"). У перекладі поет вдається до архаїчної форми звертання давніх слов'ян до богів – "*Господине*" – ця форма збереглася з дохристиянських часів; до язичницьких богів "*Вітрило-вітре, господине!", "Широкий Дніпре", "Сонце пресвятеє... Святий, огненний господине*!" ("Плач Ярославни"). До того ж, використані форми звертання нагадують форми, які є характерними для народних пісень, заклинань, жалобних пісень, що належать до "звичаїв стародавніх слов'ян" [3, 270]. Перенесена у перекладі Шевченком евфонія давньоруського твору демонструє гармонійний зв'язок віршованого твору з першотвором та органічно перегукується з ним, оскільки "спирається на визначальну інтонаційну основу української мови – вокалізм, зумовлюючи тяжіння версифікаційних пошуків до музичності, виконує особливу стилістичну функцію у розмаїтті симетричного звукового ладу поетичного мовлення" [5, 222]. Створюючи у перекладі художній образ Ярославни – жінки, образ жінки-страждальниці, Тарас Шевченко використовує алітераційні засоби не лише для підвищення інтонаційної виразності віршованого перекладу, а й для емоційної образності та розширення його смислового зв'язку, перенесеного, насамперед, на терени тогочасної України. Віртуозність у версифікаційному аспекті простежується за допомогою дієслівних рим ("*полечу" – "омочу", "кує" – "додає", "украв" – "розібгав", "слала" – "не посилала", "зійшло" – "принесло" – "не розвело", "засіяна" – "политая", "гнулись" – "жури*лись").

Як бачимо, у перекладі здійснюється Шевченком не тільки подолання просторових відстаней, а й перемога над часом. Художня переконливість, створених образів у перекладі співцем українського слова, маючи на увазі їх мовну специфіку, додає художньої переконливості зображених історичних подій. Асоціація людини, яка є

реципієнтом перекладеної літератури викликає у неї, людини, низку уявлень, які, насамперед, пов'язані з подіями сьогодення. Тому інтертекстуальне розуміння літературного твору, який, окрім того, є перекладом, наштовхує на думку, що пророчі слова та думки Великого Кобзаря, які він увібрав у себе з народних джерел, розвинув їх, самостійно опановуючи шедеври людської думки цивілізаційної системи світу, пройшли тернистий шлях історичним розвитком всієї держави – України. Поєднуючи форму та зміст літературних джерел історичного минулого, Тарас Шевченко, звертаючись до своїх сучасників та майбутніх поколінь, за допомогою художнього слова, обраних ним для перекладу творів, доніс ідеї, які, на його погляд, є важливими для майбутнього українського народу. Віршами поет інтерпретував психологію цілісності людської душі, інтерпретував психологію відносин між людьми, намагався донести до душі людини ті смислові моменти як біблійного тексту, так і пам'ятки давньоруської культури. Тарас Шевченко вчив людину думати на прикладах історії всього людства. Ніхто не зможе краще охарактеризувати надбання Тараса Шевченка як національного поета, як це зробив колись І.Я.Франко [7, 385], характеризуючи основні принципи функціонування національної літератури, в основі якої мають бути і "місцева різнорідність", і "спільні елементи для різних народів", що є основою "всякої національної літератури", і таким представником національної літератури є Тарас Шевченко, який у кожному рядку своєї поезії відтворював багатство мудрості людини, створеної Богом. Перекладені твори Шевченком, які сприймаються пересічним читачем як авторські твори самого поета, є не що інше, як найвище визнання його талановитої поезії, пронизаної властивим світобаченням майбутнього свого рідного народу, своєї рідної землі.

1.*Белинский В.Г.* Статьи и рецензии художественные произведения 1840-1841. – М., 1953. – т. 4; 2.*Булаховський Л.А.* Нариси з загального мовознавства. – К., 1956.; 3.*Воропай Олекса* Звичаї нашого народу Етнографічні нариси. – К.: Оберіг, 1991. – т. 1;. 4.*Гончар Олесь* Вічне слово // Вступна стаття до "Кобзаря". – К., 1987; 5.Літературознавчий словник-довідник. – К., 1997; 6.*Стеблин-Каменский М.И.* Мир саги Становление литературы. – Л., 1984; 7.*Франко Іван* Літературно-критичні статті. – К., 1955 – т. XVI.; 8.*Walter Jens* Kindlers Neues Literatur Lexikon. – München: Kindler Verlag, München.

Ілюстративні джерела

1.Слово о полку Ігоревім в українських художніх перекладах і переспівах (XIX-XX ст.). – К., 1953. 12.*Шевченко Тарас* Кобзар. – К., 1987. 13.www.ukrlc.org/bible

К. Миц, асп.

ШЕВЧЕНКІВСЬКІ ТРАДИЦІЇ В ІСТОРИЧНІЙ ПРОЗІ ВЧЕНИХ-ІСТОРИКІВ ХІХ СТОЛІТТЯ (П. КУЛІША, М. КОСТОМАРОВА, Д. МОРДОВЦЯ)

Пильна увага до історичного минулого – одна з характерних рис європейських літератур та української літератури зокрема. Безперечно, що без осмислення історичного минулого країни не "збудувати" міцного фундаменту майбутнього, а отже, не відбудеться і повноцінний розвиток нації. Історична доля України та її народу є об'єктом ретельного дослідження як істориків, так і митців слова. В умовах активного розвитку самостійної української держави в науці та художній літературі починається переоцінка багатьох історичних цінностей, фактів, подій; із позиції сучасності розглядається діяльність ряду постатей, які протягом тривалого періоду знаходилися під ідеологічною забороною. Нового трактування зазнає й історична проза, яка насамперед покликана відродити національну свідомість та громадянську позицію українців.

Історична проза є невід'ємною складовою національної літератури й одним з найпопулярніших літературних жанрів. Упродовж ХІХ ст. українська література надавала великого значення історичному процесу та окремим його явищам. Поступове накопичення історичних фактів спочатку у вигляді фундаментальних наукових праць сприяло розвиткові історичної прози доби романтизму.

У ХІХ ст. в українській літературі знаходили джерела своєї творчості М.Вовчок, Є.Гребінка, М. Костомаров, П. Куліш, Д.Мордовець, І.Нечуй-Левицький, С.Руданський, Ю.Федькович, Я. Щоголів та ін. Серед значної кількості письменників розглянемо прозові твори Пантелеймона Куліша, Михайла Костомарова та Данила Мордовця.

Для нас важливим є той факт, що підґрунтям творчої спадщини зазначених авторів є як вже відомі історичні факти, так і власні знання. Історики за фахом та митці слова за покликом душі вони намагалися показати минуле не тільки з позиції тогочасної ідеологічної тенденційності, а й об'єктивно дотримувались історичної правди. Отже, метою даної статті є спроба осмислити вплив світогляду вчених-істориків на художню творчість взагалі та дух зображуваної епохи зокрема та з'ясувати відповідність художніх текстів ХІХ ст. історичній правді.

Теми творів П.Куліша, М.Костомарова, Д.Мордовця тісно пов'язані з історичним минулим Української держави. Прагнучи до максимальної точності у викладі історичних фактів та зображенні історичних постатей,

письменники спиралися передусім на літописи (Самовидця, Григорія Граб'янки, Самійла Величка), етнографічні й історіографічні джерела, архівні документи. Відомості про деякі історичні події українські письменники записували із переказів народу. В "Автобиографии" М. Костомаров зазначає: "…я пришел к убеждению, что историю нужно изучать не только по мертвым летописям и запискам, а и в живом народе" [9, 101]. Беззаперечно, що значний вплив на історичну прозу П.Куліша, М.Костомарова та Д.Мордовця мала також творча спадщина Т.Шевченка.

Звернення Т. Шевченка до історії України та романтичне її трактування зумовлені роздумами поета про долю Батьківщини й особливо тим, що він гостро відчував потребу внесення активного, героїчного начала в літературу. Майже всі історичні пісні та думи письменника за змістом і стилем романтичні. В минулому поета-романтика передусім цікавить боротьба українського народу за волю та козацька слава. Т.Шевченко прагне розбудити національну та соціальну свідомість українців, протиставити героїчне минуле сумній дійсності, тому він неодмінно прикрашає минуле, ідеалізує козацтво, Запорізьку Січ та гетьманів України. Докорінна відмінність Шевченкового романтизму від романтизму його сучасників ґрунтується на вірі письменника в український народ та його світле майбутнє.

Необхідно зазначити, що в той час, коли формувалася власна історична концепція Т. Шевченка, письменник не міг ще остаточно розібратися в об'єктивній ролі в історичному процесі окремих діячів. Аналізуючи історичні тексти Т. Шевченка, історик В. Антонович знайшов у них ряд фактів, які не відповідають історичній дійсності. У праці "Моя сповідь" він пояснює: "Нельзя отождествлять поэта с историком; поэт – художник, и не его дело путем критики и продолжительного кропотливого труда восстановлять отдельные факты минувшей жизни и потом обобщать эти факты... Словом, для художника безразлична фактическая точность подробностей, лишь бы они были возможны на фоне изображаемой им епохи" [1, 102-103]. Таким чином, В. Антонович пояснив суттєву різницю у зображенні історичних подій істориком та письменником, наголошуючи, що для першого найважливіше дотримуватися історичної правди, для другого – художньої.

Прозові тексти П.Куліша, М.Костомарова та Д.Мордовця у XIX ст. стали підґрунтям для активного розвитку історичної прози в українській літературі. У своїй творчості письменники зображували переважно події XVII – поч. XVIII ст., коли після смерті Богдана Хмельницького почався загальний занепад української держави. Відсутність загальнонаціонального лідера, який би міг продовжити справу великого гетьмана після його смерті, є одним з найголовніших недоліків доби, яку в історії прийнято називати "Руїною". П. Куліш, М. Костомаров та Д. Мордовець розкривають одночасно на сторінках своїх творів життя

народних мас та постаті видатних діячів, серед яких і точилася запекла боротьба за державну владу. Ідейним гаслом митців слова стає прагнення створити живий образ козацького гетьмана чи іншого героя, який би міг діяти в історичних умовах періоду "Руїни".

Серед багатьох гетьманів, до яких звернулися у своїй творчості П.Куліш, М.Драгоманов та Д.Мордовець, зупинимося детальніше на художніх образах І.Брюховецького, П. орошенка, І. Самойловича та І. Мазепи.

Активна політична діяльність Івана Брюховецького починається з червня 1663 р., коли у Ніжині на Чорній раді, участь у якій брали не тільки козаки, але й інші прошарки населення, його було обрано гетьманом Лівобережної України. М. Костомаров в історичній монографії "Руина. Гетьмановане Бруховецкого" розкриває такі основні риси характеру гетьмана: "Бруховецкій бувъ найдостойнъшимъ добуткомъ свого часу, такъ добре прозваного "руиною", розумъючи руину не самого лишень матеріального, але й морального побыту въ краю. Жадо̀бный, лютый, хитрый, брехливый, чоловъкъ безъ жадного ідеалу въ житю, кро̀мъ свого особистого самолюбства…" [5, 132]. Історики ХХ – поч. ХХІ ст. згадують переважно про політичну діяльність гетьмана. Так автори підручника "Історія України з прадавніх часів до сьогодення" В. Семененко та Л. Радченко наголошують, що "Гетьман Лівобережжя І. Брюховецький швидко перетворився на маріонетку московських воєвод…" [13, 158].

У художній літературі ХІХ ст. до образу І. Брюховецького звернувся П. Куліш. В історичному романі "Чорна рада" письменник, поділяючи думку М. Костомарова, наголошує, що тільки завдяки хитрощам І. Брюховецький зміг привернути народні маси на свій бік: "…Іванець, маючи в себе од всіх льохів гетьманських ключі, підчистив чисте срібло, скілько його там осталось, да й махнув на Запорожжє. А там як сипнув грішми, так запорожці за ним роєм…" [10, 23]. Крім того автор подає детальну портретну характеристику І. Брюховецького, звертаючи увагу на контрасті зовнішнього вигляду та внутрішнього світу гетьмана: "Чоловічок сей був у короткій старенькій свитині, у полотняних штанях, чоботи шкапові попротоптувані – і пучки видно. Хіба по шаблі можна було б догадуватися, що воно щось не просте: шабля аж горіла од золота; да й та на йому була мов чужа. І постать, і врода в його була зовсім не гетьманська" [10, 104].

В історичній прозі П. Куліша викрито свавілля І. Брюховецького, нехтування інтересами народу та ставлення різних прошарків населення до нього. Узагальнюючи діяльність гетьмана України, з болем у серці автор пише: "Отакий-то був той Брюховецький, такий-то був той гадюка, що наварив нам гіркої на довгі роки!" [3, 104]. Таким чином, погляди П. Куліша-письменника та М. Костомарова-історика мають багато спільного та відповідають фактам з історичних праць ХХ – поч. ХХІ ст.

Образ гетьмана Петра Дорошенка, який почав свою політичну діяльність після смерті І. Брюховецького, в українській літературі тлумачився по-різному. Літописець С. Величко, а через деякий час і Т. Шевченко створили позитивний, навіть ідеалізований образ українського гетьмана. Так, Петро Дорошенко, за словами С. Величка, "був умілий у всіляких речах" та "наділений цілковитим гетьманським гонором". У вірші Т. Шевченка "Заступила чорна хмара…" "славний Дорошенко", намагаючись врятувати український народ, був закутий у кайдани "мов орел той приборканий".

До постаті П.Дорошенка звернулися у своїй творчості Д.Мордовець та М.Костомаров. В історичній повісті "Кримська неволя" Д.Мордовець подає портретну характеристику гетьмана Правобережної України: "чорнявий, кремезний чоловік з понурими вусами й чорними неморгаючими очима, в розкішному кунтуші і в невисокій шапці з пером" [11, 114]. Деталізовано образ П.Дорошенка в російськомовній історичній повісті М. Костомарова "Черниговка": "…в бархатном, малинового цвета кунтуше, в красных сапогах и в заломленной набекрень шапке с бриллиантовым пером" [8, 615]. П. Дорошенко у творі "є центральною фігурою, навколо якої обертаються на різних орбітах усі інші персонажі" [7, 33], – підкреслює дослідниця В. Смілянська.

Належним чином оцінюють політичні настанови гетьмана сучасні історики. У книзі "Історія України" за редакцією Ю. Зайцева про нього знаходимо наступні відомості: "…з'явився державний діяч, який зумів піднестися над сучасниками, вдихнути (принаймні, на певний час) в суспільство віру в можливість знову з'єднати Україну і зробити її незалежною" [3, 128].

Про політичні погляди П.Дорошенка М.Костомаров так пише в історичній монографії "Руїна. Гетьманованнє Самійловича": "Він щиро правив те, що було намічено Богданом Хмельницьким, недоладу справлялось Виговським і, на останку, попсовано другими через їх нездатність" [6, 79]. Відзначимо, що крім позитивних оцінок діяльності гетьмана, М. Костомаров-письменник звертає увагу також на недоліки у його характері. У російськомовній історичній повісті "Черниговка" автор наголошує: "И Петро не прочь был от подданства царю московскому, но все-таки хотелось ему учинить это подданство на таких условиях, которые бы ему и всей Украйне давали наибольшую степень самобытности и независимости, и немало хитрил и вилял он" [8, 629]. Отже, відходячи від традиції попередників, автор реалістичніше підходить до трактування образу гетьмана.

Далекий від ідеалізації образу П. Дорошенка і Д. Мордовець: "Гордий, самолюбний і завзятий, він палав гнівом і на Польщу, яка вважала Західну Україну своєю прислужницею, і на Москву, яка не зважувалася брати його, Петра Дорошенка, під свою високу руку…" [11, 112]. Стратегічною метою як внутрішньої, так і зовнішньої політики

П.Дорошенка було об’єднання під своєю владою Лівобережної та Правобережної України. Проте ця спроба закінчилася невдало. Д. Мордовець в "Кримській неволі", зображуючи останні роки життя гетьмана, дещо зі співчуттям зазначає: "Дорошенко, який довго верховодив Західною Україною, то віддаючи її туркам і татарам, то торгуючись за неї з Москвою і з Лівобережною Україною, тепер уже не верховодив нічим…" [11, 124]. Таким чином, колись владний та сильний гетьман постає перед нами немічним в’язнем.

Все життя і діяльність П.Дорошенка, визначного державного і політичного діяча свого часу, були спрямовані на досягнення повної державної незалежності та збереження територіальної єдності України. Власне таку оцінку його діяльності давали видатні українські історики як М. Костомаров, В. Антонович, М.Грушевський, Д.Дорошенко, Ю.Зайцев та ін. Письменники XIX ст. намагалися розкрити діяльність П. Дорошенка якомога правдивіше та історично виважено.

Після П.Дорошенка гетьманом на Україні було обрано Івана Самойловича. У літописі С.Величко досить радушно згадує появу І. Самойловича на політичній "арені" України: "…достатньо знав козако-руське письмо, був розумний, красної вроди, добрий, схильний та прихильний до всіх людей..." [2, 147]. Згодом літописець змінює вектор своїх поглядів: "А Самойлович, піднявшись із худопахольства до високої гетьманської влади і почавши збагачуватися, став змінювати й свою обичайність" [2, 161]. Т. Шевченко у вірші "Заступила чорна хмара…" вкрай негативно згадує про діяльність гетьмана: "Дурний Самойлович. З Ромоданом. Мов та галич, Вкрили Україну, Та й клюють
єлико мога…" [14, 443]

Наслідуючи традиції Т.Шевченка, М.Костомаров у монографії "Історія України в життєписях визначнійших єї діячів", також розкриває негативні риси характеру майбутнього гетьмана: "Іван Самійлович був чоловік учений, але мало спосібний, низькопоклонник перед сильними, гордий і бутний з підчиненими, а заразком користолюбний" [4, 341]. Доречно історик зауважує і про життєве кредо гетьмана: "Придбати багатство для себе і для своєї рідні – се була ціль його життя" [4, 354].

Досліджуючи політичну діяльність І.Самойловича сучасні історики зазначають, що "старшина була невдоволена його користолюбством, пихою, тим, що на всі посади він намагався поставити своїх родичів… " [3, 134]. Ю.Зайцев наголошує, що власну вигоду гетьман ставив вище потреб держави та народу.

Д. Мордовець в історичній повісті "Кримська неволя" розкриває всю неспроможність та бездієвість гетьмана, коли після гетьманства П. Дорошенка турецькі загарбники оточили Чигирин. Автор, спираючись на літопис Самовидця, зображує реальні історичні події: "…злякано бурмотів Самойлович, блідий і зелений, стоячи поряд з князем Ромодановським і дивлячись на цю страшну картину руйнування та на

розбите турецьке військо, що безладно тікало…" [11, 125].

Про перебування І. Самойловича у Сибіру Д. Мордовець згадує в історичній повісті "Палій, воскреситель Правобережної України". Саме тут і відбувається зустріч колишнього гетьмана з полковником Семеном Палієм. Автор подає вражаючу портретну характеристику у тексті: "Гетьман Самойлович! Колись пан над панами, вельможа над вельможами України! Невже ж се він? Щось старе-старе, мовби землею припало й мохом поросло. Колись широкі плечі тепер якось повисли й осунулись. З-під сивих, обвислих бровей, мов у старого собаки, визирали й світились якимсь диким світом запалі очі" [11, 90-91]. За свої безчинства, пиху, гордість та крутий норов І. Самойлович заплатив ціною власного життя.

Отже, історики та письменники доводять, що запекла боротьба за булаву між П. Дорошенком та І. Самойловичем остаточно підточувало підвалини гетьманської державності. І, коли І. Самойлович змусив суперника зректися влади, в програші залишилася вся Україна, її незалежність, цілісність її земель.

Однією з найбільш суперечливих постатей як в історії, так і в художній літературі є постать Івана Мазепи. Довгий час він знаходився під ідеологічною забороною, а потрактування його діяльності зводилося до односторонньої позиції з боку влади. Переорієнтація поглядів та перегляд діяльності ІМазепи відбулися після проголошення незалежності України. Історики та літературознавці з позиції сучасності звернулися до образу І.Мазепи, розглянувши не тільки прорахунки, але і його активну життєву позицію.

У книзі "Історія України" Ю.Зайцев виражає погляд істориків ХХ – поч. ХХІ ст. щодо політичної діяльності І. Мазепи: "…гетьманом Іван Мазепа став виключно завдяки своїм особистим якостям, високій культурі й освіченості, життєвому досвіду і воїнському хисту, високому авторитету, який він заслужив у старшини й козаків" [3, 135]. Таким чином, сучасні історики частково зняли з І Мазепи тавро вічного ворога України.

Із більшості історичних джерел дізнаємося, що перш за все І.Мазепу поважали за його розум та кмітливість. Так у літописі С.Величко, згадуючи про І.Мазепу, підкреслює: "усе виконував він вірно, охоче і справно, як людина розумна і вдатна в усіляких ділах" [2, 170].

У творчості Т.Шевченка не знаходимо цілісного образу гетьмана, а тільки поодинокі згадки про нього. У поемі "Іржавець" автор згадує про про І. Мазепу під час перебування шведської армії на Україні: "Наробили колись шведи Великої слави, Утікали з Мазепою В Бендери з Полтави" [14, 341]. У поемі-містерії "Великий льох" Т. Шевченко згадує ім’я гетьмана у діалозі трьох душ: "Я меж трупами валялась У самих палатах Мазепиних..." [14, 243]. С. Руданський в історичній поемі “Мазепа, гетьман український" розкриває думки І. Мазепи під час Полтавської битви. Шведський король пропонує Мазепі об’єднатися

проти Москви: “… – Ой, гетьмане український, Мазепо, мій брате! Чи не хочеш ти зо мною Москви воювати?" [12, 37]. Гетьман погоджується на це у таємній змові з королем: “…піду Битись з москалями, А тим часом нехай буде Тихо межи нами" [12, 37].

Негативне ставлення до І.Мазепи відчувається в історичній прозі Д. Мордовця. Згідно концепції письменника, провідною рисою характеру Мазепи є зрадництво: "Мазепа, своїм звичаєм, зрадив його [Дорошенка] і перейшов на бік його ворога, гетьмана Лівобережної України Івана Самойловича, щоб і його потім утопити в ложці води" [11, 124]. Достовірні факти про кар’єрне положення Мазепи письменник узяв з літопису С.Величка, на який декілька раз посилається у тексті.

В історичній повісті "Палій, воскреситель Правобережної України" Д. Мордовець народному герою Палію, який намагався з попелу відродити Україну, протиставляє руйнівну політику І. Мазепи: "У Гетьманщині недобре щось коїться: Мазепа, … як той дідько, забравсь у очерет та шелестить… Заводить на Гетьманщині панство, а до панства, бач, потрібна панщина, а з панщиною – й кріпацтво…" [11, 16].

Підсумував діяльність гетьмана М.Костомаров-історик: "Мазепа, яко історична особистість, у многих відносинах представляє ся замітним, висуненим з ряду, типом свого часу і тої суспільності, в котрій виховав ся і політично діїлав" [4, 490]. Отже, якщо ставлення до Мазепи з боку істориків та письменників ХІХ ст. переважно негативне, то в кінці ХХ – на поч. ХХІ серед історичних джерел знаходимо і позитивні моменти діяльності гетьмана.

Таким чином, історична проза ХІХ ст. значною мірою художньо популяризує історичні науки, сприяє формуванню національної ментальності українців. Наскрізною темою більшості історичних текстів ХІХ ст. є високе призначення українського народу, розуміння національного духу. Митці слова переконливо змоделювали цілий комплекс типових образів, поєднуючи історичну правду з художнім вимислом. Розкриваючи діяльність того чи іншого гетьмана України, письменники спиралися на історичні джерела та власні знання. Підґрунтя прозових текстів письменників становлять літописи Самовидця, Григорія Граб’янки, Самійла Величка, архівні документи, народні перекази.

Спадщина Т. Шевченка мала значний вплив на прозову творчість П. Куліша, М. Костомарова та Д. Мордовця. Шевченківська концепція історичної дійсності полягала у зображенні минулого України, прагненні створити образ ідеального героя, який був би прикладом для наслідування, і в дещо ідеалізованому висвітленні образів окремих історичних діячів. Наслідуючи романтичні тенденції письменника, вчені-історики прагнули втілили задум художніх творів та відтворили дух

зображуваної епохи, уникаючи повної ідеалізації образів українських ватажків.

Висвітлюючи політичну діяльність та риси характеру І.Брюховецького, П.Дорошенка, І.Самойловича та І.Мазепи, письменники XIX ст. дотримувалися історичної правди. Талан та майстерність у поєднанні з фаховою підготовкою допомогли їм зобразити історичну епоху досить правдиво, про що свідчать історичні джерела XX – поч. XXI ст. Ю.Зайцев, В.Семененко, Л. Радченко у своїх працях з позиції сьогодення підтверджують висвітлення історичного минулого країни, запропоноване П. Кулішем, М.Драгомановим та Д.Мордовцем. Безумовно, кожний із письменників мав власну концепцію історичної дійсності, проте поєднувало їх стійке бажання сміливо розкрити гострі проблеми національного життя народу в період підневільного буття України.

1. *Антонович В.* Моя сповідь: Вибрані історичні та публіцистичні твори / Упор. О. Тодійчук, В. Ульяновський. Вст. ст. та коментарі В. Ульяновського. — К., 1995; 2. *Величко С.* Літопис. Т. 2 / Пер. з книжної української мови, комент. В.О. Шевчука; Відп. ред. О.В. Мишанич. – К.,, 1991; 3. Історія України / Керівник авт. кол. Ю. Зайцев. Вид. 2-ге, зі змінами. – Львів, 1998; 4. *Костомарів М.* Історія України в житєписях визначнійших єї діячів / Пер. О. Барвінський. – Львів, 1918; 5. *Костомаров М.* Історичні монографії Миколи Костомарова. Т.7. Руина. Гетьмановане Бруховецкого (1). – Тернополь, 1892; 6. *Костомаров М.* Історичні монографії Миколи Костомарова. Т. 9. Руїна. Гетьманованнє Самійловича (3). – Львів, 1894; 7. *Костомаров М*. Твори: В 2 т. – К.,, 1990. – Т. 1.: Поезії, драми, оповідання; 8. *Костомаров М.* Твори: В 2 т. – К., 1990. – Т. 2.: Повісті / Упоряд., авт. передм. та приміт. В.Л. Смілянська; 9. *Костомаров Н.* Автобиография. Бунт Стеньки Разина / Автор очерка и сост. Комментариев Ю.А. Пинчук. – К., 1992; 10. *Куліш П.* Чорна Рада. Хроніка 1663 року: Роман / Передм. М.В. Стріхи. – К.: Котигорошко, 1993; 11. *Мордовець Д.* Сагайдачний: Повісті та роман / Худож. Л.В. Прийма. – Львів, 1989; 12. *Руданський С.* Мазепа: Поема // Київська старовина. – 1993. – № 4. ; 13. *Семененко В., Радченко Л.* Історія України з прадавніх часів до сьогодення. – Х.г, 2000; 14. *Шевченко Т.* Кобзар. – К., 1999.

М. НАЄНКО, д-р філол. наук, проф.

ВАСИЛЬ ДОМАНИЦЬКИЙ: ІСТОРИК, ФІЛОЛОГ, ДОСЛІДНИК І ВИДАВЕЦЬ “КОБЗАРЯ"

33 роки – вік по-своєму містичний; у такому віці відбулося на Голгофі сумної пам’яті розп’яття, що понад дві тисячі літ тому сформувало майбутній зміст європейської духовної цивілізації; до 33-х років свого життя Т. Шевченко створив найголовніші свої твори (“І мертвим, і живим...", “Сон", “Кавказ", “Заповіт" та ін.), за які відбував 10-літню солдатчину і які визначили майбутнє обличчя української літератури й української нації; за 33 роки В. Доманицький утвердив себе як видатний історик і літератор, а найголовніше – підготував і опублікував перше повне на той час, текстологічно опрацьоване видання Шевченкового “Кобзаря".

Нещодавно виповнилось 130 років від дня народження В.Доманицького і 100 років з часу виходу згаданого “Кобзаря". В радянські часи цей “Кобзар" (лише частково доповнений) виходив майже щороку багатотисячним накладом; на виручені від нього кошти утримувались (за висловом академіка О. Білецького) три радянські академічні інститути (Інститут літератури, Інститут мовознавства й Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії), але ім’я В. Доманицького ніде у виданнях тих не значилось, оскільки зараховане було до “буржуазно-ліберального напряму" (“Шевченківський словник", 1967. – Т. 1. – С. 195). Із здобуттям Україною незалежності стало можливим скасувати цю історичну несправедливість. Головна текстологічна праця В. Доманицького “Критичний розслід над текстом "Кобзаря" Шевченка" (1907) та інші його дослідження звільнені з-під арешту в спецфондах, відбулися ювілейні вечори В. Доманицького в Національній спілці письменників України та на його батьківщині, в пресі з’явилися грунтовні публікації, перший канал Національного радіо організував кілька передач про постать В. Доманицького і його внесок у галузь шевченкознавства. Залишилося небагато: увічнити пам’ять видатного подвижника української культури в іменах вулиць, шкіл, бібліотек чи аудиторій Київського національного університету імені Тараса Шевченка, в якому В. Доманицький навчався протягом 1995–1900 рр.

Родом В.Доманицький із села Колодистого, що на Черкащині. Це прізвище закарбувалося в моїй пам’яті ще з дитячих літ. Будучи школярем неповно-середньої школи в сусідньому від Колодистого селі Гуляйполі, я разом із ровесниками часом шнуркував біля підмурка колишньої церковної огорожі з надією знайти там кольорові скельця – сині, червоні, зелені... То були рештки нашого храму Святого Дмитра Солунського, який зруйнували в 1934 році місцеві партійці та комсомольці. З особливим завзяттям вони трощили вітражі та вікна, друзки з яких розліталися при цьому на десятки метрів. Знаходячи їх живими навіть через чверть століття після того святотатства, ми, школярі, звертали увагу і на мармурові плити, що втоптані були в територію понівеченого прицерковного кладовища. На одній із них я не раз прочитував, що тут “покоится прахъ священника Доманицкаго". Ініціалів не пам’ятаю, але старші люди переказували, що це був брат Василевого батька, який мав парафію в Колодистому. Уже навчаючись в університеті, я вичитав у різних книжках, що Василь Миколайович Доманицький був відомим філологом, істориком і фольклористом, але з буржуазно-ліберальним ухилом у поглядах. У чому це виявлялося, ніхто не доводив, однак усі розуміли: йдеться про національно свідомого вченого, яким у радянській ієрархії вченості місця не знаходилося. Мені пощастило зустрітися із старожилами Черкащини, які пам’ятали неординарного “студента" Василя, а один із них (дід із прізвищем Триліс) навіть бачив його обличчя: труна, в якій везли Василя з Франції до Колодистого, мала віконечко проти обличчя покійника. Процесія (в супроводі жандармів) зупинилася на одній із вулиць сучасного райцентру Катеринополя, щоб знайомі чи приятелі Василя змогли попрощатися з ним. Дозволялося заглянути в віконечко не лише дорослим, але й хлопчакам, серед яких був тоді і дід Триліс.

Про те, що хоронили В. Доманицького під наглядом жандармів, писав С.Єфремов у газеті “Рада" 6 листопада 1910 р.; згадувалися там бібліографічні й текстологічні праці дослідника і зокрема – про організовані ним археологічні розкопки, звіт про які вміщено 1904 р. в “Известиях императорской Археологической комиссии". Там опубліковано дві великі статті: “Раскопки глиняных площадок близ с. Колодистое Киевской губернии" і “Раскопки курганов близ с. Колодистое Киевской губернии".

Учителем В. Доманицького в Київському університеті був один із найвідоміших українських істориків XIX ст. В. Антонович, а крім того – ще в студентські роки – Василь відвідував гурток національно свідомих патріотів, який збирався у письменника О. Кониського. Того самого О. Кониського, що створив неоціненну (за згадуваним “Словником...", т. 1, с. 315 – “ліберально-культурницьку", “буржуазно-націоналістичну" працю “Тарас Шевченко-Грушівський. Хроніка його життя", 1898–1901), а також – “другий гімн" України (“Боже, великий, єдиний...", музика М. Лисенка). В. Доманицький віддячив своєму вчителеві-письменнику грунтовною бібліографією його українських творів, яку підготував і опублікував уже через рік після смерті О. Кониського, в 1901 р. Серед інших бібліографічних та книгознавчих праць В. Доманицького – “Друкарська справа в Малоросії на початку XIX ст." (1900) та “Покажчик змісту “Літературно-наукового вісника. Т. I–XX. 1898–1902", передмову до якого написав І. Франко (1904).

Будучи співробітником у журналі “Киевская старина", В. Доманицький опублікував там близько ста розвідок на історичні й літературні теми, користуючись при цьому псевдонімами (“Словник..." О. Дея фіксує 19 псевдонімів В. Доманицького; К., 1969. – С.465), найколоритнішим серед яких був “Вітер". Він цілком відповідав його рвійному темпераменту і прагненню встигнути переробити всю потрібну для нього й України роботу. Насамперед – у галузі української історії. До сьогодні зберігають свою наукову вартість такі дослідження В. Доманицького, як “Козаччина на переломі XVI-XVII століть", “Причинки до історії повстання Наливайка", “Пісні про Нечая", “Балада про Бондарівну і пана Каневського" та ін. Та вершинним досягненням В. Доманицького як історика (про що вперто відмовчувались усі радянські джерела) стала підготовка до видання науково-популярної “Історії України-Русі" М. Аркаса (1908). Автор цієї праці (морський офіцер, просвітник і автор опери “Катерина", в основу якої покладено однойменну поему Т. Шевченка) історичної освіти не мав; він був сумлінним збирачем історичних фактів, а В. Доманицькому судилося їх не тільки систематизувати, а й власноручно переписати, надати їм фахово-літературного вигляду. У передмові до недавнього перевидання “Історії..." професор В. Сарбей справедливо характеризує її, слідом за О. Лотоцьким, як працю “Аркаса-Доманицького" (К., 1990. – С. 32).

Обрії зацікавлень В.Доманицького не можуть не вражати. Він створив, наприклад, серію етнографічних нарисів “Словаки", “Галичина", “Литва", організував у рідному селі спочатку позичкове, а потім кооперативне товариство, збудував для нього двоповерхову “хату", яка півстоліття служила селу як колгоспна контора і крамниця, а в 1905-1906

роках виступав як адвокат, захищаючи в судах земляків від посягань на них усіляких орендарів та бажаючих розбагатіти на селянських землях. Кооперативну (як і будь-яку іншу) діяльність В. Доманицький розгортав не як любитель, а на науковому грунті. Про це свідчать написані ним популярні брошури "Товариські крамниці" (1904), "Про сільську кооперацію" (1906), "Як хазяїнують селяни в чужих краях" (1908) та ін. Коли почалася нагінка за В. Доманицьким як захисником селян, як автором "крамольної" публікації "Как насаждается на Украине интенсивная культура" (1906), йому довелося з паспортом на чуже ім'я перебратися поближче до Петербурга, але й там не сидіти, склавши руки. Йому судилося стати першим парламентським кореспондентом України. В "2-й Государственной Думе" існувала українська фракція з 47-ми депутатів, яка вирішила видавати свою газету-бюлетень. Але де взяти такого літературного редактора, який би знав українську мову? Трапився під руку... В. Доманицький і фракція видала кілька номерів газети "Рідна Справа. Думські вісті", що була її органом і поширювалась серед читачів в Україні...

Перебуваючи в Петербурзі та побіля нього (жив нелегально за кільканадцять кілометрів від столиці в випадковому, як тепер сказали б, дачному будиночку), В. Доманицький основний свій запал віддавав головній своїй праці: впорядкуванню й текстологічному опрацюванню поетичної спадщини Т. Шевченка. До 1907 року, звичайно, Шевченків "Кобзар" видавався багато разів: у Петербурзі, Празі, Львові та інших місцях. Але, як скаже згадуваний О. Лотоцький, це були "цензурні переїди"; з авторськими рукописами вони ніколи не звірялися, а деякі видавці до Шевченкових текстів зараховували навіть... "перший гімн" України "Ще не вмерла...". В. Доманицький за будь-якої слушної нагоди намагався розшукати всі рукописні тексти поета. Проникав у тайники жандармських управлінь (доступ до одного з них потребував навіть дозволу російського імператора), а крім того В.Доманицький зв'язувався з багатьма приватними особами, які тримали в себе різними шляхами роздобуті рукописні матеріали Т. Шевченка. Адже поет, бува, записував свої вірші на випадкових клаптиках паперу, в листах до друзів, на зворотньому боці своїх живописних чи графічних картин тощо. Пошуки В. Доманицького увінчалися неабияким успіхом: створено згадану текстологічну монографію "Критичний розслід над текстом "Кобзаря"", досліджено близько трьохсот автографів та копій текстів Т. Шевченка, а до кожного з тих, що ввійшли до видання "Кобзаря" 1907 р., додано поширений коментар. Не звіреними були тільки вісім, відомих на той час, поезій, а не включеними до книги (швидше всього, з цензурних причин) залишилися тільки так звані "антибогданівські" твори Т. Шевченка ("Якби-то ти, Богдане п'яний…" та ін.). Деякі з них з'явилися у перевиданнях 1908, 1910 рр., але останнє побачило світ уже після смерті В. Доманицького.

До виходу "Кобзаря" в 1907 р. докладали рук і енергії багато сподвижниів української справи: члени петербурзької "Української громади", "Товариство імені Т. Шевченка", "Доброчинне товариство з видань корисних книг", члени спеціально створеного комітету по виданню "Кобзаря", особисто – О. Лотоцький, В. Науменко, П. Стебницький, О. Русов, Хв. Вовк та ін. Значну суму (1800 рубл.) пожертвував на видання меценат В. Семиренко,

додали до неї свої посильні внески члени “Української громади", але основною все-таки була дослідницька робота над текстами Т. Шевченка самого В. Доманицького. ЇЇ дуже високо цінував І. Франко, хоча інколи, відчуваючи загострення власної недуги, докоряв В. Доманицькому за надмірну, як йому здавалося, пристрасть у його ставленні до Шевченкових текстів. Як би там не було, але автор “Каменярів" вдячно скористався текстологічною працею В.Доманицького і в своїх власних виданнях та дослідженнях творів Т. Шевченка...

Саме в розпал роботи над “Кобзарем", у 1907 р., в далекому Нальчику помирає письменниця Марко Вовчок, яку Кобзар називав “своєю донею". Покинувши (на хвильку?) все, В. Доманицький добирається до того Нальчика, домагається ознайомлення з рукописами авторки “Народних оповідань" і пише (в 1907-1908 р.) три розвідки (“Авторство Марка Вовчка", “Марія Олександрівна Маркович – авторка "Народних оповідань"", “Марко Вовчок. На основі нових матеріалів"), якими переконливо спростовує поширюваний у певних літературних колах наклеп, ніби ті оповідання писала не Марко Вовчок, а її чоловік – фольклорист і етнограф О. Маркович. Спостереження В. Доманицького, скаже пізніше М. Зеров, “побудовані на пильно простудійованому матеріалі рукописів, поклали край науковій суперечці про авторство Марка Вовчка" (“Твори в двох томах". – К., 1990. – Т. 2. – С. 229). Все це робилося протягом 1908 р. і вже за межами Російської імперії. В. Доманицький ще з студентських років боровся з невиліковною тоді хворобою сухотами. А в грудні 1907 р. головний поліцай імперії видав наказ про заслання В.Доманицького на три роки в вологодські краї. Зусиллями знайомих і приятелів те заслання вдалося замінити на трьохлітнє перебування за кордоном без права повернення назад. Спочатку було польське місто Закопане (з короткочасними від’їздами до Львова), потім – через Відень – мандрівка до місця свого останнього лікування – французького містечка Аркашона. Навідували його в цих курортних краях В. Сімович, В.Липинський і Б.Лепкий, а до Франції (з заїздом в Австрію) споряджав його молодий Д. Донцов. У В. Доманицького була надія одержати на півдні Франції серйозну медичну допомогу, він складав нові й нові робочі плани (видати “Кобзарика" для дітей, опублікувати окремим томом російськомовні твори Т. Шевченка й ін.), але хвороба була невблаганною: 11 вересня 1910 року о 6-й годині В.Доманицького нестало. Клопоти з перевезенням тіла на Батьківщину забрали два місяці. Опікувався цим батько – старий священик Микола Доманицький та друзі покійного. Прохання поховати Василя в Києві міським головою було відхилене; не дозволили, посилаючись “на Петербург", навіть відправити (хоча б на київському вокзалі) поминальну панахиду. І батько тоді прорік: у Петербурзі навіть мертвих бояться. На що стражник відповів: не мертвих, а живих – друзів Доманицького...

В останню путь проводжали його земляки і прибулі з Києва побратими В. Доманицького: автор “Історії українського письменства", майбутній академік, віце-президент української академії і в’язень сталінських концтаборів С.Єфремов, меценат і літератор Є.Чикаленко та ін. Похорон у рідному селі Колодистому відбувався зі стражниками, сльозами

священника, заборонами промов та “крамольних" написів на вінках. Один із тих написів, за який арештовано було четверо селян, звучав так: “Дорогому порадникові, незабутньому вчителеві, славному борцеві за долю рідного краю – з незмірним жалем Колодиські селяни". А без напису вінок із дубового листя поклала на могилу брата двоюрідна сестра Василя, якій він подарував Франкове “Зів’яле листя". Місце для могили обрала невсипуща діяльність В.Доманицького: у центрі села, біля колишньої вже двоповерхової “хати", яку збудовано з його ініціативи і за його кошт. Залишилося, як сказано на початку, небагато: увічнити належним чином пам’ять про цю видатну постать України.

О.Некряч, асп.

Народність Т.Шевченка у потрактуванні М.Костомарова (на матеріалі "Воспоминаний о двух малярах")

Народність як наскрізна проблема українського класичного літературного дискурсу має розлогу літературознавчу історію, до якої долучився і М.Костомаров. Ще у статті "Обзор сочинений писаных на малороссийском языке" він не лише артикулює, а й подає своє розуміння семантики даного поняття, за першорядний ілюстративний матеріал обираючи, що прикметно, саме творчість Т.Шевченка.

Питання про співвіднесеність творчих інтенцій обох митців як представників доби романтизму не має відповідного наукового коментаря (йдеться про аналітичне монографічне дослідження), бо і сама художня практика М.Костомарова досліджена недостатньо [3; 7]. Запропонована версія один із можливих варіантів висвітлення питання.

М.Костомаров проводить у статті своєрідну паралель між долею обдарованого кріпака Грицька, чий талант не проявився в повну силу, і долею колишнього кріпака – великого поета і художника Т.Шевченка. Поетична натура Грицька через постійні злидні притупилася: його вже не чарувала краса природи, "ему скучны казались Пушкин и Жуковский; даже стихи Шевченка не пробудили в нем сочувствия по родственности языка. Только Квиткины повести заняли его, но не по художественности, а по верности изображения крестьянского малороссийского быта, в котором он сам родился и взрос" [4, 301]. Поетичність вже не захоплювала його, краса природи теж перестала цікавити, навіть Біблію перестав читати, тільки побутовий натуралізм в описі селянського життя ще міг привернути увагу Грицька, зацікавити окремими деталями рідної стихії. "…Он хотел исследования, а не восторга; чудесное не пленяло его – он отвращался от него" [4, 301].

Прямо протилежний приклад долі Т.Шевченка, талант якого зумів вирватися з кріпацької залежності, "вывел его из тесной сферы неизвестности для высоких дум, тяжелых страданий и бессмертия" [4,

301]. Хоча спочатку Шевченкова доля була схожою з Грицьковою, але, як у притчі про сіяча, одне зерно впало, схоже, на грунт кам'янистий іі негайно посходило (Грицько швидко навчився грамоті, почав читати все, що тільки потрапляло йому до рук, в церкві читав житія, але після одруження Біблія вже не була основною книгою, хіба що ікони малював, щоб заробити на життя), тому Грицько й не став опиратися, як і всі став сімейним чоловіком, залишившись звичайним кріпосним маляром, що змирився зі своїм станом, постійно нарікаючи "Сольно то, – говорил Грицько, – что нас, бедных людей держат в заблуждении и невежестве" [4, 301]. А інше, посіяне на добрій землі, дало такий плід, що нащадки вічно прославлятимуть і шануватимуть ім'я великого поета і художника, славного сина української землі Тараса Григоровича Шевченка.

Описуючи першу зустріч із Т.Шевченком, М.Костомаров акцентує на враженні, яке на нього справила ця неординарна особистість. Недовір'я і настороженість Т.Шевченка до слів М.Костомарова, як пояснює останній, було зумовлене своєрідністю українського характеру, що сформувався внаслідок постійного обману і двоєдушності панівного народу. Ця риса в останні роки життя Т.Шевченка перейшла в іншу крайність – надмірне довір'я.

Недруковані вірші Т.Шевченка, що їх прочитав сам автор, справили на М.Костомарова надзвичайно сильне враження: "Меня обдало страхом: впечатление, которое они производили, напомнило мне Шиллерову балладу "Занавешенный санский истукан". Я увидел, что муза Шевченка раздирала завесу народной жизни. И страшно, и сладко, и больно, и упоительно было заглянуть туда!" [4, 302].

Поезія, переконаний М.Костомаров, завжди веде вперед громадський поступ, історія, наука та практика слідують за поезією вказаними шляхами. З цього погляду Т.Шевченко є першопрохідцем, чий важкий труд має прислужитися у визвольній боротьбі знедоленого люду. Тарасова муза сміливо вказала світло істини простому народу, відкрила інтелігенції "таємну завісу", за якою крилося невідоме їй життя. (Поезія Т.Шевченка істинна, творець її витримав усі випробування долі, залишився чистим у всіх переконаннях, свіжість поетичного чуття Т.Шевченка вражає і досі.)

Поет-страдник тільки в кінці днів своїх був овіяний заслуженою славою. Україна вбачала в ньому свого народного поета. Росіяни і поляки признали в ньому великий поетичний талант. М.Костомаров відзначає, що Т.Шевченко не був поетом лише однієї народності, його поезія вищого злету. "Поэт истинно народный, он естественно должен был выражать то, что, будучи достоянием малорусского элемента, имело в то же время и общерусское значение. Оттого поэзия Шевченко понятна и родственна великорусам" [4, 306].

Читаючи статтю "Воспоминание о двух малярах", одразу простежується той факт, що автор намагається з'ясувати поняття

народності, цілковито відкидаючи думку, що "народный поэт есть тот, кто может удачно изображать народ и заговорить в его тоне" [4, 303]. Такою постає, наприклад, творчість О.Кольцова, відомого на той час російського поета, який писав так званою народною мовою, яка була б зрозумілою простолюду. Т.Шевченко ж не підлаштовувався під народний тон. Йому не потрібні були такі зусилля, бо він мислив і говорив, як народ. "Шевченко как поэт – это был сам народ, продолжавший свое поэтическое творчество. Песня Шевченка была сама по себе народная песня, только новая, – такая песня, какую мог бы запеть теперь целый народ, – такая должна была вылиться из народной души в положении народной современной истории" [4, 303]. Т.Шевченко – народний обранець у прямому розумінні цього слова. Народнопісенні форми у Т.Шевченка виникли не внаслідок вивчення фольклору чи особливих роздумувань, а згідно природного розвитку в душі митця народної поезії. Геній Т.Шевченка торкнувся цих струн, пробудивши від прозової апатії мовчазність думки. Людина з народу відчула своє "Я" у віршах Т.Шевченка, констатує М.Костомаров. Цього не дано було О.Кольцову, як і нікому з російських поетів, окрім О.Пушкіна, але його творчість близька не так простому народу, як російській аристократії. "Шевченко говорит так, как народ еще и не говорил, но как он готов был уже заговорить, и только ожидал, чтобы из среды его нашелся творец, который бы овладел его языком и тоном: и вслед за таким творцом точно так заговорит и весь народ и скажет единогласно: это – мое" [4, 304]. Так М.Костомаров акцентує на випереджувальній функції Шевченкової поезії, її органічному зв’язку з фольклором.

До концептуальних положень належить і міркування М.Костомарова, в даному випадку як історика і дослідника, про ідейно-естетичну спадкоємність словесної творчості, давньої української лірики й поезії Т.Шевченка. "Поэзия Шевченко – законная, милая дочь старой украинской поэзии, организованной в XVI и XVII веке, так как эта последняя была точно также дочерью древней южнорусской поэзии, той далекой от нас поэзии, о которой годательно можем мы судить по произведениям Игорева певца" [4, 304].

Т.Шевченко був сином свого часу і свого народу, поділяв їх вади у дрібному. Але у великому, значному йшов принаймні на сто років попереду. Він знав свій обов’язок перед уселюдською сім’єю народів, але мав мужність у тій сім’ї народів нагадати про її вселюдський обов’язок перед своєю знеславленою нацією, без рівноправного утвердження якої світ буде неповний і несправедливий, отже, і не матиме виправдання перед совістю і розумом.

Бувши плоть від плоті і кров від крові свого багатостраждального народу, люблячи його і належачи йому всім своїм єством, Шевченко відкидав у ньому те, що було виховане століттями національного розтління і соціального рабства. Взявши від народу все краще і

животворне, він йому сторицею і віддав. Велика заслуга поета перед українським, перш за все, а потім і перед іншими народами в тому, що він високо ніс ідеї демократизму, соціальної справедливості, правди і свободи. Доклавши стільки зусиль для пробудження національної самосвідомості й виховання національної гідності українського народу, він, як справжній апостол правди і свободи, спрямував його не вбік національної замкнутості й ворожнечі, а в бік порозуміння, співпраці усіх народів. "Мы сказали, что будучи малорусским поэтом по форме и языку, Шевченко в то же время и поэт общерусский. Это именно от того, что он – возвеститель народних дум, представитель народной воли, истолкователь народного чувства" [4, 305]. Адже кріпосні були і в Російській імперії, їм також близькі були ідеї рівноправності, свободи,, але у так званому матеріальному ключі, бо духовних утисків, на кшталт заборони рідної мови, книжок, традицій вони не відчували. Тому народне життя, особливо українського народу, в окремих випадках бінарно протиставляючись з російським, – ось головна тема історичних пошуків М.Костомарова, що чітко усвідомлюється ним вже на початку твору. "Но известно, что малороссиянин, как только сделается благочестивым человеком, сейчас начинает философствовать; у него религиозность ведет не к толкованиям обрядов и частностей богослужения, как это бывает с великороссиянином, а обращается либо к пиетизму, либо к размышлениям, и в первом случае ведет к поэзии в жизни, во втором – к желанию знать природу, человека, одним словом – к науке" [4, 298].

М.Костомаров не лише в даній статті ("Воспоминание о двух малярах"), а й у численних історичних розвідках відтворює історичний шлях українського народу, шлях відмінний від долі інших слов’янських народів. Він здійснює спробу характерології українського й російського народу, звертаючи увагу на риси, що зумовлюють їх відмінність. Цьому присвячено, зокрема, вперше надруковану в заснованому ним разом з В.М. Білозерським та П.Кулішем українському щомісячникові "Основа" статтю "Две русские народности" (1861 р.). Початок розходження між обома народностями датується М. Костомаровим XII ст. Російський національний характер він розцінює як відхилення, що почалось з цього часу, від давньоукраїнського. Серед рис, що відрізняють російський і і український національні характери, М.Костомаров вказує на притаманне росіянам на відміну від українців "повне панування загальності (Бог і цар) над особистістю", пов’язану з цим нетерпимість до чужих вір і зверхнє ставлення до чужих народів. Натомість в Україні з давніх давен звикли шанувати чути чужу мову і не цуратися людей з іншими обличчями і звичаями. Тому в Україні панував дух терпимості, а спалахи ненависті до чужих народів мали місце тільки в тому випадку, коли іноземці ображали українські святощі. Росіяни – це народ "матеріалістичний", тимчасом для українців характерною рисою є фантазія, що одухотворює увесь світ. Ці відмінності, на думку

М.Костомарова, відобразились у фольклорі обох народів. В релігії увагу й інтерес у росіянина привертає зовнішня форма, обряд. Для українця ж важливим є "сердечний порив до духовного, незнаного, таємничого і радісного світу". В суспільному житті у росіян панує "загальність", в українців "особиста свобода" є найважливішою цінністю. Росіяни прагнуть до монархізму, ідеал українців, на думку як Костомарова, так і і його однодумців ("Кирило-Мефодіївське" товариство, наприклад) – добровільний союз (федерація).

Але, зважаючи на окремішність кожної нації, притаманну тільки їй особливу ідентифікацію, Микола Костомаров все одно не заперечує, що вони є братніми народами. "Судьба связала малорусский народ с великорусским неразрывними узами… Ни великорусы без малорусов, ни последние без первых не могут совершать свого развития. Одни другим необходимы, одна народность дополняет другую…" [4, 305].

Тому що центральною проблемою писань Костомарова завжди залишалось життя народу України в широкому часопросторовому континуумі, в розмаїтті тем, сюжетів, жанрів. Позиція автора, при всій зовнішній безсторонності, виразна й однозначна – обстоювання морально-етичних ідеалів українського народу, його права на самобутність, його важливої ролі в гармонізації міжетнічного суспільно-політичного простору.

Отже, попри помітну тенденційність такого зіставлення важливою була сама спроба широкої і детальної характеристики народу, яка ґрунтувалась на уявленні про народне життя як вияв внутрішньої глибини його духу, що відображається впродовж історичного буття народу. Такий підхід був типовий для погляду, що спирався на засади романтизму.

Генетично фольклорний тип романтизму із антропоцентричною концепцією в основі, змалюванням співвідношення людини і природи, їх зв’язку, що має іманентний характер, реалізований поетом через безпосереднє відчуття інтуїтивно-ірраціонального характеру. Тут відбувається часте в історії літератури перетворення: поезія, народжена злобою дня, живе вічно; поезія, зміст і характер якої – безпосередньо національні, поєднуючись зі світовими змаганнями, набуває загальнолюдського значення, виростає до загальнолюдських масштабів. Т.Шевченко відомий у світі як художник слова, однак це аж ніяк не забирає його слави як художника-маляра.

1. *Бернштейн М.* Журнал “Основа" і український літературний процес кінця 50-60-х років XIX ст. – К., 1959. 2. *Гром’як Р.* Історія української літературної критики (від початків до кінця XIX століття). – Тернопіль, 1999. 3. *Козачок Я.* Українська ідея: З вузької стежки на широку дорогу. – К., 2004; 4. К*остомаров М.* "Воспоминание о двух малярах" // Костомаров М. Слов’янська міфологія. – К., 1994; 5. *Костомаров М.* Книга буття українського народу. – К., 1991; 6. *Костомаров Н.* Исторические произведения. Автобиография. – К., 1990; 7. *Смілянська В.* Літературна творчість Миколи

Костомарова // Костомаров М. Твори: У 2 т. – К., 1990; 8. *Шевельов Ю.* Слово впроводу до Леоніда Плюща як шевченкознавця // *Плющ Л.* Екзод Тараса Шевченка: Навколо "Москалевої криниці": Дванадцять статтів. – К., 2001; 9. *Шевченко Т.* Повне зібр. тв.: У 6 т. – Т.6 Листи. Нотатки. Фольклорні записи. – К., 1964.

О. Паращук, асп.

Т.Шевченко і літературний канон: бачення, інтерпретація, роздуми

Прадавній отче, прадавній мастаче,
Будь мені до помочі нині і повсякчас
(Дж.Джойс. Портрет митця замолоду)

Ми восени такі похожі
Хоч капельку на образ божий…
(Т.Шевченко. Кобзар)

У кордонах кожної національної літератури з'являються імена, які визначають подальший її розвиток, стимулюють численні естетичні і творчі процеси, зрештою творять свою окрему епоху, моделюючи життя і поступ літератури загалом. Саме такі імена складають основу літературного канону, поняття, яке слід розглядати у межах реєстру антиномій, які структурують його дефінітивне поле. У процесі дефініювання термін "канон" проходить дві фази: релігійну і секулярну, які мають свою специфіку і які взаємно виключають одна одну, коли йдеться про конкретну культурно-історичну добу і її літературу. Релігійний канон у суті своїй є одночасно і літературним, і богословським терміном. До простору літератури він наближається лише в епоху середньовіччя, коли християнська доктрина є настільки потужною, що творить собою дискурс офіційної літератури, який орієнтується на витворений у перших століттях після Р.Х. канон текстів Святого Письма. Саме ці 27 канонічних творів і визначали зміст літератури до Ренесансу, епохи, з якої починається відлік секулярного канону національних літератур. Європейський секулярний канон веде відлік від Петрарки й унікального за своїми рисами італійського ренесансу. Спробувати відшукати початки українського секулярного канону можемо в латиномовній поезії 14—16 століть, позначеній потужним впливом античної традиції, яка дає змогу розглядати український ренесанс у контексті європейського, а отже, і порівнювати певні естетичні і культурні пошуки України і Європи на хронологічному та мистецькому зрізах. Поняття "секулярний канон", за словами Г.Блума, "стало означати результат вибору між творами, котрі борються один з одним за

виживання, зробленого – як хто переконаний — панівними соціальними групами, освітніми інституціями, критичними школами або, як вважаю я, пізнішими авторами, котрі почувають на собі вагу спадку того чи іншого автора-попередника" [1, 25–26]. Або, як вважає Н.Зборовська, "літературна канонізація – це редукційна інтелектуальна стратегія, яка спрямована на вибір певного кола авторів, ідей, тем, художньої мови" [11]. Говорити про витворення секулярного або літературного канону доводиться, з одного боку, у межах літературної критики, яка покладена на творення рецептивної бази національної літератури, з іншого – на роль особистості митця, його творчих (експліцитних та імпліцитних) потенцій у динаміці літературного процесу. Визначаючи, який із заявлених чинників витворення канону спрацьовує, варто зауважити той факт, що іменам, які ввійдуть до канону літератури, необхідне не одне покоління професійної критики, адже літературознавчо-рецептивні дослідження сучасників про сучасників є певною мірою реєстром "іміджевих і брендових письменників" [2, 13], які уже наступними поколіннями реципієнтів будуть трактуватися як постаті-одноденки. Значно перспективнішими і доцільнішими видаються спроби по-новому оцінити літературу попередніх культурно-історичних епох, а відтак і дати шанс на оновлення рецептивної бази, присвяченої конкретним постатям у літературі. Яким чином самі письменники долучаються до творення літературного канону? По-перше, визначаючи своїх попередників та пророкуючи наступників – те, що можна означити батьківством – що, фактично, спричинило визначення індивідуальних канонів для окремого автора. Наприклад, Т.Гундорова зробила спробу визначити такий канон для Андруховича-прозаїка з огляду на традицію української літератури: "Там, напевно, мав би бути присутнім Валерій Шевчук. Сам Валерій Шевчук називає своїми попередниками в ХХ сторіччі деяких представників "розстріляного відродження" – Валер’яна Підмогильного тощо. Перед ними, очевидно, – Іван Левицький, але своїми нехрестоматійними творами – романом "Хмари" і т. п. Ще раніше — Сковорода. Перед Сковородою — бароко, козацькі літописці, Іван Вишенський... Тобто треба вибудувати такий канон аж до "Повісті врем’яних літ..." [4, 18]. А це підтверджує явище створення усталеного літературного канону, вважає Володимир Панченко, адже "поєднання індивідуальних канонів і створює загальний" [12].

Інший бік індивідуального літературного канону не пов'язаний із літературною традицією, а апелює до певних авторитетів у літературі попередніх періодів, якими (авторитетами чи конкретними їхніми поглядами, досягненнями тощо) просто послуговується, як герой Джойсового "Портрета митця замолоду" Стівен Дедалус Арістотелем та Томою Аквінським: "Зараз вони мені потрібні, - говорить він у розмові із учителем-єзуїтом, - тільки для власної користі й ужитку, поки в їхньому світлі я добуваю щось для себе. Коли лампада чадить чи смердить, я спробую вкоротити ґніт. Коли з неї мало світла, я продам її й куплю іншу" [5,191]. Але таке естетичне споживацтво, у найкращому із значень цього поняття, не має нічого спільного із процесом витворення канону, адже справжнім і найскладнішим випробуванням авторської канонічності є здатність "перевершити традицію і підім'яти її під себе" [1, 36]. Як вважає Гарольд Блум, "питання сьогодні стоїть так: чи зможеш ти заставити традицію звільнити для тебе місце, розштовхавши ліктями її зсередини…" [1, 36]. Власне, на цьому етапі існує небезпека зіштовхнутися з явищем самоканонізації як результатом надто наполегливого бажання автора потрапити до реєстру літературного канону. А це у свою чергу може свідчити про те, що літературний канон не "закам'янілий" і "задубілий", а "живий" і, "як і всі списки чи каталоги, послуговується швидше методами включення, аніж виключення", але тоді постає проблема критеріїв потрапляння певних текстів та їх авторів до складу літературного канону. Тут, на мою думку, варто скористатися як базовими критеріями, визначеними Г.Блумом у "Західному каноні", а саме "своєрідною міткою оригінальності […], якою є незвичність" ("strangeness", дослівно "дивність") [1, 9] з одного боку і, що важливіше, "принципом селективності, котрий є елітарним настільки, наскільки він спирається на суворі мистецькі закони" [1, 28] — з іншого. Поєднуючи в одному контексті ім'я Т.Шевченка і поняття "літературний канон", робимо спробу наблизитись до відповідей на питання про те, який Шевченко потрібен українській літературі, яким він у ній з'явився, чим для неї був та є і якою українська література була б без нього.

Шевченко як творець літературного канону. Т.Шевченко, подібно до У.Шекспіра в англійській літературі, є своєрідним "секулярним писанієм, він окреслює коло і своїх попередників, і наступників, й організує їх у єдиний канон" [1, 31]. Згадуване вище явище батьківства у літературі спрацьовує у контексті визначення Шевченком власного канону, який С.Єфремов у своїй "Історії українського письменства" візьме за основу, визначаючи знакові постаті української літератури. Про І.Котляревського у вірші "На вічну пам'ять Котляревському" Шевченко пише таке: "Будеш, батьку, панувати, / Поки живуть люди; / Поки сонце з неба сяє, / Тебе не забудуть!" [10, 15] – позбавляючи тим самим постать Котляревського від забуття і перевершуючи його силою свого поетичного таланту.

Своєрідним символом українськості є для Шевченка Г.Квітка-Основ'яненко, до якого поет звертається з проханням, яке є ним лише за формою і яке визначає за Квіткою роль вісника України і його мистецького оберега, який єдиний здатний витворити у пам'яті образ України своїми текстами: "Утни, батьку, щоб нехотя, /На весь світ почули, / Що діялось в Україні […] Утни, батьку, орле сизий! / Нехай я заплачу, / Нехай свою Україну / Я ще раз побачу" [10, 57]. Високо оцінив Шевченко творчий потенціал Марії Вілінської, назвавши її "пророком нашим" і "своєю донею" [10, 342] у поезії "Марку Вовчку". Своїм другом називає Шевченко М.Гоголя в присвяті "Гоголю"; наголошуючи на відмінності їхніх творчих методів — "ти смієшся, а я плачу, великий мій друже" [10, 186] – утверджує певне творче єднання у розумінні проблем, ними побачених, переосмислених і зображених.

Шевченко як центр літературного канону. Т. Шевченко першим відкрив для українців ту Україну, про яку вони не знали, показав їм їх самих, назвав їх українцями, означив для них батьківщину не лише як топос, я й як ментальний та аксіологічний простір буття і світовідчуття. Поет як взірець самоідентифікації українства продемонстрував перфектний за суттю своєю критицизм при винятково потужному патріотизмі. Шевченко – творець Україно-простору.

Шевченко як загроза літературному канону. Поява у літературі митця Шевченкового рівня схожа на вибух наднової зірки, після нього у космосі ще мільярди світлових років залишається потужний енергетичний слід. Українська література як структура, впорядкована за своїми власними законами, після появи Т.Шевченка пережила період мистецького безпліддя, своєрідної шевченкоманії, яка спричинила прихід у літературу маси епігонів творчості Т.Шевченка. І вочевидь не через брак поетичного таланту у них, а швидше через неможливість перекрити собою обсяг Шевченкового генія, який тяжів над поетами постшевченкової доби, який є основою індивідуального канону письменників сучасності, звести Шевченка у стан минулого часу і зробити традицією, творенню якої присвячено літературознавчі досягнення XIX століття. Острах перед унікальністю, перфектністю творчої сутності поета призвело зрештою до особистісних конфліктів митців із власними творчими "Я". Неспроможність подолати тяжіння поетичного слова Т.Шевченка позбавила українську літературу (за винятком ранньої творчості) унікального таланту Юрія Федьковича, який у поезії і лір-епіці (уже поемою "Дезертир") повністю дублює поетику, строфіку, ритміку Шевченка, залишаючись принаймні у власному тематичному вимірі, який йому вдається зберегти лише у прозі і драматургії і який, бодай частково, було принесено у жертву Шевченковому таланту.

Шевченко як втілення літературного канону. У своєму "Щоденнику" 1 липня 1839 р. Тарас Шевченко написав про своє

покликання стати поетом: "Дивне, одначе, це всемогутнє покликання. Я добре знав, що живопис — моя майбутня професія, мій хліб насущний, та замість того, щоб вивчити її глибокі таїнства та ще й під проводом такого вчителя, яким був безсмертний Брюллов, я компонував вірші, за які мені ніхто й шага не заплатив і які врешті позбавили мене волі та які, не дивлячись на всемогутню нелюдську заборону, я все-таки нишком ліплю і навіть подумую іноді про те, щоб надрукувати [...] Справді, дивне це невгамовне покликання!" [10, 136] Усвідомлення Шевченком своєї місії у літературі призвело до сприйняття поета як пророка, ікони, генія, Великого Кобзаря, але не унікального за своєю суттю митця, якому належить низка естетично довершених текстів. Хоча таку спробу робить О.Пріцак, говорячи про вибір Шевченка стати поетом, а згодом і пророком: "Він (*Шевченко – О.П.*) зрозумів, що його завдання далеко вище: він усвідомив собі, що він не тільки поет, він — натхненний провідник, він — пророк, Єремія України. Тому він вмістив після портрета Єремії та його слів свій автопортрет, за яким слідують його, Тарасові слова — об'явлення, з яким він звертається до свого занімілого народу, щоб його розбудити, надихнути до визвольної дії. Його об'явлення — це, власне, "Три літа". Ось так Шевченко-пророк — народився" [9, 189]. Але канонізувавши Шевченка таким чином, критика на довгий час позбулася проблеми осягати висоти поетового генія, спричинила певне консервування Шевченка в каноні, що перетворило митця на збірник цитат, крилатих висловів, фразеологізмів тощо. Залишається питанням, навіщо взагалі визначати канон окремо взятої літератури, будувати ієрархію, визнавати за кимось право бути генієм, а іншим не залишати нічого, крім відчуття повної чи часткової їхньої поразки. "Читання творів, що увійшли до Канону, нікого не зробить кращою або гіршою людиною, — вважає Блум, — корисним чи злочинним громадянином. Бо ж внутрішній діалог розуму із самим собою не є жодною соціальною реалією. Канон може дати людині лише вміння правильно використовувати власну самотність, ту самотність, котра врешті набуває форми конфлікту із розумінням власної смертності і скінченності" [1, 37]. Однак канон потрібен як "мистецтво пам'яті", яке дає змогу моделювати "культурологічне мислення" і сприяти процесам пізнання. Ми завдячуємо Шевченку не лише образами мислення, а й самою здатністю мислити. Без Шевченка не було б нас самих, ким би ми не були, як і не було б української літератури, такої, якою ми її знаємо, наділеною даром Шевченкового слова.

1. *Блум Г.* Західний канон: книги на тлі епох / Пер. з англ. під загальною редакцією Р. Семківа. – К., 2007; 2. *Бондар-Терещенко І.* Ostмодерн: геопоетика, психологія, влада. — Тернопіль, 2005; 3. *Голобородько Я.* Артеґраунд. Український літературний істеблішмент. — К., 2006; 4. *Гундорова Т.* Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. — К., 2005; 5. *Джойс Дж.* Портрет митця замолоду: Роман / Пер. англ. Мар'яни Прокопович. – Львів, 2005; 6. *Дзюба І.*

Тарас Шевченко. Життя і творчість. – К., 2008; 7. *Єфремов С.* Історія українського письменства. – К., 1997; *8. Зборовська Н.* Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури. — К.,2006*; 9.Пріцак О.* Шевченко-пророк. – К., 1993; 10. *Шевченко Т.* Кобзар. – К., 2002.; 11.http://www.ji.lviv.ua/n13texts/zborovs.htm;
12. http://www.fact.kiev.ua/events/event_32/.

Н. Перевертень, здобувач

Концепт взаємин: Т.Шевченко – Є.Гребінка

Знайомство Є.Гребінки і Т.Шевченка відіграло велику роль в житті кожного з них. Як зазначає Л.Ушкалов: " Зрештою, важко сказати, чи мала б українська література геніального поета, а український народ – свого національного пророка, якби на його життєвому шляху не стрівся скромний письменник Є.Гребінка". [7, 269].

І все ж проблема взаємовідносин двох письменників була досить складною і суперечливою. Дослідники по-різному її трактують, але і до сьогодні питання взаємин Т.Шевченка і Є.Гребінки залишається відкритим.

Незаперечним є той факт, що важливу роль в формуванні Т.Шевченка як поета і митця відіграло його знайомство з Є.Гребінкою. Про це і зазначає дослідник творчості Є.Гребінки С.Зубков: “Великою заслугою Є.Гребінки є те, що він одним із перших звернув увагу на Тараса Шевченка, тоді малярського учня, й узяв безпосередню участь в організації його викупу з кріпацтва." [4, 26]. Ця зустріч припадає на 1836 р. П.Филипович наголошує: " Ім’я Гребінки входить в біографію Т.Шевченка майже разом з ім’ям Сошенка. В книзі М.К.Чалого “Жизнь и произведения Тараса Шевченка (К., 1882) читаємо: “Сошенко був добре знайомий з відомим свого часу малоросійським письменником Є.Гребінкою. Тож з ним він перш за все й порадився з приводу того, яким би чином допомогти горю їхнього земляка. Гребінка близько взяв до серця жалюгідне становище юнака, почав часто запрошувати його до себе, давати йому читати книги, інформував про різні корисні відомості, допомагав грішми... З Гребінкою Тарас Григорович почав відвідувати придворного маляра Венеціанова, який на прохання Григоровича познайомив його з В.А.Жуковським…Кониський слідом за Чалим, теж надає Гребінці великого значення в Шевченковому розвиткові: "За ту освіту, яку він здобув самоучкою, ми найбільше мусимо бути вдячні Брюллову та відомому українському байкареві Гребінці…" [8, 74]. Уже потім, через Є.Гребінку, Т.Шевченко познайомився з багатьма видатними людьми, зокрема з М.Момбеллі, О.Пальмом, П.Мартосом, О.Афанасьєвим-Чужбинським та ін. Безперечно, що зустрічі з такими особистостями не могли не вплинути на розвиток молодого письменника. Ті бесіди, які він чув на вечорах у Гребінки, книги, які той давав йому читати (зокрема твори І.Котляревського, П.Гулака-Артемовського, Г.Квітки-Основ’яненка, Й. Бодянського) сприяли підвищенню його освітнього рівня. Цілком правомірно зазначає Л.Задорожна, що “виникнувши на етапі Шевченкового учнівства, ці взаємостосунки для

Є.Гребінки визначилися у статусі вчителя (дарма, що всього на два роки старший, Є.Гребінка проте, уже на час знайомства з Т.Шевченком володів певним матеріальним і посадовим цензом, а отже, відповідним життєвим та інтелектуальним досвідом, а також досвідом спілкування), що опікується учнем". [2, 20].

Є.Гребінка увів Т.Шевченка в коло кращих ерудованих людей України, забезпечив належною для освіти літературою. Але вплив цей не був лише односторонній, бо і Т. Шевченко, в свою чергу, теж багато зробив для свого вчителя. Відомо, що перебуваючи в Петербурзі, Є.Гребінка займався активною літературною діяльністю. 1834 р. він видає збірку байок "Малорусские приказки", друге видання якої з'явилося 1836 р. Вже 1838 р. він готує збірник творів українських письменників. Деякі дослідники, зокрема М.Литвин, вважають, що саме завдяки Т.Шевченку й виникла у Гребінки ідея видання збірки творів українських письменників та українських додатків до журналу "Отечественные записки".Також у листах до Г.Квітки-Основ'яненка Є.Гребінка вказує на безпосередню участь Т.Шевченка: " А ще тут, - писав він Г.Квітці, - є у мене один земляк Ш[евченк]о, що то завзятий писать вірші, то нехай йому сей та той! Як що напише, то тільки цмокни та вдар руками об поли! Він мені дав гарних стихів на "Збірник" [1, 594].

Характер Шевченкової допомоги в підготовці альманаху "Ластівка" встановлено лише зараз на підставі вивчення опису рукописного альманаху, зробленого колекціонером і букіністом П.О.Картавовим. Стало відомо, що Т.Шевченко зробив кілька виправлень у байці П.Писаревського "Собака і Злодій". Також у "Ластівці" було надруковано 5 творів Т.Шевченка: "Причинна", " Вітре буйний...", " На вічну пам'ять Котляревському", "Тече вода в синє море..." і уривок із поеми "Гайдамаки".

Відомо також, що Є.Гребінка брав активну участь у виданні першого "Кобзаря". Зокрема Б.Деркач наголошує на тому, що саме Є.Гребінка був ініціатором видання "Кобзаря". Коли Гребінка побачив, що видання підготовленого ним збірника затримується, то порадив Шевченкові підготувати окрему книгу поезій, а також познайомив його з П.Мартосом, розраховуючи, що той допоможе матеріально. П.Мартос дав свою згоду. І зараз документально доведено шевченкознавцями, що знайомий Гребінки і Мартоса цензор П.Корсаков дозволив друкувати "Кобзар" спочатку приватно 12 лютого, а не 7 березня 1840 року, коли Гребінка подав рукопис до Петербурзького комітету. Рукопис з цензурним дозволом було повернуто авторові через Івана Шевченка, приятеля Шевченка, вже 7 березня, а у квітні 1840 року вийшов "Кобзар". Як бачимо, це були досить теплі і близькі взаємовідносини.

У листі до Г.Квітки-Основ'яненка Є.Гребінка пише: "Порадував нас торік Шевченко "Кобзарем", а тепер знову написав поему "Гайдамаки". Гарна штука, дуже гарна, така смашна, як у спасівку та у жаркий день після обіду гарний кавун! І їси, і ще хочеться – і читаєш, і не одірвешся. Оце вам для приміру з неї перва глава. А там дальше, усе лучше й лучше. Штука, я вам скажу." [8, 77]. Варто не погодитися з дослідником П.Филиповичем, який вважає, що "...Гребінчине захоплення Шевченковими творами було сильне, але не глибоке, якесь "гастрономічне", панське." [7, 77]. На нашу думку,

Є.Гребінка щиро захоплювався творами Т.Шевченка і до кінця свого життя шанобливо ставився до і нього, як до людини, і до його творчості. Свідченням цього є те, що Є. Гребінка до п'яти розділів свого роману "Чайковський" (1843) узяв епіграфи з творів Т.Шевченка. Перевидаючи роман 1848 р. Є.Гребінка зберіг Шевченкові слова, знявши лише прізвище, незважаючи на цензурну заборону.

У свою чергу Т.Шевченко намалював 1837 р. акварельний портрет Є.Гребінки, а також присвятив йому і записав у його альбом "Перебендю". Та й деякі твори Шевченка постали під безпосереднім впливом Є.Гребінки, зокрема "Перебендя", безсумнівно, був інспірований Гребінчиною поезією "Украинский бард".

У червні 1843 р. Т.Шевченко їде в гості до Є.Гребінки на хутір Убіжище. О.Цибаньова у своїй праці, описуючи приїзд Т.Шевченка до Є.Гребінки, вказує на теплі та дружні стосунки між ними: " Кілька разів виходив Гребінка за село виглядати гостя: вдивлявся у далину, чи не здіймається сіра хмара над дорогою, вслухався, чи не дзеленчить дзвіночок під дугою поштової трійки. Повертався розчарований, не знав, що й думати. А Шевченко приїхав аж на третій день. Гребінка щиро зрадів йому. Друзі були нерозлучні. Ходили разом у степ до козацької могили, на Орлицю, слухали лірника". [9, с.257]. І можна сказати, що на той час, спілкування обох письменників було приємним, легким, невимушеним. Як згадує І.Панаєв, що на одній літературній вечірці "Гребінка почав був наспівувати малоросійські пісні, а Шевченко пританцьовував під свої рідні звуки".[6, 134].

Але десь з кінця 1843 р. стає помітним певне охолодження у стосунках двох письменників. Настає воно після їх спільної поїздки на Україну. Це питання досить дискусійне, адже листування між ними не виявлено, ніяких згадок про Є.Гребінку немає ні в "Щоденнику", ні в листах Т.Шевченка до інших осіб. Але як доказ наводиться зняття присвяти "Перебенді" та те, що в передмові до нездійсненного видання "Кобзаря" Т.Шевченко, згадуючи своїх попередників, жодним словом не обмовився про Є.Гребінку. Та звичайно ці докази є не зовсім переконливими, бо Т.Шевченко в наступних виданнях познімав майже всі попередні посвяти. Невідомо також, що в інших документах, які не дійшли до наших днів, нічого не сказано про Є.Гребінку. Проте незаперечним є те, що взаємовідносини у Є.Гребінки і Т.Шевченка були вже далеко не такі, як на початку знайомства. Це пояснюється насамперед зміною світогляду Т.Шевченка. На цьому наголошує і С.Зубков: "...Т.Шевченко "прозрівати став потроху", поїздивши по поміщицьких маєтках і пізнавши справжню ціну українофільствуючого панства. Є.Гребінка тоді ще дещо ідеалізував життя на Україні, і навряд, щоб між ними не виникали розмови на цю тему, навіть спірки." [4, 28].

Б.Деркач також дотримується подібного погляду: " На початку 40-х років ім'я Шевченка як обдарованого художника й автора "Кобзаря" стає добре відомим у Петербурзі й далеко за його межами. У цей час формуються його революційно-демократичні погляди, він вступає на шлях боротьби проти царизму, проти феодально-кріпосницької держави. Гребінка ж продовжує залишатися на позиціях ліберального панства, яке, виступаючи проти окремих вад тогочасного суспільного життя, прагнуло лише підправити,

дещо поліпшити дійсність. Він зміцнює свої зв'язки з впливовими вельможами вищого світу, шукає урядових нагород, підносячи наслідникові Миколи І свою нову поему "Богдан".

Незгодами передусім ідейного характеру і можна пояснити той факт, що Шевченко змінює своє ставлення до Гребінки, назавжди розходиться з ним". [2,40]. Дійсно, Є.Гребінка був консерватор, він з дитинства звик шанувати старших та авторитети. Його виховання не дозволяло йому стати на радикальний шлях. Хоча навряд чи він не бачив реальної дійсності. Свідченням того є його байки та окремі оповідання, зокрема "Кулик", де він критикує тогочасний лад. Але Є.Гребінка обмежився лише легкою критикою і не пішов далі, на відміну від Т.Шевченка.

Хоча існує ще один погляд на цю проблему, зокрема В.Сиротенко у своїй статті "Забытый чародей черных очей" вважає, що розрив мІж Є.Гребінкою та Т.Шевченком стався на побутовому рівні. Коли Т.Шевченко гостював на Гребінчиному хуторі Убіжище, вони разом поїхали на бал до Т. Волховської в Мосівку. Саме тоді Т.Шевченко познайомився з Ганною Закревською і захопився нею. Є.Гребінка категорично був проти таких стосунків, адже Г.Закревська була вже заміжньою жінкою. В свою чергу, Т.Шевченку не подобалася наречена Є.Гребінки Марія Ростенберг, яка була родичкою ненависного йому пана Енгельгардта. Та знову ж таки, хоч за хронологією все співпадає, адже саме після цієї спільної поїздки на Україну їх стосунки стали вже далеко не ті, як з самого початку спілкування, а в 1844 р. знято присвяту Є.Гребінці в Чигиринському виданні "Кобзаря", не можемо фактично стверджувати чи це саме так, адже В.Сиротенко в своїй статті не наводить ніяких доказів і посилань на документи.

На нашу думку, йдеться саме про різну світоглядну позицію і різне життєве призначення Є.Гребінки і Т.Шевченка. Є.Гребінка не прагнув таких радикальних змін у тогочасному суспільстві, не вважав царську систему ворожою для українського народу, на відміну від Т.Шевченка. Про це говорить і Л.Задорожна: "Певну роль у цьому – серед інших чинників– відіграла очевидно, світоглядна позиція обох особистостей: позначена нетерпимістю до суспільної атмосфери в Т. Шевченка й порозуміння із нею у Є.Гребінки. ...дороги митців розійшлись: їхні долі виявилися неспівмірними, їхні таланти – нерівноцінними, а їхнє життєве призначення – несуголосним" [3, 21–22]. Варто також відзначити, що ініціаторм розриву їхніх дружніх стосунків був Т.Шевченко, який не міг Є.Гребінці пробачити бездіяльності і не тільки повної покори тогочасній системі, а й її підтримки, яку той виявив своєю поемою "Богдан". Проте Є.Гребінка до кінця свого життя з великою шаною ставився до Т.Шевченка і досить тяжко пережив звістку про його заслання: "Десять років солдатчини! Боже мій! Це ж півжиття! – думав він. – До чого ж гірка доля в Тараса".

Шевченка заслали. Заборонили називати його ім'я, друкувати чи навіть згадувати його твори. Та Гребінка залишився вірний старій дружбі, не зважив на цю заборону. Перевидаючи у 1848 році свій роман "Чайковський", не зняв жодного епіграфа, взятого з Шевченкових творів, не викреслив жодного рядка" [9, 288].

Безперечно, Є.Гребінка брав безпосередню участь у формуванні Т.Шевченка як особистості так і митця. Він гідно виконав свою місію учителя.

1. Гребінка Є. Твори у трьох томах. Т.Т.3. – К. 1981; 2. Деркач Б. Євген Гребінка. – К. 1974;. 3. Задорожна Л. Євген Гребінка. Літературна постать. – К., 2000; 4. Зубков С. Євген Павлович Гребінка. – К., 1962; 5. Литвин М. З когорти українських класиків: До 170-річчя з дня народження Є.П.Гребінки // Укр. мова та література в школі. – 1982, №2; 6. Нанаев И. Литературные воспоминания. М., 1988; 7.Ушкалов Л. Сковорода та інші: Причинки до історії української літератури. – К., 2007; 8. Филипович П. Шевченкознавчі студії. – Черкаси:, 2002; 9. Цибаньова О. Євген Гребінка. – К., 1972.

Я. Потапенко, канд. іст. наук, доц.

Особливості Шевченкової релігійності: проблеми інтерпретації

Духовно-ментальні аспекти сучасного українського соціокультурного простору, їх витоки та специфіку неможливо збагнути без, принаймні, наближення до розуміння релігійного досвіду Т. Шевченка-митця, який став основоположним духовним первнем національного буття в модерну добу, визначив провідні “силові лінії" самоідентифікації українців. Різновекторні модуляції смислової поліфонії доробку поета в жодному разі не дозволяють нам робити якісь остаточні висновки чи категоричні тлумачення. Усвідомлюючи вказану обставину, наважимося, проте, здійснити огляд найбільш поширених підходів до аналізу Шевченкового богошукання і богоуявлення, сформувати власне бачення проблеми й перспектив її подальшої наукової розробки.

Формат статті не дозволяє наводити численні цитати з поезій Шевченка, в яких автор звертається до Бога. Подібну справу зробив М. Шевченків, щоправда, проаналізувавши відібрані фрагменти досить тенденційно (втім, це є питомою рисою для досліджень осіб церковного сану – і для митрополита Іларіона, і для протоієрея Івана Стуса). Не бачимо сенсу і в тому, аби в черговий раз наводити статистичні підрахунки, скільки разів згадано слово “Бог" у творах автора “Кобзаря", адже нерідко ці згадування мали характер буденно-інерційний (Ю. Барабаш назвав подібну особливість марним вживанням сакральних формул у профанному контексті, коли втрачається їх первісний сенс [1, 18]).

Одразу зауважимо надзвичайну строкатість і контроверсійність існуючих у шевченкознавстві поглядів, концепцій, ідей та тенденцій, пов’язаних із задекларованою проблемою. Слід визнати, що ця особливість зумовлена специфікою Шевченкових творів, наповнених християнськими ремінісценціями й образно споріднених Писанню (за О. Сирцовою), – але разом із цим, придатних до найвіддаленіших прочитань-розкодовувань. Одна лише фраза “Брешуть боги! / Ті ідоли в

чужих чертогах", – може тлумачитися у найрізноманітніший спосіб (через призму герменевтики, деконструкції, структуралізму, постструктуралізму, культурної антропології тощо) – і щоразу варіант прочитання буде кардинально відмінний. Там, де одні автори (Л.Плющ, М. Шевченків) вбачають заклик до подолання спокуси помсти, прощення й молитви за ворога ("Москалева криниця"), інші (Я.Розумний та Н. Іщук-Пазуняк) – приховану іронію-метафору рабської покірності, в'їдливий докір "малоросам" за неспроможність боронити власну честь та гідність.

Дослідники віднаходили в Шевченковому світогляді й доробку і риси благочестивого непохитного християнина, який здійснив високу апостольську місію, став "учителем цілого людства" (Д.Бучинський, В. Пахаренко); й аріанські мотиви, "абсолютизацію Христової людськості" (Л.Ушкалов); вплив філософії Л.Фейєрбаха та Д Штрауса (В. Щурат, Д.Чижевський) та ідей Ф.Шеллінга (Л.Білецький); апокрифічно-дуалістичні мотиви (І.Франко, О.Сирцова); двовір'я (поєднання християнських і язичницьких уявлень) (Л. Білецький); "богохульництво" (П.Лободовський), богоборчо-блюзнірські інвективи (Ю. Шевельов, Я. Розумний, Ю. Барабаш та ін.); ототожнення себе із Христом і Україною водночас (Г.Грабович, О.Забужко, Н.Зборовська); профетизм і богообраність (прийняття жертовної пророчої місії); "культ людини" ("гомоцентризм") (Д.Чижевський, М.Коцюбинська); спільні моменти з релігійним екзистенціалізмом С. К'єркегора (Б. Рубчак); прометеївський метафізичний бунт, наслідування етосу та стилю старозаповітних пророків (Є.Сверстюк, Д. Степовик). Твердження про Шевченків "атеїзм", доволі поширені в радянському науковому дискурсі (І. Назаренко, І. Романченко), виглядають сьогодні далекими від будь-якої інтелектуальної та морально-етичної адекватності. До переліку імен вище згаданих дослідників слід додати імена М.Грушевського, М. Драгоманова, В.Стуса, В. Барки, Л.Плюща, М.Гнатишака, С.Смаль-Стоцького, І.Дзюби, Б. Завадки, Г. Костельника, Л. Архипової, В.Домашовця, Б. Барвінського, М.Шевченківа, П Лана, Є Маланюка, І.Огієнка, В.Діброви, В.Мокрого, О.Пріцака, М Жулинського. Кожен із цих вчених тією чи іншою мірою намагався визначити, якими саме були ключові релігійно-світоглядні орієнтири поета, що його образи багато в чому визначалися архетипами національного підсвідомого, ставши згодом символами української культури й "матеріалом" для формування нових національних архетипів.

Безперечно, особливості Шевченкової релігійності багато в чому визначали вектори й тенденції його творчості – проте існував і зворотний зв'язок: творчість як найдієвіший засіб розкріпачення індивідуальності та самопізнання, вільного й невпинного (щоразу нового) самостворення людини досить потужно впливала на характер поетового богопізнання. За словами М.Бердяєва, творчий акт виходить з усіх класичних берегів; творити завжди означає звільнятися від чогось

в собі. Трансцендентний сенс справжньої творчості завжди передбачає прорив до максимальної свободи, не зумовленої ані світом, ані Богом. Ю.Шевельов називав Шевченка відважним експериментатором із поетичними образами та стилем, творцем власного специфічного уявлення про світ і місце людини в ньому [16, 211].

Могутня творча спрага, поєднана з надзвичайною душевною м'якістю та ніжністю, пробуджували в Шевченкові потяг до покаяння в тому сенсі, який це поняття мало у грецькій мові: буквальне значення слова *"метанойя"* ("покаяння") – "зміна розуму" (за С.Авєрінцевим). Засадничий антидогматизм поета виявлявся у схильності до апокрифічних інтерпретацій, які з погляду канонічного православ'я цілковито можуть бути потрактовані як єретичні (зокрема, поема "Марія"). Ще І. Франко зауважував близькість Шевченкової віри до народної, адже переважали в ній "мотиви легендарні й апокрифічні" [2, 4]. О.Сирцова кваліфікує Шевченка як поета-апокрифотворця, добре обізнаного з комплексом апокрифічних джерел, – поета, котрий змоделював новий, "співзвучний знедоленому українському серцю" сюжет історії Марії, що понесла не від Святого Духа, а від земного чоловіка (який лише мав Месію "народу возвістить") [13, 211]. Радикальна відмінність від канонічного потрактування образу Богоматері спостерігається в Шевченковому тексті й у плані символічної ідентифікації Матері та Сина в таїнстві Воскресіння, і щодо зображення Марії (а не Ісуса!) у якості первинного й вихідного начала для надії на майбутнє святе й досконале життя людства [13, 212]. Саме Марія "своїм святим огненним словом … дух святий свій пронесла" у "душі вбогі" Христових учнів, сповнених безсилля, страху й розгубленості.

Вказуючи на Шевченкове "богохульство" в зображенні Богоматері як "святої грішниці", покритки, що зачала від захожого чоловіка-проповідника, Н. Зборовська стверджує: поет у такий спосіб "матріархалізує" християнство, перетрактовує його з позиції жіночої перспективи, "ожіночує" Богоматір шляхом повернення їй тілесної природи гріха [9, 242]. Окрім цього, дослідниця помічає в Шевченковій інтерпретації біблійного сюжету радикальну зміну гендерних пріоритетів: Йосип, оберігаючи Марію від жорстокого патріархального світу, у символічному сенсі стає "чоловіком-дружиною", сходить з традиційного "чоловічого" шляху (асоційованого з кривдою й осудом) – натомість духовно сильна Матір "воскрешає" розп'ятого Сина, збирає докупи наляканих і дезорієнтованих апостолів, надихає їх на високу місію (виконуючи функцію традиційно чоловічу) [9, 242].

Протест і повстання проти Бога (іноді розпачливе заперечення, а то й прокляття Його) у дусі титанічно-байронівського романтичного бунту віднаходить у творах Шевченка Я Розумний. Дослідник наводить у якості аргументів не лише емоційно-поетичні фрагменти, але й роздуми зі "Щоденника" поета. Так, почувши зворушливу гру невільника,

Шевченко з *іронічним* докором звертається до його Творця: “Чи швидко долетять ці пронизливі зойки до Твого олов’яного вуха, наш праведний, невмолимий, невблаганний Боже?.. Молю тільки довготерпеливого Господа вмалити малу частину своєї бездушної терпеливості. Молю Його хоч раз уповні прихилитись своїм олов’яним вухом до зойку своїх щирих, простосердих молителів…" [11, 29]. На думку Я. Розумного, Христос у Шевченка – лише уособлення “безплотної ідеї добра і чистоти", тільки алегорія оновленої “Весною народів" 1848 року людини, готової на самопожертву в ім’я “нового святого закону" [11, 30]. Дослідник апелював до авторитету Д.Чижевського, для якого релігійність автора “Кобзаря" – це не єдине “християнство", а складний комплекс різноспрямованих особистих переживань, а також явищ, культурно й історично дуже різноманітних."

“Ізраїлеве богоборство" і близькість до уявлень східної езотерики відзначила в релігійних пошуках поета О. Забужко, заперечуючи, втім, можливість Шевченкової обізнаності з гностичними ідеями, надзвичайно поширеними в середовищі українських діячів шляхетного походження [7, 273]. Богоборчі, навіть блюзнірські інвективи в Шевченка зауважують І.Дзюба та Ю.Барабаш (зокрема, в поезіях “Гімн черничий", “Світе ясний! Світе тихий!.." та “О люди! люди небораки!.."). Інший авторитетний шевченкознавець висунув припущення, що поет повставав і проти канонічного церковного “Бога" (“сивого верхотворця") – анти-Бога, котрий мислився ним частиною механіки космічного тоталітаризму, – і проти “справжнього Бога, основи основ світопорядку" [16, 212]. Ю.Шевельов акцентував увагу на тій обставині, що Шевченкова релігійність парадоксально поєднує поклоніння, безмежно палку любов до Господа з “несамовитим богоборством" та відчайдушним бунтом проти Нього, – але й сам Бог у зображенні поета поєднує несполучне (всеосяжну любов і жорстоку помсту). Радикально розмежовуючи уявлення Шевченка про Бога (Отця) й Христа (Сина), дослідник констатує самоототожнення поета з останнім як, насамперед, “найкращим і найстражденнішим з-поміж *людей* (курсив наш – П.Я.). Христос – живий істинний Бог…, бо він уособлює найсуттєвіше в *людині*" [16, 213-214].

Образ Христа в Шевченка – “безмежно людяний" (за Ю. Шевельовим). Складається враження, що поет пристрасно-молитовно звертається саме до людської сутності Боголюдини, антропологізує й десакралізує Христа – не в сенсі псевдоатеїстичної “демістифікації", а у сенсі руйнування будь-яких меж між Ним і людством, в сенсі ствердження абсолютно органічної, невідчуженої спорідненості Христа як “недосконалого і стражденного втілення Бога" [16, 214] пересічній земній людині. “Парадоксальне протиставлення" Христа Богові, періодично повторюване в Шевченкових творах, відзначав і Л. Ушкалов, котрий пояснював метафізичний прометеїзм

поета любов'ю до людей, доведеною до абсолютного жертовного самозречення [15, 330]. Ця позиція досить близька до думки К.Чуковського про те, що Шевченко "аж ніяк не богошукач", а коли і став шукати Бога, то тільки тому, аби Він допоміг "якій-небудь сердешній Оксані", – Бог потрібен поету лише для втамування людських страждань [10, 194].

Навіть окремі (хоча й досить потужні) мотиви "поезії ненависті", уславлення-заклики "правди-мсти" у автора "Кобзаря" вчені виводять з надміру любові, спрямованого на досягнення абсолютної людяності й гармонії [15, 317]. Гаряче протестуючи проти мертвої обрядовості й віджилих, суто формальних компонентів релігійної практики, порівнюючи "московське православ'я" з варварським ідолопоклонством, "бард", що став улюбленцем еліти (за Г.Грабовичем), намагався збагнути найістотніше, найсокровенніше у християнському віровченні. І знаходив його, схоже, в любові до людини, повазі до людської гідності, "безмежному антропоцентризмі" (що його Д. Чижевський кваліфікував як головну характеристику духовної постаті Шевченка).

Христос у Шевченка займає центральне місце в історії, адже Він – "людинолюбець", який розв'язує головну проблему людини – проблему свободи. Доволі вмотивованим виглядає твердження про релігійність автора "Кобзаря" як особливу версію християнського гуманізму [15, 322-342]. Досить переконливо звучить і теза про те, що Бог Шевченка – не "візантійський Саваоф", Бог кари та Страшного Суду; це Бог "олюднений", котрий може, як і людина, бути підданий скаргам і протесту за кривду чи непротивлення злу [11, 29].

Сенсовою і структурно-художньою домінантою Шевченкової творчості, найвищою духовною й моральною вартістю як національного так і особистого плану, вирішальним чинником життєвої постави й ідейних переконань, парадигмальною для поетового світогляду категорією визначає Ю.Барабаш поняття "Україна" – семантично вбирущий словообраз, що сконцентрував глибинну суть Шевченкового світосприймання [1, 3]. Любов до України в поета невіддільна від любові до Бога; образ України наділений в його історіософській візії ознаками боготвореності й трансцендентності, постає в сакрально-містичному світлі [1, 13-18]. Болісне Шевченкове відчуття катастрофічної недосконалості світу й людини пов'язане, насамперед, з переживанням національного поневолення і приниження, "звихнутістю" саме українського світу.

Поетичний "міф Марії" постає, за О.Сирцовою, інваріантом "міфу України", як земна доля Богоматері в поетовій релігійно-апокрифічній історіософії стає прообразом долі України. Сакралізувавши українське минуле, поет здійснив "трансформацію національної історії в священну" [7]. Потужні месіанські й апокаліптичні мотиви Шевченкової поезії пов'язані не з пошуками індивідуального душеспасіння, а з

екзальтовано-фаталістичними шуканнями підстав і шляхів порятунку загальнонаціонального. Д. Степовик назвав автора “Кобзаря" великим національним поетом-християнином – на нашу думку, наголос слід зробити саме на слові “національним" [14, 29]. Українці в Шевченка – це “безталанні діти розіпнутої святої матері Марії-України". В поезії “Заповіт" поет, фактично, ставить Господу ультиматум, чітко вказавши власні пріоритети: допоки Він допускає поневолення поетової вітчизни й не покаже правди, останній “не знає Бога", готовий погубити безсмертну душу. В подібному ключі потрактовують контроверсійну фразу із “Заповіту" (“… а до того / я не знаю Бога") Л.Білецький, Б.Романенчук, В.Сімович, Д.Чижевський, І.Франко, Я.Рудницький та ін. (В той час як митрополит Іларіон (І.Огієнко) намагався довести, що згадана фраза Шевченку взагалі не належала, була дописана до оригіналу твору кимось іншим).

Доречно в цьому контексті навести думку Н. Зборовської про те, що Шевченкове психологічне наслідування Христа пов’язане, насамперед, з прагненням дати Україні державницьку свідомість; релігійні пошуки поета тісно пов’язують ідею української держави зі “справжнім", українським монотеїстичним християнством – напротивагу російському імперському “православному язичеству", яке перетлумачує сутність християнської релігії заради збереження імперії. Дослідниця, фактично, узалежнює звертання Шевченка до релігійної тематики від бажання відродити “українську душу", заковану Російською імперією в “церкву-домовину" після “викрадання релігійного ядра в України" [8, 80-97]. У дещо схожому ключі міркував і Є. Маланюк, доводячи, що Шевченко відроджував “українське християнство", котре органічно поєднувало східне богонатхнення з західним раціоналізмом, як засіб духовного опору соціокультурній експансії російського офіційного псевдохристиянства [8, 97]. Стверджуючи, що поет до кінця життя служив “Нації і Богові", Л. Білецький саме слово “Нації" ставить на перше місце [2, 24].

Здійснюючи артикуляцію основних алгоритмів національного буття у формах міфологічних, Шевченко як “народно-віруючий християнин" першим озвучив притаманну українській інтелігенції відразу до “московської церкви" й “чужих богів" та в дусі протестантизму “виніс" Христа за межі церкви, за влучним висловом О. Забужко [7, 270, 375].

Насьогодні усталеною в шевченкознавстві є теза: Шевченко цілком свідомо ідентифікував власне життя (краще сказати, життєтворчість) з місією пророка, що підтверджено численними джерелами й аргументами. Навіть церковна особа, митрополит Димитрій, пише, що Шевченко став “пророком поза Церквою", оскільки Бог для нього – це Бог правди і покривджених [10, 3]. Ми однозначно приєднуємося до подібного твердження, проте хотілося б внести певні корективи щодо адекватного розуміння терміну “пророк". За словами О. Голець, в давніх

суспільствах пророки сприймалися як знаряддя Сили, котрі отримували дар об'єктивної мови, передбачення, проте були позбавлені свого власного "я" й можливості вибору (говорити – не говорити). Слова пророка ставали "певним обрядом, виявленням Сили" і "дією спасіння"; індивідуальне релігійне переживання пророка може зростати до того рівня, що він навіть "стає спасителем" [4, 165]. Але обранців Сили супроводжує жорстока розплата за ексклюзивний дар: розпад особистості, одержимість, відмова (на рівні переживань) від усього власного й безмежна самотність (за П. Тілліхом), в якій пророки змушені постати перед "лицем Божим" [4,167]. Перераховані характеристики знаходимо у психологічному портреті Шевченка – за словами Є. Сверстюка, "національного пророка і мученика, розп'ятого і воскреслого"; пророка, "багатофункціональна духовність" якого вражала М. Жулинського.

За Т.Мейзерською, Шевченко знаходився "всередині" міфу, який "діяв через нього, через стихію його індивідуального натхнення, що підсвідомо виливається в слові" [6, 664]. Описана екзистенційна ситуація все сильніше відриває людину від власного духовно-вольового єства й усе більше підводить до стану істоти сакральної, що пізнала глибинну спорідненість-взаємозумовленість добра і зла й готова спокутувати колективні гріхи спільноти, взявши їх "на себе", трансформувавши "національну душу" в магічному акті священної самопожертви. Подібні ритуально-релігійні практики відомі задовго до Христа, в давніх культурах – це типовий соціокультурний механізм виходу з кризових ситуацій (що досить переконливо доводили Р. Каюа, Е. Дюркгейм та У. Сміт). Сакральна істота потрапляла в особливий режим містичної ізоляції, адже, за язичницькими уявленнями, знаходилася на межі між богами та людьми, була тим створінням, що належала двом світам одночасно. Припускаємо, що Т. Шевченко, з молодих років прийнявши на себе пророчу місію й перебуваючи під потужним впливом Псалмів і Книг пророків, підсвідомо "запрограмував" себе на вищеописаний режим жертовної життєтворчості. Інтуїтивне відчуття цього стану звільняло поета від "іга послуху" канону й догм, дарувало йому незвичайну для українського менталітету релігійну суверенність, котра вивільняла потужну енергію протесту й гордині проти влади світської (легалізованої церковною догматикою та інституціями) й утверджувала право на сумнів і дискусію замість послуху.

Релігійно-світоглядний суверенітет був згодом перенесений Шевченком у сферу політичного й заклав підвалини магістрального антиімперського дискурсу його поезії. Прагнучи залучити Бога у свою *особисту політично-екзистенційну боротьбу* з демонічною Російською "імперією зла", поет, фактично, постулює своє власне, *індивідуальне* уявлення про Господа як ключового світоглядно-етичного орієнтира для всього українського світу (пророком якого він себе відчував і самостверджував).

Аж ніяк не можна погодитися з думкою дослідника, який релігійні погляди Шевченка кваліфікував як системні, ясні й визначені [14, 27]. Шевченків “дух" завжди видавався занадто складним і загадковим, таким, що не дає можливості себе збагнути [2, 4]; антитетичне зіставлення двох світів (розуму й серця) у творах поета виглядає тут схематично-спрощеним поясненням феномену внутрішньої роздвоєності митця (існування якої категорично заперечує Д.Степовик – попри виразну очевидність проявів цієї роздвоєності). Щоправда зазначений автор помічає у Шевченковому ставленні до Бога “деякий дуалізм", до якого додається, за словами Л. Білецького (цитованого Д.Степовиком) “іще третє, ота боротьба між злом і добром, між неправдою і правдою, і перемога зла над добром і правдою у душі людини й оте страшне, що так хвилювало Шевченка" [14, 31]. В цьому “третьому" компоненті, можливо, і приховано ключ до розуміння особливостей релігійності основоположного поета України, світогляд і душа якого були “нескінченним і безперервним сплетінням самозаперечень" (за І. Дзюбою).

У Ю.Шевельова знаходимо твердження про те, що глибока й дійова релігійність Шевченка виливалася в бунт проти Бога, – Д. Чижевський означив цю особливість світосприйняття як “прометеїзм". Слова авторитетних вчених дуже близькі до думки Г.Грабовича про те, що свою духовність, свій духовний авторитет автор “Кобзаря" виборював своїм сумнівом і зневірою [5, 223]. Богохульно-блюзнірське оскарження промислу Божого знаходимо й у Старому Заповіті (Йов. 24:12; 10:2-3), і у Псалмах Давидових (6:4; 35:17; 74:1; 89:47) [10, 111] – творах, що мали колосальний етичний та естетичний вплив на Шевченка. Мета подібних інвектив – “прискорити" реалізацію Божого праведного суду над вершителями кривди і зла, зробити Господа активним “союзником" у власній боротьбі за правду.

“Тяжкі питання", що їх поет так часто ставив Богу, – це питання, які ставлять люди глибоко віруючі (“і чим більше віруючі, тим більше ці питання їх мучать", зазначав Є.Сверстюк) [12, 103]. Варто погодитися з дослідником, котрий стверджував, що жоден з видатних поетів, крім Шевченка, не сповідався так щиро й інтенсивно у своїх творах перед Богом, не жив у постійному молитовному діалозі з Ним [12, 106]. З іншого боку, психологічні Шевченкові “метання" в діапазоні від смиренного благочестя до шаленого протистояння Богу, життєві колізії поета, який мав “багато суто людських вад і гріхів" [14, 32], актуалізують в пам’яті старозавітні тексти про життя найбільших пророків монотеїзму – Давида й Соломона, – котрі періодично відходили від віри, впадали в спокусу та гріхи, забували високу місію й кардинально змінювали стиль життя.

Пошуки поетом Бога як єдино можливого порятунку від “недолі і неволі" для всієї нації (символічне самоототожнення з якою

неодноразово відзначали в Шевченковому доробку вчені), приводили, очевидно, до глибинного пізнання-осягнення образу Божого в собі й потужного творчого потенціалу, що періодично затьмарювалося нападами сумнівів і смутку. Усвідомлюючи й репрезентуючи Україну (отже, й себе) в категоріях релігійних, Шевченко тонко відчував, болісно переживав і чесно відображав внутрішні суперечності християнської картини світу, весь тягар “проклятих запитань" (відповісти на які кожна віруюча людина може лише індивідуально, якимось чином примиривши у власному світогляді логічно непоєднувані, різноспрямовані фрагменти віровчення).

Рішуче не погоджуємося з тезою, що наприкінці життя Шевченко остаточно перейшов на позиції всепрощення й милосердного християнського благочестя (правда-прощення перемогла правду-мсту). Значно переконливішою виглядає думка Л Плюща про перманентне співіснування в Шевченковому світогляді одночасно кількох шляхів до життєвої істини й суспільної справедливості – “хаос" моделей-бачень світу й сенсу Божого промислу [1, 121]. Самозаперечення – звична справа для геніїв.

Подальше осмислення особливостей релігійності Т. Шевченка виглядає наразі надзвичайно важливим і актуальним не лише для поступу шевченкознавства, але і для вітчизняної гуманітаристики в цілому. Доволі перспективними, на нашу думку, стали б спроби аналізу релігійних уявлень Шевченкових сучасників – діячів національного руху, їхній вплив на поета, як і вплив (можливий) філософських концепцій, мотивів народно-апокрифічних та гностично-дуалістичних на специфіку поетового світогляду.

1. *Барабаш Ю*. Тарас Шевченко: імператив України. Історіо- й націософська парадигма. – К., 2004; 2. *Білецький Л.* Віруючий Шевченко. – Вінніпег, 1949; 3. *Бучинський Д*. Християнсько-філософська думка Тараса Шевченка. – Мадрид-Лондон, 1962; 4. *Голець О.Я*. Суб’єкт релігійної свідомості: феноменологічний аналіз // Мультиверизм. Філософський альманах. – Вип. 39. – К., 2004; 5. *Грабович Г*. Шевченко, якого не знаємо. – К., 2000; 6. *Дзюба І.* Тарас Шевченко. Життя і творчість. – К., 2008; 7. *Забужко О*. Notre Dame d’Ukraine: Україна в конфлікті міфологій. – К., 2007; 8. *Зборовська Н*. Код української літератури. – К., 2006; 9. *Зборовська Н*. Тарас Шевченко у жіночих студіях. // Світи Тараса Шевченка. Збірник статей / За ред. М.Л. Залеської-Онишкевич. – Т.2. – Нью-Йорк-Львів, 200; 10. *Пахаренко* В. Незбагненний апостол. Нарис світобачення Шевченка. – Черкаси, 1994; 11. *Розумний* Я. Поет, розп’ятий на “умах". // Світи Тараса Шевченка. Збірник статей / За ред. М.Л. Залеської-Онишкевич. – Т.2. – Нью-Йорк-Львів, 2001; 12. *Сверстюк Є.* Бог у Шевченковому житті і слові. // Сучасність. – № 5. – 1994; 13. *Сирцова О*. Апокрифічна апокаліптика. – К., 2000; 14. *Степовик Д.* Християнство і Шевченко // Київська старовина. – № 2. – 1994; 15. *Ушкалов Л*. Гуманізм Тараса Шевченка. // Сковорода та інші. – К., 2007; 16. *Шевельов Ю*. Микола Ге і Тарас Шевченко. Мистець у відмінному контексті. // Світи Тараса Шевченка. Збірник статей / За ред. М.Л. Залеської-Онишкевич. – Т.1. – Нью-Йорк-Париж-Сідней-Львів, 1991; 17. *Шевченків М*. Бог Сущий в поезії Кобзаря. – Тернопіль, 2008.

К. Сізова, канд. філол. наук, доц.

Роль характеристики героїв за ставленням до музики у прозі Т.Шевченка

.

Портрет як одна з головних категорій художнього тексту має складну організацію, він складається з багатьох елементів, специфічність яких зумовлена індивідуально-художнім стилем письменника та естетичним завданням. Усе те, що обирається митцем з дійсності (світу речей, природи, мистецтва) при зображенні людини, входить до змісту її портрета. Превалювання тих чи інших технік портретування змінюється у залежності від літературного напряму, а також зумовлене індивідуальними особливостями стилю письменника. На детермінованість індивідуально-авторської манери митця сучасною йому літературною традицією звертає увагу В.Зубович: "Митець творить свій текст, а текст виражає індивідуальність митця. Манера митця складається з певних чинників, усталених маркерів, деякі з них – прикметні, панівні, – впадають в око" [3, 27].

У прозових творах Т.Шевченка надзвичайно важливу роль відіграє характеристика героїв за їх ставленням до музики. Численні персонажі повістей показані у зв'язку з музикою: вони або грають на музичних інструментах, або співають, або просто слухають музику та висловлюють свої думки про неї. Часто в портреті героя семантичною домінантою є його інтерес до музики, музикальні смаки, уподобання.

Т.Шевченко услід за європейськими романтиками визнавав музику головним видом мистецтва, що найбільш повно викриває душу людини, пов'язує її зі світовою душею. В.Баланко підкреслює те, що "романтики, на відміну від просвітницьких теоретиків, що чітко розмежовували види мистецтва, нерідко стирають межі між ними. В романтичних творах спостерігається взаємопроникнення та взаємодія поезії, музики, живопису. Особливо цінували романтики музику. Світ звуків, на їхню думку, здатен відтворити внутрішній світ особистості в усій повноті та багатоманітності" [1, 221]. Згідно з уявленнями романтиків, які "вважали, що музика не відображає, а втілює суть речей" [6, 67], субстанція будь-якого піднесеного почуття, і, зокрема субстанція кохання, виражається музикою і тільки у музиці відкриває своє справжнє обличчя. Так, Гофман стверджував, що "інструментальна музика повинна пробуджувати у глибині душі передчуття тієї радості, яка вища і прекрасніша за усе, що є у нашому замкненому світі" [2, 47].

Музика у творах Т. Шевченка, точніше, ставлення до неї, є тим лакмусовим папірцем, за яким з великою точністю можна визначити позитивність чи негативність образів. За ставленням до музики персонажі чітко поділяються на дві групи: герої, для яких музика є

стихією, що виражає їх почуття, та герої, що не розуміють і не люблять музику. Протиставлення героїв загалом є поширеним прийомом зображення у прозових творах митця, "охоче вдаючись до прийому контрасту на всіх рівнях у поезії, Шевченко і в прозі часто залучає контраст високого й низького" [4, 24].

У характеристиці панни Магдалени з повісті "Варнак" привертає увагу актуалізація уявлень романтиків про неземне, божественне походження мистецтва і про музиканта як медіатора між двома світами: "Часто свои грустные проекты она кончала симфонией Себастиана Баха на домашнем органе. Это была святая Цецилия! И я, затая дыхание, слушал ее и молился на нее. Это были самые чистые, самые счастливые минуты моей печальной жизни" [5, 83].

У повісті "Музыкант", присвяченій важкій долі кріпака, талановитого музиканта, який дуже нагадує гофманівських героїв-романтиків, опис гри молодого віолончеліста підкреслює геніальність, месіанство героя: "он передо мной высказался даже, может быть, больше, нежели сам хотел, но то не простой наш бедный язык, которым он заговорил со мною, – то были чудные божественные звуки, в которых отразились стоны рыдающего непорочного сердца" [5, 140]. Романтики вважали мову музики, на відміну від звичайної, універсальною мовою Всесвіту, якою володіють лише обрані.

Образ музики, стихії, що здатна переносити людину в інший, вищий світ, що є містком між побутом і буттям, молитвою, щирим звертанням до Бога, створюється у розповіді кріпосної артистки Марії Тарасович: "Музыкантская была в одном флигеле с нашим пансионом [….], и мне чрезвычайно приятно было слушать, когда они сыгрываются: моему больному воображению представлялся какой-то необыкновенно чудный мир, особенно, когда весь оркестр, как лес или море, вдали шумит, и из этого неопределенного ропота выходит какой-нибудь один инструмент, скрипка или флейта. О! Я тогда была выше всякого блаженства! Звуки эти мне казались чистейшею, отраднейшею молитвою, выходящею из глубины страдающей души. О, зачем я выздоровела, зачем навеки не осталася в том болезненно-блаженном состоянии!" [5, 166].

Значущим у творах Т. Шевченка є розуміння героями народної музики. Любов до рідних українських пісень свідчить про "справжність" героя, його здорову духовну основу. Народні пісні співають Гелена і Маша, героїні повісті "Прогулка с удовольствием и не без морали", Катерина Дем'янівна з твору "Княгиня" тихо наспівує "Не ході ти, Грицю, та на вечорниці", молодий музикант Тарас, герой повісті "Музикант" після виконання класичних творів переходить до знайомих з дитинства українських мелодій

За ставленням до музики характеризуються практично усі персонажі повісті "Музыкант". Лікар Антон Карлович і його дружина

Мар'яна Якимівна, люди, що підтримують Тараса, є щирими прихильниками його мистецтва: "в эту хатку на все лето выносилося фортепиано, потому что Марьяна Акимовна, несмотря на свои прозаические годы и занятия по части спитобной и съедобной, осталася в душе артисткой и любила в часы досуга забывать свое прозаическое насущное существование и уноситься в мир созвучий, в небесные пределы божественной фантазии. Часто и долго, сидя под липою, слушал и добрый Антон Карлович, куря свою сигару, слушал, – и холодные практические думы таяли, как снег перед лицом весеннего солнца" [5, 152].

Важливим також є репертуар, адже конкретний композитор чи музикальний твір викликають певні асоціації, що характеризують героїв: "За сонатой Бетховена были сыграны с одинаковым мастерством и чувством две сонаты Моцарта и после некоторые места из знаменитого "Реквиема" и, в заключение, совершенно неожиданно: Ходить гарбуз по городу…" [5, 152]. Виконання творів улюблених романтиками композиторів поєднується з веселою народною піснею, що сприяє створенню образів людей з глибокими почуттями, тонкою душевною організацією, в той же час життєлюбних, з почуттям гумору.

Про те, що Наташа, майбутня дружина музиканта Тараса, належить до когорти обраних і є справжньою романтичною героїнею, свідчить її любов до музики: "Она полюбила музыку, и так полюбила, что дни целые проводит за фортепиано" [5, 177]. Абсолютна ідентичність мовних фрагментів про кохання Наташі до Тараса і до музики говорить про повне взаєморозуміння наречених, їхню духовну близькість.

Повість "Близнецы" теж містить численні музикальні характеристики. Один з братів Саватій розуміється на музиці (на відміну від свого брата Зосими, який байдужій до музики і навіть глумиться над спадщиною батька – гуслами); він полюбляє народні пісні та радує батька тим, що грає на скрипці "червонорусскую песню": "Савватий рассказал ему, что он случайно встретил в Києве [...] нищего старика-скрипача, – и так играющего, что у меня волосы дыбом становились. Я познакомился с ним, просил его заходить ко мне, и он выучил меня не только играть, но чувствовать и понимать музику!" [5, 354]. Не лише майстерність, а й розуміння музики, здатність виражати за її допомогою свої почуття і порухи душі, є одним з важливих елементів характеристики Саватія.

Портрет його батька Никифора Федоровича теж містить музикальну характеристику: "подошел к гуслям, раскрыл их, попробовал струны и, расправив обеими руками свою густую, широкую, серебряную бороду […], как некий Оссиан, ударил по струнам –

И вещие зарокотали.

После прелюдии запел он своим старческим, дребезжащим

вдохновенным голосом. К нему присоединил свой свежий тенор Савватий, и они пели" [5, 354]. Порівняння героя з легендарним співцем, шотландським Бояном, який був для романтиків знаковою фігурою, надає образу монументальності. Спільний спів Никифора Федоровича із сином, поєднання старечого, але натхненного голосу зі свіжим, молодим свідчить про спадкоємність поколінь.

Прекрасно співає і Наталка, наречена Саватія: "В эту минуту разлился как-то чудно по лесу прекрасный девичий голос. У меня сердце замерло, и я, как окаменелый, стоял и долго не мог вслушаться в мелодию. Голос ко мне близился. Я уже стал разбирать слова песни. […] Голос становился слабее и слабее и, наконец, совсем замолк. Я, освободившись от обаяния лесной музы, пошел около изгороди и вскоре очутился на хуторе" [5, 399]. Образ лісової музи, що поєднує дві важливі для романтиків стихії – природи і мистецтва, якнайкраще характеризує героїню.

Портрет входить до тих частин твору, у яких чітко проявляється індивідуальний почерк письменника, авторська оцінка, розуміння дійсності. Портрет як одна з граней художнього образу нерозривно пов’язаний з усією системою художнього мислення письменника, і в більш загальному сенсі – з концептуальними засадами літературного напряму. Продуктивність характеристики за ставленням до музики і музикальними уподобаннями у прозі Т. Шевченка дозволяє зробити висновок про велике значення для письменника цього виду мистецтва, і є ще одним аргументом на користь міцності ідейно-естетичного зв’язку прози Т. Шевченка з романтичною традицією.

Запропонований Т. Шевченком різновид характеристики набуває розквіту у літературі кінця XIX – початку XX століття. Одним з центральних він є у творах І. Франка "Дріада" і "Не спитавши броду", "Тінях забутих предків" М. Коцюбинського, "Valse melancolique" і "В неділю рано зілля копала" О. Кобилянської, новелах В. Стефаника "Камінний хрест" і "Кленові листки" та ін. Спів героя або гра на музичному інструменті, звернення до народної пісні повсякчас залишаються в українській літературі вагомим елементом портрета, який свідчить про позитивність образу. У цьому виявляються такі базові ознаки української ментальності як чутливість, емоційність і ліризм.

1. Баланко В. Романтизм як дзеркало методології і дискурсивних практик // Наукові записки. Серія: Літературознавство / За ред. проф. М. Ткачука. – Тернопіль, 2007. – Вип. 22; 2. *Гофман Э. Т.* Крейслериана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники. – М., 1972; 3. *Зубович В.* Конфлікти доби й авторська манера митця // Слово і Час. – 2002. – № 9. 4. *Смілянська В.* Шевченкові повісті: український гумор у російському тексті // Слово і Час. – 2003. – № 3: 5. *Тарас Шевченко.* Твори в трьох томах. – К., 1949. – Т.2.; 6. *Фіськова С.* Стратегія та комунікативність музичного роману // Слово і Час. – 2005. – № 1.

О.Сліпушко, канд. філол. наук, доц.

Духовна держава Тараса Шевченка у контексті української літературної традиції

Держава – це дух народу
(Г.В.Ф. Гегель "Філософія духу")

На початку XIX ст. німецький філософ Г.В.Ф. Гегель сказав: "Держава – це дух народу". Феномен державності засвідчує не лише дух народу, а й волю нації до самоздійснення. Держава є вищою формою вияву та реалізації нації. Бездержавні нації – то бич історії. Україна-Русь після свого злету у князівські та розвитку у гетьманські часи пережила період бездержавності, але засвідчила колосальну волю до власної державності. Воля української нації до власної державності була загартована ідеями духовної держави Тараса Шевченка. З духовної держави митця народилася незалежна Україна як політичний організм.

Початок XX ст. ознаменувався державним, національним і соціальним відродженням України. Змагання за незалежну Українську Державу стояли на порядку денному українського життя як визначальні. На той час припав 100-літній ювілей Тараса Шевченка. Звернення до постаті національного генія було явищем не формальним, а дійсно революційним, що стимулювало духовну енергію народу, актуалізувало слово Шевченка у контексті прагнень здобути й утвердити національну волю. Перший Президент України Михайло Грушевський у своєму вступному слові "Великі роковини" до "Збірника пам`яті Тараса Шевченка (1814—1914)" писав: "Шевченкове століття, що ми поминаємо сього року, являється заразом ювілеєм українського відродження – святом, переглядом, обрахунком його розвою протягом усього століття, так тісно зв’язаного з культом його національного поета" [6, 71]. Шевченко став символом національної свободи та боротьби за українську державність, а його спадщина репрезентує державницьку концепцію митця, в основі якої лежить національна ідея, базована на сильній національній волі.

Постать і творчість Тараса Шевченка не можна підпорядковувати сучасності, певним політичним переконанням. Можливо лише актуалізувати певні його ідеї, поглянути на сучасність через призму слова і думки великого митця і мислителя. Шевченка традиційно називають пророком, часто не вникаючи у суть цього поняття. Пророк – не лише віщун і ясновидець. Відповідно до Біблії, пророк – виразник глибоко гуманістичного і демократичного світовідчуття, борець зі злом – як світовим, що протистоїть добру, так і національним, соціальним. Він – поборник правди, добра і справедливості. Шевченко дійсно був пророком свого народу, здатним не лише боротися за нього, а й гостро

викривати, картати його вади. Саме тому він, як наголошує І.Дзюба, "дав могутню силу національній самокритиці, без якої не було б нашого відродження ні в XIX, ні в XX століттях" [3, 7].

Щодо політичних поглядів Т.Шевченка, то у різні часи його називали комуністом, поетом селянським і пролетарським, народницьким, слов'янофілом, соціалістом, футуристом, співцем гайдамацького повстання, революційним демократом, інтернаціоналістом, русофобом, русофілом, націоналістом тощо. Насправді він був українським національним митцем. Прагнення різних політичних сил пристосувати Шевченка до своїх позицій, завершувалося фіаско, бо вони, як наголошує І.Дзюба, "ігнорували суверенність поезії, її незводимість до ідеологічних платформ" [3,11]. У сучасному шевченкознавстві спостерігаємо нове прочитання спадщини Т.Шевченка, зокрема інтерпретацію його державницької концепції відповідно до сучасної доби.

Шевченко чітко розрізняв національне й етнічне. В одному з листів він писав: "А на Україну не поїду … там лише сама Малоросія". Так у його інтерпретації назва Україна поступово набирала характеру політичного і державного. Також Шевченко, як наголошує Л.Задорожна, "чітко розрізняв поняття "народ" і "нація". Якщо перше поняття "народ" він співвідносить із великою кількістю, більшістю людей, … то в поняття "нація" він вкладає своє розуміння історично зумовленої спільності мов і територій для певної країни, певної держави" [9, 4]. До цього розуміння феномену нації Шевченко йшов тривалий час. Воно формувалося на різних етапах його творчості, у контексті різних політичних умов.

І.Франко у праці, написаній до 100-річчя народження Т.Шевченка, наголошує, що митець пережив колосальну світоглядну еволюцію світогляду, він ставав пророком українського народу поступово, "розриваючи немилосердно завісу політичного і національного насильства" [16, 435–436]. На кожному етапі життя поета відбувалася еволюція суспільно-політичних і державницьких поглядів Шевченка, формувалося його розуміння нації як феномену, що зумовлює можливість власної держави.

Ранні твори Шевченка першого етапу позначені формуванням романтичного, значною мірою ідеалізованого образу козацької України. Він бачив її країною слави і традицій, виступаючи борцем за національну волю і незалежність. Йому імпонувало те, що у Козацькій Україні "запорожці вміли пановати". Митець переконаний, що причиною підкорення стали не стільки іноземні загарбники, скільки внутрішні протистояння, домінування особистих інтересів над колективними. Тому він критично ставився до більшості українських гетьманів, називаючи їх "варшавським сміттям і гряззю Москви", бо не відстоювали народні інтереси, свободу і незалежність України. Саме з вини гетьманів вона потрапила під владу московського самодержавства.

Розчаруванням у здатності національної еліти боротися за українську самостійність була породжена її гостра критика у циклі "Три літа". Творячи образ колишньої "славної України", Шевченко спостерігає прірву між нею і тогочасною Малоросією. Він не просто творив образ так званої "ідеальної" України, а прагнув, як наголошував Є.Маланюк, "оживити гоголівські мертві душі української шляхти і розкрити очі ошуканій кріпацькій масі, себто сполучити й оживити спаралізовані складники нації, вдихнути історичне життя в завмерлий національний організм" [12, 37]. Т.Шевченко гостро засуджує козацьку старшину, що зрадила свій народ, ставши на службу загарбникам, звертаючись до сучасників у посланні "І мертвим, і живим, і ненарожденним…":

Так от як кров свою лили
Батьки за Мóскву і Варшаву,
І вам, синам, передали
Свої кайдани, свою славу!

Неволя України, її залежність від Російської імперії, в інтерпретації Шевченка, є сумним спадком предків, чвари між якими привели до втрати Козацької держави. Найстрашнішим суспільним і моральним переступом митець вважає зраду. Гріх зради він осмислює на особистісному і державному рівнях, звертаючись до земляків:

Схаменіться! будьте люди,
Бо лихо вам буде.
Розкуються незабаром
Заковані люде,
Настане суд, заговорять
І Дніпро, і гори!
І потече сторіками
Кров у синє море
Дітей ваших…

(" І мертвим, і живим, і ненарожденним…)

Зрада особиста і зрада національна нерозривно між собою пов`язані. Особистість, яка здатна на малу, тобто особисту зраду, піде і на велику зраду – національну.

Духовна держава Тараса Шевченка будується на силі національного духу і національній волі, світоглядно близька до ідей Великої французької революції, ідей вольності у козацьких літописах, особливо ідеї незалежності в "Історії Русів". Він картав свій народ, зокрема його еліту, аби виховати у ній прагнення бути освіченою, патріотичною, стати на бік народу. Творячи образ держави, Шевченко часто використовує образи "брати" і "мати" для позначення тих стосунків, які хотів би бачити між українцями. В його інтерпретації держава – це власна хата, де родина живе у гармонії, що будується на кровних зв’язках і традиції. Митець послідовно називає Україну Матір`ю. Це – символ Вітчизни. Таким чином він наголошує на кровній, моральній та психологічній

єдності українського суспільства:

І на оновленій землі
Врага не буде, супостата,
А буде син, і буде мати,
І будуть люде на землі.

("І Архімед, і Галілей…")

Заклики до єднання нації характеризують Шевченка як послідовного самостійника і державника. Він виходить із того, що задля реалізації цих ідей гетьманам можна простити їх аристократизм і класову політику, але не можна вибачити москвофільства і роялізму. Тому значною мірою Шевченко підтримує ідеологію гетьманську і старшинську, коли вона не суперечила інтересам України. Загалом митець синтезував і художньо осмислив кращі традиції державності на теренах України. Йому імпонували традиції Києворуської держави з її прагненням до незалежності політичної та церковної, Козацької держави з її вольностями, європейська державницька традиція середини XIX ст., де визначальним було культивування національної ідеї й патріотизму. Шевченко завжди з повагою ставився до декабристів, вбачаючи у них "перших російських благовісників волі". Він із болем і співчуттям описує сибірську каторгу у поезії "Сон". Декабристи втілюють в інтерпретації митця образ борця за волю, здатного на самопожертву в ім`я вищих ідеалів. Але Шевченкові борці за волю України завжди є національними патріотами, для них мета боротьби – вільна і незалежна Україна. Поеми "Великий льох" і "Сон" свідчать, що вже у середині 40-х рр. Шевченко чув про декабристів, вважав їх справжніми революціонерами і борцями за волю. Позиції та ідеї декабристів суттєво вплинули на формування політичного світогляду українського митця. Можливо, приклад декабристів підштовхнув його до участі у діяльності Кирило-Мефодіївського братства. Утопічний ідеал Шевченка, що став результатом мислення митця, а не політичного діяча, суттєво змінився після участі у діяльності цієї політичної організації.

Слов`янське товариство св. Кирила і Мефодія являло собою ідеологічну єдність, репрезентовану у програмних документах, як "Статут Слов`янського товариства св. Кирила та Мефодія", відозви "Брати українці" та "Братья великоросссияне и поляки", "Книги буття українського народу". У цій ідеології синтезувалися три визначальні чинники: романтична традиція, радикалізм соціальний і національно-політичний та релігійні морально-етичні засади. Останній чинник, як наголошує Д.Чижевський, надав "іншим моментам ідеології есхатологічної закраски, спричинився до віри в можливість і неминучу потребу перебудови всього життя людського і суспільства на основі християнської віри" [17, 140]. Визначальною політичною ідеєю товариства було, як зазначено у Статуті, "духовне і політичне поєднання слов`ян" як "їх призначенням, до якого вони повинні прагнути" [10, 150].

Об`єднання слов`ян в одну державу мислилося на основі поваги народів один до одного, а головною умовою єднання визначалася державно-політична самостійність кожного народу. Необхідним вважалося встановлення у всіх народів республіканської форми правління та політико-правової рівності громадян. Основою для суспільного і державного ладу вбачалися принципи християнської моралі. Загалом документи братства свідчать про національно-державницький принцип формування слов`янської єдності. Проголошувалися ліквідація соціальної нерівності, зокрема кріпацтва, просвітництво як головний засіб досягнення мети, моральність дій та дотримання християнського віровчення: "Як все товариство в цілому, так і кожен його член повинні свої дії узгоджувати з євангельськими правилами любові, покірливості і терпіння; правило ж "Мета освячує засіб" товариство визнає безбожним" [10, 152].

Загалом ідея слов`янського союзу мала міждержавний характер, але кожен народ повинен мати статус державно самостійного. Яскравим був революційний і визвольний характер ідей у національному і соціальному відношеннях. Особлива роль визначалася для Києва. Братчики культивували києвоцентричні погляди, що було своєрідним розвитком ідеї Києва як "Другого Єрусалиму", утвердженої князями Київської Русі та гетьманами Козацької держави. С.Єфремов наголошує: "Самою природою Київ ніби призначений був сказати своє слово в національній справі, і спізнившись проти Полтави й Харкова, зате він вимовив його дужче й виразніше, поставив на новий шлях увесь український рух, надавши йому тих рис демократичного федералізму, які письменство наше пригорнуло й донесло аж до останніх років" [5, 361]. Фактично ідеї національного месіанізму були проголошені для кожного народу, але всі мали національні особливості та прояви. Також програмні документи Кирило-Мефодіївського братства позначені впливами революційної ідеології 30–40-х рр. XIX ст.

Безперечно, політичний світогляд товариства став визначальною основою для формування суспільних позицій Т.Шевченка, який збагатив його більшою увагою до особистості, зокрема української людини як представника нації. Загалом національно-визвольна ідея у Шевченка безпосередньо пов’язана зі свободою особистою, вона реалізується у трьох вимірах: свобода особистісна, свобода національна і свобода суспільна. Тарас Шевченко осмислює ці три аспекти, стоячи на тому, що повна свобода можлива лише за умови реалізації цих трьох вимірів. Хоча ще до знайомства з Товариством Шевченко сформував власний "національно-політичний ідеал, ідеал політичної незалежности України, – в далеко яснішій і радикальнішій формі. Самостійницька думка переходить червоною ниткою через його творчість, починаючи молодечими романтичними творами і кінчаючи передсмертною філософічною лірикою" [13, 51]. Шевченка дослідники відносять до так

званого радикального крила братства, оскільки існували певні його розходження з поміркованими поглядами братчиків. Один із лідерів Центральної ради С.Петлюра наголошував, що, аналізуючи певною мірою невиразні національно-політичні ідеали програми Кирило-Мефодіївського і "Книг буття українського народу", "та порівнюючи їх зі світоглядом Шевченка, виявленим у "Кобзарі", не можна не бачити величезної, разючої різниці: поет значно випереджує прагнення Кирило-Мефодіївського братства, залишаючи позаду ідейних виразників сучасного йому українського суспільства і стоїть самотньо, значно перевищуючи крайні, найновіші досягнення національно-громадської думки. Навпаки, більш рішуче формулювання деяких питань у програмі "братчиків" залежить .. від Шевченкового впливу. Він у поетичних творах і художніх образах втілює ідеї Кирило-Мефодіївського братства, служить тим самим цілям, ставить ті самі завдання, але одночасно по відношенню до "Братства" виявляється "єретиком", бо охоплює його ідеї ширше, проводить їх послідовніше" [15, 79–80]. Але революція Шевченка, як і його держава, мала перш за все духовний характер. Він був митцем, тому вірив у силу Слова, його здатність виховувати народ і будувати державу.

Шевченко стояв на позиціях свідомого демократизму та політичного радикалізму. Він послідовно проголошував пріоритет загальнолюдських цінностей, всеслов'янську соборність, замирення вселюдське на засадах рівності, справедливості, правди:

Чи є що краще, лучше в світі,
Як укупі жити,
Братам добрим добро певне
Пожить, не ділити?
("Давидові псалми")

Роботящим рукам, тобто народові, бажав любові, злагоди, сердечного раю:

А всім нам вкупі на землі
Єдиномисліє подай
І братолюбіє пошли.
("Молитва")

Шевченкові близькі ідеї панславізму і соціального реформаторства. Об`єднання слов`ян митець вважає історичною необхідністю та неминучістю, підтримуючи основну думку "Книг буття українського народу" – історія є накреслений Богом людству шлях до спасіння.

Одним із визначальних суспільно-політичних образів Шевченка – "Цар всесвітній, цар волі" – Ісус Христос, що є втіленням ідеї правди, волі, духу України. Це підтверджує характерне для Шевченка "помолітеся на волі", оскільки "щастя національного визволення має увінчатися вільною молитвою" [3, 303]. Шевченків "проект України передбачає різні, немовби прямо протилежні варіанти здійснення: з

одного боку, – "настане суд", а з другого, – "заплакана мати" "благословить дітей своїх" [3, 308]. Але вони пов'язані та взаємозалежні. Люди повинні схаменутися через просвітництво або бунт. Шевченко тривалий час розмислював, який шлях є більш ефективним, а з часом він прийшов до усвідомлення неефективності обох цих шляхів. Його сподівання на національне порозуміння між "освіченим панством" і "незрячими, гречкосіями" не виправдалося.

У "Псалмах Давидових" Шевченко говорить із Богом про державну і національну долю свого народу. Біблійна основа дає йому відчуття соціальної та моральної правоти. Переспіви біблійних псалмів він використовує для утвердження тих ідей, які вважав життєво важливим для української нації. У "Заповіті" прозвучали поетичні метафори апокаліптичного характеру, а форми і шляхи боротьби визначаються конкретною ситуацією. Загалом соціальна етика і соціальний пафос Шевченка відповідають пафосу біблійних пророків, "апокаліптичне, євангельське супроводжує пророче" [3, 316].

Тарас Шевченко стверджує тезу, що "у своїй хаті своя правда, і сила, і воля". Його мрія про справедливі закони відображена в урочистій сцені виборів гетьмана у поезії "У неділеньку святую". Він захоплюється одностайністю сільської громади, православного братства, козацького товариства. Політичний ідеал незалежної України Шевченка асоціюється з демократично обраною владою і законами, однаковими для всіх правами, із громадською злагодою, єдністю у рішеннях та ідеях. Для київських романтиків, на відміну від харківських із їхнім захопленням історією і старовиною, майбутнє, історична перспектива нації складає головний інтерес. Особливо це притаманне Шевченку. Він підносить християнство як світогляд, той високий моральний дух, який воно дало людству. У концепції держави Шевченка визначальними є поняття "Слово", "Правда", "Слава", що синтезують у собі традицію, сучасність і майбуття. Слава і Правда тісно між собою пов'язані. Їхній ідеал митець бачить у майбутті, бо у його часи "скрізь неправда, де не гляну". А от у майбутньому

Встане правда! встане воля!
І Тобі одному
Помоляться всі язики
Во віки і віки.

("Кавказ")

Т.Шевченко в ім`я цього майбуття не цурається досить категоричних закликів:

…вставайте,
Кайдани порвіте
І вражою злою кров`ю
Волю окропіте.

("Як умру, то поховайте…"),

А щоб збудить
Хиренну волю, треба миром,
Громадою обух сталить,
Та добре вигострить сокиру,
Та й заходиться вже будить.
("Я не нездужаю, нівроку…")

Митець послідовно висловлює свою переконану віру у світову благодать: "Діла добрих обновляться, / Діла злих загинуть". Головне для нього – свобода. З індивідуальної свободи народжується свобода політична і державна. Очевидним є те, що, як твердить В.Барка, "в Шевченка поняття свободи при всенародному і вселюдському значенні мало найбільш персональний характер, порівнюючи з поезією всіх його сучасників; для нього воля народу була одночасно конкретною і особистісною волею кожної окремої людини в загальному складі. Шевченкові чужий модель ідеологічного походження – з "програм", що озвучували народ, ніби отару в загорожі, звідки виводять "єдиним махом" на пастівник свободи і зоставляють худобою під батогом нового "хазяїна" [1, 96]. Митець чітко усвідомлює власне покликання, яке висловлює у поезіях "Заповіт", "Думи мої, думи мої", "Мені однаково…". Він готовий на максимальну самопожертву в ім`я свого народу та України:

І не пом`яне батько з сином,
Не скаже синові: – Молись,
Молися, сину, за Вкраїну
Його замучили колись.–".

Цю рису І.Франко назвав "жертвування своєї індивідуальності для діла милосердя, пересилення власного горя і віддання всієї сили для благородної мрії, щастя людськості, цей ідеал Шевченко залишив нам, як свій найдорожчий спадок" [14, 437].

Український митець і мислитель розмірковує про українсько-польські відносини. Протистояння між двома народами він вважає результатом спроб шляхти і католицького кліру поневолити Україну. У поезії "Полякам" звертається до польських патріотів:

Подай же руку козакові
І серце чистеє подай!
І знову іменем Христовим
Ми оновим наш тихий рай.

Він висловлює послідовно критичне ставлення до Російської імперії, але не до її народу, якому симпатизує, як і російським декабристам. Зокрема, у поемах "Сон", "Кавказ" Т.Шевченко критикує і засуджує імперську систему Росії, царів вважає винуватцями кріпацтва. Як послідовний федераліст поет виступає проти централізму, з позицій радикалізму і республіканізму критикує монархію. Дуже часто цитують знамениті рядки з поезії "Юродивий", зокрема

питання, яке ставить Т. Шевченко:

Коли ми діждемося Вашингтона
З новим і праведним законом?
А діждемось-таки колись.

Ця згадка про Вашингтона – "це не відокремлена подробиця в ліричному малюнкові, а ключовий складник концепції про новий характер державного провідництва, основаного якраз на новому і праведному законі: проти дикого свавілля царів-деспотів і супостатів … Державний провідник без деспотичної влади над "особистостями" співгромадян", що мають рівні права у дійсному законі, як і він – ось ідеал Т.Шевченка. А той закон названо "новим і праведним": новим, бо не було його в імперії, і праведним, бо якраз через нього поборюється "злая воля" царів як джерело нещастя" [1, 104–105]. Шевченко гостро критикує сучасне йому суспільство, сподівається, що розкол між українцями буде подолано у майбутньому. Згадуючи Вашінгтона, мислитель не ідеалізує державний устрій США, знаючи від свого американського чорношкірого друга актора А. Олдріджа про рабство і соціальні контрасти. Але українському мислителю імпонує факт створення держави за принципом "ми американський народ", де визначальною є ідея єдності. Воля особиста і державна – центральна категорія. Якщо до появи феномену Шевченка змагання за українську державність було фактично приборкано, національний світогляд різними способами замінювався імперською ідеологією, то його творчість з новою силою актуалізувала ці ідеї. Шевченко поставив на порядок денний суспільно-політичного життя національно-державницькі традиції, визначив боротьбу за власну духовну державу як головну. Ці ідеї лягли в основу його світогляду. Загалом у "процесі загального духовного зросту поета набули виразніших форм і його погляди на соціальне і політичне життя українського народу; поглиблювалася в тому процесі й центральна в усьому світогляді Шевченка ідея – державної незалежности України, поширювалися її моральні і правні основи, ясніше висвітлювалася її життєва конечність" [11, 352–353]. Тарас Шевченко не був категоричним прихильником бунтів і повстань, вважаючи це крайнім шляхом. Він стояв на тому, що перш за все слід використати потенціал просвітництва і мирних компромісів.

Визначальним для державницької концепції Тараса Шевченка є образ козака – символ людини честі, борця за свободу власну і національну. Культивування образу козака не означає, що митець закликає повернути політичний устрій Козацької держави. Власне Гетьманщина не була незаперечним політичним ідеалом для Шевченка. Він розумів, що вона віджила себе:

Була колись Гетьманщина,
Та вже не вернеться!

("Тарасова ніч").

Т.Шевченко стояв на тому, що треба аналізувати і використовувати її досвід, але йти далі, вибудовувати концепцію нової української держави відповідно до нових історичних, політичних і культурних обставин. Звертаючись до досвіду Козацької держави, Шевченко актуалізує політичну свідомість, яка вела народ до боротьби за волю: "Тої слави козацької повік не забудем". Він стоїть за необхідність вироблення нових політичних форм держави, які відповідають новому демократичному поступу світової цивілізації. В основі нового ладу повинні лежати воля і справедливість. Ідеї республіканського устрою вільної незалежної України, авторитет народної влади утверджуються у поезії "Пророк". На думку Шевченка, здобуття ідеалу незалежної України може стати результатом зусиль усього народу. Він говорить про необхідність формування політичної волі, адже за її відсутності панує політична неволя. Цей мотив прозвучав у поезіях "Кавказ", "Сон", "Юродивий". Йти до перемоги Правди – ось найвищий етичний ідеал.

Тарас Шевченко був перш за все митцем і пророком. Як мислитель він витворив власний образ та ідеал держави. Його держава є духовною державою. Шевченко вибудовує систему суспільних, духовних і морально-етичних цінностей, а не економічних. Саме перші лежать в основі його державницької концепції. Він був національним ідеологом, який окреслив той концепт держави, який повинен скласти духовну основу національного організму, надати йому державної сутності. Тарас Шевченко став не лише центральної постаттю для літератури, а й для історії національної державницької традиції, витворивши власну політичну концепцію.

1.*Барка В.* Правда Кобзаря. – Нью-Йорк, 1961; 2. *Грушевский М.* Движение политической и общественной мысли в XIX столетии. – СПб., 1907; 3. *Дзюба І.* Тарас Шевченко. – К., 2005; 4. *Дорошенко Д.* Нарис історії України. – К., 1991. – Т. II; 5. *Єфремов С.* Історія українського письменства. – К., 1995; 6. Збірник пам`яті Тараса Шевченка (1814–1914). – К., 1915; 7. *Задорожна Л.* Історична концепція Тараса Шевченка в поемі "Гайдамаки" // Вісник Київського університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика. – К. 1995. – Випуск 3. – С. 22—28; 8. *Задорожна Л.* Героїчне як філософське поняття у творчості Т. Шевченка // Шевченкознавчі студії. Збірник наукових праць. – Випуск 3. – К., 2001. – С. 4—19; 9. *Задорожна Л.* Національна самоідентичність народу в творчості Шевченка // Шевченкознавчі студії. Збірник наукових праць. – Випуск 6. – К., 2004. – С. 4—8; 10. Кирило-Мефодіївське товариство: У 3 т. – К., 1990. – Т. I; 11. *Лотоцький О.* Державницький світогляд Т. Шевченка // Повне зібрання творів Тараса Шевченка. – Чикаго, 1959. – Т. III; 12. *Маланюк Є.* Книга спостережень. – К., 1995; 13. *Охрімович Ю.* Розвиток української національно-політичної думки. – Нью-Йорк, 1965; 14. *Павелко О.П.* З історії суспільно-політичної і філософської думки на Україні. – К., 1972; 15. *Петлюра С.* Статті. – К., 1993; 16. *Франко І.* Тарас Шевченко // Франко І. Літературно-критичні статті. – К., 1950; 17. *Чижевський Д.* Нариси з історії філософії на Україні. – К., 1992; 18. *Чижевський Д.* Історія української літератури. – Тернопіль, 1994.

В. Сулима, канд. філол. наук, ст. наук. співр.

БІБЛІЙНІ ГЕОГРАФІЧНІ НАЗВИ ЯК КОНЦЕПТИ І ЇХ ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНА ФУНКЦІЯ В ПОЕЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

До проблеми функціонування біблійних концептів в українській літературі ми зверталися раніше (див. наші статті: "Біблійні концепти і проповідницька традиція української літератури (на прикладі концепту води)" [6] та "Біблійний концепт покори/послуху/смирення у дзеркалі українській поезії XIX-XX ст." [4]. Спираючись на теоретичні міркування, викладені у згаданих публікаціях, уважаємо за можливе розглядати *як концепти біблійні географічні назви*, що зустрічаються в поезії Тараса Шевченка.

Свого часу російський філософ і літературознавець С. О. Аскольдов (Алексєєв) запропонував розрізняти концепти двох типів – пізнавальні й художні, при цьому не проводячи між ними нерушної межі. На думку вченого, визначальна риса пізнавальних концептів полягає у їх спроможності замінювати предмети чи конкретні уявлення, художніх концептів - у їх здатність до художньої асоціативності, яку можна порівняти із законом розвитку музичної мелодії [1]. На наше переконання, біблійні географічні назви, введені Т. Шевченком до ряду поетичних текстів, однаково заряджені як пізнавальними, так і художньо-образними інтенціями.

У поезії Т. Шевченка відзначаємо таку біблійну топонімію: назви *країн* Палестина, Ізраїль (Ізраїльське царство), Іудея, Вавилон, Єгипет; назви *міст* - Віфлеєм, Ієрусалим (Єрусалим), Назарет; назви *гір* - Єлеон, Сіон, Карміл (Кармель), Ліван, Фавор, Голгофа; назви *річок* - Іордан (Йордан), Ніл, Єфрат; та назва *озера* Тиверіада (інші назви - Галілейське море або Генісаретське озеро). Згадані назви пов'язані з біблійною тематикою поем "Марія", "Неофіти", циклу [Царі], поезій "Во Іудеї во дні они", "Ісаія. Глава 35", "Кума моя і я…", "N. N. ("Така, як ти, колись лілея…")", "Подражаніє Ієзекіїлю. Глава 19", "Саул". Уживання географічних назв у зазначених творах Т. Шевченка переважно характеризується глибоким знанням точних реалій життя віддаленої у часі і просторі Ізраїльської землі. Винятками виглядають кілька епізодів.

Перший із них стосується історії народження Ісуса. У поезії "Во Іудеї во дні они…" читаємо: *"Як ось, не в самім Назареті, // А у якомусь у вертепі, // Марія сина привела, // І в Віфлеєм з малим пішла…"* [7, 309], хоча євангелісти Матвій і Лука засвідчили, що *"народився Ісус у Віфлеємі Юдейськім"* (Мт. 2, 1) [2][7], бо Йосиф пішов "із Галілеї, із *міста Назарету, до Юдеї, до міста Давидового, що зветься Віфлеєм"* (Лк. 2,

[7] Всі цитати з Біблії подаємо за цим виданням.

4) *разом з Марією, "із ним зарученою, що була вагітна"* (Лк. 2, 5). "І сталося, як були вони там, то настав їй день породити" (Лк. 2, 6).

У цьому ж творі Т.Шевченко відступається й від іншої лінії євангельської версії подій, пов'язаних з народженням Ісуса. Євангеліст Матвій повідомляє про те, що за днів царя Ірода "мудреці прибули до Єрусалиму зо сходу, і питали: "Де народжений Цар Юдейський? Бо на сході ми бачили зорю Його, і прибули поклонитись Йому" (Мт. 2, 1–2) [2]. У Т. Шевченка цю місію виконав поштар: "*Біжить почтар із Віфлієма // І каже: – Царю! Так і так! // Зіновать, кукіль і будяк // Росте в пшениці! Кляте плем'я // Давидове у нас зійшло! // Зотни, поки не піднялось! // – Так що ж, – промовив Ірод п'яний, – // По всьому царству постинать // Малих дітей; а то, погані, // Нам не дадуть доцарювать. – // Почтар, нівроку, був підпилий, // Оддав сенатові приказ, // Щоб тілько в Віфлеємі били // Малих дітей*" [7, 309].

Як відомо, поезію "Во Іудеї во дні они" Т. Шевченко планував зробити вступом до поеми "Марія", проте цей задум він відхилив. У самій же поемі "Марія" Т. Шевченко досить суголосно з євангельськими версіями передав історію народження Месії від непорочної Діви Марії у Віфлеємі, починаючи від слів: "*Надворі крикнуло. – Указ // Од кесаря, його самого, // Щоб ви сьогодня, // сей же час! // Ви на ревізію у город,*
// У город Віфлієм ішли" [7, 318]. Коли ж сталася ця подія, тоді про неї звістили пастухи: "*До сходу сонця, рано-рано // У Віфліємі на майдані*
// Зійшовся люд і шепотить, // Що щось непевне з людьми буде // Во Іудеї. Гомонить // І тихне люд. – О Люди! Люди! – // Чабан якийсь біжить, кричить. // – Пророчество Ієремія, // Ісаія збулось! Збулось! // У нас, у пастирей, Месія // Родився вчора!" [7, 319].

Другий епізод пов'язаний із описом *озера/моря* Тиверіадського. Євангеліст Іоанн вказав, що по воскресінні з мертвих "з'явився Ісус знов Своїм учням над морем Тіверіядським" (Ів. 21, 1). У поемі "Марія" юна героїня любила водити "...*Козу з козяточком сердешним // І попасти і напоїть, // Хоч і далеко. Так любила ж // Вона той тихий Божий став, // Широкую Тиверіаду*…" [7, 312]. Або ж в епізоді, коли Марія і Йосиф свого гостя-благовістителя "*Холодочком // До сходу сонця провели // До самої Тиверіади*" [7, 316]. Назарет від згаданого озера/моря знаходиться на відстані кількох десятків кілометрів, все це – покрита горами місцевість; а коли б українському поетові пощастило побачити Галілейське море (сучасна назва – озеро Кенерет), що витягнулося на двадцять кілометрів у довжину і на десять кілометрів у ширину, то навряд би він назвав його "тихим ставом", на якому, згідно Євангелій, Ісус із учнями, пливучи човном, потрапили у бурю, що могла їх човен потопити, якби не чудесна влада Ісуса над стихіями природи.

До специфічних розбіжностей відносимо і згадку про те, як "*В Єрусалимі говорили //Тихенько люде, що стяли // У городі Тиверіаді // Чи то якогось розп'яли // Провозвістителя Месії*" [7, 317]. У цьому

епізоді Т. Шевченко використав відомості про місто Тиверіаду (Тверію), збудованого Іродом Антипою на початку І ст. н. е. на західному березі Галілейського моря; за наказом цього правителя Галілеї скарано було Іоанна Хрестителя, якого Т.Шевченко міг мати на думці, коли писав про "Провозвістителя Месії".

Хоча тема Іоанна Хрестителя використана Т. Шевченком і в прямих звертаннях до образу Предтечі. У поемі "Марія" читаємо : "*Єлисавета, // Стара вдова, у Назареті // З малим синком своїм жила, // Таки з Івасем*" [7, 323], при цьому зауважуємо, що певних відомостей про місце проживання батьків Іоанна Хрестителя св. Захарія і Єлизавети нема. В Євангелії Луки сказано, що мешкали вони в місті Іудиному, однак, зазначимо, таких міст було чимало. Б.І. Гладков, пояснюючи це місце, писав: "За переданням, що збереглося до четвертого століття по Р.Хр., Предтеча народився у невеличкому містечку Іутті, поблизу Хеврона" [3, 59].

Так само відходить Т. Шевченко від євангельських версій подій, пов'язаних із Йосипом та Марією. Ось Йосип зустрів і привітав Марію: "*Ходімо в кущу, опочий, // Та повечеряємо вкупі // З веселим гостем молодим; // Ходімо, доненько. – Який? // Який се гость? – Із Назарета // Зайшов до нас підночувать*" [7, 314]. Отже, за текстом Т.Шевченка, Йосип з Марію мешкали не в Назареті. Хоча відомо, що Йосип, потомок Давида, Іуди і Авраама, був теслею із Назарета. Однак у поемі Марія місце проживання Йосипа і його наймички Марії ніби зумисне не вказане, що дещо віддаляє двох героїв поеми Т.Шевченка від їхніх євангельських прототипів.

Т.Шевченко пише про гору Фавор, що була десь поруч: "*Увечері, мов зоря тая, // Марія з гаю вихожає // Заквітчана. Фавор-гора,// Неначе з злата-серебра, // Далеко, високо сіяє, // Аж сліпить очі. Підняла // На той Фавор свої святиє /// Очиці кроткіє Марія // Та й усміхнулась…*" [7, 314]. Очевидно, що тут поет використовує назву гори, на якій сталося преображення Ісуса перед його двома учнями, аби підсилити особливі характеристики Марії, її схильність до містичного відчуття майбутніх подій. Так само виринає Назарет у двох інших епізодах, пов'язаних з Марією. На смисловому рівні це – антитези: перший раз вагітна Марія, почувши про страту "*У городі Тиверіаді (…) // Провозвістителя Месії. // - Його! – промовила Марія, // І веселесенько пішла // У Назарет", і Йосип порадів, "Що наймичка його несла // В утробі праведную душу // За волю розп'ятого мужа*" [7, 317]; другий епізод з поверненням Марії до Назарета стосується сина Марії, який вийшов на проповідь – "*пішов // В Єрусалим на слово нове, // Поніс лукавим правди слово*!", коли ж сина розп'яли, Марія спершу "*трупом впала*", ніби вмерла разом з єдиною дитино, а потім , "*спочинувши під тином, // У Назарет отой пішла*" [7, 327]. Євангеліст Іван (Ів. 19, 25-27) засвідчив, що Ісус, прип'ятий до хреста, доручив йому свою матір, яка лишалася на світі в самоті, бо вже не було ні Йосипа, ні іншої рідні. Т. Шевченко самотність Марії посилив її

останнім материнським подвигом: нещасна мати, зібравши всю свою духовну силу, "*униніє і страх*" розгублених учнів "*Розвіяла, мов ту полову, // Своїм святим огненним словом*!" [7, 328]. Т. Шевченко передоручає Марії місію укріплення віри в душах учнів її сина (супроти євангельської версії про сходження Святого Духа на апостолів, які потім понесли слово учителя до інших народів). Так само й картина смерті його героїні, яка "*під тином, // Сумуючи, у бур'яні // Умерла з голоду*" [7, 328], не відповідає тисячолітній церковній традиції, що вималювала метафізичну картину Успіння Богородиці.

Названі неточності постали як закономірний і неминучий наслідок творчого осмислення і відображення Т. Шевченком євангельських подій та інших біблійних колізій виключно у вимірах україноцентричного хронотопу. Саме тому в багатьох біблійних картинах домінують або ж виразно проступають образи та реалії природи й соціуму України. З іншого погляду, подібні відхилення він біблійного канону є виразно пролонгованою апокрифічною традицією у трактуванні євангельських подій, яка жила як у писемній, так і в усній літературній творчості (див. нашу ст.: "Свята Трійця і троїста символіка: до питання про літературну ґенезу української народної поезії" - "Слово і час",.– 2005. – № 6. – С. 1–14).

На підтвердження україноцентричності Шевченкової поезії біблійної тематики можна знайти достатньо доказів; часто поет у тексті залишав на цей предмет ясні підказки, як от у поезії "Саул": "*В непробудимому Китаї, // В Єгипті темному, у нас, // І понад Індом і Євфратом // Свої ягнята і телята // На полі вольнім вольно пас // Чабан, було, в своєму раї*" [7, 356]. Уточненням "у нас", а також переліком найдавніших цивілізацій і державних утворень Т. Шевченко іронічно окреслив давню проблему походження і природи царської влади, актуальної для будь-яких часів і народів (в тім числі й для підневільної України чи й цілої Російської імперії), наголосивши, що від діяння жодної з тих коронованих владних осіб не наставав на землі Рай. Згадка про біблійний Євфрат тут вельми промовиста, оскільки це одна із чотирьох річок Раю, описаного у Першій книзі Мойсеєвій: Буття (1 М. 2, 10-14). Відтоді нічого на землі не змінювалось: "*Минали // За днями дні. Раби мовчали // Царі лупилися, росли // І Вавилони муровали*" [7, 356]. Тут ужитий в множині Вавилон кореспондується з вічною проблемою міжнаціонального і міжконфесійного непорозуміння, символізуючи роковану приреченість людей на незахищеність від неправедної влади: "*Дрібніють люде на землі, // Ростуть і висяться царі!*" [7, 358].

За законом розвитку музичної мелодії наведемо ще одну згадку Т. Шевченка про першого Ізраїльського царя Саула з поезії "Кума моя і я…"; поезія написана під враженням від прогулянки Петербургом пізньої осені 1860 р., – зайшовши до собору, поет почув як по знаку під склепінням залунало: "*Во Іудеї // Бисть цар Саул". Потім хор // Ревнув з Бортнянського: "О скорбь, // О скорбь моя! О скорбь велика*!" [7, 371].

Цей приклад засвідчує, що думки українського поета до останніх днів життя прив'язані були до біблійних формул, котрі допомагали йому осмислювати національні, геополітичні чи історіософські виміри буття. У цьому зв'язку згадаємо й поезію "N. N. (Така, як ти, колись лілея)", присвячену молодій дівчині, в образі якої поет побачив образ юної Марії із Назарета, яка народила Спасителя світу: "*Така, як ти, колись лілея // На Іордані процвіла, // І воплотила, пронесла // Святеє слово над землею*" [7, 285]. Однак, поет відсахнувся від власної думки про те, що ця дівчина, "дністровий цвіте", може здійснити подібний чин: "*Ні, ні! Крий Боже! Розіпнуть. // В Сибір в кайданах поведуть*…" [7, 285], і цим український поет окреслює остаточний вирок своїй сучасності, яка не краща за "мерзенну Іудею".

Окрім царя Саула, Т. Шевченко неодноразово звертався у творчості й до іншого, не менш відомого персонажа Старого Завіту - до царя Давида, зокрема у циклі [Царі], де єдиний раз поет вживає назву Ізраїль: *"Не видно нікого в Ієрусалимі, // Врата на запорі, неначе чума // В Давидовім граді, Господом хранимім, // Засіла на стогнах. Ні, чуми нема; // А гірша лихая та люта година // Покрила Ізраїль – царева война!"* [7, 82]. Цілком виправдане вживання назви Ізраїль саме в цьому контексті, адже саме Давид символізує "золоту добу" державотворення цієї країни, її найбільший злет і славу. В інших випадках поет до цієї назви не повертається, але й епізоди з біблійної історії, які зацікавлювали українського поета, стосувалися багато гірших сторінок життя синів Ізраїля на Обітованій Землі.

У поезії "Подражаніє Ієзекіїлю. Глава 19", використавши дві географічні назви - Єгипет і Вавилон - та властиву для поетики пророцтв Єзекіїля ускладнену символіку й алегоризм (зокрема образи двох "лютих львичищ" - як символ влади і могутності), Т. Шевченко нагадує про великі катаклізми, що спіткали древній ізраїльський народ на тривалому історичному шляху: згідно свідчень Старого Заповіту, сини Ізраїля, до їх появи на землях Палестини, чотири століття перебували на рабському становищі в Єгипті, доки їх не вивів звідти Мойсей; а в 586 р. до н. е. Іудейське царство впало під ударами військ Навуходоносора, Єрусалим було зруйновано, значна частина ізраїльтян (разом з ними і пророк Єзекіїль) опинилися у "вавилонському" полоні.

У Т.Шевченка домінує ідея Єзекіїля, що всі нещастя на долю народу значною мірою падають через розтління і звиродніння можновладної верхівки, яка постає в образі ненажерного левеняти: *"Отож левеня те дике! Люте! // Підстерегли його, взяли. // В Єгипет люде одвели - // На каторгу"* [7, 330]; *"А люта мати! // Спустила друге біснувате // Своє скаженеє звіря. // Та вже такого сподаря, // Що гради й весі пожирало. // Земля тряслася, трепетала // Од реву львичища твого. // Окули люде і цього. // Заперли в щелепи удила // І в Вавилоні посадили // В тюрму глибоку"* [7, 330]. У другій частині цієї поезії

Т.Шевченко відходить від біблійного тексту Книги пророка Єзекіїля і викладає власні міркування на тему самодержавної влади, її сили і безсилля, яка вже уподібнюється не до лева, а до лози, що хилиться під вітром у лузі, а вітер (символ вітру історії, вітру вічних перемін) "*дихне, погне і полама*", і тоді "*злая своєволя // Сама скупається, сама // В своїй крові. Плач великий // Вомєсто львичищого рика // Почують люде. І той плач, // Нікчемний, довгий і поганий, // Межи людьми во притчу стане, // Самодержавний отой плач!*" [7, 331]. Задля цього й писав своє пророцтво Т. Шевченко, складаючи на чужий сюжет власну притчу, власну науку своїм сучасникам.

У другій частині поезії безсумнівно превалює християнський мотив всезагального переродження і переображення – навіть звірів і катів. Ясним контрапунктом до теми Єгипту в поезії "Подражаніє Ієзекіїлю. Глава 19" звучить євангельський мотив Єгипту в поемі "Марія": "*А мітла, / Мітла огненная світила, // Неначе сонце, і дивилась // На ту ослицю, що несла // В Єгипет кроткую Марію // І нарожденного Месію*" [7, 320]. Сумирність характеру Марії, її готовність до самопожертви в ім'я Бога Т. Шевченко розвиває у наступних рядках поеми, але сукупно образ покірної матері, яка з надзвичайним дитям сіла на ослицю, є прямою алюзією євангельської розповіді про в'їзд Ісуса на віслюкові до Єрусалима. Тут визначення "кроткая" освітлює й дорогу до Єгипту, і подальше життя святого сімейства на берегах Нілу: *"У Нілі скупанеє спить // У пелюшках долі, під вербою, // Дитяточко. А меж лозою // З лози колисочку плете // Та плаче праведная мати,// Колиску тую плетучи"* [7, 321]. Образ Нілу, колиски з лози, дитяти – також є біблійною алюзією історії новонародженого Мойсея, врятованого від смерті, що нависла над усіма ізраїльськими хлопчиками.

На загал кажучи, Євангельські події розгортаються на землях Палестини, поділеної на п'ять провінцій: Галілею, Самарію, Іудею (Юдею), Ідумею і Перею. Автори Євангелій найчастіше називають Галілею, де Ісус провів більшу частину свого життя. Шевченко жодного разу не використав назв Галілея, Самарія, Ідумея чи Перея.

У поемі "Неофіти" він один раз назвав Палестину, з гіркою іронією нагадавши невтішну долю не раз завойованої чужинцями землі. У 1 ст. н. е. в Палестині порядкували римляни, про що Т. Шевченко й писав: "*Во Іудеї во дні они // Во время Ірода-царя, // Кругом Сіона й на Сіоні // Романські п'яні легіони // Паскудились*" [7, 309]. За римського панування Палестину було поділено на згадані провінції й передано у володіння цілковито залежним від Риму синам Ірода. У поемі "Неофіти" перед жорстоким і розпусним римським імператором, мов перед богом, молилися "*сенат**о**ри / І всі патриції*", котрим Нерон виявляв милість і "благодать": *"Кому чи чином, чи грошима, // Кому [в] аренду Палестину // Байстрятам дещо"* [7, 251]. За відданою в аренду Палестиною і для Т.Шевченка, і для численних його читачів, невідворотно зводилась

болісна тінь України, не раз завойованої чужинцями і безжально розділеної неправедними кордонами землі.

Найчастіше Т.Шевченко використовує в поезії назву Іудея, хоча її значно рідше згадують автори Євангелій. У Новому Заповіті Іудея, у вузькому сенсі, означає південну Палестину, володіння коліна Іуди та Іудейських царів, землю, що тягнеться на південь від Самарії та Галілеї; а в широкому сенсі – Іудея означає всю Палестину. У схильності Т. Шевченка називати Іудеєю майже всю Палестину, здавалось би, можна було б вгадати міцну семантичну прив'язку до імені Іуди, навіть не до одного із синів Якова/Ізраїля, а до одного із сумно відомих учнів Ісуса. Порівняння з образом Іуди, зрадника Христа, в поезії Т. Шевченка знаходимо в поемах "Гайдамаки", "Москалева криниця", "Єретик", "Марія" та ін.

У поемі "Неофіти", де цю назву вжито вперше, Іудея дістає досить дошкульні характеристики: *"Тойді вже сходила зоря // Над Віфлеємом. Правди слово, // Святої правди і любові // Зоря всесвітняя зійшла! // І мир і радость принесла // На землю людям. Фарисеї, // І вся мерзенна Іудея // Заворушилась, заревла, // Неначе гадина в болоті. // І Сина Божія во плоті // На тій Голгофі розп'яла // Межи злодіями. І спали, // Упившись кровію, кати, // Твоєю кровію. А ти // Возстав од гроба, слово встало, // І слово правди понесли // По всій невольничій землі // Твої апостоли святії"* [7, 247]. Вісімнадцятьма рядками Т. Шевченко переповів усю євангельську історію з'яви на землі Іудеї Сина Божого, Слова Божого (Логосу). Тут Іудея дістає різко негативні епітети та визначення, оскільки вона протиставлена правді й любові всесвітнього масштабу, тобто протиставлена цілому світові, задля спасіння якого прийшов на землю Ісус. Розвиваючи в поемі "Марія" тему Месії, Спасителя світу, шукаючи словесні формули на посилення всезагального значення описуваної події, Т.Шевченко вкладає в уста "*дивочного гостя*", що відвідав старого Йосипа й Марію, слова провіщення: "*- Во Іудеї не було, – // Промовив гость, – того ніколи, // Що нині узриться. Равві великого глаголи // На ниві сіються новій*!" [7, 315].

Найвеличніші і найтрагічніші події в житті Іудеї пов'язані з Єрусалимом. Будівництво Єрусалима ознаменувало розквіт Ізраїльської держави за царювання Давида у X ст. до н. е.; його падіння й руйнування під ударами халдейських військ у V ст. до н. е. знаменувало втрату незалежності і перебування багатьох ізраїльтян у вавилонському полоні. У поемі "Марія" Єрусалим показано очима головної героїні та її сина, який "*Сидить, було, на Єлеоні, // Одпочива. Єрусалим // Розкинувсь гордо перед ним, // Сіяє в золотім вісоні // Ізраїльський архієрей! // Романський золотий плебей! // І час і два мине, не встане, // На матір навіть і не гляне // Та аж заплаче, дивлячись, // На іудейськую столицю*" [7, 326]. В цій оцінці величного могутнього міста, що схилилось під натиском Риму, Т. Шевченко заклав передбачення Ісусом тяжких прийдешніх випробувань, котрі неминуче мали впасти на

долю держави й народу.

Найголовніші і найтрагічніші події в житті сина Марії також пов'язані з Єрусалимом. В Єрусалим на ярмарок приводили Марія і Йосип свою дитину, заклопотані ярмарковими справами батьки загубили хлопчину, а знайшли між раввинами, і вони побачили: їхнє дитя "*сидить // І научає, неповинне, // Як в світі жить, людей любить, // За правду стать! За правду згинуть*!" [7, 325]. Коли ж прийшов час, за провіщення святої правди сина Марії стратили в Єрусалимі, це їй випало бачити на власні очі, "*Бо за сином // Святая мати всюди йшла", "Аж поки, поки не дійшла // Аж до Голгофи*" [7, 326].

Назви біблійних гір також виконують у текстах Т. Шевченка важливу художньо-стилістичну функцію. У поемі "Неофіти" нагадування про Голгофу супроводжується пристрасною авторською апеляцією – його серце звертається до Бога й запитує: "*Що Він зробив їм, той святий, // Той Назорей, той Син єдиний // Богом із бранної Марії, // Що він зробив їм? І за що // Його, святого, мордували, // Во узи кували. // І главу Його честную / Терном увінчали? // І вивели з злодіями // На Голгофу-гору; // І повісили меж ними – // За що?*" [7, 245]. Картина жорстокої розправи над неповинним Назореєм будила в серці поета не лише нерозуміння власної несправедливої долі, його десятилітнього покарання солдатчиною і забороною творчості. Т.Шевченко ставив перед Господом найтяжче онтологічне питання – про існування зла і несправедливості на землі. Відповіді він не почув, про що й писав: "*Не говорить // Ні сам сивий Верхотворець, // Ні його святії – // Помощники, поборники, // Кастрати німиє*!" [7, 245].

В іншому місці цього ж твору, засуджуючи діяння фарисеїв і всієї Іудеї, як цілої нації – носія релігійної науки про Бога Творця – Т. Шевченко пише не про сина Марії, не про Назорея, а про Сина Божого: "…*Фарисеї, // І вся мерзенна Іудея // Заворушилась, заревла, // Неначе гадина в болоті. // І Сина Божія во плоті // На тій Голгофі розп'яла // Межи злодіями"* [7, 247]. Розуміння Т.Шевченком цілої концепції релігійної доктрини іудаїзму та християнства (Старого й Нового Заповітів) висвітлює зіставлення щойно наведеної цитати і фрази з поезії "Во Іудеї во дні они", де звучить звертання до Йосипа, який захистив свою наймичку Марію від жорстоких іудейських законів: "*О старче праведний, багатий! // Не од Сіона благодать, // А з тихої твоєї хати // Нам возвістилась*" [7, 316]. Тут Йосип виявив не так вірність закону Мойсея, приписам Тори, як вірність почуттю милосердя і любові до ближнього, що й були покладені в основу вчення Ісуса Христа. У трактуванні цієї проблеми поезія Т.Шевченка зближується зі "Словом про закон і благодать" першого руського митрополита Іларіона.

Майстерність Т.Шевченка виявилась у влучному зіставленні (чи навіть протиставленні) двох гір – Голгофи, куди вивели Ісуса для страти, і гори Єлеон (тобто гори Оливної). Оливна гора знаходиться на сході

від Єрусалима, з неї відкривається чудова панорама міста. На Єлеоні Ісус часто бував зі своїми учнями. У поемі "Марія" мати *дивиться "Як Син той скорбний спочиває.// Аж ось і дітвора біжить // Із города. Його любили // Святиє діточки. Слідком // За ним ходили, // А іноді й на Єлеон // До його бігали малії*" [7, 327].

У поезії "Ісаія. Глава 35 (*Подражаніє*)" Т.Шевченко виразними образами змалював картину пишного буяння природи Палестини, яку Біблія називає краєм, де течуть молоко й мед. Т.Шевченко тонко відчуває географічні реалії далекої землі, зокрема її території, позбавлені природного зрошення: більшість річок, потоків та струмків у літню спеку пересихають, проте землю цю живлять підземні ключі та джерела. Т. Шевченко пише: "*Радуйся, ниво неполитая! // Радуйся, земле, не повитая // Квітчастим злаком! Розпустись, // Рожевим крином процвіти! // І процвітеш, позеленієш, // Мов Іорданові святиє // Луги зелені, береги!*" [7, 283]. Зелену родючу долину поет оспівує як святиню: з Йорданом пов'язані численні євангельські події, зокрема хрещення в його водах Ісуса. У Т. Шевченка: "*І честь Кармілова і слава // Ліванова, а не лукава, // Тебе укриє дорогим, // золототканим, хитро шитим, // Добром та волею підбитим, // Святим омофором своїм. // І люде темнії, незрячі, // Дива Господнії побачать*" [7, 283]. Великий старозавітний пророк Ісая у другій половині VIII ст. до н. е. передбачав відродження земного раю і для природи, і для людей: "*Звеселиться пустиня та пуща, і радітиме степ, і зацвіте, мов троянда, - розцвітаючи, буде цвісти та радіти, буде втіха також та співання, бо дана йому буде слава Лівану, пишнота Кармелу й Сарону; вони побачать славу Господа, велич нашого Бога"* (Іс. 35, 1-2). Т. Шевченко точно повторює порівняння, вжиті в Ісаї: з горою Карміл (Кармел), що стала біблійним символом гордої краси, і з Ліваном – гірським пасмом, вершини якого вкриті вічними снігами; біблійні пророки часто уподібнювали до величі Лівану гідність і могутність Ізраїльського царства.

Отже, розглянувши функціонування біблійних географічних назв у поезії Т.Шевченка, можемо констатувати, що український поет володів глибоким знанням точних реалій життя віддаленої у часі і просторі Ізраїльської землі, зокрема, володів глибокими знаннями текстів Святого Письма. Винятками виглядають кілька неточно відтворених епізодів, що постали, на нашу думку, як закономірний і неминучий наслідок творчого осмислення і відображення Т.Шевченком євангельських подій та інших біблійних колізій виключно у вимірах україноцентричного хронотопу.

Більшість ужитих Т.Шевченком біблійних географічних назв демонструють здатність біблійного концепту мати власне історичне, конфесійне і суто мистецьке маркування. Біблійні географічні назви, перебуваючи в культурно-духовному просторі поезії Т.Шевченка,

формують власні ідеосфери, які можуть визначати нові аспекти їх сприйняття як образу чи символу, надавати асоціативній картині непередбачуваної динаміки, а також відкривати нові можливості трактування, переосмислення вихідного поняття. Природа сприйняття конкретного концепту значною мірою залежить від здатності того, хто сприймає, до асоціацій та співставлень. Тобто біблійний концепт, як і концепт узагалі, містить у собі невизначену перспективу художніх асоціацій, яку С.Аскольдов називав “асоціативною позамежністю".

Поза всім іншим, біблійні концепти засвідчують неперервність проповідницьких інтенцій українського давнього і нового письменства, його перспективне тяжіння до традиційної герменевтики, а також до стилістично модернізованого художнього переосмислення, перетрактування багатьох образів та сюжетів Книги книг. Саме тому в біблійних картинах поезії Т. Шевченка домінують або ж виразно проступають образи та реалії природи й соціуму України. З іншого погляду, подібні відхилення він біблійного канону є виразно пролонгованою апокрифічною традицією у трактуванні євангельських подій, яка жила як у писемній, так і в усній літературній творчості.

1. Аскольдов-Алексеев С. А. Концепт и слово // Русская речь. Новая серия. Л., 1928; *2*. Біблія або Книги Святого Письма Старого та Нового Заповіту із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена [переклад Івана Огієнка]. – М., 1988; 3. *Гладков Б. И.* Толкованіе Евангелія. – СПб.: Издание автора, 1913. / Репринтне видання Свято-Троїцької Сергієвої Лаври. – 1999; *4.* Збірник наук. ст. Миколаївського держ. університету ім. В. О. Сухомлинського. – У друці.; *5. Нюстрем Э*. Библейский энциклопедический словарь. – Торонто (Канада). – 1996; *6. Слово і час*. - 2007. – № 12; *7. Шевченко Т. Г.* Повне зібрання творів у 12 томах.– 2001. – Т.2.

М. Тарасова, асп.

ОБРАЗ ХАТИ-ПУСТКИ У ПОЕЗІЯХ Т.ШЕВЧЕНКА: ЖИВОПИСНЕ НАЧАЛО

Феномен Шевченка полягає у тому, що він органічно і, не обкрадаючи жодну зі своїх іпостасей, поєднав два творчих начала – митця-маляра і митця-поета. Переплітаючись (у першу чергу, в свідомості самого Шевченка), вони не могли бути розділені і тому в його малярських роботах ми знаходимо відбитки поезії, а в поезії "бачимо" живописця. Попри те, що вивчення феномену поєднання поезії й малярства у творчості Шевченка розпочав ще І. Франко у трактаті "Із секретів поетичної творчості", довгий час літературознавство оминало увагою цей факт. Особливий симбіоз поезії й малярства у творах Шевченка відзначали чимало науковців (О.Новицький, Д.Антонович,

Г.Владимирський, Є.Кирилюк, А.Савінов, С.Раєвський, П.Говдя та багато ін.). Нарешті, потреба ґрунтовного дослідження живописного начала поетичних робіт митця визріла і результатом цього стала поява нових розробок у цьому напрямку. Зокрема, статті Л.Генералюк є поєднанням літературознавчого, психологічного та живописного підходів до аналізу поетики митця [4-6]. Цікавими є дослідження багатої колористики творів митця [14], що є свідченням відбиття малярського таланту у поетичних замальовках. Перші кроки у напрямку вивчення "живописності" Шевченкової поезії вже зроблені, проте залишається ще чимало нез'ясованих питань, чим пояснюється актуальність нашого дослідження, мета якого: простежити вплив малярського таланту Шевченка на створені ним знакові картини у слові, зокрема застосування у створені поетичного образу хати-пустки суто живописних прийомів.

Найперше митець сприймав оточуючий світ саме як художник: "його … сприйняття дійсності назавжди стає вибірковим: на першому плані форма, колір, контрасти, ритм, тло, рисунок" [4, 53]. Як відомо, художники високо цінують своє вміння побачити і донести через живописний малюнок те, що для пересічної людини залишиться непоміченим, не приверне уваги. При чому це стосується як речей, сцен і ситуацій, що можна із упевненістю віднести до категорії прекрасного, так і того, що на перший погляд видається непривабливим або навіть потворним, але теж може бути об'єктом мистецтва. Так, "Шевченка як художника вабить усе характерне – воно для нього не менш важливе, ніж прекрасне" [9, 13]. Одним з таких характерних образів є образ хати-пустки, у хаосі запустіння якої митець бачив значно більше, ніж тільки занепад, руйнацію, бруд. У живописній спадщині митця цей мотив не представлений, умовно можемо зарахувати до живописного образу хати-пустки у живописі Шевченка його рисунок олівцем "Вдовина хата в Україні" (1843), адже, як надалі спостерігатимемо, хату без господаря чи господині митець часто уподібнює до хати-пустки, хоча формально вона й не є такою. Натомість, на полотнах Шевченка побачимо чимало українських хат, які доглянуті своїми (зримими чи незримими для реципієнтів) господарями ("Селянська родина" (1843), "Хата над водою" (1845), "Селянське подвір'я" (1845), "На Решитилівці" (1845)). Вони – символ родинного щастя й матеріального добробуту. Натомість у поетичних творах образ пустки – наскрізний і вражає своїм потужним емоційним зарядом.

Для українського світомислення хата – "це перша ланка в організації світу" [12, 113]. Народжуючись, зростаючи-дорослішаючи у хаті батьків, українці незримо, проте дуже міцно прив'язуються до неї, а якщо зв'язок цей раптово обривається, втрачають джерело сакральної енергії. Шевченко дуже зрозуміло проартикулював це, адже, зрештою, жоден із його персонажів, який відвернувся від батьків і рідної домівки, не

знайшов щастя у житті.

Таким чином, для Шевченка хата-пустка була не просто порожньою, занедбаною і давно забутою будівлею, а виростала до символу розірваності родинних зв'язків. Найчастіше винуватцем цього Шевченко робить молодше покоління, яке ще не навчилося цінувати підтримку родини.

Так, у поемі "Осика" хата нагадує пустку, а батько конає, бо невдячна дочка пішла з дому, невінчана народила близнят, і спочатку не хотіла, а згодом боялася повертатися додому:

…То сяк, то так
На свою країну
Доплентала, одпочила,
Вечора діждала –
Та й у село, хотілось, бач,
Щоб люде не знали.
Підкрадаюсь до хати –
Аж огню немає.
Я думала, що спить батько,
Аж він умирає.
І нікому руки скласти, –
Я перелякалась.
Хата пусткою смерділа [15, 364].

Пізніше, відновлюючи хату, повертаючи її до життя, героїня тим самим спокутуватиме свій гріх і робитиме спробу відновити зв'язок із рідною землею. Шевченко яскраво увиразнив той факт, що, повернувши рідній оселі колишній вигляд, жінка очистилася й морально. У її серці знову запанував спокій, який людина здатна відчувати лише тоді, коли між внутрішнім і зовнішнім світом настає рівновага:

Восени прийшла додому,
Пустку затопила,
Вимазала, упоралась
І легко спочила,
Як у раї, все забула,
І злеє й незлеє,
Всіх простила, всіх любила
І мов над землею
Святим ангелом витала,
Так їй легко стало.
Мов в палатах, в своїй хаті
Перезимовала [15, 368-369].

Як відомо, "для української ментальності найвища цінність родини – в забезпеченні виховання порядного, працелюбного, шанобливого до батьків та інших людей нового покоління" [17, 27]. Цей концепт був основою і Шевченкового світомислення. Він знайшов своє відображення

і у його малярських роботах, і чисельних поетичних та прозових творах. Щаслива родина – лише та, де всі її члени тримаються один одного: діти із повагою ставляться до старших, готові допомагати, доглядати на старості, дорослі присвячують себе вихованню й становленню молодшого покоління, дбають про дім і господарство. Руйнування такого одвічного ладу, зрештою, й приводить до знищення родинних зв'язків.

Змальовуючи у своїх поетичних творах пустку, Шевченко окреслював різні життєві долі й колізії, що призвели до руйнування родинного гнізда, але в нього, як і повсюдно в українській традиції, "образ "холодної хати", "нетопленої хати", "пустої хати" символізує самотність, сімейне горе, "оболонку, позбавлену духу" – родини, благополучних сімейних стосунків" [12, 114].

З однаковим гнівом і осудом Шевченко малює перед своїми читачами хату, занедбану через егоїзм дітей ("Не хочу я женитися"), через складні соціальні умови, які змушують молодь залишати рідні домівки та старих батьків, аби піти на заробітки чи в москалі ("У нашім раї на землі"), через невідповідальність й егоїстичність дорослих, небажання доглядати власних дітей і обрання натомість розгульного способу життя ("Ой я свого чоловіка", "Сотник").

В окремих поетичних творах образ хати-пустки є не просто символ розірваності родинного кола, він стає організуючим началом. Змальовуючи покинуті сільські обійстя, Шевченко створює символічні картини у слові, які вражають своєю "малярською" довершеністю і силою емоційного впливу на читача. Однією з таких поетичних картин є живописна замальовка у поезії "Не кидай матері!" – казали" [16, 10], де причиною знищення родини став егоїзм дочки, яка пішла слідом за коханим-паном і забула матір:

"Не кидай, матері!" – казали,
А ти покинула, втекла,
Шукала мати, не найшла,
Та вже й шукати перестала,
Умерла плачучи. …

Шевченко в цьому вірші описує трагедію не лише окремо взятої родини. Ситуація є тим більш вражаючою, оскільки зруйнування дому як "складника ноосфери (нації)" [11, 91] – загроза для цілої української нації. Поет проектує цей епізод на долю всього народу і застерігає своїх читачів від таких невиправних помилок.

Описавши смерть матері, Шевченко поступове руйнування будинку й господарства описує як повільну смерть. Вона вражає реципієнта не менше, бо ж уся поетична картина побудована на образах-архетипах, які, як відомо, "мають свою історію, походження, ґенезу, що сягає у сиву давнину" [10, 2]. Актуалізуючи у свідомості, розбурхуючи в уяві архетипні образи, письменник завжди може розраховувати на яскраві емоційні реакції читача. Пояснюється це тим, що, хоча архетипи і не

усвідомлюються, у психіці вони, тим не менше, закарбовуються "емоційно забарвленими переживаннями, залишками енергетичного піднесення (збудження)" [2, 13].

Шевченко вибирає найбільш вдалу форму оповіді. Поезія нагадує своєрідне звертання, умовний діалог, де ми чуємо, щоправда, лише репліки автора. Саме звертальні інтонації й форма дають письменникові можливість якнайсильніше вплинути на читачів6

…Давно
Не чуть нікого, де ти гралась.

Шевченко апелює до найприємніших і найщасливіших спогадів своєї умовної співбесідниці. Він нагадує їй (а отже, і всьому читацькому загалу), що дитинство з його безтурботністю пройшло саме на подвір'ї батьківської хати, і саме ці спогади мають найсильнішу здатність змусити схаменутися ту, яка покинула рідний дім.

Українські господині завжди ретельно доглядали домівку, пестили її, ніби дитину, "у хаті завжди було охайно, вибілено, розмальовано кольоровою глиною, оздоблено витинанками, утикано квітами, запашними травами" [7, 8]. З огляду на це, картина запустіння вражає ще більше:

Собака десь помандрувала,
І в хаті вибито вікно …

Хата тепер недоглянута, у вікнах немає скла, пішла з подвір'я собака. Кожна з виписаних Шевченком предметних деталей сприяє візуалізації (побудові в уяві довершених "живописних" картин), адже кожна деталь – символічна, впізнавана, відома українському читачеві, а, отже, й легко уявлювана.

Попри доволі значний обсяг поетичного "полотна", воно постає в уяві в усій своїй цілісності. "Візуальна автономія кожного рядка якоюсь мірою виділяє його з цілісності загальної послідовності і представляє його як ситуацію всередині ситуації" [1, 110]. Завдяки цьому перед внутрішнім зором читача постає візія, яка із кожним наступним рядком вписує в зоровий образ нові деталі й обрії. Цей принцип можна порівняти із колами, що утворюються на воді від кинутого в неї камінця. У поезії, яку сприймає читач, кожен рядок стає тим наступним "колом", яке розширює змальовувану місцевість і дає можливість охопити уявою (внутрішнім "оком") усе більшу частину "картини".

Так, йдучи за текстом, ми бачимо, що Шевченко далі охоплює своїм поетичним "пензлем" вже й прилеглі до будиночка території, зокрема, сад:

В садочку темному ягнята
Удень пасуться …

Раніше цим садом пишалися господарі, обирали місцем свого відпочинку. Тепер же поміж деревами височать бур'яни, тому то він і "темний", огорожа впала, що й зробило його місцем, де пасеться худоба (усе це – бур'яни, зламана огорожа – дозволяє нам "домалювати" уява та попередній життєвий

досвід реципієнта, активізовані авторським текстом).

Дає зрозуміти Шевченко і те, як виглядає хата вночі.

… А вночі
Віщують сови та сичі
І не дають сусідам спати.

Хата, яка, за уявленнями наших предків, "захищає родину від злих сил" [3, 557], стає прихистком для птахів, що асоціюються у свідомості українців зі злими силами (сови та сичі).

Далі автор робить акцент на окремій деталі – квітах, які вирощувала дівчина:

І твій барвіночок хрещатий
Заріс богилою, ждучи
Тебе, неквітчану …

Зовсім не випадково письменник вибирає предметом своєї уваги саме цю квітку. Барвінок в уяві українців постає як символ дівоцтва, молодості, також це "найголовніше зілля для весільних вінків" [3, 428]. У такий спосіб Шевченко натякає на те, що зараз з цього цвіту виплітали б віночок для щасливої молодої, а він заростає богилою, дівчина ж ходить світом, грішна, бо "неквітчана" (тобто незаміжня). Варто відзначити тут особливу спостережливість Шевченка. Його чутливе, треноване око художника звикло фіксувати найдрібніші деталі, які пізніше й доповнюватимуть картини за змістом, робитимуть їх життєвішими й правдоподібнішими. Так, барвінок на подвір'ї заріс богилою. Здавалося б дрібничка, але, насправді, вона й робить картину достовірнішою, адже знаємо, що ця рослина починає пробиватися крізь землю саме на покинутих ділянках.

Далі Шевченко знову з кожним рядком все більше розширює простір зображення:

…І в гаї
Ставочок чистий висихає,
Де ти купалася колись.

"Бачимо" вже і гай, і ставок, що поступово засихає. Знову Шевченко апелює до минулого дівчини, її спогадів про дитинство, яке було проведене тут, на березі ставка, під вітами дерев:

І гай сумує, похиливсь.
У гаї пташка не співає –
Й її з собою занесла.

Автор зосереджує свою увагу не лише на візуальних образах. Він створює й аудіальне тло. Навколо панує вражаюча тиша, жоден звук не порушує її, навіть у гаї, де зазвичай можна почути і шелест листя, і шурхіт трав, що колише вітер, і спів пташок – натомість постає цілковитий спокій.

Недоглянутими виглядає не тільки хата й подвір'я, а й усі ті місця, де колись гралася, зростала, працювала і, врешті-решт, дівувала горе-

дочка:

В яру криниця завалилась,
Верба усохла, похилилась,
І стежечка, де ти ходила,
Колючим терном поросла.

Терен, що з'являється на поетичному полотні, "символізує непрохідність у просторі і часі" [8, 593], а, отже, вказує і на те, що рід навіки роз'єднаний, дочка вже ніколи не прийде в рідний дім і з часом пустка перетвориться на руїну.

Наскрізні образи хати як символу родини й пустки як символу втрати родинних зв'язків тісно пов'язані, презентують у поетичних творах митця одну з найсвятіших для нього ідей – ідею родини. На думку В. Шевчука, "родина як основа суспільності у творчості Шевченка – один із головних компонентів картини світу, України, бачення української людини" [13, 213].

Створюючи поетичні "замальовки" хати-пустки, Шевченко застерігає від помилок своїх читачів, засуджує соціальний устрій тогочасного суспільства, який ламав долі людей.

Одну з найтиповіших життєвих колізій Шевченко змалював у поезії "Рано-вранці новобранці…". Молодий хлопець, якого забрали в москалі, йде з рідного села, помирають з горя й туги стара мати й кохана:

Минули літа, а село
Не перемінилось.
Тілько пустка край села
Набік похилилась.
Коло пустки на милиці
Москаль шкандибає.
На садочок позирає,
В пустку заглядає…[16, 15].

Перед очима постає своєрідний поетичний "начерк", де кожна деталь виконує свою роль і посилює емоційний ефект від споглядання "композиційного центру" поетичного малюнка – пустки. Саме порожня хата стає в цьому творі "головним персонажем", адже вона й уособлює своєю занедбаністю знищення роду. Тлом виступає село, яке "не перемінилось", тобто все таке ж квітуче, зелене, сповнене життям. Тим більш занедбаною на його фоні виглядає хата, що вже похилилася набік. Постать москаля на милицях, який шкандибає десь поблизу хати, посилює емоційність "малюнка" у слові.

Разом з тим, Шевченко пробує змоделювати й можливий розвиток подій, які б могли мати місце, якби не потреба служити, і подає їх як своєрідні сподівання-марення-спогади нещасного:

Марне, брате, не вигляне
Чорнобрива з хати.
Не покличе стара мати

Вечеряти в хату.
А колись… Давно колись-то!
Рушники вже ткались,
І хустина мережалась,
Шовком вишивалась,
Думав жити, любитися
Та Бога хвалити!

Насамкінець Шевченко подає ту саму картину, але вже у вечірньому світлі і змінивши місце локації москаля:

Сидить собі коло пустки
Надворі смеркає,
А в вікно, неначе баба,
Сова виглядає.

Аналіз поетичних творів Шевченка, у яких представлений образ хати-пустки, є черговим підтвердження того, що на художнє мислення митця величезний вплив мало його захоплення малярством. Уважне, треноване око художника-професіонала вичленовувало із оточуючої дійсності найпромовистіші візуальні деталі. Поетичний геній митця допомагав перекодувати візуальні образи у словесні. Малярський талант позначився і на побудові довершених композицій, колористичного вирішення поетичних "полотен"-візій, що зображують хату-пустку. Живописна довершеність поетичних замальовок сприяє сильнішому емоційному впливові на реципієнта, читач активно сприймає генеровані автором емоційно-смислові заряди. Завдяки цьому, зокрема, стає виразнішою ідея родинності і зв’язку поколінь, символом якої є хата.

!. *Арнхейм Р.* Новые очерки по психологи искусства. Пер. с англ.. – М., 1994; 2. *Бійчук Г.* Актуалізація архетипів національного підсвідомого засобами художнього слова (На матеріалі творчості Тараса Шевченка) // Дивослово. – 2005. – № 10; 3. *Войнович В.* Українська міфологія. – Вид. 2-ге, стереотип. – К., 2005; 4. *Генералюк Л.* Взаємодія мистецтв у творчості Шевченка // Українська мова в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 1999. – №1; 5. *Генералюк Л.* Візуальний код Шевченка // Слово і час. – 2004. – №3.; 6.*Генералюк Л.* Образ дерева і семіотика візуально-просторових концептів (поезія, проза, малярство Т. Шевченка). // Слово і час. – 2006. – №6; 7.*Данилюк А.* Українська хата. – К., 1991; 8. *Жайворонок В.* Знаки української етнокультури: Словник-довідник. – К., 2006; 9. *Коцюбинська М.* Етюди про поетику Шевченка: Літ.-критич. нарис. – К., 1990; 10. *Краснова Л.* Характер і функції образів-домінант у Т.Шевченка // Дивослово. – 1999. – № 3; 11. *Монахова Т.* Концепти "дім" і "дорога" у творах Валерія Шевчука: коментар письменника // українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2007. – № 7; 12. *Письменна Ю.* "Хата" як одиниця лексики з різним культурним фоном // Київська старовина. – 2006. – № 4; 13. Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка */ Ю. Барабаш, О. Боронь, І. Дзюба* [та ін.]. – К., 2008; 14. *Шевченко Л.* Кольорове осягнення світу в поезії Тараса Шевченка. Період заслання // Вивчаємо українську мову та літературу. – 2008. – № 5;15. *Шевченко Т.* Твори: У 5 т. – Т. 1. – К., 1970.; 16. *Шевченко Т.* Твори: У 5 т.– Т. 2. – К, 1970; 17. *Яценко Т.* Історичне коріння українського родинного

виховання // Українська література в загальноосвітній школі. – 2001. – №3.

А.Ткаченко, докт. філол. наук, проф.

ХУДОЖНІСТЬ І ПОЕЗІЯ Т.ШЕВЧЕНКА

Поняттю *художності* присвячено ґрунтовну, хоч і трохи застарілу вже монографію В.Тюпи [20], статті в енциклопедіях та словниках. І все ж воно досить невловне для визначень, плинне, різновимірне.

І.Роднянська виводить *художність* із геґелівської естетики єдності форми і змісту через розв'язання суперечності між концептуальністю й "видимістю випадковості" завдяки залученню досвіду бодай одного або кількох сильних вражень автора, довірі до образної (а не детермінуючої) природи "прокресленого плану", а також із концепції художньої правди. А початкова дефініція вельми розпливчаста: "**ХУДОЖНІСТЬ**, складне поєднання якостей, що визначає належність плодів творчої праці до сфери мистецтва. Для художності істотною є ознака завершеності й адекватного втілення творчого задуму, того "артистизму", що є запорукою впливу твору на читача, глядача, слухача" [7, 1178].

Ю.Ковалів пов'язує *художність* із яскравою образністю, у вужчому розумінні – з поцінуванням "завершеності, досконалості, чуттєвої викінченості (Г.-В.-Ф.Гегель), адекватного втілення творчого задуму". "Передумовою Х. твору вважається творчий потенціал митця, охопленого оригінальною ідеєю, що спонукає до одивнення вживаних образів. Тут першорядну роль відіграє тонкий естетичний смак автора, тип його світобачення, ідіостилю, що відповідають певному мистецькому канону або суперечать йому, потребують нагального оновлення усталених еталонів і топосів" [8, 566]. Проте: а) можна мати потужний творчий потенціал і не втілити його у текст; б) так само й з оригінальною ідеєю: за Платоном, є *ідея творяща* й *ідея творена*, а в художньому акті, як зазначив Б.-І.Антонич, є *ідея ex ante* (початкова, на вході) і *ex post* (на виході); в) не обов'язково творяща ідея "спонукає до одивнення вживаних образів", та й не "вживають" їх (прагматика) окремо від ідеї, вони народжуються разом, у слові; г) одивнення – лише один із засобів (так, *мінус-прийом* передбачає відмову од яскравої образності). Далі названо три першорядні складники одивнення: "естетичний смак автора, тип його світобачення, ідіостилю…". Проте: а) доти стверджувалося, що *художнє* нетотожне з *естетичним*; б) у кожної людини – своє *світобачення*, їх, певне, можна зводити й до типів, але як це пов'язано з *художністю*? А от щодо в) *ідіостилю* (тільки ж не типу, бо *ἴδιος* – свій, особливий) – ближче до тексту, тут можна вести мову про конкретні *вияви художності* як у синхронному, так і в діахронному аспектах.

Поетика і стиль, на мій погляд, становлять бінарну опозицію (аналогічно до де-Сосюрової опозиції мова/мовлення), що дає змогу

розглядати основні компоненти ***формозмісту*** водночас і як *елементи* поетики (аналіз, пасивний стан), і як *чинники* стилю (синтез, активний стан), не шукаючи їх лише на змістовому рівні чи поза текстом [докладніше див.: 12]. Адже ***якщо*** перед нами справді художній твір, то вирізнені ще Платоном компоненти ***як*** і ***що*** в ньому зливаються ***як + що = якщо***. Ця знахідка, підказана самою мовою, і то лише нашою, допомагає підкреслити умовність суто дослідницького поділу на *форму* і *зміст*. Усі компоненти формозмісту в найрізноманітніших видозмінах визначають художні особливості твору. Найзагальнішу модель цієї єдності можна уявити у вигляді концентричних сфер: у центрі – *художня ідея, тема, проблематика* та інші ***змістові прояви художньої форми***; проміжна сфера – *літературна генерика* в усьому її розмаїтті; найширша – *композиція* (в тому числі композиція *сюжету*, предметна *деталізація*, – загалом структурування тексту) та *художня мова* – теж у всіх її сферах – ***формальні проявники художнього змісту***.

Саме тут і займається "субстанції незримої вогонь", ховається жар-птиця *художності*. Поетологічний аналіз розкриває "молекулярний", "атомарний" і ще глибші складники *майстерності, техне* (це також не цілковитий синонім *художності*, а все ж один із ключових її вимірів) – від загального цілого і до окремого звуку. А стилістичний синтез розгортає функціональні, структурні, семантичні зв'язки в межах цілого. Отут шукаймо й критерії *художності*. Інакше говоритимемо про неї або загалом, або лише з погляду змісту, не враховуючи руху форми. А зміст, коли його "оголити" у найзагальнішому вигляді силогістично вилущеної "ідеї", тисячоліттями повертає на кола свої, на ключові проблеми буття людини і світу: добро і зло, правда і кривда, любов і ненависть, народження і смерть, батьки і діти, красиве і потворне... Незрідка для письменника твір саме так і починається – з *ейдосу*, з ідеї *ex ante*. Своєрідним виявом цього можна вважати й ледь не машинальне записування підсвідомих емоційних вивержень, про що писав І.Франко у трактаті "Із секретів поетичної творчості", не відкидаючи й наступного холодного обмірковування на стадії шліфування форми. А для читача спочатку постає зовнішня форма, за якою шукаємо квінтесенцію змісту. Франкові положення аж ніяк не застаріли: то їх ігнорували зліва, тепер справа, а вони – у центрі, там горнило переплавляння і світовідчуття, і сновидінь, і "змислів" у "вогонь в одежі слова".

Словники та енциклопедії термінів постмодернізму взагалі не мають такої позиції – *художність*. Англійське *artistry,* французьке *art* – також не зовсім те. Тут усе-таки більше техніки, майстерності (у "Парадоксі про актора" Дідро стверджував, що найбільшої майстерності актор досягає тоді, коли найменше переймається тим, *що* він грає). Тим-то сучасні англо- та франкомовні критики більше намагаються з'ясувати специфіку літератури, літературності саме в тому аспекті, *що* в ній спільного, а *що* відмінного з іншими видами комунікації.

Ц.Тодоров виводить специфіку літератури з нелогічності порівнянь. Ілюструє рядком із Бодлера: "море чування, наче груди Амелії". І пояснює: але ж ми нічого не знаємо про груди Амелії, тож ніколи не дізнаємося, яке воно, море чування. Оце, і все, що може запропонувати "чистий розум". Далі Тодоров розмірковує, яку функцію має література – продуктивну чи репродуктивну, з'ясовує, "чи не існує такої форми письма, де присутня презентація, а не репрезентація" [19; 65, 69]. Але ж ні те, ні те не головне для неї, натомість відтісняється *нібито* на периферію найважливіше, про що казав ще Лев Толстой – заражати почуттями. Бо це мистецтво. Чому танець, музику не вимірюємо презенто-репрезентаціями, продукто-репродуктивною функціями, світоглядом та іншою розумовою сальєристикою? Бо там є об'єктивні фахові критерії, дарма що оцінювачі можуть бути суб'єктивні.

А.Компаньйон, розмірковуючи на двадцятьох сторінках, що таке література, доходить висновку: "*Література – це література*, те, що авторитети (професори, видавці) включають у літературу". Відчувши, що це – аж надто переконливо, оправдується посиланням на авторитет: "І все-таки не кажімо, що даремно тупцювалися на місці: адже, як нагадував Монтень, задоволення від полювання – не у здобичі" [4, 53-54]. Певна річ, задоволення – у самому процесі полювання, зокрема й на монстрів-*автор*-итетів, *едіпо-комплексно* загнаних у дужки (професори, видавці). Але відповіді на поставлене питання – немає.

Пітер Баррі, прагнучи унаочнити різницю між структуралізмом і ліберальним гуманізмом, вдається до аналогії з яйцями та курчатами: місткі структури "(альба, куртуазне кохання, сама поезія як культурна практика)" – курча, а окремий вірш – яйце. "Для структуралізму найважливішим є визначення природи курчат, тоді як для ліберального гуманізму головне – докладний аналіз яєць" [1, 52]. І це ж треба так дохідливо й розважливо не помітити, щ***о*** головне, а щ***о*** – похідне! Що першим був окремий вірш, а не поезія взагалі. Та й без аналогій першим було яйце. Бо воно – ядро, згусток енергії, де єднаються чоловіча й жіноча первини, воно – сонце, земля, центр; воно є в гадюки і в курки, і в усієї парадигми живого, а та парадигма – лише розмаїття форм. Ще латиняни знали, що починати треба ab ovo, а тоді вже – куртуазні курчата як один із виявів яйця. Так і зі Словом, яке було на початку.

Так і з *художністю*, яка є в основі мистецтва слова. За всіх часів її намагається поглинути позалітературна прагматика. Педалювання соціології перетворюється на вульгарний соціологізм, філософії – на панфілософізм, психоаналітики… гри… постколоніальних, джендерних[8],

---

[8] Культивуючи термін «ґендер», знічев'я вбиваємо двох зайців: 1) фонетично спотворюємо американців (саме в них джендер означає, крім роду, ще й стать); 2) стаємо більшими ґреками, ніж греки (*гама* {***γ***} в Стародавній Греції звучало ближче до нашого **г**, ніж до **ґ, а *γεννος***, звідки ***ген***, ***ген***етика і т.д., означало тільки рід**).

гей-лесбійських, ліберально-гуманістичних, ура-патріотичних та інших абсолютизованих підходів... Кожен витлумачує на свій лад, вимагає бути "коліщатком і гвинтиком" того чи того нібито універсальнішого механізму. Розривають навсібіч, а не виходять із неї самої. Чи не це дало підстави І.Фізеру, ретельному дослідникові психолінгвістичної теорії літератури О.Потебні, стверджувати, що література – онтично імпотентна і семантично вагітна [21]. Виходить, вона нібито не має свого онтичного ядра, а чекає, поки прийдуть філософія, психоаналітика, семіологія тощо й запліднять її своєю семантикою. А суть учення О.Потебні – якраз у **слові** як онтичному ядрі.

Але річ у тім, що постструктуралізм устами Ю.Крістевої [6] оголошує вже неконкретним і саме поняття слова, натомість універсалізуючи текст, що з нього ж таки, слова, виростає. У них пропущене джерело О.Потебні, вони розпливаються в речовині тексту (чого варта лише ремісничо-ткацька етимологія), "не помічаючи" його першовитоку. А полемізуючи проти логоцентризму, чомусь убачають у логосі лиш античне раціо, тоді як там, у ядрі, в центрі – й емоціо, почуття, серед яких найцентровіше – любов. Тобто, підмінили суть *лого*центризму *раціо*центризмом, а потім одностайно (тут цілком підходить оте радянське слівце) його осуджують.

Натомість наші науковці, опановуючи теоретичний досвід Заходу, часто-густо вдаються лише до його реферування, оновлення іконостасів, не завжди зважуючись на власні думки, бодай тоді, коли закордонні колеги рухаються по колу, відкриваючи давно відомі в нас велосипеди. Переказ гіпотез, зокрема й ковзання по маргінесах, підсумовують, наприклад, так: "З огляду на те, що в різні історичні періоди в центрі дослідження були різні аспекти та підходи до літератури, її завдань, функцій, намагаємося показати, що література залежить від теоретичної позиції її дослідників, історичної епохи, традиції, періоду" (Б.Бабій). Справді, певною мірою залежить. Але "не вся". Є таки в літератури іманентні властивості, як і в музики, архітектури, малярства. Попри все, вона – мистецтво. Це її есенція. А квінтесенція – *художність*.

"І нового навчайтеся, й свого не цурайтесь" – трохи перефразую цей вислів. Справді геніально простий, а вічно актуальний.

То що ж таке *художність*? Навряд чи вдасться будь-коли дати її універсальне визначення. Однак мушу запропонувати й свою логізовану версію, не відкидаючи на узбіччя того, що пройшло перевірку часом.

Попри історичну плинність уявлень про критерії *художності*, "рухома в часі ***згармонізована єдність формозмісту*** лишається однією з найтривкіших підвалин, що вирізняють *мистецькі* здобутки на тлі минущих фактів *літпроцесу*" [16, 435]. Так виявляються духовно-ідейний прорив автора і його стилістична майстерність, закоріненість у традицію і здатність її розвивати.

Тепер конкретика – Шевченкові вірші так званого Ликериного циклу. Про історію їх написання сказано чимало, були й мої публікації [13-15; 17,18], де мусив доводити очевидне: потребу враховувати всі відомі нам факти – і біографічні, й релігійні, й соціальні та національні, і психоаналітичні, й джендерні, а не препарувати одні на користь інших. Тут – про найважливіше для мистецтва – *художні* якості цих творів.

Вірш **"Ликері"** постав як безпосередня реакція на заборону незарученій нареченій їхати з Шевченком купувати придане [11, 324]. Але художнє узагальнення значно ширше: закостеніле у святенництві оточення, яке осуджувало в інших те, що дозволяло собі. Тому вжито третю особу множини: "Раби, невольники недужі!" (раби догматизму, ханжівської моралі, забобонів, зокрема й привнесених пишнотами та ритуалізацією візантійської обрядовості).

За розгортанням семантичної композиції послання можна умовно поділити на три частини, кожна з яких розпочинається звертанням до адресата. *Перша частина* завершується риторичним вигуком перед цезурною павзою посеред 6-го рядка.

Моя ти любо! мій ти друже!
Не ймуть нам віри без хреста,
Не ймуть нам віри без попа.
Раби, невольники недужі!
Заснули, мов свиня в калюжі,
В своїй неволі!

Друга частина – настанови ліричного героя (а він майже ідентичний із власне автором, окрім рольової лірики). На перший погляд, єретичні заклики видаються досить несподіваними, чому сприяє й винесення риторичних заперечень "не хрестись" і "не молись" на завершення 7-го та 8-го рядків, унаслідок чого ритмічне та римове сподівання емфатично їх виділяє, і лише наступні анжамбмани пом’якшують попереднє єретичне "провисання", а в рядках 9-13 з’являється й мотивація. Емфатичної павзації анжамбманом та цезурами зазнають і рядки 9-11, що також посилює враження спонтанної фіксації мовного потоку на найвагоміших твердженнях, серед яких і джендерна рівність:

Мій ти друже,
Моя ти любо! Не хрестись,
І не кленись, і не молись
Нікому в світі! Збрешуть люде,
І візантійський Саваоф
Одурить! Не одурить Бог,
Карать і миловать не буде:
Ми не раби Його – ми люде!

Ці рядки зазнавали цензурних вилучень і перекручень. Ю.Івакін слушно вбачав тут критику церкви й релігії, хоч та критика здавалась йому трохи

парадоксальною, оскільки поет протиставляє богові офіційної релігії Саваофу Бога як символ вищої правди і справедливості. Є також думки, що тут протиставлено Богові-Отцеві – Бога-Сина, або що поет викриває старозавітного Саваофа. Очевидно, варто говорити і не про атеїстичну, і не про суто протестантську критику (в дусі європейського протестантизму), а про власне Шевченків пошук єдиного Бога, не нав'язуваного силовими хрещеннями, місіонерами, царями, котрим вигідно культивувати рабську психологію. Поет підноситься над різними типами релігій, до того ж закостенілих від дріб'язкового догматизму, лицемірства, пристосованих до суєтних земних потреб.

Це актуально і нині, і прісно. Подібні мотиви звучать і в написаному раніше вірші *"Світе ясний! Світе тихий!.."*; безпосередньо примикає до "Ликериного циклу" й вірш *"Не нарікаю я на Бога"*, де поет, щойно переживши важку драму, все ж таки стверджується на усвідомленні високої пророчої місії власного слова.

У *третій* частині (рядки 14–21) наростає антитеза лиху, облуді, посилюється сподівання щасливого кінця, якому в реальному часі та просторі так і не судилося здійснитися.

Увесь вірш сповнений риторичних фігур – вигуків, стверджень, заперечень; варіюються анафоричні й епіфоричні звертання. Серед тропів – і емфатично анжамбмоване експресивне порівняння, що завершує *першу частину* твору. У *третій частині* "калюжа" стає вже предметним символом неволі, обмеженості, затхлості, фарисейства, житейського бруду. Контекстуальна антитеза – образ волі – постає завдяки повтору ключового епітета "вольную" в поєднанні з образами святої душі та руки – на вічний союз і на долання лукавого лиха:

Моя ти любо! усміхнись
І вольную святую душу
І руку вольную, мій друже,
Подай мені. То перейти
І Він поможе нам калюжу,
Поможе й лихо донести
І поховать лихе дебеле
В хатині тихій і веселій.

Цікавими є ритмічний малюнок та римування твору. Вірш становить собою астрофічну 21-рядкову структуру, написану 4-стоповим ямбом, що від часів "Енеїди" І.Котляревського став набувати в українській літературі рис канону. Однак завдяки вже згаданій емфатичній павзації, риторичним і пунктуаційним особливостям, нерегульовному альтернансу (чергування 2-складових і 1-складових клавзул) ритміка тексту великою мірою урізноманітнюється, наближаючись до розмовної просодії.

Схема римування – ***baabbbccdeeddcbbcbchh*** – підтверджує, що вірш написано експромтом, без особливої регламентації чергувань. Це

дало змогу варіювати римові повтори, підхоплюючи й підтримуючи за їх допомогою посилювані римами звертання до адресата й наскрізні мотиви, а насамкінець різко відійти від них у дворядковій коді, де застосовано прикметникову неповну йотовану риму *"дебеле – веселій".*

Наступний вірш написано після розцурання. Його тепер називають за першим рядком "Барвінок цвів і зеленів...", хоч більш слушно було б подавати так, як пропонував Ю. Івакін: "**Н. Я. Макарову** ("Барвінок цвів і зеленів...")". У цьому шедеврі художнього лаконізму розгортається прихована паралель між природним і соціальним світом:

Барвінок цвів і зеленів,
Слався, розстилався;
Та недосвіт перед світом
В садочок украв.

Ю.Івакін вважає загальний сенс цих рядків ясним і зрозумілим: нещасливий кінець кохання до Ликери. А щодо образів барвінка і недосвіта постають різнотлумачення. Так, О.Кониський гадав, що під барвінком поет розуміє Ликеру, а може й себе з нею, а під недосвітом – "всі оті пащиковання" про неї [5, 570]. Ніби й погоджуючись із таким тлумаченням образу барвінка, хоча й звузивши його (тільки Ликера), Ю.Івакін далі розмірковує: "Якщо "недосвіт" (тобто ранковий мороз) – це "пащикування", то чому авторові "недосвіта шкода"? Чи не самого себе (або свої почуття до Ликери) розумів поет під "недосвітом"?" [3, 356].

Тут аж ніяк не можна погодитися. Одна фраза "недосвіта шкода" не дає підстав розвертати на "самого себе" весь попередній текст:

Потоптав веселі квіти,
Побив... Поморозив...
Шкода того барвіночка
Й недосвіта шкода!

В українській міфопоетиці образи-символи барвінка і приморозку такі прозорі, що варто лише трохи доповнити тлумачення О.Кониського: барвінок – "символ молодості, дівоцтва, першого кохання та чистого шлюбу. Зів'ялий барвінок символізує нещасний стан жінки" [10, 9]. Слово "топтати" має й переносне значення. Підтвердження знаходимо, зокрема в сороміцьких піснях у запису З.Доленги-Ходаковського:

В вишневім садочку
Скопаю я грядочку,
Посію я васильок
І хрещатий барвінок.
Где ся взяв мій миленький,
Пустив коня у барвінок,
А сам пішов у васильок.
Кінь барвінок витоптав,
А сам васильок вищипав.

* * *

Ой ходила по садочку,
По зеленім барвіночку,
Набачила, бідная,
На вулиці бугая.
Як стало вечоріти,
Став ся бугай волочити
Сюди-туди по улиці,
Де хороші молодиці.
А дівчина твердо вснула
Ворітечок не примкнула.
. . . . . .
– А як тато запитає,
– Че ж барвінок усихає?
– Коти ходять за мишами,
Барвіночок витоптали [2; 9, 19].

Т.Шевченко, добре знаючи і цей шар фольклору (збереглися його записи сороміцьких пісень), якісно модернізує його, відкидаючи раблезіанську грайливість і виводячи під "недосвітом" не лише "пащекування", а якщо й так – то швидше їх носіїв, усіх тих, чиїми стараннями було відвернуто шлюб, але насамперед, певна річ, пана покоївки Ликери, Макарова, котрому присвячено вірш. І тоді все стає на свої місця: зазнавши гірких страждань і нервового потрясіння, поет по-християнському прощав усіх і, не вдаючись до інвектив, сумовито підносився над інтригами й метушнею. Отут і відповідь на запитання Ю. Івакіна, чому "недосвіта шкода"? Та тому, що коли зійде сонце – де й дінеться приморозок. Спираючись на могутній прихисток народної етики й естетики, поет відкривав перед "доброзичливцями" завісу над тим, що буде з їхніми суєтними пристрастями у світлі вічності.

Навряд чи варто тлумачити "недосвіт" як "весняний передсвітанок" (Н.Чамата) і також пов’язувати з ним не лише людей, що прагнули перешкодити шлюбу, а й, знову-таки, "власні сумніви поета перед важливим життєвим кроком"; а з барвінком – не тільки "символ весілля, одруження з Ликерою, якого так бажав Шевченко, а й образ його сподівань, мрій про родинне щастя" [22, 95]. Виходить, нібито і барвінок – Шевченко, і недосвіт – його ж таки сумніви. А в тлумаченні канадського дослідника В.Сімовича, певно, через відсутність фольклорних джерел, "недосвіт" – "не такий світ, як повинен бути", до того ж це чомусь знову тільки Ликера [9]. А макарови, забіли, вовчки, карташевські, що сунули свого носа до чужого проса й таки розладнали майбутнє весілля, – виходить, нормальний світ?

Не вельми вмотивованою видається й отака логіка коментарів: "Присвята вірша М. Макарову засвідчила приязні почуття до нього Шевченка й, можливо, визнання слушності того негативного ставлення

друзів і знайомих до наміру поета взяти шлюб з Ликерою, яке спочатку так обурювало поета" [22, 94]; "Присвята вірша М.Я.Макарову замість первісної присвяти Ликері свідчить, що й після розриву з нареченою Шевченко зберігав до нього приязні почуття, а може, й визнав слушність його негативного ставлення до свого шлюбу з Ликерою" [23, 746]. Дуже далекосяжні висновки з самої лише переадресації, та й то сумнівної. Адже в Шевченка були й інші адресати, наприклад Аскоченський чи цяця-цариця... До того ж наступний вірш циклу – "**Л."**, написаний 27 вересня, тобто після розцурання, адресовано не кому іншому, а Ликері, до якої, за подібною логікою, не могло вже бути "приязних почуттів". І тут коментар чомусь аж надто куций: "Л. – Ликера Полусмакова, розрив взаємин з якою відбився в цьому вірші" [23, 748].

А як же він там відбився? Адже це досить показово і з погляду психології творчості, і з погляду *художності*: навіть після гостро-емоційних сцен розриву, вже ніби змиряючись із думками про довічну самоту, Шевченко-лірик та романтик ще бодай у жанрі ідилії зберігає химерну та марну надію, пов'язуючи її з архетипами хати, саду-раю, матері, діток. Саме тому й хронотоп твору, підносячись над неприємним "тут і тепер", коливається в діапазоні "майбутнє – минуле – майбутнє": од візії-прожекту до візії-сну-спогаду і навпаки – від туги за тим, чого не судилося, до невизначено-сновидного замовляння прийдешнього, де є час і місце для християнського прощення, любові, чуттєвих спалахів.

За розгортанням художньої семантики та компонуванням психологічного сюжету вірш "Л.", як і чимало інших ліричних творів Шевченка, умовно можна поділити на три частини. У *першій частині* (рядки 1-6) висловлено мрію про будівництво своєї хати, прихистку від житейських турбот. Для її здійснення поет вдавався і до практичних кроків, але тут увижається вже радше предметний символ усамітнення, втечі від спокус і тривог світу:

Поставлю хату і кімнату,
Садок-райочок насажу.
Посижу я і похожу
В своїй маленькій благодаті.
Та в однині-самотині
В садочку буду спочивати…

Переважають помірковані оповідні інтонації, втілені в усіх сферах художньої мови – від фонічної до синтаксичної. Неокличні речення, сповільнювальна тавтологізація у фольклорному дусі ("хату і кімнату", "садок-райочок", "однині-самотині"), ощадлива тропіка (лише два епітети, виражені іменником-прикладкою – "садок-*райочок*" – та прикметником – "*маленькій* благодаті"), неквaплива дієслівна динаміка, протяжні асонанси з переважанням ***і-о-у***, приглушені алітерації на ***с-д-т***, – усе це має навіювати стан розважливого втихомиреного спокою-забуття, що переходить у

сновидні образи-візії *другої частини* послання (рядки 7-10). Не даремно тут, у *другій частині*, тричі повторено дієслово "приснитися": як анафора і як епізевксис (невпорядкований повтор, що постає в даному разі ще й завдяки інверсіям):

Присняться діточки мені,
Веселая присниться мати,
Давнє-колишній та ясний
Присниться сон мені!.. //

Третя, завершальна *частина* починається після цезури в 10-му рядку: // *"і ти!.."*. Останній склад – займенник *ти* – виділено ще й тим, що він не має повної рими – лише асонанс. Зате алітеративно-асонансна гармонія пов'язує з ним, як із камертоном, і попередні ключові слова – *хату*, *кімнату*, *благодаті*, *спочивати* і перекидається до наступних рядків. Це – контрапункт, емоційний центр вірша. Спокійний плин оповіді тут уривається. Навіть трохи раніше – на попередньому риторичному вигуку, який, проте, ще не віщує різкої інтонаційної зміни, а лише готує її, зокрема й візуально-пунктуаційно. Далі постає антитеза до попередньої оповіді. І то не тільки на суто граматичному рівні (у першій частині – *"буду спочивати"*, тут – *"Ні, я не буду спочивати"*), а й на контекстуальному, оскільки переміщений у майбутнє сон *"Давнє-колишній та ясний"* протиставлено також переміщеному в майбутнє сну теперішньому. І в цьому майбутньо-теперішньому сні знову постає нав'язливе марево такої нібито цілком можливої ідилії кохання:

Присниться сон мені!.. і **ти**!..
Ні, я не буду спочива**ти**,
Бо й **ти** при**с**н**и**шся. І [в] мал**и**й
Райочок мій спід**ти**ха-**ти**ха
Підкрадешся, наробиш л**и**ха...
Запалиш рай мій самотн***и***й.

Два завершальні рядки – як остання надія і як шанс адресатові. Хай і ціною руйнування спокою, спочинку, райочку, маленької благодаті, зате – "лихо"-радість, "лихо"-чуттєвість, лік від самоти і тихого сну-згасання.

Отже, у духовній сфері немає ворожнечі, а є те ж таки прощення, повернення до спогадів, туга за тим, чого не судилося.

Із погляду строфіки та ритміки вірш є астрофічною 15-рядковою структурою, де застосовано один з основних Шевченкових розмірів – Я4. Цим розміром написано й ідилію *"Садок вишневий коло хати"* з казематного циклу (вона також налічує 15 рядків), як і послання *"Ликері"*. Однак, на відміну від останнього, буквально зітканого з фігур патетики, риторичні вигуки зустрічаються тут лише в 10-му рядку. Завдяки цьому, а також цезурі після третьої стопи та відсутності виразної повної рими (є лиш асонансна; загальна

ж схема римування – ***baabcbcbe(α/e)bedde***[9]) саме тут збурюється й підноситься інтонаційна хвиля над загалом розміреною емоційною тональністю та згармонізованим ритмічним малюнком. Це допомагає створити ефект несподіванки, необхідний і для фонічного й тональнісного виокремлення, передачі раптового збурення спокою.

Просодія твору також наближається до розмовної. Асонанси й алітерації ***(і-о-у***, ***с-д-т)*** підтримуються як горизонтально, так і вертикально протягом усього тексту.

Відлуння, інтертекстуальний перегук із віршами циклу відчувається і в інших творах цього періоду, аж до останніх – *"Зійшлись, побрались, поєднались..."* – ще один крах ідилії; і прощального – *"Чи не покинуть нам, небого..."*, де в заключних рядках знову зринає омріяний мотив (*"Поставлю хаточку, садочок..."*), тільки дія переноситься вже на той світ. Передчасно звело в могилу намагання уникнути гіркої пророчої чаші й спізнати звичайного, нормального людського життя.

Романтичне світобачення сповідує безсмертні душевні пориви, що підносять до універсуму. Пафос інтимної лірики романтиків – у невтомних пошуках спорідненої душі, "загубленої пари", з якою можна з'єднатись у відчутті вічної сили прекрасного. Цьому піднесеному ладові протистоїть реальне життя, що породжує драматичні й трагічні колізії. Романтична естетика страждань та її життєвий контекст виявилися фатальними. Зате в тій естетиці і в тому контексті постав текст, який і досі хвилює й мучить українську душу. Бо звідти струмує глибинно інтелігентна ментальність наша, яку за всіх часів намагаються витоптати найрізноманітніші недосвіти, аж ніяк не бажаючи випаруватись, "як роса на сонці". Нині, наприклад усіляко розесенціалюється поняття народності. Але навряд чи вдасться остаточно викоренити й Франкове порівняння митця з деревом, що корінням своїм углибає в життя свого народу, а кроною розкошує в атмосфері інтернаціональних змагань і тем. І це теж – одна з основних ознак *художності*.

"Мысль изреченная есть ложь" – "изрек" свого часу Ф.Тютчев. А отже – сказав не всю правду. Бо вистраждана, в муках зроджена – то правда. Та ще й не просто думка, а насамперед чуття, що для мистецтва все ж найголовніше. Відтак знаходимо ще кілька есенційно-змістових ознак художності: правда почуття, щирість, несимулякрованість, спонтанність, вибуховість (еруптивність). Саме це викликає й читацьке спів-чуття, катарсис. А якби "В хатині тихій і веселій" – то й співрадість.

---

[9]Способи римування подано за системою Б.Ярхо: 1) якщо малі літери **латинського** алфавіту не підносяться над умовною лінією текстoрядка (***a, c, e, o***), то ними позначаємо **римовані** 1-складові (чоловічі) клавзули; 2) якщо підносяться (***b,d***) — 2-складові (жіночі); 3) нижче текстoрядка (***g***) — 3-складові (дактилічні); 4) обабіч рядка (***f***) — клавзули з 4-х і більше складів; літерами **грецького** алфавіту позначають **неримовані** клавзули. У даному разі маємо справу з напіврімованою клавзулою (так трактую асонанс, узявши його в дужки).

1. *Барі П.* Вступ до теорії: літературознавство і культурологія / Пер. з англ. О.Погинайко. – К., 2008; 2. Бандурка : Українські сороміцькі пісні в записах З. Доленги-Ходаковського, М. Максимовича, П. Лукашевича, М. Гоголя, Т. Шевченка, П. Чубинського, Хв. Вовка, І. Франка, В. Гнатюка / Упоряд. М. Сулима. – К., 2001; 3. *Івакін Ю.* Коментар до "Кобзаря" Т.Шевченка : Поезії 1847-1861 рр. – К., 1968; 4. *Компаньон А.* Демон теории : Литература и здравый смысл / Пер. с франц. С.Зенкина. – Москва, 2001; 5. *Кониський О.* Тарас Шевченко-Грушівський : Хроніка його життя / Упоряд., підгот. текстів, передм, приміт., покажч. В.Л.Смілянська. – К., 1991; 6. *Кристева Ю*. Разрушение поэтики // Вестник Москво. ун-та. – Сер. 9 : Филология. – 1994. – № 5; 7. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н.Николюкин. – Москва, 2001; 8. Літературознавча енциклопедія : У 2 т. / Автор-укладач Ковалів Ю.І. – Т.1. – К., 2007. – Т.2; 9. *Сімович В.* "Недосвіт" у Шевченка // Сімович В. Українське мовознавство : Розвідки й статті. – Оттава, 1984; 10. *Слухай Н.* Міфопоетичний словник східних слов'ян. – Сімферополь, 1999; 11. *Спогади про Тараса Шевченка* / Упоряд. і прим. В.Бородіна і М.Павлюка. – К., 1982; 12. *Ткаченко А.* Елементи поетики – чинники стилю // Філол. семінари. – Вип.6. – К., 2003; 13. *Ткаченко А.* "Запалиш рай мій самотний" (осінній спалах інтимної лірики Тараса Шевченка) // Материалы VI международного семинара "Т.Г.Шевченко и мировая культура" / Под общ. ред. Т.Н.Лебединской. – СПб., 2007; 14. *Ткаченко А.* Інтимний цикл Тараса Шевченка: реальне тло і романтичні візії // Наук. записки Київ. нац. ун-ту імені Тараса Шевченка. – Т.XIII. – К.,2004; 15. *Ткаченко А.* Ликерин цикл: штрихи до інтерпретації // Шевченкознавчі студії : Зб. наук. праць. – Вип. 6. – К., 2004; 16. *Ткаченко А.* Мистецтво Слова: Вступ до літературознавства: Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. – 2-е вид., випр. і доповн. – К., 2003; 17. *Ткаченко А.* Публікація статті К.Широцького та спогадів Ликери Полусмаківни про Т.Шевченка // Літ. Україна. – 2003. – 26 черв.; 18. *Ткаченко А.* Спокуса і спокута: фактажне та етичне тло "Ликериного циклу" // Літ. Україна. – 2003. – 19 черв.; 19. *Тодоров Ц.* Поняття літератури та інші есе. – К., 2006; 20. *Тюпа В.* Художественность литературного произведения. – Красноярск, 1987; 21. *Фізер І.* Редуктивна модель "Історії української літератури Дмитра Чижевського // Літературознавство : Матеріали III конгресу Міжнарод. асоціації україністів (Харків, 26 – 29 серпня 1996 р.). – К., 1996; 22. *Чамата Н.* "Барвінок цвів і зеленів..." // *Смілянська В., Чамата Н.* Структура і смисл: Спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка. – К., 2000; 23. *Шевченко Т.* Повне зібр. тв. : У 12 т. – Т.2 : Поезія 1847-1861. – К., 2001.

О. Ткаченко, канд. філол. наук, доц.

ОБРАЗ КАЇНА У ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА ТА ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША

Вічний образ світової літератури, Каїн є одним із найпопулярніших персонажів українського письменства ще від давньоруської доби. До художніх прочитань цього образу вдавалося чимало вітчизняних класиків (К.Туровський, С.Оріховський, М.Смотрицький, Г.Сковорода, Г.Квітка-Основ'яненко, І.Франко, Леся Українка, О.Кобилянська, В.Сосюра, П.Тичина, М.Рильський, Є.Маланюк, І.Багряний, О.Довженко, Д.Павличко, Б.Олійник, Ю.Андрухович, О.Забужко тощо), не оминули його у своїй творчості Тарас Шевченко та Пантелеймон Куліш.

У Шевченковій ліриці натрапляємо на образ Каїна лише в поодиноких випадках, зазвичай поет не відходить від усталеного, пов'язаного з

церковною традицією, тлумачення цього образу як архетипу найбільшого злочинця. Каїн згадується у вірші Тараса Шевченка “N.N. (О думи мої! О славо злая!)" (1847 р.), де йдеться про нерозбірливість слави, яка увінчує і злочинців, і святих:

О думи мої! О славо злая!
За тебе марно я в чужому краю
Караюсь, мучуся... але не каюсь!..
Люблю, як щиру, вірну дружину,
Як безталанную свою Вкраїну!
Роби, що хочеш, з темним зо мною,
Тільки не кидай, в пекло з тобою
Пошкандибаю.....
.....
Ти привітала
Нерона лютого, Сарданапала,
Ірода, Каїна, Христа, Сократа,
О непотребная! Кесаря-ката
І грека доброго ти полюбила
Однаковісінько!.. Бо заплатили.
А я, убогий, що принесу я?
За що сірому ти поцілуєш?
За пісню-думу?.. Ой гаю, гаю,
Й не такі, як я, дармо співають [12, 36].

У поезії “N.N. (О думи мої! О славо злая!)" слава є амбівалентним образом, вона дволика: велична й омріяна, але водночас нерозбірлива й продажна: “У шинку покритка, а люде п’яні!". Провідний мотив пізньої лірики Шевченка – туга за славою, яка забарилася, максимально загострений завдяки використанню негативних персонажів, увінчаних “непотребною". Каїн виступає у вірші символом поганої, а відтак марної слави. Особливо щемко мотив запізнілої слави в творчості Шевченка звучить через особисту невлаштованість митця – відсутність сім’ї, справжньої домівки; на схилі віку поетові здається, що слава – єдине, на що він ще може сподіватися, єдиний шанс, який залишила доля в його самотньому й неприкаяному житті.

Каїн як братовбивця, згубник невинної душі постає в Шевченковій поемі “Москалева криниця" (1857 р.). Старий варнак розповідає про свої страшні злочини й врешті розкриває їхню потаємну причину:

А тепер уже, он бачиш,
Доходить до чого.
Що я стратить наміряюсь
Максима святого.
Отаке-то! А за віщо?
За те, за що Каїн
Убив брата праведного
У світлому раю [12, 64].

Шевченко натякає тут на мотив Каїнового злочину – натяк цілком очевидний для поетових сучасників, людей уцерковлених, і затемнений для теперішнього, найчастіше позацерковного читача. Йдеться про богословську інтерпретацію першого братовбивства на землі, скоєного, як навчає церква, через заздрість. Саме цей смертний гріх спонукав антигероя знищити родинне щастя Максима, а згодом убити і його самого. Якщо на варнака в поемі накладається образ Каїна, то Максим асоціюється з Авелем – Шевченко тонко підкреслює це за допомогою епітетів святості: “Преблагий був муж на світі /Максим отой, сину" [12, 63], “Отакий-то муж праведний /Був він на сім світі" [12, 63], і врешті: “Вхопив його та й укинув /Максима святого /У криницю..." [12, 64].

У Шевченковій прозі Каїн опосередковано присутній в повісті “Художник". Тарас Шевченко згадує сюжет програми Академії мистецтв на другу золоту медаль: “Адам и Ева над трупом своего сына Авеля" [11, 277]. Шевченко виявляє тут притаманний класицизмові догматизм і сувору обмеженість у виборі тем і сюжетів – лише з античної та біблійної міфологій.

На відміну від Тараса Шевченка в Панька Куліша Каїн є одним із найулюбленіших персонажів і проходить через усю його творчість. До того ж письменник надає цьому образу не лише традиційних, а й цілком самобутніх значень. Найперше, у творчості Куліша Каїн фігурує як біблійний архетип заздрості і братовбивства, наприклад, у поемі “Великі проводи" (1862 р.):

Вельможний рід Рарожинських
Початку не має:
Як розжився, збагатився –
Ніхто не зазнає.

Може, ще тоді, як Каїн
Завидував брату,
Судила їм сліпа доля
Здобичу багату.

Може, предки умочали
В людській крові руки...
Забули те, занедбали
Вельможні унуки [7, 116].

Крім заздрості та вбивства образ Каїна несе тут ще один, додатковий сенс – за його допомогою в поемі визначається біблійний хронотоп: йдеться про початок людського роду та перший злочин на землі.

Кілька разів Каїн згадується в поетичному пасквілі “Куліш у пеклі: Староруська поема Панька Небрехи" (1890-1896 р.). Куліш використовує міфологічний мотив мандрів потойбічним світом для зведення рахунків зі своїми живими й мертвими сучасниками. Головна ідея поеми розкривається через протиставлення: “любий Олелькович" – “лукавий мир". Безборонно вихваляти себе самого й гудити на всі заставки інших Кулішеві допомагає дещиця самоіронії та маска вигаданого автора-оповідача Панька Небрехи, що створює ілюзію безсторонності, неупередженої й правдивої оцінки.

Структура “Пісні первої" поеми ритмічна: в ній тричі повторюється цикл,

об’єднаний спільним зачином: “Mors морснула його косою" (“Морснула Mors") та риторичною фігурою – анафорою “І...". Крім того в кожному з циклів прямо чи опосередковано наявний образ Каїна. За сюжетом, відірваній від тіла Кулішевій душі стають байдужими всі прижиттєві тривоги й проблеми, вороги й “друзяки", яким, однак, він дає нищівні оцінки:

XVIII
Байдужен їй і Каменецький,
Природний єзуїт-земляк,
Підлиза-прасол кролевецький,
Душею ласий потурнак;
І тульський писар, що з ним гризся,
Покіль пройдисвітом зробився
І став з підбрехача панком.
Тоді мов браттє обнялися,
Мов чорт із бісом понялися
Або хан з Хмелем-козаком [7, 391].

Ці рядки викривають двох людей з близького оточення письменника, його колишніх однодумців і співробітників, завзяттям та працею яких трималася Кулішева друкарня в Петербурзі. Свого часу Панько Олелькович рекомендував їх як людей “високої душевної чистоти" [8, 208]. Перший із них, названий на прізвище, – Данило Семенович Каменецький (1830-1881) був близьким і відданим другом Куліша, його “вірним списом" [10, 133]. Поет звірявся йому в своїх особистих, часто-густо драматичних переживаннях, траплялося й таке, що страхав самогубством, призначаючи розпорядником майна за своєю духівницею. Найголовнішою, однак, була професійна співпраця Куліша і Каменецького. Як вже мовилося, Данило Семенович працював у поетовій друкарні: був і редактором, і бухгалтером, і секретарем, і продавцем; він особисто причетний до видання “Роздумів про Божественну літургію" Гоголя, Шевченкового “Кобзаря", “Народних оповідань" Марка Вовчка... Як відомо, Куліш погано вживався з людьми, що ж до Каменецького, то поет закидав йому зраду – по кількох роках відданої праці він звільнився з Кулішевої друкарні й перейшов на державну службу; істотною причиною розриву також були фінансові непорозуміння, зокрема щодо виторгу за Гоголівські “Роздуми..." [8, 209-210]. Все це дало Кулішу підстави вважати колишнього товариша перекінчиком і користолюбцем (“душею ласий потурнак"). Данило Каменецький, як і Пантелеймон Куліш, був уродженцем Глухівського повіту, що на Чернігівщині (нині – Сумщина) – звідси образливе “єзуїт-земляк", імовірним місцем його народження міг бути Кролевець (“підлиза-прасол кролевецький"). Євген Нахлік зазначає: “його родовід, можливо, сягав Кролевецької сотні" [7, 126], Куліш не просто вказує на цю біографічну деталь, а й створює комічний образ, побудований на невідповідності сполучуваних понять: прасол (дрібний торговець) та кролевецький (від круль – король, королівський).

Що ж до другої особи – “тульського писаря", “пройдисвіта", “підбрехача" й “панка", то так Куліш описав Івана Івановича Папіна (+1883), з яким зазнайомився під час заслання в Тулі, а згодом викликав до Петербурга для роботи в своїй типографії. До цього Папін працював в канцелярії тульського

губернатора, що й послужило приводом для образливої прикладки “тульський писар". Спочатку Куліш високо оцінював душевні та професійні якості свого співробітника, але згодом, коли Іван Папін перейшов на роботу до державної друкарні, письменник сприйняв це за особисту образу і навіть звинуватив колишніх колег у переведенні замовлень з його типографії в казенну [8, 208-209]. Друкарня Куліша занепала, і 1862 року він був змушений її продати.

Ім’я наступної жертви Кулішевої хули не назване, але воно легко вгадується:

XIX
І вовк... ні, се була вовчиця,
А тільки прозвано вовчком...
І не вовчиця, а лисиця
З єхидними ницим язиком...
Тихесенько, як тінь, ступала,
Хвостом слід вовчий замітала
І кралася не до курей,
А до сердець прихильно-щирих,
До розумів святих-правдивих,
Губила між людьми людей [7, 391].

Тут прозоро натякається на Марка Вовчка (1833-1907) – Марію Маркович, з якою Куліша єднала не лише творча співпраця (він був редактором і видавцем її “Народних оповідань"), а й любовні взаємини. Болісний роман, в який переросла ділова зустріч фатальної жінки та самозакоханого чоловіка, Куліш навіть хотів перервати самогубством, про що не без позерства сповіщав Данила Каменецького. Невгавуще й невситиме Кулішеве лихослів’я щодо Марка Вовчка тривало роками: “великість любові" перетворилася на паділ ненависті, сповнений брутальних оцінок та непристойних коментарів. Цікаво, що в посмертному відгуку про Куліша, в 1903 році, Марко Вовчок дала йому найвищу оцінку: “И был это, невзирая на многие болевшие раны, человек чистый, страстный работник и из лучших сынов своего края" [*Цит. по* 10, 133].

У поемі обіграється псевдонім письменниці, з приводу якого Куліш у листі до Омеляна Огоновського писав: “*Марка Вовчка* вигадав я за созвучному слову *Марковичка*, та й не помиливсь, приложивши такий псевдонім: сей бо *вовчок*, той, що росте диким паганцем на плодючому дереві, висисав так само живі соки з людей, що держали його на світі" [*Цит. по* 1, 334]. У Куліша було нерушиме переконання, що він створював людей і то – “з нічого". Так він міркував про Д.Каменецького та І.Папіна, Марка Вовчка, свою дружину письменницю Ганну Барвінок... Що ж до наведеного уривку, то деякі дослідники (Віктор Петров, Євген Нахлік) згоджувалися з Кулішевим “поцінуванням" Марка Вовчка й навіть добирали докази того, що письменниця була і тихою, і хитрою, і підступною, тобто ставали на бік ображеної чоловічої гідності [*Див.* 1, 334-335; 10, 147-153]. Інші вчені, наприклад, Олександр Дорошкевич, відчитували в цих рядках лише помсту та себелюбство Куліша [*Див.* 1, 334]. Сергій Єфремов з гіркотою констатував, що Куліш “повернув свою музу на знаряддя [...] сліпої ненависті

й незрозумілої злості" [3, 396]. Безумовно, це так, однак письменник, що все життя провів у чварах, був талановитий і в словесному бої – Кулішева школа злоріччя зарядила українське слово пристрастю і гостротою, вигадливою дошкульністю, додала йому солі та перцю... Що ж до морального боку писань Куліша, то осміяння "лукавого світу" обернулося передусім проти нього самого, адже викриваючи інших, він викрив самого себе.

У наступній строфі містяться вже менш виразні натяки, проте й вони дають змогу встановити, про кого йдеться:

XX
І той, що за роботу брався,
Над прислів'ями працював,
А потім із дітей знущався,
Калюжею письменство звав,
Бо "грузнуть у літературі",
Не підклоняються цензурі
І люблять правду над брехню,
Той, що не бачить і не чує,
Як бідна дітвора бідує,
Зробив із себе сам свиню [7, 392].

Таку різку оцінку Панько Куліш дає етнографу та фольклористу Номису (1823–1901) (справжнє ім'я – Матвій Терентійович Симонов), видавцеві збірки "Українські приказки, прислів'я і таке інше" (1864 р.). Що ж до знущання над дітьми, то тут український Зоїл натякає на учителювання Номиса у Ніжині, а також на те, що він був першим директором Лубенської гімназії. Микола Зеров називає Номиса "найменш обдарованим і найменш продуктивним" з прозаїків "Основи" [2, 237]. Саме з Номисом була пов'язана перша спроба Кулішевого хутірського життя – як відомо, письменник придбав у Симонова землю на хуторі Заріг Лубенського повіту [6, 90]. Причиною пасквільного зображення Номиса в поемі "Куліш у пеклі" серед іншого могло бути і його особисте життя – зокрема, невінчаний шлюб з Надією Михайлівною Забілою, старшою сестрою дружини Куліша Олександри Білозерської. Матвій Симонов покинув Надію Михайлівну з дітьми, і Куліш, який у молодості захоплювався своякинею і в подальшому зберіг теплі стосунки з нею та співчував їй, дошкульно помстився її кривднику поетичним словом. Євген Нахлік вважає, що Матвієві Симонову в поемі "Куліш у пеклі" дісталося "за те, що позбавив рідних дочок спадщини, а також, очевидно, й за те, що не сприйняв Кулішевих пошуків "правди" [9, 219].

Криве дзеркало Кулішевого лихослів'я спотворило образи Данила Каменецького та Івана Папіна, Марка Вовчка та Номиса... Наступна викривальна строфа в цій низці є найбільш загадковою:

XXI
І "Каїн"-брат, що материзну
У вбогих сестер зажирав,
І, зневажаючи отчизну,
Із рідного гнізда їх гнав, –
Що, мов у байці обізяна,
Знай, колоддє важке качала,

Сидів та нидів над письмом
І мотлоху надбав без глузду,
Тим часом жінка без загнузду
Пообкрадала свекрів дом [7, 392].

Хто ж був Каїном для Панька Куліша? Зрозуміло, що Каїном названо конкретну людину, але натяки тут найбільш затемнені. Куліш вказує, що в цієї особи були: сестри, яких він обікрав і вигнав з рідного дому; дружина, яка "хазяйнувала" в домі свекра; крім того, він писав багато, але марно. Знаючи Куліша, можемо напевно сказати, що нищівна оцінка значно перебільшена і таких страшних злочинів ця людина не чинила. Впадає в вічі, що на відміну від попередніх строф, Куліш таврує тут не стільки фахову діяльність особи, скільки її приватне життя. Отже, Куліш пише про особистого ворога. Всі ці міркування приводять до однієї людини з близького оточення письменника: Миколу Михайловича Білозерського (1833-1896) – фольклориста і етнографа, брата Олександри Білозерської-Куліш. Микола Михайлович навчався в Петербурзькому кадетському корпусі, був редактором "Черниговских губернских ведомостей", видавцем "Южнорусских летописей", автором праці "Тарас Григорьевич Шевченко по воспоминаниям разных лиц", ґрунтовного дослідження "Про кобзарів і список кобзарів". Зібрані ним приказки і прислів'я надруковані в збірці Номиса, про яку мовилося вище. Власне все це жовчний Куліш і називає "мотлохом". У середині 1850-их років Куліш близько зійшовся з Миколою Білозерським, бачив у ньому однодумця і помічника в збиранні та виданні фольклору та історичних пам'яток. Однак, через поділ спадщини після смерті Мотрони Василівни Білозерської, тещі Куліша, його стосунки з Михайлом Білозерським вкрай попсувалися [6, 88]. На початку 1870-х Куліш уживав заходів викупити у братів Білозерських Мотронівку і мав з цим проблеми. Детально історію конфлікту викладено в дослідженні Євгена Нахліка "Подружнє життя і позашлюбні романи Пантелеймона Куліша", а суть його така: після смерті Віктора Білозерського в 1872 р. Мотронівка мала бути поділеною між його 4 братами та 3 сестрами, в т.ч. й Олександрою Білозерською-Куліш. Пантелеймон Олександрович викупив хутір на ім'я дружини в братів-Білозерських і домовився з її сестрами. 1873 року родина Кулішів перебралася до Мотронівки, але на маєток запретендував старший брат Олександри Микола Білозерський, в пасквільній оцінці Куліша – "неуч", "дикарь", "злодей" [10, 223]. Почалася судова тяганина, і Микола Михайлович за відсутності Куліша нібито виганяв Олександру Михайлівну з хати за допомогою поліції. Однак знаємо ми про це лише з голосу Куліша, передусім його листів, і тут сильно бракує точки зору іншої сторони, не вистачає "другого" голосу: якби він зазвучав, можливо, ця історія була би не про "грабеж жены от родного брата" [10, 226], а про "грабунок" шуряка зятем... Микола Білозерський поселився на хуторі під Борзною, де прожив до самої смерті, а на Кулішевому маєтку таки окошилась сварка з братом дружини: письменник мав великі майнові та судові проблеми з орендарем-поляком ("братське" нашестя змінилося "ляшеським," – писав він [10, 240]), а завершилося "хутірське" життя Куліша знищенням Мотронівки під час великої пожежі-підпалу.

Отже, Панько Куліш через побутові чвари називає Каїном рідного брата

своєї дружини. У цьому весь Куліш: талановитий, але сповнений жовчі, тонкий майстер і в той же час затятий хулитель і огудник. Перший цикл “Mors морснула..." об’єднаний не лише спільним задумом, темою та будовою: в ньому подибуємо цілий бестіарій Кулішевого злослів’я. Так, своїх жертв він порівнює, а то й прямо іменує вовком (вовчицею), лисицею, свинею та “обезяною". Останнє зіставлення стосується Миколи Михайловича Білозерського і є алюзію на однойменну байку Івана Крилова:

Мартышка вздумала трудиться:
Нашла чурбан, и ну над ним возиться!
Хлопот Мартышке полон рот:
Чурбан она то понесет,
То так, то сяк его обхватит,
То поволочет, то покатит;
Рекой с бедняжки льется пот;
И наконец она, пыхтя, насилу дышит:
А все ни от кого похвал себе не слышит.
И не диковинка, мой свет!
Трудишься много ты, да пользы в этом нет [5, 131].

У другому циклі “Морснула Mors..." також натрапляємо на образ Каїна, якому Куліш надає самобутнього авторського потрактування. Перш за все, поет занижує цей негативний, але яскравий образ – у світовій літературі Каїн завжди тлумачився як індивідуаліст та надзвичайна особистість, Куліш натомість вживає форму множини й називає “каїнами" людей-нікчем, посередностей. Таке прочитання спирається на фольклорну традицію, відображену й у “химерному романі з народних уст" Олександра Ільченка “Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця": “А поки що шаблюку свою Козак Мамай гострив щодня. Гострив щодня, бо й тупив щодня, від каїнів усяких одбиваючись" [4, 8]. Також поет переосмислює біблійний концепт “Божого тавра", називаючи його “плямою клятьби святої", тобто тлумачить Каїнів знак не як Божий оберіг, а як Господнє прокляття та викриття. У поемі “Куліш у пеклі" Каїнова відзнака стоїть на чолі, ця подробиця є апокрифічною і, вочевидь, є наслідком злиття уявлень про Каїнів та Антихристів знаки:

І каїни, що пляму носять
Клятьби святої на чолі,
У ті віки нас переносять,
Як жер брат брата на землі, –
Дрібнесенькі, низенькі душі,
В кабанячі заперті туші,
Не словом, рохканням живуть.
Вся та мізерія людськая
серед його душі зникає...
Верстає він далеку путь [7, 399].

У цій строфі, так само як і в поемі “Великі проводи", образ Каїна є маркером біблійного хронотопа, насамперед часу: “каїни, [...] у ті віки нас переносять, як жер брат брата на землі". Така інтерпретація характерна для Кулішевої творчості і є цілком оригінальною навіть у межах світового

письменства.

У циклі третьому “Морснула Mors..." автор натякає на Каїна за допомогою біблійного концепту втечі від Божого лиця [1 М. 4:14]:

Як ті, що ненавидять Бога,
Втікають од лиця його,
Так вся гурба, на правду вбога,
Втікала від Панька мого... [7, 397]

Асоціативний ряд вибудуваний тут за такою логікою: Бог – Куліш, Каїн (каїни) – людська юрба. У цих рядках відбита характерна для Панька Олельковича цілковита впевненість у своїй неомильності: він привласнив собі виключне право на правду (дарма, що раз у раз змінював свої погляди) й вимагав від інших дивитися на світ його очима.

Зловісний образ Каїна не полишає навіть буколічну поезію П.Куліша. У вірші “Вітаю глуш твою, куточку мій затишний..." (1893 р.) хутірське життя порівнюється з раєм, де панує гармонія людини і природи, злагода між чоловіком і жінкою, але й не без своєї біди, не без свого Каїна:

IV

Як праотець Адам, ходжу я тут за плугом,
В поту лиця свій хліб насущний їм,
І нікого мені назвати братом, другом
Або слугою нелихим своїм.
А все ж ми з Євою щасливші над звірята,
Над всі воли, осли, телята, поросята.

V

Як праотець Адам, я знаю зв’ягу хатню
Із Каїном без честі й без ума,
Та молячись, дивлюсь на Єву благодатню,
І не подужає мене ворожа тьма.
Сміюсь на хуторі і з темного хижацтва,
І з велемудрого письмацтва-гайдамацтва [7, 236].

Вірш має автобіографічний характер, і Каїн, як нам уже добре відомо, – це все той самий непокірливий шуряк Куліша Микола Михайлович Білозерський. Вражає, що й на схилі віку, коли конфлікт між родичами було улагоджено й Мотронівка залишилася за Кулішами, письменник затаїв образу й великий гнів на шуряка й продовжував його шпетити. У вірші “Вітаю глуш твою, куточку мій затишний..." серед ідилічних мотивів лунає мотив самотності: “І нікого мені назвати братом, другом / Або слугою нелихим своїм," – з гіркотою констатує поет на схилі віку. Таким побитом був прожитий не один рік, адже ще 1979 р. у листі до О.Барвінського Панько Куліш робить зізнання: “К сожалению, кругом живет народ непросвещенный. С ним терять время было бы жертвою напрасною. Мы довольствуемся роскошью растительности, зрелищем животного мира и обширным чтением, которое обильно пополняется новыми плодами человеческого ума" [10, 230]. Споглядання і читання, але не спілкування – ось трагічний епілог Кулішевої мізантропії, його двобою з “лукавим світом".

Бажання “увічнити" Миколу Білозерського як Каїна знову й знову спонукало П.Куліша до дошкульних випадів на адресу шуряка, зокрема у

вірші “Оженився чепурний...":

Оженився чепурний,
Та взяв жінку гарну,
Як і сам був недурний,
На все лихо вдану.

В неї рід правдивий був,
А в його лукавий:
Все, що батько роздобув,
Внівець обертали.

Та знайшовся і в її
Брат прізвищем Каїн,
Що всій батьковій сім’ї
Сором вічний справив [10, 224].

Євген Нахлік у книжці “Подружнє життя і позашлюбні романи Пантелеймона Куліша" робить цінне спостереження: “Що в останній строфі йдеться про незгідливого шуряка, свідчить під віршем авторська дописка олівцем: “Про Миколу Білозерського" [10, 224]. Отже, Куліш побоювався, що не всі зрозуміють його натяки і вважав за необхідне зробити однозначний коментар до пасквільного зображення жінчиного брата.

Образ Каїна у творчості Т.Шевченка та П.Куліша передається передусім через біблійні концепти зради та братовбивства, Куліш додає до цього переосмислені концепти Каїнового тавра та втечі від Божого лиця. Авторськими прочитаннями цього образу є тлумачення Каїна як символу поганої слави (Т.Шевченко) та символу людської нікчемності (П.Куліш). У Панька Куліша образ Каїна вживається на позначення біблійного часопростору, а також відіграє роль символічного тавра для пасквільного зображення Миколи Михайловича Білозерського.

1. *Домонтович В.* Вибрані твори. – К.: Книга, 2008; 2. *Зеров М.* Твори: В 2-х т. – Т.2: Історико-літературні та літературознавчі праці. – К., 1990; 3. *Єфремов С.* Історія українського письменства. – К.: Феміна, 1995;. 4. *Ільченко О.* Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця: Український химерний роман з народних уст. – К., 1959; 5. *Крылов И.А.* Избранные сочинения. Грибоедов А.С. Горе от ума. Некрасов Н.А. Стихотворения и поэмы – М., 1981; 6. *Куліш П.* Листи до М.Д.Білозерського. – Львів–Нью-Йорк, 1997; 7. *Куліш П.* Твори: В 2-х т. – Т.1: Поезія. – К.,1989; 8. *Нахлік Є.* Пантелеймон Куліш: особистість, письменник, мислитель. – Т.1. Життя Пантелеймона Куліша. – К., 2007; 9. *Нахлік Є.* Пантелеймон Куліш: особистість, письменник, мислитель. – Т.2: Світогляд і творчість Пантелеймона Куліша. – К., 2007; 10. *Нахлік Є.* Подружнє життя і позашлюбні романи Пантелеймона Куліша. – К., 2006. 11. *Шевченко Т.* Повести. – К.: Веселка, 1984. – 359 с. 12. *Шевченко Т.* Повне зібр. тв.: У 12-ти томах, Т.2: Поезія 1847-1861. – К., 1991.

Г. Швець, канд. філол. наук, асист.

КНИГА ВАСИЛЯ БАРКИ "ПРАВДА КОБЗАРЯ": ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ТА ПРОБЛЕМАТИКА

Тарас Шевченко, безперечно, належить до кола всесвітніх геніїв, увага й цікавість до творчості яких ніколи не згасала й, вочевидь, не згасне. Важко однозначно пояснити цей феномен магнетизму Шевченкового слова, до якого звертається кожне покоління українців з бажанням перечитати, переосмислити, знайти щось не знайдене попередниками. Очевидно, Шевченкова муза є вічною, бо торкається вона вічних проблем: основ життя, таємниць душі людської, вічної глибинної правди Всесвіту й серця. Правда – саме це ключове слово вибрав для назви своєї роботи про Т.Шевченка Василь Барка. Книга "Правда Кобзаря" видається нам органічною складовою релігійної есеїстики Василя Барки як цікавого цілісного феномена.

Будь-яке звернення критика до постаті певного письменника є частково і зверненням до себе, але якщо говорити про есеїстику, то подібна настанова є визначальною: через аналізовану постать чи літературний твір автор виповідає в першу чергу своє власне "Я", подає свій погляд на світ, самоідентифікується. Літературно-критичну прозу Василя Барки, вважаємо, можна розглядати як есеїстичну. Їй притаманні основні ознаки цього жанру: виразно індивідуалізоване, не обов'язково вичерпне, потрактування теми, спрямованість на саморозкриття і самовизначення особистості, синкретичне поєднання складових різних форм свідомості (релігії, мистецтва, філософії, політики, етики), яскрава образність. Есеїстика українського митця належить до серйозного, так званого філософського, різновиду жанру. Попри позірну тематичну різновекторність робіт Барки, їхня ідейна, духовна наснаженість однакова: письменник захоплено стверджує абсолютну цінність постулатів християнства і розробляє концепцію творчості як Божого покликання. Поезія, як і релігія, переконаний автор, промовляє до сфери серця, її можна відчути лише внутрішнім, душевним, слухом. Творчість – Боже покликання, інспірація, прозирання й прочування вищої істини. Тому за справжню Василь Барка визнає лише поезію серця, просвітлену Духом, а не поезію розуму. Зразком першої – справжньої – поезії митець уважає творчість Г.Сковороди, Данте, Гете, Т.Шевченка, раннього П.Тичини.

Творчість Т.Шевченка для Василя Барки – високий зразок істинного мистецтва, сила якого – від Духа. Саме в цьому – правда Кобзаря. Мотив-образ правди – центральний у роботі В.Барки про Т.Шевченка [2]. Його окремі варіації (правда серця матері, викривальна правда поезій Шевченка, вільне і правдиве поетичне слово) приведені до центрального інваріанту: Т.Шевченко – "співець християнської правди" [2, 16]; "Шевченко – учень Біблії: від неї в нього полум'яний патос правди і непохитна вірність їй" [2, 49]. Апофеозом цієї думки для Барки виступає Шевченкова метафора "сонце правди" як свідчення

богоданості правди. Правді (християнському духу "братолюбія") в книзі протиставлена неправда, втрата серця, ненависть як засадничі моменти російського "імперства", тиранства позачасового і сучасного Барці радянського. Думку про Шевченкову християнську правду автор книги послідовно й переконливо намагається довести, цитуючи рядки поезій і поем "Кобзаря", наголошуючи на частоті звертань поета до Бога і, головне, на просвітленому духові любові до ближнього, яким наповнена його лірика. Попри окремі контроверсійні рядки, "Кобзар", на думку Василя Барки" – "творча цілість, віра в єдиного Бога Вседержителя…віра всього життя Шевченкового" [2, 24]. Виділяємо слова "цілість", "всього". Взагалі основним у літературно-критичному аналізі (власне, у Барки це є не традиційний аналіз із обов'язковим відзначенням сюжетів, тем, мотивів тощо, а скоріше вслуховування в гармонійну тональність настрою твору, відчування-переживання його духу, пошук-утвердження його істини) письменник виразно постулює принцип цілісності ("цілості") художнього твору. Барчина "цілість" – це дещо інше, ніж логічно пояснювана взаємозалежність змісту й форми, це – вияв вершинної природності мистецького твору, яку не витлумачиш раціонально, а радше збагнеш інтуїтивно. "Крім того, що поезія виражається через тропаїчні, ритміко-синтаксичні чи евфонічні та інші складники, вона знаходить собі найглибший вираз – через органічну єдність: через повний склад і образ, коли їх виконано з любов'ю. Тоді народжується душа твору, його глибинна поезія... Дар "цілісного" вираження в поезії – особливо чарівний," – такими рядками письменник характеризує Шевченкову лірику, що є яскравим прикладом у світовому мистецтві "цілості", а тому й "зворушливости, ясної правди, сердечної світлости" [1, 16–17].

"Цілістю" дихає той художній твір, що обдаровує відчуттям повної і чудесної вселенної, вимережує в дивних образах картину цілого світу Божого, відкриває очі сердець людських, віддзеркалюючи космос (у єдності, за Сковородою, мікро- , макрокосмів і світу символів). Лише справжнє мистецтво, з відчуттям цілості світу, здатне підтримати чи відновити в людині її "повний духовний образ" [1, 22], що часто руйнується як такий в умовах раціоналістичного суспільства, базованого на матеріалістичних засадах. Такою постає у сприйнятті Василя Барки лірика Тараса Шевченка.

Книга "Правда Кобзаря" вийшла у видавництві "Пролог" 1961 року. В сучасній Україні вона була перевидана (у факсимільному варіанті) лише один раз – у 2002 році (Рівне, видавництво "Просвіта") з післямовою Ярослава Поліщука. Його стаття "Від правди до істини Шевченка" стала, по суті, єдиною розвідкою про Барчину рецепцію Шевченка [5]. Вчений зазначив, що потужним двигуном аналізованої праці став полемічний пафос її автора, який намагався розвінчати неправдиві радянські міфи про Т. Шевченка. Один з провідних мотивів

книги В.Барки – "визволення Шевченка" (розділом саме під такою назвою відкривається робота). Визволення творчості поета від облудних, сфальшованих ідеологічних стереотипів радянського літературознавства. В. Барка, схильний до використання яскравих, зримих образів-алегорій, на перших сторінках праці вводить цей мотив розповіддю про знайдені останки двох святих, що були заховані в бронзових бюстах римських воїнів. Мета письменника – зняти з Шевченкової музи "бронзові личини", "бронзові наліпки", показати штучність "бронзового міфу" про Шевченка–атеїста і революціонера, відкрити правдиве християнське сяйво його лірики. У 1961 році, коли відзначалося сторіччя смерті Т. Шевченка, це було надзвичайно актуально. Дійсно, можна назвати книгу Василя Барки своєрідним публіцистичним есе, бо на фоні наукового і художнього стилів виразно превалює публіцистичний, з його емоційністю, полемічністю, інтересом до сфери політики і громадських проблем. Василь Барка, обстоюючи думку про безсумнівну релігійність Т.Шевченка, пристрасно заперечує фальсифікаторські твердження радянської науки про атеїзм його творчості, розвінчує один за одним ідеологічні міфи, на кшталт “Шевченко – учень Добролюбова і Чернишевського". О. Забужко цілком справедливо називає цю книжку “єдиною системною “контрпропагандивною", виціленою проти канонічних догматів сталінського шевченкознавства, розвідкою" [3, 8]. Пропагандивний характер диктує характерний стиль, що відбивається на всіх рівнях мовної системи: використання засобів комічного, перш за все їдкої іронії та сатири; “демократизація" лексичного складу мови (розмовні конструкції, прозаїзми); емоційність (експресивні вирази, риторичні фігури); діалогізація оповіді (полеміка з уявним опонентом) та ін. Відзначені особливості і політичне звучання (викриття облудності, злочинності тоталітарної радянської системи) дозволяють визначити жанр твору як публіцистичне полемічне есе.

Яскраво ілюструє цю думку один з розділів книги "Москалізм як перший ворог" [2, 33–48.] Він починається аналізом Шевченкового ідеалу світоустрою ("і на оновленій землі врага не буде, супостата, а буде син, і буде мати, і будуть люде на землі"). Ідеалу протиставлена жахлива дійсність покріпаченої України, де останню свитину знімають з сиротини, де "москалі і світ Божий в пута закували". Але центральна увага автора не стільки на Шевченкових образах, скільки на тому соціальному й політичному явищі, яке засуджує Шевченко – на "духові імперськості". Тому рядки з "Кобзаря" автор продовжує цитатами Ф. Достоєвського про поневолюючий характер російської імперії і численними прикладами з радянського життя, що підтверджують жахливий тиранічний характер сучасної Барці сталінської імперії. Наступний поворот есеїстичної думки автора – теза про велику різницю між представниками певної нації як особистостями та їхньою політичною організацією. Барка наголошує: у Шевченка не було ворожості у ставленні до росіян (наводить приклади з життя

поета), йому, як власне і Барці, йдеться про два різні поняття: "Москалізм як прокляття Росії і народність росіян як велика гілка, виплекана творцем" [2, 39]. Свою думку автор вияскравлює біблійним прикладом (історія з Йоною), посиланнями на відому працю Р. Тагора "Націоналізм" та її розділ про англійців як особистостей і як політичну націю. Ще один варіант виголошеної інваріантної тези про згубність москалізму – думка про його особливий демонічний характер (автор аналізує політичну ситуацію у Югославії та Радянському Союзі і доходить висновку, що не комунізм є основною причиною сучасного стану неправди, духовної неволі, брехні, які панують у Радянському Союзі, а, перш за все, понадчасовий імперський характер москалізму). Такі й подібні пасажі – не супутні, а центральні, поряд з постаттю Шевченка і його творами, а часом і переважаючі. Іноді текст всуціль видається схожим на політичне есе, як-от кілька сторінок в розділі "Початок перемоги", де автор подає ознаки комуністичного "самодержав'я", нумеруючи їх [2,121–124]. Власне, політика, політологія, сучасність – незмінне тло, а подекуди й передній план Барчиного полотна про Шевченка. Барка виступає, перш за все, схвильованою людиною, есеїстом, якому болить підневільне життя українського народу та сфальшований образ Шевченка в радянській науці, християнином, що прагне ствердити Вищі цінності й спрямувати читача до них, а вже лише потім літературним критиком, літературознавцем. Я. Поліщук, даючи характеристику роботі Барки, обмовляється з жалем, що літературознавчий аналіз, певні текстологічні подробиці й т. п. збагатили б роботу, але навряд чи це зауваження стосується обраного автором жанру есе – гібридного, де літературна критика поєднується зі сферою політики, релігією, реаліями буденного життя тощо.

Однак таки незаперечно, що книга В. Барки відкриває нам Шевченка-поета: його рядків, образів, мотивів багато. Особливо у центральному розділі "Кобза і сокира", поділеного на 9 підрозділів. Тут лунає голос практично одного Кобзаря. Автор щедро цитує, щоб, на відміну від радянської науки, яка, на його думку, уникає глибокого текстуального аналізу, аргументувати своє розуміння Шевченка як євангельського поета: образи сокири, помсти, кари у творах Шевченка є закономірною і логічною потребою покари зла (його вершителів), покари раптової, суворої, необхідної, але короткої, без продовження війни й насильства, після якої – мирне життя в любові та розумінні. Справжня перемога, на переконання Барки, – за неофітами, християнським духом любові.

Книга В. Барки "Правда Кобзаря" – це чергова відповідь на питання, яке є пульсуючим нервом релігійно-філософських і літературно-критичних виступів письменника: що ж таке поезія, яке її призначення, у чому суть і вічна таїна? Художній твір покликаний відбивати світло Христа, зміцнювати віру в серці, нагадувати людині про висоту її душі, "Царство Небесне в нас самих" – стверджує В. Барка в есе "Світло поезії старовинної і сучасної" [1, 12]. І поезія Т. Шевченка, на думку критика, багата саме цим відчуттям: "… в тутешньому житті здобуток

душі для Царства, на її хресній дорозі, став найкращою темою "Кобзаря", в чисельних прикладах, як жити по-людському і по-Божому" [2, 278]. Образ Царства Небесного, прекрасний і світлий, нам даровано вже в цьому житті – в наших душах, очищених вірою, любов'ю, добром, красою, щирістю (власне, це є євангельською істиною, як зауважує О. Мень: "... вже зараз, навчає Євангеліє, у нашому недосконалому світі, Царство це присутнє, хоча й непомітно. Воно здійснюється в єднанні зі Спасителем, що переміг смерть, у заповіданні Ним жертовної любові, у відкритості людини людині і всіх людей – Позамежному" [4, 247]). Барка вважає, що саме мистецтво покликане допомогти відкрити браму Царства Небесного в земному житті. Людина, можливо, не усвідомлюючи, несе в собі ідею абсолюту, безкінечного, яка складає "людську сутність. Все кінечне вона [людина] пізнає лише через досвід, безкінечне ж має в собі" [7, 144], – зазначає видатний голландський релігієзнавець К. Тіле. Поезія, згідно з концепцією Василя Барки, здатна акумулювати світло Неба і наших сердець і, випромінюючи енергію любові, нагадати нам про безкінечне в нас самих, повернути людині її істинний духовний образ, часто викривлений у дзеркалі неправди, зла, ворожості, байдужості. Звідси один із фінальних образів книги В. Барки: "Кобзар" Т. Шевченка – "скарбна вежа", "брамна вежа" [2, 271], пройшовши якою, людина очищається, віднаходить своє правдиве серце, шлях до визволення вічного.

"Поет, одержимий поезією", – назвав Василя Барку О. Тарнавський. "Для Барки бути поетом – це самозречення, цілковитий послух отому покликанню, що властиве святцям і угодникам, це поклик Божий. Визначення поезії у Барки у релігійному світі, де Біблія – це найвищий і єдиний неперевершений поетичний твір, якому не дорівнюють ніякі твори найбільших визнаних поетів" [6, 371]. Але творчість Т. Шевченка, як і його доля, у сприйнятті В. Барки позначена "Божим перстом", Кобзар – "учень апостолів" і пророк, що своїми творами, картинами-візіями передбачив майбутнє України. "Був – як учень апостолів, що приймали терпіння і вмирали за свою вірність Христу, за Його слово. В цілковитій відданості своїй життьовій вірі і в жертовності для неї пройшов Шевченко земну стежку" [2, 287 – 288]. У цьому – вічна правда Кобзаря, якою вона відкрилася релігійному мислителю й поету Василеві Барці.

1. Барка В. Земля садівничих: Есеї. – БМВ, 1977; 2. *Барка В.* Правда Кобзаря. – Нью-Йорк:, 1961; 3. *Забужко О.* Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. – К, 1997; 4. *Мень А.* В поисках истинного Христа: Евангельские мотивы в западной литературе // Иностр. литература. – 1991. – № 3; 5. *Поліщук Я.* Від правди до істини Шевченка // В. Барка. Правда Кобзаря. – Рівне, 2002; 6. *Тарнавський О.* Поет, одержимий поезією // О. Тарнавський. Відоме і позавідоме. – К, 1999; 7. *Тиле К.* Основные принципы науки о религии // Классики мирового религиоведения: Антология. – М., 1996. – Т.1.

К. Шевякова, наук. співр.

Т.Шевченко в житті М.К.Заньковецької

М.К.Заньковецька (по батькові Адасовська, по чоловікові Хлистова) – зірка українського театру кінця XIX – початкуXX ст., перша народна артистка України. Такі таланти, зігріті внутрішнім світлом, народжуються раз у століття. Адже театр, за своїми жорстокими законами, потребує таланту і особистості, без яких неможливі радість і щастя акторського життя. Ім'я М.К.Заньковецької вписано на скрижалі світового театрального мистецтва.

Актриса походила з дворянської родини, народилася 23 липня (4 серпня) 1854 року на Чернігівщині під Ніжином у селі Заньки. Саме тому її сценічне ім'я Заньковецька.

В музеї М.Заньковецької у Києві на вулиці Великій Васильківській, 121 у залишках колись великої бібліотеки актриси, знаходиться сім примірників "Кобзаря" Т.Шевченка різних років видання.

Останній примірник "Кобзаря" Марія Костянтинівна придбала 1931 року. Передмову до видання написав Андрій Ричинський, графічне оздоблення та ілюстрації зробив художник Василь Седляр, учень і послідовник М. Бойчука, тексти упорядкував М. Новицький, зробив оформлення видання Олександр Гера. На превеликий жаль, вся творча група, що працювала над виданням, була репресована у 1937 році. З Соловків повернувся лише М.Новицький 1960 року.

Творчість Шевченка увійшла в життя Марії Костянтинівни з дитячих років. Як згадувала подруга актриси Н.М.Богомолець-Лазурська, у 10 років Маню Адасовську віддали здобувати освіту до Чернігівського пансіону С.Ф. Осовської. "На той час програма цього навчального закладу була досить серйозною і широкою, і Марія Костянтинівна з любов'ю згадувала свої шкільні роки, веселих подруг і найулюбленішого викладача російської словесності Миколу Андрійовича Вербицького"[1, 6–7]. Дівчинка обожнювала уроки Миколи Андрійовича, завжди ретельно готувалася до них. Це він відкрив у Марії Адасовської великий акторський талант, прищепив любов до читання, познайомив Маню з творчістю Т.Шевченка і подарував їй примірник останнього прижиттєвого видання "Кобзаря" 1860 року. Саме в особі М.Вербицького дівчинка зустріла людину, яка палко любила Україну і боролася за її кращу долю. Він належав до українських "шестидесятників" XIX ст., які боролися з царським урядом за відродження української мови, літератури, театру, ідейним натхненником якого був Т.Шевченко. Чернігівські просвітителі у 60-х роках відкрили українську школу для дорослих, недільну для жінок.

Було створено український драматичний гурток аматорів. Усі ці починання користувалися підтримкою поета. Він переказав школі для дорослих значну суму грошей, надіслав чернігівській бібліотеці 50 примірників свого "Кобзаря". Саме один із цих примірників Вербицький подарував своїй улюбленій учениці Мані Адасовській. Так "Кобзар" став для майбутньої актриси настільною книгою, до якої вона завжди зверталася за наснагою для життя і творчості.

Подарований М.Вербицьким "Кобзар" Маня привозила під час вакацій у Заньки, читала поезії Т.Шевченка селянам. Це було виявом великої любові до поета. Вже будучи актрисою Марія Костянтинівна читала напам'ять улюблені вірші і поеми Шевченка. На той час вияв пам'яті про співця страждань рідного народу і його відродження було крамолою проти царського уряду.

Подруга актриси Н.Богомолець-Лазурська у листі до біографа Марії Костянтинівни С.Дуриліна згадувала, що М.Заньковецька "усією душею любила Шевченка, його поезію, його глибоко народний геній, його величезну щирість і полум'яне серце. Вона дуже любила "Наймичку", "Тополю", "Б'ють пороги", "Мені однаково", "Долю" ("Ми не лукавили з тобою"). Вона не любила виступати на естраді, але в інтимному колі ніколи не відмовлялася читати Шевченка" [2, 101]. Не відмовлялася Марія Костянтинівна брати участь у вечорах пам'яті Т. Шевченка, де завжди виступала з великим натхненням.

9 березня 1897 року у пресі повідомлялося, що у Київському літературно-артистичному товаристві на Рогнединській, 4 відбувся вечір, присвячений 83-річчю з дня народження Т.Шевченка: "Це перше прилюдне святкування пам'яті Кобзаря. Вечір пройшов вдало, зібралося чимало представників української літератури і сцени. Людей було багато. М.К.Заньковецька читала "Тополю" [3, 120]. Український театрознавець і журналіст В.Чаговець писав у спогадах: "Вона читала. Ні, треба сказати інакше: вона створила живу поему "Тополя". А втім, так і створив її поет – у формі драматизованого монологу, який можна прочитати і на самоті, і перед народом. Одухотворена "Тополя" – творчий дар геніальному "батькові" від його геніальної дочки" [9, 74].

При вступі до трупи М.Кропівницького Марія Костянтинівна складала іспит, де читала улюблені поезії Шевченка. Дебют її на професійній сцені відбувся 27 жовтня 1882 року у м. Єлисаветграді в ролі Наталки ("Наталка Полтавка" І.Котляревського), а вже через день 29 жовтня глядачі міста палко аплодували дуету М. Заньковецької і М.Садовського, які грали ролі Галі і Назара у виставі "Назар Стодоля" Т.Шевченка. Це був унікальний творчий дует. Заньковецьку і Садовського єднали особисті стосунки і спільна

справа. Вони довгий час були разом і в житті, і на сцені. Як згадували сучасники, вони доповнювали один одного.

Ще з юнацьких років Маня полюбила Галю, героїню п'єси "Назар Стодоля" з її щирістю і задушевністю, зворушливим палким коханням до Назара. А згодом для актриси роль Галі з "Назара Стодолі" стала особливою. В.Чаговець писав: "П'єсу вона називала улюбленою "батьковою казкою", а перші свої успіхи на сцені зв'язувала з нею. Їй було дороге саме те, що і в образі Галі, і в кожному її слові почувалася душа і дума поета" [8, 70]. Як відзначала критика, актрисі вдалося створити романтичний образ молодої козачки, сотникової дочки Галі. "На особливому місці для Заньковецької стояла роль Галі. З нею вона зв'язувала свої успіхи на сцені. Вона чарувала глядача у першій дії розмовою з Кичатим, а у фінальній сцені з Назаром досягала справжньої майстерності" – згадувала Н. Богомолець-Лазурська [1, 32].

Актриса говорила: "Коли я виступала у ролі Галі, мені завжди здавалося, що я перебуваю у якомусь старовинному храмі. Коли я вимовляю слова, які великий наш батько вклав в уста своєї улюбленої героїні, мені здається, що я молюсь. Таке почуття охоплює мене, коли мені доводиться виступати на вечорах, присвячених пам'яті Шевченка. Не читаю, а молюсь! Інакше не можу" [8, 70].

Актор Прохор Коваленко у своїх спогадах пише про те, що дует Галя – М.Заньковецька і Назар – М.Садовський завжди викликав захоплення глядачів: "Після коротенької сцени зі Стехою починався повний поетичної правди і художньої простоти діалог, де М.К. Заньковецька глибоко і тонко виявляла почуття Галі – людини свого часу й середовища. Тут були: і радість ніжного першого кохання, і сумнів і тривога, і докори сумління,і каяття за свій самовільний вчинок" [4, 192]. В одній з рецензій на виставу "Назар Стодоля" є такий відгук: "Роль Галі у виконанні М.К.Заньковецької справляла враження діаманта у золотій оправі" [2, 105].

І далі автор цієї статті дає прекрасний опис сцени у виконанні М. Заньковецької і М.Садовського. Це заключна сцена, коли Назар відігріває її. "Поклади свої ніженьки у мою шапку", – каже Назар, і вони сидять удвох, щасливі, люблячі. Вони ладні обняти весь світ. Дивлячись у цю хвилину на Заньковецьку, що сидить на запорошеному снігом пні, і на Садовського, що стоїть біля неї навколішках, мимоволі згадувалася ідеальна, палка любов Юлії і Ромео. Театр здригався від оплесків. Давно нам не доводилося переживати таких чистих, прекрасних вражень" [2,105].

Н.Богомолець-Лазурська в листі до С.Дуриліна пише : "Багато хто

із-за цієї одної сцени біг у театр. Стільки в ній жіночості, чаруючої ніжності, молодої наївності першого кохання, причому без усякої сентиментальності, так що важко навіть уявити собі що-небудь більш досконале" [2, 105].

З 11 листопада 1886 року до 15 лютого 1887 року трупа М. Кропивницького гастролює в Петербурзі. Як згадував М.Садовський: "Їхали свідчити Петербургові, що живе ще слово українське. І справді, залунавши у столиці, воно зворушило все її суспільство" [5, 33]. У пресі з'являються схвальні рецензії, на вистави дістають квитки за тиждень, М.Заньковецьку носять на руках, закидають квітами.

О.С.Суворін, видавець реакційної газети "Новое время", відвідував усі вистави трупи М.Кропивницького, писав рецензії і високо оцінив майстерність режисури та українських акторів, а про М. Кропивницького і М.Заньковецьку сказав, що такі таланти народжуються раз у століття. А після перегляду "Назара Стодолі" він писав у рецензії: "Жива, нервова, соромлива, скромно-наївна у пориваннях пристрасті, благородно енергійна у самопожертві, з відтінком лукавства у своїй жіночності, але лукавства якогось чистого, ледь помітного з тонкої посмішки і блиску очей – така Галя у сценічному відтворенні п. Заньковецької" [7, 8].

Трупою зацікавився імператор Олександр III і забажав подивитись одну з вистав. Порадившись між собою, колектив вирішив показати царю п'єсу "Назар Стодоля" Т.Шевченка і водевіль "Як ковбаса та чарка то минеться сварка" М.Старицького. В ролі Галі і Горпини виступала М.Заньковецька. Спектакль для царського двору відбувся 4 січня 1887 року у залі Демут, успіх був надзвичайний і акторів у гримі і костюмах запросили до царської ложі, де імператор ставив акторам запитання. Марія Костянтинівна мовчала, бо була ображена такою царською "увагою".

Другий шевченківський образ, створений актрисою – це Ярина з "Невольника". 2 листопада 1882 року відбувся перший виступ актриси в ролі Ярини в "Невольнику", інсценізації М.Кропивницького однойменної поеми Т.Шевченка. Як згадували сучасники, Марія Костянтинівна дуже любила цю роль і грала її з непідробним драматизмом. Цей образ був для актриси особливо дорогим, бо за своїм характером Т.Шевченко створив його близьким до української народної пісні про жіночу долю. Саме завдяки цій ролі М. Кропивницький визнав у актриси великий драматичний талант: "На одній з останніх репетицій "Невольника" він [Кропивницький] розплакався, зняв зі своєї руки бірюзовий перстень і із словами: "Заручаю тебе Марусю зі сценою, тепер мені є для кого писати

драми" – одяг його на палець Марії Костянтинівни" [1, 18]. Так згадувала Н.Богомолець-Лазурська.

15 січня 1908 року в Києві громадськість візначала 25-річний ювілей сценічної діяльності М.К.Заньковецької. Цій даті Симон Петлюра присвятив своє дослідження "До ювілею М.К. Заньковецької". Він проводить аналогію між таким національним генієм як Т. Шевченко і М.Заньковецькою. "Якщо Шевченко є геніальним виразником національного горя і страждання, вона артистичний символ цього горя, сценічне втілення тих мук, які доводиться зазнавати українській нації в образі жінки" [5, 31].

С.Дурилін у своїй книзі, присвяченій М.К.Заньковецькій, пише: "З Шевченка вона брала приклад, як треба підходити до душевного світу жінки, як треба заглиблюватись в її радощі і страджання, як треба втілювати живу правду про неї у живі мистецькі образи" [2, 111].

Тарас Григорович добре розумівся на театрі. У нього були свої улюблені актори, а деякі стали навіть друзями. Серед друзів був і видатний актор свого часу М.С.Щепкін, якому Шевченко присвятив вірша "Заворожи мені, волхве" і поему "Неофіти".

Волхв – чарівник, ворожбит. Мені здається, якби Тарас Григорович побачив на сцені в ролях М.К.Заньковецьку, то він би вигукнув "Заворожи мені, волхве" і назвав би її чарівницею.

1. *Богомолець-Лазурська Н.* Життя Марії Заньковецької. – К.,1961; 2. *Дурилін С.* Марія Заньковецька. Життя і творчість. – К.,1955; 3. Повідомлення. – Зоря. – Л.,1897.– №6; 4. *Коваленко П.* Незабутнє. – К.,1962; 5. *Петлюра С.* Статті. – К.,1993; 6. *Садовський М.* Мої театральні згадки. – К.,1956; 7. *Суворін А.* Хохлы и хохлушки. – СПБ.,1907; 8. *Чаговець В.* Марія Заньковецька. – К.,1949.

В.Яременко, канд. іст. наук, доц.

"Камінь, яким знехтували будівничі, став наріжним..."
(Мотивування вибору Тарасом Шевченком для виготовлення офорту твору Рембрандта "Притча про виноградаря і ділоробів")

Шевченко-художник творив в різних видах образотворчого мистецтва, зокрема і в такому технічно розмаїтому та складному як графіка, де образне відображення відбувається за допомогою рисунка. Саме рисунку в школі К.Брюллова надавалося особливого значення. "Первое условие живописи – рисунок и круглота, второе – колорит. Неутвердившись в рисунке, браться за краски – это все равно, что отыскивать ночью дорогу" [22, 110], – писав Т.Шевченко до Б.

Залеського 10 лютого 1855 року. Вважається, що Шевченко навіть розвинув брюлловську школу рисунка [8, 28]. Яків Полонський в спогадах наголошував, що як рисувальник Шевченко "міг би стати серед європейських знаменитостей, коли б продовжив свої заняття" [15, 338].

Графіка дозволяє художникові досягнути пластичності, тональності та добрих світлових ефектів. Завдяки графіці, тиражувалися всі кращі надбання світового мистецтва. З-поміж трьох графічних технік, – рисунку твердими матеріалами, малюнку рідкими матеріалами та друкованої графіки, – для такої благородної справи найбільше надається остання, яка включає гравюру, літографію й офорт. Гравюра – це спосіб розмножування малюнка за допомогою друкарської форми з дерева, металу або каменю, а офорт є, власне, різновидом гравюри на металі. Термін "офорт" походить з французької мови: eau-forte – міцна вода або кислота, передусім азотна. Адже в офорті малюнок утворюється шляхом травлення кислотами прорізаного на лакованій поверхні металу (найчастіше міді або цинку) певного зображення. Тарас Шевченко неперевершено володів цією технікою. Дослідник історії мистецтва і мистецтвознавець Дмитро Антонович так писав про досконалість Шевченкового рисунка в зв'язку з технікою офорта: "Пером на папері Шевченко навдивовижу влучно наслідує голку для гравірування на металі, – наслідує до ілюзії, так, що його рисунок можна прийняти, на перший погляд, за фрагменти гравюри. Коли Шевченко потрапив осягнути таку техніку рисунку пером, не доводиться дивуватися тонкості Шевченка гравірувальною голкою" [1, 234]. Ще навчаючись в Петербурзькій Академії мистецтв, він виготовив альбом оригінальних офортів-естампів із задуманої періодичної серії під назвою "Живописная Украина", яка мала стати своєрідною мистецькою енциклопедією України. "В технічному виконанні цих офортів, – писав визначний майстер графіки Василь Касіян, – відчувається залежність від прийомів репродукційної гравюри: Шевченко ще трактує офорт як засіб правильно перекладати оригінальний малюнок сепією на мову заздалегідь виважених штрихів і тональних площин". І продовжував: "Разом з тим виявляється реалістичне розуміння світлотіні, за допомогою якої художник, дотримуючись реального освітлення, виділяв і моделював в композиції" [10, 74]. "В технічному виконанні" – може, й так, але проведений мною аналіз історіософського змісту офорту "Дари в Чигрині 1649 року" показує, що уже тоді у гравюрне мистецтво Шевченко привносить (зокрема, і за допомогою світлотіні) панорамно-стереоскопічне розкриття історичного сюжету [23, 103–104]. Одне це вже було великим новаторством в історичному жанрі у графіці.

Після важкої солдатчини вимогливий до себе Шевченко вважав, що він значною мірою втратив навички "живописца - творца": "О живописи мне теперь и думать нечего. Это было бы похоже на веру, что на вербе вырастут груши". І далі в щоденниковому записі за 26. 06. 1857 року

читаємо справжній славень гравюрі: "Из всех изящных искусств мне теперь более всего нравится гравюра. И не без основания. Быть хорошим гравером, значит быть распространителем прекрасного и поучительного в обществе. Значит быть расространителем света истины. Значит быть полезным людям и угодным Богу. Прекраснейшее, благороднейшее призвание гравера. Сколько изящнейших произведений, доступных только богачам, коптилось бы в мрачных галереях без твоего чудотворного резца? Божественное призвание гравёра!"[21,32]. Прикметно, що здійснюючи ці плани, Шевченко вдосконалюється: опанував за допомогою академіка Ф. Йордана техніку офорта акватинти (металева пластинка для протравлювання покривається шаром каніфолі або асфальту, на які й наносяться зображення), познайомився через Лева Жемчужникова (той у 1861–1862 роках сам видав 49 офортів) з французьким офортним грунтом і, навіть, за деякими даними винайшов нові технології і прилади для кращої інтерпретації оригіналу. І за ці "технічні нововведення, майстерне володіння світлотінню Шевченка називали" російським Рембрандтом" [8, 56, 58; 18, 494–495]. Нові прийоми він почав застосовувати з травня 1858 року і, як зазначав Олексій Новицький, "головним учителем, " як і раніше, був той же самий Рембрандт" [5, 507]. В. Касіян пояснює, що Шевченко звернувся предусім до творчості цього великого голландського художника XVII ст., щоб опанувати його "офортну манеру і техніку" [10, 74]. Для цього Шевченко скопіював тушшю й пером три фрагменти Рембрандтового офорта "Смерть Марії", а також виконані Базановим копії з офортів "Автопортрет Рембрандта з шаблею", "Лазар Клап" та "Поляк з шаблею і палицею", а також вивчив за естампом офорт "Лихвар". І лише після цього почав працювати з 15 липня по 7 листопада 1858 року над своїм найбільшим офортом - акватинтою з картини Рембрандта "Притча про робітників у винограднику", що була написана великим голландцем 1637 року [10, 74]. Шевченко виконав гравюру з цього твору у форматі оригіналу. Саме за цей твір та офорт з картини І. Соколова "Приятелі" Шевченко здобув 16 квітня 1859 року звання "призначеного в академіки", а 2 вересня 1860 року за офорти з твору К. Брюллова "Вірсавія" та двох власних автопортретів - і звання академіка гравюри [17, 310–311, 355].

Метою даної студії є з'ясування мотивів вибору Шевченком для виготовлення офорту зазначеного вище твору Рембрандта. Пояснення В. Касіяна, що ця картина привернула увагу Шевченка досконалою художньою майстерністю, "не лише правдивістю життя, а й соціальним змістом - конфліктом між виноградарем і його робітниками" [9, 252] не можна вважати вичерпними, з огляду на лаконічність та певні ідеологічні шаблони "збільшовиченої ери". Тоді навіть висловлювалася кон'юнктурна думка, що поштовхом до створення цієї картини був страйк лейденських підмайстрів у 1637 році [13, 16]. "Соціальний конфлікт чітко

відтворений у невеликій картині Рембрандта – ось чим вона привабила Шевченка" [2, 259], – наголошував Платон Білецький. Правда, перед цим мистецтвознавець "зробив заявку" на глибше тлумачення мотивації вибору: "Картин Рембрандта, Шевченкового кумира, більш ефективних та значних за психологізмом, окрім обраної ним, в Ермітажі було декілька. Вибір визначили не якісь особливі формальні позитивні якості твору, а сюжет, що перегукувався з умонастроями гравера..." [2, 258].

Вважаю, що можна виділити кілька мотиваційних планів або, точніше, пластів. Найпомітніший, художньо-технічного спрямування, – це загальне Шевченкове захоплення Ребрандтом ще з часів навчання в Академії, використання його творчих прийомів та попередня підготовка до виготовлення гравюри саме на його офортах. Між іншим, Рембрандтом захоплювався і близький Шевченкові по духу Лермонтов, про що свідчить його поезія "К портрету Рембрандта". Олексій Новицький вважав, що з усіх європейських шкіл живопису Шевченкові найближчою була голландська з її головним представником – Рембрандтом [5, 195]. "Безперечно риси конгеніальності все приводили Шевченка до Рембрандта, та й при мистецьких можливостях Шевченка, очевидно, ніхто з живих не міг бути йому ментором, і він звернувся до генія минулих часів" [1, 235], – констатує Д. Антонович. Борис Суханов-Подколзін згадував, що Шевченко, коли почав займатися офортними роботами, "избрал себе в руководители и наставники величайшего мастера этого дела Рембрандта и усердно копировал его рисунки". І траплялося, що уроки малювання, які брав маленький Борис у Шевченка, переривалися "предложением идти вместе в академическую библиотеку, Эрмитаж или к кому - либо из коллекционеров, чтобы посмотреть какой-нибудь невиданный еще рембрандтовский офорт" [4, 207]. Дослідникам відомо близько 300 офортів Рембрандта – стільки як і його живописних полотен, і вони вважають, що технікою офорту голландець "володів з неперевершеною досконалістю" [20, 113, 136]. Товариш Шевченка по Академії В. Ковальов 1896 року свідчив, що "Тарас Григорович перший у нас в Росії почав гравірувати голкою на міді за способом і манерою фламандців XVII століття, дотримуючись манери Рембрандта" [15, 86].

Другий мотиваційний пласт – це вражаюча світоглядно-творча спорідненість двох художників. Значною мірою – на інтуїтивному рівні. Адже Шевченко не міг досконало знати творчий доробок свого великого попередника і, крім того, це спільне в нього поширювалося і на царину літератури. Візьмемо спільність тем. Наприклад, картини Рембрандта "Як Жижка присягає помститися за Гуса", "Поклоніння волхвів", "Повернення блудного сина", "Святий Павло в темниці", "Христос і самаритянка", "Давид і Урія", "Вірсавія", "Жебраки біля дверей будинку", "Мандруючі музики" нагадують відповідно про Шевченкові твори: поему "Єретик", офорт "Дари в Чигрині 1649 року", серію "Притча про блудного

сина", сепію "Визволення апостола Петра з темниці", сепію "Самарянка", поему-триптих "Царі", сепію "Байгуші". Єднає художників схильність до вибору біблійних сюжетів, до зображення жебраків-прохачів, сімейних портретів і особливо автопортрету. "Автопортрети Рембрандта – це, по суті, втілена пензлем розгорнута історія становлення особистості, руху характеру, все вищої духовності портретованого, це історія особистості самого художника, але значною мірою і людської особистості взагалі" [20, 149], – зазначає Кіра Шахова. Так і в Шевченка. Особливо багато спільного в останніх, "осінніх" автопортретах художників. А що може бути ближчим за спільність у самопізнанні і його творчому самовираженні? Мистецтвознавці констатують, що Рембрандт не дотримувався певного напрямку в творчості, прагнув до простоти з одночасною демонстрацією безмежного багатства змісту і форми, був універсальним в охопленні життя, вмів заглянути в саму суть людської душі, у нього були постійні теми і він мав схильність до спілкування з людьми низького походження. "Рембрандт - поэт страдания и сострадания. Всё скромное, нуждающееся, всеми забытое ему близко и дорого" [7, 54] - наголошувала російська дослідниця Анна Калініна. Окреслене було притаманне і Шевченкові.

Але найважливішою у другому мотиваційному пласті є христологічна складова. Основою світогляду Шевченка був антропоцентризм, який у нього, як людини релігійної, засновувався на христоцентризмі, що яскраво проявлялося і в творчості. Іван Дзюба точно вказує, що у Шевченка "бачимо дивовижну емоційну цілісність мови про Христа" і для нього "в Христі ніби "знімається" відстань між людиною і Богом" [5, 595,597]. Те ж саме і у творчості Рембрандта. Ось як бельгійський письменник Еміль Верхарн (1855 –1916) сприймає образ Христа на його картині "Учні в Еммаусі": "Ніколи ще не бачив живопис такого вражаючого Божого лику. Голови Христа, написані Леонардо да Вінчі, Тіціаном, Рубенсом, Рафаелем і Веласкесом, здаються поверховими, в порівнянні з головою, написаною Рембрандтом. Не можна передати безкінечну людяність цього обличчя. В ньому втілена вся ніжність життя і весь смуток смерті. Його очі із такої глибини дивляться на страждання людства, а його лоб здається таким ясним серед мороку, який огортає весь світ!" [3, 48]. Цьому письменнику вторує його сучасниця А. Калініна (1846 –1919), яка зазначає, що Христос у Рембрандта "есть Спаситель "труждающихся и обременённых", озаряющий мир солнцем божественной любви и милосердия" [7, 356]. Христоцентризм світогляду митця спонукає (і навіть зобов'язує) до ширення християнської моралі. А вона викладена передусім у проповідях та притчах Ісуса Христа, які містяться в Євангеліях. Дослідники української графіки констатують, що протягом XVI - XVIII ст. в Україні був навіть створений художниками своєрідний "графічний сценарій" майже всіх біблійних книг [16, 234]. І євангельські притчі займали в ньому помітне місце, особливо при

ілюструванні книги "Євангеліє учительне" (1637), де є і зображення з гравюри, що передає сюжет притчі про виноградаря і виноградарів [16,51]. Отже, для Шевченка-художника обрання саме такого твору для офорту серед іншого було і продовженням досить потужної вітчизняної мистецької традиції. У Шевченковому лексиконі слово "притча" належить до найуживаніших і використовується, на відміну від нинішньої практики, виключно за його біблійним спрямуванням: на означення не предмету загального осуду й глузування ("притча во язицех"), а повчального слова, розумного, глибинного напучування, яке треба було самостійно прочитати, щоб воно стало переконанням. Богослов о. Олександр Мень пояснює, що саме притчі Ісус зробив основним засобом вираження своїх думок і в них "найповніше закарбувалося Його вчення" [12, 79]. Крім того, Шевченко розумів, що саме притча якнайкраще сприяє реалізації в образотворчому мистецтві вічної ідеї синтезу слова і художнього зображення. Леонардо да Вінчі казав, що живопис - це німа поезія, а поезія – це сліпий живопис [16, 233]. Притчева тема розширювала можливості якнайточнішого і одночасно якнайширшого прочитання зображення.

Отже, відповідь на питання, якого "прочитання" зображення свого офорту за твором Рембрандта хотів Шевченко, і є третім, основним, визначальним мотиваційним пластом вибору. А вона може бути короткою: цим офортом Шевченко хотів донести до людей багатий зміст Христової притчі про робітників у винограднику, яка міститься в Євангелії від Матвія [20:1-16]. І її назву слід подавати за українськими перекладами Євангелій: з прийменником "у" – "у винограднику"), а не "на" – "на винограднику", як це нині робиться в шевченкознавчій літературі. Адже, за християнською символікою, "виноград", "виноградна лоза" символізують Ісуса Христа та Його науку, а "власник виноградника", "виноградар" або "господар" – символи Бога-Отця. Це виразно далі з'ясовується в євангельських текстах. Наступне пояснення Христових притч взагалі є їх прикметною ознакою. В Євангеліях від Марка і від Луки є притчі про виноградник та виноградарів, які сюжетно відмінні від аналізованої, але тематично пов'язані з нею. В них розповідається про чоловіка, який насадив виноградник, надав його різним виноградарям, а пізніше безрезультатно посилав слуг і, зрештою, улюбленого сина, щоб узяти частку "плодів виноградних". Посланці зазнавали фізичної зневаги, а син був убитий [Мк. 12:1–8; Лк. 20:9–15]. Із загального контексту зрозуміло, що посланий "син возлюблений" є алегорією Христа - "Сина Бога живого". А в Євангелії від Івана знаходимо й остаточне пояснення: "Я – виноградина правдива, і Отець мій – виноградар... Хто пробуває в мені, і я в ньому, той багато плоду приносить... В моїй любові будете пробувати, коли заповіді мої будете зберігати, як і я зберіг заповіді Отця мого і в його любові пробуваю" [Ів.15:1–10].

Платон Білецький пояснював, що в сюжеті притчі про те, що всі робітники, незалежно від часу роботи на винограднику, одержали однакову платню, закладена така ідея: "Бог однаково жалує всіх, хто заради Нього "потрудиться" [2, 258]. Новочасний мистецтвознавець Дуглас Маннерінг вважає, що смисл притчі в тому, що "навіть ті, хто увірував останніми, будуть врятовані" [11, 28]. Католицькі та греко-католицькі видання Нового Завіту, зокрема, мають такий коментар до притчі: Божа справедливість не встановлюється за загальноприйнятою людською мірою і дуже важливо, чи зможемо ми зрозуміти й визнати Божу свободу в оцінюванні, не перераховуючи й не обурюючись. Вважаю, що Шевченко, особливо після власного гіркого солдатського досвіду, бажав у своєму офорті за допомогою досконалого твору Рембрандта донести цю думку до людей. Але не її єдину. Оскільки притча була Ісусовою відповіддю на питання учнів, що вони будуть мати за те, що пішли за Ним і в ній мовлено "Царство небесне подібне до чоловіка-господаря, що рано-вранці вийшов найняти робітників у свій виноградник", – Шевченко через офорт вкотре хоче донести також ідею недопустимості меркантильного ставлення до Христової науки, оречевлення "очікування раю", щоб приходило, зрештою, до людей розуміння Христової істини: "...Божеє Царство всередині вас" [Лк. 20: 20–21].

Цій Ісусовій притчі передують Його слова: "Багато з перших будуть останніми, а останні – першими". Вони ж і завершують її з наступним додатком-продовженням у пізніших текстах: "...бо багато є покликаних, але мало вибраних". У притчі також звучать запитання: "Чого тут весь день стоїте бездільно?", "Хіба не вільно мені робити зо своїм, що захочу?" [Лк. 20: 6,15]. Оце нагромадження низки метафоричних слів – своєрідного рефрену "перші – останні" з його тлумачним відповідником "покликані – вибирані" у зв'язку з роботою (а вона ж, по суті, є алегорією процесу прилучення до Христової науки) і щодо очікування "платні - винагороди" за це (парадокс: той, хто навчає, ще має платити тому, кого навчає), "діло – бездіяльність", "вища воля", – зрештою, концентрують увагу сприймачів притчі на її головній думці: Царство небесне і спасіння досягаються Христовою наукою в любові до ближнього, що проявляється у безкорисливих ділах. На картині Рембрандта і блискучому Шевченковому офорті з неї про Христа-Бога та Його науку нагадує потужний потік світла, що лине з високих вікон. Доречно нагадати, що у своєму "Букварі" Шевченко називає Божеє слово "святим, тихім світом", що "осліплює очі людей поганих". Один із чоловіків на картині зняв капелюха перед господарем виноградника, але одночасно і заслонився ним від того світла. Христос ніби незримо присутній при "розрахунку", тобто воздає кожному за діла його. Переконливим доказом того що Шевченко тлумачив дану притчу передусім в такому ключі є те, що у своїй заяві до Ради Академії мистецтв про надання йому звання

Академіка він пише, що виготовив гравюру "с картины Рембрандта, изображающую **притчу о виноградаре и делателях**" [17, 310], українською мовою - "про виноградаря і ділоробів". В описі речей Шевченка, що залишилися після його смерті теж значиться "картина гравированная оригинальная Рембрандта, изображающая Притчу о виноградаре и делателе в золоченой рамке и под стеклом" [17, 364]. Вважаємо, що Шевченко цілком свідомо залишив у назві взяту із тексту Євангелія церковно - слов'янською мовою лексему "делатель", яка на той час вживалася і в російській літературній мові. В тлумачному словнику В. Даля, як і в інших словниках російської мови, це слово пояснюється як "делающий что-либо, роботающий, трудящийся человек", а не просто "работник" на взірець пушкінського Балди. Недаремно Микола Гоголь використав у "Мертвих душах" це слово для підсилення іронії стосовно пройдисвіта Чичикова: "Один говорил, что Чичиков делатель государственных ассигнаций, а потом сам прибавлял: "а может быть, и не делатель". Можна бути робітником, а діла не робити. Пригадується Шевченкове ж: "Які ж мене, мій Боже милий, / Діла осудять на землі?". В староукраїнській мові слово "дєлати" або "дилати" поєднується з поняттям плати за зроблене - "заплатоу дилати" [14, 292, 384]. Це ще більше узгоджує це слово зі змістом і спрямуванням притчі. Отже, Шевченкова назва цілком адекватно відбивала глибинний християнський зміст твору і її варто закріпити принаймні за його офортом. Адже є те, що називаємо "авторською волею". Тим паче, що картина Рембрандта тривалий час не мала сталої назви: "Притча про виноградарів", "Притча про виноградний сад", а у XVIII ст. гравюра з неї навіть іменувалася "Амстердамський багатій" [13, 16].

У християнстві аналізована притча відноситься до першої групи притч, "в яких розглядається царство Боже в період його підготування у Старому Завіті", де "зображується, як часто обраний народ виявлявся невірним своєму покликанню і тим самим готував своє заперечення" [19,393]. Отже, притча містила ще й історіософський підтекст етнічного спрямування. Він значно увиразнюється, коли наявна в ній формула "останні будуть перші, а перші – останні" у притчах про виноградник і виноградарів уже в наступних Євангеліях – від Марка і від Луки – доповнюється висловом "Камінь, який відкинули будівничі, став каменем наріжним" [Мк. 12:10; Лк. 20:17], який Христос взяв із псалму 117 (у католицьких виданнях - 118) – вірш 22. Саме цією алегорією стосовно України закінчується твір Миколи Костомарова "Книга буття українського народу" або "Закон Божий", який був засадничим документом в середовищі кирило - мефодіївських братчиків. Цей же вислів є епіграфом з посиланням на псалом до основного тексту Шевченкової поеми "Єретик". Тут "камінь", за біблійною символікою, – Христова наука, що багатьма відкидається. Відомо також, що поетову душу в останні роки життя знову ятрили роздуми про долю України, її минуле (зокрема,

пов'язане з "Полтавською катастрофою", Мазепою), можливо, згадувалися й колишні дискусії та сподівання [6, 322-323]. Метафорика притчі саме давала можливість підняти проблему минулого та майбутнього України, її призначення. Тому з певністю можна стверджувати, що мотивація вибору для офорту містила й потужну історіософську складову.

Таким чином, Шевченків вибір для виконання офорту саме такої картини Рембрандта визначали і високі якості цього твору, і сюжет, який дійсно відповідав "умонастроям гравера" (П. Білецький). Але цей умонастрій спирався на міцні християнські підвалини і стосувався не скороминущих соціальних колізій та протистоянь, а, як завжди у Шевченка, неперехідних загальнолюдських цінностей.

1.*Антонович Д.* В. Шевченко-маляр. – К., 2004; 2. *Білецький П.* Апостол України. Життя і творчість Тараса Шевченка. – К.,1998; 3. *Верхарн* Э. Творческий путь Рембрандта / Искусство. Живопись. Скульптура. Архитектура. Графика. Кн. для учителя. В 3 ч. - Ч. 2. Искусство Западной Европы XVII –XX веков. – М., 1988; 4. Вічний як народ: Сторінки до біографії Т. Г. Шевченка: Навч. посібник / Автори-упорядники О. ІРуденко, Н. Б. Петренко. -– К., 1998; 5. *Дзюба І. М.* Тарас Шевченко. Життя і творчість. – К., 2008; 6. *Зайцев П.* Життя Тараса Шевченка. – К., 1994; 7. *Калініна А.* Рембрандт / Леонардо да Вінчі. Микеланджело. Рафаэль. Рембрандт. Александр Иванов: Биогр. повествования. – Челябинск, 1998; 8. *Касіян В., Турченко Ю.* Українська дожовтнева реалістична графіка. -– К., 1961; 9. Касіян В. Про мистецтво. Вибрані статті. – К., 1970; 10. *Касіян В.* Офорти Т. Г. Шевченка / Шевченківський словник. У двох томах. - Т. 2. - К., 1977; 11. *Маннеринг Д.* Жизнь и творчество Рембрандта. -– М., 1998; 12. *Мень А.* (А. Боголюбов). Сын человеческий. – Изд. третье, переработанное и дополненное. – Bruxelles, 1993. 13. *Седова Т. А.* Рембрандт. - М., 1978; Словник староукраїнської мови XIV-XV ст. – Т. 1. – К., 1977; Спогади про Тараса Шевченка. – К., 1982;.14. *Степовик Д.В.* Українська графіка XVI - XVIII ст. Еволюція образної системи. - К., 1982; 15. *Тарас Шевченко.* Документи і матеріали до біографії. Видання друге, перероблене та доповнене. За ред. Є. П. Кирилюка. – К., 1982; 16.. Т. Г. Шевченко. Біографія. - К., 1984; 17. Христианство: Энциклопедический словарь: В 3 т.: Т. 2.: Л – С. / Ред. кол. С. С. Аверинцев / гл. ред. и др. – М., 1995.18. *Шахова К.* А. Великие европейские живописцы XV–XVII вв. – *К.,1988; Шевченко Т.* Повне зібрання творів у шести томах. – Т. 5. – К., 1964; *Шевченко Т.* Повне зібрання творів у шести томах. – Т. 6. – К., 1964*; Яременко* В. І. Історіософські аспекти відображення діяльності Богдана Хмельницького у творчості Тараса Шевченка // Український історичний журнал. -–1994. – № 4.

МОВОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ ТВОРЧОСТІ Т.ШЕВЧЕНКА

Г. Вишневська, асп.

Об'єктивація концептосфери сакрально-хтонічного у творчості Тараса Шевченка і Лесі Українки

Тарас Шевченко і Леся Українка – світочі української літератури, яскраві представники нашої культури в її найкращих виявах. Віддалені часовим діапазоном, але такі близькі та схожі суспільними й естетичними ідеалами, баченням світу, духовними цінностями, мотивами, сюжетами, образами. Значною мірою зближує обох письменників реалізація в їх творах міфопоетичних уявлень українського етносу. Занурюючись своїм корінням у міфологічний світ давнього народного світосприймання, мова зберегла для нас багато по-справжньому неперевершених зразків етносимволіки. Етносимволіка слова, тісно переплітаючись з етносимволікою позначуваної ним реалії, стає основою становлення особливих концептуальних мовних одиниць – етнокультурних концептів. Здебільшого подібні концепти є константами національних культур, що завжди живляться з невичерпних народних джерел. Пошук істинних цінностей не в останню чергу передбачає актуалізацію багатої літературної спадщини українського народу в його сучасному духовному світі, а саме таким є доробок цих майстрів слова. Образи русалок здавна причаровували митців слова своєю загадковістю. Їх опоетизовували у своїх творах М Маркевич, О.Пушкін, М.Гоголь, А.Міцкевич, О.Олесь та ін.

У запропонованій статті, виконаній в аспекті когнітивної лінгвістики, актуалізується зацікавлення сакрально-хтонічним концептом "русалка", вербалізованим за допомогою відповідної демонолексики. Концептуалізацію хтонічного в українській етнокультурі досліджували такі науковці, як: Н.Слухай, Т. Вільчинська, Н.Тяпкіна та ін. Предметом аналізу у даній статті стали семантико-аксіологічні особливості концепту "русалка". Не викликає сумнівів те, що поліаспектне вивчення концептосфери хтонічного у поетичних драматичних творах Великого Кобзаря та Дочки Прометея є важливим, необхідним і цікавим напрямом лінгвістичних студій. Дослідження виконане на матеріалі поем "Причинна" та "Русалка" Тараса Шевченка і "Лісова пісня" та "Русалка" Лесі Українки. Більшість об'єктивованих у їх творах образів можна певною мірою кваліфікувати як знаки етнокультури, "як одиниці колективного знання, що мають мовне

вираження й позначенні етнокультурною специфікою" [2, 70]. Одним із таких знаків, або етнокультурних концептів, є відповідно концептуалізований у поетичній мові образ русалки.

Міфопоетичні джерела фіксують різні назви на позначення концепту "русалки", а саме: русавки, купалки, водяниці, лоскотухи, інтерпретуючи їх як богині земної води, які живуть на дні водоймищ або неназвані маленькі дівчатка, мертвонароджені чи приспані матерями [1, 449]. Русалки дуже гарні з лиця, тіло в них блакитне чи синє, зелені або чорні очі та довгі пухнасті вії. На перший погляд, русалки радісні, безтурботні, а насправді доля їхня сумна. Вони одягнені в довгі білі сорочки або ж голі, з розпущеним чорним чи зеленим волоссям до самих колін. За повір'ям, у русалок пальці на ногах з'єднані перетинкою, як у гусей, що видно по їхніх слідах. Сліди ці можна бачити тільки тоді, коли русалки, захоплені зненацька, поспіхом кидаються у воду; звичайно, перед тим, як покинути берег, вони ретельно загладжують пісок. За повір'ям, русалку може побачити тільки щаслива людина, але якщо вона комусь розкаже про це, з нею станеться велике лихо. Місяць – то їхнє сонце. Найбільше русалок з'являється ясної місячної ночі на Святому тижні, перед Зеленими святами у так званий Сухий, або Зелений, четвер. У цю пору, коли квітує жито, виходять вони на берег, щоб трохи просохнути. Особливо полюють тоді за гарними парубками, заманюють їх чудовими піснями, а спіймавши, лоскочуть попід руки; залоскотавши до смерті, тягнуть у воду. Душі вони не мають, а тільки серце. Мавки – то їхні подруги. Вважалося: якщо в русалки є гребінь, то вона може затопити будь-яке місце, розчісуючи своє хвилясте волосся; однак коли її коси висохнуть, вона відразу ж помирає. Ось чому русалки бояться відходити далеко від берега, не захопивши з собою гребеня... Злі вітри та зливи – робота русалок. Щоб хліба визріли і дали багатий урожай, погода потрібна тиха, тепла, з невеликими дощами; а тому в деяких місцевостях проводили обряди проганяння або проводів русалок [1, 449].

У "Слові, реченому христолюбцем" (XIV ст.) зазначається, що язичники "вірують в Перуна, і в Хорса, і в вил, їх же число – три-дев'ять сестриниць, — називають окаянні невігласи і вважають їх богинями, і так кладуть їм треби і короваї…". З цього тексту видно, що вили – те саме, що й берегині; їх, як і берегинь, три-дев'ять сестриниць, а вили у південних слов'ян – це ті самі русалки у східних слов'ян. Знання про "три-дев'ять сестриниць"– русалок в Україні живе ще й досі. Так, на початку XX ст. Юрій Миролюбов записав у кількох селах Подніпров'я імена 17-ти сестриниць: Сенява, Сана, Овсяниця, Житниця, Пшениця, Травниця, Катраниця, Березиця, Вербиця, Вишниця, Сливиця, Яблуниця, Грушениця, Осиниця, Дубиця, Терновиця, Дивовиця. Пізніше він знайшов ще сім імен: Росяниця, Розовиця, Любисіпиця, Кануперниця, М'ятниця, Жапиця, Краса. Цей перелік, вважають дослідники, можна доповнити ще відомими в українській фольклористиці Полудницею,

Нічкою-Марухою та Гречухою. Кожна з цих русалок має свої обов'язки. Наприклад, Росяниця – опікунка роси, насичує трави живлющою силою, дає корм коровам, козам, які, у свою чергу, дають молоко. Тому кажуть: "Росяниця годує дітей молоком". Русалка Нічка (або Маруха, подібна до Кикимори) стежить, щоб жінки не пряли вночі, не залишали без догляду в хаті куделі (особливо в п'ятницю) [1, 450]. Подібне стосується й інших демонологічних персонажів. У біблійних лексикографічних джерелах наголошується на приналежності русалок та мавок до потойбічного світу.

Репрезентований численними контекстами у поетичній творчості Тараса Шевченка і Лесі Українки концепт "русалка" також викликає всебічний інтерес у плані його номінування, реалізації дистрибутивного і дериваційного потенціалу його вербалізаторів, проте наші наукові дослідження спрямовані насамперед на дослідження семантики й конотацій аналізованого концепту. Досліджуваний матеріал засвідчує помітну спільність в лінгвальній об'єктивації концептуалізованого образу, однак з огляду на індивідуально-авторську специфіку його змалювання, у статті експлікований концепт розглядаємо спочатку у творчості Тараса Шевченка, потім – Лесі Українки.

Основними номінантами концепту "русалка" у Кобзаревих текстах є лексеми "русалка" (*"Хвилі! Мої хвилі! Привітайте русалоньку!"* [5, 288]), "сестри" (*"А я собі плила за водою, поки сестри не зустріли, не взяли з собою"* [5, 288]), "дніпрові дівчата" (*"І незчулась, як зустріли Дніпрові дівчата – та до неї, ухопили, та й ну з нею гратись, радісінькі, що піймали, грались, лоскотали, поки в вершу не запхали… Та й зареготались"* [5, 288-289]). Концептуальний аналіз досліджуваної одиниці у Шевченкових поемах "Русалка" та "Причинна" дає змогу виділити такі концептуальні смисли у її структурі, як: **"та, що спочатку була людиною"**: *"Пливи, пливи, моя доню, Дніпром за водою. Та випливи русалкою..."* [5, 287]; **"та, локусом якої є вода (у Шевченка – Дніпро)"**: *"Та й замовкла русалочка, в Дніпро поринула, мов пліточка"* [5, 288]; *"Та не дійшла, довелося в Дніпрі ночувати"* [5, 288]; *"Прилітає соловейко щоніч щебетати; виспівує та щебече, поки місяць зійде, поки тії русалоньки з Дніпра грітись вийдуть"* [5, 10]; **"та, якій властива характерна зовнішність"**: *"Голі скрізь: з осоки коси, бо дівчата"* [5, 7]; **"та, що асоціюється із загубленою матір'ю дитиною"**: *"Що чорніє над водою, щось біле блукає. Може, вийшла русалонька матері шукати"* [5, 5]. Наведені контексти показові у тому плані, що об'єктивують низку інших моментів, пов'язаних із образом русалки: медіатора-локатива, яким є очерет, осока, медіатора-хроноса, яким є ніч (північ), медіаторів-агентивів – зозулю, півня (*"Треті півні: кукуріку! – Шелеснули в воду"* [5, 8]), здатність до метаморфоз тощо.

В українській етнокультурі семантика концепту "русалка" підтверджує амбівалентну природу відповідного образу, проте у Шевченкових текстах він реалізується, насамперед, як негативно маркований, об'єктивуючи

такий семантичний компонент, як **"та, що є небезпечною, загрозливою силою для людей"**: *"А я вийду гуляти з ним, а ти й залоскочеш"* [5, 287]; *"Залоскочи, моє серце, нехай не сміється надо мною, молодою, нехай п'є-уп'ється"* [5, 288]. Як бачимо, Т. Шевченко акцентує увагу на основній характеристичній ознаці русалки – **"та, що може загубити, залоскотавши"**: *"Кругом дуба русалоньки мовчки дожидали; взяли її, сердешную, та й залоскотали"* [5, 8]. Певну амбівалентність образу русалки демонструють протиставлювальні смисли: **"та, що вбиває"**: *"А може, жде козаченька, щоб залоскотати"* [5, 5] і **"та, що здатна на співчуття"**: *"Одна тілько русалонька не зареготалась"* [5, 289].

Об'єктивація відповідного концепту в Лесиній творчості, з одного боку, засвідчує, що вона йшла тим шляхом, що й Шевченко, наслідуючи етноміфопоетичну традицію, з іншого – поетеса витворює неперевершений образ саме лісової русалки – Мавки, який став наскрізним образом-символом у драмі-феєрії "Лісова пісня". Основними номінантами концепту "русалка" у поетичній картині світу Лесі Українки є: "Мавка (лісова русалка)" (*"З-за стовбура старої розщепленої верби, виходить Мавка, в ясно-зеленій одежі, з розпущеними чорними з зеленим полиском косами, розправляє руки і проводить долонею по очах"* [3, 102]), "Русалка (водяна)" (*"водяній царівні нема на світі рівні!"* [3, 92]), "Русалка Польова" (*"З жита раптом виринає Русалка Польова; зелена одіж на ній просвічує де-не-де крізь плащ золотого волосся, що вкриває всю її невеличку постать…"* [3, 141]), "Гірська русалка (Літавиця)" (*"Там мої сестриці, там гірські русалки"* [3, 113]).

Аналізований матеріал дозволяє виділити такий концептуальний фрагмент у структурі цього концепту, що маніфестує етнонаціональну природу русалки, як **"та, що є волелюбною"**: "*Вільні літавиці будуть танцювати коло по травиці наче блискавиці!"* [3, 113]; *"Який-бо ти, дідусю, став суворий! Се ти мене отак держати будеш, як Водяник Русалку?"* [3, 104]; **"романтична натура"**: *"Я слухаю тебе…твого кохання…"* [3, 123]; **"безтурботна"**: *"Всі русалки, мов рибоньки, веселії грають, а у неї завжди хмари чоло укривають"* [4, 141].

Леся Українка розширює уявлення, пов'язані з місцем перебування русалок, експлікуючи семантичний компонент **"та, локусом якої є водойма"**: *"А як зайде місяченько, почина світати, – тихо пливе русалонька в підводні палати"* [4, 141]; *"В мене палати кращі од царських, із дорогого кришталю, в мене віночок з чистого злота, з перлів дрібних та коралю"* [4, 143]; **"та, локусом якої є гори":** *"Линьмо, линьмо в гори! Там мої сестриці, там гірські русалки"* [3, 113]; **"та, що живе в гурті"**: *"Біжить милий до русалки, та й не добігає, бо із річки – русалочок юрба випливає"* [4, 143].

Слідом за народнопоетичною традицією, Леся Українка наділяє своїх русалок і негативними рисами, і позитивними якостями. Інтенсіональне поле цього концепту об'єднує аксіологічно протилежні

семантичні компоненти. З одного боку, "русалка" – це **"та, що захищає природу"**: *"Дідуню! Лісовий! Біда! Рятуйте!... Там хлопець ріже очерет на дудки"* [3, 101]; **"покірна"**: *"Дурний Лукаш, що проміняв на тебе; бо то було таке покірне, добре, хоч до рани прикладай…"* [3, 166]; **"готова пожертвувати собою заради інших"**: *"…черкає себе серпом по руці, кров бризкає на золоті коси Русалки польової"* [3, 143]; **"жаліслива"**: *"І знов тихо, з неба світить промінь місяченька. Ломить руки русалонька біля козаченька"* [4, 143]. А з іншого – **"спокусниця, звабниця"**: *"Козак слуха тую пісню, слуха, умліває, а русалонька до нього руки простягає"* [4, 143]; *"Любий козаче, чого ти ходиш смутний по темному гаю? Слухай, козаче, пісню русалки, – тож я для тебе співаю!"* [4, 142]; *"Ходить смутний козаченько та думку гадає, а русалка чеше коси та пісню співає"* [4, 142]; *"Обступили козаченька, в гаю залунало, наче крик, неначе регіт, далі тихо стало…"* [4, 143]; **"та, що підмовляє"**: *"Дивіться, он, той, що там блукає, такий, як батько ваш, що вас покинув, що вашу ненечку занапастив. Йому не треба жити"* [3, 126]; **"душогубиця"**: *"Ми спустились на дно, де темно, холодно, на дні лежить рибалка над ним сидить Русалка"* [3, 92]; **"мстива, злопам'ятна, злорадна"**: *"Потім знову подивилась, промовила тихо: "Побрався ти, козаченьку, та на своє лихо!"* [4, 142]; *"Не завжди там буде щастя, де твоя хатина, – зостануться сиротами жінка і дитина!"* [4, 142]; *"Будеш знати, козаченьку, як русалка любить, скоро ж тебе те кохання з сього світу згубить!"* [4, 142]; **"та, що ненавидить людей, губить їх"**: *" Ой леле! Хижу? То се тут люди будуть? Ой ті люди з-під стріх солом'яних! Я їх не зношу!.. Залоскочу тих натрутнів, як прийдуть!"* [3, 101].

Позитивна маркованість у Лесиних текстах супроводжує такі концептуальні смисли, як-от: **"та, що має характерну зовнішність"**: *"З жита раптом виринає Русалка Польова; зелена одіж на ній просвічує де-не-де крізь плащ золотого волосся, що вкриває всю її невеличку постать…"* [3, 141]; є то **"веселою і грайливою"**: *"Як навесні починає крига розтавати, збираються русалоньки до моря гуляти"* [4, 141]; *"Її сестри на дні моря по пісочку ходять шукать перлів та коралів, і таночки водять"* [4, 141]; *"Веселії, безжурнії ті легкі таночки! То граються із рибками, то роблять віночки"* [4, 141]; то **"задумливою"**: *"Вона ж сидить геть окремо, до їх не вступає, та безкраї свої думки думає, гадає "* [4, 141].

Як і в Т. Шевченка, у Лесі Українки концепт "русалка" акумулює смисл **"та, що здатна до співчуття"**: *"Русалонька на ту пару тільки подивилась, змінилася у личеньку, за серце схопилась"* [4, 141]. Як і в Кобзаревій спадщині, експлікація відповідного образу у Лесиній творчості маніфестує уявлення про нього як демоносилу, засвідчені концептуальними смислами: **"та, що гуляє вночі та не боїться стихій"**: *"Діждалася, вертаються русалки додому в темну нічку, серед бурі,*

блискавиці й грому" [4, 141]. Як і в Шевченка, в ідіолекті Лесі Українки реалізується смисл **"та, що спочатку була людиною"**: *"Гуля всюди тая слава, та вже перестала, а дівчина під водою Русалкою стала"* [4, 140]; "*Я вже не тая, що перше (лиш не забула кохати!), я вже русалка – і під водою маю осяйні палати"* [4, 142-143], але після смерті стала **"безсмертна"**: *"Ні, я не можу вмерти…а шкода…"* [3, 123]. Письменники акцентують увагу на особливостях вдачі русалок, яка у Шевченка – **"шалена"**: *"Мов скажені, летять до дуба… нічичирк…"* [5, 7], а в Лесі – **"бентежна"**: *"Та не має русалонька і там супокою: не втопила свого лиха навіть під водою!"* [4, 140]; "*Пливе з ними і дівчина гуляти до моря, – у чужий край, у далекий, тікати од горя…"* [4, 141]; "*Та й у серці в русалоньки спокою немає, – і грім отой немов її трохи розважає"* [4, 141].

Проте якщо сакрально-хтонічний концепт "русалка" у творах Т.Шевченка зміщується у бік негативних конотацій, можливо, тому, що у баладах, крім народних вірувань, використано також мотиви й образи народних пісень про матір, яка топить позашлюбну дитину, котра стає злою та мстивою русалкою, то у текстах Лесі Українки змальована демоносила виразно амбівалентна. Позитивні конотації, що супроводжують образ русалки, збереглися під впливом язичницьких уявлень про нечисту силу, яка не лише шкодила, але й допомагала людині. В обох авторів у семантиці досліджуваного концепту відображається як язичницька, так і християнська картина світу, пізнати які означає проникнути у світ давніх українських вірувань, який захоплював, захоплює і буде захоплювати митців українського слова. Але в письменниці домінує перша, що характеризується шанобливим ставленням до духів природи, а в Т.Шевченка – швидше, остання, пов’язана з експлікацією уявлень про гріх, страхом втратити душу. Про позитивне чи негативне забарвлення демононазв сигналізують конотації, що доповнюють предметно-понятійний зміст демонологічних назв і надають їм експресивної функції. Незважаючи на певні відмінності у творенні образів русалок, і в Т.Шевченка, і в Лесі Українки вони є неповторно виписаними. Про це свідчить семантика проаналізованого концепту. Загалом, об’єктивація образу русалки у текстах видатної письменниці демонструє тяглість української етноміфопоетичної традиції та наслідування традицій українського поетичного слова, яскравим виразником якого у середині XIX ст. був Великий Кобзар.

1. *Войтович В.* Українська міфологія. – К., 2005; 2. *Воркачев С. Г.* Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании // Филологические науки. – 2001. – №1; 3. *Українка Л.* Вірші та поеми. – К., 2008; 4. *Українка Леся.* Усі твори в одному томі. – К.– Ірпінь, 2008; 5. *Шевченко Т.* Кобзар. – К., 1986.

Т.Вільчинська, канд. філол. наук, доц.

КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ОБРАЗІВ СВЯТИХ У ПОЕТИЧНІЙ КАРТИНІ СВІТУ Т.ШЕВЧЕНКА

Майже століття у нашому шевченкознавстві спостерігалася тенденція табуювання теми авторської інтерпретації біблійних образів або наголошувалось на суспільній умотивованості та революційному спрямуванні шевченківських наслідувань Біблії, а самого поета тривалий час намагалися представити матеріалістом і атеїстом" [6, 95].

Сьогодні релігійний аспект привертає увагу багатьох дослідників, які намагаються розібратися з відповідними уявленнями письменника, особливостями його християнізму. Щоправда, підходять до цього по-різному. Одні обирають полемічний ракурс, обстоюють погляд на Шевченка як поета, який сповідує євангельський ідеал братолюбства, прагнучитим самим спростувати постулат радянського шевченкознавства про "войовничий атеїзм" автора "Неофітів" і "Марії" (В. Барка), інші науковці вивчають шевченківські тексти, зіставляючи з тими чи іншими місцями зі Святого Письма (В.Пахаренко). Дехто вписує його релігійні уявлення в контекст багатовікової християнської традиції (Є.Сверстюк) або розглядає шевченківський християнізм у категоріях сучасних міфологічних шкіл (Г.Грабович), подекуди із "коригуванням" християнського міфу за рахунок поганських інтерференцій (В.Діброва). Есхатологічні візії поета дослідники аналізують також у типологічному плані, порівнюючи їх, наприклад, із мотивами розп'яття та воскресіння в художника Н.Ге (Ю.Шерех) або з "протоекзистенціалізмом" (О.Забужко).

Значно ширше релігійне у творах Кобзаря тлумачить І.Огієнко. Виходячи з того, що українській народній мові, яка відбиває дух думання народу, притаманна риса релігійності, дослідник відповідно визначає стиль поетових творів: "Релігійний стиль – це спосіб думання самого Шевченка, часто розмови самого з собою, цебто думання й розмови самої душі автора". Причому, на думку І.Огієнка, "Шевченків світогляд широко релігійний", "усі дійові особи його творів – релігійні", "нерелігійних типів він не подав ані одного" [4, 169].

Здебільшого релігійно-філософські питання Т.Шевченко осмислював саме у високому біблійному контексті, хоч і не завжди з позицій ортодоксальних. Тому більш правомірними є погляди тих учених, які стверджували, що "Шевченка можна назвати релігійним поетом не просто тому, що велика частина його творів тематично пов'язана з Біблією, і не тому, що він часто звертається до Бога (насправді він часто сперечається і не погоджується з Ним), а завдяки глибинним структурам поетового мислення" [2, 82].

Незважаючи на різнорідні оцінки релігійного сакрального у

творчості письменника, погоджуємося із тим, що "саме Шевченко став першим українським митцем, який художньо неперевершено осмислив історію свого народу у високому контексті Святого Письма", а тому з його творами "пов'язується один із найважливіших етапів у ході історичного розвитку української релігійно-філософської поезії" [1, 112].

Всебічне мовознавче вивчення Шевченкової поетичної спадщини передбачає дослідження лінґвальних особливостей його творів у єдності їх змісту й форми. Сучасна когнітивна лінгвістика спрямовує аналіз на виявлення концептуальної системи смислів, які творять поетичний світ геніального українського художника слова, у їх органічній єдності з культурним контекстом, етнотрадиціями тощо. Одним із таких смислових комплексів, об'єктивованих у його поетичній мові, є концептосфера сакрального, репрезентована сукупністю релігійних концептів. У Шевченкових творах одним із яскравих маніфестантів її є концепт "Святість", вербалізований численними номінантами, серед яких помітно вирізняється лексема *"святий"* та похідні від неї. У Шевченкових поезіях виявлено значну кількість контекстів, в яких експліцитно чи імпліцитно об'єктивується відповідний концепт. Дослідники творчості Т. Шевченка пояснюють це ознакою релігійності його стилю (І.Огієнко) чи, навпаки, прагненням письменника посилити соціальне звучання текстів (Н. Левченко). Вчені привертають увагу й до того, що святість є похідною від Бога і постає в Новому Заповіті як виправдання Христом (О.Яковина) або категоризується як вияв Божественного, на противагу ритуально-обрядовим дійствам (П.Мацьків).

Виявлено, що в досліджуваних творах ознака святості есплікується як риса, притаманна Божим особам, а також ознака, властива предметам, дійствам церковного обряду. Проте частіше вона об'єктивується через ті поняття, що становили сенс поетового життя, його творчості, – це правда, воля, слава України. Письменник прагне осмислити святість, що акумулює любов, надію, високі страждання й ідеали, тобто все те, без чого неможливо осягнути глибину й повноту людського буття. Шевченкові образи, що втілюють святість, розкривають авторське потрактування ваги відповідного концепту в етносвідомості, культурі українців. Змістова структура останнього охоплює низку узуальних та індивідуальних смислів, лінгвально об'єктивованих у поетових творах.

Так, один із основних компонентів семантики аналізованого концепту – "Те, що є неодмінним атрибутом Бога, Богородиці", наприклад: *" І Бог Святий покарає, І прожене долю"* [7, 218]; *"Що він зробив їм, той Святий, Той Назарей.. І за що Його, святого, мордували, Во узи кували,/ І главу його честную Терном увінчали"* [8, 219]; *"Святая Праведная Мати Святого Сина на землі"* [8, 219]. Преференцію святості як основної сакральної ознаки засвідчує вторинна

номінація *"Святая сила"*, яка однаковою мірою стосується і Бога-Отця, і Бога-Сина, а також Богоматері: *"Святая сило! Спаси мене, мій Боже милий!"* [8, 256]; *"Молюся, Господи, помилуй, Спаси ти нас, Святая сило"* [7, 202]; *"Все упованіє моє На тебе, Мати, возлагаю, Святая сило всіх святих"* [8, 250]. Партиципіант *"Святий"* вербалізує всеосяжний атрибут Божих осіб, недосяжний для людини, яка, проте, повинна прагнути до цієї якості, як до вищого ідеалу.

Починаючи з XI ст., й особливо у XIV–XV ст., лексему *"святий"* тлумачать як: "канонізований християнською церквою", "зв'язаний з релігійним культом", "офіційно шанобливий титул" [5, 327-328]. Зауважимо, що до Святих або тих, хто визначився своїм служінням Богові, належать і легендарні постаті Петра, Павла, Миколая та ін., великі і малі пророки (Ісаія, Ієремія, Ієзикіїль, Осія й ін.), мученики за віру (Варвара, Параскева та под.), а також богослови, апостоли, рівноапостольні, праведні миряни, блаженні, страстотерпці тощо [3, 531].

Багато зі згаданих постатей Святих зображені чи згадуються у Шевченкових поетичних текстах. Зокрема, письменник часто звертається до образів Святого Петра, Павла, Миколая, Іоанна та ін. Так, у зображенні Петра як одного з перших Ісусових учнів, що проповідував Євангеліє народу, навертаючи його у християнство, виявляються як сакральні, так і профанні риси. З одного боку, він спілкується зі Всевишнім, як і Той, здатний творити чудеса (*"Бо так сказав Петрові Бог…"* [7, 221] або *"А Бог тойді з Петром ходив По світу та дива творив"* [8, 74]), з іншого – як звичайна людина, буває втомленим і розчарованим (*"Іде Святий Петро... Зайшов у гай води напитись І одпочити. – Благо вам! – Сказав апостол утомлений"* [8, 221]). Петро, подібно до інших апостолів, благовістить народу любов і правду: *"І тихим, добрим, кротким словом Благовістив їм слово нове, Любов, і правду, і добро, Добро найкращеє на світі, То братолюбіє"* [8, 221]. Безперечно, що своїм беззавітним служінням Богу і людям Святі заслужили шану і повагу: *"Треба буде Акафіст наняти Миколаєві Святому"* [7, 243]. Досить часто Шевченко вживає дескрипцію *"Святі апостоли"* узагальнено, маючи на увазі всіх тих, хто поширює праведне Боже слово: *"А Ти Возстав од гроба, І слово правди понесли По всій невольничій землі Твої апостоли Святії"* [8, 221]. Як бачимо, з образами Святих у Т. Шевченка пов'язані такі концептуальні смисли, як: "Ті, що є адресатами у спілкуванні з Богом", "Ті, що творять чудеса", "Ті, яким поклоняються", "Ті, що наслідують Бога, проповідуючи Боже слово" та ін. Важливо, що апостолом письменник подекуди називає й Ісуса Христа: *"А твій Син, Єдиний твій! Апостол новий"* [8, 226].

У поетичній спадщині Т.Шевченка наявні твори, визначені самим автором як "подражанія", а саме: "Ісаія. Глава 35", "Осія. Глава XIV", "Подражаніє Ієзекіїлю. Глава 19". Ісаія, Осія та Ієзикіїль були біблійними пророками, які у своїх проповідях торкалися широкого кола не лише

культової, а й соціальної та морально-етичної проблематики. Вони викривали жадібність і користолюбство, нещадний визиск бідних, жорстокість до слабких, тобто порушували проблеми, що хвилювали й Т. Шевченка, який розкривав їх на національному тлі. У вірші "Ісаія…" поет, відштовхуючись від картин пишного буяння природи, переосмислює біблійний сюжет, вносячи в нього актуальні виразно соціальні акценти. Він передбачає Божий суд, що воздасть *"злодіям за злая"*, і як наслідок *"простеляться скрізь шляхи святії"* [8, 240]. Поезія "Осія. Глава XIV" більшою мірою, ніж попередня, перейнята роздумами про історичну долю України. Т. Шевченко не сприймає *"довготерпеливого"* Бога, який карає Україну, закликаючи її: *"Воскресни, мамо! І вернися В світлицю-хату; опочий"* [8, 268]. Як і пророцтва самого Святого, "Подражаніє Ієзикіїлю…" наповнене символічним змістом. Проектуючи біблійний сюжет на тогочасну дійсність, автор стверджує неминучість краху самодержавства, тому пише: *"Уже потроху і минають Дні беззаконія і зла"*. Поет уводить алегоричний образ вітру, що *"з поля Дихне, погне і полама" "гнилий", "червивий", "худосильний" "корінь самодержавний"* [8, 266]. Важливо наголосити на тому, що в аналізованих творах їх автор, який убачає своє покликання в пророкуванні майбутньої кращої долі для України, сприймається як національний пророк. Це дає змогу простежити імпліцитне вираження концептуального смислу "Той, що асоціюється з пророком", який проектується на самого поета. Крім того, у Шевченкових текстах об'єктивуються й деякі інші індивідуальні смисли, що стосуються пророків, наприклад: "Той, що уподібнюється до Сина Божого як проповідник його вчення" (*"Восплач, пророче, Сине Божий"* [8, 266]); "Той, чия мова свята" (*"Дивочний гость той говорив. І словеса його святиє На серце падали Марії"* [8, 253]).

Образи мучениці Варвари, інших Святих об'єктивують такий концептуальний компонент у структурі "Святості", як: "Ті, що удостоєні пошанування" (*"Найнялася носить воду, Бо грошей не стало На молебствіє Варварі"* [7, 241], *"Гостинці виймала: І четвертий уже перстень Святої Варвари*" [7, 242] чи *"У церкві співали: Ісаія, ликуй!"* [7, 103]). Згадує поет і *"Святого Іакова"*, і *"Святого Йвана"*.

До великих праведників належить і *"Святий Йосип Обручник*", тобто "заручений" із Марією. Через його зображення об'єктивується концептуальний смисл "Той, що, як Святий, уособлює вищі духовні якості: святість, праведність, смирення, милосердя тощо" (*"Той бондар праведний, святий"* [8, 258]). Вказаний фрагмент у структурі концепту "Святість" експлікують також дескрипції: *"Святі люди"* (*"Мій Боже милий, як-то мало Святих людей на світі стало*" [8, 237]); *"Святиє мученики"* (*"І прилетять зо всього світа Святиє мученики"* [8, 222]); *"муж праведний"* (*"Отакий-то муж праведний Був він на сім світі"* [8, 63]). Зауважимо, що *"Святим мужем"* поет називає як пророка з

однойменного вірша, так і простого селянина Максима з "Москалевої криниці", а Семена Палія іменує *"Святим ченцем"*. Адже свята людина в розумінні Шевченка – це "Та, що служить Богу, народу, Україні", тому нею може бути і пророк, і селянин, і козак. Об'єктивацію концептуального смислу "Ті, що готові загинути за праведне діло" засвідчують рядки: *"І мужа свята (кроткого пророка)... горе вам! На стогнах каменем побили"* [8, 102]. Себе ж поет асоціює з *"месником святим"* (*"Свого месника святого І не привітала"* [8, 176]), *"святим лицарем", "посланим на каторгу"* [8, 231].

Автор часто послуговується субстантивованою лексемою *"Святії"* як вербалізатором досліджуваного концепту. У відповідних контекстах реалізуються такі концептуальні смисли: "Ті, що наділені надприродною силою" (*"Та щоб йому всі Святії Талан – долю слали"* [7, 173]); "Ті, до яких звертаються за допомогою" (*"Та Святих отих благала, Таки ж ублагала"* [7, 290]); "Ті, яким моляться, поклоняються" (*"Піду помолюся Усім Святим у Києві"* [7, 240]); "Ті, яких восхваляють, вітають" (*"Пішла його зострінути, Святих привітати"* [8, 225]); "Ті, до яких ідуть на вічний спочинок" (*"Нехай з Святими спочивають Мої старі"* [8, 189]).

Семантика концепту "Святість" значною мірою розгортається у позиціях зіставлення. Концептуальні смисли, об'єктивовані при цьому, помітно корелюють із засвідченими у позиції суб'єкта осмислення. Їх репрезентують контексти, в яких Ян Гус осмислюється як пророк *"Ієзекіїль"* (*"І став єси На великих купах, На розпутті всесвітньому Ієзекіїлем"* [7, 200]); Гонта – як *"мученик праведний"* (*"Де Гонти могила, Мученика праведного..."* [7, 86]); пренепорочна дівчина – як *"свята"* (*"І станом гнучким, і красою Пренепорочно-молодою Старії очі веселю. І чудно, мов перед святою, Перед тобою помолюсь"* [8, 212]); невинні діти – як *"святії"* (*"– О святії! Пренепорочниє! – сказав, Як узрів діток"* [8, 238]); закохані Петро й Настуся – як *"ангели святії"* (*"Стали собі та й дивляться Одно на другого, Отак ангели святії Дивляться на Бога"* [8, 166]).

Здійснений аналіз засвідчує полісемантичність досліджуваної структури та її виразну конотованість. Концепт "Святість" у поетичній картині світу Т. Шевченка, як і в мовно-концептуальній картині світу українців, насамперед позитивно маркований. Передусім це демонструють різні сакральні ознаки, що їх конотує прикметник *"святий"*, як-от: "божественний", "праведний", "чистий" та под.

Вираженню позитивних конотацій значною мірою сприяють різні мовностилістичні засоби: порівняння, метафори, епітети, антитези, тавтології тощо, наприклад: *"Витать над грішними святою"* [8, 24]. Позитивну маркованість концепту "Святість" засвідчує також синонімний ряд назв до його основного вербалізатора – слова *"святий"*: *"праведний", "преподобний", "преблагий", "праведник", "мученик"* та ін.,

наприклад: *"І вовіки стане слава, Преподобним слава"* [7, 263]; *"Преблагий був муж на світі Максим отой, сину"* [8, 62]; *"Де Гонти могила, Мученика праведного Де похоронили?"* [7, 86]. В окремих випадках номінатори досліджуваного концепту конотують негативну семантику. Так, сарказм виражають рядки, у яких *"п'яний кесар"* іменується *"святим"* [8, 228].

Отже, можна стверджувати, що експлікація "Святості" у поетичній картині світу Т. Шевченка підтверджує її амбівалентну природу. Особливо це демонструють контексти, в яких поет виходить за межі усталеного розуміння святості й інтерпретує її, проектуючи на демонічне. Показовим у цьому плані є образ відьми з однойменної поеми, що стала святою. Терниста дорога грішниці, скривдженої матері, що збожеволіла і прагне помсти. Стати святою – це означає стати на шлях цілковитого прощення і примирення (*"І жила собі святою... Люде добрі і розумні Добре її знали. А все-таки покриткою І відьмою звали"* [7, 284]). Опозицію "святе – демонічне" об'єктивує і контекст із поеми "Невольник": *"Знов Ярина вийшла з хати, На світ дивуватись. Та не Святих вже благати – Ворожки питати"* [7, 215], в якому експлікується двоєвір'я, що виявлялося у поєднанні християнства із певними язичницькими ідеями й віруваннями.

Полісемантичність і конотативну маркованість досліджуваного концепту засвідчує також дистрибутивний та словотвірний потенціал, характерний для його вербалізаторів, передусім – лексеми *"святий"*. Так, у Шевченкових поетичних текстах зафіксовано незначну кількість фразем, до складу яких входить ад'єктив *"святий"*, на зразок *"святий знає"*, побудованої, очевидно, за аналогією до *"Бог знає"* (*"*А *що з того буде, Святий знає"* [7, 220]). Серед дериватів, якими поет означує Святих, привертають увагу насамперед такі, як: *"пресвятий", "святійший", "святенник"*, утворені афіксальним способом. Прикладом оказіонального словотворення є знижено конотована назва *"тихолюбці-святі"*, вжита на позначення *"земних богів-царів"*, яким уготований *"рай небесний" "на сім світі і на тім"* [8, 277].

Загалом аналіз концепту "Святість" засвідчує його пріоритетність та особливу значущість у концептосфері сакрального, реалізованій у поетичній картині світу Т. Шевченка. У концептуалізації образів Святих простежуються певні стереотипи – стійкі структури свідомості, пов'язані з їх розумінням у мовно-концептуальній картині світу українського етносу. Позитивні чи негативні конотації, що супроводжують денотативний зміст, сигналізують про відповідне ставлення носіїв мови до цих сакральних персонажів.

1. *Бетко І.* Українська релігійно-філософська поезія. Етапи розвитку. – Katowice, 2003; 2. *Грабович Г.* Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка. – К., 1998; 3. *Жайворонок В.* Знаки української етнокультури: словник-довідник. – К., 2006; 4. *Огієнко І.* Тарас Шевченко / Упоряд., авт. передмови і

коментарів М.С. Тимошик. – К., 2003; 5. *Словник староукраїнської мови XIV-XV ст.*: у 2-х т. / Редкол.: Л.Л. Гумецька (гол.) та ін. – Т. 2. – К., 1978; 6. *Соловей Е.С.* Українська філософська лірика: навч. посібник із спецкурсу. – К., 1998; 7. *Шевченко Т.* Повне зібр. тв.: У 12 т. – Т. 1. Поезія. – К., 1989; 8. *Шевченко Т.* Повне зібр. тв.: У 12 т. – Т. 2. Поезія. – К., 1990.

Б.Галас, канд. філол. наук, доц.

З СПОСТЕРЕЖЕНЬ НАД МОВОЮ РУКОПИСНОЇ ЗБІРКИ "ТРИ ЛІТА"

Фототипічні видання творів-автографів Т.Шевченка дозволяють зняти чимало сумнівів текстологічного характеру й оцінити глибше літературний доробок нашого великого поета як із погляду художньо-естетичного, так і мовознавчого й загальнокультурного. Шкода, що в післямові до факсимільної публікації альбому “Три літа" [16] жодних лінґвістичних коментарів немає. Навряд чи зайвим було б тут пояснення, чому правопис творів цієї збірки суттєво не такий, як у виданні “Кобзаря" 1840 р. Адже є підстави припускати, що кінцеву правописну редакцію включених до “Кобзаря" віршів здійснив хтось досвідченіший у таких справах — найімовірніше, Є.Гребінка [3, 9—10]. Напевно, саме через відсутність можливості порівняти прижиттєві видання творів Т.Шевченка з рукописами поета виявилися неточними такі міркування І.Огієнка про правопис “Кобзаря" 1840 року: “Шевченко мало дбав про свій правопис і звичайно писав по-стародавньому, по-традиційному. Цей стародавній правопис у більшості своїх рис збігався з тодішнім російським правописом, бо російський правопис ішов за давньою церковнослов’янською традицією. [...] Року 1860-го, у Петербурзі, в друкарні П.Куліша, вийшов Шевченків “Кобзар", і тут правопис був відмінніший, як у першому виданні 1840 року. Поскільки правопис 1840 року був правописом головно самого Шевченка, постільки правопис “Кобзаря" 1860 року був правописом головно П.Куліша. І цей правопис “Кобзаря" 1860 року сильно поширився в Україні, тому він відіграв більшу роль в історії української літератури" [12, 67—68].

Рукописна збірка “Три літа" [18] засвідчує, що Т.Шевченко не писав своїх творів у дусі правопису “Кобзаря" 1840 р. Чимало в цій збірці такого, із чим при підготовці до друку в тогочасних умовах найкраще впоратися у плані орфографії міг тільки П.Куліш. Тема, наскільки вдалими були (а де не дуже) заходи П.Куліша у правописному редагуванні творів Т.Шевченка, в науці, напевно, ще не вичерпана. Адже у полі зору фахівців завжди залишатиметься проблема автентичності текстів Кобзаря, наскільки відповідають надруковані їх варіанти рукописним оригіналам, щó і хто стоїть за правописним доопрацюванням творів Т.Шевченка. Обов’язковою передумовою одержання нових знань у цьому напрямі є якомога точніші уявлення про форму і зміст кожного слова, написаного

Т.Шевченком власноруч.

Предметом нашого зацікавлення є фототипічно відтворені рукописні тексти Шевченкових творів зі збірки “Три літа", на підставі вивчення яких маємо намір показати, чи справді такий уже “хаотичний" тут правопис і чи не можуть залишені Кобзарем письмові фіксації бути корисними для вивчення важливих особливостей живорозмовної мови, носієм якої був у повсякденному спілкуванні Т.Шевченко, зокрема, тих особливостей, які не знайшли відображення у надрукованому їх варіанті, до якого ми звикли, як звикли і до далеко не в усьому досконалого сучасного нашого правопису.

Залишаючи без коментарів брак належного пунктуаційного оформлення текстів, небґрунтований “демократизм" у вживанні малої букви у власних назвах, у написанні слів разом і окремо, подаємо нижче короткий перелік фонетичних, морфонологічних (а у зв’язку із цим і правописних) особливостей рукописної збірки “Три літа", на які варто, як нам здається, звернути більшу увагу дослідникам історії мови і діалектологам. На жаль, цей перелік зроблено без урахування праць О.Синявського “Дещо про Шевченкову мову. Спроба вияснити декотрі сумнівні моменти Шевченкової вимови" (1925), “Елементи Шевченкової мови; їх походження й значення. Принципи редагування мови й правопису Шевченка та конкретні зразки (пропозиції)" (1931), “Правописне оформлення творів Т.Шевченка" (1933), а також “Три літа Шевченка" (1922), ознайомитися зі змістом яких нагоди у нас не було.

1. Звук [і] Т.Шевченко позначає переважно буквою *и*, а в позиції перед [й], дуже зрідка в інших позиціях — буквою *і*: ***сто литъ*** (16), ***тилько*** (16), ***звирь*** (24), ***мій*** (16), ***на всій*** (16), ***сынімъ*** (15 зв.), спорадично ***h.*** Таке, здавалося б, логічне й просте вирішення цього часткового правописного питання сприймається в ряді випадків як не позбавлене суперечностей. Очевидно, жива мовна звенигородська стихія ставила поета перед необхідністю позначати не лише так званий дієзний [і], що походив із “ятя" [ě] та [е] в новозакритому складі, а й такий [і], перед яким приголосні вимовлялися твердо (походив цей звук із [о] в новозакритому складі та з фіналі [ыйе] у формах наз. і знах. відмінків множини прикметників).

Ідеться про вимову типу [лий] “лій", збережену на час складання “Атласу української мови" в ареалі Київ — Прилуки — Конотоп — Ніжин — Київ і далі на захід; на противагу цьому південніше — [л’ій], навколо Чернігова — [лŷій], [луŷой], [луй], [лой] та ін. [1, № 57]. Подаючи зразки відмінювання іменників, О.Павловський у своїй граматиці вказав три народнорозмовні форми слова, що означають по-російськи ‘свечное сало’, а саме: *лій*, *лый*, *луій*; у таблиці за еталон узято *лый* — так у наз. і знах. відмінку [13, 6). Про необхідність вивчення й обговорення проблеми про характер українського [і] не так давно писав Ю.Шевельов, констатуючи що в академічному курсі “Сучасна українська літературна мова. Вступ, фонетика" (К., 1969) “питання твердої вимови приголосних перед *і*

в літературній мові, як і питання про наслідки відкинення такої вимови для фонологічної системи української мови замовчано. Тільки глухо згадано про таку вимову як, мовляв, діялектну... Фонологічну систему української літературної мови знівельовано з російською, але нишком, нишком, під загальне мовчання" [19, 219]. Учений мав на увазі, що наукові висновки таких знавців, як О.Синявський, П.Коструба, М.Наконечний, про характер українського [і] були відверто зігноровані. Свого часу висловлював стурбованість фактом вилучення з українського правопису відомостей про випадки непалатальної вимови приголосних перед *і* М.Грушевський [8, 387].

Саме позначення недієзного [і], чи [и^и^], чи [и^і^] — континуанта звука [о] в новозакритому складі — вбачаємо в написаних Т.Шевченком з ***ы*** словах: *дид**ы**въ своихъ* (85), *въ чужій тепл**ы**й хати* (32), *въ нетопле**н**ый хати* (101 зв.), *на земли безконечн**ы**й* (85 зв.); а недієзний континуант [і] з [ыйе] — у словах: *твои квиты молод**ы**и* (47 зв.), *вольн**ы**и* (112 зв.), *широкопол**ы*** (106), хоча є й форма дав. відм. *милій*, що римується зі словом *могыли* (106). Пор. також у "Кобзарі" 1840 р.: *зл**ы**и люды*; *прыйшлы вист**ы** не добр**ы**и* (25).

Цікаві в цьому зв'язку такі суміжні поетичні рядки: *На <u>вольный</u> воли На <u>козацькій</u> доли* (13), де *-кій*, очевидно, засвідчує інший характер (більш високе підняття) голосного після задньоязикового перед [й], ніж у випадку *-**ный***.

У граматиці О.Павловського [13] окремі приклади також засвідчують уживання українцями недієзного [і]: род. відм. мн. *пан**ы**въ* (6, 91), присв. прикм. *чо́рт**ы**въ* (11, 109), *въ т**ы**мъ барлозі* (97), і такі приклади залишилися без коментарів як самого О.Павловського, так і багатьох дослідників граматики (зокрема й М.Жовтобрюха), які, характеризуючи спосіб позначення О.Павловським голосного [і], говорять про те, що в граматиці О.Павловського уперше [і] послідовно позначається буквою *і*, незалежно від походження звука [і]. Однак, виявляється, навколо [і], що походить із [о] та [ыйе], не все в О.Павловського так однозначно.

Ф.Жилко відзначав, що "приголосні **д**, **т**, **з**, **с**, **н**, **л** перед **і** з давнього **о** в південно-східних говорах здебільшого пом'якшуються, в полтавсько-київському діалекті (в частині говірок) теж, в інших же говірках середньої Наддніпрянщини вони напівпом'якшені або тверді", й подав транскрибовані записи троякої вимови слів *розділ, тік, зір, сіль, ніс, глід* [9, 15].

Додамо, що й І.Варченко описав спорадичну твердість приголосних у вимові літніх людей, носіїв говірок Лубенщини: *зл**і**ст'*, *осл**і**н*, *ст**і**л* [4, 22]. Крім того, І.Варченко в тих же говірках помітив, що звуки [г], [к], [х] і [б], [п], [в], [м] не лише перед [і] з давнього [о], а й перед [і], що походить із давніх [ě], [е], [и] та ін., пом'якшуються менше, ніж зубні [4, 21]. Полтавські говори мають інші рефлекси давнього [о] у формах род. відм. мн. Іменників, порівняно з чернігівськими: *к**и^і^з***, *н**и^і^р***, *с**и^і^ў***, *л'ікар**ú**ў***, *вол**ú**ў***, *н**и**р***, *н**о**р*** та ін. [4, 28].

2. Не все прозоро з випадками, коли замість очікуваної букви *ы* на позначення [и], як підказувала б сучасна літературна норма, у Т.Шевченка *и*, що використовується поетом переважно для позначення [і]. Чому, наприклад, написано *м**и**лій,* а не *м**ы**лій* ? Найпростіше пояснення цього полягало б у тому, що давні [ы] та [і] злилися в українській мові в одному звукові [и], і Т.Шевченко, як і багато хто до нього і після нього, сплутував *и* та *ы*, розуміючи під цими графемами той самий звук — [и]. Але ж повної волі Кобзар собі у вживанні *и, ы* все-таки не давав, бо основне призначення букви *и* у нього — позначати [і]. Припускаємо, що Т.Шевченко, як, між іншим, і О.Павловський [докладніше див: 6] не міг у ряді випадків дати собі ради із виявом фонеми |и| як [и^{і}] чи навіть [і^{и}]. Тому подекуди, де можна б очікувати в Т.Шевченка *ы* на позначення [и], ми бачимо *и*, бо, мабуть, мається на увазі вимова типу [и^{і}], а то й [і]. Хоча не виключаємо, звичайно, й можливе поплутання *и* та *ы*, як-от позначення звука [и] в однакових умовах: *Чигр**и**не — чигр**ы**не* (4) і *Чигр**и**не — чигр**и**не* (5), *ед**и**ного сына — ед**ы**ну надію* (39). І все ж уважаємо, що принаймні в цих випадках можна б говорити про свідоме варіювання ***и*** — ***ы***, яким закодовано висхідно-спадну інтонацію поетичних фраз.

О.Павловський для розрізнення [і] та [и] вживав букви *і* та *ы*, однак він уживає й *и* — без жодних коментарів у граматиці про призначення цієї графеми. Крім випадків написання *и* на позначення континуантів [о] в новозакритих складах, нерідко трапляється *и* на позначення рефлексів давніх [і] та [ы]. В усіх випадках, у яких О.Павловський ужив *и*, за нашими спостереженнями, він мав на увазі “твердий" український звук, який не пом’якшує попередній приголосний, але це, очевидно, й не той [и], який він позначав буквою *ы*. Припускаємо, що й у Т.Шевченка у ряді випадків *и* після букв на позначення губних, шиплячих, задньоязикових, після *р*, а також у деяких інших випадках позначає не звичний і сьогодні для літературної мови звук [і] або [и], а проміжний між [и] та [і].

Ось деякі приклади для роздумів: *люды поробилы* (8), *пок**и**дае* (10 зв.), *пок**и**нула* (30 зв.), *розр**и**вае* (10 зв.), *недолюдк**и**, батьк**и*** (11), не *з**а**в**и**дуй* (12), *ворушиця* “ворушиться" (12 зв.), *дыв**и**ся, дыв**и**сь* (12 зв.), *не п**и**тае* (13 зв.), *не бач**и**ть* (13 зв.), *кр**и**ныцю* (17), *зъ бурлакам**и*** (17), *чотыр**и*** (18, 20), *дивч**и**на* (19), *ум**и**вае* (27), *Трох**и**мъ* (32) тощо, але ***ды**тыну* (20) і *д**и**тына* (26), *шв**ы**дче* і *шв**и**дче* (33), *под**ы**вися* і *под**и**вилась* (34), *с**ы**номъ* (20), *постол**ы*** (20), по *ул**ы**цяхъ* (20 зв.), *молод**ы**ця* (22), *укр**ы**й* (23), *найм**ы**чка* (22, 27), *прос**ы**можъ* “просимо ж" (26 зв.), *поко**ты**лысь* (34). На цьому фоні привертає увагу написання назви міста Києва — скрізь із ***ы*** (напр. 62 зв.).

Однією з причин варіативності написань у Т.Шевченка могла бути варіативність самої вимови у земляків поета. Не можна, мабуть, недооцінювати того факту, що середньонаддніпрянські говірки протягом тривалого часу активно “відбивалися" від напливу сторонніх елементів [див. 9]. На завершення викладу про характер міграційних процесів на україн-

ських землях у XIV — XVII ст. Ф.Жилко сформулював таке важливе положення: “Визначившись як окремий діалектний тип, поряд з північним і південно-західним діалектними типами, говори середньої Наддніпрянщини внаслідок дозаселення цієї території вбирають в себе різнодіалектні риси. Але ці відмінні від місцевих говірок діалектні риси перемелюються місцевими говорами. Постійного масового припливу населення на середню Наддніпрянщину з однієї якоїсь місцевості не було. Отже, не могло бути й змішування, нашаровування одного діалектного типу на інший. Однак, в окремих районах середньої Наддніпрянщини залишилися сліди дозаселення цієї території, що виявляються в наявності місцевих говіркових рис, споріднених з іншими діалектними типами української мови" [9, 12]. Мабуть, автографи поетичних творів зі збірки “Три літа" певною мірою відбивають оте перемелювання хоч і споріднених, а все-таки різних говірковий стихій, що могло виявлятися в почерговому вживанні то одного, то іншого варіанта. Адже виявив і описав В.Ващенко поширену варіативну вимову в полтавських говірках (навіть в устах одного мовця!) форм давального відмінка особового займенника *я*: то *мені*, то *міні* [5]. До речі, в аналізованих Шевченкових текстах представлені теж два варіанти: *мыни* (37 зв., 40 зв., 46, 53) і *мени* (6, 11 зв., 21, 21 зв., 22 зв., 36). Форми *мини* не виявлено, хоча вимова [м’ін′і] добре відома на батьківщині Т.Шевченка, через що *міні* як літературно-писемну норму відстоювали А.Кримський та І.Нечуй-Левицький.

3. Ненаголошений [е] часто позначається буквою *ы,* рідше *и*: *выростышъ* (15 зв.), *чи н**ы** чувъ хто, чи н**ы** бачивъ* (19 зв.), *задавл**ы**не* (24 зв.), *заробл**ы**ну плату* (26), *р**ы**пьяхъ* (53), *н**ы**наче* (25, 48, 53), *чи н**ы** такъ* (53 зв.); *ц**и**глыну* (20), *руч**и**ната* (25), *оч**и**ната* (34 зв.) — пор. у “Кобзарі" 1840 р.: *оч**ы**ната* (7), *роспл**и**лася густа коса* (21), *зл**ы**дащила* (32), *плач**и**шъ* — римується з *не бачишъ* (39), *н**ы**мае* (55 зв.), *поборыте* (70 зв.), *пот**ы**че* (81), *не бр**и**ши* (93), *не верн**ы**ця (*102 зв.), *ер**и**тыкъ* (100 зв., 115 зв.), *ер**и**тыками* (110), *ер**ы**тыкъ, ер**и**тыкъ* (115), *одн**ы**си* (113 зв.), *ч**и**ньцямъ* (112 зв.); але: ***не**йде въ с**е**ло* (20), *ны пита й н**е** плаче* (20), *ч**е**ньци* (113 зв.), *не ж**и**ныся*, але *ож**е**нысь* (13).

4. Континуант ненаголошеного [и] в ряді випадків позначається буквою *е*: *пр**е**снывся, литат**е**му* (37 зв.), *пож**е**вешъ* (55), *молыт**е**мусь* (22 зв.).

Помічено різне написання слова зі значенням “люди": *люд**ы*** і *люд**е***.

5. Буква “ять", як правило, не вживається. У кількох словах вона в тому ж значенні, у якому рекомендував її вживати О.Павловський, а саме на позначення [йе] та [’е] — *сын**h** море* (61 зв.), *у сын**h**е, у гал**h**ри* (62 зв.)

6. Звукосполучення [йо] передається буквою ***ё***: ***ёго*** (43), *до **ёго*** (99), Буквою ***ё*** позначається й [’о]: *опен**ё**къ* (43), *бад**ё**рыця* (44), *сл**ё**зы* (44 зв., 57, 101, 102), *сл**ё**зами ёго* (51 зв.), *сын**ё**му* , *сын**ё**и* (61), *с**ё**годня* (98 зв.) тощо. Але: *л**іо**хы* (76 зв.) — подібно, як в “Енеїді" 1798, 1808 рр. та в

“Кобзарі" 1840 р. Пор. в останньому: *сл**іо**зы* (9), 60), ***іо**го* (19), *пидъ л**іо**домъ* (61).

Навряд чи лише як недогляд (недбалість) можна трактувати варіантне написання *слёзы* — з ***ё*** та *слезы* (57, 58, 66 зв.) — з *е*. У живій мові є і *слезá*, і *сльозá*, що зокрема доводять фіксації в рукописному словнику української мови Й.Скоморовського із середини XIX ст. [15]. Сучасне українське літературне *сльоза* — витвір під дією аналогії на місці закономірного *слиза* (< *сльза*). У род. відм. мн. із **сльзъ** могли постати внаслідок занепаду слабких редукованих *слез* (< *сл'ез*), а також *сл'оз* (< *сл'öз*). Далі відбулося вирівнювання основи за формою род. відм. мн — у різних говірках за різними континуантами форми *сльзъ*. Згодом ***о*** чи ***е*** в закритому складі стали сприйматися у зв’язку з тими явищами, де ***о***, ***е*** закономірно чергуються з ***і***, як-от: *нір* (< *норъ*) — *нора*, *сіл* (< *селъ*) — *село*. Звідси *сліз* (замість *сльоз* чи *слез*), а далі й наз. відм. одн. *сльоза* чи *слеза* (замість закономірного *слиза*).

7. Форми зворотних дієслів Т.Шевченко подав із позначенням кінцевого результату зміни *т’с’а > ц’:а > ц’а, шс’а > с’:а > с’а*:

а) інфінітив: *розговиця* “розговітися" (92 зв.). У дусі правопису О.Павловського було б трохи по-іншому — *розговіцьця*; пор.: *загоіцьця* [11, 17]; аналогічні форми й у рукописному українсько-російському словнику О.Бодянського [2; 7];

б) 3 особа одн. теперішнього часу і простого майбутнього часу док. виду — *розивеця* (5 зв.) “розів’ється", *згадаеця* (5 зв.), *стрепенеця* (5 зв.), *верныця* (6) “вернеться", *дывиця, хитаеця, шепчеця* (19), *просыця* (26), *диеця*, *журыця*, *молыця* (33), *вмиваеця* (38 зв.), *здаеця* (44), *робыця* (48), *сныця* (49), *исця* “їсться" (55 зв.), *пьеця, не бьеця* (55 зв.), *береця* (55 зв.), *побереця* (101 зв.), *дывиця* (55 зв., 97), *смиеця* (55 зв.), *сміеця* (56), *котыця* (58), *ховаеця* (58), *усмихнеця* (59), *дывуеця* (59 зв.), *не рвеця* (64), *прокинеця* (69 зв.), *подывиця* (62 зв.), *одцураеця* (81), *навчаеця* (85), *роспадеця* (85), *розпадеця* (100 зв.), *усмихнеця* (86), *рвеця* (52), *не верныця* (102 зв.) та ін.; пор. у “Кобзарі" 1840 р.: *найдетця* (6), *вештаетця* (15), *сміетця* (18), *трусытця* (47);

в) 3 особа мн. — *розсыпаюця* (4), *рвуця* (15), *прокинуця* (6 зв.), *цураюця* (39 зв.), *товпляця* (43 зв.), *сміюця* (47 зв.) тощо; пор. у “Кобзарі" 1840 р.: *вертаются* (27), *сміютця* (30);

г) 2 ос. одн. форм наказового способу — *схамениця* (42 зв., 79 зв.), *у насъ навчиця* (71 зв.), *подывиця* (79 зв.);

ґ) 2 ос. одн. теперішнього часу — *спускаеся* “спускаєшся" (51 зв.), *усміхнеся* “усміхнешся" (51 зв.), *роздывися* “роздивишся" (26 зв.), *набереся* “наберешся" (55).

8. Позначення зміни в групі *чс’* (*чс’ > ц’с’ > ц’*): *чогобъ баця* “чого б, бачся" (24 зв.), *баця* (99).

9. Позначення наслідку асимілятивних змін у групі *чц’* (*чц’ > ц’: > ц’*): *въ соро**цh*** (43), *въ соро**ци** билій* (52 зв.), *Ярыно**ци*** (31).

10. Позначення м’якості приголосного перед наступним м’яким приголосним: *со**ньц**я* (15), *безтала**ньня*** (16 зв.), *гости**ньц**я* (20 зв.), *вра**ньц**и* (22, 27 зв.), *зи**льля*** (23, 55 зв.), *оста**ньнею** свытыною* (25), *колы**сьц**и* (27), *та**ньц**юе* (29), *по́ра**ньня*** (29), *на веси**льля*** (29), *зъ два**дьц**ятого* (39 зв.), *на роспу**ть**тяхъ* (47), *жи**ньц**и* (54).

11. Сполучення приголосного з *й* — без наслідку подовження: *цвилью* (4 зв.), *нальють* (5 зв.). На цьому фоні цікава форма з подовженим [р’:]: *понадвирьрю* (32),

12. Позначення оглушення з в префіксі *роз-* перед наступними глухими приголосними: *росплитае, росплитати* (8 зв.), *роскопує* (10 зв.), *роскопана* (11), *на рострату* (24), *роспытаты* (33 зв.), *росказаты* (33 зв.), *несчулыся* (57). Відсутність позначення оглушення: *тяжко* (41).

13. Позначення звукосполучення [шч] двома буквами: *прича**шч**аты*, *прича**шч**алы*, *невсыпу**шч**а* (8), *не всыпу**шч**у* (27 зв.), *насу**шч**ный* (69 зв.), *чи е кра**шч**ій* (16). Форма *кра**сч**ого* у виразі *кра**сч**ого й не буде* (16) видається не випадковістю, а своєрідним натяком, що й така вимова можлива. Пор. у рукописному словнику Д.Запари: *счэ* “еще", *счедрувати* “пhть счедровки", *счирий* “вhрный, пламенный", *счо* “что", *хрусч* “родъ жучка; ударъ ладонью" [10] тощо.

14. Збереження ***е*** після шиплячого перед складом з історично м’яким приголосним: *ч**е**рнылом полыти* (47 зв.); пор. укр. нормативне *ч**о**рнило*, де ***о*** після ***ч*** — наслідок аналогії до *чорний* (< *черныи*).

15. Спрощення в групах приголосних: а) в обставині, вираженій іменником із прийменником, відтвореній одним словом: *дст* > *ст* : *пона**ст**авомъ* (19) “понад ставом"; б) зміна *тч* > *ч*: *уквичалы хату* (60 зв.) Пор. у “Кобзарі" 1840 р.: *по надъ ставомъ* (61).

16. Відсутність позначення спрощення: *ме**ртв**ци* (41) “мерці".

17. Різнописання в передачі займенників “що", “щось", сполучника “щоб": *шо* (8, 10 зв., 25,), *такъ шожъ теперъ* (26), *шось* (22, 24, 25 зв.), *що* (9, 10, 24 зв.), *щожъ* (26).

18. Позначення помірного укання: ***зу**зуля* (15 зв.), *ой **зу**зуле **зу**зуленько* (16).

19. Стягнення у звукосполученні *ій* (*ій* > *і*): у ***ви**сько* (18 зв.), *зъ **ви**ська* (20 зв.), *п**и**шла селомъ* (18 зв.), *п**и**шла*, *п**и**ду* (29), *нов**и**шихъ* (44); але: *пр**ый**шла* (29 зв.), *питты* (48).

20. Прогресивна асиміляція в сполуках приголосний + й: *сама не ззисть* (27), де *зйі* > *з’:і*.

Застосовані в рукописні збірці Т.Шевченка “Три літа" орфографічні принципи, хоч і неоднорідні, в комплексі своєму найближчі, на нашу думку, до так званого слобожанського правопису, яким друкувалися, зокрема, твори П.Гулака-Артемовського, Г.Квітки-Основ’яненка та ін., і який А.Москаленко схарактеризував як такий, що “мав виразну тенденцію організувати український правопис на засадах фонетичного принципу, однак якоїсь єдиної правописної системи його організаторам не вдалося виробити" [11, 21].

Варіантність у відтворенні форм слів на письмі, відсутність виразних тенденцій зводити схожі, близькі фонетичні явища до “спільного знаменника" у рукописній збірці “Три літа" могли б означати потребу поета залишити сліди нестійкої, неоднакової вимови. У цьому (не виключено!) реалізувалося бажання поєднати різні говіркові стихії, а вирішення питання про уніфікацію правопису своїх творів ще не було в автора на часі. Можливо, Т.Шевченко сподівався, що знайдеться хтось (як у випадку з “Кобзарем" 1840 р.), хто візьме на себе всі видавничі, у тому числі й правописні, турботи і наведе необхідний для громади лад, маючи достовірні фіксації живої мови, як її відчував Т.Шевченко. Цей хтось міг бути з кола таких знавців, які подбали свого часу про “Енеїду" І.Котляревського: О.Каменецький при підготовці першого видання (1798) і О.Волохінов — при підготовці четвертого видання (1842).

Як грає, виспівуючи, кобзар, затягує то в один бік, то в другий, так і наш Кобзар-поет наче варіює мелодію слів, яку відбиває й правопис. Такий стиль вигравання звуковими барвами слова добре сприймається на слух, але правопис тут — не найкращий помічник. Т.Шевченко — передусім митець у широкому розумінні. Подекуди здається, що поет писав не пером (не букви), а пензлем, доносячи своєрідним (аж ніяк не хаотичним) способом те, що відчувала його душа, яка не терпіла шаблону й жодних обмежень. Т.Шевченко наче смакує волю, і він сам вирішує, як нею розпорядитися, даючи простір думкам (десь потай, можливо, думаючи: “Не мистецьке це діло — правопис").

Сказане підтверджує, на наш погляд, слова Ю.Шевельова, що у Т.Шевченка “неуважність до письма не означає неуважности до мови". Т.Шевченко не знехтував живої суті мовленого народного слова. Тому факсимільні видання рукописів його творів заслуговують на глибше вивчення, а відображені в них факти повинні мати у ширший, ніж досі, науковий обіг.

1. *Атлас* української мови: У 3 т. — К.,1984. Т.1: Полісся, Середня Наддніпрянщина і суміжні землі; 2. [Бодянський О.М.] Фрагмент (*Балабуха — Ище*) українсько-російського словника. 30-і роки XIX ст. // ІР НБУВ. — Шифр: І, 1637; 3. *Бородін В.С.* Передмова до факсимільного видання “Кобзаря" 1840 року. — К., 1974; 4. *Варченко І.О.* Лубенські говірки і діалектна суміжність (Фонетичні риси протягом трьох століть). — К., 1963; 5. *Ващенко В.С.* Полтавські говори. — Харків, 1957; 6. *Галас Б.К.* Лексикографічна спадщина О.Павловського і формування нової української літературної мови (До 230-річчя з дня народження О.Павловського) // Науковий вісник Ужгородського університету. — Серія “Філологія". — Вип. 7. — Ужгород, 2003; 7. *Галас Б.К.* Рукописный украинско-русский словарь О.М.Бодянского // Советское славяноведение. — 1979. — № 1; 8. *Грушевський М.* До управильнення українського правопису // Історія українського правопису: XVI — XX століття: Хрестоматія. — К., 2004; 9. *Жилко Ф.Т.* Про умови формування полтавсько-київського діалекту — основи української національної мови // Полтавсько-київський діалект — основа української національної мови: Збірник статей. — К., 1954; 10. *Запара Д.* Краткій малорусскій словарь, составленный Димитріемъ Запарою. Изюмъ, 1849 // Рукописний відділ Бібліотеки РАН (СПб.). — Шифр: 45.8.241. 11. *Москаленко А.А.* Нарис історії

українського алфвіту і правопису / Для студентів-заочників. — Одеса, 1958; 12. *Огієнко І.* (Митрополіт Іларіон). Тарас Шевченко / Упоряд., авт. передмови і коментарів М.С.Тимошик. — К., 2002; 13. Павловский А. Грамматика малорусскаго нар**h**чія. — СПб., 1818; 14. Перше видання "Кобзаря" Тараса Шевченка [Кобзарь Т.Шевченка. — Спб.: Въ типографіи Е.Фишера, 1840.— 114 с.]. — К., 1974; 15. *Скоморовський Й. Й.* Матеріялы до руского словаря, собранїи Іосифомъ Скоморовскимъ, Парохомъ въ Березовици великой. — Т. 1—5 // ВР ЛНБС. — Шифр: АСП-305; 16. *Шабліовський Є.* Післямова // *Шевченко Т.* Три літа: Автографи поезій 1843—1845 років. — К., 1967; 17. *Шевельов Ю.* Чернігівщина в формуванні нової української літературної мови [Додаток // Внесок Галичини у формування української літературної мови: До постави питання. — Львів — Нью-Йорк, 1996; 18. *Шевченко Т.* Три літа: Автографи поезій 1843—1845 років. — К., 1967; 19. *Шерех Ю.* Так нас навчали правильних проізношеній // Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. –Т. 3. – Харків, 1998.

Р. Горбик, асп.

До проблеми значеннєвих зсувів у поезії Тараса Шевченка

Кожне нове покоління в українській культурі використовувало поезію Тараса Шевченка як такий собі "пробний камінь" для кожної нової методології – ця важлива заувага належить, серед інших, Соломії Павличко [7, 220].

Досить кількох поглядів на науковий і навколонауковий дискурс, щоб пересвідчитися в доречності такої думки. Якщо критична рецепція шевченкознавців старшого покоління (Олександр Кониський, Сергій Єфремов, Іван Франко та інші) зосереджувалася на традиційному для позитивістської методології біографічному методі, а також на описовому відтворенні експліцитно даних в тексті значень ("ідей"), не гребуючи частою політизацією наукового чи паранаукового тексту, то вже нова філологічна школа, по суті – український формалізм, також із перших спроб звертається до текстів Шевченка, вже головно до так само експлицітного, але формального шару. Поряд із живою традицією попередників, Леонід Білецький, Дмитро Чижевський, Володимир Державин, Віктор Петров та інші починають досліджувати метро-ритмічні якості Шевченкового вірша, намагаються вписати його у схеми розвитку європейської літератури. "Навряд чи поет міг би викликати такий переворот, знайти таке загальне визнання, якби не надзвичайні поетичні властивості віршів Шевченка, якби він був поетом формально другорядним", – пише Чижевський, на багатьох сторінках прискіпливо аналізуючи версифікаційний бік поетових текстів; він же ставить його в контекст європейської традиції "романтики жахів" [9, 455]. Петров, на якого саме й покликається Соломія Павличко, висловлюючи згадане при початкові міркування, у невеличкій статті просвітлює проблеми Шевченкової поетики як вияву романтичного стилю (і водночас

провісника сюрреалізму) на прикладі єдиного вірша “Чого мені тяжко, чого мені нудно…" Юрій Шевельов типологічно продовжуючи цей ряд українського шевченкознавства формалістичного і структуралістичного напряму, дещо забарвленого подекуди вкрапленнями “нової критики", досліджує джерела з притаманним цій школі залученням мовознавчого апарату, розглядом внутрішніх зв’язків та різнорівневих елементів. Характерною під цим оглядом є стаття “1860 рік у творчості Тараса Шевченка", де Шевельов подає питання періодизації творчості поета крізь призму лексичної структури стилю, проблеми авторемінісценцій у Шевченка тощо [12, 54 – 76].

Окремого слова вартий доробок Григорія Грабовича. Своєю працею “Поет як міфотворець" [3], що морфологічно продовжує школу українського структуралізму і є в цьому сенсі спадкоємцем праць Шевельова, він спробував уписати поезію Шевченка на рівнях ідеології, естетики, мови у тернарну “міленарну структуру часу": поетові візії ідеалізованих минулого й майбутнього і неприйнятного сьогодення, як їх трактує Грабович, не тільки відтворюють класичну структуротворчу практику цієї методології на класичному матеріалі, а й досить органічно допасовуються до вивчених текстів. Всупереч поширеній думці, Грабович не накидає Шевченкові схем-спекуляцій, не показує поета як суперечливу чи непривабливу особистість (особа автора взагалі не хвилює дослідника-структураліста). Навпаки, як і всі автори, згадані у цьому вкрай неповному і покликаному лише висвітлити застосування нових, “пробних" методологій до Шевченка огляді, Грабович тільки вибирає й комбінує експліцитні, об’єктивно дані елементи тексту (слова, речення, фразові комплекси). У цьому він – так само структураліст, навіть там, де його висновки менш сподівані.

Однак, як може видатися, досі по-справжньому не застосовувано до віршів Тараса Шевченка методології постструктуралізму в будь-якому вияві (Грабович, якого часто звуть постструктуралістом, дуже послідовно вдається саме до структуралізму). Метою цієї невеликої розвідки є спроба обережно розглянути можливості застосування поструктуралістського підходу, що й стане методологічною опорою, до шевченківського тексту. У первинному запровадженні до шевченкознавства нового, експериментального підходу полягатиме **актуальність** роботи. Чи треба говорити, що експериментальний характер нашої проби передбачає необов’язковість, не-універсалізм і навіть імовірну помилковість висновків; але наукову цінність має вже сама спроба заговорити про нове прочитання.

Дрібнішим завданням, винесеним у назву доповіді, постає виділення в декількох гранично стислих текстах місця особливої смислової напруги, смислові, значеннєві розшарування, зсуви, що виступатимуть маркерами “антизначення", значення, що протистоїть загальному смисловому ряду тексту. Адже фактично вихідним для

постструктуралізму є засновок – кожен текст автоматично генерує водночас і “антитекст", побічний дискурс, що виходить із-під контролю головного, магістрального дискурсу тексту (“метанарції" в термінології Дельоза-Ґваттарі). “Письменник пише в мові та в логіці, і тому його дискурс за визначенням не може переважати властиву їм систему, закони й життя як такі. Він використовує їх, дозволяючи собі лише керуватися системою до певної міри й до певної межі. А читання повинне завжди мати на увазі ці неусвідомлені письменником взаємозв’язки між тим, чим він володіє і чим він не володіє з-поміж використаних моделей мови. Вони не є кількісним розподілом світла й тіні, слабкості й сили, але означальною структурою, яку критичне читання має продукувати" [4, 312 – 313]. “Цей процес під назвою “деконструкція" можна приблизно означити як практичний постструктуралізм. Про нього часто говорять як про “читання проти шерсті" або “читання тексту проти себе" (визначення Террі Іґлтона). Добрим способом описати його було б сказати, що це конструктивістське прочитання виявляє підсвідомий, а не свідомий вимір тексту, всі ті речі, які його експліцитна текстуальність не виправдовує або не може визнати" [1, 86]; ідеться про “вичісування суперечливих сил чи смислів" усередині тексту [1, 87], віднайдення в тексті різних видів зсувів і розламів… як свідчення того, що витіснене, пропущене або замовчане в тексті. Такі розриви інколи називають лінією зсуву…" [1, 89].

На відміну від структуралізму, постструктуралізм не тільки припускає елементи спонтанності у творі, а й ставить їх на перше місце, переосмислюючи (про заперечення нема й мови) відоме формулювання видатного представника обох напрямів Ролана Барта: “…Нічого, крім функцій, в оповідальному тексті бути не може: хоч і на різну міру, значення в ньому має все" [2, 363]. “Твердий смисл тексту, твердив Ж.Дерріда, то вигадка. Його нема. І не варто шукати. Найкраще, що може зробити критик – віддатися “вільній грі" з текстом, вносячи в нього який завгодно зміст, даючи йому будь-які тлумачення", – пише російський дослідник А. Козлов [5, 224]. Єдиному центральному значенню текст протиставляє множинність значень, теоретично нескінченну. Отож, як бачимо з усього сказаного, підстав для демонізації постструктуралізму і деконструктивізму нема. Це така ж, як інші, методологія, лише трохи вільніша і грайливіша, проте можлива і в цілком строгому вигляді.

Для первинного огляду під кутом потенціалу деконструкції (широке застосування цього методу вимагало б і ширшого обсягу, і відмінного формату дослідження) були обрані вірші “Заповіт", “Холодний яр" і “Чигрине, Чигрине" періоду “трьох літ". З огляду на їхній відповідно невеликий і середній обсяг, можна як виділити певну критичну кількість значеннєвих розламів, так і зробити це з належною наочністю і простотою. Перший з віршів своєрідно підсумовує тексти цього періоду,

його й написано наприкінці 1845 року, тоді як другий написано вочевидь (автограф 17 грудня 1845 – найпевніше вторинний) між першим і третім, що став першим для поета в попередньому, 1844 році (19 лютого за автографом). Зворотна хронологія послідовності розгляду для нас не так істотна (хоч була б загалом у дусі постструктуралізму), як саме прогресивне наростання значеннєвої напруги від тексту до тексту.

Перш ніж перейти до потенційних “антизначень", варто поговорити про значення основне. Традиційна інтерпретація схилила б нас до думки, що в усіх трьох текстах різною мірою здобула вияв національно-революційна ідеологія поета. “Заповіт", що став справжнім Шевченковим кредо, видається в цьому сенсі монолітнішим: вжитий майбутній час посилює значення неодмінності, неуникності повстання. У “Холоднім ярі" певність поета вже розхитано, хоч вона ще бере гору. “Чигрине, Чигрине" демонструє цілковиту рівноправність утвердження та заперечення насильства, або й пріоритет останнього. Те, що хронологічно значеннєва монолітність наростає, ще не свідчить, звісно, про зміцнення поетової певності чи рішучості; вірш “Три літа", створений незадовго перед “Заповітом", виказує значно критичнішу оцінку збройній зміні політичного порядку, або, краще сказати, насильницькому самоочищенню нації (часто для Шевченка внутрішня пурифікація є важливішою за суто політичну незалежність, бо без першої не буде другої; цю тему ще трохи зачепимо далі).

Фактично, центральна ідеологія Шевченка доби “трьох літ" вписується в описане у працях соціолога знання Карла Мангайма поняття “утопії" (її як гносеологічний комплекс пригніченої верстви вчений протиставляє “ідеології", що посідає безперечно панівне становище): “Поняття утопічного мислення відображає протилежне за характером [до мислення ідеологічного. – Р.Г.] відкриття, зроблене також завдяки політичним конфліктам: певні гноблені групи духовно настільки зацікавлені у знищенні чи перетвореннях існуючого суспільства, що мимоволі бачать лише ті елементи ситуації, що націлені на його заперечення. Їхнє мислення не спроможне правильно зрозуміти реальний стан суспільства. Їх жодним чином не цікавить те, що реально існує; вони лише намагаються на рівні думки заздалегідь провістити зміну існуючої ситуації. Це мислення ніколи не буває спрямованим на діагноз ситуації; воно може слугувати лише керівництвом до дії. В утопічній свідомості колективне несвідоме, позначене ілюзорними уявленнями і волею до дії, приховує певні аспекти реальності. Воно відвертається від всього того, що може похитнути його віру або паралізувати його волю до зміни речей" [6, 57].

У “Заповіті" [10, 371] утопічна епістема широко представлена: переконання, що Дніпро таки “понесе з України у синєє море кров ворожу", що постане “сем’я вольна, нова" домінує . І все-таки уважний деконструктор відчитає в тексті кілька місць, де значення

розшаровується, розщеплюється і повертається проти самого себе. Вперше мова “ставить підніжку" вже у другому рядку: “Як умру, то поховайте мене на могилі…". Типовий для української мови XIX віку слововжиток “могила" в значенні “гора" чи та сама “круча" (неодноразово атестований у самого Шевченка) не скасовує того факту, що слово має чітку конотацію місця, де вже когось поховано. “Могила" – передусім курган, для Шевченка – однозначно масове, братське поховання козацьких часів, невід’ємний маркер певного українського хронотопу. Парадоксальне прохання поховати себе там, де вже чиясь (і то дуже стародавня) могила, актуалізує в тексті “міленарний міф" і атрибутику ідеалізованого минулого, омріяне прилучення до якого бодай через поховання запроваджено з перших рядків поезії. На горизонтальному рівні можна говорити про зв’язки із кількома текстами, передусім – із написаним уже значно пізніше віршем “За байраком байрак", де могила (центральний образ вірша) виступає уже з виразною конотацією братовбивства (“…Свою кров розлили і зарізали брата. Крові брата впились і отут полягли у могилі заклятій" [11, 12]). Критично поет переосмислює українську минувшину в кількох текстах уже й ранішого періоду (чи не найбільше – у “Великому льосі", почасти вже й у “Гайдамаках"), з пізніх поезій меланхолійно показує марність війн і повстань у вірші “Бували войни й військовії свари…", отже прилучення до значеннєвого комплексу козацтва виходить за рамки “міленарного міфу", руйнує ідеальну картину минулого (а через нього – й майбутнього, яке в Шевченка завжди нерозривно пов’язане й суміщене з минулим).

Другий вузол значеннєвої напруги у вірші сконцентровано навколо Бога: “…отойді я і лани, і гори, все покину, і полину до самого Бога молитися… а до того я не знаю Бога". Відмова від Бога як від цілого морально-вартісного комплексу позначає відмову від огидного поетові сучасного стану речей, що його саме й уможливив наявний морально-вартісний комплекс (“Бог"); можна трактувати ці рядки в дусі метафори “злого деміурга" Еміля Чорана, тоді ліричний герой відмовляється від Бога саме як від “демона історії". Водночас – “злий деміург" і “демон історії" має шанс “виправитися", таким чином і примирення зі злом, з позачасовою несправедливістю для поета теж можливе, якщо при цьому буде виправлена несправедливість давня. Чи не тому ж поет закликає окропити волю “вражою злою кров’ю", хоч освячення, благословення традиційно асоціюють із чистотою свяченої води. Поет фактично сам деконструює поняття історичного зла й соціальної несправедливості (чи радше, воно деконструює саме себе автономно, через властивість мови до значеннєвих розламів і генерування “антитексту"), подає їх у рамцях єдиного нерозривного поняттєвого комплексу “добра/зла" (саме тому Бог – втілення “добра/зла" – такий центральний у творчості Шевченка). І це дивним чином змикається з деконструкцією власного “міленарного міфу", здійсненою в смислообразі “могили". Минуле, сучасне і майбутнє

єднаються під нездоланним пануванням історичного зла, яке водночас є й історичним добром (чи точніше – не має з ним ніякої різниці), що становить виразне “антизначення" до трактованої в дусі Мангайма метанарації “Заповіту".

“Холодний яр" [10, 355 – 357] дає нам ще багатший матеріал для виявлення смислових зсувів. “Лихо" подане як “не своє, позичене", і таким чином применшене або й несправжнє (дуже притаманна Шевченкові фігура “применшення" є й у “Заповіті": посмертну славу автор передає через образ “незлого, тихого слова"). Наступні рядки, присвячені контрастові безславної сучасності Холодного яру з його славним минулим, цілковито руйнують заявлену і в “Заповіті", і наприкінці самого “Холодного яру" утопічну епістему (“І повіє огонь новий"). Водночас чітко заявлений образ колишнього ворога: “У яр тойді сходилися, мов із хреста зняті, батько з сином і брат з братом – одностайне стати на ворога лукавого, на лютого ляха" і ворога нового: “нові кати", “людоїди лихі, нові ляхи". У наступних рядках ворог навіть дістає пряму мову (теж своєрідний зсув) із нищівним авторовим коментарем “брешеш, людоморе!". Одначе, саме в цьому важливому коментарі стається несподівана трансформація: ворог інтерналізується як син, батько і брат (“за святую правду-волю… не заріже лукавого сина…"; “…дуріть дітей і брата сліпого…"). Репрезентація ворога в системі родинних відносин підкреслює, що єдино можливий порятунок поет вбачає в очищенні від внутрішнього ворога, зрадника. Агресію спрямовано на власний звироднілий народ, фактично – на самого себе. “Лукавий син" мусить сам розплатитися за своє поневолення від чужинця. Контекст поеми “Гайдамаки", де центральне місце посідає сцена з Ґонтою, підтверджує цей вимір змісту. І знову смислова дуга замикається на братовбивчих конотаціях тексту “За байраком байрак". Це не просто свідчення того, що Шевченко ставить соціальні зв’язки понад кровно-родинні (можна навести й зворотні приклади з його текстів, переважно психологічно-драматичного ґатунку, та сама “Наймичка"); саме поняття “ворога-брата", “ворога-сина" дає вихід на деконструювання як поняття “ворога", так і поняття “родича", “одноплемінця". Смислова напруга такого переосмислення справляє на читача неймовірний драматичний ефект. Але й тут смисл зсувається ще в одному напрямкові: накопичення дієслів із заперечною часткою на великій ділянці тексту (“не стане", “не розкує", “не заріже", “не розіб’є") призводить до того, що до кінця періоду смисловий зв’язок із головним логічним центром речення, підметом “розбойник", слабне, і заперечні дієслова читач починає сприймати автономно, що додає напружених заперечних конотацій віршеві; мова несвідомо накидає думку, що розплати не настане (паралель із іншого тексту: “Не заревуть в Україні вольнії гармати" [10, 284]. Хоча, звісно, пріоритет зостається за утопічною “тонікою" (позичаємо поняття останнього стійкого акорду, що

визначає тональність, із теорії музичної гармонії): “новий огонь" таки “повіє".

Вірш “Чигрине, Чигрине" [10, 254 – 256] демонструє постійну смислову “модуляцію", якої можна порівняти хіба що до безупинних ладо-тональних модуляцій у музиці зрілих і пізніх романтиків (передусім двох Ріхардів, Ваґнера й Штрауса). Тут утопічна епістема посідає становище вже “бічної тональності", її автор непрямо уводить аж у 17 – 22 рядках у споминах про колишні війни. Далі вона домінує від рядків “Нехай же вітер все розносить на неокраєнім крилі…" до фінального катрена, що дає суміш утопічної теми з критичною. Саме остання (у варіаціях від суто романтичного “все на світі гине" до зневірено-гіркого “заснула Вкраїна, бур’яном укрилась, цвіллю зацвіла, в калюжі, в болоті серце прогноїла і в дупло холодне гадюк напустила, а дітям надію в степу оддала") є головною, “ключовою" тональністю для цього тексту. Уже утопічна епістема “може, зійдуть і виростуть ножі обоюдні, розпанахають погане, гниле серце, трудне… І вицідять сукровату, і наллють живої козацької тії крові, чистої, святої!!!" має підкорене, хоч і не периферійне в даному разі, місце “значеннєвого зсуву". Звертаємо увагу також на поданий наприкінці вірша мотив посмертної слави, і знов у зменшеному вигляді.

Дослідник-постструктураліст, напевне, мав би звернути увагу на образ “рути", що вродила як “волі нашої отрута" з боротьби за самостійність із сусідніми народами. Водночас та сама рута має (вже разом із барвінком) розвитися “меж ножами", які принесуть очищення від внутрішнього розкладу (“розпанахають гниле серце" – образ, безперечно, у горизонтальному зв’язку з образом “ворога-брата"). Полишаючи питання про фольклорну символіку рослин, чи не є ця рута – очевидний міфологічний актант-медіатор між минулою поразкою і майбутньою перемогою – виходом на деконструкцію “перемоги/поразки"? В такому разі ми бачимо, що “міленарна модель" Грабовича теж працює проти себе: адже Шевченків інтертекст творить радше вельми безнадійну концепцію історії під орудою “добра-зла": “перемоги-поразки" над “ворогом-братом" у минулому (найяскравіше – “За байраком байрак"), “перемоги-поразки" “ворога-брата" на нинішньому етапі і майбутньої “перемоги-поразки" над тим-таки “ворогом-братом" у майбутнім. Можна це описати формулою: $A_{(b)} \rightarrow B_{(a)} \rightarrow A_{(b)}$, де основний символ кодує основного діяча, підрядковий індекс – функцію “перемоги-поразки"). Хоч і перебуваючи на одному рівні з Грабовичевою моделлю і в цілому їй не суперечачи, ця формула вносить деконструктивний елемент в інтерпретацію “міленарного міфу". Значеннєвим зсувом щодо такої, в суті своїй дуже структуралістської, схеми була б традиційна рецепція Шевченкової творчості.

Як бачимо, Шевченків текст не просто повсякчас оголює смисли, зіштовхує їх гострими краями, змушує дисонувати; він постійно переборює, ефективно

деконструює власну утопічну епістему, знімає опозицію “ідеологія" – “утопія", не тільки ставлячи їх у єдиний контекст, а й критично переосмислюючи разом із імперським ідеологічним дискурсом і гносеологічний апарат власного утопічного мислення. Саме це уможливило таке явище в останній рік життя поета, про яке Шевельов, порівнюючи кларичний аполлонізм пізнього корпусу його текстів із вияснено-спокійною поезією пізнього Ґете, пише: “Це було певною мірою Шевченкове повернення до самого себе, відмова від чужих йому впливів і подолання їх. Як у 40-х рр., коли він зіткнувся з комплексом “гайдамаччини" (ще однією версією сліпої і кривавої помсти) і переборов його у віршах “трьох літ", – так і тепер він переборов комплекс російського революційного радикалізму О. Герцена і його послідовників" [12, 76].

Ми ще повинні відкрити Шевченка не тільки як поета віри, а й як поета зневіри; співця надії, але й співця відчаю; співця любові, але й співця ненависті. Наскільки Шевченко вірить у реалізацію “міленарного міфа" – настільки ж він у ній розчарований. Шевченко жадає повстання проти чужої влади – і водночас прагне звернути помсту на голови власного народу. Шевченко закликає до боротьби, і той самий Шевченко не вірить у сприятливі наслідки власної боротьби. Оце смислове багатство, оця апорія емоцій, оце завжденне прагнення до виходу поза межі себе, до переборення самого себе, що робить із поетових текстів “крик болю" (Ю. Шевельов), водночас і робить їх такими сучасними й естетично, й політично, і становить головну розкіш тексту Шевченка, до якої привертати увагу і є, певне, завдання шевченкознавства.

Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія / Пер. з англ. О. Погинайко; наук. ред. Р. Семків. – К., 2008; 2. *Барт Р.* Нулевая степень письма / Пер. с фр. – М., 2008;.3. *Грабович Г.* Поет як міфотворець. – К., 1998;.4. *Деррида Ж.* О грамматологии / Пер. и вст. ст. Н. Автономовой. – М, 2000; 5. *Козлов А.* Литературоведение Англии и США XX века. – М., 2004;*6.Мангайм К.* Ідеологія та утопія / Пер. з нім. – К., 2008;7. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – К., 1999; 8. *Фізер І.* Американське літературознавство: Історико-критичний нарис. – К., 2006;.9. *Чижевський Д.* Історія української літератури. – К., 2003; 10. *Шевченко Т.* Зібрання творів: У 6 т. – К., 2003. – Т. 1: Поезія 1837-1847.11. *Тарас Шевченко*. Зібрання творів: У 6 т. — К., 2003. — Т. 2: Поезія 1847-1861; 12. *Шерех Ю*. Поза книжками і з книжок. – К.., 1998.

Л. Домилівська, асп.

.

Лінгвістична інтерпретація символіки Тараса Шевченка у творчості Юрія Яновського

Лінгвістична інтерпретація художнього мовлення є складною й у значній мірі невирішеною проблемою в сучасній мовознавчій науці. Творчість письменника, його індивідуальні стильові домінанти розглядаються, зазвичай, крізь призму літературознавчих понять (таких,

як ідея письменника, творчий задум тощо), а іноді інтегровано з лінгвістичними: без вказівки на розмежування двох філологічних напрямків. Стосовно означеної проблеми існують діаметрально різні погляди. Зокрема, Б. Ейхенбаум, аналізуючи зв'язок між лінгвістикою та поетикою, зазначав, що між ними не може бути взаємозв'язку, оскільки лінгвістика тяжіє до природознавства, а поетика – гуманітарна наука [3, 336-337]. Отже, такий погляд на означену проблему репрезентує вузьке розуміння завдань і, власне, суті лінгвістики, віддаючи "належне" поетиці – інтегрованій науці. Натомість маємо й якісно інший погляд – вчення Ф. де Соссюра, який змінив ситуацію щодо проблеми зв'язку мовознавства та літературознавства: "...мову слід вивчати (досліджувати) в самій собі і для себе" [6, 269].

Звичайно, що таке однобічне (вузьке, а, отже, й суперечливе) розуміння призначення лінгвістики не викликало схвалення послідовників, котрі намагалися ґрунтовніше осмислити проблему взаємовпливу літературознавчих та мовознавчих явищ на формування дослідницького апарату у вивченні індивідуального стилю письменника. Так, враховуючи тенденції у науковій думці, окреслені нами вище, Л. Щерба зазначав: "...лінгвіст не може не бути філологом... Основи філології – це чудове розуміння текстів" [цит. Л.В. Щерби за 1, 230]. Зрештою, логічним у цьому випадку буде питання про те, що мав на увазі Л. Щерба під "розумінням текстів". Це насамперед особливості авторського світобачення (світорозуміння, світовідчуття), втілені у слові, адже "ставлення письменника до мови визначається усією його "життєвою" настановою, усім його творчим *credo*" [1, 232]. Останній критерій, на нашу думку, відіграє найважливішу роль у розвитку літературної мови, є його рушійною силою, адже саме особливості мовотворчості письменника, що репрезентує певну культурно-історичну добу, дають змогу визначити, дослідити навіть найнезначніші зміни у розвитку літературної мови, яка функціонує в художніх текстах. "Для нас, письменників, мова – це живе життя, це людина в її діяннях, в її душевних бурях і глибоких роздумах" [цит. Ф. Гладкова за 1, 232]. У цьому випадку посутньою, на нашу думку, буде апеляція до наукового доробку Р. Якобсона, який також досліджував проблеми мовознавчої науки та науки про літературу, особливо це стосується поетики. Зокрема, інтерпретація суперечливого взаємозв'язку, яка набула особливої важливості в нашому дослідженні, Р. Якобсоном вказує на те, що "і лінгвістика, і поетика формують певну цілісність" [9, 583]. Небезпідставною у цьому випадку є пропозиція Р. Якобсона доповнювати назви всіх лінгвістичних організацій та періодичних видань словами "та з поетики" [9, 583].

В українській літературній мові, а точніше в її становленні, вирішальна роль, як відомо, належить Тарасові Шевченку. Його творчість, зрозуміло, неодноразово перебувала у центрі дослідницької

уваги як мовознавців, так і літературознавців. У мовознавчому колі мовотворчість Тараса Шевченка, неодноразово була предметом наукового дослідження у працях Св.Єрмоленко, В.Передрієнка, В.Русанівського, В.Ващенка, В.Ільїна, В.Коптілова, А.Мойсієнка, Л.Шевченко, Ю.Дядищевої-Росовецької та ін. Щоразу символіка, образність Шевченкового слова здобувалися на нове прочитання, тлумачення. По-новому крізь призму художнього слова осмислювалася сама постать митця. Більше того, проведений нами аналіз свідчить про те, що вивчення Шевченкового слова безпосередньо торкається проблеми розмежування лінгвістичного та літературознавчого аналізу, окресленої нами вище (зазначені лінгвістичні дослідження знаходяться під значним впливом, а іноді й межують із літературознавчою та фольклористичною аргументаціями), адже "жива розмовна мова в устах простого народу, мова народної пісні з її ліричними та епічними формулами, мова народних прозових епічних творів, сам дух народної творчості увиразнилися в Шевченкових творах" [4, 131].

Метою нашого дослідження є вивчення порівняльного аспекту лінгвістичної інтерпретації символіки в мовотворчості Тараса Шевченка та Юрія Яновського. Творчість останнього репрезентує романтика "нової доби", переродження романтичних уявлень у новій якості, закодовані, відповідно, в художньому слові. Логічно, що в нашому дослідженні *a priori* належатиме синтетичній природі філології, але з урахуванням лінгвістичного спрямування аналізу. На нашу думку, неможливим є уникнення літературознавчого начала у вивченні специфіки мовотворчості Тараса Шевченка та Юрія Яновського, оскільки у вивченні ідіостилю письменника мають враховуватися як інтра-, так і екстралінгвальні явища. Власне, літературознавство дає лінгвістиці матеріал для опрацювання (у той же час, лінгвістичні явища в значній мірі дають матеріал для розуміння найтонших інтенцій майстра слова, допомагають інтерпретувати мовну свідомість автора: йдеться про взаємозумовленість і взаємозалежність двох філологічних дисциплін). Більше того, ми завжди маємо враховувати триаспектність функціонування мови в художньому творі: як живе мовлення, як літературна норма і як витвір мистецтва [2, 257].

У вивченні мовотворчості Тараса Шевченка особливу роль, як відомо, відіграють слова-символи, що походять з народнопісенної творчості. Зрозуміло, що саме Шевченкове слово увібрало в себе генетичний код народу, що формувався віками в народнопісенних формулах, а тому й не дивно, що слова-символи у мовотворчості Шевченка мають універсальний характер, що й визначило спрямування у розвитку української літературної мови.

Враховуючи вплив Шевченкової творчості на подальший розвиток усього культурного середовища, зокрема мови, не можна не відзначити семантичне розгортання окремих, найвиразніших елементів

мовотворчості, що виявилися у художньому мовленні українського письменства наступних поколінь (у нашому дослідженні увага скерована до мовотворчості Юрія Яновського).

Як зазначає Світлана Єрмоленко, "Шевченкова поезія наснажена... характерною символікою, в якій переплітається світ природи і світ людських почувань, в якій тільки натяк на певний атрибут навколишнього світу, на ту чи іншу пейзажну деталь викликає широке коло етнокультурних асоціацій [4, 137]. У Юрія Яновського пейзажні картини виразно антропоморфізовані, слова-символи, що вживаються на позначення природних явищ зіставляються зі світом людей-героїв. Наприклад, у рядках: *"**море** – велике і рівне, як **степ** баз краю, а човен, немов шуліка, над ним парусами має?"* [10, 16]*, "**сонце** кидає коралі, і кінця цьому не видко"* [10, 16], *"над морем летіла **хмара**, і крапля упала в **море**... О море, простий товариш! Ой **крапле**, яка ти скора!"* [10, 17], *"О море, простий товариш! Ой **серце**, яке ти скоре!"* [10, 17].

У мовотворчості Юрія Яновського показовим є ускладнення семантичних зв'язків, по-новому тлумачиться контекстуально-змістове поєднання слів-символів *сонце – хмара – море – крапля – серце* та інші, яке є типовим і для художнього мовлення Тараса Шевченка:

За **сонцем хмаронька** пливе,
Червоні поли розтилає
І **сонце** спатоньки зове
У синє **море**: покриває
Рожевою пеленою
Мов мати дитину...
("За сонцем хмаронька пливе") [7, 442].

Але в проаналізованих синтагматичних сполуках, виявлених у творчості Юрія Яновського й Тараса Шевченка, знаходимо посутню відмінність: якщо джерелом мовотворчості Тараса Шевченка була насамперед тропеїстика народної пісні, то Юрій Яновський глибоко проаналізував "архетипові образи" не лише в контексті української мовної свідомості, а й відтворив у своїй мовній творчості новий культурний вплив – західноєвропейський. У цьому випадку посутньою буде заувага про стиль доби, який завжди позначається на мовотворчості письменників. Простір і час детермінують особливість індивідуального авторського мислення [5, 4], яке відображається в персоніфікованому слові.

Попри означені характеристики мовотворчості Юрія Яновського, репрезентовані в поетичному доробку письменника, все ж незаперечним і яскраво вираженим є вплив Шевченкового слова на мовну свідомість Юрія Яновського, яке здобувається на нове прочитання.

Надзвичайно цікавим і неповторним у мовотворчості Юрія Яновського є мотив *моря*. Це насамперед романтичне осмислення дійсності, символ творчої волі, безмежного простору, зрештою водної стихії, яку має

опанувати, підкорити людина. *Море* в мовотворчості Юрія Яновського – образ персоніфікований: *"Потроху* ***море*** *плеще. Плеще і тече"* [10, 18], *"Хлюпнуло* ***море*** *з розгону на мокре каміння / Соннеє сонце купалось, не тонучи* ***в морі****"* [10, 17], *"Хай штормує* ***море Чорне*** *і реве*" [10, 17] та ін. Юрій Яновський, використовуючи потенційні семантичні можливості символу *моря*, створює нові метафори: "*Коли життя летить – морями сонця проти, / мети доходячи, згорає серце кожне"* [10, 32], *"Бачиш, ходить* ***морем*** *жито"* [10, 32], *"Сонця корабель парус теплий і червоний"* [10, 32].

У той час, як у Шевченковій мові визначальним є "народнопоетичний символ Дніпра" [4, 134], то Юрій Яновський апелює більше до символу *моря* (зазначено нами раніше): такий "вибір" може бути поясненим екстралінгвістичними факторами. Численні дослідження вказують на "пластично-зоровий і звуковий образ Шевченкового Дніпра: тут дотримано співвідношення динамічних і статистичних ознак, використано спостереження над картиною живої природи..." [4, 134]:

Реве та стогне Дніпр широкий,
Сердитий вітер завива,
Додому верби гне високі,
Горами хвилю підійма
("Причинна") [7, 5].

Звичайно, що символ Дніпра функціонує і в мовотворчості Юрія Яновського, натомість у мовотворчості письменника присутні численні алюзії на творчий здобуток свого попередника. Вказуючи на пластичність окресленого образу Дніпра, Юрій Яновський використовує при цьому описові синтаксичні конструкції (підрядне речення) та порівняльні звороти:

Той Дніпро, що хвилями говоре,
Мов кріпак, льодами позакутий,
Незабаром кинеться на гори,
Запитає: "Тут ти?"
("В Батьків день") [10, 41].

Стосовно мовотворчості Юрія Яновського йдеться насамперед про переосмислення мовного символу Дніпра: лише широкий контекстуальний вимір дає змогу вповні осягнути "Дніпро, що хвилями говоре", репрезентований у мовотворчості Юрія Яновського. Більше того, символ Дніпра мислиться письменником як ознака національного ідентитету – як одна зі "святинь" творчого духу:

Мінливо так горітиме важка блакить.
Бавовною тоді застелеться тоді Дніпро.
Поромом знову їде день у Київ...
Знов.
("Ранок") [10, 47].

Досліджуючи в мові письменника семантико-синтаксичні зв’язки і

здатність утворювати певні "формули", розкривати внутрішню форму через можливості словотворення, асоціативного, контекстуального відношення, виявляємо, таким чином, особливі мовно-типологічні ознаки індивідуального стилю письменнка. Такі особливості функціонування мовно-естетичних "формул" дають змогу пізнати розвиток, якісну зміну домінант української культури в цілому, репрезентованої у мовотворчості Тараса Шевченка та Юрія Яновського. Функціонування наскрізних словесних образів незалежно від жанрової специфіки твору одночасно дає змогу виявити й проаналізувати як інтегральні, так і диференційні ознаки в мовотворчості двох письменників – власне, те, що визначає специфіку індивідуального авторського стилю.

Надзвичайно майстерно урізноманітнюються стрижневі мовні образи за допомогою кольороназв. Адже "саме кольоронайменування є найпоширенішою атрибутивною характеристикою широкого кола важливих для майстра слова образів, у тому числі й ключових, що проходять наскрізно через усю його творчість" [5, 26]. Якщо у Шевченковій мові визначальними є чорний, білий, жовтий кольори (звичайно ж, що епітетні форми набувають експресивних відтінків: "І вже не *синє* традиційне море, а бунтівниче шевченківське *огненне* море..." [4, 143]), то палітра мовних символів Юрія Яновського розширює своє семантично-стилістичне наповнення: *"золотеє сонце", "очі ж – сині та ласкаві", "твоя стеля – синє небо", "вітер також – синій", "місяць золоторогий", "рубінове сонце", "парус теплий і червоний"* та ін.

Окрім, антропоморфізованих слів-символів, що апелюють до явищ природи, вагоме місце у мовотворчості і Тараса Шевченка, і Юрія Яновського посідає ***слово***. "Між двома полюсами оцінки слова розташовуються контекст його [*Шевченкового]* образного бачення через призму слів-понять *слово і дума, слово і мова, слово і серце, слово і душа, слово і сльози, слово і правда* та ін." [4, 146]:

Ну що б, здавалося, слова...
Слова та голос – більш нічого
А серце б’ється. Ожива,
Як їх почує!...

("Ну що б, здавалося, слова...") [7, 376].

Юрій Яновський оперує мовним символом "слово", надаючи йому акустичних характеристик: "дзвін палахкотить тремтінням слова", "кують і нагрівають слово", "нехай відчуває кожен кров братерську брата / й ворожої жорстокості слова важкі". Тобто символ *слово*, репрезентований Шевченком, здобувається якісно іншої контекстуальної інтерпретації у мовотворчості Юрія Яновського.

У цьому випадку показовим є те, що цілісний лінгвістичний аналіз уможливлює фактологію якісного дослідження. Важливою особливістю функціонування означених слів-символів в мовотворчості Юрія Яновського є синтетичність їх складників. Означені символи

спроектовані у пошук, майбутнє, а тому дуже складно (а іноді зовсім неможливо) встановити природу оцінки породженого смислу. Швидше за все, на нашу думку, нові інтенції автора здобуваються на логічні зауваги: невідоме, незбагненне, змінне, втаємничене тощо (що стосується проаналізованих символів на позначення природних явищ).

Як доводить аналіз фактичного матеріалу, характерним для мовотворчості Юрія Яновського й Тараса Шевченка є вербалізоване утвердження авторського світовідчуття і метафоризоване висловлення власної позиції щодо дійсності. У цьому випадку ми досліджуємо єдиний націомовний простір, але свої корективи вносять культурні домінанти, властиві для визначеного часового зрізу й авторського світобачення. Зокрема, якщо слова-символи в мовотворчості Тараса Шевченка заглиблені генетично у понятійний апарат народнопісенної творчості, то поетика Юрія Яновського породжує якісно нові смисли окреслених понять, інтелектуалізуючи його в системі нових історико-культурних форм пізнання світу. Власне, йдеться про ідіостилістичну інтерпретацію буття, вербалізацію художньо-естетичної свідомості творчої особистості.

Тому мовностилістичний аналіз текстів Юрія Яновського й Тараса Шевченка дає підстави вважати функціонування стрижневих слів-символів виразно специфічною, стилістично маркованою домінантою мовної свідомості художників слова, пройнятою духом часу й безперечно закоріненою в глибини національної і культурно набутої символіки. Проведене дослідження унаочнює тезу про те, що в основі семантичних породжень мови є асоціативне мислення, яке формує відношення СЛОВО–УЯВЛЕННЯ.

1. Будагов Р. Писатели о языке и язык писателей. – М., 1984; 2. Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. – М., 1959; 3. Эйхенбаум Б.О. О Стихе. – Л., 1969; 4. Єрмоленко Св. Нариси з української словесності (Стилістика та культура мови). – К., 1999; 5. Олійник І.Г. Мовотворчість поетів-вісімдесятників (текстові структури та поетичні номінації): Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.02 / АН України. Ін-т укр. мови. – К., 1993; 6. Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. – М., 1977; 7. Шевченко Т. Кобзар. – К., 1983; 8. Шулінова Л.В. Аспекти ідіостилістичного аналізу // Слов'янські мови і сучасний світ. – К., 2000; 9. Якобсон Р. Итоги девятого конгресса лингвистов // Новое в лингвистике, вып. IV. – М., 1965;. 10. Яновський Ю.І. Твори: В 5-ти т. Т.5 – К., 1983.

Л. Костич, канд. філол. наук, доц.

Безсполучниковість як засіб вираження експресії у творах Т. Шевченка

Першим на стилістичну "пишноту" безсполучникових утворень і їхні переваги порівняно зі сполучниковими вказав М. Ломоносов. У "Кратком руководстве к красноречию" учений кваліфікує сполучники як

"засоби, якими ідеї поєднуються", і висловлює міркування про наявність частин "в періодах і цілі періоди", в яких сполучні засоби "минути можна" [11, 375–376]. Зразками таких безсполучникових поєднань у праці М. Ломоносова є речення із зіставно-протиставною семантикою, на зразок *Дом мой тебе отворён, мне заперт*, узяті з "Цицеронова слова" [11, 377].

Безсполучникове поєднання окремих слів чи цілих речень, частин складного речення, за спостереженнями дослідників, є важливою ознакою "української народної мови" [17, 225] й одним із важливих засобів художньої виразності в літературному творі. Як зауважує С. Смеречинський, "це синтаксичне, а разом і високоцінне стилістичне явище", характерне для всіх індоєвропейських мов, українська мова "піднесла на високий ступінь художности" у казках, піснях, думах, а також у творах Тараса Шевченка, Панаса Мирного та інших [17, 225]. Безсполучниковий виклад характеризується виразнішим інтонаційним малюнком, ніж сполучниковий, дозволяє досягти місткої емоційної конденсації та експресії.

Експресивні конструкції не стільки повідомляють, скільки підсилюють, загострюють увагу, активізують мислення, викликають почуттєву напругу, тобто виконують власне виразову функцію [21, 6–7]. Експресивність породжується емоціями, мисленням, волею, вона є виявом психологічної вмотивованості знаків, а тому впливає на почуття та уяву. Виразовістю формулювань можна досягнути не лише увиразнення емоцій, їхнього посилення, інтенсифікації, але й зростання сили впливу [6, 155]. Як бачимо, експресивність, виразовість взаємодіє з емоційністю, пристрасністю, що спричиняє їх різне осмислення, а також появу терміна "емоційна експресивність" [див. детальніше: 13, 66–67].

У мові експресія досягається за допомогою різнорівневих засобів. Як стилістична й оцінна категорія, експресивність "спрямована в естетику мовного виразу" [13, 68]. Глибина виразовості синтаксичних конструкцій пов’язана з особливостями їхнього структурування, що знаходить вираження в стилістичних фігурах, поетичному синтаксисі. Суть поетичного синтаксису полягає в наповненні "формально-синтаксичної структури речень різної будови новим комунікативним змістом, поетично змодельованим відтворенням дійсності через призму авторського Я, через систему образних асоціацій і схем, що відображають нуртування думок і почуттів, створюючи особливу мовну експресію" [3, 269–270]. На думку А. Єфімова, "будь-яка синтаксична конструкція, уміло й оригінально використана в літературному творі, може бути засобом художнього зображення", але в одних конструкціях "закладені експресивно-художні властивості", а інші "набувають експресії завдяки вмілому вживанню", їхній "стилістичний профіль" зрозумілий лише в контексті [4, 415]. Синтаксичні засоби виразності характеризуються лаконічністю, стислістю, динамізмом; ускладнюють думку різними

конотаціями; насичують мову художнього, зокрема поетичного, твору афективністю; увиразнюють поетично-образне й філософсько-естетичне світобачення, світосприйняття і світовідтворення.

Свого часу І. Франко, тонко спостерігши суть поезії, охарактеризував її як згущену, сконцентровану, скристалізовану дійсність, яка потребує витонченої, досконалої форми [20, 110]. Одним із засобів поетичного синтаксису, за допомогою якого семантично увиразнюється й структурно сконцентровується думка, є асиндетон (гр. *ἀσύνδετον* "безсполучниковість"). Питання кваліфікації асиндетону не належить до дискусійних, однак аналіз наукової літератури дозволяє стверджувати відсутність однозначного розуміння цього явища. Асиндетон ототожнюють із безсполучниковістю і паратаксисом; зауважують, що це "зв'язок речень, який здійснюється інтонаційними засобами, без участі сполучників", "утворює специфічну синтаксичну одиницю – безсполучникове складне речення" і є периферійним явищем у простому реченні [9, 74]; розглядають як "спосіб зв'язувати кілька речень інтонацією" (перелічувальною, вмотивованою, протиставно-зіставною) "в одну складнішу цілість" [22, 100, 119], яка є стилістичним варіантом сполучникових складних речень і, порівняно з останніми, "визначається більшою короткістю і виразнішим інтонаційним рисунком", "ближча до живої усної мови" [22, 118]; співвідносять із багатокомпонентним складним безсполучниковим реченням [12, 433]; тлумачать як стилістичну фігуру мови, яка будується на безсполучниковому поєднанні однорідних членів простого речення або предикативних частин складного безсполучникового речення, служить для створення експресії, урізноманітнює ритміко-інтонаційну будову висловлювання [5, 23; 10, 100; 15, 241; 16, 42; 19, 45; 18, 355-356]. О. Вержбицький, розмежовуючи складні конструкції із пропуском сполучника і його відсутністю, асиндетоном називає лише "безсполучникові складносурядні речення єднального характеру" із "пропуском сполучника", в яких "пропуск сполучника відчувається" [8, 178]. Широко розуміє асиндетон С. Смеречинський, розглядаючи це "видатне явище української синтакси" як "у сполуці окремих слів" (однорідних членів, складних слів, прикладкових і тавтологічних конструкцій, які творять ніби одне поняття), так і в сполуці речень (стягнених і складених) [17, 225-242].

На нашу думку, асиндетон необхідно відрізняти від стилістично нейтральних безсполучникових утворень. Асиндетичні конструкції надають розповіді чіткості, допомагають стисло відтворити динаміку подій, настроїв, творять експресію.

Маючи велику стилістичну ефективність і виразовість, семантично місткі, структурно різноманітні безсполучникові форми, за висловом С. Смеречинського, "проймають" українську мову наскрізь. Як здобуток живого народного мовлення, вони є однією із показових ознак художньої манери Т. Шевченка, адже Шевченко-поет "це був сам народ, який

продовжував свою поетичну творчість" [7, 134].

У поезіях Т. Шевченка асиндетон виявляється насамперед у складних двокомпонентних і багатокомпонентних реченнях, в яких енергія, сила вислову поєднуються із художністю, образністю. Такі побудови характеризуються складною гамою семантичних відношень, які не завжди можуть бути однозначно покваліфіковані через відсутність формальних показників. Однак, ураховуючи порядок розташування і лексичне наповнення предикативних частин, інтонаційне оформлення висловлення, модально-часові форми предикатних слів, наявність синсемантичної лексики, анафоричних елементів, слів активної правобічної валентності (дієслів мовлення, мислення, волевиявлення), часток, лексичних повторів, виділяємо, наприклад, такі двокомпонентні асиндетичні конструкції: зіставно-протиставні (стверджувально-протиставний тип: *Пішла б же я утопилась – //* [але] *Жаль душу згубити…* ("Тополя"); *Думав, доля зустрінеться* – [однак] *спіткалося горе* ("Думка"/ "Тече вода в синє море…"); *Смійся, лютий враже! // Та не дуже, бо все гине – //* [а] *Слава не поляже* ("До Основ'яненка"); заперечно-протиставний тип: *То не хмара* – [а] *біла пташка // Хмарою спустилась* ("Сон"/ Комедія); цільові (*Я до школи – //* [щоб] *Носити воду школярам* ("Якби ви знали, паничі"); причиново-наслідкові (*Заплакала дівчинонька – //* [бо] *Дружини немає* ("Заковала зозуленька…"); коментувально-пояснювальні (*А тим часом воріженьки // Чинять свою волю – // Кують речі недобрії* ("Катерина"); з'ясувально-суб'єктні (*Мені приснилось ти вже мати, // Не в аксамиті, не в палатах // твоє голоднеє дитя* ("І станом гнучим, і красою")*; І досі сниться:* [що] *під горою, меж вербами, та над водою Біленька хаточка стоїть* ("І досі сниться…"), де "нанизані" одна на одну обставини місця створюють відчуття простору, широти пейзажу; з'ясувально-об'єктні (*Поглянув я на ягнята – // Не мої ягнята! // Обернувся я на хати – // Нема в мене хати!* ("N.N.") – із пропуском семантичної ланки *і побачив (зрозумів, відчув*), *що* та ін. Як бачимо, сполучникове оформлення руйнує експресію.

Багатокомпонентні безсполучникові речення або увиразнюють певний тип семантичних відношень, або ж контамінують різні семантичні відношення, створюючи неповторні художні тональності й стилістичні акценти (від буденного до урочистого, філософсько-медитаційного, від розмовного до ліричного, пісенного). Так, емоційну схвильованість пробуджують асиндетичні конструкції із семантикою одночасності, сумісності, взаємної співвіднесеності процесів і явищ, як-от: *Огні горять, музика грає, // Музика плаче, завиває; // Алмазом добрим, дорогим // Сіяють очі молодії; // Витає радость і надія // В очах веселих, любо їм, // Очам негрішним, молодим* ("Огні горять…").

Серед пріоритетних мовностильових ознак творчої манери Т. Шевченка відзначаємо поєднання кількох стилістичних фігур

(асиндетон і повтор, ампліфікація, градація та ін.) в одному поетичному тексті, що створює особливу експресію, увиразнює силу почуттів ліричного героя.

Особливу увагу поет надає повторам, які вигідно ритмізують емоційно-експресивний виклад. "Повтор, – писав Ж. Вандрієс, – є одним із засобів мови афективної. Цей засіб, застосований до логічної мови, перетворився в просте граматичне знаряддя. Його начало ми бачимо у хвилюванні, яке супроводжує вираження почуття, доведеного до його найвищої напруги" [1, 147]. Повтори посилюють внутрішній зміст, передають настрій, наприклад, збентеженість, розпач: *Не вернуться сподівані, // Не вернеться воля, // Не вернуться запорожці, // Не встануть гетьмани, // Не покриють Україну // Червоні жупани!* ("До Основ'яненка"). Повторення одного зі слів посилює експресію: *Великі дні, великі ночі, // Великі люди… із руїн // На світ виходять і говорять, // Говорять страшно* ("Княжна"); *Не вмирає душа наша, Не вмирає воля* ("Кавказ").

Стилістична фігура з повтором – ампліфікація – забезпечує змістове і логічне увиразнення думки, створює почуттєво напружений виклад, посилює словесне зображення. Засвідчені в поезії Т. Шевченка безсполучникові поєднання синонімів (*Став на самій могилі, На Дніпро позирав, Тяжко плакав, ридав, Сині хвилі голосили* ("В казематі"), антонімів (*Ой високо сонце сходить, Низенько заходить* ("Чернець"), близькозначних слів (*Не вопль, не плач, не скрежет зуба – Любов безвічную, сугубу На той світ тихий принесли* ("Росли укупочці, зросли…"), однорідних членів речення (*І нишком проковтнуло море Моє не злато-серебро – Мої літа, моє добро, Мою нудьгу, мої печалі, Тії незримії скрижалі, Незримим писані пером* ("Лічу в неволі дні і ночі") – асиндетична зіставно-протиставна конструкція із внутрішньою безсполучниковою однорідністю, яка супроводжується повтором) відображають концентрацію почуттів і настроїв, створюють лаконічні й місткі образи. Синонімічні ряди можуть продовжуватися авторськими метафорами на зразок *Боже, Боже! // Карай пеклом мою душу // Вилий муки море, // Розбий кару надо мною, // Та не таким горем // Карай серце …*

Ритмізованість поетичного тексту часто досягається використанням асиндетону і полісиндетону, що дозволяє контамінувати різновекторні явища (події), інтонаційно й синтаксично виструнчує контекст, наприклад: *Високі на горі палати, // Чималий у яру ставок, // Зелений по горі садок, // І верби, і тополі, // І вітряки на полі, // І долом геть собі село // Понад водою простяглось* ("Княжна").

У поезіях Т. Шевченка асиндетон збагачує ритмо-інтонаційний малюнок поетичної мови і часто має відтінок градації, відтворюючи нагнітання, яке завершується спадом, уповільненням, як-от:

Реве, лютує Візантія,

Руками берег достає;
Достала, зикнула, встає –
І на ножах в крові німіє
("Гамалія").

Носіями ліричної експресії є безсполучниково поєднані постпозитивні означення-епітети: *Алмазом добрим, дорогим // Сіяють очі молодії; Витає радость і надія // В очах веселих, любо їм, Очам негрішним, молодим* ("Огні горять…").

Асиндетон увиразнює, конденсує розповідь, допомагає відтворити динаміку подій або раптову зміну настроїв, як-от: *Минають дні, минають ночі // Минає літо, шелестить // Пожовкле листя, гаснуть очі, // Заснули думи, серце спить…* ("Минають дні, минають ночі…"). У реченнях із семантикою часової послідовності це простежується особливо чітко, пор.: *До утрені завив з дзвіниці // Великий дзвін. Чернець мій встав, // Надів клобук, взяв патерицю, // Перехрестився, чотки взяв… // І за Україну молитись // Старий чернець пошкандибав* ("Чернець"); або *Сльози висохли, пропали // Сонце просіяло* ("Княжна").

Естетично досконалою виразовістю характеризуються конструкції антиципації (лат. *anticipatio* – випередження, передбачення), особливістю яких є порушення логіки викладу: випереджувальний (антиципований) компонент передує прямому позначенню об'єкта, з яким він співвідноситься граматично і семантично [2, 34-35; 14, 134-138]. Конструкції з антиципацією побудовані на основі умовних, допустових, результативних, коментувальних відношень; зазвичай у таких конструкціях порушується причиново-наслідкова або часова послідовність подій, як-от: *Не завидуй багатому, // Багатий не знає // Ні приязні, ні любові – // Він все те наймає* ("Не завидуй багатому…"); *На чужині не ті люде – // Тяжко з ними жити!* ("Думка" / "Тече вода в синє море…"); *По селах голі плачуть діти – // Батьків немає* ("Гайдамаки"). Роль антиципованого компонента може виконувати актуалізований іменник, при якому стоїть відокремлена прикладка, що несе важливу художню інформацію, як-от: *А сірому сиротина // Випроважала: коня напувала // До зірниці із криниці, // Виносила збрую – шаблю золотую // І рушницю-гаківницю* ("Хустина").

Емоційно напруженої тональності надає поезіям Т. Шевченка контамінація різних типів смислових відношень в одній строфі. Так, роздумуючи про мінливість людської долі, поет порівнює її з тими процесами, які відбуваються в природі. Опис і коментар, висновок, узагальнення закономірно відображають значення часової одночасності (або послідовності) і коментувально-пояснювальні, пор.: *Вітер в гаї нагинає // Лозу і тополю, // Лама дуба, котить полем // Перекотиполе. // Так і доля: того лама, // Того нагинає* ("Мар'яна-черниця"). Виразова сила асиндетичної конструкції простежується також у поетичній строфі *А без долі біле личко – // Як квітка на полі: // Пече сонце, гойда вітер, //*

Рве всякий по волі ("Катерина"), яка побудована на основі поєднання означальних, коментувально-пояснювальних і темпоральних (вказівка на одночасність) семантичних відношень.

Як бачимо, у поетичних творах Т. Шевченка асиндетичні конструкції характеризуються складною семантичною організацією. Вони створюють властивий поезіям високий рівень напруги і експресії, феномен глибокого осмислення світу, конденсації змісту складних етико-естетичних почувань і емоцій.

1. Вандриес Ж. Язык. Пер. с фр. – М., 1937; 2. Гак В. Г. Антиципация // Лингвистический энциклопедический словарь. – М., 1990; 3. Гуйванюк Н. Експресивний синтаксис: досягнення і проблеми // Актуальні проблеми синтаксису. Матеріали Міжнародної наукової конференції. 19-21 жовтня 2006 р. – Чернівці, 2006; 4. Ефимов А.И. Стилистика художественной речи. Изд.2-е, доп.и перераб. – М., 1961; 5. Єрмоленко С.Я., Бибик С.П., Тодор О.Г. Українська мова. Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів. – К., 2001; 6. Ковальчук Т.М. Психолингвистическая и лингвистическая природа речевого жанра реферата // Психолингвистическая и лингвистическая природа текста и особенности его восприятия. – Киев, 1979; 7. Костомаров М.І. Спогади про двох малярів // Спогади про Тараса Шевченка. – К., 1982; 8. Курс сучасної української літературної мови: Синтаксис / За ред. Л.А. Булаховського. – Т.ІІ. – К., 1951; 9. Лингвистический энциклопедический словарь. – М., 1990; 10. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1 /Авт.-уклад. Ю.І.Ковалів. – К., 2007; 11. Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений. – Т. 7. – М.-Л., 1952; 12. Мацько Л.І., Сидоренко О.М., Мацько О.М. Стилістика української мови. – К., 2003; 13. Анатолій Мойсієнко. Мова як світ світів. Поетика текстових структур. – Умань, 2008; 14. Никитина А.Х. Конструкции с антиципацией в риторическом синтаксисе // Риторика и синтаксические структуры. Тез. докл. и сообщ. краевой научн.-техн. конф. 1-3 февраля 1989 г. – Красноярск, 1989; 15. Пономарів. О.Д. Стилістика сучасної української мови. – Тернопіль, 2000; 16. Селіванова Олена. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. – Полтава, 2006; 17. Смеречинський С. Нариси з української синтакси (У зв'язку з фразеологією та стилістикою). – Харків, 1932; 18. Сучасна українська літературна мова. Стилістика / За ред. І.К.Білодіда. – К., 1973.19. "Українська мова". Енциклопедія. – К., 2000; 20. Франко І.Я. Твори: У 20-ти томах. – К., 1950–1955. – Т. 17. Літературно-критичні статті. – К., 1955; 21. Чабаненко В.А. Основи мовної експресії. – К. 1984. 22. Шерех Юрій. Нарис сучасної української літературної мови. – Мюнхен, 1951.

Н. Слухай, докт. філол. наук, проф.

Вірш Т.Шевченка "Н.Костомарову" у лінгвоміфопоетичному висвітленні

Лірична мініатюра у двадцять шість рядків "Н.Костомарову" ввійшла під номером VII до циклу віршів "В казематі", де змодельовані "вузлові моменти процесу осягнення особистістю сенсу свого існування в його нерозривності, органічному злитті з існуванням України, буттям нації" [1, 25]

Сюжет вірша заснований на фактах, що дало підстави П.Зайцеву назвати його "вірш-документ" [9,173-174]: ув'язнений за участь у Кирило-Мефодіївському товаристві у санкт-петербурзькому казематі ІІІ Відділу,

Шевченко ввечері несподівано побачив з вікна кімнати матір Костомарова – Тетяну Костомарову, яка йшла на побачення з сином, також в'язнем (Микола Костомаров – український і російський історик, фольклорист, письменник, один із засновників Кирило-Мефодіївського братства, який високо цінував творчість Шевченка і підтримував з ним дружні взаємини [14, 3]. Це несподіване враження склало "драматичне підґрунтя сюжету" вірша [17, 107] і дало поштовх для розгортання серед інших ліричної теми матері ув'язненого, пізніше розвинутої в поемах "Неофіти" і "Марія", теми самотності й відчуття сирітства – однієї з основних у складі шевченкової екзистенційної моделі, а також розкрило "усю красу альтруїстичної вдачі" поета [10, 173].

Двадцятишестирядковий вірш має чітку композицію – зачин, основну частину, кінцівку. Зачин складають перші шість рядків, проникнутих гіркою іронією в'язня, яка реалізована переважно засобами багаторівневої антонімії. Вона виявляється, по-перше, на рівні протиставлення ідилічної картини примхливої весняної природи (персоніфікацій та епітетів "веселе сонечко", "сонечко ховалось", "веселі хмари", "хмари весняні") і світу позбавлених волі у миколаївському казематі людей, детермінованість життя яких описана конкретними деталями, зокрема, дією "часових переміняли", уточненням "синємундирих часових". Парафрастичний опис жандармів ("синємундирі часові") корелює з аналогічним у Лермонтова: "И вы, мундиры голубые, / И ты, послушный им народ" ("Прощай, немытая Россия"). По-друге, антонімія реалізована в оксюмороні "гості заковані" (в'язні) та іронічно забарвленому сполученні "сердешний чай", яким їх "напували". Навряд чи можна визнати справедливим коментар Л.Білецького, відповідно до якого "сердешний чай" означає "нещасний", "бідний" [3,523], бо на харчування в'язнів у казематі не шкодували грошей, виконували, як стверджував П.Зайцев, і "забаганки в'язнів – купували для них сметанку, сигари, цигарки і навіть коньяк" [11, 173], але це ніяк не пом'якшувало гіркоту ув'язнення. Антонімічні відношення двох фрагментів зачину підтримуються на рівнях морфології (ласкава форма "сонечко", яка визначає світ природи, не має відповідника у світі людей) та синтаксису (персоніфікований світ природи описаний двоскладовими реченнями, детермінований світ людей – неозначено-особовими, в яких суб'єкт дії усунутий). Зачин вірша демонструє номінативний стиль, засновану на побутових деталях образність; говірну інтонацію[8], спричинену, зокрема, лексико-синтаксичним повтором ("веселе сонечко", "в веселих хмарах"), уточненням ("часових", "синємундирих часових").

Наступні шістнадцять рядків складають основну частину вірша, де низка асоціативно пов'язаних внутрішніх розмислів поета побудована за принципом крещендо. Їх розпочинає огляд внутрішнім зором ліричного героя конкретних деталей, які складають світ ув'язненого: "І до дверей, на ключ замкнутих, / І до решотки на вікні /

Привик я трохи". Наступний фрагмент, значущість якого підкреслена енжабеманом, є описом менш і більш віддаленої ретроспективи страдницького і величного життя ліричного героя, образ якого за урахування автобіографічності вірша майже повністю співпадає з образом поета: "...і мені / Не жаль було давно одбутих, / Давно похованих, забутих, / Моїх кровавих тяжких сльоз." Образ "кровавих тяжких сльоз" поета є парафразом поетичної творчості Шевченка, на що вказує персоніфікація образу (сльози "давно поховані, забуті") і синонімічні відношення "поетичного слова" і "сліз", зафіксованого в багатьох контекстах: "Слово моє, сльози мої!" ("Чигрине, Чигрине..."); "Гріх, душа жива! / А може, їй легше буду на тім світі, / Як хто прочитає ті сльози-слова, / Що так вона щиро колись виливала..." ("Гайдамаки"). Гіркі і болісні відчування в'язня спричинили появу наступних рядків, у яких розвивається образ сліз: "А їх чимало розлилось на марне поле. / Хоч би рута, а то нічого не зійшло!". "Марне поле", на якому "нічого не зійшло", "не зродилося нічого" з посіяних поетом думок [4, 311], – парафраз свідомості тих, кому були адресовані вірші поета, насамперед парафраз свідомості українців. Образ "рути", який в українській етнічній культурі осмислений як "цар-трава, яка виявляє зв'язок із кров'ю" [15,240] і знаходиться серед рослин, пов'язаних з символікою кохання" [8, 122], зустрічається у творчості поета як рослина, значуща в обряді поховання: "Без васильків і без рути / Спочивайте, Діти..." ("Гайдамаки"), як символ розквіту і кохання: ""І барвінком, і рутою, / І рястом квітчає / Весна землю..." ("Невільник"), у сакрально-хтонічному значенні: ""Що ж на ниві уродилось??! / Уродила рута... рута... / Волі нашої отрута" ("Чигрине, Чигрине..."). Тож інтерпретація цього рядка Л. Білецьким: "Хоч би був одружився ("рута"), але й цього не сталось [5, 311], чи кваліфікація образу "рута...отруйна рослина" в СМШ [16], є лише варіантами його осмислення. Емоції розчарування і болісного жалю послужили психологічним підґрунтям для прояву вікової регресії ліричного героя вірша – його повернення подумки до часів дитинства і юності і граничного загострення відчуття сирітства, самотності, художніми засобами утілення яких виступають риторичне запитання, кілька крапок, фразеологічний зворот "серце жалом запеклось": "І я згадав своє село. / Кого я там, коли покинув? / І батько й мати в домовині... / І жалем серце запеклось, / Що нікому мене згадати!". Розвиток образу матері, за яким на глибинно-асоціативному рівні стоїть образ України, набуває граничного загострення в прикінцевих рядках основної частини, які завершуються кількома крапками і залишають простір для розвитку асоціативного ряду: "Дивлюсь – твоя, мій брате, мати, / Чорніше чорної землі, / Іде, з хреста неначе знята...". Звернення "мій брате" до М.Костомарова, одного з ув'язнених "братчиків", долучає ліричного героя вірша до єдиної родини однодумців, а конкретний образ матері – Тетяни Костомарової – піднімається до рівня образу

стражденної розіп'ятої землі-матері – України. Ця асоціація підтримується фоновими знаннями про походження Т.Костомарової – вона була з кріпаків. Художніми засобами розширення і абстрагування образу виступають два порівняння: "чорніше чорної землі" (потужність цього порівняння обумовлена архаїчною символікою міфологеми "земля" в українському етноментальному просторі), і "з хреста неначе знята" (найближчим прецедентним текстом цього порівняння є християнський міф). Обидва порівняння є засобами свідомого загострення Шевченком трагізму образу матері, яка "була взірцем матері взагалі, що смиренно ділить зі своїм сином-борцем за Правду усі муки і всі терпіння, що спадають від ворога на його голову"[6, 310].

Кінцівку вірша складають чотири рядки: "Молюся! Господи, молюсь! / Хвалить тебе не перестану! / Що я ні з ким не поділю / Мою тюрму, мої кайдани!", які включають чотири парцельовані структури. Три перші з-поміж них емоційними розмовними означено-особовими формами передають неповний повтор інформації про палке звернення ліричного героя вірша до Господа: "Молюся! Господи, молюсь! / Хвалить тебе не перестану!". Мовно-інерційна природа звернення заперечується парцеляцією речення, препозицією, а також повним (молюся, молюсь) і неповним (молюся, хвалить не перестану) повтором предиката, тобто вони є експресивно маркованими молитовними рефлексіями, уперше виразно виявленими в циклі "В казематі" [2, 245]. Четверта парцельована структура є відокремленою підрядною частиною складного речення ("Що я ні з ким не поділю / Мою тюрму, мої кайдани!"), яке стисло передає квінтесенцію вірша: поет переміг "сумне почуття власної самотності й "сирітства"[13,15], переборов "власну життєву драму шляхом переорієнтації... на горе матері соузника" [19, 110], "збагнув усю глибинність" горя матері "і переніс на себе всю суть її переживань... він щасливий, що ні з ким не ділить своїх кайданів і своєї в'язниці" [7, 312]. Таким чином, вірш структурований як дві антитези, які обрамовують автобіографічний погляд поета на минуле, і передає пафос світосприйняття ліричного героя – поета-патріота, жертовна любов якого до України поєднується зі щемливою любов'ю до величної і зворушливої іпостасі української жінки-матері.

Вірш, написаний чотиристопним ямбом у складі неканонічної строфи, "щедро оркестрований" засобами евфонічної виразності: повторенням однакових слів або звукосполучень в одному рядку (брате-мати, чорніше –чорної, молюся-молюсь, мою тюрму-мої кайдани), в суміжних рядках (чимало-марне) або на початку рядків, відокремлених більшим віршовим інтервалом (дивлюсь – молюся)"[12. 110].

1. Барабаш Ю. Україна // Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка. – К., 2008; 2. Барабаш Ю. Самотність // Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка. – К., 2008; 3.Білецький Л. Тарас Шевченко. Кобзар / Редакція, статті і пояснення Л. Білецького. – Т. 3. – Вінніпег, 1953; 4. Там само; 5. Там само. 6. Там само. 7. Там само. 8.

Дмитренко М., Іванникова Л., Лозко Г., Музиченко Я., Шалак О. Українські символи. – К., 1994; 9. Зайцев П. Життя Тараса Шевченка. – Нью-Йорк – Париж – Мюнхен, 1955; 10. Там само. 11. Там само.12. Заславський І. Про один Шевченків вірш // Українська мова і література. – 1997.– №8; 13. Івакін Ю. О. Поезія Шевченка періоду заслання. – К.: Наукова думка, 1984. – С. 15. 14.Коментарі // Тарас Шевченко. Повне зібрання творів у дванадцяти томах. Поезія 1847-1861. – Т. 2. – К. 2003. – С. 561 15. Новикова М. О. Коментар // Українські замовляння. – К., 1993. – С. 240. 16. Словник мови Шевченка: В 2-х т. / Ред. колегія: В. С. Ващенко (відп. ред.) та ін. – Т. 2. – К., 1964. 17.Смілянська В. Л., Чамата Н. П. Структура і смисл: Спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка. – К., 2000. – С.107. 18. Там само. 19. Там само.

Д.Теряєв, канд. філол. наук, доц.

ЗОЛОТИЙ ПЕРЕТИН У ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА (ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНО-ФОНЕТИЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ)

Золотий перетин, піднесений до показників вищого рівня гармонії, краси, оптимальності, проявляється на різних рівнях природи: в Сонячній системі, атомних сполуках, структурі хімічних елементів, кристалів, рослин, грунту, живих організмів тощо. Відповідають золотій пропорції творіння людської діяльності: архітектура, скульптура, живопис, музика, поезія. "Така універсальність золотої пропорції не робить її простою і доступною для вивчення. Багато що по суті цієї "константи гармонійності" залишається незвіданим. Ще неясно, чому природа віддала перевагу цій пропорції над всіма іншими – чи не за її унікальність?.. Мабуть, в цій пропорції прихована одна з фундаментальних таємниць природи, яку ще належить відкрити" [2, 7– 8].

Представники природничих та гуманітарних наук різними методами вивчають відповідність золотій пропорції об’єктів своїх досліджень (Л. Азарова, М. Васютинський, О. Грінбаум, Р. Омеляшко, О. Пустовіт, О. Стахов, Г. Церетелі, І. Шевельов та ін.) [1; 2; 3; 8; 10; 11; 16; 18].

На підставі втілення золотої пропорції в життєдіяльних органах людини: електричних коливаннях мозку, частоті серцебиття, розподілу кров’яних тілець, будові клітин, хромосом, ідеального артеріального тиску та ін. у нашому дослідженні прийнята наукова гіпотеза про золотий перетин у структурі *мовлення* [12; 13; 14].

У даній статті подаємо результати підтвердження гіпотези в силабічних структурах поетичної творчості Тараса Шевченка.

Склад (syllable) – динамічна одиниця поступового руху мовленнєвої матерії в часі, займає пріоритетне місце в характеристиці звукового континууму, бо усне мовлення неможливе без складотворення [4; 9]. "Виділення складу в середині слова – це по суті попередня та необхідна операція, що передує будь-якому опису структури або властивостей складу" [7, 267]. Встановлено, що мовленнєвий потік поділяється на послідовність відкритих складів, навіть якщо між голосними знаходяться сполучення приголосних [5; 17]. На цій підставі в нашій роботі

застосовано розрахунки тривалості *силабічних інтервалів* (СІ) – час звучання між закінченням коливань попереднього та наступного голосного.

Експеримент проведено на комп'ютерному комплексі за програмою: 1) озвучена в студійних умовах дикторами-носіями української літературної мови поетична творчість Шевченка [20] – 12 годин звучання; 2) введено у пам'ять комп'ютера виконання Шевченкової поезії акторами: В. Івченко, П. Панчук, В. Розстальний, К. Степанков, Б. Ступка, Л. Хоролець [21; 22] – 8 годин звучання; 3) декодовано реалізацію мовленнєвого матеріалу; 4) сегментовано звукові континууми; 5) візуалізовано матерію звучання на комп'ютерних осцилограмах; 6) виміряно тривалість силабічних інтервалів та їх компонентів у мілісекундах (мс); 7) оброблено акустичну параметрію – 100000 обчислень.

Для розкриття гіпотези здійснено дослідження за розробленою нами методикою:

Етап І. Відтворено звукові континууми поетичних творів Тараса Шевченка в повному обсязі. На рис. 1 подано акустичні коливання звучання поеми "Причинна" (масштаб 1 : 16384).

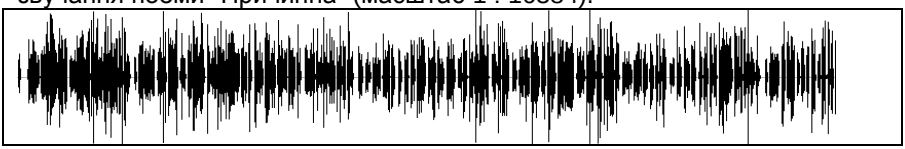


Рис. 1.

Етап ІІ. Акустичні континууми творів поділялися на силабічні інтервали. На рис. 2 відображено фонетичне слово *добу* з тексту *В таку* ***добу*** *під горою, // Біля того гаю, // Що чорніє над водою, // Щось біле блукає* [1; 10]

Динамічна комп'ютерна осцилограма фонетичного слова *добу***.**

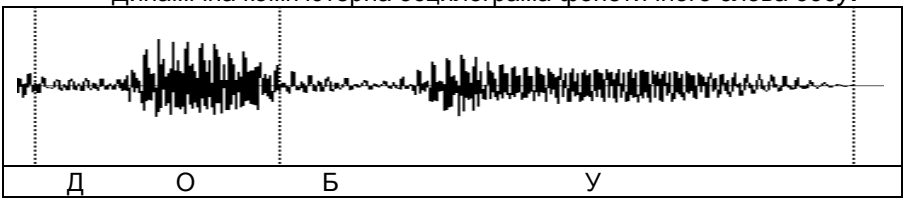


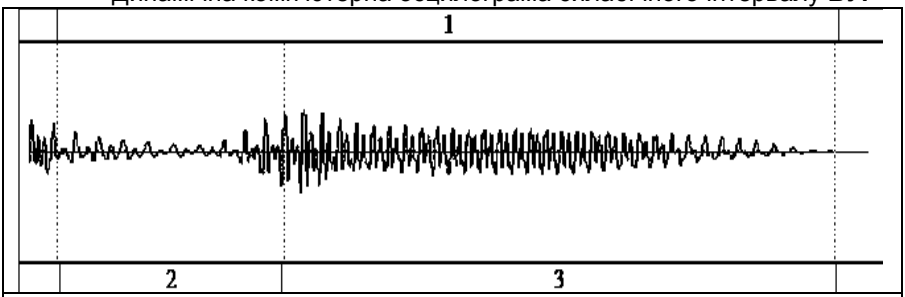
Рис. 2.

У звуковому континуумі фонетичного слова визначено силабічні інтервали (вертикальні лінії).

Етап ІІІ. У наголошеному силабічному інтервалі **БУ**, виділеного з акустичного континууму фонетичного слова *добу*, вимірювалася: загальна тривалість (1) від зони початку комбінаційних коливань шумного губного зімкненого твердого приголосного **Б** до зони закінчення гармонійно-обертонних коливань голосного заднього ряду високого

ступеню підняття лабіалізованого **У;** тривалість коливань консонантного компоненту (2) від зони початку приголосного **Б** до зони початку голосного **У**; тривалість коливань вокалічного компоненту (3) від зони початку голосного до зони завершення його коливань (рис. 3).

Динамічна комп'ютерна осцилограма силабічного інтервалу **БУ.**



1 – тривалість силабічного інтервалу **БУ,** 2 – консонантний компонент – тривалість приголосного **Б;** 3 – вокалічний компонент – тривалість голосного **У.**

Рис. 3.

Етап IV. Встановлювалось співвідношення отриманих даних щодо вияву золотого перетину, основаного на поділі цілого (АС) на дві частини таким чином, що більша частина (АВ) відноситься до меншої (ВС) так, як більша частина до цілого: АС : АВ = АВ : ВС = 1,618. Якщо прийняти ціле за 1, то більша частина дорівнює 0,62, менша – 0,38. З'ясовано, що чим ближче частини до цього співвідношення, тим досконаліше, гармонійніше дана структура [11; 18].

Формулу золотого перетину застосовували при наявності цілого і його частин: відрізок АС – тривалість усього силабічного інтервалу **БУ**, частина АВ – тривалість більшого компоненту (голосного **У**), частина ВС – тривалість меншого компоненту (приголосного **Б**). Встановлювалась пропорція **БУ** : **У** та **У** : **Б**.

Результати експерименту.

При комплексному обстеженні звукових континуумів текстів Тараса Шевченка виділено 33603 силабічні інтервали. За характером позиційного розміщення приголосних та голосних у межах силабічних інтервалів встановлено кількісні значення 15 структурних типів: ПГ – 20794; ППГ – 6600; ПГП – 2954; ППГП – 1179; Г – 1064; ПППГ – 506; ПППГП – 208; ПГПП – 106; ГП – 64; ППГПП – 51; ПППГ – 50; ПГПП – 18; ПППГП – 5; ПППГПП – 4, ППГПП – 1.

Серед них не відповідають умовам золотого перетину структурні типи: відкритий неприкритий – Г (усього 1064) та при оточенні голосного приголосними – закриті прикриті ППГП, ПГП, ППГП, ПГПП, ППГПП, ППГП, ППГПП, ПГПП, ПГПП (усього 4526).

До конкретизації золотого перетину мають вихід акустичні структури

з безперервною послідовністю приголосних та голосного звуків: 1) відкриті прикриті ПГ, ППГ, ПППГ, ППППГ (усього 27950 одиниць) та закриті неприкриті ГП (усього 69), які розглядаються в даній статті.

1. Структурний тип ПГ. Сполука приголосного та голосного звуків відноситься до складу, який отримав у лінгвістичній літературі характеристики: "мовленнєва універсалія" [6, 67], яка "є в усіх без винятку мовах" [19, 34], "мова без сполучення типу "приголосний + голосний" немислима" [15, 278]. В поезії Тараса Шевченка функціонує 20794 силабічні інтервали даного типу, що становить 61,9 % від загальної кількості СІ.

Інтерпретуємо аудіовізуальні й параметричні показники наголошеного силабічного інтервалу **РА** (*горами*) акустичного континууму тексту *Реве та стогне Дніпр широкий,// Сердитий вітер завива, // Додолу верби гне високі, //* ***Горами*** *хвилю підійма.* [1, 10] (рис. 4). Динамічна комп'ютерна осцилограма силабічного інтервалу **РА.**

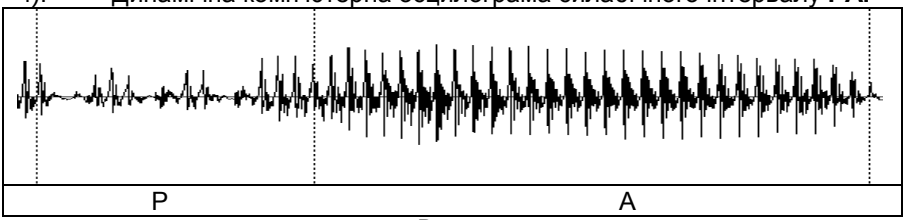


Рис. 4.

Силабічний інтервал **РА** формується гармонійними коливаннями сонорного передньоязикового дрижачого твердого приголосного **Р** та гармонійно-обертонними коливаннями голосного заднього ряду низького ступеню підняття нелабіалізованого **А**.

На основі часової програми наголошеного силабічного інтервалу **РА** – 380 мс, консонантного компоненту – 145 мс, вокалічного – 235 мс складено співвідношення **РА** : **А** = **А** : **Р**, яке становить золоту пропорцію (1,62). Тривалість переднаголошеного силабічного інтервалу **ГО** – 300 мс, консонантного компоненту **Г** – 185 мс, вокалічного компоненту **О** – 115 мс становить співвідношення 1,62 та 1,61, яке точно відповідає золотій пропорції. Часова програма післянаголошеного силабічного інтервалу **МИ** – 310 мс, консонантного компоненту **М** – 190 мс, вокалічного компоненту **И** – 120 мс, співвідношення – 1,63 та 1,58 наближається до золотої пропорції.

Таким чином, усі силабічні інтервали структурного типу ПГ у переднаголошених, наголошених та післянаголошених позиціях відповідають золотій пропорції.

2. Структурний тип ППГ. В поезії Тараса Шевченка функціонує 6600 силабічних інтервалів, що становить 19,6 % від загальної кількості СІ.

Аудіовізуалізовано й параметризовано наголошений силабічний інтервал **ДНА** (*одна)* акустичного континууму**:** *Коло гаю в чистім полі, // На*

*самій могилі, // Дві тополі високії // **Одна** одну хилить.* [2, 114] (рис. 5).

Динамічна комп'ютерна осцилограма силабічного інтервалу **ДНА.**

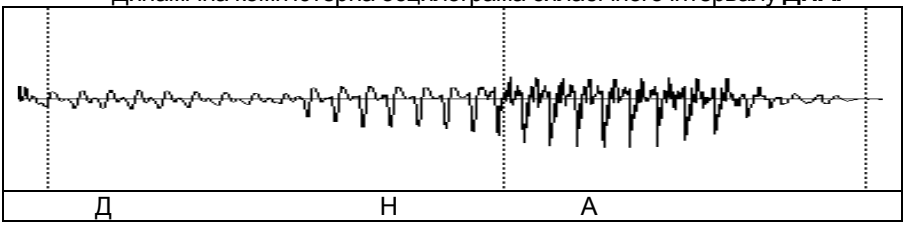


Рис. 5.

Силабічний інтервал **ДНА** складається з комбінаційних коливань шумного передньоязикового зімкненого дзвінкого твердого приголосного **Д**, гармонійних коливань сонорного передньоязикового зімкненого носового твердого **Н** та гармонійно-обертонних коливань голосного заднього ряду низького ступеню підняття нелабіалізованого **А**.

При часовій програмі: СІ – 500 мс, консонантний компонент – 310 мс, вокалічний – 190 мс співвідношення **ДНА** : **ДН** = 1,61; **ДН** : **А** = 1,63 становить золоту пропорцію.

Сіввідношення тривалості всього СІ, консонантного та вокалічного компонентів структурного типу ППГ у переднаголошених, наголошених, післянаголошених позиціях відповідає золотій пропорції.

3. Структурний тип ППП Г. В поезії Тараса Шевченка функціонує 506 силабічних інтервалів даного типу, що становить – 2 % від загальної кількості СІ.

Ненаголошений силабічний інтервал **ВКРА** (*Вкраїні)* акустичного континууму**:** *Як умру, то поховайте // Мене на могилі, // Серед степу широкого, // На **Вкраїні** милій,* [1, 268] подано на рис. 6.

Динамічна комп'ютерна осцилограма силабічного інтервалу **ВКРА**.

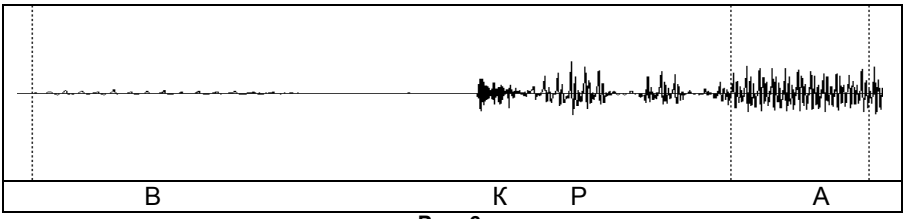


Рис. 6.

Силабічний інтервал **ВКРА** складається з гармонійних коливань сонорного губного щілинного твердого приголосного **В**, нуля звуку, який відповідає фазі зімкнення приголосного **К**, імпульсних коливань шумного задньоязикового зімкненого глухого твердого **К**, гармонійних коливань сонорного передньоязикового дрижачого твердого **Р** та гармонійно-обертонних коливань голосного заднього ряду низького ступеню підняття нелабіалізованого **А**.

Встановлено тривалість: СІ – 270 мс, консонантного компоненту – 165 мс, вокалічного – 105 мс, співвідношення **ВКРА** : **ВКР** = 1,64; **ВКР** : **РА** = 1,57, які наближаються до золотої пропорції.

4. Структурний тип ПППГ. В поезії Тараса Шевченка функціонує 50 таких силабічних інтервалів, що становить 0,15 % від загальної кількості СІ.

Наголошений силабічний інтервал **ЙСТРУ (***майструвати***)** акустичного континууму**:** *Зробило хрестик та й несло // Додому, бачте, показати, // Що й він уміє* ***майструвати****.* [2, 260] демонструємо на рис. 7.

Динамічна комп'ютерна осцилограма силабічного інтервалу **ЙСТРУ**.

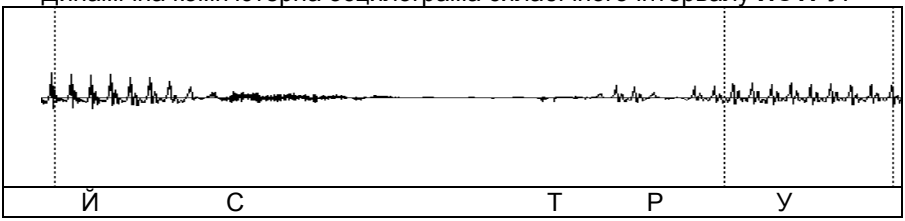


Рис. 7.

Силабічний інтервал **ЙСТРУ** складається з гармонійних коливань сонорного середньоязикового щілинного серединного приголосного **Й**, турбулентних коливань шумного передньоязикового щілинного глухого твердого **С**, нуля звуку, який відповідає фазі зімкнення приголосного **Т**, імпульсних коливань шумного передньоязикового зімкненого глухого твердого **Т**, гармонійних коливань сонорного, передньоязикового, дрижачого твердого **Р** та гармонійно-обертонних коливань голосного заднього ряду високого ступеню підняття лабіалізованого **У**.

Встановлено тривалість: СІ – 430 мс, консонантного компоненту – 385 мс, який значно перевищує час звучання вокалічного – 45 мс. Співвідношення **ЙСТРУ** : **ЙСТР** = 1,12; **ЙСТР** : **У** = 8,56 не відповідає золотій пропорції.

5. Структурний тип ГП. В поезії Тараса Шевченка функціонує 64 силабічних інтервалів даного типу, що становить 0,19 % від загальної кількості СІ.

Ненаголошений силабічний інтервал **УК** (*неук*) акустичного континууму**:** *Отак, люде, научайтесь // Ворогам прощати, // Як сей* ***неук****!....* [2, 107] відображено на рис. 8.

Динамічна комп'ютерна осцилограма силабічного інтервалу **УК**.

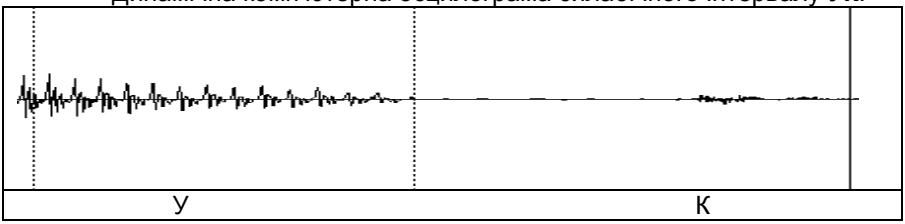


Рис. 8.

Силабічний інтервал **УК** складається з гармонійно-обертонних коливань голосного заднього ряду високого ступеню підняття лабіалізованого **У,** нуля звуку, який відповідає фазі зімкнення **К**, імпульсних коливань шумного задньоязикового зімкненого глухого твердого **К.**

Встановлено тривалість: СІ – 320 мс, вокалічного компоненту – 170 мс, консонантного – 150 мс, співвідношення **УК : У** = 1,88; **У : К** = 1,13, яке не відповідає золотій пропорції.

Висновки.

Об'єктивним експериментально-фонетичним дослідженням конкретизовано висунуту гіпотезу золотого перетину в складових структурах поезії Шевченка.

Золотий перетин виявлено в універсальних типах ПГ та ППГ, які є найчастотнішими у Шевченковій творчості і становлять 82 % усіх силабічних інтервалів.

У процесі експерименту виявлено, що цілісні структури з відкритими складами ПППГ, ПППППГ, в яких тривалість приголосних значно перевищує звучання голосного, а також ГП не відповідають золотій пропорції і в текстах займають незначне місце: 2 %; 0,15 %; 0,19 % відповідно.

Звуковий континуум в повному обсязі поетичної творчості Шевченка дав можливість вийти за рамки поставленої задачі і зробити висновок: співвідношення кількості силабічних інтервалів типу ПГ та всіх інших структур відповідає золотому перетину – 62 % та 38 %.

Акустична параметрія розкрила формування матерії мовлення за законами золотого перетину, що створює високий рівень гармонії звучання поезії Тараса Шевченка.

1. *Азарова Л. Є.* Складні слова в українській мові: структура, семантика, концепція "золотої" пропорції. – Вінниця, 2000. 2. *Васютинский Н.А.* Золотая пропорция. – М.-СПб., 2006. 3. *Гринбаум О.Н.* Гармония строфического ритма в эстетико-формальном измерении (на материале "Онегинской строфы" и русского сонета). – СПб., 2000. 4. *Жинкин Н.И.* Механизмы речи. – М., 1958. 5. *Зиндер Л.Р.* Общая фонетика. – М., 1979. 6. *Зластоустова Л.В. и др.* Общая и прикладная фонетика. – М., 1986. 7. *Курилович Е.* Очерки по лингвистике. – М., 1962. 8. *Омеляшко Р.А.* Витоки Шевченкового 14-складового вірша // Слово і час.– 1989. – № 6; 9. *Плющ Н., Бас-Кононенко О., Дудник З., Зубань О.* Сучасна українська літературна мова. Фонетика. – К., 2002. 10. *Пустовит А.В.* Этика и эстетика. Наследие Запада. История красоты и добра. – К., 2006. 11. *Стахов А.П.* Код золотой пропорции. – М., 1984. 12. *Teriaev D.* Resultados de la utilizacion del metodo fonetico-experimental de tensopalatografia // I Jornadas Andaluzas de Eslavistica. – Granada, 1992; 13. *Теряев Д.А.* Ритмическая гармония русской поэтической речи в аспекте "золотого сечения" // Русская литература. Исследования. – К., 2005. – Вып. VII; 14. *Теряев Д.А.* Золотое сечение в звучащем русском и украинском поэтическом тексте // Слово. Символ. Текст. – К, 2006; 15. *Трубецкой Н.С.* Основы фонологии. – М., 1960. 16. *Церетели Г.В.* Метр и ритм в поэзии Руставели и вопросы сравнительной версификации // Контекст –

73. – М., 1974. 17. Речь. Артикуляция и восприятие /Л. А. Чистович и др. – М.-Л., 1965. 18. *Шевелев И. Ш., Марутаев М. А., Шмелев И. П.* Золотое сечение: Три взгляда на природу гармонии. – М., 1990. 19. *Шеворошкин В.В.* Звуковые цепи в языках мира. – М., 1969. 20. *Шевченко Т.Г.* Повне зібрання творів у дванадцяти томах. – К., 1990. Далі посилання на це видання, вказується том і сторінка. 21. *Шевченко Тарас* Кобзар. ВТПО "Фирма Мелодия", 1989. 22. *Шевченко Тарас* Поезія. Аудіодиск. МА "Наш формат", 2007.

В. Шаркань, асп.

МОВА І ПРАВОПИС БУКВАРЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА (1861)

Крім художньої творчості, Шевченкова словесна спадщина включає деякі публіцистичні праці, епістолярій (листи і щоденник) та підручник для початкової школи.

"Букварь южнорусскій" Т. Шевченка вийшов друком у Санкт-Петербурзі в кінці 1860 року (хоча на титульній сторінці вказаний 1861 рік), за кілька місяців до смерті поета. Письменник планував цей підручник для недільних шкіл, які зародилися в Україні в кінці 50-их — на початку 60-их років XIX ст. (протягом 1859–62 років таких шкіл у підросійській Україні було більше 115 [5, 9]) і стали першим проявом україномовної освіти в цей час. Т. Шевченко, як свідчать його листи, планував написати ще й інші підручники українською мовою для початкової школи, а саме: арифметику, географію, історію та етнографію [13, 41].

Буквар Т. Шевченка — один із низки україномовних підручників, що з'явилися друком протягом 1857-1863 років, авторами яких були П. Куліш, К. Шейковський, М. Гатцук, О. Стронін, І. Деркач, Л. Ященко, О. Кониський, Д. Мороз, С. Опатович та ін. Зокрема, було опубліковано такі підручники: букварі (10), арифметики (3), підручники з природознавства, історії та теології.

На "Букварь южнорусскій" Т.Шевченка українські дослідники звертали більшу увагу, ніж на інші українські підручники, видані в підросійській Україні протягом 1857–1863 років. Перші оцінки цього букваря знаходимо в рецензіях О. Кониського "Наські граматки" в журналі "Основа" [6, 64–82] (стаття присвячена українським букварям, що вийшли друком у підросійській Україні до 1862 року) та О. Стоянова ("Воспитание". — 1861. — № 4. — С. 187–195). Підручник Т. Шевченка досліджували україністи другої половини XX – початку XXI ст. — С.Х. Чавдаров [14], Й.О. Дзендзелівський [4], В. Яцюк [22], В.І. Статєєва [13], І. К. Курабцева [7], В. Яременко [21] та ін.

Буквар Т. Шевченка перевидавався фототипічним способом кілька разів: 1) у 6 томі повного зібрання творів письменника, що вийшло друком у Києві 1964 року [20]; 2) "Шевченківський "Букварь"" (К., 1990) [15]; 3) "Буквар південноруський 1861 року" (К., 1991) [17].

Однак повний аналіз мови підручника дотепер не проводився. Мета нашої статті — подати характеристику мови, графіки і правопису букваря Т. Шевченка з погляду норм сучасної української літературної мови. У статті ставимо такі завдання: 1) описати структуру підручника; 2) проаналізувати графіку; 3) охарактеризувати особливості правопису, використаного в букварі; 4) представити результати зіставлення мови підручника із сучасними нормами української літературної мови на різних мовних рівнях — фонетичному, акцентуаційному, морфологічному, словотворчому та лексичному; 5) визначити джерела мови букваря; 6) простежити, як лексика підручника відбита в сучасній лексикографії.

Наше дослідження ґрунтується на автентичній джерельній базі: 1) опрацьовано перше видання підручника "Букварь южнорусскій" (СПб., 1861), яке ми виявили у Львівській національній науковій бібліотеці ім. В. Стефаника; 2) використано архівні матеріали, зокрема фотокопію Шевченкового рукопису букваря, що зберігається у рукописному відділі Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України (фонд № 1, одиниця зберігання № 115).

Обсяг букваря Т. Шевченка — 24 сторінки. Структура підручника описана в праці В.І. Статєєвої [13]. На початку підручника вміщено "Велыку азбуку" та "Малу азбуку" [19, 3][10]; на 4-ій сторінці підручника подано друковані великі літери та арабські цифри від 0 до 9, можливо, призначені для розрізної азбуки, що використовувалася при золотівському методі навчання грамоти. Тут літери представлені вже не в алфавітному порядку: Л Щ М Н О П Ч Т К Ь Ш Ъ Э Е Х И Ѳ Ц Й Ж Ф В V Я Р А Д Э Ю Ы З У І Г Б С. На 5-6-ій сторінках у розділі "Склады́" вміщено уривки з "Давидових псалмів" Т. Шевченка; на 7-ій сторінці подано переспів 132 псалма, але вже без поділу на склади; на 8-11 сторінках уміщено розділ "Моли́тви", де автор подав кілька церковнослов'янських молитов і власні україномовні коментарі до них. На 12-ій сторінці представлена рукописна азбука, велика і мала, та 2 рукописні невеликі тексти, призначені для навчання каліграфічного письма. У невеличкому розділі "Личба" (с. 13) подано цифри від 1 до 10, а також 100, 1000, 10000, 100000 та 1000000. На тій же сторінці вміщено й таблицю множення. Далі подано народні думи — "Ду́ма про пыря́тинского попо́вича Олексі́я" (с. 14-18) та "Дума про Марусю попивну Богуславку" (с. 18-22). На 23-24-ій сторінках наведено 13 українських прислів'їв у розділі "Народни пословыци" [13, 35-37].

Буквар написано українською мовою, тільки в деяких текстах ужито церковнослов'янську мову, передану гражданкою. Молитви, подані церковнослов'янською мовою, займають незначну частину букваря (≈ 1,5 с.). В україномовних текстах підручника зафіксовано 1434

[10]Далі при посиланні на буквар Т. Шевченка у тексті статті будемо вказувати тільки сторінку в дужках.

слововживання та близько 500 лексем.

Мова букваря Т. Шевченка відображає мовлення самого автора (у "Давидових псалмах", коментарях до молитов) і мову українського фольклору (у народних думах та прислів'ях). Т. Шевченко приділив значну частину в підручнику саме народним творам (думам, прислів'ям та приказкам), оскільки прагнув, щоб українські учні навчалися доброї української мови з фольклорних джерел.

Для ілюстрації мови і правопису "Букваря южнорусского" наведемо фрагмент із коментаря Т. Шевченка до однієї з молитов, розміщених у розділі "Молитви": "Іису́съ Христо́съ, сынъ Бо́жій святы́м ду́хомъ, воплоще́нный одъ пречи́стоі и пренепоро́чноі ди́вы Ма́ріи, наука́въ люде́й беззако́нныхъ сло́ву пра́вды и любо́ви, еды́ному свято́му зако́ну. Лю́ды беззако́ніи не нялы́ ві́ры его́ и́скреннему свято́му сло́ву, и роспялы́ его́ на Хрести ме́же разбо́йниками, яко усо́бныка и Богоху́ла" (с. 8). Як бачимо, правопис Т. Шевченка досить відмінний від сучасної української графіки й орфографії, тому непідготовлений читач, який не обізнаний з проблемною історією українського правопису, з особливостями правопису письменника, може неадекватно сприймати особливості мови підручника. З огляду на це зупинимося спочатку на характеристиці графіки та правописних особливостей букваря.

Буквар Т. Шевченка опубліковано гражданкою. Літери традиційної кирилиці вжито тільки в одному слові "Бꙋкварь", яке використано в назві підручника на титульній сторінці книги.

Буквар навчав азбуки з 36 літер, що представлена в підручнику великими і малими друкованими буквами (гражданкою): А Б В Г Д Е Ж З И І Й К Л М Н О П Р С Т У Ф Х Ц Ч Ш Щ Ъ Ы Ь Ѥ Э Ю Я Ѳ V.

Азбука букваря Т. Шевченка відрізняється від сучасної української абетки кількома рисами: а) кількістю літер (у Шевченка — 36, у суч. абетці — 33), б) відсутністю трьох літер *ґ, є, ї*, які є в сучасному алфавіті, в) наявністю шістьох літер *ъ, ы, ѥ, э, ѳ, v*, яких немає в сучасній азбуці. Крім того, в текстах букваря натрапляємо на ще одну літеру — *ё*, якої не знаходимо в алфавіті.

Правопис букваря Т. Шевченка описано в загальних рисах у невеличкій (1 с.) розвідці . Й.О. Дзендзелівського [4]. Загалом графічні та правописні особливості творів Т. Шевченка дослідив ще в 1934 році І. Огієнко, спираючись на оригінали Шевченкових творів, листів та "Щоденник", виданий за оригіналом у 1927 році (ред. акад. С. Єфремов) [8].

За слушним спостереженням І. Огієнка, Т. Шевченко ніколи не цікавився правописними питаннями, не надавав їм великого значення [8; пор. 9, 12-13]. Тому й для букваря Т. Шевченка характерна непослідовність у дотриманні певних правописних принципів. Підручник написано загалом фонетичним правописом, проте збережені деякі старі літери етимологічного правопису чи романівки. Зокрема, для "Букваря

южнорусского" характерні такі правописні особливості: 1) у кінці слів збережено *ъ*: *зъ бра́томъ до́брымъ* (с. 5); 2) звук [і] позначається літерами *і* та *и*: *въ світи* (с. 5) (пор. суч. *в світі*); 3) для позначення звука [и] використовуються літери *ы, и*: *жи́ты* (с. 5); 4) звук [е] на початку слова позначається літерою *э*, а в середині та кінці слова — *е*: *Эде́сскій* (с. 10), *лу́чче* (с. 5); 5) звукосполучення [йе] позначається буквою *е*: *еды́ному* (с. 8), *Ефремъ* (с. 10), *мое́му* (с. 21); 6) на позначення звукосполучення [йі] вживається літера *и*: *мои́хъ* (с. 5), *ихъ* (с. 6); рідше для передачі [йі] використовується *і*: (*сво́ій* (с. 10)); 7) буква *ё* вживається там, де сьогодні використовуємо буквосполучення *йо* та *ьо*: *ёго* (с. 24), *сы́нёму* (с. 14). На позначення звукосполучення [йо] вживається також літера *е*: *его́* (с. 8); 8) буква *э* вживається в молитвах, а також у народних думах у слові *сы́нэе* (с. 14); 9) там, де сьогодні вживаємо апостроф, Т. Шевченко використовував на позначення роздільної вимови літеру *ь*: *семьи́* (с. 7), *пробье́* (с. 24); 10) звук [ґ] передається буквою *г*: *гру́нтівъ* (с. 22); 11) написання суфіксів *–ськ-*, *-цьк-* без літери *ь*: *людско́ю* (с. 9), *Христія́ньскій* (с. 18), *Туре́цкій* (с. 21). Однак, іноді зустрічаємо і нормативні з сучасного погляду написання зазначених суфіксів: *Христия́ньскій* (с. 19), *Туре́цькый* (с. 20); 12) для букваря Т. Шевченка характерна неусталеність у вживанні великої літери: слово *Богъ* і похідні послідовно написані з великої букви (*Богъ* (с. 6), *Бо́же* (с. 6)), деякі інші власні назви пишуться з малої, тоді як за сучасним правописом вони мають писатися з великої: *ди́вы Ма́ріи* (с. 8), *сы́на Бо́жія* (с. 9), *святе́е письмо́* (с. 16), *святы́м ду́хомъ* (с. 8). Натомість у букварі слова *богохул, молитва, правдоучителі, хрест, християнин* та ін. пишуться з великої літери: *Богоху́ла* (с. 8), *Молы́тву* (с. 8), *Правдоучи́тели* (с. 10), *Туре́цькый* (с. 20) тощо; 13) у букварі спостерігаємо написання слів разом, окремо або через дефіс, яке не відповідає сучасним нормам: *Велыкъ-день* (с. 19), *лже́-проро́ки* (с. 9), *пан-отце́мъ* (с. 16); *до-горы́* (с. 17), *зо-дна* (с. 18); *симъ-сотъ* (с. 18); *хто-сь* (с. 14); *дежъ* (с. 14), *колы́бъ* (с. 16); *отъ-же* (с. 17) тощо.

Те, що однією буквою подаються різні звуки (літера *и* позначає [і], [и], [йі]; *е* — [е], [йе], [йо]), ускладнює розуміння фонетичних особливостей підручника: іноді важко визначити, який звук позначено тією чи іншою буквою. Доказом неусталеності правопису в букварі можуть слугувати такі приклади. В одному слові буквою *и* іноді позначаються різні звуки: *дилыти* (с. 5) (пор. суч. *ділити*), *приста́ныщи* (с. 10) (пор. суч. *пристанищі*). Один і той же звук у слові іноді позначається різними буквами: *чи́стымъ* (с. 5), *ными* (с. 5). Навіть в одному реченні в однакових словах звук [и] спочатку позначено літерою *ы*, а потім — *и*: *Го-спо́дь лю́-б<u>ы</u>ть сво-и лю-де, Лю́-б<u>и</u>ть, не-о-ста́-выть*... (с. 5). У сполученні слів *брати́въ благи́хъ своихъ* (с. 7) літера *и* в кожному слові позначає різні звуки: [і], [и], [йі]. Так само буква *і* у словосполученні *въ сво́ій ке́ліи* (с. 10) позначає, відповідно, звуки [йі] та [і].

У результаті порівняння правописних рис, визначених І. Огієнком, Й. Дзендзелівським та нами, можемо зробити висновок, що нами спостережено їх більше, ніж у Й. Дзендзелівського (у Й. Дзендзелівського — 7, у нас — 13), але менше, ніж в І. Огієнка (в І. Огієнка — 19). Й.О. Дзендзелівський звернув увагу на звукове значення таких літер: *и, і, ы, э, е, ё* [4, 35]. І. Огієнко виділив такі правописні риси, яких немає в букварі Т. Шевченка: а) іноді звук [і] позначається літерою э; б) на початку слів уживається буква *и*; в) йотоване *о* на початку слова часто передається як *йо*; г) м'якість приголосного перед *о* (*ьо*) позначається неоднаково — *е, ё, йо, іо*; ґ) після префіксів, що закінчуються на приголосний, перед йотованим вживається *ъ, ь* або не вживається нічого; д) послідовне написання *дз* [9, 12]. Проте важливо мати на увазі, що І. Огієнко зробив висновок про правопис Т. Шевченка не на основі букваря, а на ширшій базі — на основі художніх творів, листів, "Щоденника" Т. Шевченка. Виходить, не всі орфограми, характерні для рукописів Т. Шевченка в цілому, репрезентовані в тексті його букваря.

Для якнайдокладнішого аналізу мови букваря ми провели суцільне розписування тексту і порівняли мовні одиниці різних рівнів з нормами сучасної української літературної мови. Таким чином, ми виявили мовні одиниці, які не стали нормами сучасної української літературної мови (ненормативи) або перебувають на периферії сучасної норми.

Серед **фонетично-правописних** ненормативів у букварі Т. Шевченка можемо виділити такі: 1) сплутування [е] та [и] в ненаголошеній позиції: а) вживання звука [и] там, де нині виступає [е]: *мыни́* (с. 6) (пор. суч. літ. *мені*), *присви́тери* (с. 9) (пор. суч. літ. *пресвітері*); б) спостерігається і протилежна риса: вживання [е] там, де нині виступає [и] в ненаголошеній позиції: *Хрестіанамъ* (с. 9), *монастери́* (с. 10); 2) вживання [е] там, де в сучасній нормативній формі виступає звук [і] на місці давнього [е]: *ка́мень* (с. 15), *семьи́* (с. 7); 3) вживання [о] там, де сьогодні виступає [і]: а) в новозакритих складах на місці давнього [о]: *по́мочъ* (с. 18), *разбо́йниками* (с. 8), *со́колъ* (с. 14), *той* (*При той части́*) (с. 14) (пор. суч. літ. *тій*); б) на місці давнього *ъ* в сильній позиції: *возьми́те* (с. 15) (пор. суч. літ. *візьміть*); 4) наявність м'якого звука [р'] в кінці слова і складу там, де сьогодні виступає як норма твердий звук [р]: *букварь* (с. 1), *пи́сарь* (с. 15), *Ага́рьску* (с. 14) та ін.; однак ця риса простежується непослідовно, в деяких словах у зазначеній позиції виступає твердий [р], доказом чого служить літера *ъ* після *р*: *тепе́ръ* (с. 16), *матіръ* (с. 17); 5) уживання [і] там, де в сучасній укр. літ. мові виступає звук [е]: *по рича́хъ* (с. 19) (пор. суч. *по речах*); 6) [і] там, де сьогодні нормативно виступає [и]: *діяконъ* (с. 10) (пор. суч. *диякон*), *міръ* (с. 22) (пор. суч. *мир*); 7) вживання звука [и] там, де сьогодні нормою є наявність [і]: *пидыймала* (с. 17) (пор. суч. літ. *підіймала*); 8) звукосполука [зж] там, де в сучасній укр. літ. мові виступає [ждж]: *выи́зжавъ* (с. 16), *произжа́въ* (с. 16);

9) уживання твердого звука [т] там, де сьогодні нормативним виступає м'який [т']: *потмарило* (с. 14); 10) відсутність початкового [й] у слові *йняти*: *нялы́* (с. 8) (пор. суч. літ. *йняли*); 11) вживання звукосполуки [жд] там, де сьогодні нормативно виступає [дж]: *прихожда́ты* (с. 20) (пор. суч. нар.-поет. *приходжати*); 12) уживання звука [о] у слові *котрий* там, де в сучасній українській літературній мові виступає нуль звука: *кото́рый* (с. 17); 13) уживання звукосполучення [іа], відповідно буквосполуки *іа*, *у* слові *християнин*: *Хрестіанамъ* (с. 9); проте вживається і нормативна сьогодні форма: *Християнській* (с. 19); 14) ненормативна з сучасного погляду форма іменника *військо*: *вя́йська* (с. 17) (пор. суч. літ. *військо*) — вживається тільки один раз, в інших випадках у підручнику використана нормативна сьогодні форма: *військо* (с. 15); 15) уживання форми імені *Ісус,* яка не характерна для сучасної української літературної мови: *Іису́съ* (с. 8); 16) звук [о] там, де сьогодні нормою виступає [а] на місці давнього [о]: *бога́то* (с. 23); проте прикметник *багатий* у підручнику вживається, як у сучасній мові: *бага́тымъ* (с. 24). За твердженням І. Огієнка, Т. Шевченко ніколи не вживав фонетичного варіанта *богатий*, а послідовно вживав нормативну з сучасного погляду форму *багатий* [8, № 3, 115].

Над більшістю слів у букварі Т.Шевченка поставлено наголос, це дало можливість нам виділити **акцентуаційні** ненормативи. До них належать слова з інакшим, ніж у сучасній українській літературній мові, наголосом: *беззаконіе* (с. 10) (беззако́ння), *гру́нтівъ* (с. 22) (ґрунті́в), *козацьки́* (с. 14) (коза́цькі), *малі́и* (с. 16) (малі́ї), *Ма́ріи* (с. 8) (Марі́ї), *молилы́ся* (с. 10) (моли́лися), *но́вымъ* (с. 5) (нови́м), *побрязкачи́* (с. 23) (побря́зкачі), *руко́писна* (с. 12) (руко́писна), *са́мого* (*Мене́ са́мого возьми́те...*) (с. 15) (само́го), *симво́лъ* (с. 9) (си́мвол), *старі́и* (с. 16) (старі́ї), *судна́* (с. 17) (су́дна), *улы́цяхъ* (с. 16) (ву́лицях), *у́чыните* (с. 15) (учи́ните), *части́* (с. 14) (ча́сті), *честны́мъ* (с. 6) (че́сним). Нами зафіксовано кілька слів, що в букварі Т. Шевченка мають подвійне наголошування: *зни́ма́въ* (с. 16), *коза́цькі́и* (с. 17), *лже́-проро́ки* (с. 9), *ма́теры́нська* (с. 16), *пани́-ма́ткою* (с. 16), *са́лмо́мъ* (с. 5) *спада́е́* (с. 7), *Христо́ву́* (с. 11).

Морфологічні ненормативи. У системі **іменника** виділено лексеми, які мають інакшу, ніж у сучасній українській літературній мові, парадигму або форму числа: 1) І відміна: а) флексія *–е* в наз. відм. мн: *люде* (с. 5) (пор. суч. літ. *люди*). Цікаво, що в рукописі букваря, фрагмент якого зберігається в Інституті літератури ім. Т.Г. Шевченка, в одному випадку вжита форма *лю́ды* [18, 1] і так само надрукована в підручнику (с. 8), а в іншому випадку — в рукописі вжито *люде* (пор. рукопис: *Де есть добри люде, Тамъ и правда буде — а де кривда буде там добра небуде* [18, 2]), проте надруковано *люды*: *Де есть добри люды, Тамъ и правда буде, А де кривда буде, Там добра не буде* (с. 12); 2) ІІ відміна: а) флексія *–а* в род. відм. одн. ім. чол. роду там, де сьогодні нормативним виступає

закінчення *-у*: *ві́ка* (с. 7) (пор. суч. літ. *віку*); б) закінчення *–еві* в дав. відм. одн. там, де сьогодні нормативною виступає флексія *–ові*: *Господеви* (с. 5) (пор. суч. літ. *Господові*, яке загалом є відхиленням від закономірної парадигми, адже іменник *Господь* м'якої групи, тому закономірно мала б бути та флексія, яка представлена в Т. Шевченка); в) флексія *–у* в місц. відм. одн. ім. чол. роду там, де в суч. літ. мові виступає закінчення *–і*: *въ до́му* (с. 7) (пор. суч. літ. *в домі*); *въ 315 ро́ку* (с. 9) (пор. суч. літ. *в 315 році*); г) форма знах. відм. мн., однакова з формою наз. відм. мн., тоді як у суч. укр. літ. мові для назв істот нормативною виступає форма, однакова з род. відм. мн.: *люде* (*Го-спо́дь лю́-быть сво-и лю-де*) (с. 5) (пор. суч. літ. *любить своїх людей*); 3) III відміна: а) закінчення *–ію* в ор. відм. одн.: *кро́вію* (с. 9).

У системі **прикметника**: а) Т. Шевченко віддає перевагу повній нестягненій формі прикм.: *высо́кіи* (с. 7), *святіи* (с. 7) та багато ін. Ця риса, як відомо, характерна для українського фольклору. Повні стягнені форми прикметників у підручнику зустрічаються рідше: *би́дни* (с. 19), *Бо́же* (*имя Бо́же*) (с. 6); б) інакша, ніж у сучасній укр. літ. мові, група прикм.: *Великоо́дная* (с. 19) (пор. суч. літ. *великодня*); в) закінчення *–ій* у наз. відм. одн. прикм. там, де сьогодні нормативним виступає флексія *–ий*: *Бо́жій* (*сынъ Бо́жій*) (с. 8), *ясне́нькій* (с. 14) (пор. суч. літ. *ясненький*), *великій* (с. 14) (пор. суч. літ. *великий*) та ін. Загалом, це діалектна риса, характерна для південно-східного наріччя, а саме для південно-східної Полтавщини та Слобожанщини [1, 107], вона зустрічається також в окремих південно-західних говірках (подільсько-волинських та надсянських), а також у деяких волинсько-поліських говірках [1, 107-108]. Така форма характерна здебільшого для народних дум, уміщених у букварі, хоча зустрічається і в текстах, автором яких є сам Т. Шевченко; г) запозичена з церковнослов'янської мови форма прикм. *Божія*: *сы́на Бо́жія* (с. 9) (пор. суч. літ. *Сина Божого*); ґ) закінч. *–ій* у знах. відм. одн. там, де в суч. укр. літ. мові нормативним виступає *–ий*: *святій* (*на святій пра́зныкъ*) (с. 21); д) інакша, ніж у суч. укр. літ. мові, форма вираження вищого ступеня порівняння прикм. *добре*: *Чи е що кра́ще, лу́чче въ сві́ти* (с. 7) (пор. суч. літ. *ліпше, краще*). Лексема *лучче* (прикм. та присл.) характерна для українських говорів, пор. *лучче* — рос. *лучше* у словнику за ред. Б. Грінченка з посиланням на тексти П. Куліша, М. Номиса, П. Чубинського, "Основи" [10 II, 383]; е) запозичена з церковнослов'янської форма присвійного прикм. *Ааронів*: *Ааро́ню* (...*На бо́роду Ааро́ню Спада́е росо́ю*...) (с. 7) (пор. суч. літ. *на бороду Ааронову*).

У системі **займенника**: а) форми род. відм. мн. займ. *вони* без приставного *н* при прийменниках: *до ихъ* (с. 18); б) повні нестягнені форми займенників прикметникового типу відмінювання: *те́е* (с. 9).

У системі **дієслова**: а) південно-східні діалектні форми дієслів 3 ос. одн. теп. часу: *кара́* (с. 6) (пор. суч. літ. *карає*); б) уживання закінчення

-ут, *-ат* у 3 ос. мн. дієслів: *спада́ютъ* (с. 7), *творятъ* (с. 7). Можливо, тут простежується друкарський огріх. Протее, якщо взяти до уваги той факт, що 1) флексійне *–т* зустрічається у дієслівних формах 3 ос. мн. у деяких південно-східних (зокрема, на Черкащині), поліських (переважно у волинсько-поліських у басейні рік Горині, Стиру, Случу) [1, 135], 2) Т. Шевченко родом з південної Черкащини, то можна допускати, що у букваревих формах з твердим *–т спада́ютъ, творятъ* простежуються говіркові риси з Черкащини; в) ненормативна з сучасного погляду форма 3 ос. одн. дієслова *вставати*: *вставае* (с. 16) (пор. суч. літ. *встає*); г) архаїчна форма дієприслівників: *поучая* (с. 10) (пор. суч. літ. *повчаючи*).

До **словотворчих** ненормативів ми віднесли ті мовні одиниці, які відрізняються від сучасних літературних певним словотворчим афіксом (префіксом, суфіксом тощо). У складі словотворчих ненормативів, зафіксованих у букварі Т. Шевченка, ми виділили такі групи: 1) префікс *по-* там, де сьогодні виступає префікс *пі-*: *познать* (с. 5); 2) преф. *под-* там, де сьогодні маємо *під-*: *поднима́е* (с. 14); 3) преф. *рос-* там, де сьогодні виступає преф. *роз-*: *ро́скоши* (с. 22), *роспялы́* (с. 8); 4) преф. *от-* там, де сьогодні маємо *од-*: *откупляе* (с. 18); 5) преф. *раз-* там, де в суч. укр. літ. мові нормативним виступає *роз-*: *разбо́йниками* (с. 8); 6) уживання суфікса *-ова-* в дієсловах, де сьогодні нормою виступає суф. *-ува-*: *дывова́ли* (с. 17), *побудовали* (с. 10), *шанова́ты* (с. 17); 7) несуфіксальний спосіб творення слів там, де в сучасних нормативних формах суфікс наявний: *Богоху́л* (с. 8) (пор. суч. заст. *богохульник* [СУМ I, с. 210]); 8) прислівникові суфікси *-'а, -е* там, де сьогодні маємо суфікси *–і, -о,* : *сёго́дня* (с. 19) (пор. суч. літ. *сьогодні*); *однодушне* (с. 9) (пор. *однодушно* — *рідко* [СУМ V, с. 635]); 9) відсутність постфікса *–ся* у словах, де в суч. укр. літ. мові цей постфікс уживається: *починае* (...*На сы́нёму мо́ри не добре щось-починае...*) (с. 14) (пор. суч. літ. *починається*); *дывова́ли* (*То вси тои́ди козакы́ ды́вомъ дывова́ли...*) (с. 17) (пор. суч. літ. *дивувалися*).

Серед **лексичних** одиниць ми виділили такі групи:

1) слова, які відсутні в найбільших сучасних лексикографічних працях, зокрема в СУМі [12] та ВТССУМі [3]. У підручнику виявлено 21 таку лексему, значна частина з яких — церковнослов'янізми: *беззаконіе* (с. 10) (пор. ст.-сл. безаконие 'беззаконня' [2, 16]); *воздастъ* (с. 6) (пор. ст.-сл. въздавати 'віддавати належне' [2, 34]); *воплоще́ніи* (с. 9), *воплоще́нный* (с. 8) (пор. ст.-сл. въплъштениє 'втілення' [2, 38]); *воспо́ю* (с. 5) (пор. ст.-сл. въспэти 'оспівати' [2, 40]); *добро-во́нне* (с. 7) (пор. ст.-сл. добровониє 'аромат, пахощі' [2, 54]); *и́скреннему* (с. 8) (пор. ст.-сл. искрьнь 'ближній', искрьньнэ 'щиро' [2, 81]); *лже́-учи́тели* (с. 9) (пор. суч. літ. 'той, хто видає себе за учителя'); *почита́ты* (с. 17) (пор. ст.-сл. почитати 'шанувати' [2, 173]); *стыхъ* (с. 5) (пор. ст.-сл. стихъ '*вірш*' [2, 239]). До цієї групи також належать такі слова: *Богоху́л* (с. 8)

‘богохульник’, *го́роди* (с. 9) ‘міста’, *земноро́днымъ* (с. 7) ‘земний; народжений на Землі’, *ме́же* (с. 8) ‘між’, *однодýшне* (с. 9) ‘однодýшно’, *опрощéнья* ‘благословення; прощення’ (с. 16), *пословыци* (с. 23) ‘прислів’я’, *Правдоучи́тели* (с. 10) ‘ті, хто навчають правди’, *пыря́тинского* (с. 14) ‘який родом із міста Пирятина’, *сёго́дня* (с. 19) ‘сьогодні’, *южнорусскій* (с. 1) ‘український’. Т. Шевченко використав у назві свого підручника термін "южнорусскій", хоча в назвах ряду букварів кінця 50-их — початку 60-их років XIX ст. вживався і прикметник "український": "Українська абетка" М. Гатцука (М., 1861 р.), "Українська граматка" І. Деркача (М., 1861), "Граматка за для українського люду" Л. Ященка (М., 1862);

2) лексеми, за походженням церковнослов’янізми, які відбиті у словниках і мають при собі ремарку *церк.* або *книжн.*: *Великóдная* (пор. *великóдній* — церк. ‘стос. до Великодня’ [СУМ I, 320]); *ревнители* (с. 9) (пор. *ревни́тель* — книжн. ‘щирий, затятий прихильник кого-, чого-небудь’ [СУМ VIII, 473], рьвьнитель ‘ревнитель, поборник’ [2, 223]); *тварямъ* (с. 7) (пор. *твар*[1] — заст., книжн. ‘будь-яка істота, живе створіння; тварина’ [СУМ X, 45], тварь ‘створіння, істота’ [2, 271]);

3) лексичні одиниці, які зафіксовані в СУМі чи ВТССУМі, проте супроводжуються стилістичною ремаркою *діал.* Таких слів у підручнику зафіксовано 8, зокрема: *лейстровы́й* (с. 15) (пор. *лейстрови́й* — діал. ‘реєстровий’ [СУМ IV, 472]); *ма́тчина* (с. 18) (пор. *ма́тчин* — діал. ‘прикм. до *матка*; належний матері’ [СУМ IV, 654]); *ме́жъ* (с. 14) (пор. *меж* — діал. ‘між’ [СУМ IV, 666]); *отцéвська* (с. 16) (пор. *вітці́вська* — діал. ‘прикм. до *отець*’ [СУМ I, 690]); *похожа́е* (с. 14) (пор. *похожа́ти* — діал. ‘походжати’ [ВТССУМ, 1094]); *стрéменемъ* (с. 16) (пор. *стрéм’я* — діал. ‘стромовина’ [СУМ IX, 763]). Біля деяких слів у СУМі, крім діалектної, подається й інша ремарка: *зачува́ли* (с. 16) (пор. *зачува́ти* — поет., діал. ‘чути, сприймати слухом що-небудь’ [СУМ III, 410]); *отця* (с. 17) (пор. *отéць* — діал., уроч. ‘батько’ [СУМ V, 804]);

4) слова, які зафіксовані в СУМі та ВТССУМі, але мають ремарку *заст.* або *іст.* Зокрема, в букварі Т. Шевченка зафіксовано 30 слів, які в СУМі позначені ремаркою *заст.*: *бусурмéнськои* (с. 22) (пор. *бусурма́нський, бусурмéнський* — заст., нар.-поет. ‘прикм. до *бусурма́н, бусурмéн*’ [СУМ I, 264]); *вертéпи* (с. 10) (пор. *вертéп* — заст. ‘печера’ [СУМ I, 332]); *воцаритця* (с. 7) (пор. *воцаря́тися* — заст. ‘вступати на царський престол; починати царювати’ [СУМ I, 746]); *горныли* (с. 9) (пор. *горни́ло* — заст. ‘горно’ [СУМ II, 133]); *ди́вы* (с. 8) (пор. *діва* — заст., поет. ‘дівчина’ [СУМ II, 296]); *зла́то* (с. 9) (пор. *зла́то* — заст., поет. ‘золото’ [СУМ III, 587]); *крова́ви* (с. 6) (пор. *крова́вий* — заст. ‘кривавий’ [СУМ IV, 360]); *личба* (с. 13) (пор. *лічба́* — заст. ‘арифметика’ [СУМ IV, 533]); *ложахъ* (с. 6) (пор. *ло́жа*[3] — заст. ‘ложе’; *ло́же* — заст., поет. ‘місце для спання; постіль’ [СУМ IV, 540]); *міръ* (с. 22) (пор. *мир*[2] — заст. ‘світ’ [СУМ IV, 712]); *нево́льныкивъ* (с. 18) (пор. *невíльник*, заст. *нево́льник* — ‘той,

кого взяли в полон або насильно поневолили’ [СУМ V, 265]); *одностайне* (с. 9) (пор. *одностайне* — заст. ‘одностайно’ [СУМ V, 638]); *оме́ты* (с. 7) (пор. *оме́т* — заст. ‘пола, край (одягу)’ [СУМ V, 693]); *отта́къ* (с. 7) (пор. *отта́к* — заст. ‘отак’ [СУМ V, 812]); *от-тымъ* (с. 17) (пор. *отти́м* — заст. ‘отим’ [СУМ V, 812]); *отце́ва* (с. 18) (пор. *отце́вий* — заст., уроч. ‘батьківський’ [СУМ V, 815]); *пани́-ма́ткою* (с. 16) (пор. *пані́ма́тка* — заст. ‘мати стосовно до своїх дітей’ [СУМ VI, 46]); *пан-отце́мъ* (с. 16) (пор. *пано́те́ць* — заст. ‘батько стосовно до своїх дітей’ [СУМ VI, 48]); *побусурме́нылась* (с. 22) (пор. *побусурма́нитися*, *побусурме́нитися* — заст. ‘прийняти іншу віру (перев. магометанську)’ [СУМ VI, 629]); *поту́рчылась* (с. 22) (пор. *потуре́чуватися*, *поту́рчуватися* — заст. ‘приймати турецьку (мусульманську) віру’ [СУМ VII, 434]); *пренепоро́чноі* (с. 8) (пор. *пренепоро́чний* — заст., поет. ‘позбавлений будь-якого пороку, будь-якої вади, хиби’ [СУМ VII, 538]); *противъ* (с. 16) (пор. *про́тив* — заст. ‘проти’ [СУМ VIII, 315]); *се* (с. 16) (пор. *сей* — заст. ‘цей’ [СУМ IX, 110]); *собо́ромъ* (с. 6) (пор. *собо́р* — заст. ‘зібрання великої кількості людей в одному місці для розваги, відпочинку і т. ін.’ [СУМ IX, 433]); *тварямъ* (с. 7) (пор. *твар*[1] — заст., книжн. ‘будь-яка істота, живе створіння; тварина’ [СУМ X, 45]); *темны́ця* (с. 18) (пор. *темни́ця* — заст., поет. ‘в’язниця’ [СУМ X, 68]); *тойдижъ* (с. 9) (пор. *тойді́* — заст. ‘тоді’ [СУМ X, 177]); *ученикы* (с. 8) (пор. *учени́к* — заст. ‘учень’ [СУМ X, 533]); *часть* (с. 14) (пор. *часть* — заст. ‘частина’ [СУМ XI, 282]); *яко* (с. 6) (пор. *я́ко* — заст. ‘як’ [СУМ XI, 640]).

Як бачимо, деякі застарілі слова є водночас поетичними й народнопоетичними: *бусурме́нськои*, *ди́вы*, *зла́то*, ложахъ, *пренепоро́чноі*, *темны́ця*. Застаріле слово *отце́ва* має забарвлення урочистості.

Крім того, зафіксовано 3 матеріальні архаїзми — історизми, біля яких у СУМі є ремарка *іст.*: *запоро́зькій* (с. 14) (пор. *запорі́зький*, *запоро́зький* — іст. ‘прикм. до *запорі́жці*, *запоро́жці* і Запоріжжя, Запорожжя’ [СУМ III, 274]); *кошово́му* (с. 15) (пор. *кошови́й* — іст. ‘вождь, отаман козаків на Запорізькій Січі’ [СУМ IV, 317]); *ота́ма́нови* (с. 15) (пор. *ота́ман* — іст. ‘виборний або призначений ватажок козацького війська’ [СУМ V, 801]). Проте в підручнику є значно більше історизмів, біля яких у словнику не стоїть відповідна ремарка: *коза́къ* (с. 15), *тымпа́ни* (с. 6) тощо;

5) лексеми, які наявні в СУМі та ВТССУМі, при яких є ремарка *рідко* або *рідше*. Зафіксовано 9 таких слів: *безпе́чно* (с. 16) (пор. *безпе́чно* — рідко ‘безтурботно’ [СУМ I, 139]); *билшъ* (с. 24) (пор. *бі́льше*, рідше *більш* ‘вищ. ст. до *бага́то’* [СУМ I, 186]); *вкра́лысь* (с. 10) (пор. *вкрада́тися* — рідко ‘закрадатися’ [СУМ I, 699]); *есть* (с. 16) (пор. *єсть* — рідко ‘форма теп. ч. всіх осіб одн. і мн. дієслова *бу́ти’* [СУМ II, 499]); *зо* (с. 18) (пор. *з*, рідко *зо* [СУМ III, 7]); *ла́комства* (с. 22) (пор. *ла́комство* — рідко ‘ласощі’ [СУМ IV, 439]); *приста́ныще* (с. 6) (пор. *приста́нище* — рідко ‘те саме, що *пристано́вище’* [СУМ VIII, 37]); *роковый* (с. 19) (пор. *рокови́й* — рідко

‘який буває раз на рік; щорічний’ [СУМ VIII, 875]); *улы́ци* (с. 11) (пор. *у́лиця* — рідко ‘вулиця’ [СУМ X, 430]);

6) лексеми, які включені до реєстру СУМа та ВТССУМа і супроводжуються ремаркою *розм*. Зафіксовано 21 таке слово: *брехне́ю* (с. 23) (пор. *брехня* — розм. ‘неправда’ [СУМ I, 233]); *вида́емъ* (с. 19) (пор. *вида́ти* — розм. ‘бачити’ [СУМ I, 384]); *втеря́лы* (с. 17) (пор. *утеря́ти* — розм. ‘утратити’ [СУМ X, 507]); *дивка* (с. 18) (пор. *ді́вка* — розм. ‘дівчина’ [СУМ II, 297]); *діла́* (с. 6) (пор. *ді́ло* — розм. ‘робота, заняття людини, пов’язані з розумовим і фізичним напруженням’ [СУМ II, 304]); *доста́ну* (с. 23) (пор. *доста́ва́ти* — розм. ‘діставати’ [СУМ II, 387]); *замовчалы* (с. 15) (пор. *замовча́ти* — розм. ‘замовкнути’ [СУМ III, 217]); *заста́въ* (с. 24) (пор. *заставля́ти* — розм. ‘примушувати виконувати що-небудь, ставати до роботи’ [СУМ III, 327]); *збавля́въ* (... *И блы́зькихъ сусидивъ хли́ба й со́ли безневы́нно збавля́въ*...) (с. 16) (пор. *збавля́ти* — розм. ‘віднімати що-небудь у когось, залишати без чогось, позбавляти чогось’ [СУМ III, 424]); *збавляти* (*Неха́й бу́ду одынъ погибаты, Козацького вийська не збавляти!*) (с. 16) (пор. *збавля́ти* — розм. ‘доводити до загину, знищувати, губити’ [СУМ III, 424]); *знавъ* (с. 17) (пор. *зна́ти* — розм. ‘могти, уміти що-небудь робити, поводитися певним чином’ [СУМ III, 643]); *огне́мъ* (с. 9) (пор. *вого́нь*, розм. *ого́нь* [СУМ I, 715]); *пе́рвый* (с. 5) (пор. *пе́рвий* — розм. ‘перший’ [СУМ VI, 118]); *пожыть* (с. 7) (пор. *поживати*[2] — розм. ‘використовувати що-небудь для своїх потреб, витрачати щось на свої потреби’ [СУМ VI, 774]); *попивну* (с. 18) (пор. *попі́вна* — розм. ‘попова дочка’ [СУМ VII, 200]); *пра́зныкъ* (с. 19) (пор. *пра́зник* — розм. ‘свято’ [СУМ VII, 512]); *рича́хъ* (с. 19) (пор. *річ* — розм. ‘мова’ [СУМ VIII, 578]); *сви́том* (с. 9) (пор. *світ*[1] — розм. ‘світло’ [СУМ IX, 84]); *спы́льна* (с. 14) (пор. *спи́льна* — розм. ‘пильно’ [СУМ IX, 503]); *тепе́ра* (с. 18) (пор. *тепе́ра* — розм. ‘тепер’ [СУМ X, 76]); *уробляе* (с. 17) (пор. *уробля́ти* — розм. ‘виконувати певну роботу’ [СУМ I, 473]);

7) у підручнику виявлено 3 слова, біля яких у СУМі стоять ремарки *розм*. та *рідко*: *знавалы* (с. 15) (пор. *знава́ти* — розм., рідко ‘знати’ [СУМ III, 636]); *неоста́выть* (с. 5) (пор. *оставля́ти* — розм., рідко ‘залишати’ [СУМ V, 783]); *послухачи́* (с. 23) (пор. *послу́ха́ч* — розм., рідко ‘слухач’ [СУМ VII, 344]).

Ми простежили також, як лексика букваря репрезентована у "Словнику мови Шевченка" (К., 1964). У результаті цього виявлено ряд слів, які використані в букварі, проте не включені в "Словник мови Шевченка". Серед них такі лексеми: *однодушне, опрощенья, отцевий, отцевський, паніматка, пироги, побрязкачі* та ін.

На основі проведеного мовного аналізу можемо зробити такі висновки:

1) Т. Шевченко використав у своєму підручнику гражданський шрифт не лише в україномовних творах, але й у церковнослов’янських. Азбука

букваря Т. Шевченка відрізняється від сучасної української абетки кількістю літер (у Шевченка — 36, у суч. абетці — 33), наявністю шести літер (*ъ, ы, э, э, ѳ, ѵ, ё*), яких немає в сучасній абетці, та відсутністю букв *ґ, є, ї*, які представлені в сучасному алфавіті;

2) правопис букваря переважно фонетичний, який характеризується варіантними написаннями. Для правопису Т.Шевченка характерні й деякі риси історико-етимологічного правопису. Основна причина такого письма — неусталеність українського правопису в часи Т.Шевченка;

3) буквар Т. Шевченка відображає не лише мовлення Т.Шевченка (у "Псалмах", коментарях до молитов), але й фольклорну мову, оскільки значну частину тексту підручника займають народні тексти (народні думи про Марусю Богуславку, Олексія Поповича, українські прислів'я та приказки). Поет прагнув, щоб учні навчалися живої, народної української мови;

4) на фонетично-правописному рівні виділено 16 ненормативних рис. Однак, значна їх частина простежується лише в кількох прикладах (*мыни́, ка́мень, со́колъ, букварь, нялы́* та ін.). Отже, частотність використання фонетично-правописних ненормативів невисока. Завдяки цьому фонетика підручника сприймається як досить близька до сучасних норм української літературної мови;

5) буквар Т. Шевченка відіграв роль у кодифікації української акцентуації, оскільки в ньому проставлено наголоси. Абсолютна більшість акцентуаційних форм Т. Шевченка закріпилися як норма в сучасній українській літературній мові. У букварі виявлено незначну кількість слів з іншими, ніж у сучасній українській мові, наголосами (*но́вымъ, Ма́ріи, молилы́ся*, *козацьки́* та ін.);

6) на морфологічному рівні виділено 20 ненормативних рис: у системі іменника — 7 (*люде, ві́ка, Господеви, въ до́му* тощо), у системі прикметника — 7 (*высо́кіи, Бо́жій, лу́чче* та ін.), у системі займенника — 2 (*до ихъ, те́е*), у системі дієслова — 4 (*спада́ютъ, поучая, вставае* та ін.);

7) серед словотворчих ненормативів зафіксовано 9 рис (напр., *познать, ро́скоши, Богоху́л, сёго́дня*).

Незважаючи на досить значну кількість ненормативних морфологічних та словотворчих рис, мова букваря Т. Шевченка на цих рівнях здебільшого відповідає нормам сучасної української літературної мови;

8) у букварі Т. Шевченка з використаних близько 500 лексем (1434 слововживань) зафіксовано 54 одиниці, які не стали нормою сучасної української літературної мови (це становить ≈ 10 % лексики підручника) та 44 одиниці, які перебувають на периферії сучасної нормативної системи (це становить ≈ 9 %). У складі ненормативних з сучасного погляду лексем, зокрема у науковому стилі, який репрезентує буквар Т. Шевченка, а) частина взагалі не включена в сучасні нормативні

словники (таких 21 слово: *беззáконіе, воздастъ, воплощéнный* та ін.), б) частина зафіксована з ремарками *діал*. (8 слів: *лейстровый́, мáтчина, мéжъ* тощо), в) певна кількість зафіксована з ремаркою *розм*. (21 лексема: *брехнéю, видáемъ, втеря́лы* та ін.), г) кілька слів включені з ремарками *розм*., *рідко* (3 слова: *знавалы, неостáвыть, послухачи́*). Певну частину складають лексичні одиниці, які перебувають на периферії сучасної нормативної системи, вони включені в сучасні кодифіковані словники з різними ремарками: *церк*. (слово *Великóдная*), *іст*. (3 лексичні одиниці: *запорóзькій, кошовóму, отáмáнови*), *заст*. (30 слів: *бусурмéнськои, вертéпи, горныли* тощо), *рідко* (9 лексем: *безпéчно, вкрáлысь, есть* та ін.), *книжн*. (2 слова: *ревнители, тварямъ*);

9) ряд лексем, використаних у букварі (*однодушне, опрощенья, отцевий* та ін.), не включено в "Словник мови Шевченка";

10) мова букваря Т. Шевченка на всіх мовних рівнях яскраво відображає, з одного боку, тяжіння до народнорозмовної стихії, яка переважає в підручнику (*лучче, ясненькій, великій, карá, втеряти, дівка, лейстровий* та ін.), а з іншого — до книжного, церковнослов'янського джерела (*кровію, сына Божія, поучая, воплощеніе, ревнитель* тощо). Вживання архаїчних (передусім церковнослов'янських) мовних одиниць значною мірою зумовлене тематикою художніх поетичних творів (псалмів) та змістом Шевченкових коментарів до молитов.

Таким чином, докладний аналіз мови, графіки, правопису букваря Т. Шевченка переконливо доводить, що вжиті форми в абсолютній більшості стали нормою сучасної української мови.

1. Бевзенко С.П. Українська діалектологія / С.П. Бевзенко. – К., 1980; 2. *Белей Л.О.* Старослов'янсько-український словник / Любомир Белей, Олег Белей. — Львів, 2001; 3. *Великий* тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел.— К.,2005; 4. *Дзендзелівський Й.О.* "Букварь южнорусскій" Т.Г. Шевченка 1861 р. / Й.О. Дзендзелівський // Тези доповідей науково-практичної конференції, присвяченої 175-річчю з дня народження Т.Г. Шевченка / Ужгородський державний університет; Закарпатська обласна організація товариства "Знання". — Ужгород, 1989;. 5. *Коляда Н.М.* Розвиток недільних шкіл в Україні (друга половина XIX — початок XX ст.) : Автореф. дис. … канд. педагог. наук / Коляда Наталія Миколаївна; Інститут педагогіки АПН України. — К., 2004. 6. *Кониський Олександр.* Наські граматки // Основа. —1862. — Січень; 7. *Курабцева І. К.* Науково-культурне значення "Букваря южнорусского" Т. Шевченка і "Граматки" П. Куліша / І.К. Курабцева // Культура народов Причерноморья.— 2004.— № 51; 8. *Огієнко І.І.* Шевченкова мова // Рідна мова. – 1934. – № 5, 6, 8, 10; 9. *Прозор Н.Є.* Журнал "Рідна мова" про мову й правопис Тараса Шевченка // Роль Тараса Шевченка в історії української літературної мови : текст лекцій / В.І. Статєєва, Н.Є. Прозор; Ужгородський національний університет. — Ужгород, 2001; 10. *Словарь* української мови. Упорядкував з додатком власного матеріалу Б. Грінченко : в 4 т [Надруковано з видання 1907-1909 рр. фотомеханічним способом]. — К., 1958–1959. 11. *Словник* мови Шевченка : у 2 т. — К., 1964. 12. *Словник* української мови : в 11 т. — К. : 1970-1980. 13. *Статєєва В.І.* Мовна позиція Тараса Шевченка // Роль Тараса Шевченка в історії української літературної мови : текст лекцій / В.І. Статєєва, Н.Є. Прозор; Ужгородський національний університет. — Ужгород, 2001;. 14. *Чавдаров С. Х.* Педагогічні ідеї Тараса Григоровича Шевченка / Проф.

С.Х. Чавдаров. — К. , 1953; 15. *Шевченківський* "Букварь" : Роздатковий матеріал до курсу "Історія української культури" та "Історія української літератури" / Київський політехнічний інститут; АН УРСР; Центральна наукова бібліотека ім. В.І. Вернадського. – К, 1990; 16. *Шевченківський* словник : у 2 т. / Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка АН України; Головна редакція "Української радянської енциклопедії". – К., 1976–1977. 17. *Шевченко Т.Г.* Буквар південноруський 1861 року. – К. : Веселка, 1991. – 63 с. 18. *Шевченко Т.Г.* Букварь южнорусскій [Фотокопія] // Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка. — Ф. 1. — № 115. 19. *Шевченко Т.Г.* Букварь южнорусскій. — СПб.,1861;. 20. *Шевченко Т.Г.* Букварь южнорусскій // Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 6 т. – Т. 6. – К., 1964; 21. *Яременко В.* "Добрі жнива колись-то будуть..." (Християнська наповненість Шевченкового "Букваря") // Слово і час. — 2004. — № 4; 22. *Яцюк В.* Кобзаревий буквар / Володимир Яцюк // Шевченко Т. Г. Буквар південноруський 1861 року.— К., 1991.

ШЕВЧЕНКО І СВІТ

Евгений Евтушенко

Гений, забритый в солдаты

С детства он любил забираться на курганы, сотворенные из степной земли, впитавшей и пот, и слезы, да и столько кровушки. Землю копали лопатами, а то и рыли шаблюками, и бережно насыпали из казачьих шапок и крестьянских мешков. Одни курганы были осевшие, иссушенные и обессиленные, с неожиданно проваливающимися пустотами, осыпающиеся, как их ни старались удержать стебельки чабреца, зверобоя и полыни. Другие курганы были крепкие, крутые, и маленький Тарас порой скатывался с их шершавых боков, обросших травой и колючками. Но снова упрямо карабкался на самый верх, где однажды нашел обкуренную и хорошо обкусанную трубку с еще не выветренным запахом тютюна, забытую кем-то тоже охочим до вершин, откуда виден необъятный простор, а если закрыть глаза, то и весь белый свет.

А еще притягивало Тараса то, что на вершине можно было свободно дышать полной грудью. Да и кто больше дорожит свободой, чем несвободный от рождения человек, который смыслом жизни сделал преодоление несвободы! А по-настоящему несвободен тот, кто кичится своей якобы свободой, не замечая собственной зависимости от въевшегося в сознание крепостного права, скрывающегося под любым псевдонимом или никак не названного, но гнездящегося в неизлечимо холопских генах.

Роль мужской Арины Родионовны при Тарасе сыграл его дед Иван Андреевич Швец, рассказывавший ему и сказки, и предания о вольнолюбивых гайдамаках, поднимавшихся то супротив надменной шляхты, то против царевых угнетателей. География восстаний была широкой – от реальной Колиивщины до метафорической Гупаливщины. Бунтарь Устим Кармалюк был одним из любимых героев дедовых рассказов, пересыпанных фольклорными версиями притч Григория Сковороды и походными песнями запорожцев с бесконечным перечислением куренных атаманов, чьи имена пахли порохом, горилкой, Черным морем и благовониями турчанок.

После лихорадочных глотков вольного курганного воздуха юного Тараса опьянил воздух мастерских Петербургской академии художеств и сознание того, что пряно духовитые краски могут обессмертивать закаты, рассветы, извержения вулканов, прекрасный и ужасающий мир человечества. Тогда невозможно было вообразить, что он, испытавший это заманчивое искушение свободой, будет забрит в солдаты и брошен

в аральские солончаки, поплатившись за то, что сумел только подержаться за краешек горизонта свободы. Однажды в ссыльном отчаянье, когда раскаленный песок скрипел на зубах, он воскликнул: "Дождусь ли я этой хромой волшебницы свободы?"

Какая точная и горестная метафора! Увы, свобода порой сильно прихрамывает на горе тому, кто по ней изголодался, а на зубах только песок. Иногда свобода приходит настолько поздно, что отвыкшие от нее люди не знают, что с ней делать, и превращают ее во зло, подчиняя не разуму и добру, а хищным жестоким инстинктам, и тогда-то она становится бунтом "бессмысленным и беспощадным". А потом власть тех, кто вчера боролся с несправедливостью прежней власти, становится еще более жестокой. Неужели этот круг замкнут навсегда, и мы из него не вырвемся?

Почему я решился вписать национального украинского гения Тараса Шевченко в антологию русской поэзии? Конечно, не от жажды эгоистического присвоения. Трагическая биография Шевченко, его свободолюбие и вся его жизнь настолько переплетены с поэтическим духом России, что их нельзя разорвать. К тому же он и по-русски писал стихи на высоком уровне, и это делало его еще сильнее и разностороннее.

В судьбе поэта принимали участие лучшие люди России, и, терпя унижение от чиновных солдафонов и унтеров пришибеевых в ссылке, он встречал самое теплое участие не только таких же ссыльных, как он, но и тех, кто по должности обязан был следить за ним и содержать его в строгости. Карл Брюллов написал портрет Василия Андреевича Жуковского, который был разыгран в лотерею, в которой участвовала даже императрица, и за 2500 рублей Тараса Григорьевича выкупили из крепостной неволи. Петербуржцы ввели его в свой круг, помогли ему развить способности художника до высокого профессионализма. Его замечательные рисунки похожи на продолжение его стихов и наполнены той же пристальностью к другим людям и состраданием.

Когда за свободолюбие его забрили в солдаты, да еще по высочайшему повелению строжайше запретив рисовать и писать, он с горечью заносил в дневник: "Трудно, тяжело, невозможно заглушить в себе всякое человеческое достоинство, стать навытяжку, слушать команды и двигаться, как бездушная машина. И это единственный, опытом дознанный способ убивать разом тысячи себе подобных. Гениальное изобретение! Делающее честь и христианству, и просвещению"; "Август-язычник, ссылая Назона к диким гетам, не запретил ему писать и рисовать. А христианин Николай запретил мне то и другое. Оба палачи. Но один из них палач-христианин!"

Тарас победил, как, в конце концов, дух человеческий побеждает бездуховность. Но не слишком ли дорогой ценой, как, в конце концов, победили и Пушкин, и Лермонтов, и Пастернак, и Мандельштам, и

Ахматова? И победило ли свободолюбие?

Стихи Тараса Шевченко я слышал из певучих уст моих украинских бабушек Марии и Ядвиги еще в детстве на станции Зима, куда за крестьянский бунт была сослана из Житомирщины в конце XIX века в кайданах их деревня, взбунтовавшаяся против жестокого помещика, а возглавлял бунтовщиков мой прапрадед – обедневший польский аристократ Иосиф Байковский.

Я пришел к Пушкину через Шевченко, хотя могло быть и наоборот. И они теперь навеки слиянны во мне. И не только во мне, но и в миллионах украинцев и русских, которых иногда пытаются духовно стравить те, кто с агрессивной амбициозностью говорит якобы от имени своих народов.

О духовном родстве с Тарасом я написал так:

Я, конечно, родился в России,
но когда-то, в иных временах,
во Днепре мою душу крестили
и Шевченко, и Мономах.

Первую статью о Тарасе Шевченко "Великие завещают борьбу" я напечатал еще в 1961 году. Написанная с эзоповскими пассажами, возрожденными поколением шестидесятников, мальчишески озорная статья была направлена против современной бюрократии, цензуры, и это прекрасно понимали тогдашние читатели, весьма сообразительно читавшие между строк. К сожалению, сообразительность цензуры тоже возрастала.

После стольких переводов и я попробовал к "Заповіту" прикоснуться, сделать свою версию, сочтя, что слово "могила" здесь означает "курган", то есть могилу, у которой есть вершина, поднимающаяся над миром, откуда можно увидеть страдания, войны и междоусобицы, раздиравшие и раздирающие его до сих пор. Я переводил не по книге, а с рушника, который лет двадцать, наверно, висит у меня в переделкинском кабинете. Простите, если не удалось.

Я использую выражение "в Украине", так как сам Тарас Шевченко употребляет его наравне с привычным нам "на Украине", например: "Посіяли гайдамаки В Україні жито…" Теперь это словосочетание воскресло и закрепилось в языке.

Завещание

Как умру, похороните
Меня на вершине,
На кургане, по-над степью
В милой Украине.

Чтоб в раздолье, в чистом поле,
Там, где Днепр под кручей,
Было видно, было слышно,
Как ревет ревучий.
Понесет он с Украины
В сине-сине море
Вражью кровь, и станет сразу
Горе мне не в горе.
Дойду к Богу из неволи,
До его порога,
Помолиться, а дотоле
Я не знаю Бога.
Схороните и вставайте,
Кандалы порвите
И недоброй вражьей кровью
Волю окропите.
И меня в семье великой,
В мире вольном, новом
Не забудьте, помяните
Незлым тихим словом.

Р. Радишевський, докт. філол. наук, проф.

ПОЛЬСЬКА РЕЦЕПЦІЯ Т.ШЕВЧЕНКА У ПРАЦЯХ В.ГНАТЮКА

Володимир Гнатюк увійшов до історії літературної думки передусім як дослідник українсько-польської правобережної романтичної літератури. Проте до кола його наукових зацікавлень також належать і питання загальноукраїнської літератури, зокрема творчості Т.Шевченка.

В.Я.Гнатюк (1893–1952) – видатний український літературознавець-полоніст, член ВУАН. Роки наукової активності – 1926–1942. Закінчив Петербурзький історико-філологічний інститут (1912–1916). У 1925 році, разом з М. Зеровим і О. Дорошкевичем, В.Гнатюка обрано науковим співробітником кафедри мовознавства (секція літератури) ВУАН, де вчений досліджував польсько-українські взаємини доби романтизму (результатом багаторічної праці стала докторська дисертація "Правобережна польсько-українська література доби романтизму" про українську школу в польському романтизмі). Працював в Інституті Тараса Шевченка в Києві та Харкові і в рамках цієї праці видав у 1931 році польськомовні переклади творів Т.Шевченка. Викладав у багатьох вищих наукових закладах України та Росії. Репресований у 1942 році за несправедливим звинуваченням у зраді Батьківщини. Реабілітований 1991 р.

Питання стосунків життя і творчості Т.Шевченка з польською літературою й суспільно-культурним життям були частиною Гнатюкових зацікавлень проблематикою українсько-польських літературних взаємин у XIX ст. Його статті "Попередник Шевченкових "Гайдамаків", "Нотатки з приводу століття "Zamku Kaniowskiego" Гощинського", "Шевченко в стосунках з поляками" ("Червоний шлях", 1930, № 3, с. 148–161), "Szlakiem sympatii i antypatii polskich Tarasa Szewczenki (Przyczynek do zagadnienia polskiego w studijach o Szewczence)" (Taras Szewczenko. Utwory wybrane. Kijów: Ukrgłówlit, 1931. s. 27-65) – "Польські симпатії та антипатії Тараса Шевченка. Причинки до польської проблематики в студіях над творчістю Тараса Шевченка" написано на основі ґрунтовного вивчення матеріалу й критичного ставлення до своїх попередників – Осипа Третяка, Олександра Колесси, Олександра Дорошкевича, Василя Щурата та ін. Високо поціновуючи внесок Щурата в дослідження особистих і громадських зв’язків Тараса Шевченка з поляками, особливо його знайомства з польськими "революційними" ідеями й гуртками, головною вадою студії В.Щурата "Основи Шевченкових зв'язків з поляками" В.Гнатюк вважав перебільшення ідейних та літературних впливів польських культурних і політичних діячів на Тараса Шевченка. Тому у своїх дослідженнях "Шевченко в стосунках з поляками" (та його переробленій і доповненій польськомовній версії "Szlakiem sympatii i antypatii polskich Tarasa Szewczenki") В.Гнатюк зосереджує увагу на

критичному перегляді наявних відомостей про "персональні та ідейні взаємини Шевченка з окремими поляками й польською культурою", а також на історії рецепції творчості і персоналії Шевченка в польських культурних колах. Особливу увагу в цих питаннях вчений присвячує поемі "Гайдамаки" як найбільш дискусійному й конфліктному творові з Шевченкового доробку про українсько-польські стосунки (цю проблему В.Гнатюк піднімає і в присвяченій Северину Гощинському студії "Попередник Шевченкових "Гайдамаків").

Гнатюк відзначає два Шевченкові твори, які зустрілися з найгострішою критикою з польського боку: "Тарасова ніч" та "Гайдамаки". Втім, щодо "Тарасової ночі" вчений зазначає, що в творі ще важко ідентифікувати ідейну позицію автора, крім того, "цю просту оповідь" можна потрактовувати просто як "вільний переспів на мотив української народної пісні". Натомість у "Гайдамаках", не відкидаючи, ясна річ, ознак народної творчості, дуже відчутна авторська індивідуальність. Розглядаючи найбільш проблематичні для об'єктивної польської рецепції шари твору, В.Гнатюк звертає увагу перш за все на соціально-історичне "тло" поеми. Дослідник аналізує причини Коліївщини, відзначаючи першорядність соціального чинника (сформування такого суспільного устрою, в якому "український елемент" виявився декласованим), причому зазначає, що "на Правобережній Україні Коліївщина виглядала одночасно як національна боротьба" – через чітку асоціацію соціально-економічних визискувачів з польською національністю.

Простежуючи перебіг історичної Коліївщини в порівнянні з сюжетним викладом подій у поемі, В.Гнатюк доходить до висновку, що кульмінаційний момент твору – коли Гонта вбиває свою родину – не здається неймовірним. "Поет змалював масовий психоз з такою майстерністю, що навіть не дотримався історичної правди". Проте вчений висловлює цілковиту незгоду з польськими критиками, які звинувачували поета в тому, що "спокійно розповів про найстрашніший момент гайдамаччини, змалював його так, ніби сам насолоджувався цими сценами". В.Гнатюк вболіває, що навіть Леонард Совінський, один з найсумлінніших польських читачів і перекладачів Шевченка, відзначаючи в коментарях кілька відмінних епізодів з "Передмови" та "Гупалівщини" й "Ґонти в Умані", "не надав цим фактам належного значення". Дослідник стверджує, що "історіософська рефлексія про фатальну неминучість" подій Коліївщини "заспокоює поета", а відтак сприйняття будується за принципом контрасту: спочатку читача вражає жорстокість Ґонти, який убиває власних дітей, а потім глибоко зворушує завершальна сцена, коли герой плаче над тілами своїх дітей і просить прощення. "Нарешті, акордом ідеї людяності й слов'янської єдності є кінцівка, де поет не лише страждає з приводу злочинів минулого, але й закликає до примирення народів і об'єднання поляків з українцями".

Гнатюк неодноразово підкреслює упередженість польських критиків до будь-яких творів, які обирають своїм історичним тлом події Коліївщини. Це стосується навіть польських письменників, які підходять до змалювання Коліївщини з точки зору "дрібної шляхти" й безперечного польського патріотизму. Прикладом є "Канівський замок" Северина Гощинського та "Перша покута Залізняка" Олександра Грози, яким закидали брак "художнього пом'якшення колориту трагічних сцен" та недостатнє засудження українських героїв (Міхал Грабовський). Гнатюк вважає, що неупереджене прочитання "Гайдамаків" заперечує звинувачення поета в його ворожому ставленні до польського народу, і "передусім поляки в Україні повинні здійснити у своїй свідомості відповідну оцінку трагедії Коліївщини".

Стаття "Попередник Шевченкових "Гайдамаків" (нотатки з приводу століття "Zamku Kaniowskiego" Гощинського)" присвячена польським впливам у поемі Т.Шевченка "Гайдамаки". Дослідник підкреслив, що романтичний період творчості Шевченка на той час залишався маловивченим, а тому спробував знайти джерела, які міг використовувати Т.Шевченко. Насамперед учений проаналізував польську романтичну літературну традицію, розпочавши з твору С. Гощинського "Zamek Kaniowski" ("Канівський замок"). Ця віршована повість виникла на хвилі полеміки захисників романтичної та класичної течій – А.Міцкевича та К.Бродзінського. Гайдамацька тематика траплялася у творах О.Грози, М.Чайковського, Л.Семенського, М. Грабовського, С.Вітвицького, для яких український визвольний рух був бунтом злочинців внаслідок агітації російського уряду та православного духовенства. Лише в О. Грози ("Перша спокута Залізняка") пролунали об’єктивні думки. Далі розвинув тему С.Гощинський, який після надрукування поеми "Канівський замок" отримав прізвиська "Гайдамака" та "Небаба". В. Гнатюк означив жанр твору як ліричну поему, помітив впливи Байрона у втіленні "шалу пристрастей з демонічним настроєм". У романтичну добу, попри загальну негативну оцінку, були позитивні відгуки Мохнацького, Грабовського і Тишинського, які долучили "Канівський замок" до здобутків нового польського письменства загалом та "української школи" зокрема. В. Гнатюк визнав "Канівський замок" гаслом часу, яке сприяло ревізії поглядів шляхти і символізувало "зміну віх".

В.Гнатюк піддав сумніву твердження Т.Шевченка у передмові до поеми "Гайдамаки" ("розказую так, як чув од старих людей"), зауваживши, що він міг також знати повість Чайковського "Wernyhora" ("Вернигора"). Водночас професор Дашкевич визначив чотири спільні риси у Гощинського ("Канівський замок") і Шевченка – образ повстання українського народу, елегійні картини, драматизм дії, проекції національної помсти на особисту ненависть. Отже, Т. Шевченко міг запозичити окремі елементи (любовну історію, композиційні мотиви) у польського поета.

Попри це дослідник відзначає велику зацікавленість творчістю Тараса Шевченка у польських критиків і читачів. Приблизно з 60-х років XIX ст. в Польщі було зроблено спроби нової оцінки творчості Т. Шевченка, що полягали в розмежуванні її мистецької цінності й ідеологічного спрямування. Свідченням цього є численні переклади його творів, здійснювані ще за життя поета. В.Гнатюк вважає, що найважливіші польські переклади були зроблені Леонардом Совінським (1861), Олександром Гожалчинським (1862) та Владиславом Сирокомлею (1863). Хоча письменники й визнали поетичний талант митця, проте продовжували називати гайдамаків злочинцями, про що розпочали дискусію в польській пресі.

Тривалу цезуру аж до початку 1880-х років учений пояснює охолодженням запалу "так званих польських українофілів" у зв'язку з неприєднанням українських селян ("через історичну й суспільну недовіру") до польського повстання 1863 р. На відміну від перекладачів-поляків, які в своїх коментарях визнавали геній Шевченка і все ж засуджували його "гайдамацькі" твори (найкращим твором одностайно називали "Наймичку"), український перекладач творів поета на польську мову Сидір Твердохліб у своїй передмові залишив гострі моменти поза увагою. Його прагненням було показати польським читачам Шевченка-самітника (на відміну від іншої його іпостасі – поета-Прометея), обираючи твори з часів заслання (тобто з періоду "розчарування та смутку"). Згадує В.Гнатюк також і про збірку нових перекладів під редакцією Миколи Вороного (Варшава, 1921).

У своєму аналізі польської рецепції творів Шевченка В.Гнатюк просувається від найбільш нищівних рецензій, через помірковані – до схвальних відгуків про Шевченкову творчість. Ставлення широкого читацького загалу, на думку В.Гнатюка, відбивають дві рецензії в "Bibliotece Warszawskiej" автора, який виступив під псевдонімом "f". Судження критика засновані, як вважає дослідник, не на основі перекладів поета, а під впливом "загальних обивательських розмов". Характеризуючи Шевченка як "поета душогубства" (посилаючись в основному на "Гайдамаків"), "f" нещадно картає навіть самих польських перекладачів, усіх підводячи під означення апологетів українського поета (незважаючи на те, що деякі з них (як Совінський) відкрито засудили "Гайдамаків". Проте, відзначає дослідник, поза всіма незгодами, навіть такі критики визнають "поетичний хист" Шевченка. У статті "Шевченко в стосунках з поляками" Гнатюк покладає провину за негативне ставлення поляків до Шевченка частково й на Івана Франка, який "приписав" Шевченкові неприязнь до поляків (солідаризуючись у цьому з автором "Гайдамаків" і закидаючи "кокетування" з поляками Куліша й Кониського). Втім, головною причиною несхвального сприйняття Т.Шевченка в Польщі XIX ст. Гнатюк вважає "соціальну лінію" поета, яка "загрожує польсько-шляхетському й магнатському

станові посідання на Вкраїні".

З 60-х років XIX ст. вчений констатує лібералізацію поглядів на творчість українського поета з тенденцією до відокремлення "художніх перлів" і "націоналістичних ухилів". Заповіддю такого ставлення до Т.Шевченка В.Гнатюк вважає виступ на поетовому похороні в Петербурзі польського літератора В. Хорошевського. Поміркований етап сприйняття поезії Т.Шевченка пов'язаний з іменами, згаданих перекладачів його творів – Совінського, Сирокомлі й Гожалчинського. Головною хибою в інтерпретації дискусійних моментів його творчості як "антипольських" дослідник вбачає в тому, що коментатори не змогли відрізнити авторового твору, його героїв від нього самого. Злам у традиційних поглядах поляків на Коліївщину почався в колах польської еміграції з організацією гуртка "Громада Умань", що визнавав "помилки за польською стороною" й почав усвідомлювати події як історичне явище з трагічними наслідками для обох народів – явище, яке "виросло на ґрунті ненормальних соціально-економічних умов". Саме таке потрактування "Гайдамаків" і "Тарасової ночі" пропонує А. Сулима у статті "Шевченко на вигнанні і Броніслав Залеський" ("Przegląd Powszechny", 1884).

Найпереконливішим доказом проти звинувачень Т.Шевченка у ненависті до поляків В.Гнатюк вважає "персональні та ідейні взаємини Шевченка з окремими поляками й польською культурою". Аналіз цих зв'язків дає підстави дослідникові вступити в дискусію з В.Щуратом і О. Дорошкевичем, солідаризуючись із думкою рецензентів М.Новицького та К.Студинського, що польські емігрантські впливи на творчість Шевченка було перебільшено ("впливами" ці дослідники називають "прості паралелі"). Спираючись на біографічні дані зі студій Щурата і Дорошкевича, В.Гнатюк поетапно відтворює епізоди польських "контактів" Шевченка: полонізація маєтку Енгельгарда, перебування Шевченка у польських культурних осередках Вільна та Варшави в 1829-30 рр. ("Там він удосконалив знання усної польської мови, так що потім вільно розмовляв по-польськи, тільки не зважувався ні разу писати"), захоплення творчістю А.Міцкевича, знайомство з поезіями З. Красінського й Ю.-Б.Залеського.

Особливого значення надає дослідник зв'язкам Шевченка з поляками в 1840-х роках, оскільки саме тоді формувався його політичний і культурний світогляд. Заприятелювавши з Ромуальдом Подберезьким, Шевченко стає передплатником видаваного ним "Rocznika Literackiego", знайомиться з культурним діячем Тадеушом Ладою-Заблоцьким і відомим критиком М. Грабовським. Поляк Леонард Дембський навчав Шевченка французької мови. Центральним епізодом дооренбурзького періоду зв'язків з поляками стає "Ілюстрований Кобзар" (1844), виданий польською абеткою. У факті цього видання В.Гнатюк вбачає намір польських друзів поета зробити його твори доступними для польського

читача, причому "з певною політичною тенденцією".

Зв'язки Т.Шевченка з поляками посилюються під час заслання Шевченка до Оренбурга й знайомства з польськими дисидентами. На думку В.Гнатюка, особливе значення мали стосунки Т.Шевченка з ідейними однодумцями – Едвардом Желіговським (йому було присвячено "Подражаніє"), Зигмунтом Сераковським та Броніславом Залеським (листувався у 1835–1856). Близькі стосунки поета з поляками на засланні заперечують "націоналізм" Шевченка, але ведуть, як переконує В.Гнатюк, до іншого непорозуміння: після смерті поета поширилися чутки, що Т.Шевченко перебував під ідейним впливом поляків і схилявся до політичної унії з Польщею ("Gazeta Poznańska", "Московские Ведомости", коментарі Шевченкового біографа Чалого). Як свідчить дослідник, теорію запроданства Шевченка "ляхам" було розвіяно лише через кілька десятиліть, коли 1884 року Сулима спростував ці твердження, наголосивши, що у його творах ненависть до поляків була не національною, а виключно громадсько-економічною, з огляду на багатство шляхти та її ганебне ставлення до українського селянства. Пізніше М.Драгоманов на підтвердження цієї думки опублікував листи Шевченка до Броніслава Залеського (якому Шевченко до того ж присвятив поезію "Полякам"). Ці матеріли, на думку Гнатюка, свідчать, що "і у вигнанні, і в оточенні польських друзів [Шевченко] був самим собою, змінивши лише свої погляди на історію та припинивши звинувачувати лише польську сторону".

Окрім цього 1844 року побачив світ ілюстрований "Кобзар", над яким працювали М. Башилов і Я. Бальмен задля популяризації "Кобзаря" серед польських читачів. Не можна заперечити того, що революційні ідеї польської інтелігенції вплинули на формування світогляду поета (В. Щурат). Однак В.Гнатюк підтримував тих дослідників, які обережно ставилися до подібних висновків (Новицький, Студинський, Дорошкевич), стверджуючи про вплив на Т.Шевченка російської та польської демократичної думки. Щодо літератури, то було помітне наслідування А.Міцкевича – наведемо такі паралелі: окремі сцени з "Уривку" (третя частина "Дзядів") – вступ до поеми-комедії "Сон", композиція поеми "Конрад Валленрод" – структура поеми "Гайдамаки"; "Книги польського народу і польського пілігримства" стали основою "Книг буття українського народу" М.Костомарова (становили засади ідейної програми Кирило-Мефодіївського товариства).

В. Гнатюк завжди підкреслював, що Тарас Григорович Шевченко – поет міжнародного рівня, у творах якого порушено загальнолюдську проблематику про історичну вагу нації та окремої людини, а тому його твори близькі й зрозумілі кожному, незалежно від мови, освіти, соціального стану, релігійної, расової чи національної належності.

Таким чином, головну ідею статей В.Гнатюка про зв'язки Т.Шевченка з поляками можна означити як боротьбу за очищення імені поета від

непорозумінь, спекуляцій, перекручень і тенденційних інтерпретацій, і змалювання образу Шевченкових стосунків з поляками як ідейного й творчого діалогу.

1. Гнатюк В. Українсько-польська правобережна романтична література. Вибрані праці / Відпов. ред., упорядн. та автор передмови Р. П. Радишевський. – К,, 2008. – 636 с.; Гнатюк В. Попередник Шевченкових гайдамаків (Нотатки з приводу століття "Zamku Kaniowskiego" Гощинського", "Шевченко в стосунках з поляками) // Червоний шлях. – 1928. – № 3. – С. 62-71; Гнатюк В. Шевченко в стосунках з поляками // Червоний шлях. – 1930. – № 3. – С. 148-161; Szlakiem sympatii i antypatii polskich Tarasa Szewczenki (Przyczynek do zagadnienia polskiego w studijach o Szewczence) // Taras Szewczenko. Utwory wybrane. Kijów: Ukrgłówlit, 1931. s. 27-65.

Л. Коломієць, докт. філол. наук, проф.

"САДОК ВИШНЕВИЙ КОЛО ХАТИ…" ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В НОВОМУ ПЕРЕКЛАДІ ВІРИ РІЧ: ВІДТВОРЕННЯ ЗМІСТОВИХ, РИТМІКО-ІНТОНАЦІЙНИХ ТА ЗВУКОВИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ

За відомим ще від формалістів висловом, стиль характеризується не лише тим, що в ньому є, але й тим, чого в ньому нема. Цю тезу важливо пам’ятати при перекладі Шевченкових поезій, таких як "Садок вишневий коло хати…", де художня виразність досягається геніальною ощадливістю, стислістю вислову, розмовною органічністю й плавністю інтонації, що створюється спрощеною синтаксичною побудовою, залишаючи в пресупозиції, ясній недомовленості легко відтворювані з контексту образні картини. Саме ця небагатослівність, випрозорення найосновнішого робить Шевченків стиль навдивовижу легким і природним, і тим самим надзвичайно складним для перекладу. Тож виникає питання: чи можливо з достатньою адекватністю відтворити в перекладі Шевченків видимий мінімалізм у зображальних засобах? Чи, може, ця стильова своєрідність українського поета є унікальним невідтворюваним повною мірою поєднанням національної мови і національного генія?

Згідно з критеріями одного з фундаторів українського перекладознавства, незаслужено забутого О.М. Фінкеля, який свого часу детально дослідив російськомовні переклади Шевченкового "Заповіту", "вартість будь-якого поетичного перекладу визначається: а) ступенем наближення його до повноти змісту, що виявляється у відтворенні лексики, семантики, образності емоційного тону; б) ступенем збереження ритміко-інтонаційних особливостей, що пов’язано з відтворенням багатьох синтаксичних явищ; в) ступенем відтворення звукового оформлення (метр, римування, звукопис)" [2, 411]. За О.М. Фінкелем, перелічені компоненти поетичного твору, які "становлять єдину систему і скеровані на виявлення змісту" [2, 411], неможливо

абсолютно рівноцінно відтворити у перекладі: "кожний перекладач щось відбиває і чимсь офірує" [2, 411]; у кожного перекладача своє "розуміння всіх зв'язків між компонентами художнього твору і ролі їх у виявленні всієї глибини змісту" [2, 411]. Зауважмо до того ж, що і один перекладач при повторному перекладі пропонує нетотожне відтворення багатьох місць оригіналу, пов'язане з переосмисленням взаємодії окремих частин і цілого в перекладуваному творі, еволюцією розуміння домінанти як усього твору, так і його компонентів, прагненням точніше і повніше передати неповторну чарівність оригіналу рідною мовою.

Еволюційним можна назвати і шлях авторитетного британського поета-перекладача Віри Річ до оновленої інтерпретації Шевченкових поезій. Для прикладу візьмімо ліричну мініатюру "Садок вишневий коло хати…". Перший її переклад у виконанні Віри Річ під назвою *Evening* ("Вечір") увійшов до англомовного збірника вибраних поезій Тараса Шевченка, опублікованого в Лондоні 1961 року [4]. Другий переклад відділяє від першого майже півстоліття (автограф перекладу, який датується 19 травня 2008 р., було зроблено під час відвідин Вірою Річ КНУ імені Тараса Шевченка). Нижче наводимо для зручності зіставлення оригінал, а за ним – обидва варіанти перекладу Віри Річ:

Садок вишневий коло хати, / Хрущі над вишнями гудуть, / Плугатарі з плугами йдуть, / Співають ідучи дівчата, / А матері вечерять ждуть. // Сім'я вечеря коло хати, / Вечірня зіронька встає. / Дочка вечерять подає, / А мати хоче научати, / Так соловейко не дає. // Поклала мати коло хати / Маленьких діточок своїх; / Сама заснула коло їх. / Затихло все, тільки дівчата / Та соловейко не затих [3, 311-312].

Варіант перекладу 1961 року:

Beside the house, the cherry's flowering,
Above the trees the May bugs hum,
The ploughmen from the furrows come,
The girls all wander homeward, singing,
And mothers wait the meal for them.

Beside the house, a family supper,
Above, the evening star appears,
The daughter serves the dishes here;
It's useless to advise her, mother,
The nightingales won't let her hear.

Beside the house, the mother lulls
The little children for the night,

Then she, too, settles at their side.
And all is still… Only the girls
And nightingales disturb the quiet [4, 88].

Варіант перекладу 2008 року:

Cherry-trees bloom by the house yonder,
Above the cherries May bugs hum,
The ploughmen from the furrows come.
Singing, the girls now homeward wander.
And mothers wait the meal for them.

The family sups by the house yonder,
Above, the evening star appears,
The daughter serves the supper here;
Though mother tries to teach her fondly,
The nightingale has stopped her ears.

Now mother lulls by the house yonder,
The little children for the night,
Then she too lies down at their side.
All hushed. Only girls and the wonder
Of nightingale's song breaks the quiet [1].

Шевченкову стислість поетичного рядка майже неможливо передати англійською мовою, зберігаючи розмір і не збільшуючи при цьому кількості слів, адже англійські самостійні слова переважно коротші за українські. Тож навіть якщо не враховувати артиклів, англомовний еквіритмічний переклад міститиме більше слів. Це, зі свого боку, неодмінно викликатиме зсуви у синтаксичній будові, а відтак і у співвідношенні метричних та синтаксичних одиниць, які, в свою чергу, впливають на мелодію вірша і можуть призвести до зміщення його інтонації й тону, а то й транспонувати увесь твір в іншу тональність. Як бачимо, Віра Річ також не уникла синтаксичної перебудови в обох своїх перекладах, де абсолютно тотожними залишились лише чотири рядки. Три рядки цих двох її перекладів різняться однією лексемою, а решта вісім рядків у новому перекладі зазнали істотніших лексичних, а відтак і образно-семантичних та синтаксичних змін, покликаних адекватніше відтворити архітектоніку Шевченкового шедевру.

Прикметно, що другий варіант перекладу точніше передає синтаксично-інтонаційну будову першого рядка кожної строфи, повернувши в кінець рядка обставинний зворот "коло хати" – "by the

house yonder" (*біля хати он тієї / он там*). Крім того, цей інверсований зворот поетичніший і мелодійніший за прийменникову конструкцію "beside the house", яка, опинившись на початку рядка, робила переривчастим плавний тон вірша. Така перестановка дозволила повернути на початок рядка і дієприслівник *singing* (4-й рядок першої строфи), в який трансформувався інверсований присудок оригіналу "*співають* ідучи дівчата", оскільки перегрупувалася й стала стрункішою вся система римування. Помітні й більш-менш значні семантичні корективи (подаємо буквальний переклад): *the cherry's flowering (вишня цвіте) – cherry-trees bloom (вишні цвітуть); a family supper (родинна вечеря) – the family sups (сім'я вечеряє); the daughter serves the dishes here (ось дочка подає страви) – the daughter serves the supper here (ось дочка подає вечерю); the mother lulls (мати заколисує) – now mother lulls (і ось мати заколисує); then she, too, settles at their side (потім вона теж влаштовується поряд із ними) – then she too lies down at their side (потім вона теж лягає поряд із ними).*

Але найістотніших змін попередній переклад зазнає в 4-му і 5-му рядках другої та третьої строф. Друга строфа: *It's useless to advise her, mother, / The nightingales won't let her hear (Даремно радити їй, мамо, / Солов'ї не дадуть їй почути). – Though mother tries to teach her fondly, / The nightingale has stopped her ears (Хоч мати намагається її навчати лагідно, / Соловей скував їй слух).* Третя строфа: *And all is still… Only the girls / And nightingales disturb the quiet (І все заспокоїлось… Лише дівчата / І солов'ї турбують тишу). – All hushed. Only girls and the wonder / Of nightingale's song breaks the quiet (Все затихло. Лише дівчата і диво / Солов'їної пісні порушує тишу).*

В обох випадках перекладачка вдалася до парафрази і прийому додавання, завдяки чому їй вдається послідовно відтворити схему Шевченкового римування в усіх трьох строфах (аббаб), майже завжди дотримуючись і відповідної регулярної кількості складів у рядках кожної строфи (9-8-8-9-8), окрім першого рядка другої строфи в обох варіантах (10-8-8-9-8) та другого рядка останньої строфи в другому варіанті (9-7-8-9-8), а також усієї останньої строфи в першому варіанті (8-7-7-8-8).

В англомовній поезії рими спираються на приголосні звуки, а в українській – на голосні. Ця відмінність також створювала труднощі при перекладі, з якими перекладачка впоралася досить вдало, удосконаливши риму з опорою на приголосні: yonder [ˊjondə] – wander [ˊwondə]; yonder [ˊjondə] – fondly [ˊfondli]; yonder [ˊjondə] – wonder [ˊwɑndə].

Віра Річ належить до тих перекладачів, для яких аксіомою є відтворення поетичного розміру оригіналу. В цьому відношенні перший варіант перекладу послідовніше, але дещо механістично, відтворює строфічний розмір оригіналу (Шевченків 4-стопний ямб), зберігаючи у першій строфі усічену п'яту стопу (1-й і 4-й рядки); у другій строфі на

місці усіченої стопи в першому рядку подаючи повну хореїчну стопу і зберігаючи усічену ямбічну стопу в четвертому рядку; у третій строфі – не зберігаючи усіченої п'ятої стопи в першому і четвертому рядках. За зізнанням самої Віри Річ (на зустрічі зі студентами КНУ імені Тараса Шевченка 19 травня 2008 р.), у перекладах "Кобзаря" розмір вона відтворювала справді-таки механістично: підраховуючи кількість наголошених складів.

Слід зауважити, що кількість наголошених складів в обох варіантах відтворено точно, якщо не брати до уваги окремі випадки, продиктовані об'єктивними структурно-мовними розбіжностями, коли на місці Шевченкового пірихія в обох варіантах перекладу трапляється ямб і навпаки. Однак другий варіант перекладу (із п'ятою усіченою стопою в першому і четвертому рядках усіх строф, окрім першого рядка другої строфи, який закінчується повною п'ятою хореїчною стопою) точніше відтворює Шевченкову систему римування. Хоча це зроблено ціною відступу від ощадливої епічної панорамності Шевченкового стилю.

Ніжна авторська інтонація щедро проявляється в пестливих словах *(зіронька, соловейко, маленьких діточок),* однак ми не зустрінемо в цій ліричній мініатюрі інших слів з емоційно-оціночним значенням, пов'язаних з авторською модальністю: автор розчиняється в зображуваному ним світі, – і цей лагідний світ постає немовби сам собою: від широкого пейзажно-панорамного полотна у першій строфі до окремої епічної замальовки з народного побуту в другій і третій строфах. Додаткові ж слова з оціночною модальністю, що зустрічаються у перекладі, як-от *fondly (лагідно, ніжно), the wonder of nightingale's song (диво солов'їної пісні),* значно суб'єктивізують оповідально-описовий, епічно-безособистісний тон оригіналу, що загрожує транспонуванням усього твору з ліро-епічної в інтимно-ліричну тональність.

Послаблює виразну епічну стильову тональність і експлікація пресупозиційних значень, пов'язана з актуальним членуванням речення в англійській мові, підпорядкованим прямому порядку слів, зокрема, словосполучення з інверсованим епітетом "садок вишневий" в обох варіантах експліковано: *the cherry's flowering (вишня цвіте) і cherry-trees bloom (вишневі дерева цвітуть);* обставинну фразу між підметом і присудком у рядку *"хрущі над вишнями гудуть"* винесено у препозицію: *Above the cherries May bugs hum;* інверсія присудка у рядку *Поклала мати коло хати* також не зберігається, хоча, як зазначалося раніше, другий варіант перекладу зберігає інверсію присудка в четвертому рядку першої строфи, замінивши його дієприслівником.

Другий варіант запозичує з першого варіанту окремі лексико-семантичні модуляції, покликані передати внутрішньорядкові асонанси та алітерації оригіналу, хоч і вельми збіднено, з опорою на приголосні: *Плугатарі з плугами йдуть – The ploughmen from the furrows come.* Водночас внутрішньорядкової рими *(А мати хоче научати)* та рясних

міжрядкових лексико-фонетичних перегуків не передано. В оригіналі ж внутрішньорядкові асонанси та алітерації й міжрядкові перегуки якраз і створюють особливу мелодійність, співучість, епічність Шевченкової строфи, виступаючи її цементуючим матеріалом у єдине ціле: *Садок ВИШНЕВИЙ… – Хрущі над ВИШНЯМИ..; …матері ВЕЧЕРЯТЬ ждуть – Сім'я ВЕЧЕРЯ… – ВЕЧІРНЯ зіронька… – Дочка ВЕЧЕРЯТЬ подає; ЗАТИХЛО все… – …соловейко не ЗАТИХ.* Другий варіант перекладу частково передає цей аспект міжрядкового інструментування оригіналу (перший – ні), зокрема, фонетичні перегуки, переважно на основі лексичних повторів, виразно простежуються між першим і другим рядками першої строфи *(Cherry-trees bloom... – Above the cherries…),* першим і третім рядками другої строфи *(The family sups… – The daughter serves the supper…),* першим і третім рядками третьої строфи *(Now mother lulls… – Then she too lies…).* Звичайно, тут можна вести мову лише про приблизну відповідність, адже відтворення реального звучання оригіналу в перекладах з віддалених мов є умовним і не передбачає використання тих самих звуків.

Розмовна невимушеність та плавність інтонування у Шевченка підкріплюється пірихієм. Беручи за основу метричну будову оригіналу, Віра Річ у другому варіанті вільніше різноманітить Шевченкову стопу, окрім пірихія, використовуючи спондей та хорей. Це сприяє природнішому для англійського віршування інтонуванню поетичної строфи. Адже чітка ритмічна організація українського першотвору в англомовному втіленні втрачає невимушеність інтонації й не викликає того відчуття закономірного розташування наголосів, яке виникає у читача оригіналу. Тому при повторному перекладі Віра Річ мала певну рацію, уникаючи ритмічної монотонності попереднього варіанту, але не порушуючи при цьому домінанти ритмічної організації першотвору. Метричне урізноманітнення значно динамізує поетичну строфу, особливо коли поряд опиняються два наголошені склади, як-от у прикінцево-рамковій трикратній паралельній конструкції *by the hóuse yónder* з наголошеним дифтонгом [au] і наступним наголошеним звуком [jo]. Тому можна стверджувати, що другий варіант перекладу вийшов дещо збагаченим у ритміко-інтонаційному відношенні й злегка прикрашеним в образно-семантичному плані (додавання нових лексем). Чи доцільно було семантично розвивати, випрозорювати Шевченків лаконічний вислів додатковими лексемами *(…tries to teach her fondly; …the wonder / Of nightingale's song)?* На це питання, мабуть, немає однозначної відповіді.

А от "надлишкові" слова та фрази, які експлікують і без того зрозуміле значення поетичного рядка, виконуючи суто службову функцію підтримки правильного розміру, трапляються в обох варіантах перекладу: *the girls all wander homeward (дівчата всі йдуть додому) – the girls now homeward wander (дівчата нині йдуть додому); above, the*

evening star appears (угорі вечірня зірочка з'являється); lulls…the little children for the night (заколисує… маленьких діточок на ніч).

Проте в останній перекладацькій інтерпретації Віри Річ – навіть при додаванні відсутніх в оригіналі слів, при експлікації пресупозиційних значень і смисловому розвитку окремих образів – не сталося зміни на суб'єктивне сприймання властивої першотвору широкої поетичної "кінопанорами" (саме з цим сучасним видом мистецтва та одним з його прийомів – панорамним показом – доцільно порівняти Шевченків епічний стиль, в якому одна об'єктивна картина змінює іншу).

Прикінцевий анжамбеман в аналізованому вірші Тараса Шевченка надає йому розмовної інтонації. Віра Річ зберігає в обох варіантах перекладу цю стилістично важливу незбіжність метричної і синтаксичної одиниць.

Велике значення для якомога повнішого відтворення авторської поетики має характер рим. У Шевченковій строфі в цьому вірші жіноча рима регулярно чергується з чоловічою з такою закономірністю: ж - ч - ч - ж - ч. У першій і третій строфах напівточна жіноча рима повторюється, створюючи рамкову конструкцію *(хати – дівчата),* у другій строфі жіноча рима точна *(хати – научати);* чоловічі рими у першій і другій строфах теж точні *(гудуть – йдуть – ждуть; встає – подає – не дає),* а от у третій строфі чоловіча рима варіюється від багатої до приблизної *(своїх – коло їх – затих).*

Оскільки англійська фонетична система включає дифтонги і трифтонги, то й транспозиція українських чоловічих та жіночих рим на англомовний ґрунт – річ доволі відносна, однак і тут, згідно з системою цінностей самої перекладачки, бодай приблизне відтворення є вельми бажаним. У другому варіанті перекладу Віри Річ зберігається така сама послідовність жіночих і чоловічих рим у кожній строфі, що й в оригіналі: ж - ч - ч - ж - ч. А в першому варіанті перекладу перший і четвертий рядки кожної строфи не римуються: тут можна вести мову лише про слабкий асонансний та алітераційний перегук *(flowering – singing, supper – mother, lulls – girls*), причому в першій і другій строфах зберігається жіноче наголошування, а в третій – ні. Що стосується чоловічих рим, то в першій строфі вони залишились однаковими в обох варіантах перекладу *(hum – come – them):* тут у другому і третьому рядках рима точна, а остання рима – приблизна; у другій строфі остання рима ледь видозмінилася *(appears – here – hear; appears – here – ears):* відтак в останньому варіанті другий і п'ятий рядки мають точну риму, а третій рядок – напівточну; у третій строфі змін не відбулося *(night – side – quiet):* рима тут у другому і третьому рядках напівточна, у п'ятому рядку – приблизна.

Передача ритмічних особливостей оригіналу обмежена можливостями відтворення його синтаксису. Оскільки в англійській мові слова загалом коротші, то в перекладі відбувається зміна ритмічного

кадансу при збереженні метричного розміру. Плавний, неквапливий хід Шевченкової строфи прискорюється, стає менш співучим, втрачає на м'якості та мелодійності. Частково ці втрати є неминучими і випливають з розбіжностей у лексико-синтаксичній будові української та англійської мов (особливо це помітно в першому варіанті перекладу). В другому варіанті ритмічну структуру передано дещо краще, зокрема, завдяки поверненню в кожній строфі у кінець рядка рамкового повтору "коло хати" *(by the house yonder):* цей повтор-перегук є важливим символізуючим обрамленням твору, яке також організовує його інтонаційно (не даремно він винесений Шевченком у рематичну, акцентовану позицію). Тут слід підкреслити, що Віра Річ, за її власним висловом, перекладала Шевченків "Кобзар" не послідовно, а за перегуками: один і той самий рядок повторюється у "Кобзарі" в різних поезіях, тож увесь збірник перекладачка сприймає як єдиний твір, де повтори-перегуки рядків є важливими для автора (зі слів Віри Річ на згаданій вище зустрічі зі студентами КНУ імені Тараса Шевченка 19 травня 2008 р.).

Неповторна фонічно-естетична природа розглянутого вірша, його "планомірна звукова побудова" (вислів О.М. Фінкеля), є невід'ємним явищем Шевченкової евфонії. Новий переклад Віри Річ доводить наступну тезу: що повніше відтворюється інструментування першотвору, то глибшим є проникнення і в його образно-емоційний тон. Цей варіант перекладу також характеризується вищим ступенем лексико-семантичної і синтаксичної точності; перекладацькі вставки спираються на пресупозиції оригіналу; домінантою при перекладі є художнє ціле (як невипадкова, планомірно організована звукописно-смислова структура) в єдності акцентованих автором композиційно-змістових елементів.

Обидва переклади Вірою Річ Шевченкової поетичної мініатюри "Садок вишневий коло хати…" – це істотне і значне, але далеко не останнє наближення до Шевченкової неповторності. Загалом у другому варіанті перекладу повніше збережено ритміко-інтонаційні особливості оригіналу, точніше відтворено його звукове оформлення.

1.*Автограф перекладу Віри Річ від 19 травня 2008 р.* – З архіву автора; 2. *Фінкель О. М.* "Заповіт" Т. Г. Шевченка в російських перекладах / Л.М. Черноватий, В.І.Карабан, В.О. Подміногін, О.А.Кальниченко, В.Д.Радчук. О.М. Фінкель – забутий теоретик українського перекладознавства: Збірка вибраних праць. – Вінниця, 2007; 3. *Шевченко, Тарас.* Кобзар. Вступна стаття акад. Максима Рильського. – Київ., 1961; 4. *Shevchenko, Taras.* Song out of Darkness. Selected Poems. Translated from the Ukrainian by Vera Rich with Preface by Paul Selver, a Critical Essay by W. K. Matthews. Introduction and Notes by V. Swoboda (Lecturer in Russian and Ukrainian, School of Slavonic and East European Studies, University of London). London: The Mitre Press, 1961. – 128 p.

Т.Зарицька, ст. викладач

Нове видання поезій Тараса Шевченка в перекладах Віри Річ

В англомовному світі найактивнішим популяризатором творчості Тараса Шевченка в наш час є британська письменниця, журналістка і талановита перекладачка Віра Річ (24.04.1936, Лондон).
Віра Річ – Член Пен-клубу з 1961 року та Королівського інституту міжнародних відносин з 1978 року. Лауреат премії імені І.Франка, член Спілки письменників України (1997). 2006 року Указом Президента України Віктора Ющенка Віру Річ нагороджено орденом княгині Ольги третього ступеня. У жовтні 2007 року Національна спілка письменників України нагородила її Почесною відзнакою.

Віра Річ навчалася в Оксфордському університеті, спеціалізувалася у давньоанглійській і давньоскандинавській мовах (1955–1957) та в Лондонському університеті, де вивчала математику та факультативно українську мову (1958–1961). В університеті Віра Річ захопилась поезією Т. Шевченка, відчула велич і геніальність його творів, прониклась бажанням познайомити англомовний світ з силою його правдивого мистецького слова, усвідомивши, що Т.Шевченко належить не тільки Україні, а й усьому людству.

Перший переклад поезії Т.Шевченка – поеми "Кавказ" – англійською мовою опубліковано 1959 року разом з розвідкою перекладачки про цю поему. В 1959–1969 роках Віра Річ опублікувала переклади 51-го твору Т. Шевченка (в тому числі дев’ять поем) та уривки поеми "Княжна".

У 1961 році побачила світ збірка "Пісня з темряви" ("Song out of Darkness"), куди ввійшли 38 перекладів, кращі з них – "Якось-то йдучи уночі…", "Неофіти", "Гамалія", "Кавказ", "Причинна", "Садок вишневий коло хати…", "Великий льох", "І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм…" та інші. У передмові до збірки "Пісня з темряви" перекладознавець, фразеограф, перекладач П.П.Селвер дав високу оцінку перекладам Віри Річ і спростував твердження про неможливість повноцінного поетичного перекладу, вмістивши свій художній переклад "Заповіту", вперше опублікованого в 1915 році.

"Пісня з темряви" – це частина першого тому трьохтомного видання творів Т.Шевченка, запланованого Шевченківським ювілейним комітетом у Великобританії (1961, 1964) англійською мовою. У збірці опубліковано шевченкознавчі статті британських славістів В.К. Метьюза і В.Л.Свободи. Крім того, Віра Річ друкує багато перекладів творів Т. Шевченка та літературознавчі статті з україністики в періодичних виданнях. Зокрема в журналі "Український огляд" ("The Ukrainian Review") опубліковано цикл "В казематі" (1965), поезії "Сон" ("На панщині пшеницю жала…", 1964), "На вічну пам'ять Котляревському" (1969, 1998), "До Основ’яненка" (1993), "Лічу в неволі дні і ночі…", "Подражаніє 11 псалму", " Я не нездужаю, нівроку…" (1994) та інші.

Постать Т.Шевченка весь час зростає в свідомості громадськості світу, його поезія збуджує інтерес і набуває визнання. Його читають, вивчають, про нього пишуть, його перекладають.

У 2007 році в Києві у видавництві "Мистецтво" побачило світ унікальне видання "Тарас Шевченко. Вибрана поезія. Живопис. Графіка" ("Taras Shevchenko. Selected Poems. Paintings. Graphic Works") українською та англійською мовами, упорядковане відомим літературознавцем, заступником директора з наукової та видавничої діяльності Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України Сергієм Гальченком. Він подав 92 поетичні твори Т.Шевченка в найкращих перекладах лауреата перекладацької премії імені І. Франка Національної спілки письменників України Віри Річ. Коментарі С.Гальченка до "Кобзаря" за розміром і характером інтерпретації можна вважати науковою монографією. Вступна стаття академіка НАН України Івана Дзюби висвітлює основний життєвий і творчий шлях поета в українському і світовому контекстах. Особливо наголосивши, що поезія Т. Шевченка, зміст, характер і призначення якої безпосередньо національні, виростає до світових масштабів і набуває загальнолюдського значення. Тому "…Т.Шевченко належить не лише Україні – всьому людству, хоч кожне його слово – про Україну"[1, 43].

Коментарі англійською мовою та біографічна довідка про Віру Річ у цьому виданні подані професором Львівського національного університету імені І. Франка Роксоляною Зорівчак за участю Віри Річ. Художнє оформлення та макет – художника Петра Буркута.

Поетична чарівність цього видання ще більше зростає тим, що тут вміщені репродукції художніх творів Т.Шевченка, упорядкованих мистецтвознавцем Тетяною Андрущенко. У поданій статті "Малярство Тараса Шевченка" авторка показала малярську спадщину Т.Шевченка крізь призму його поетичного генія. Поетичний і малярський талант Т.Шевченка був підпорядкований найбільшому його почуттю – любові до України, до її народу. А відтворення життя у всіх його глибинних зв'язках робить його творчість позачасовою.

Т.Шевченко був новатором у багатьох художніх галузях, стояв біля витоків новітнього гравірувального мистецтва, впритул підійшов до імпресіоністичного живопису, був чудовим портретистом, його пейзажні малюнки – це витончені твори мистецтва, де кожна деталь є поезією краси. Офортне мистецтво Т.Шевченка ввібрало в себе весь його професійний досвід, всеперемагаючу волю до творчості і принесло йому світову славу. Творчість Т.Шевченка часто порівнюють з творчістю Рембрандта. Його автобіографічні малюнки під час заслання та замальовки з життя казахського народу мають надзвичайну енергію і нагадують Рембрандта. Проте їх єднало не тільки те, що Т.Шевченко володів таким же гострим контрастом світла і тіні. Т.Шевченкові був близький драматизм Рембрандта.

В історії англомовної шевченкіани назване видання поклало початок новому етапу в засвоєнні творчості Т. Шевченка.

За добором поезій, різноманітністю, художнім відтворенням, а головне за якістю перекладів, воно знаменує подальший крок в досвіді перекладання творів Т. Шевченка, стало незаперечним здобутком англійської літератури і

належить до найкращих в зарубіжній шевченкіані.

Сила зовні простої поезії Т.Шевченка – в її багатовимірності, багатошаровості. Його думки-почуття ніколи не одноплощинні. Його любов, гнів, біль, зневага – це цілий спектр почуттів. Ось чому твори Т.Шевченка складні для перекладу.

Як досвідчена перекладачка Віра Річ розробила принципи художнього перекладу поезії Т.Шевченка, які передбачили змістовну точність, передачу образності, стилістичні й естетичні функції першотвору та його ритміко-мелодійну структуру. Вона дбала, щоб переклад жив тим же самим внутрішнім життям, що й оригінал, щоб слова в новому середовищі виконували ту ж саму смислову функцію, що і в першотворі.

При передачі стильових особливостей твору перекладачка намагалася зберегти образність поетичної мови поета, її емоційну насиченість. Тому її переклади поетично виразні, звучать природно і дають уявлення про оригінал.

В англійську поезію Віра Річ внесла народнопісенний характер поезії Т. Шевченка та ритміко-інтонаційний малюнок національного колориту, елементи етнографії, топоніміки, звичаїв та побуту.

При доборі лексики перекладачка іноді вдавалась до словотворення, знаходила неологізми, які своїми семантико-стилістичними якостями відповідали б оригіналу.

Звичайно, не завжди всі нюанси та художні деталі оригіналу знаходять своє відображення в перекладі. Часто перекладачці доводилося йти на компроміси – однак, загальне звучання твору ніколи не змінювалось.

Переклади Віри Річ – це зразок високохудожнього, повноцінного перекладу з глибоким відчуттям духу Шевченкової поезії, що відкриває нові можливості в освоєнні поетичної спадщини поета.

Віра Річ добре обізнана з літературним процесом в Україні, з українською культурою, мовою. Вона переклала майже всю політичну лірику та політичні поеми Т. Шевченка. Мистецький рівень і художня цінність її перекладів вищі за її попередників.

Це видання можна оцінити як безперечний успіх в галузі англомовного перекладу поезії Т.Шевченка, воно посідає особливе місце в історії англо-українських культурних зв’язків.

Заслуга англійської поетеси Віри Річ полягає в тому, що вона своїми перекладами з повним знанням справи познайомила англомовного читача з найкращою поезією Т. Шевченка, яка звучить як сучасні оригінальні твори.

Наскільки майстерно передала Віра Річ зміст і форму, ритмомелодику оригіналу найкраще простежити на конкретних прикладах.

Поема "Кавказ" – один з найкращих творів Т. Шевченка – написана в Переяславі 1845 року; вона півтора століття не втрачає своєї актуальності й звучить величним гімном борцям за волю.

Віра Річ взялась перекладати поему "Кавказ", щоб познайомити англомовних читачів з політичною лірикою Т. Шевченка. Як досвідчений перекладач, вона глибоко прониклася темою твору, відчула соціально-політичне звучання поеми, її загальнолюдські мотиви, спрямовані проти колоніалізму, зла і несправедливості, й адекватно відтворила соціально

загострені аспекти, тематичне і стильове розмаїття, поліфонію почуттів та ритміко-інтонаційне звучання першотвору.

Перекладачка майстерно передала переконливі думки поета про неможливість знищення душі народу та його прагнення до волі в символічному образі нескореного Прометея. Поет розумів, що без волі не може бути щаслива Україна і це розуміння обумовлювало його співчуття до долі інших знедолених народів. "Не вмирає душа наша/, Не вмирає воля" ("For our soul will never perish/, Freedom knows no dying"), а слова "Не скує душі живої/ І слова живого" ("Cannot bind the living spirit/, Nor the living word") звучать пророчо.

У Вашингтоні (округ Колумбія) 1964 року відкрито пам'ятник борцю за свободу і незалежність всіх поневолених народів Тарасу Григоровичу Шевченку, де викарбувані слова з поеми "Кавказ" у перекладі Віри Річ:

…Our soul shall never perish.	Не вмирає душа наша,
Freedom knows no dying.	Не вмирає воля.
And the greedy cannot harvest	І неситий не виоре
Fields where seas are lying;	На дні моря поле,
Cannot bind the living spirit	Не скує душі живої
Nor the living word.	І слова живого.
Cannot smirch the sacred glory	Не понесе слави Бога,
Of th'almighty Lord.	Великого Бога. [I. 286]

Taras Shevchenko " The Caucasus", 1845.

Останні рядки "Не понесе слави Бога, / Великого Бога" доповнюють головний смисл поеми темою Бога, до якого поет звертається як до Вищого Судді милосердя. Іноді докоряє йому за несправедливість до долі поневолених народів. Правда у Т. Шевченка – це вища справедливість, якщо вона "спить", то це значить, що її немає.

Кати знущаються над нами,	The hangman tortures, mocks and jeers,
А правда наша п'яна спить.	Our drunken truth sleeps on –as dead!
Коли вона прокинеться?...	When will she wake once more from slumber?...
А поки що течуть ріки,	Meanwhile, rivers rise in flood,
Кровавії ріки! [I, 288]	Swollen streams of blood [I, 289]

Однак, поет вірить в добру справедливу силу, що "Встане правда! встане воля!"("Liberty and right shall triumph"), пророкуючи майбутню долю українському народові. Тема майбутньої долі України і її розвиток – новий ідейно-тематичний напрямок, започаткований у творчості Т. Шевченка.

Ми віруєм Твоїй силі	Truly in Thy might, Thy living
І духу живому.	Spirit we believe;
Встане правда! встане воля!	Liberty and right shall triumph,
І Тобі одному	And, O Lord, to Thee
Помоляться всі язики	Every tongue on earth shall pray
Вовіки і віки [I. 288]	Through the length of days. [I. 289]

Жахлива картина результатів загарбницької війни постає в гострих зболених словах поета:

…Лягло костьми	…Since then, the ground
Людей муштрованих чимало,	Is strewn with conscripts' scattered bones.
А сльоз, а крові? Напоїть	And tears? And blood? Enough to drown

Всіх імператорів би стало	All emperors with all their sons
З дітьми і внуками, втопить	And grandsons eager for the throne
В сльозах удов'їх…[I. 288]	In widows' tears…[I. 289]

Світова поезія нічого сильнішого від сарказму Т.Шевченка не знає, і щоб відтворити високе мистецтво сатиричного слова поета, яке в цьому творі набуло високої довершеності, Віра Річ використала гнівну інвективу і адекватно показала гріх, сором, зневагу, а не славу, відтворивши зміст і форму оригіналу. Всі, хто цькує волю, хорти, псарі та царі поставлені в один ряд: "Слава! Слава! /Хортам, і гончим, і псарям, / І нашим батюшкам-царям / Слава". [I, 288]

…Glory! Glory!
Glory to wolf-hounds, trappers, hunters,
And to the tsars, our "little fathers",
Glory! [I, 289]

Слово "слава" наповнюється іншим змістом, коли мова йде про звитяжних горців, які борються за волю. Воно звучить полум'яним закликом до переможної боротьби, стверджуючи свободу. Перекладачка адекватно передала зміст Шевченкового слова англійською мовою.

І вам слава, сині гори,	And glory to you, dark-blue mountains,
Кригою окуті.	Frost and snow protect you;
І вам, лицарі великі,	And to you, great-hearted heroes,
Богом не забуті.	God does not forget you.
Борітеся – поборете,	Battle on–and win your battle!
Вам Бог помагає!	God Himself will aid you;
За вас правда. за вас слава	At your side fight truth and glory,
І воля святая! [I, 288]	Right and holy freedom. [I, 289]

Далі йде наростання саркастичної хвилі, де поет тонко пародіює підступні постулати колонізаторів, яких дратує, що не все їм підпорядковане:

Ми християне; храми, школи,	We're Christians. We have shrines and, learning,
Усе добро, сам Бог у нас!	And all that's good. God likes us too!
Нам тілько сакля очі коле:	Your croft alone still spoils our view;
Чого вона стоїть у вас,	Why does it stand upon your land
Не нами дана; …	Without our leave?...
…Чом ви нам	Why don't you, when all's said and done,
Платить за сонце не повинні!	Pay excise duty on the sun? [I. 29I]

[I. 290]

Підступно звучать і рядки фарисейського імперського мислення.

Якби ви з нами подружили,	If only you'd be friendly too,
Багато б дечому навчились!...	There'd be so much to show to you. [I, 291]
Все покажем! Тілько дайте	Come to us, and all you ought
Себе в руки взяти.	To know will be made plain:
Як і тюрми муровати,	Prison building will be taught,
Кайдани кувати,	How to forge your chains,
Як і носить!... і як плести	How to wear them, how the knout
Кнути узловаті –	Is plaited – we'll explain
Всьому навчим; тілько дайте	All our science. Only yield
Свої сині гори	Your dark – blue mountains, please –

Остатнії…бо вже взяли They alone defy us now,
І поле, і море [І, 294] We hold the plains and seas! [І, 295]

"Як і носиТьІ…" ("How to wear them") – це приклад геніальної художньої полісемічності Шевченкового слова.

Кінець поеми – елегія прощання з дорогим щирим другом Яковом де Бальменом, який загинув на Кавказі. Це була особлива дружба різнобічно обдарованих, освічених людей, яких зближала доброта, людяність і висока моральність. Обидва були письменниками, художниками, українськими патріотами. Т. Шевченко знав про прив'язаність і любов Якова де Бальмена до України і вірив, що його душа буде постійно витати над Україною.

О друже мій добрий! друже незабутий!
Живою душею в Україні витай,
Літай з козаками понад берегами,
Розриті могили в степу назирай.
Заплач з козаками дрібними сльозами
І мене з неволі в степу виглядай. [1, 294]

Віра Річ, як поетично обдарована особистість, у своєму перекладі передала весь спектр почуттів поета: багатобарвну мовну гаму, різноманітні ритміко-стилістичні засоби, потужний викривальний сарказм, заклики до боротьби за волю, вболівання за долю народу і глибокий сум з приводу загибелі дорогого друга Якова де Бальмена, якому поет присвятив цей твір.

My friend, my dear friend, in my thoughts unforgotten!
Come, living soul, come to Ukraina again;
Fly across banks with the Cossacks, stand guard
Beside heroes' robbed gravemounds, and wait in the plain,
Sharing the tears that the Cossacks are weeping,
Until I escape from this slavery and pain. [1, 295]

Поема "Кавказ", за висловом І.Франка, – "се огниста інвектива проти "темного царства" зі становища загальнолюдського, се, може, найкраще свідоцтво могутнього всеобіймаючого, щиро людського почуття нашого поета…[2, 137]. "Натомість "Кавказ", що являється немов один величезний вибух чуття, також щодо форми мусимо вважати одним з найкращих творів Шевченка"… [2,138]. Тому звернення Віри Річ до одного з найперших художніх антиколоніальних творів, який силою вибуховості не має собі рівних – невипадкове. Поема Т.Шевченка "Кавказ", написана більш як півтора століття тому (1845), не втратила актуальності і в наш час.

Поезія Т.Шевченка, яка складає це видання, народилася на тернистих дорогах життя поета, писалась в мандрах по Україні, в моторошних казематах, в палючих закаспійських пустелях. Вся вона наповнена індивідуальним чуттям поета, який усвідомив своє покликання відтворити давню славу своєї землі, пробудити національне самоусвідомлення народу, національну гідність, справедливість і свободу. У поезії Т. Шевченка домінують афоризми, де узагальнені глибокі думки, виражені в лаконічній формі.

Віра Річ як перекладач поєднала в собі різноманітні таланти та всебічну ерудицію, вона – поет, літературний критик, видавець, редактор, знавець світової літератури, борець за права людини. Більш як п'ять десятків років

вона працює перекладачем, осягнула високу поетичну майстерність Шевченка-лірика і довела, що своєрідність і неповторність інтонаційної будови та краса поезії цього українського генія може бути відтворена англійською мовою.

Перед англійським читачем поезія Т.Шевченка постала у всій багатогранності і національній своєрідності як борця проти соціального зла і несправедливості, так і поета-лірика – співця найглибших людських почуттів, у творчості якого втілений поетичний геній українського народу.

Краса поезії Т. Шевченка, його палкий пророчий дар здобули світове визнання та всенародну любов. І в наші дні поет своїм правдивим словом надихає людство на світле майбуття.

Переклади Віри Річ, які увійшли до видання "Тарас Шевченко. Вибрана поезія. Живопис. Графіка" (К., 2007) є високохудожнім здобутком англомовної шевченкіани.

І. Тарас Шевченко. Вибрана поезія. Живопис. Графіка (Taras Shevchenko. Selected Poems. Paintings. Graphic Works).– К, 2007; 2. Франко І. Зібрання творів У 50 т. – К., 1980. – Т.26.

ЗМІСТ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИй АСПЕКТ ТВОРЧОСТІ Т. ШЕВЧЕНКА

Антоновська М. Парадигма освіти і виховання у повістях Т. Шевченка "Музыкант" і "Несчастный" 3
Боронь О. Шевченкознавчі інтерпретації Юрія Барабаша 9
Бугай С. Шевченківський текст в інтерпретації Михайлини Коцюбинської 14
Гай Є. Шевченківські джерела в драматургії Миколи Куліша 22
Гнатюк М. Тарас Шевченко і Василь Стус: семантичні топоси текстуального простору 29
Гудима А. Творення себе як спосіб осягнення універсумів (на матеріалі етологічних поем Т.Шевченка) 38
Жванія Л. Україна в ліриці Т.Шевченка періоду заслання та ліриці Лесі Українки, писаній на чужині 42
Жигун С. Ще раз про діалог Миколи Хвильового і Тараса Шевченка: "острах впливу" 52
Задорожна Л. Категорія свободи як філософська засада "Щоденника" Т.Шевченка 59
Ковалів Ю. Проблема рецепції незручних текстів Т.Шевченка 74
Костенко Н. Про вірш у поетичному циклі Т.Шевченка "В казематі" 77
Косянчук О. Похвальна поезія у творчості Тараса Шевченка 87
Кривуляк О. Трагічне світовідчуття Т.Шевченком у циклі "В казематі" 93
Лебідь Є. Своєрідність моделювання тексту-попередника у Шевченкових перекладах уривків "Слова о полку Ігоревім" ("Плач Ярославни", "З передсвіта до вечора…") 99
Марченко Н. Інтерпретація-переклад Т.Шевченком першотворів світової літератури 106
Миц К. Шевченківські традиції в історичній прозі вчених-істориків XIX століття (П.Куліша, М. Костомарова, Д. Мордовця 115
Наєнко М. Василь Доманицький: історик, філолог, дослідник і видавець "Кобзаря" 122
Некряч О. Народність Т.Шевченка у потрактуванні М.Костомарова (на матеріалі "Воспоминаний о двух малярах") 127
Паращук О. Т.Шевченко і літературний канон: бачення, інтерпретація, роздуми 132
Перевертень Н. Концепт взаємин: Т.Шевченко – Є.Гребінка 137
Потапенко Я. Особливості Шевченкової релігійності: проблеми інтерпретації 141
Сізова К. Роль характеристики героїв за ставленням до музики у

прозі Т. Шевченка 150
Сліпушко О. Духовна держава Тараса Шевченка у контексті української літературної традиції 154
Сулима В. Біблійні географічні назви як концепти і їх художньо-стилістична функція в поезії Т. Шевченка 164
Тарасова М. Образ "хати-пустки" у поезіях Т.Шевченка: живописне начало.....173
Ткаченко А. Художність і поезія Т. Шевченка 181
Ткаченко О. Образ Каїна у творчості Тараса Шевченка та Пантелеймона Куліша 192
Швець Г. Книга Василя Барки "Правда Кобзаря": жанрова специфіка та проблематика .....
Шевякова К. Т.Шевченко в житті Марії Заньковецької 207
Яременко В. «Камінь, яким знехтували будівничі, став наріжним…» (Мотивування вибору Тарасом Шевченком для виготовлення офорту твору Рембрандта "Притча про виноградаря і ділоробів" 211

МОВОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ ТВОРЧОСТІ Т.ШЕВЧЕНКА

Вільчинська Т. Концептуалізація образів Святих у поетичній картині світу Т.Шевченка.....226
Вишневська Г. Об’єктивація концептосфери сакрально-хтонічного у творчості Тараса Шевченка і Лесі Українки.....220
Галас Б. Із спостережень над мовою рукописної збірки Т.Шевченка "Три літа" 232
Горбик Р. До проблеми значеннєвих зсувів у поезії Тараса Шевченка 240
Домилівська Л. Лінгвістична інтерпретація символіки Тараса Шевченка у творчості Юрія Яновського 247
Костич Л. Безсполучниковість як засіб вираження експресії у творах Т.Шевченка.....253
Слухай Н. Вірш Т.Шевченка "Н.Костомарову" у лінгвоміфопоетичному висвітленні 254
Тєряєв Д. Золотий перетин у поетичній творчості Тараса Шевченка (експериментально-фонетичне дослідження) 263
Шаркань В. Мова і правопис букваря Тараса Шевченка 270

Т. ШЕВЧЕНКО І СВІТ

Евтушенко Е. Гений, забритый в солдаты 284
Радишевський Р. Польська рецепція Т. Шевченка у працях В.Гнатюка 288
Коломієць Л. "Садок вишневий коло хати…" Тараса Шевченка в новому перекладі Віри Річ: відтворення змістових, ритміко-інтонаційних та звукових особливостей 294
Зарицька Т. Нове видання поезій Тараса Шевченка в перекладах Віри Річ 302

Наукове видання

ШЕВЧЕНКОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Збірник наукових праць

Випуск дванадцятий

Упорядкування В.І. Гнатенко

Підписано до друку 14.12.09. Формат 60x84 1/16. Вид. № 714. Гарнітура Times. Папір офсетний.
Друк офсетний. Наклад 100. Ум. друк. арк. 29,75. Зам. № 29-4815

Видавничо-поліграфічнbq центр "Київський університет"
01601, Київ, б-р Т.Шевченка, 14, кімн. 43
☎ (38044) 239 32 22; (38044) 239 31 72; тел./факс (38044) 239 31 28
Свідоцтво внесено до державного реєстру ДК № 1103 від 31.10.02