КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ШЕВЧЕНКОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Збірник наукових праць

Випуск чотирнадцятий

Видання здійснено з нагоди
150-ї річниці перепоховання Тараса Шевченка

КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ ВГЛ 2011

До чотирнадцятого випуску збірника "Шевченкознавчі студії" увійшли праці викладачів, аспірантів, студентів Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка та інших інституцій і навчальних закладів України.

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

Для науковців і шанувальників творчості Тараса Шевченка.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ	**Г. Ф. Семенюк,** д. філол. н., проф. (голова); **Л. М. Задорожна,** д. філол. н., проф.; **О. С. Снитко,** д. філол. н., проф.; **Л. В. Грицик**, д. філол. н., проф.; **В. Ф. Чемес**, к. філол. н., доц.; **Г. Ю. Мережинська**, д. філол. н., проф.; **О. Л. Паламарчук**, к. філол. н., доц.; **Л. І. Шевченко**, д. філол. н., проф.; **І. П. Бондаренко,** д. філол. н., проф.; **О. П. Івановська,** д. філол. н., доц.; **А. К. Мойсієнко**, д. філол. н., проф.; **Н. М. Корбозерова,** д. філол. н., проф.; **Т. Р. Кияк,** д. філол. н., проф.; **Л. В. Коломієць,** д. філол. н., проф.; **Г. Д. Клочек**, д. філол. н., 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 18.04.2011 року (протокол №9)**
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	**А. О. Гудима**, асист.
Рецензенти	**Л. В. Грицик,** д. філол. н., проф. **Л. І. Шевченко,** д. філол. н., 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.

© Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2011

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ ДОСЛІДЖЕННЯ

М. Антоновська, асп.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

ПОВІСТЬ Т. ШЕВЧЕНКА "ВАРНАК" ТА УКРАЇНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ КОНТЕКСТ І ПОЛ. XIX СТ.

У статті розглядаються зв'язки повісті Т. Шевченка "Варнак" із творами українських письменників першої половини XIX ст. на тему "благородного розбійника". Автор визначає новаторство Т. Шевченка у підході до традиційної теми.

Ключові слова: *Т. Шевченко, "Варнак", літературна традиція, бунт, месник.*

В статье рассматриваются связи повести Т. Шевченко "Варнак" с произведениями украинских писателей первой половины XIX в. на тему "благородного разбойника". Автор определяет новаторство подхода Т. Шевченко к традиционной теме.

Ключевые слова: *Т. Шевченко, "Варнак", литературная традиция, бунт, мститель.*

The article explores the connections between T. Shevchenko's story "Varnak" ("The Convict") and Ukrainian writers' works on the topic of "noble robber". The author defines T. Shevchenko's novelty in treating the traditional topic.

Key words: *T. Shevchenko, "Varnak" ("The Convict"), literary tradition, rebellion, revenger.*

Літературний контекст художньої прози Т. Шевченка донині лишається невирішеним питанням шевченкознавства. Що ж стосується українського літературного контексту його російськомовної прозової творчості, то таке питання навіть не ставилося. Безперечно, шевченкознавці не могли його оминути. Найґрунтовніша праця, присвячена повістям – "Художня проза Шевченка" Л. Кодацької – виявляє суголосність окремих Шевченкових повістей з творами інших письменників – В. Наріжного та Г. Квітки-Основ'яненка. Однак є стійке враження, що літературознавці бачать художню прозу Т. Шевченка як феномен, цілковито не співвіднесений ні з українською літературною традицією, ні загалом з тогочасним письменством. Зрештою, навіть питання російськомовності прози митця зазвичай пояснюється засланчими умовами життя Т. Шевченка, тоді як той факт, що

практично всі сучасні йому українські письменники мали твори й українською, і російською мовами, лишається поза увагою вчених.

Власне, складне питання українсько-російських літературних взаємин не є предметом цієї розвідки. Ми прагнемо показати на прикладі повісті Т. Шевченка "Варнак" і творів українських письменників на тему "благородного розбійника", які грані цього образу актуалізувалися в тому чи іншому творі й у чому виявилася оригінальність Т. Шевченка. До розгляду залучаємо, окрім поеми й повісті Т. Шевченка "Варнак", твори В. Наріжного "Гаркуша", О. Сомова "Гайдамак", Г. Квітки-Основ'яненка "Предания о Гаркуше" та О. Стороженка "Гаркуша, драматичні картини на три дії". І хоч у згаданих Шевченкових творах немає згадки про Гаркушу, а взяті для порівняння твори жанрово неоднорідні (повісті, роман, драматичні сцени, поема), таке зіставлення цілком можливе, оскільки всі вони поєднані темою протистояння людини.

Аналізуючи комплекс творів про Гаркушу, варто застерегтися від довіри до їхньої фактологічності. Річ у тому, що ці твори мають надто мало спільного з реальним образом Семена Гаркуші, який очолював повстанські загони у 70-х – 80-х роках XVIII ст. Реальний Гаркуша походив із Запорозької Січі, брав участь у Коліївщині, однак у мирний час був купцем. Після того, як польський уланський роз'їзд пограбував його валку з товарами, а сам Гаркуша ледве втік, він знову стає гайдамакою [2, 15–16]. У найзагальніших рисах його подальший життєвий шлях схожий на долю Устима Кармалюка, набагато більше спопуляризованого радянським літературознавством і фольклористикою, ніж його попередник. У своїх творах В. Наріжний, О. Сомов, Г. Квітка-Основ'яненко й О. Стороженко спиралися на народну творчість, на що вказують назви й підзаголовки окремих творів – "Гайдамак. *Малороссийская быль*", "*Предания* о Гаркуше". Утім, вони самі необов'язково мусили збирати фольклор: переказ про Гаркушу був уміщений в "Украинском альманахе" І. Срезневського за 1831 р. Водночас шукати витоків літературного образу виключно у фольклорі недостатньо; варто зауважити вплив романтичної літературної традиції. Так само недоречно пояснювати несхожість протагоністів різних творів про Гаркушу тим, що автори спиралися на різні перекази, поширені серед різних суспільних угруповань. Перекази не виключають амбівалентності, багатогранності образу народного повстанця.

В. Наріжний укладає сюжет про Гаркушу в досить архаїчну структуру крутійського роману, однак романтичний герой владно підпорядковує цю структуру собі, і замість більш-менш довільного нанизування пригод, на виході з яких протагоніст, умовно кажучи, такий, як і на вході, маємо внутрішній зв'язок подій роману і зміни героя, зумовлені цими подіями [6]. Цей внутрішній зв'язок зумовлений жорсткою причиново-наслідковою пов'язаністю кривди – помсти – розплати. Неперервність ланцюга врешті-решт виводить Гаркушу за межі суспільства: його помста за свою скривджену людську гідність наражається на відплату, яка знову провокує помсту. Герой сам себе прирікає бути розбійником. Позаяк роман В. Наріжного залишився незакінченим, нелегко передбачити, яку ціль бачив автор у житті Гаркуші. Однак варто зауважити, що цей образ має здатність до розвитку, і цю енергію розвитку можна простежити в творах Г. Квітки-Основ'яненка, О. Стороженка й Т. Шевченка. Загалом беручи, їхні герої усвідомлюють неправомірність своїх учинків і розкаюються в них. В усіх трьох випадках це відбувається завдяки "чистій душі", втіленій чи то в освіченому юнакові (Квітка), чи то в коханій жінці (Стороженко), чи то в жінці-наставниці (Шевченко). Окрім твору Г. Квітки-Основ'яненка, де вплив чистої душі обмежується переконанням, тобто сферою інтелекту, такий вплив спрямований на те, щоб показати вихід із замкненого кола помсти й покари. Слід визнати, що в цьому повість Т. Шевченка "Варнак" суголосна з повістевою традицією: зокрема, панна Магдалена відіграє в повісті роль, подібну до ролі Марусі, коханки Гаркуші з драматичних картин О. Стороженка. Однак якщо О. Стороженко підкреслює в своєму героєві принадність для жінок і не цурається еротики, Т. Шевченко розщеплює образ доброї жінки на жінку-наставницю (панну Магдалену) і кохану (Марися), а сповідь колишнього варнака унеможливлює наявність еротичних елементів. У поемі "Варнак" митець подає інший спосіб звільнитися з-за "чавунної решітки причин і наслідків" (В. Набоков): втручання безкінечного в обмежене й випадкове, порушення логіки Богом створеної світобудови задля того, щоб урятувати конкретно-поодиноку людину [1, 240–241]. Саме так визначається диво з позицій теїзму; так про нього оповідає і варнак: "Думав сам себе зарізать, / щоб не нудить світом. / І зарізав би, та диво, / Диво дивне сталось / Надо мною, недолюдом… □…□ / О Боже мій милий! / Який

дивний Ти" [12, 75–76]. Сказане, втім, не має на меті знизити художню вартість повісті Т. Шевченка. Вочевидь, на однойменній поемі дужче позначилися не тільки впливи агіографічної традиції, але й художні принципи романтичної байронічної поеми, серед яких є швидкі (слід розуміти, недостатньо мотивовані попереднім розвитком дії) переходи від однієї події до іншої [4, 80–81].

Важливою, неодмінною для творів про народного месника є проблема співвідношення героя і широкого загалу, зокрема принижених і знедолених. Письменники не ідеалізують цих стосунків такою мірою, як це робилося в наукових працях ідеологічної епохи. Однак і сучасні дослідники, розглядаючи образи месників, прагнуть бачити проблему співвідношення героя і загалу дещо однобічно – як "злютування героя з народом, його прагненнями і переконаннями" [9, 382], а якщо, наприклад, у творах О. Сомова є осудження Гаркуші вустами того чи іншого персонажа, то в цьому вбачають "вкорінену рабську психологію" (А. Ращенко) чи "брак суспільної свідомості" (Л. Задорожна). У такий спосіб відбувається накладання на колізії твору понять сучасної суспільної думки. Погодьмося, що це не зовсім виправдано для відтвореного у творах О. Сомова соціуму, який, можливо, улягав давнішим, архаїчнішим приписам поведінки зверхника й підданого. У романі В. Наріжного Гаркуша наштовхується на нерозуміння і спротив селян: вони бачать у ньому тільки розбійника. Вочевидь, межа між розбійником і месником пролягає там, де для героя стають несуттєвими здобич і задоволення власного честолюбства: за А. Камю, "бунт за своєю суттю не є егоїстичним душевним відрухом" [5, 129]. І далі: "У бунті, виходячи за свої межі, людина зближується з іншими, і з цієї точки зору людська солідарність стає метафізичною" [5, 130]. Тому герої О. Сомова і Т. Шевченка здобувають вірних спільників серед селян. Проте Т. Шевченко іде далі: він осуджує бездушність селян, які мовчки потакають жорстокому вбивству: "Ни один и пальцем не пошевелил, только хохотали, когда разбойники бросали со второго этажа толстого пана или пани. … Грубые, жестокосердые люди!" [13, 147]. Отже, в цьому епізоді герой Т. Шевченка позбувається ілюзій про природжену моральну вищість простолюду над панством. Коли суспільні відносини викривлені, то і визискувачі, і пригноблені занечищені морально: "А кто их огрубил? Кто ожесточил? Вы сами, жестокие, ненасытные паны!" [13, 147].

Із попередньою проблемою пов'язаний інший бік образу повстанця, а саме сприйняття його у вузькому колі побратимів. Тут письменники розкривають повний спектр можливих художніх рішень – від ототожнення ватажка і його гурту (В. Наріжний, О. Сомов) до цілковитого їх протиставлення (О. Стороженко), від покірності розбійників отаманові (В. Наріжний, О. Сомов, Г. Квітка-Основ'яненко, Т. Шевченко) до спроб бунту проти його авторитету (О. Стороженко). Найяскравішим прикладом пошани є, напевно, епізод розправи гайдамаків над Гершком, що видав їхнього отамана, у "малороссийской были" О. Сомова. У повісті Т. Шевченка, на відміну від твору О. Стороженка, не гайдамаки повстають проти лідера, а Кирило, ватажок загону, відчуває свою відмінність від них, а отже, самотність, відсутність порозуміння. Утім, він і не прагне до відвертості: вирішивши залишити своє "проклятое ремесло", Кирило "тщательно скрывал свое намерение от товарищей, да и к чему бы привела откровенность? К грубым насмешкам, и больше ничего!" [13, 143].

Нарешті, ще нюанс образу Гаркуші – це, так би мовити, громадська думка. Її торкаються у своїх творах В. Наріжний та О. Сомов. У романі В. Наріжного герой, окрім того, що сам поширював чутки про себе, ще й "имел, где только почитал за нужное, шпионов, через которых узнавал мнение о себе народа и правительства" [7, 201]. У донесеннях шпигунів постає вже цілком легендарний образ Гаркуші-характерника. Вочевидь, це припадає йому до душі, бо є частиною його плану – вселити якомога більший страх у селян і в панів. Автор зауважує також, що "он не оставил бы без строгого взыскания и малейшее против особы своей невыгодное слово" [7, 200]. Отже, те, що в творі О. Сомова сприяє "визволенню і самовизволенню людини завдяки слову" [3, 104], у В. Наріжного трактується як лихий політичний хід, маніпуляція людською думкою, незгірша від засобів тоталітарного режиму, і це переконує в автократії Гаркуші. Утім, О. Сомов з іронією ставиться до міфологізації месника серед народу: достатньо порівняти кінець "Малороссийской были" і розповідь підкоморія з першого розділу "Глав из малороссийской повести", щоб переконатися у відмові автора від засобів народної фантастики при змалюванні Гаркуші. Це не означає, що Гаркуша не улягає традиційним вимогам до романтичного героя, просто письменник наголошує на психологічній

складності цього образу, для якої характерництво було б надто однозначним поясненням.

Створюючи образ Гаркуші, О. Сомов, Г. Квітка-Основ'яненко і Т. Шевченко підкреслюють освіченість свого героя. Вона тут розуміється не лише в плані здобуття вищої освіти в поважному закладі, як у "Преданиях о Гаркуше" Г. Квітки-Основ'яненка, або прекрасної домашньої освіти, як у повісті "Варнак" Т. Шевченка, а в сократівському сенсі: той, хто володіє знанням про добро, чинить добре. Уміння розрізняти добро і зло надає Гаркуші впевненості в своїх силах і принципах, а отже, за слушним зауваженням А. Ращенко, робить непотрібним стороннє визнання правомірності його діянь [9, 381]. На думку А. Камю, "порив до бунту вкорінений і в рішучому протесті проти будь-якого втручання, і в неясній переконаності бунтаря у власній добрій волі, точніше, у враженні, що він "має право робити те чи інше"" [5, 127]. Водночас, скажімо, у творі О. Сомова не все виглядає так однозначно. Принаймні два епізоди можуть захитати нашу впевненість у моральній санкціонованості вчинків месників. Перший епізод – уже згадана сцена з "малороссийской были", де гайдамаки вчиняють розправу над зрадником Гершком. Мотиви товариства цілком зрозумілі: йдеться про смертельну небезпеку для їхнього отамана і про помсту зрадливому жидові. Однак старець Питирим, що застерігає їх від убивства, представляє інший, абсолютний закон: "Кто дал вам право быть судиями чужих поступков, когда карающий меч правосудия висит уже над преступными вашими головами, и муки ада, стократ лютейшие всех терзаний телесных, ждут вас после бесчестной смерти от руки палача?" [10, 33]. Другий епізод – це зустріч Гаркуші, переодягненого в польського пана, і сліпого бандуриста в домі пана Гриценка. Старець відмовляється брати його червінець, бо, мовляв, "порядочный человек не стал бы бросать своих червонцев первому встречному" [10, 60]. Річ тут не у сервілізмі бандуриста, а в тому, що, попри незрячість, він єдиний з присутніх на святі в Гриценка збагнув, що перед ним – личина, а не справжній польський пан, і що його гроші – нечисті, бо здобуті нечесним шляхом. Отже, цей епізод виводить нас на ще одну суттєву проблему образу романтичного месника – а саме лицедійство, вдавання когось. Гаркуша О. Сомова вельми вправно грає польського пана, а згодом і жебрака – ролі осіб, цілковито

протилежних за суспільним значенням, отже, такі ролі вимагають зовсім різної реакції тих, перед ким вони розігруються. Якщо перша роль доводить, що панові Гриценку в його майбутньому зятеві важливі тільки його гроші (з тим, що той не знає свій родовід до третього коліна, Гриценко якось швидко змирився), то друга роль вимагає від пана Просечинського і його рідні єдиного – людяності. Момент лицедійства зумовлений не лише практичними потребами – бути невпізнаним, уникнути переслідування (історичні дані свідчать, що й загін реального Семена Гаркуші часто вдавався до цього засобу, переодягаючись чумаками), але й нерозгаданим багатством особистості повстанця, його обдарованістю. Між іншим, ця обдарованість підкреслюється у всіх розглянутих творах, і це не стільки данина фольклорній гіперболізації, скільки риса романтичного героя. Варнак з повісті Т. Шевченка згадує: "Начитавшись романов о великодушных рыцарях-разбойниках, мне вздумалося подражать им… Я вел себя, как знаменитый Ринальдо Ринальдини" [13, 142]. Безперечно, шлях, обраний Кирилом, відкрив у ньому здібності, про які сам герой, вочевидь, не підозрював. Проте він здатний оцінити, наскільки він був не собою, провадячи гайдамацьке життя. Не тільки роз'ятрена совість, але й страх перед личиною змусив його покинути вдавати з себе благородного розбійника.

Повернемося, однак, до риси, яка є чи не найважливішою в образі месника – до моральної виправданості його вчинків. В. Наріжний зображує вчинки Гаркуші невідповідними його меті: герой не замислюється над тим, "чи можна сягнути доброї мети, коли іти до неї, не добираючи засобів для її реалізації, точніше, вибираючи зі сфери зла" [3, 97]. У творах О. Сомова Гаркуша, як уже зазначалося, впевнений у власних моральних засадах, тому не потребує додаткових санкцій. Г. Квітка-Основ'яненко підмінює моральну правомірність дій свого героя їхньою суспільною доцільністю; виявляється, що ці дії не оздоровлюють суспільство, а шкодять йому. Як же вирішує цю проблему Т. Шевченко? До сказаного вище про суть розв'язання конфлікту в поемі варто додати, що однойменні поема й повість представляють взаємовиключні ситуації: диво, яке трапилося з героєм поеми, цілком самодостатнє, не потребує жодних підстав, бо є проявом Божественної волі, у той час як у Кирила з повісті підстава для

розкаяння є – це його совість. Серед усіх розглянутих творів повість Т. Шевченка є твором, де моральній дозволеності вчинку приділено найбільше уваги. Цікаво під цим оглядом проаналізувати деякі епізоди з життя Кирила. Ось герой збирається покінчити з гайдамацтвом: "Я решился оставить свое проклятое ремесло и готов был сделаться хоть каторжником, только бы очистить свою грязную совесть" [13, 143]. Упевнившись у своєму бажанні, він таки здійснює прощу в Почаїв – однак, "по старой привычке", тримає за пазухою пістолет. Цей образ символізує неготовність Кирила здатися на ласку Божу, а відповідно – прийняти все, що б не заподіяло йому людське правосуддя – аж до каторги. Виходить, сам герой, говорячи про готовність бути хоч каторжанином, такого внутрішнього переконання не мав. І, зрештою, чи можна створити переконливіший образ, який би так уособлював цю неготовність, як образ прочанина з пістолетом за пазухою? Зброя Кирила означає не лише самооборону, самоствердження, але й помсту. У цьому переконує епізод, коли Кирило стріляє при спробі затримати його і – мабуть-таки, невипадково – вбиває свого кривдника-пана. Помста, витіснена у підсвідомість, "вистрілила" так само несподівано, як і його пістолет.

Українські письменники І пол. XIX ст. створили яскраво романтичний образ народного месника, спираючись на фольклор і романтичну літературну традицію, а подекуди й на просвітницьку антропологію. Окресливши межу між розбійництвом і месництвом, бунтарством (нагадаємо, вона полягає в телеології діяльності героя: він перестає бути розбійником, коли вчиняє на користь інших), письменники показали невичерпність романтичної особистості бунтаря-ватажка, висвітливши її в таких контекстах:

відношення героя і тих, заради кого він бореться;

харизматичність ватажка ("громадська опінія" та маніпулювання нею, стосунки героя зі своїм загоном, лицедійство як прояв невичерпності людини);

есхатологія його долі (тобто чи залишає автор за ним шанс кардинально змінити своє життя і як саме – завдяки переконанню, любові тощо);

нарешті, моральне виправдання діяльності месника.

Повість Т. Шевченка "Варнак", як і однойменна його поема, свідчать про інший підхід, обраний письменником для трактування

образу народного месника. Т. Шевченко насамперед позбавляє свої твори етнографічного колориту, такого виразного в творах інших авторів, щоб зосередитися на тому, наскільки вчинки його героя морально виправдані. Митець засуджує діяльність свого героя його ж вустами, а щоб така оцінка стала можливою, він розкриває перед своїм героєм (і в поемі, і в повісті) перспективу змінити долю, тобто покаятися і забути про гайдамацтво, бо "жодні обставини не знімають з індивіда моральної відповідальності за скоєний злочин" [8, 47]. Схоже, що Т. Шевченко, віддаючи належне літературі про "благородних розбійників" (і європейській – згадка про роман Х. Вульпіуса, і вітчизняній), у той же час полемізує з нею. Ця полеміка виявилася не лише в переродженні колишнього гайдамака, який стає праведною людиною (настільки, що зроджує думку про вплив агіографії), але й у низці дрібніших моментів – відмова від любовних пригод, негативна оцінка лицедійства, "подражанія" літературним взірцям, розчарування в тих знедолених, заради яких герой постійно важить життям. Отже, Т. Шевченкові вдалося оновити сюжет про народного месника, наповнивши його, на шкоду етнографічності й етологічності, більш потужним екзистенційним змістом.

1. *Аверинцев С.* Софія Логос. Словник / Сергій Аверинцев. – 3-тє вид. – К., 2007. 2. *Гуржій І.* Семен Гаркуша / Іван Гуржій. – К., 1962. 3. *Задорожна Л.* Історія української літератури кінця XVIII – 60-х рр. XIX ст. / Людмила Михайлівна Задорожна. – 2-ге вид, перероб. і доп. – К., 2008. 4. *Иезуитова Р.* Пути развития романтической прозы / Р. Иезуитова // Русская повесть XIX в. История и проблематика жанра / Под ред. Б. С. Мейлаха. – Л., 1973. – С. 77–112. 5. *Камю А.* Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство / Альбер Камю. – М., 1990. 6. *Михед П.* Жанрово-стилевое своеобразие романов В. Т. Нарежного: Автореф. дисс. … к. ф. н. / П. Михед. – К., 1981. 7. *Нарежный В.* Гаркуша, малороссийский разбойник / Василий Нарежный // Русские повести XIX века 20-х – 30-х годов. – Т. 1. – М., Л., 1950. – С. 139–262. 8. *Нахлік Є.* Українська романтична проза 20-х – 60-х рр. XIX ст. / Євген Нахлік. К., 1988. 320 с. 9. *Ращенко А.* Образ бунтівної особистості у прозовій спадщині О. Сомова (за твором "Гайдамака") / А. Ращенко // Літературознавчі студії / КНУ ім. Т. Шевченка. – Вип. 24. – К., 2009. – С. 380–384. 10. *Сомов О.* Купалов вечер / Орест Сомов. – К., 1991. 11. Стороженко О. Твори / Олекса Стороженко. Т. 1. Х., К., 1928. 12. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів: У 12 т. / Тарас Григорович Шевченко / Редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. – К., 2001. – Т. 2: Поезія 1847–1861. – 784 с. 13. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів: У 12 т. / Тарас Григорович Шевченко / Редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. – К., 2003. – Т. 3: Драматичні твори. Повісті. – 592 с.

О. Бігун, к. філол. н., доц.,
Івано-Франківський університет права
імені короля Данила Галицького

КАТЕГОРІЯ "БУТТЯ" У ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА: ХРИСТИЯНСЬКО-АНТРОПОЛОГІЧНИЙ КОНТЕКСТ

У статті зроблено спробу христологічної інтерпретації поетичної спадщини Т. Шевченка. Методологічною базою розвідки є концепції томізму. Аналізується поняття "буття" у творчості поета під кутом зору християнсько-антропологічних студій.

Ключові слова: *христологічна інтерпретація, буття, Бог, теологія, Т. Шевченко.*

Данная статья является попыткой христологической интерпретации поэтического наследия Т. Шевченко. Методологической базой исследования являются концепции томизма. Анализируется понятие "бытие" в творчестве поэта с точки зрения христианско-антропологических исследований.

Ключевые слова: *христологическая интерпретация, бытие, Бог, теология, Т. Шевченко.*

The article deals with the Christian interpretation of Taras Shevchenko's works. The Thomism conceptions are the methodological basis of this research. The notion "existence" is analyzed on the view of Christian and anthropological studies.

Key words*: Christian interpretation, existence, God, theology, Taras Shevchenko.*

Світоглядні візії Т. Шевченка та їхнє художнє втілення неодноразово ставали об'єктом літературознавчих досліджень (П. Куліш, Д. Чижевський, Г. Грабович, Л. Плющ, І. Дзюба, О. Забужко, П. Іванишин, Є. Нахлік та ін.), відзначених розмаїтістю підходів та інтерпретацій. Серед філософсько-антропологічних розмислів постколоніального періоду нашу увагу привернули праці, у яких досліджується релігійний характер художнього дискурсу Т. Шевченка. На наш погляд, усе ще маловивченим питанням залишається християнсько-антропологічна інтерпретація Шевченкової спадщини, що ґрунтується на іманентному поєднанні теоретичної складової з творчістю поета.

Релігійний первень свідомості проступає у багатьох творах поета, що засвідчує його експліцитну духовність християнського типу. Зокрема, невід'ємною складовою у художній практиці Т. Шевченка є онтологічні питання про метафізичне буття людини у світі, адже поет "упродовж усієї творчості створює численні образи, які художньо, а значить, неприховано ("з істини буття", буття

національного) дають можливість осягнути священне й божественне, лише через які можна "помислити" Бога, "прозріти" в його сутність" [5, 278]. Тому у статті реалізовано релігійно-філософський підхід до тлумачення метафізичних пошуків українського поета. Методологічною базою розвідки є концепції томізму, які, претендуючи на титул "вічної філософії", виявляють духовно-інтелектуальні спроби осягнути емпіричну реальність на екзистенційному рівні в контексті християнства.

Проблема метафізичних пошуків людини постає в дослідницькому плані як вельми структурована й багаторівнева. Адже буття, на відміну від емпіричного сущого, відкривається лише людині, і відкривається через мислення. Тому мислення постає як адекватний шлях осмислення буття. Який зміст вкладено у поняття "буття"? Чому взагалі "щось є", і на чому тримається це "є"? Що є його причиною? "Буття, – вважає В. Губін, – останнє, про що допустимо питати, проте воно не може бути визначене традиційним чином… Буття – це чисте існування, яке не має причини, воно – причина самого себе, самодостатнє, таке, яке ні з чого не виводиться" [3, 9–10]. Філософські пошуки не лишали осторонь питання про буття як присутність людини у світі, адже питання про історичну долю людини, її буттєву закоріненість і перспективу пронизують усю європейську культурну традицію.

Як відомо, виникнення метафізики датується епохою Сократа, Платона, Аристотеля. Однак і в досократичній філософській думці осмислення сенсів і найвищих цінностей людського буття мало чітку схему: "від життя, його бурхливого потоку та його переживання – до інтелекту, який вписаний у цей потік і спирається на інстинкт життя" [1, 128]. На цьому базується просування людини до відчуття повноти щастя, а "аполлонійський первень" не переважає вільної гри життєвих сил ("діонісійський первень"), перебуваючи у стані рівноваги.

У класичній античній метафізиці, у її вченні про прикінцеві, граничні витоки буття, світ ідеальних сутностей як першооснови всього речового, сущого, буття розуміється як тотожне із сущим, тобто у його єдності з субстанцією і трансценденцією. Причому, відповідно до античного світовідчуття, буття не протистоїть сущому, а перебуває з ним у гармонії.

Середньовічна філософія визнавала метафізику найвищою формою раціонального осягнення світу, підпорядкованою розумному знанню, котре міститься в релігійному одкровенні. Зокрема, у середні віки було зроблено помітний крок у розвитку метафізичної проблематики, який, внаслідок прийняття християнства, був означений особливою увагою до внутрішнього життя особистості. У середньовічній схоластиці вперше розроблено вчення про трансценденталії – найбільш універсальні роди буття, котрі виходять за межі індивідуальних властивостей та емпіричного пізнання. Особливо помітним був аналіз таких трансценденталій, як "єдине", "істинне", "добро", а також понять "випадкове" і "необхідне", "дійсне" й "можливе". Саме за допомогою цих понять стало можливим продуктивне осмислення надзвичайно вагомих аспектів буття людини у світі та його переживання.

Прикметно, що на питання: що є буття? – Платон відповідає описом певного способу буття. Для нього, як зауважує Е. Жільсон, "буття можливе лише там, де є можливість розуміння, осмислення (intelligibilité)" [4, 54]. У св. Августина буття визначається як абсолютна незмінність, тотожність і спокій на противагу небуттю, що уособлює змінність, відмінність і постійний рух. І якщо Бог є початком усього, то Він безперечно існує, бо Він, безсумнівно, незмінний. Відтак, занурення у буття означає тим самим занурення у незмінність. Тому, як коментує Е. Жільсон вчення св. Августина, "в Бозі одночасно досягається вища ступінь і того, й іншого, бо вищим буттям є тільки Бог (підкреслення наше. – О. Б.)" [4, 55].

Уперше відпрацьовані середньовічними схоластами підходи і терміни відіграли надзвичайну роль у духовних пошуках людства. Серед філософів того часу значне місце займають праці Томи Аквінського, бо саме він, на думку Ф. Коплстона, "виступає виразником особливого способу філософування та широкого розуміння сфери філософії, яке бере початок з природного устремління людського розуму до пізнання людини та навколишнього світу з максимально можливою повнотою" [6, 20]. Категорія буття лежить в основі томістської метафізики. Ця категорія не тотожна поняттю об'єктивно реального буття, матерії: будь-якому буттю, конкретному і обмеженому, передує буття абсолютне, яким є Бог. Згідно з вченням томізму про "ієрархію буття", на вершині цієї структури знаходиться Бог – буття чисто

духовне, безмовне, вічне; в ньому немає відмінності між сутністю та існуванням, можливістю і дійсністю. Другий ступінь – це буття духовне, але створене, похідне, представлене ангелами – істотами безплотними, а також (якщо зберігати ці середньовічні уявлення) дияволом, бісами, нечистою силою. Третій ступінь – створене природне, матеріальне буття, в якому, крім названих відмінностей сутності й існування, можливості і дійсності, наявна ще відмінність матерії і форми.

Схожі тлумачення зустрічаємо в сучасних теологічних розвідках, зокрема тих, які стосуються творчості Т. Шевченка. Наприклад, М. Шевченків вважає, що "Бог є дійсним Буттям і займає провідне місце в поезії Тараса Шевченка, незважаючи на те, що Він не виступає головним героєм жодного твору" [8, 12]. Життя з Богом, життя у Бозі, тобто первородній гармонії, "незмінності, тотожності, спокої", як це тлумачать середньовічні філософи, становить у Т. Шевченка сенс буття, про що свідчать рядки його творів: "*Мені так любо, любо стало, / Неначе в Бога… / Уже покликали до паю, / А я собі у бур'яні / Молюся Богу… І не знаю, / Чого маленькому мені / Тойді так приязно молилось, / Чого так весело було. / Господнє небо, і село, / Ягня, здається, веселилось! / І сонце гріло, не пекло!*" ("N. N." {"Мені тринадцятий минало…"}) [10, 36]; "*Робочим головам, рукам, / На сій окраденій землі / Свою ти силу ниспошли. / Мені ж, мій Боже, на землі / Подай любов, сердечний рай! / І більш нічого не давай*" ("Молитва", 25 мая 1860) [10, 337]. У творах поета Бог являє собою вищу форму буття, про що свідчать його заклики до наслідування Божих заповідей, до духовної єдності й любові до ближнього: "*А всім нам вкупі на землі / Єдиномисліє подай / І братолюбіє пошли*" ("Молитва", 27 мая 1860) [10, 339]. Упадає у вічі орієнтація Т. Шевченка на ідеал християнського братолюбства, бо у християнському вченні його понад усе приваблюють гуманістичні цінності: правда, любов, мир *("Правди слово, / Святої правди і любові / Зоря всесвітняя зійшла! / І мир, і радость принесла / На землю людям*" ("Неофіти") [10, 247].

Посилену увагу Т. Шевченка до християнських вартостей частина літературознавців трактує як вплив заслання, особистих потрясінь. Однак, на думку Є. Нахліка, християнізація поетового світогляду була спричинена не стільки важкими умовами солдатчини, скільки "іманентною, незалежною від них заданістю,

закономірним продовженням попередніх релігійно-філософських шукань Шевченка", хоча рецепція самого християнства й надалі була в поета неоднозначною (детальніше див. [7, 55–61]).

Дещо мінімалізовано у поезії Т. Шевченка відтворена та частина буття, яка, за теологічною концепцією, представлена ангелами та бісами. До прикладу, ангели у поезіях переважно уособлюють Боже благословіння, як-от: "*…за нас / І душі праведних, і сила / Архістратига Михаїла*" ("Гайдамаки") [9, 156], або: "*А чистих серцем? Коло їх / Постави ангели свої / І чистоту їх соблюди*" ("Молитва", 27 мая 1860) [10, 339]. Прикметно, що піднесений стан закоханості автор передає за допомогою ангелів у метафоричному порівнянні: "*Там коло тополі / Стали собі та й дивляться / Одно на другого. / Отак ангели святії / Дивляться на Бога*" ("Сотник") [10, 176], що перегукується з теологічною концепцією "Бог є любов".

Доволі часто в поезії трапляються порівняння ангелів із дітьми, яких поет вважає "великою Божою благодаттю" ("Княжна") [10, 27]. Інше смислове навантаження отримує ангельська присутність у поемі "Петрусь". У ліричному відступі поет переймається долею молодої пані, яка веде нерівну боротьбу зі спокусами серця: "*Хто стерегтиме твій покой, / Украдений твоїм Петрусем? / Хіба архистратиг? Та й той / Не встереже тепер*" [10, 218]. За допомогою такого метафоричного уособлення автор демонструє опозицію "ангельська чистота – гріховна пристрасть", розрізняючи вищий рівень ангельського буття та буття людей, що має багато спільного з середньовічними теологічними концепціями.

Диявол та біси як окремі дійові особи у творах Т. Шевченка майже не задіяні. Переважно вживаються прикметники "*диявольський*" чи "*бісівський*" для характеристики негативних рис того чи іншого героя чи явища. Гнів поета скеровується на недолугих національних провідників: "*…а люде / Підстережуть вас на тоте ж / <…> / І без царя вас, біснуватих, / Розпнуть, розірвуть, рознесуть*" ("Осія. Глава XIV") [10, 333], які є уособленням зла, тому автор використовує епітет "біснуватий". У поемі "Юродивий" автор формує думку про те, що зло – це інша сторона буття, у якій для Бога немає місця, тому, характеризуючи царювання Миколи І, поет добирає саме такі епітети: "*…а із гною / Встають стовпом передо мною / Його безбожні діла… / Безбожний царю! творче зла! / Правди гонителю жестокий!*"

("Юродивий") [10, 259]. Опозиція божественного й демонічного застосовується для підсилення ефекту чи розкриття сутності явища, події або для передачі напруги душевної боротьби: "*Молитва, може, прожене / Диявола… О! мій Петрусю! / Молитва не спасе мене, / Я у Дніпрові утоплюся!*" ("Петрусь") [10, 217].

Особлива емоційна напруга у творах загострювалась, коли порушувалась гармонія "Божого раю", коли серце поета переповнялось жалем та стражданням за покривджені долі сиріт, дівчат-покриток, кріпаків, сплюндрованої рідної землі, що викликало у Т. Шевченка відчуття недосконалого устрою матеріального світу, іншими словами – недосконалого устрою "третьої форми буття" за Томою Аквінським. Психологічної і життєвої переконливості уявленням про історичний процес, вважає Є. Нахлік, "надає те, що їх викладено в його поезії не в умоглядній філософсько-поетичній формі, не спокійними роздумами, виваженими формулюваннями, узагальненнями, а спонтанно, емоційно, бурхливо, з ліричним вираженням усього авторського єства, яке до нестерпного болю переймається стражданнями й пекучими проблемами свого народу і всього людства" [7, 55]. Ось чому свої емоційні закиди поет спрямовує саме до Бога, єдиного, на його думку, ідеального та справедливого важеля, досконалого буття, що у своїй всесильності допускає такі вияви зла й несправедливості: "*А ти, всевидящеє око! / Чи ти дивилося звисока, / Як сотнями в кайданах гнали / В Сибір невольників святих, / Як мордували, розпинали / І вішали. А ти не знало? / І ти дивилося на них / І не осліпло. Око, око! / Не дуже бачиш ти глибоко!*" ("Юродивий") [10, 259–260]. Лунали також і вимоги до Бога покарати несправедливих можновладців: "*Пошлем думку аж до Бога, / Його розпитати, / Чи довго ще на цім світі / Катам панувати?*" ("Сон" {Комедія}) [9, 268], "*Царів, кровавих шинкарів, / У пута кутії окуй, / В склепу глибокім замуруй*" ("Молитва", 25 мая 1860) [10, 338].

Як вважає М. Шевченків, "подібно як у Псалмах, хоч у більш прихованій формі, так і в більшості віршів поета часто сплітається воєдино потрійна молитва-прохання, крику-бунту, а потім – прослави, благословення" [8, 121]. Надзвичайно широка та барвиста амплітуда висловів на адресу Бога: від заперечення *("Нема ні пекла, ані раю. / Немає й Бога, тільки я!*" ("І мертвим, і живим…") [9, 350]… і до визнання своєї віри в Бога *("Ми віруєм*

Твоїй силі / І Духу живому. / Встане правда! Встане воля! / І Тобі одному / Помоляться всі язики / Вовіки і віки" ("Кавказ") [9, 343–344]; "*То воля Господа. Годіть! / Смирітеся, молітесь Богу / І згадуйте один другого. / Свою Україну любіть, / Любіть її… Во время люте, / В останню тяжкую минуту / За неї Господа моліть*" ("В казематі") [10, 17]) виказувала не тільки екзистенційне визнання християнського "живого" Бога як Сущого але й перегукувалась з методою Томи Аквінського пізнання Бога шляхом заперечення (детальніше див. [4, 102]).

Відтак доходимо висновку, що інтерпретація категорії буття у творчості Т. Шевченка близька середньовічним теологічним ученням, а разом з тим засвідчує глибоку релігійну свідомість поета, реалізовану в релігійно-філософських шуканнях, наближених до загальних тенденцій християнської теології. Окреслений вектор христологічної інтерпретації дасть змогу по-новому тлумачити кодифікований універсум Шевченкової поезії.

1. *Андрос Є.* Метафізична та постметафізична доба європейської гуманістики: зміна методологічних засад і світоглядних орієнтацій // Колізії антропологічного розмислу: Зб. наук. праць / Відп. ред. В. Г. Табачковський. – К., 2002. 2. *Бердяев Н.* Русская идея. – Харьков; М., 2000. 3. *Губин В.* Онтология. Проблема бытия в современной европейской философии. – М., 1998. 4. *Жильсон Э.* Избранное / Пер. с франц. Г. В. Вдовина. – Т. 1. Томизм. Введение в философию св. Фомы Аквинского. – М.–СПб., 1999. 5. *Іванишин П.* Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко: Монографія. – К., 2008. 6. *Коплстон Ф. Ч.* Аквинат. Введение в философию великого средневекового мыслителя / Пер. с англ. В. П. Гайденко. – СПб., 1999. 7. *Нахлік Є.* Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики: Монографія. – Львів, 2003. 8. *Шевченків М.* Бог сущий у поезії Кобзаря: Про реальність Бога та Його місце в поезії Тараса Шевченка: Монографія. – Зарваниця–Lublin–Тернопіль, 2008. 9. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів: У 12 т. – Т. 1. Поезія. – К., 2003. 10. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів: У 12 т. – Т. 2. Поезія. – К., 2001.

А. Гудима, асист.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

КАТЕГОРІЯ НІМОТИ, ЇЇ СЕНСОВИЙ ЗМІСТ У ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА І АМВРОСІЯ МЕТЛИНСЬКОГО

У статті досліджується зміст німоти у поетичній творчості Т. Шевченка, а також А. Метлинського.

Ключові слова: *Т. Шевченко, А. Метлинський, німота, обізватися, слово.*

В статье исследуется смысл немоты в поэтическом творчестве Т. Шевченко и А. Метлинского.
Ключевые слова: *Т. Шевченко, А. Метлинский, немота, обозватся, слово.*

The article deals with the content of muteness in creative workes of T. Shevchenko and A. Metlynskyi.
Key words: *T. Shevchenko, A. Metlynskyi, muteness, to respond, a word.*

Категорія німоти у творчості Т. Шевченка та поетів-романтиків першої половини XIX ст. виявляє закріпачення людини перш за все духовне – оніміння породжується страхом і прищеплюється через примирення зі становищем, яке насправді мало б викликати спротив – і співвідноситься з часом поневолення: України – "Кругом неправда і неволя, / Народ замучений мовчить" (ці рядки із поеми "Єретик" характеризують становище і України) [4, 289] – та інших народів: "Од молдованина до фінна / На всіх язиках все мовчить" ("Кавказ") [4, 345].

"Ся глуха, мертва мовчанка, – говорить І. Франко у статті "Темне царство", – не з благоденства, як іронічно додає поет, а з мусу, се перша й головна признака "темного царства". Аби з усіх людей поробити "холопів" та "лакеїв" або бездушні, робучі та покірні машини… треба поперед усього не дати людям думати по-людськи та обмінюватися тими думками, треба не дати їм висловлятися свобідно, а радше треба заставити їх "молоть пустяки"" [3, 66].

Проблема німоти також, без сумніву, лежить у площині нав'язування ззовні думки про неспроможність, власне, української мови (як нібито мертвої) – і послідовного утвердження та "озвучення" української мови і слова, зокрема, у творчості Т. Шевченка, і озвучення української історії з позиції національної. (У даній розвідці оминаємо питання мовчання як складової творчого процесу, що також прочитується у поетів-романтиків.) Оніміння – це вияв занепаду, загибелі, руйнації духовної, і фізичної.

Похилились, оглухли й заніміли, стверджує Т. Шевченко, – через те, що скуті неправдою, у цьому й отримавши покару за співдію зі злом. Адже німота є однією із кар, що її зазнає людина, яка вчиняє тяжкий злочин. (Така кара, зокрема, сходить на зрадника своєї віри і свого краю із поезії А. Метлинського "Зрадник", – "Хай той без роду на чужині згине, / Згасне його око, душа почорніє, / Замре його

голос, серце зотліє!" [2, 109]. Наступним етапом після завмирання голосу, стверджує поет, є поступове розкладання серця.)

Ті, хто "оглухли – похилились / В кайданах…" ("Гоголю") [4, 284], не спроможні привітати та угадати "великеє слово", адже самі відмовляють собі в освяченні та озмістовненні життя, зокрема через здатність мислити.

Братія, яка "мовчить собі, / Витріщивши очі!", коли з України "кров, як воду, точать!.." ("Сон" {"У всякого своя доля…"} [4, 265]), співдіє з катом і водночас сама завдає собі покарання – німотою. Звернімо увагу на "просвіщенних" "блюдолизів", зображених у поемі "Сон (У всякого своя доля…)":

Аж потіють, та товпляться,
Щоб то ближче стати
Коло самих*…*
І всі у ряд поставали,
Ніби без'язикі –
Анітелень [4, 273].

Ці звичайні маріонетки насправді не можуть навіть підтвердити факту свого існування, відповідно до знаменитого Декартівського: "Я мислю, значить я існую".

Німота свідчить про збіднення буття визначальними для нації явищами – у першу чергу козацтва, яке у творчості поетів-романтиків уособлює національну славу. Козацькі походи, бої, увінчувані перемогами, змальовані такими, що співвідносяться з бенкетуванням, "бенкетом козачим" ("Гамалія") [4, 236], а значить, гомоном, галасом, що повністю суперечить стану німоти.

Звернімо увагу, в історичній поемі "Тарасова ніч" Т. Шевченка з'ява козацьких ватажків в Україні, яка гине разом зі своєю славою, означується за допомогою дієслова "обізвався" (що у тексті вживається тричі). Спочатку герой Тарас Трясило обізвався сльозами на долю України, стоптану ворогами, а потім і благородним героїчним чином:

Обізвавсь Тарас Трясило
Віру рятувати,
Обізвався, орел сизий,

Та й дав ляхам знати!
Обізвався пан Трясило:
"А годі журиться!
А ходім лиш, пани-брати,
З поляками биться!" [4, 86].

У поемі "Гамалія" поневолені у Скутарі козаки "не про своє визволення – таке омріяне, жадане – благають… – вони хочуть, щоб Бог приніс побратимів з України, щоб почути про "славу, козацьку славу", почути та й загинути", – прочитуємо у Л. Задорожної і далі: "Дуже важливий для характеристики нашого народу момент: просити не для себе, а щоб почути про "козацьку славу"" [1, 437]. У цьому творі такою, що німіє, постає не Україна, а звойована козаками Візантія, яка, однак, не "втихомирюється" /на відміну від наступної аналізованої позиції/, а чинить потужний спротив своїм напасникам:

Візантія пробуркалась,
Витріщає очі,
Переплива на помогу,
Зубами скрегоче.

Реве, лютує Візантія,
Руками берег достає;
Достала, зикнула, встає –
І на ножах в крові німіє [4, 237].

Німота безперечно виступає ознакою смерті, і духовної – для носія цієї якості, і фізичної для тієї людини, що у своєму бутті зіштовхується з таким станом речей, навіть якщо сама людина сутнісно не інфікована німотою.

"Насторожі моє ухо; / А все тихо, а все глухо!" – говорить гетьман, герой однойменної балади А. Метлинського, і потім запитує: – А чи козак і кінь умер? / Чи орел без крил, без пер?

Вже край втихомирився: чую, од моря до моря
Не пахне вже ворога дух,
Немає вже вражого трупу…

Як на гробовищах в ніч глупу… [2, 121–122].

Мир не приносить втіхи і заспокоєння, адже він є не наслідком звойованої перемоги та отриманих успіхів, а, навпаки, прийняттям поразки, примиренням із нею. Необхідно звернути увагу на наявність примусу в цих діях: "Вже край втихомирився…". Навіть для людини не байдужої, не занімілої (у тексті балади це гетьман) загальний стан глухоти/німоти приносить смерть. А. Метлинський являє здатність німоти поглинати ще вільні від її впливу особи:

Прислухався, глянув ще раз на Вкраїну,
Схиливсь, як билина, і сам – в домовину [2, 122].

Таким чином, долати німоту здатна лише виняткова духовно стійка особистість. Поетів-романтиків бентежить відсутність у сучасному чину, а сама лише згадка без дії, без певної акції героїчного плану дозволяє тільки "тривати доживаючи".

Німота доповнює низку характеристик, що свідчать про неповноцінність, ба навіть "рослинну", "вегетативну" форму існування людини: не думаючи, не бачачи і не чуючи. Вийти назовні цього мороку здатна людина небуденного мислення, людина з-поза натовпу. Перебендя змушений співати на могилі, аби з Божого слова люди не насміхалися, а в ліричній поемі "І мертвим, і живим…" крайній занепад людини виявлений у тому, що співця просто не помічають:

…я, мов окаянний,
І день і ніч плачу
На розпуттях велелюдних,
І ніхто не бачить,
І не бачить, і не знає,
Оглухли, не чують;
Кайданами міняються,
Правдою торгують [4, 348].

Німота є означником чужини, де не можна віднайти сердечного співрозмовника, щоби поділитися глибоко особистим: "Ні з ким буде поплакати, / Ні поговорити" [4, 79], адже там "не ті люде" ("Думка"

{"Тече вода в синє море…"}), водночас нічого шукати й того, кому можна розповісти надособисте. У подібній ситуації існують і герої, духовно розділені зі своїм оточенням на батьківщині: "Свої люде – мов чужії, / Ні з ким говорити; / Нема кому розпитати, / Чого плачуть очі; / Нема кому розказати, / Чого серце хоче…" ("Думка" {"Нащо мені чорні брови…"}) [4, 84]. Тому тільки за умови відповідності духу може відбутися діалог (наприклад, "Тризна").

Ліричний герой Т. Шевченка в етологічних поемах змагається з німотою, представленою у якості "німих стін". У вірші "Лічу в неволі дні і ночі…" (1 ред., написаному 1850 р., у багатократній неволі) поет промовляє: "Нема слов / В далекій неволі! / Немає слов, немає сльоз, / Немає нічого" [5, 208], у такий спосіб долаючи неволю-німоту.

Погляньмо на зачин поеми "Відьма", у якому ліричний герой, розповідаючи свою тяжку думу тим самим "німим стінам", вірить у здатність до пробудження людини і в почуттях, і у слові, і у справі (що співвідноситься з відзначеним у поемі "Тарасова ніч"):

Озовітеся ж, заплачте,
Німії зо мною
Над неправдою людською,
Над долею злою.
Озовітесь! [4, 378].

У ситуації перетворення до навспак (зі знаком мінус) людських вартостей – стан, протилежний до німоти, залишається з нею в єдиному значеннєвому полі: голосні слова не несуть за собою відповідного змісту, їхня вичерпність у самому озвученні, промовленні, а не в реалізації у справі чи у послідовному відображенні переконань: "Кричите, / Що Бог создав вас не на те, / Щоб ви неправді поклонились!.. / І хилитесь, як і хилились!" [4, 349]. Важить тут і спосіб їхнього подання: "кричите", – на це, власне, і спрямована вся сила. Тому і в "Заповіті" Т. Шевченко просить пом'янути його саме тихим словом. Звичайно, таким чином постає і питання міри – у якій здатна реалізуватися змістовність та значущість, виявитися правдивість заявленого.

Вважаємо за доречне розглянути окремі важливі настанови у прочитанні можливої реальної опозиції до німоти А. Метлинським –

наразі співу. Поет переконаний, що саме спів, як колись ратна справа, може стати гідною відповіддю ворогам, бути актом міжнародної дії:

Станемо корнем на рідній землі,
Міцно, лісом, нас не скине око!
Тільки брехню чужина прокричить,
Гряне пісня із Русі широко!
("Самотні співці") [2, 119].

Утвердитися ж морально і духовно (проте це не забезпечить можливості впливати на інших) самій особистості дозволяє знання рідного слова і рідної пісні, та вміння прочувати старовину ("І про того козака співала, / Про якого могила з вітром говорила…"). (Справа не у винятковому таланті до співу, у непересічних здібностях, чи принаймні звичайному фізичному вмінні чи спроможності говорити). Так героїня вірша "Бабусенька", важливо, оповідає не якусь небилицю, а згадує минуле, що для неї живе, у цьому і є запорука її співочості: "Вже спав голос, бабусенька хрипіла; / Вона ж таки співала, вона ж таки співала!" ("Бабусенька") [2, 118].

Будь-яка неправедність у слові – так чи інакше пов'язує людину з мотивом смерті, як у "Подражанії 11 псалму":

Мій Боже милий, як то мало
Святих людей на світі стало,
Один на другого кують
Кайдани в серці. А словами,
Медоточивими устами
Цілуються і часу ждуть,
Чи швидко брата в домовині
З гостей на цвинтар понесуть?
("Подражаніє 11 псалму") [5, 281].

Найгірший вибір, вважає Т. Шевченко, полягає у примиренні з неправдою та злом, що виявляється у глумлінні над людиною і над її правом на, щонайважливіше, свобідне життя: "Гинуть! Гинуть! / У ярмах лицарські сини…" [5, 120], для того, хто здобуває

спроможність роздивитися реальний стан речей: це "Дивитись, плакать – і мовчать!" ("І виріс я на чужині…") [5, 120]. Становище таких людей гірше, ніж тих, кому доводиться пропадати "в оцій пустині".

Крайньою справжньою опозицією до категорії німоти, гадаємо, виступає "святеє слово, / Святої правди голос новий!" ("Неофіти"). І засобом цього слова, зокрема Господнього, існує можливість возвеличення "малих отих рабов німих!" ("Подражаніє 11 псалму") [5, 281].

Духовне "зцілення" людей і оновлення землі Т. Шевченко пов'язує із прийняттям нами правди, що має здатність розбудовувати увесь світ. Тоді

Незрячі прозрять, а кривиє,
Мов сарна з гаю, помайнуть.
Німим отверзуться уста;
Прорветься слово, як вода,
І дебрь-пустиня неполита,
Зцілющою водою вмита,
Прокинеться; і потечуть
Веселі ріки, а озера
Кругом гаями поростуть,
Веселим птаством оживуть

("Ісаія. Глава 35 {Подражаніє}") [5, 283–284].

1. *Задорожна Л. М.* Історія української літератури кінця XVIII–60-х років XIX століття. – К., 2008. 2. *Українські поети-романтики:* Поет. твори / Упоряд. і приміт. М. Л. Гончарука; вступ. ст. М. Т. Яценка; ред. тому М. Т. Яценко. – К., 1987. 3. *Франко Іван.* Темне царство // Франко Іван. Шевченкознавчі студії / Упоряд. М. Гнатюк. – Львів, 2005. 4. *Шевченко Т. Г.* Повне зібрання творів: У 12 т. / Редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. – К., 2003. – Т. 1: Поезія 1837–1847 / Перед. слово І. М. Дзюби, М. Г. Жулинського. – 784 с.: портр. 5. *Шевченко Т. Г.* Повне зібрання творів: У 12 т. / Редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. – К., 2003. – Т. 2: Поезія 1847–1861. – 784 с.: портр.

Л. Задорожна, д. філол. н., проф.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

ЯЗИЧНИЦЬКЕ БУЙСТВО І ХРИСТИЯНСЬКЕ СМИРЕННЯ У ПОВЕДІНЦІ ГЕРОЇВ ПОЕТИЧНИХ ТВОРІВ Т. ШЕВЧЕНКА

У статті досліджуються аспекти християнства та язичництва у поетичних творах Т. Шевченка.
Ключові слова: *Т. Шевченко, язичництво, християнство, смирення, вчинок.*

В статье исследуются аспекты христианства и язычества в поэтических произведениях Т. Шевченко.
Ключевые слова: *Т. Шевченко, язычество, христианство, смирение, поступок.*

The article deals with the aspects of Christianity and paganism in the poetical works by T. Shevchenko.
Key words: *T. Shevchenko, paganism, Christianity, humility, action.*

Світоглядні засади християнства (можемо сьогодні це стверджувати, не озираючись на необхідність ритуальних закликів про атеїзм Т. Шевченка) для Шевченкової творчості мали незглибиме значення. Вихований у християнському дусі, здобувши освіту на засадничо християнській основі, автор "Кобзаря" в художній формі реалізував світоглядну релігійну свідомість не лише сучасної йому доби, але й – на архетипальному рівні – язичницьку парадигму свідомості, що її підпорядкувало собі християнство, трансформуючи і значною мірою увібравши у себе засади язичницької характеристики цієї свідомості.

Питання Шевченкової віри поставало в полі зору численних дослідників: так, І. Айзеншток досліджував проблему "Шевченко і Біблія", І. Акіншина вивчала "Святе письмо в творчості Шевченка", С. Балей студіював проблему "Трійця в творчості Шевченка", О. Баранова визначилася з увагою до "Релігійного аспекту романтичної поезії Т. Шевченка", В. Барка займався вирішенням проблеми "Речник обнови: "Кобзар" і Біблія"", С. Бартошко визначився з увагою до теми "Михайло Драгоманов про релігійні мотиви у творчості Шевченка", Д. Бачинський прагнув вирішити проблему "Християнсько-філософська думка Т. Шевченка", Л. Білецький розглядав "Біблійні мотиви в творчості Шевченка за

1859 р." та проблеми "Віруючий Шевченко", Шевченкову "Релігійну лірику", поему "Марія", "Мати Божа у творчості Шевченка", "Світогляд Шевченка", Ю. Бойко заявив свої міркування на тему "Шевченко і релігія", Т. Бовсунівська спостерігала за "Формами художніх адаптацій християнської містики в "Кобзарі" Т. Шевченка", "Поетикою християнського дива в "Кобзарі" Тараса Шевченка", "Молитвою як літературним жанром: роль Т. Шевченка в романтичному жанротворенні", "Біблійним паралелізмом у "Кобзарі" Т. Шевченка". Наявна також низка праць із проблеми в С. Бородінової, А. Власенко-Бойцун, І. Даниленко, І. Дзюби, важливими також є спостереження В. Доманицького над "Релігійно-філософськими поглядами Т. Шевченка", монографія В. Домашовця "Псалми Давидові в поетичних творах Т. Шевченка", дослідження Ю. Дядищевої-Росовецької "Про один з напрямків дослідження духовно-визвольного компонента світогляду Т. Г. Шевченка: Поняття "Бог" у Кобзаревих поетичних контекстах", праці М. Євшана "Релігія Шевченка", І. Огієнка "Релігійність Тараса Шевченка", дослідження Л. Коломієць "Україна як цілість: синтез етико-релігійних і національно-державних ідей Тараса Шевченка в інтерпретації С. Смаль-Стоцького", монографія Г. Костельника "Шевченко з релігійного становища: критична аналіза", праці В. Крекотня, Ж. Ляхової, низки студій з проблеми Є. Нахліка, М. Павлюка, С. Росовецького, монографії В. Пахаренка "Незбагнений апостол. Нарис світобачення Шевченка", спостереження Л. Плюща, який висловлює переконання, що в Т. Шевченка немає "взагалі ніякої закінченої, оформленої, застиглої системи, теології, до якої, як і до академічної філософії, мав нехіть" [6, 96], натомість наявна "любов до Бога народної віри" [6, 96], студії В. Сулими "Біблія і українська література", вивчення І. Франком цієї проблеми в працях "Шевченкова "Марія"", "Про євангельські основи поеми Т. Шевченка "Марія"", оцінки Д. Чижевського в праці "Шевченко і релігія", дослідження В. Щурата "Святе Письмо в Шевченковій поезії" та В. Ящука "Релігійне і морально-етичне обличчя Тараса Шевченка" тощо.

Важливими у цих студіях вважаємо те, що вони (свідомо опускаємо в цьому разі аспект про "атеїзм" у Т. Шевченка) спрямовувалися на вияв рис християнського світогляду в баченні поетом духовного життя людини. Так, І. Огієнко послідовно обстоює

тезу, що "Шевченко був глибоко релігійний" в християнському аспекті віри, тому "в основі його ідеології" [5, 191] перебувають "християнські святині" [5, 191], а вся творчість поета перейнята думкою, що "людське життя проходить конче з Богом" [5, 199], а сам поет був "проповідник і оборонець Правди Божої" [5, 222], в чому досягнув "євангельської висоти" [5, 229].

У дослідженні Б. Завадки, яке з'являється дещо пізніше, визначається не лише приналежність Т. Шевченка до "київського християнства", але й кваліфікується як його виразник, із притаманним цьому християнству рисами: "Київське християнство утверджувало в свідомості українського суспільства ідеалізацію таких праведницьких атрибутів, як доброзичливість, гостинність, добродійність і жертовність, віддавання переваги духовному над матеріальним, співчуванні і співпереживанні ближньому у горі й нещасті, переконаності, що страждання підносить людину, а не упосліднює її" [3, 25].

Найбільш актуальним у цьому плані є, гадаємо, дослідження І. Дзюби "Бог, релігія, церква в житті і творчості Шевченка", в якому вчений постулює такі важливі тези, як, зокрема, обстоювання Т. Шевченком думки, що "людинолюбну істину християнства спотворено; що первісне євангельське християнство розкололи "лжеучители"" [2, 150], й "це ті погляди, які простежуються в усій творчості Шевченка буквально вистраждані ним" [2, 151]. Автор праці наголошує, що "в минулому радянські дослідники, намагаючись довести "атеїзм" Шевченка, однобічно акцентували ті місця в його поезії, де він звертався до Бога в розпачі, в гніві" [2, 154] і "водночас не дуже радо зверталися до тих його поезій, де озивалося інше глибоке почуття, де були спонтанна молитва і біблійний пафос, і до тих свідчень, що показували його людиною глибокої віри" [2, 154]. Учений справедливо зауважує, що "справу віри чи невіри Шевченко вважав для кожної людини особистою, глибоко інтимною" [2, 154].

Слушно наголошуючи на тому, що "Тарас Шевченко був чи не перший, хто в Російській імперії на весь голос сказав про блюзнірство офіційного православ'я, що благословляло вбивство людей і нищення цілих народів" [2, 162], автор дослідження визнає, що поет із Біблії "черпає насамперед соціально-моральний пафос і поетичну потугу" [2, 164], а Шевченкова "віра в Бога була постійною,

хіба що поглибилася з віком під впливом духовних страждань" [2, 165].

Дослідники, зазвичай, розглядаючи проблему в аспекті християнських засад творчості Т. Шевченка, лише мимохідь звертають увагу на інший бік проблеми: тему язичництва в поетовій творчості. Зокрема, І. Огієнко з думкою про це стверджує: "в Україні панувало таки сильне двовір'я – поєднання чистого християнства з ідеями й віруваннями поганства. І в самого Шевченка, в його творах часто бачимо аж надто виразні прояви двоєвірства" [5, 240]. Саме цей чинник, вважає автор праці "Релігійність Тараса Шевченка", зумовив виступи митця проти Бога, а в його творчості – такі теми, як, зокрема, освячення для гайдамаків ножів, як образ пророка в його творчості.

І. Дзюба, в цьому аспекті розглядає тему самопожертви: "Шевченко, власне, й на Христа дивився як на ідеальне втілення сутності людини – Божої подоби, а на його самопожертву – як на ту історичну дію, що морально зобов'язує кожну людину" [2, 167], нагадуючи і про позицію К. Чуковського, який розцінював Т. Шевченка як "жерця і жертву свого народу" [2, 169].

Язичництво в творчості Т. Шевченка М. Назаренко вбачає у темі "богоборства": воно "існує аж ніяк не в юдео-християнській площині, його корені давніші, а саме – язичницькі" [4, 653]; учений також слушно зауважує, що "християнське і антихристиянське (язичницьке, магічне) у Шевченка співіснують, причому переважає друге начало – не так кількісно, як за переконливістю" [4, 656].

Визнаючи слушними наведені спостереження дослідників у погляді на християнський та язичницький концепт творчості Т. Шевченка, зауважимо, однак, що поза їхньою увагою, зазвичай, зоставалося те, що аспекти язичництва і християнства в поета виступають органічними чинниками життя, виявляючи в ньому не лише постійне боріння, але й неодмінний зв'язок, зчеплення, без якого тривання неможливе. Виявляючи глибоке розуміння Т. Шевченком взаємопов'язаності цих явищ життя, ми здійснюємо свою спробу найбільш стислої оцінки окремих творів митця.

Висловлюємо переконання, що в поведінці дівчини – Шевченкова балада "Причинна" – домінують саме культові моделі язичництва: дівчина, героїня балади, прагнучи зарадити собі в тяжкій ситуації, вдається до особи, що займається ворожінням, тобто хоч і

опосередковано, проте долучається до сфери вірувань, – сфери, що її християнство не лише відмітає, але й вважає неприпустимим для особи і шкідливим для віри гріхом. Після цього, внаслідок відходу від християнізованої духовності, дівчина й опиняється в силовому полі язичництва.

Варто, гадаємо, поглянути більш пильно на саму послідовність цього дійства, зображеного в баладі як вияв язичництва. Основною його характеристикою, безперечно, постає цілковито, як на нашу думку, самодостатній, явлений у надлишку, позбавлений будь-яких прикмет духовності, прояв певного дійства:

…галас, зик,
Орда мов ріже. Мов скажені
Летять до дуба [9, 73].

Поведінка русалок, цих "персонажів фольклорного язичництва" [1, 28], тобто тієї ""нечисті", яка в народній демонології посідала нижчий ієрархічний ранг надприродного світу" [1, 28] визначає перший, зовнішній чинник у їх сприйнятті; для нього прикметним є неординарний, позначений просто-таки шаленством, стихійний прояв звуку, несамовитість учинку, котрі постають своєрідним різким сигналом до зупинки всього, що, наразі, відбувається. У читача мимоволі складається враження, що все дійство чиниться русалками в стані неосмисленому, в стані відсутності усвідомлення самого цього дійства, тому зовнішній подразник, чужорідний всьому, що тут відбувається, спричиняє перехід цього дійства зі стану несвідомого в притомний:

Схаменулись нехрещені,
Дивляться – мелькає,
Щось лізе вверх по стовбуру
До самого краю [9, 73].

Усе, що несвідомо, поза межею власного розуміння, чинить дівчина в цьому разі – зрідні відстороненому від свідомого, осмисленого плану буття, що притаманний, питомий і для дійства русалок: їхні дії спонтанні, визначені, продиктовані не розмисловим планом існування, а суто інтуїтивним. Воно, це дійство, реалізується

мовби в своєму вимірі буття – настільки органічному цьому буттю, що чинник осмисленості тут постає як щось чужорідне, як вияв іншого виміру, як цілковите заперечення цій органічності, як фактор її ступору.

Спроба всякої іншої якості буття посередництвом вольових або інших чинників увійти або втрутитися в цей інший стан і світ, умовно визначений тут як найбільш наближений до органічного і найбільш віддалений від розмислового:

…сонна блудила:
Отаку-то їй причину
Ворожка зробила! [9, 73]

– не здатна бути успішною: поляризована відмінність матриць цих світів унеможливлює їхню співвіднесеність.

Дівчина несамохіть, несвідомо ("ворожка зробила!") чинить спробу вторгнення (в часі – до третіх півнів, у просторі – поза відведеними їй межами проживання) в досі неприступний для неї вимір буття. Це зусилля, помножене "причиною", сподіяною ворожкою, вирвавши дівчину з питомого їй середовища, тобто розмислового світу, не здатне привести в цілковито для неї новий, органічний світ, адже дівчина, вже стоячи на порозі нового для себе, органічного світу, все ще перейнята своїм почуттям і спробою пошуку знайти адекватну йому відповідь у образі милого – козака. Цей пошук і "видає" дівчину: видає тим, що вона не належить до світу, в якому опинилася, оскільки не представляє його органічний екзистенціал, ця дівчина також не належить і до самодостатніх чинників цього світу (й пошук дівчини вказує на відсутність такої самодостатності) у новому для себе вимірі буття.

Усе складається всупереч зусиллям дівчини, однак вона постає не лише заручницею, а винуватцем того, що з нею сталося: вона сама, з власної волі, запрагнула зазирнути за межі дозволеного: довідатися про те, що не мала права знати – за своєю приналежністю до онтологічного виміру. При цьому дівчина звертається в пошуку верховного знання не до верховної-таки сили, а обирає посередником особу зі свого виміру існування – внаслідок чого не відбувається відповідь на запит дівчини; вчинок ворожки виявився хибним, не допоміг, а зашкодив, створив "причину", тобто

помилку, яка виявилася для дівчини фатальною. Автор балади являє неспроможність ворожки: вона не здатна відгадати навіть те, що козак ось-ось повернеться, а вміє лише звести на манівці поведінку дівчини. Ворожіння, загадування, відгадування – це прерогатива язичництва, і якщо воно торжествує на окремому етапі життя дівчини (загадування на власну долю) та починає відігравати фундаментальну роль у факті її існування – тоді її стан, виходячи за контрольовані межі (дівчина стає сонною), призводить до катаклічних наслідків.

Прагнення пізнання:

Де милий ночує: чи в темному гаю,
Чи в бистрім Дунаю коня напова,
Чи, може, з другою, другую кохає,
Її, чорноброву, уже забува? [9, 73].

– виводить дівчину за межі органічного світу. Русалки, несамохіть збагнувши причину того, чому дівчина "На самий верх на гіллячці / Стала…" [9, 76], не прощають вторгнення в свій світ стороннього, неспіввідносного з їхнім органічним штибом життя, не прощають дівчині її поривання, її тяжіння до протилежного органічній сфері буття.

В особі дівчини зіткнулися два світи, й не просто зіткнулися, а на певний час вступили в непримиренний поєдинок, і фінал цього поєдинку залежав уже не від зусиль дівчини, не від її поведінки, її діяльності, а від тієї зі сторін, яка змогла б у цю хвилину додати сил одному зі світів, що, завдяки чаклунству ворожки, опановує нею. Раніше втрутитися у двобій світів, на помежів'ї яких опиняється дівчина, встигають русалки, милий дівчини всього лише трохи спізнився, і цим, – а також усвідомленням того, що органічний світ у цьому разі перемагає, долає світ розмисловий, – викликаний гіркий сміх козака та суїцид. Цей органічний світ, який у духовний вимір проектується язичництвом, Т. Шевченко кваліфікує як чинник, що не належить до змістових вимірів буття, а, радше, до незбагненних, чужих для розуміння людини виявів.

Спроба дівчини розімкнути горизонт, котрий на цьому етапі її існування визначає для неї життя, – це, вочевидь, відчайдушне,

зрідні лаокоонівському, зусилля визволитися з лещат, із того кола життя, в якому вже шукає виходу.

У пошуках цього виходу дівчина спершу гадає, що може обрати собі порадником сторонню силу (ворожку), а згодом – що зможе бодай трохи позмагатися і з простором (побачивши здаля, тим мовби наблизивши повернення козака), і з часом – побачити якомога швидше, бодай здаля, аніж би зблизька пізніше.

Русалоньки гаразд розуміють, що це поривання дівчини – не що інше, як спроба прорватися крізь онтологічну парадигму буття, пробити в цій парадигмі просторові й часові виходи.

Іншими словами, це – поривання до виходу і до, бодай часткового, а, проте, виламування за межі сущого світу. Це – ще на самому початку, але вже – бунт: супроти того виміру життя, в який із вини ворожки потрапила дівчина, а також і супроти того виміру буття, що зрідні русалонькам. У вчинках дівчини русалоньки вбачають підважування основ свого буття: дівчина, за їхніми спостереженнями, не прийняла програмованого ворожкою (зрідні русалчиному) стану, уперто силкуючись прорватися за його межі (долання просторових і часових його координат), а отже, тим визначаючи втрату слушності в існуванні такого світу – як раз і назавжди даного, непорушного, самодостатнього, забезпеченого імперативом для всіх, хто в ньому перебуває і хто йому підлягає.

Несамохіть дівчина, фактично, кидає виклик буттю, яке зрідні "русалонькам", і вони зауважують цей виклик, визначаючи за нього найтяжчу покару. Оберігаючи свій світ, його цілісність, "русалоньки" і не можуть вчинити по-іншому, й то – із будь-ким, хто, хай і несвідомо, поривається змінити усталені речі життя, визначити можливість у ньому пошуку нових орієнтирів і спроможність прорватися за межі цього раз і назавжди даного світу.

Оберігаючи свій світ, русалки оцінюють появу в ньому дівчини як появу сторонньої особи, чужої по духу – адже вона хоче вийти за просторові та часові межі цього світу. Вчинок русалок "виправданий" остільки, оскільки вони оберігають цей свій світ, захищаючи його від чужорідної в ньому сили, котра прагне, поривається деструктурувати його. Оберігаючи своє буття, "русалоньки" сприймають появу в ньому дівчини як появу – і за природою, і за ментальністю – протилежної істоти, тому доля дівчини визначена вже самою її характеристикою ставлення до життя. На відміну від

русалок, тісно сполучених, власне, з самою природою, дівчина єднається зі світом людей, і більш того, своїми вчинками навіть поривається зміцнити цей зв'язок, являючи водночас цим свій намір остаточно порвати зі світом природи, який саме прагне в цей момент заявити всю повноту своєї влади над нею.

Спроба ворожки перевести дівчину зі світу людей у світ природи виявилася невдалою, на рівні ментальному експеримент не витримав випробування життям, тому "русалоньки", переконавшись у тому, що переведення дівчини в їхній світ є невдалим, неуспішним, упевнившись у неможливості такого переходу та із вчинків дівчини упевнившись, що той, інший світ, однак, зостається матрицею, а новий, набутий, лише більш або менш пристосовується до цієї матриці, – вдаються до кардинального кроку: виводять дівчину за фізичні межі обох світів: природи і людини, органічного і ментального.

Цей вихід "русалоньки" сприймають лише в тому плані, що зрідні їм: язичницькому. Язичництво вихід за межі одного світу й перехід у світ інший розуміє як завершення онтологічного тривання в певному світі. Русалоньки з власної волі обмежують тривання дівчини на цій своєрідній межі двох світів, і це – жорстокий вчинок за мірками християнськими, однак не язичницькими, бо язичництво, а в "слов'янському язичництві було багато жорстоких рис: зокрема, людські жертви" [7, 13], – фізичне тривання будь-якої істоти має за умовне, за перехідне, й для нього більший або менший відрізок у цьому триванні є цілковитою умовністю, позбавленою будь-якого значення.

Намагання дівчини повернутися ("та й лізе додолу") в світ, який потребуватиме від неї стати іншою – це спроба вдатися до смирення, прийняти обставини свого життя такими, як вони склалися. Саме тому русалки і не дозволяють їй цього вчинити, оскільки це онтологічно контроверзійне тому станові буття русалок, із яким, хай і в невдалому, неуспішному варіанті, дівчину намагалася поєднати ворожка. Поривання дівчини здійснити повернення до висхідного, до основи, до початків свого життя є абсолютно неможливою (чого вона, що прикро, не усвідомлює): природа – і це гаразд розуміють русалки – неодмінно і завжди рухається вперед, і здоровий її розвиток є еволюційним, а не регресивним.

Русалки прирікають дівчину, в основному, за цю спробу порушити канонічну схему плину існування природи, але, в суті, вся поведінка дівчини є порушенням такого канону: за допомогою сторонньої (однак, що вкрай важливо, не верховної!) сили дівчина вдається до наскільки рішучого, настільки й неправомірного переходу з однієї іпостасі свого буття, божественної за своєю смисловою якістю, в іншу, інспіровану природою, яка сама є творінням Бога. Тим самим дівчина, хай і несвідомо, але здійснює, власне, сенсові пониззя на одну сходинку, стаючи не витвором Бога, а витвором природи, створеної Богом.

Так, "русалоньки", можемо визнати, також є витвором природи, створеної Богом, проте, на відміну від дівчини, вони не володіють і найменшим наміром змінити свою когнітивну сутність, щоб знову перетворитися лише безпосередньо (а не опосередковано) на Божі створіння, а, по-друге, вони жодним чином не володіють інтенціями подолати або навіть змагатися з просторовими та часовими координати власного буття, що чинить, хай і в пароксизмі відчаю, дівчина.

Уся поведінка дівчини, іншими словами, "виламується" за той одвіку даний і непорушний канон екзистенції, що його беззастережно прийняли для себе русалки; саме тому цю поведінку вони сприймають як і належить, як те, що за нею стоїть: як послідовний відступ (імпульсивність цього бунту визначається поза його ознакою) або переступ одвіку освячених каноном буття людини речей:

– звертання до посередника як до верховної іпостасі;

– спроба порушення іманентної людині її екзистенційної суті;

– намагання виявити випереджальний підхід у сприйнятті часового континууму і вийти за межі просторової заданості буття.

Усі вчинки дівчини базуються, як переконуємося, на порушенні (або пориванні в цьому напрямі) усталених норм буття – і людського, і природи речей. Русалки, навпаки: все, що чинять, відбувають лише в межах одвіку заданої їм природи, схеми буття. І вчинки, і сутність природи цих сфер буття – антитетична, тому й сприймають "нехрещені" "дівчиноньку" як свою протилежність та – внаслідок поривань дівчини за допомогою ворожки проникнути в іманентну русалкам якість буття – як вороже собі за ознакою поривання на перехід у цю якість.

Стан буття "нехрещених" визначено не з їхньої волі, поза межами їх приявності до цього акту, – натомість "дівчинонька", перебуваючи в статусі хрещеної, задля реалізації певної онтологічної мети здійснює спробу самовільного переходу в якість "нехрещеної", нітрохи не збираючись зоставатися в ньому, прагне лише використати його задля своєї мети: "милого питать"; очевидно, щоб із віднайденням милого, знову перейти в статус "хрещеної". Самоврядності, самовільності цього вчинку русалки "дівчиноньці" не можуть вибачити: це рішення їх є одностайним (хоч і, вочевидь, прийнятим на рівні латентної змови):

Кругом дуба русалоньки
Мовчки дожидали… [9, 76].

Те, що дівчину "русалоньки" очікують під дубом – також один із виявів язичницького культу, причому світового: друїди – організація жерців у кельтів – "вшановували як священні рослини дуб і особливо паразитуючу на ньому омелу" [7, 13]; дуб у баладі стає жертовним деревом і для дівчини, і для козака.

На те, що русалки сприймають дівчину не як споріднене з їхньою природою явище, вказує характер розправи "нехрещених" над хрещеною: смерть, заподіяна русалками дівчині, забезпечує неможливість перетину навіть на тому світі їхніх шляхів: водяні істоти – русалки – дівчину

Взяли її, сердешную,
Та й залоскотали [9, 76],

– цим визначивши їй відмінний від свого вимір потойбіччя, в такий спосіб акцентуючи на несуголосності, непоєднуваності світів: власного, хоч і химерного, віртуального буття у цьому, приявному світі, й небуття в потойбіччі, поза межею реального світу, небуття, що його вони, в помсту за самоврядність вчинків "дівчиноньки" забезпечують їй.

Це – тяжка покара, однак русалки вважають її єдино можливою, оскільки рівною їй є провина дівчини, яка послідовно нехтує законами буття. Нехтування одвічними, усталеними законами буття карається небуттям – ось позиція русалок, і проти неї, в суті, так

само важко заперечити, як проти слушності будь-якого максималізму, коли це стосується граничних понять.

У цьому максималізмі сприйняття русалками сфер буття і небуття – буйство вчинку приявного до язичництва світу; в цьому – і причина незмоги поєднати ці два світи, або визначити навіть можливі моменти їхнього дотику, оскільки кожний такий дотик забезпечує лише їх взаємне відштовхування. Різні закони, згідно з якими тривають ці світи, різні вартості, що вони їх сповідують, різними є і природа та характер буття в цих світах, й усі прояви переходу з одного в інший тут неприпустимі, а нова якість у поєднанні їх неможлива.

Буйство язичницьких "русалоньок" завершується разом із зникненням темряви (символічний чинник у творі): із криком півня, який провіщає ранок. Вся картина буття: "Плугатар співає. Чорніє гай над водою" [9, 76] – зазнає, переконуємося, кардинальних змін: у парадигмальному ладі буття на зміну міфічним з'являються його реальні якості, тому тепер реальність набуває своїх органічних ознак, визначаючи появу щебету соловейка, відлуння в гаю, співу плугатаря, шелесту діброви, повернення козака до милої. Іншими словами, цілковито змінюється код буття, що, денонсуючи весь попередній уклад, визначає натомість новий.

Однак буття, спричинене попереднім укладом, ще не розтратило своєї деструктивної сили. І саме вона змушує козака, який хоч і приходить у означений попереднім буттям світ як нова якість, до самознищення, що є неминучим, адже новий вияв світом себе, що приходить на зміну старому, завжди має визначити пожертви минулому, яке, ще працюючи в інерційному режимі, володіє опертям, якого позбавлене сьогодення і яке прибуло щойно.

Фундаментальні основи духовності спонукають козака до заперечення зужитого, до його відкидання (тому він і "зареготався", тим висміявши пантеїзм і визнавши його причиною своєї загибелі), однак власна його віра не кореспондує в минуле, бо існування можливе лише в незворотному плані, й усвідомлення цього людиною є однією з важливих засад християнства.

Велику загадку буття в діапазоні від язичництва до християнства Т. Шевченко художньо трансформує і в поемах "Варнак" та "Москалева криниця" (зокрема, 2-га редакція).

Звернемося до останнього твору. Згадаймо: варнак не здатний із християнським смиренням сприймати чужу волю (зокрема, волю Катерини і Максима, які поєднали свої долі, хоч варнак "двічі посилав / До дівчини за рушниками, / Послать і втретє міркував" [10, 236]). Цей реверс від чужої волі спонукає його до нестримного бунту, який розпочинається пияцтвом і продовжується цілковито в язичницькому стилі: буйством вогню, в якому спалено не тільки хату Максима, але який губить і життя Катерини. Більш того, варнак щиро вірить, що вогнем він зможе знищити не лише матеріальні, але й духовні прояви життя:

Згоріла хата.
А душа проклята
Не згоріла. Моя душа! [10, 237].

Нуртування язичництва у житті варнака спонукає його і до іншого, ще більш радикального язичницького заходу: для реалізації свого задуму він вдається по допомогу води, в якій знищує Максима.

Ці ритуальні засоби знищення щоразу спричиняють пожертви, що їх варнак приносить на олтар буйству своїх вчинків. Ці жертви згодом, у гайдамацьку пору буття варнака, вже навіть не акцентуються: прецедент у житті варнака відбувся. Варнакове гайдамацтво стає запорукою неминучих змін у ньому: вони настають по втраті варнаком свободи, яка стимулюватиме його до осягнення смирення.

Своїм християнським смиренням Максим послідовно протистоїть усьому попередньому в своїй поведінці буйству язичництва: і тоді, коли після перших тяжких втрат прагне своїми вчинками стати людям у поміч, і тоді, коли служить у війську, і всією своєю поведінкою в громаді після повернення з війська:

Приберється у неділю
Та й пошкандибає
У храм Божий. На крилосі
Стане, та й співає
За дяком-таки, та возьме
Та ще й прочитає
Апостола серед церкви [10, 240].

У Максима, переконуємося, наявна глибока, істинна віра в Бога, що підказує оптимальну модель поведінки за християнськими приписами:

"*І талан і безталання,*
Все, – каже, – од Бога,
Вседержителя святого,
А більш ні од кого" [10, 240].

Максим гине, бо з його загибелі, як фенікс із попелу має постати християнізована (що перейшла з язичництва у християнську віру) душа варнака. Цей здобуток християнства, яке долає войовниче язичництво, Т. Шевченко вважає настільки значним, наскільки значними є і втрати, що виникають при осягненні цих здобутків. Завдяки чужому волевиявленню втрачена варнаком свобода спонукає його до переосмислення попереднього існування, і те смирення перед життям, якого він при цьому досягає, є улад Максимовому, й таким повним, цілковитим, що варнак навіть вважає себе недостойним помолитися Богові:

Помолись
За мене Богу, мій ти сину,
На тій преславній Україні,
На тій веселій стороні.
Чи не полегшає мені? [10, 243].

Варнак – це той грішник, який цілковито покаявся у своїх гріхах, переродившись таким чином із язичника у християнина: найбільшим духовним подвигом людини вважає Т. Шевченко прийняття нею в свою душу засад християнства.

Переконуємося, що і на початку, й наприкінці своєї творчості Шевченкове сприйняття засад язичництва і християнства залишається сталим. Отже, світоглядна позиція митця в цьому питанні визначилася відразу сформованою і цілісною, такою, що промовляє про стійкість світоглядних переконань митця, непохитність його позиції на засадах християнства, які, вірив він,

здатні забезпечити людині глибоке, основане на істині, розуміння життя і самоідентифікацію людини в цьому.

Інший аспект проблеми – ідея жертовності. Безперечно, творчість Т. Шевченка несе в собі не лише промовисті ознаки християнського культу. Зауважуємо низку чинників, що дозволяють припустити мимовільну наявність праслов'янських вірувань у поетичних текстах митця. І хоч "сучасні вчені ще продовжують сперечатися про сутність язичницьких вірувань стародавніх слов'ян" [7, 10], із притаманним, зокрема, слов'янському язичництву принесенням людських жертв [7, 13], Шевченкова творчість дозволяє усвідомити, що окремі риси, якості язичництва для його християнізованих персонажів зосталися незглибимими.

Уже перший твір Т. Шевченка – балада "Причинна" – знаменує появою русалок ("Голі скрізь: / З осоки коси, бо дівчата" [9, 75]) вторгнення язичницької стихії, язичницького чинника в буття героїні. Ця стихія, проте, володіє певним елементом обрядовості (ритуалом); цей обряд сполучений із принесенням жертви: він розпочинається піснею:

"*Ух! Ух!*
Солом'яний дух, дух!
Мене мати породила,
Нехрещену положила" [9, 75].

Ця пісня є своєрідним прологом до вечері "нехрещених" (це слово автор твору акцентує, уживаючи його в строфі тричі), оскільки "вечерею" для них постає принесення жертви.

Характерно, що Т. Шевченко вказує на проукраїнську язичницьку традицію принесення пожертв не лише на капищах, але й під деревом або на узбіччі шляху (цю традицію народ зберіг у такому її вияві, як вінки на узбіччях шляху на ознаменування чиєїсь смерті): "А дівчина спить під дубом / При битій дорозі" [9, 76].

Козак, збагнувши, що причиною смерті дівчини стало засилля праукраїнської язичницької стихії (зужита, вона потужно давала про себе знати), усвідомлює, що духовно – внаслідок своєї любові до дівчини – він повинен зріднитися з цим учинком, тому подальший його крок – "розігнався – / Та в дуб головою!" [9, 77], – визначає, за суттю

подвійну жертву, котра постає лише матеріальним підтвердженням тієї духовної пожертви, що реалізована у смерті дівчини.

Інший аспект язичництва (достатньо вивчений, щоправда, у плані розбудови поетом традиції античного міфотворення) постає у творі "Кавказ", де Прометей платиться довічною мукою тривання між життям і смертю за свій вчинок: подарований людям очисний вогонь.

Тему месництва, що її художньо дефінує Т. Шевченко у поемі "Варнак", можна, гадаємо, розглядати і як тему язичницького жертвоприношення. Втрата милої, а з нею – і сенсу життя, надії на щастя в ньому – перетворює варнака на жерця, який приносить щоразу нову жертву на олтар втраченої любові; щоразу нові люди постають цією жертвою. Причому на те, що це саме жертвоприношення вказує ритуальний характер, відповідно якого ці жертвоприношення здійснюються. Ось одне з них, яке і визначає у варнакові язичника:

І ми ждемо того весілля.
Отож у Клечальну неділю
Їх і повінчано обох,
Таки в домашньому костьолі.
Вони ляхи були. Ніколи
Нічого кращого сам Бог
Не бачив на землі великій,
Як молодії ті були…
Заграла весело музика…
Їх із костьола повели
В возобновленнії покої.
А ми й зостріли їх і всіх,
Княжат, панят і молодих,
Всіх перерізали [10, 74–75].

І в поемі "Москалева криниця" Т. Шевченко визначає наявну у варнака схильність до жертвоприношення; це виявляється у варнаковій первісній підпорядкованості душі до чуттєвого, а не духовного імперативу:

Бувало, вигляне із хижі,
Як тая квіточка з роси,

Як тає сонечко з-за хмари.
Весь похолону, неживий,
Стою, бувало [10, 235].

Потрапивши в чуттєвий полон, варнакова душа неспроможна визволитися з нього шляхом християнського смирення: внаслідок того, що варнак, у суті, ще не є християнином, оскільки "заповіт любові є не що інше, як показник здорового, міцного, досконалого ладу внутрішнього буття особистості" [8, 304]. Тобто якби варнак був християнином, він своїми вчинками мав би не віддалятися від християнської моралі, не відділяти себе від неї, а навпаки; однак саме тому, що він ще не ступив на шлях християнства, і стає можливим здійснення ним помсти, яка відбувається як жертвоприношення, оскільки, підпаливши Максимову хату, він спричиняє смерть так любої йому і назавжди втраченої через заміжжя з Максимом Катерини.

Загибель Катерини відбувається саме в язичницькому дусі – як ритуальне вбивство, якому передує певне дійство, вчинок, що призводить до цього. На зв'язок цього вбивства із жертвоприношенням вказує масштаб вогненної стихії, яка спалює дотла Максимову хату.

Інше, наступне вбивство, варнак також здійснює як жертвоприношення. Він заманює Максима до викопаної самим-таки Максимом криниці, й Максим не здогадується про те, що готується підступ тільки тому, що їхні – варнакова й Максимова – душі налаштовані на діаметрально протилежні хвилі світосприйняття: у Максима на християнське, що він послідовно доводить усім своїм життям, усіма вчинками в цьому житті, та язичницьке, поганське у варнака, який нітрохи не дбає про душу, а лише про тілесний, матеріальний бік життя: спершу він турбується нагромадженням майна: гадаючи, що одружиться з Катериною, він "вертався з Дону" "з чумаками та з волами" [10, 236], однак із втратою цієї надії в нього "Все добро пропало!", "пропав і я" [10, 236], адже потому "я в шинку з п'яницями / Душу пропиваю!" [10, 237]. Відсутність християнської духовності й, відповідно, відсутність християнської моралі зумовлює щоразу більшу маргіналізацію у поведінці варнака – і так аж до цілковитого розриву духовного зв'язку з рідними, з батьками: "Вмер батько і мати, / Чужі люде поховали…" [10, 237].

Зауважуємо, що до другого вбивства варнак також долучає стихію – цього разу води. Але й вогонь, і вода – стихії язичництва, саме тому поганських ідолів або спалювали або топили, нейтралізуючи, "обнулюючи", так би мовити, їхній уплив.

Прикметно, що лише кардинальна, цілковита зміна способу життя, через насильницьке, нав'язане варнакові позбавлення волі, змушує його прийняти смирення і лише внаслідок цього – як результат його каяття – відчути себе Іудою. Знаємо, що найбільш промовистий образ грішника, який вдався до каяття, заявлений Шевченком в образі варнака у поемах "Варнак" та "Москалева криниця", особливо вабить митця – як вияв тяжіння людини до Бога, яке "визначає справжню придатність і доброякісність людини" [8, 304], адже ті, хто прагнуть морального "одужання, самим цим прагненням виявляють, що вони здоровіші від морально здорових" [8, 306], завдяки чому набувають "реальної можливості "спасіння", тобто причастя до благодатних сил" [8, 307]. Поет прагнув людині надати шанс у її сходженні, в її становленні, й такий шанс людина здобувала тільки через тяжку боротьбу: і з собою, й зі світом, й окреме тут ставало запорукою цілого, так само як окреме язичницьке перетворювалося на всезагальне християнське.

1. *Брайчевський М.* Утвердження християнства на Русі. – К.: Наукова думка, 1988. – 261 с. 2. *Дзюба І.* Бог, релігія, церква в житті і творчості Шевченка. – Тарас Шевченко і народна культура. Збірник праць наукової шевченківської конференції. – Черкаси: Брама, 2004. – Кн. І. – С. 150–169. 3. *Завадка Б.* Серце чистеє подай. – Львів: Фенікс ЛТД, МП Рас, 1999. – 160 с. 4. *Назаренко М.* Поховання на могилі (Шевченко, якого знали). – К.: Видавничий дім Сварог, 2006. – 686 с. 5. *Огієнко І.* Тарас Шевченко. – К.: Наша культура і наука, 2002. – 438 с. 6. *Плющ Л.* Християнська філософія Шевченка // Сучасність. – 1997. – № 3. – С. 96–101. 7. *Рассоха І. М.* Язичництво народів Європи. – Харків: Ранок, 2002. – 144 с. 8. *Франк С.* Духовные основы общества. – М.: Республика, 1992. – 511 с. 9. *Шевченко Т.* Причинна // Шевченко Т. Повне зібрання творів у дванадцяти томах. – Т. 1. – К.: Наукова думка, 2001. 10. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів у дванадцяти томах. –Т. 2. – К.: Наукова думка, 2001.

З. Кирилюк, д. філол. н., проф.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

ПРОБЛЕМИ І ПЕРСПЕКТИВИ ПОДАЛЬШОГО ВИВЧЕННЯ ПРОЗИ Т. ШЕВЧЕНКА

Стаття присвячена виникненню задуму прозового твору в Т. Шевченка і втіленню цього задуму в його повістях. Розглянуто також інтертекстуальні зв'язки прози Т. Шевченка з творами російської та української літератури.
Ключові слова: *Т. Шевченко, О. Пушкін, М. Гоголь, І. Панаєв, Марко Вовчок, мотив, сатира.*

Статья посвящена возникновению замысла прозаического произведения у Т. Шевченко и реализации этого замысла в его повестях. Кроме того, рассматриваются интертекстуальные связи прозы Т. Шевченко с произведениями русской и украинской литературы.
Ключевые слова: *Т. Шевченко, А. Пушкин, Н. Гоголь, И. Панаев, Марко Вовчок, мотив, сатира.*

The article is devoted to T. Shevchenko's plan of a prose composition and the realisation of this plan in his stories. The author also investigates the intertextual connections between T. Shevchenko's prose and Russian and Ukrainian literary works.
Key words: *T. Shevchenko, A. Pushkin, M. Hohol', I. Panayev, Marko Vovchok, motif, satire.*

У процесі вивчення матеріалів, пов'язаних із задуманою поетом повістю "Из ничего почти барин" відкриваються нові можливості дослідження творчості Т. Шевченка і ролі його починання у розвитку української літератури. Осмислення суті задуму, користуючись лише фрагментарним записом окремих мотивів, вимагає науково-методичного підходу, побудованого на основі чіткого уявлення про історико-культурний контекст, у якому формувалася ідея твору, визначалися характери персонажів, конфлікти. Комплекс мотивів задуманого твору дає уявлення, що сюжет мав будуватися на основі ідеї сатиричного відображення бездуховності дворянської родини, що прагнула до збагачення й наближеності до вищих кіл суспільства. Про це свідчить характер мотивів: "*отчаяние по случаю кружев*", "*м[адам Рембо]*", "*восторг по случаю мантильи*", "*мечты о волшебном эффекте на бале у его п[ревосходительства*]".

Характер родинних відносин, у яких домінує пріоритет майнових інтересів, підкреслено емоційно піднесеним мотивом, у якому

йдеться про хворобу родича: "*радость всех радостей, известие о параличе*" (поєднаність сумного повідомлення і радісного почуття в автографі позначено комою, а не крапкою, як у друкованих джерелах). Певний успіх, відзначений мотивом святкування одруження панянки ("*Новобрачные, сельский праздник в Швейцарии*"), виявляється короткочасним. Скоро починається руйнація здобутків і мрій. Фінал історії про набуття панського стану завершується повною невдачею. Останній мотив задуму – "*Земская полиция*".

Датування задуму прозового твору Т. Шевченка потребує уточнення. Офіційно він "датується за місцем автографа в альбомі 1846–1850 рр., відібраного в Шевченка під час арешту 23 квітня 1850 р., орієнтовно: друга половина 1847 – квітень 1850 р." [4, 572]. Твердження про створення задуму російської повісті у роки заслання не узгоджується з документальним свідченням того, що запис мотивів повісті уже був у відібраному в Т. Шевченка альбомі при першому його арешті 6 квітня 1847 р. У складеному тоді поліцейському "Описі паперів, відібраних у Т. Г. Шевченка при арешті в Києві" значиться цей альбом:

1. Связка стихов, писем, разных бумаг.

2. Книга писаных стихов под заглавием "Три літа".

3. Маленький альбом со стихами и рисунками" [3, 172]. Про цей альбом у "Шевченківському словнику" сказано: "На другому аркуші – автограф плану повісті "Из ничего почти барин"" [1, 34].

Після слідства альбом повернули поету. Теми подальших малюнків визначаються враженнями митця від природи, побуту народу тих місць, де він перебував у часи заслання. Багато малюнків зроблено під час Аральської описової експедиції. При другому арешті Т. Шевченка 23 квітня 1850 р.у нього знову відібрали альбом (на цей раз уже з малюнками періоду заслання). А у 1907 р. Я. Забіла знайшов альбом в архіві департаменту поліції і повідомив про свою знахідку в журналі [2, 17–18].

Різноманітність тем, призначеності й техніки малюнків та записів в альбомі поета відповідає його інтересам у різні періоди життя. Певний інтерес являє їхня послідовність в альбомі. Малюнок на першому аркуші "Селена та Ендіміон" на тему одного з варіантів міфу про вродливого юнака-мисливця Ендіміона, якого покохала Селена, належить до тематики навчальних вправ у Академії

мистецтв. Поруч, у напрямі згори донизу, розміщено запис фольклорного тексту, можливо, зроблений поетом під час роботи у Київській археографічній комісії у 1845□1846 рр. Після запису мотивів повісті, що займає сторінку другого аркуша, тематика малюнків змінюється і визначається життєвими враженнями митця в роки заслання, стає іншою і техніка їхнього виконання.

Арешт і заслання різко змінили долю поета в один із визначних періодів його духовного й творчого розвитку. У першій половині сорокових років інтенсивно розвивався процес творчого зростання Т. Шевченка. У 1840 р. вийшов перший "Кобзар" поета. Позитивною рецензією відгукнулись на нього "Отечественные записки". У 1841 р. Т. Шевченко разом з Є. Гребінкою готував до друку альманах "Ластівка", в який увійшли і його твори. Наполегливо працював він у бібліотеці Є. Гребінки, брав участь у зібраннях гуртка, в якому бували В. Бєлінський, В. Даль, І. Панаєв, М. Маркевич, І. Сошенко, А. Мокрицький, М. Момбелі, О. Пальм. При зустрічах обговорювались твори, що виходили в журналах. Детальнішого вивчення потребує коло інтересів поета у той період, коли випускник Академії мистецтв активно спілкувався з літераторами. У їхньому оточенні підтримувався й розвивався інтерес до художньої творчості. Важливий для дослідника матеріал можуть містити спогади сучасників про Т. Шевченка. Іноді незначні, на перший погляд, зауваження, факти, деталі дають цікаву інформацію про творчі інтереси й плани письменника, про його оцінки суспільних і літературних явищ. Суть нездійсненого задуму Т. Шевченка розкривається при осмисленні його творчого розвитку в контексті тогочасного літературного процесу. Тематика мотивів, сатирична спрямованість багатьох із них несе в собі ознаки естетичних принципів періоду формування гоголівського напряму в російській літературі. Детальний розгляд духовного й творчого зростання поета в умовах постійних змін побутового й культурного оточення може дати новий матеріал для висвітлення його творчої еволюції й визначення періоду, коли в коло його творчих інтересів увійшли актуальні проблеми, пов’язані з розвитком прози.

Більшої уваги дослідників заслуговує звернення Т. Шевченка до творчості О. Пушкіна й М. Гоголя, в якій починався розвиток нової прози, принципово відмінної від тієї, що будувалася за законами естетики класицизму, сентименталізму, романтизму. Ідея створення

прозового твору в певний час виникла й у Т. Шевченка. Окресливши тематику твору у трьох циклах мотивів, він намітив і можливість використання художнього досвіду попередників при вирішенні складних проблем поетики прози. О. Пушкін у свій час писав про надзвичайну відмінність між прозою і поезією. У перших своїх спробах він сам відчув труднощі переходу поета до прозових жанрів. Близько десяти його прозових задумів залишилися в уривках. Ідея прози постійно хвилювала його. У 20-ті роки в романі "Евгений Онегин" він писав:

Быть может, волею небес,
Я перестану быть поэтом,
В меня вселится новый бес,
И, Фебовы презрев угрозы,
Унижусь до смиренной прозы…

Наступним кроком до прози була поема-повість "Граф Нулин". У ній, розвиваючи сатиричні тенденції прози попередніх десятиліть, він створив живі образи-типи – нудьгуючої в російській глибинці вихованки благородного пансіону, її чоловіка, графа з характеризуючим прізвиськом "Нулин" і кмітливої служниці Параші.

Поема-повість О. Пушкіна не пройшла повз увагу Т. Шевченка. Плануючи сатиричне зображення центрального персонажа, він занотував у задумі мотив "*Вилла в Палермо и скотный двор*", навіяний епізодом твору О. Пушкіна, в якому Наталя Павлівна, залишивши сентиментальний роман про кохання Елізи та Армана, зацікавилась "во дворе возникшей дракой козла с дворовою собакой" і буденним життям "скотного двора". Незвичайне для лексики поета вживання слів "вілла в Палермо" пояснюється тим, що у 1840 р., у зв'язку з очікуваною поїздкою В. Штернберга до Італії на навчання, місто-порт, уславлене багатством розкішних вілл, часто згадувалось у бесідах друзів.

Ідейна близькість задуму Т. Шевченка до "Мертвих душ" (1842) М. Гоголя зумовлена особливостями тогочасного процесу суспільного розвитку Росії, коли на початку епохи великих соціальних змін формувався новий тип героя, якого М. Гоголь назвав "приобретателем". Типове явище раннього етапу

формування капіталістичного устрою знайшло відображення в художній літературі і зацікавило Т. Шевченка.

Нові горизонти дослідження відкриває назва задуму "Из ничего почти барин", що дає загальне уявлення про запланований розвиток типового для тих часів конфлікту. Поділом мотивів на три частини позначено послідовні етапи розвитку дії: у першій частині виявляється невдоволеність персонажа матеріальним станом чи суспільною приналежністю, у другій йдеться про його діяльність, пов'язану з метою збагачення, у третій – неочікувана повна руйнація здобутого через конфлікт героя із законом або з такими ж, як він, "приобретателями".

З появою у суспільному житті 40-х років нового героя-здобувача багатства подібний перебіг подій став типовим явищем і знайшов відображення у творах різних письменників. Типовістю конфлікту й персонажа зумовлено те, що назва задуму Т. Шевченка ідіоматично виражає суть низки творів інших авторів, які зверталися до подібних тем. Такою була історія Чичикова: на першому етапі він, маючи одну сім'ю кріпаків, фактично почав "із нічого", на другому шахрайством досяг стану багатого пана, який володіє великою кількістю кріпаків, а на останньому кинув усе, рятуючись від кари. Подібна ситуація і послідовність дії склалася і в героя надрукованих в "Отечественных записках" повістей І. Панаєва "Онагр" (1841) і "Актеон" (1842). Суть головного персонажа повістей розкривається в епіграфах: у першій він уподібнюється вислюку породи онагрів, що голодними стадами набігають у сусідні країни. Дія повісті починається розповіддю про незаможного дворянина, який у Петербурзі різними засобами намагається видавати себе за багатія, аби зблизитися з тими, хто належить до вищих суспільних кіл. Йому пощастило одержати багату спадщину – маєток померлого родича і посаг при одруженні. Великим паном він відчув себе в одержаному маєтку, але ненадовго. В епіграфі другої повісті той самий герой представлений комахою, яка має "голову немного сплющенную", а "брюшко полное", не має серця і мешкає на пасовищах для худоби, майже постійно перебуваючи у сплячці. Нездатний до будь-якої корисної діяльності, новий пан недовго тішився здобутим багатством і скоро став жертвою більш спритних ділків, які привласнили його маєток, а сам одружився зі своєю покоївкою. Т. Шевченко знав ці твори І. Панаєва і використовував у своїх повістях поняття "онагр" у

вигаданому Панаєвим значенні – віслюка, який видає себе за світського лева, будучи його антиподом. У повісті "Художник" (1856), описуючи бездуховність світської красуні, яка затрималась у російській глибинці, оповідач зауважив: "И если бы продлилось её уединение… без кровожадных обожателей, т. е. без львов и онагров, я уверен, что она бы одурела или сделалась настоящей идиоткой…".

Пов'язані із задумом факти відкривають нові аспекти дослідження еволюції Шевченка-прозаїка. У тяжких умовах солдатчини він продовжує працювати над задумом, окремі його мотиви ввійшли у склад різних повістей, часом набуваючи нового сенсу під упливом соціальних змін, що відбувалися у суспільстві. Уперше після арешту він звернувся до теми руйнування поміщицької родини у повісті "Княгиня" (1853). Тут у лаконічній формі зберігається намічена у задумі головна риса жінки – її пристрасне бажання прилучитися до вищих соціальних кіл, що і стало причиною трагедії. Головний засіб її характеристики – протиставлення образам доброчинних людей із народу – селянина Степановича і няньки Микитівни. На відміну від задуму, де чоловічий образ не окреслений навіть у загальних рисах, у повісті з'являється різко негативний образ Мордатова – винуватця не тільки руйнації сім'ї, але й знищення села, страждань знедолених людей. Його прототипом дослідники вважають поміщика князя Кейкуатова, у маєтку якого Т. Шевченко перед самим арештом малював портрети членів його сім'ї. У повістях "Музыкант" (1854), "Художник", "Прогулка с удовольствием и не без морали" (1856) образ жінки, намічений у задумі, доповнюється новими рисами і з'являється лише в окремих епізодах, іноді у зв'язку з роздумами над проблемами материнства й виховання.

Повість "Несчастный" (1855) – єдиний твір, у якому реалізовано задум із врахуванням історично зумовлених змін в образі "приобретателя" чичиківського типу. У повісті створено образ жінки із соціальних низів, яка пройшла жорстоку школу боротьби за виживання. У прагненні до збагачення вона не зупинялась навіть перед злочином. Як у задумі, досягла бажаного успіху, заволоділа багатим маєтком, але водночас відбувалася повна руйнація родини. Щоб її син став єдиним спадкоємцем, Марія Федорівна намагалася звести зі світу дітей чоловіка. Її виховання сина привело до повного

його розтління, і вона була змушена просити, щоб сина забрали у солдати. Її діяльність, відповідно до останнього мотиву задуму, – "Земская полиция" завершилась покаранням. Судовим вироком вона була приречена "к заточению в отдалённый девичий монастырь на вечное покаяние".

У зв'язку з тенденцією, що виявилась у задумі поета, значний інтерес становить тема творчої співдружності Т. Шевченка й Марка Вовчка. Їх поєднувало глибоке співчуття поневоленому народу. Із захопленням сприйняв поет її "Народні оповідання": "Какое возвышенно прекрасное создание эта женщина, – записав Т. Шевченко у лютому 1858 р. у "Щоденнику", – необходимо будет написать письмо и благодарить её за доставленную радость чтением её вдохновенной книги" [5, 155]. Позиція і творча манера письменниці були близькі поету, але він вважав за необхідне досягти більшої сили й дієвості художнього слова. Ще в 1844 р. у вірші "Гоголю" він писав:

Ти смієшся, а я плачу,
Великий мій друже.
А що вродить з того плачу?

Пошуки більш дієвих способів критичного зображення визискувачів виявились в образах головних героїв повістей "Княгиня", "Несчастный", в епізодичних образах панянок в окремих творах. Позиція і творчі ідеї Т. Шевченка знайшли відгук у Марка Вовчка. У час короткої зустрічі з поетом у 1859 р. вона працювала над повістю "Інститутка", яку присвятила Т. Шевченкові. Він брав участь у її редагуванні. Очевидно, це сприяло тому, що у творчій манері письменниці відбулися істотні зміни. При глибокому співчутті постраждалим від панської сваволі невільницям, як у творах "Горпина", "Одарка", "Козачка", головним об'єктом зображення у повісті "Інститутка" стає сатиричний образ героїні шляхетного роду – обмеженої, владної і примхливої панночки, що одержує насолоду від знущання над підвладними їй людьми.

В особі Марка Вовчка Т. Шевченко знайшов однодумця і відповідь на ревне питання: "…хто тую мову / Привітає, угадає / Великеє слово?". У ній він побачив митця, що поділяє близькі йому ідеї і може виступити як пророк, на якого поет покладає свої надії:

Господь послав
Тебе нам, кроткого пророка
І обличителя жестоких
Людей неситих.

Своєрідною естафетою ідеї Т. Шевченка передані нащадкам. Розгляд задуму Т. Шевченка в контексті літературного розвитку відкриває можливість осмислення глибинних зрушень у російській та українській літературах і ролі поета у цьому процесі.

1. *Лашкул З., Ткаченко В.* Альбоми рисунків, поезій і фольклорних записів 1846□1850 рр. // Шевченківський словник. □ Т. 1. □ К., 1976. 2. *Україна.* □ 1907. □ Кн. 7/8. 3. *Шевченко Т. Г.* Документи та матеріали до біографії. □ К., 1975. 4. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів: У 12 т. □ Т. 3. □ К., 2003. 5. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів: У 12 т. □ Т. 5. – К., 2003.

В. Коломієць, к. філол. н., доц.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

НА ТЕАТРАЛЬНИХ СТЕЖКАХ: ТАРАС ШЕВЧЕНКО-ДРАМАТУРГ

Розглядається творчість Т. Шевченка-драматурга, зокрема його ранні проби пера, а також драма "Назар Стодоля", сценічна історія цієї п'єси.
Ключові слова: *драматичний жанр, історичне минуле, тематичний зміст, сценічна історія, історичні постаті, фольклорна традиція.*

Рассматривается творчество Т. Шевченко-драматурга, в частности его ранние произведения, а также драма "Назар Стодоля", сценическая история этого произведения.
Ключевые слова: *драматический жанр, историческое прошлое, тематическое содержание, сценическая история, исторические образы, фольклорная традиция.*

The article observes the works of Taras Shevchenko as a dramatist, namely his early essays, drama "Nazar Stodolya", and the latter's stage history.
Key words: *drama genre, historical past time, thematic sense, stage history, historical persons, and folk tradition.*

Тарас Шевченко звертався до драматичного жанру дуже часто, що походило з самої природи його поезії, об'єктом якої було зображення трагічних сторінок народного життя. Переважна більшість його поем мають у собі ознаки драматичних творів, у них

спостерігається наявність монологів та діалогів. Цілком завершені драматичні сцени, окреслені типи-персонажі спостерігаються в "Гайдамаках", "Великому льоху", "Відьмі", "Сотнику", "Мар'яні-черниці", "Неофітах" тощо.

У 1841 році Т. Шевченко друкує поему "Гайдамаки", що є, по суті, першою спробою української драми в українській літературі. Йдучи за історичними та фольклорними джерелами, поет правдиво відтворює картини героїчної боротьби народу за своє національне й соціальне визволення.

В розділі "Свято в Чигирині" автор переходить до драматизації дії. Ми знаходимо тут цілісну картину, драматичну сцену, в якій автор підкреслює, що рушійною силою народного повстання було селянство й низове козацтво.

Козацьку старшину більше цікавить питання: хто очолить повстання, кого оберуть ватажком? Від цього залежатиме, якого розмаху набере повстання, в яке річище можна буде скерувати повстанців. Гайдамаки й запорожці просять кобзаря заспівати:

Гайдамака. Та не голосно, щоб не почула старшина.

Запорожці. А що нам старшина? Почує, так послухає, коли має чим слухати, та й годі. У нас один старшина – батько Максим…

[1, 98].

Перу Т. Шевченка-драматурга належить кілька п'єс: з його першої драми "Невеста", написаної в 1841 році, збереглася лише "Песня караульного у тюрьмі". В одному з листів поета до Г. Квітки-Основ'яненка знаходимо лише згадку Т. Шевченка про те, що він написав драму "с украинского простого быта" – "Слепая красавица", з історичної ж драми "Никита Гайдай" зберігся лише невеликий уривок.

Протягом усієї своєї творчості поет цікавився історичним минулим і змалював його в низці своїх творів, щоправда, не всі вони дійшли до нас. Так, нічого невідомо, крім назви, про його драму "Данило Рева". За свідченням П. Селецького, Т. Шевченко мав твердий намір створити лібрето до опери "Мазепа".

Єдиний твір, що дійшов до нас повністю, – це драма "Назар Стодоля", проте вже в першій драматичній спробі – драмі "Никита Гайдай" Т. Шевченко порушив животрепетну проблему – взаємодія особистого і суспільного. Розвиваючись, ця проблема поступово

трансформується у стержневу проблему всієї історичної драматургії – людина і народ, людина й історія, поступово модифікувались у проблему усвідомленої відповідальності ліричного героя за історичну долю свого народу.

Так, Микита Гайдай поспішає виконати свій патріотичний обов'язок везе послання Богдана Хмельницького до польського короля Владислава IV, в якому повідомляється про нечувані злочини шляхти в Україні. Микита вірить у справедливість польського короля, його допомогу.

Тематично зміст драми "Никита Гайдай" перекликається з романтичною поемою К. Рилеєва "Войнаровський". З приводу цього дослідник В. Івашків пише: "Основний пафос патріотичних почуттів Микити Гайдая й Войнаровського полягає у концепції єдності любові до вітчизни і жінки, причому герої задля високих, загально патріотичних цілей нерідко жертвують своїм особистим щастям" [2, 65].

Наступним кроком на шляху драматичної майстерності стала драма "Назар Стодоля", яка була створена для Александрійського театру російською мовою, але дійшла до нас не в первісному оригіналі, а в перекладі самого автора на українську мову. Рукопис п'єси після публікації на сторінках "Основи" за 1862 рік теж втрачено. За свідченням П. Руліна, ""Назар Стодоля" написав був Т. Шевченко 1843 року "по-московському", 1844 ж під впливом, очевидно, грандіозного успіху Щепкінового в українських ролях, переклав українською мовою" [3, 65].

Невдовзі після цього з'являється кілька перекладів п'єси Т. Шевченка російською мовою, про що повідомлялось у львівській "Правді": ""Биржевые новости" пишуть, що у Москві зроблено переклад на великоруську мову "Назара Стодолі" Шевченка, до його вже готові музичні номери, що незабаром ся драма буде поставлена на сцені театру Московського. Се ще один примір, як цінять у Великоросії твори Шевеченка і українську музику у стид нашим псевдоруським рутенцям" [4, 31].

Проте п'єсі не судилось тоді побачити вогні рампи, лише наприкінці 1877 року п'єсу було поставлено разом з "Каменным гостем" О. Пушкіна в бенефіс актриси Федотової. Театральна критика прихильно зустріла виставу "Назара Стодолі" на московській сцені, проте п'єса Т. Шевченка у невдалому російському

перекладі довго не втрималась на російській сцені. "П'єсу виставлено було всього двічі, – пише П. Рулін. – Навряд чи могла вона і стилем, і сюжетом своїм конкурувати з тими п'єсами, що стояли ближче до російського театру і до вимог сучасної публіки, і виставлялися в Москві. Перед нами, – продовжує критик, тільки епізодичний виступ українського театру на сцені столичного російського театру, яких було чимало протягом XIX віку. Здається, завжди характерне було те, що на не довгий час з'являлись вони на кону, і що мало чим нагадували вони українське дійсне життя" [5, 109].

Події, змальовані в драмі "Назар Стодоля", відбуваються у XVII ст., проте це драма не історична у повному розумінні цієї жанрової форми, бо в ній відсутні конкретні історичні постаті, засвідчені в історії події, а змальовані соціально-побутові відносини, притаманні козацькому середовищу. "Щодо теми й сюжету, – відзначає дослідник З. Мороз, – "Назар Стодоля" має деяку схожість з "Наталкою Полтавкою" Котляревського (намагання розлучити дівчину з коханим і примусово одружити її з старим та багатим нелюбом), але Шевченко глибше розкрив антагонізм між багатими і бідними, різкіше протиставив одних другим" [6,149].

У "Назарі Стодолі" простежуються романтичні тенденції та ідеї, виражені перш за все через героїко-романтичний тип особистості (Назар Стодоля, Гнат Карий), а також через введення сцен місцевого колориту (вечорниці, сватання).

Своїми витоками названі романтичні елементи сягають у фольклорну традицію – до українських народних дум та історичних пісень. "Назар Стодоля" – це перший в українській літературі твір, в якому так влучно загострено соціальний конфлікт. Безперечно, що Т. Шевченко був добре обізнаний з російською театральною культурою, про що знаходимо згадки та відгуки в його "Щоденнику", російських повістях та в епістолярній спадщині. Так, сатиру М. Гоголя він вважав розумною, благородною, гру М. Щепкіна – чарівним видінням, петербурзьку оперу – чарівницею. Показовим у цьому плані є твердження І. Франка про знайомство поета із сучасною російською суспільною думкою: "Неможлива річ, – писав критик, – аби Шевченко, живучи під той час у Петербурзі, і не мав також захопитися тою великою хвилею поступового руху, аби його гаряча, молода душа не повернулася також у новім напрямі…

Майже кожний його новий твір – се крок наперед по тій дорозі" [7, 11].

Таким кроком на шляху творчої еволюції Т. Шевченка і була драма "Назар Стодоля", в якій автор створив яскравий образ романтичного героя, який намагається захистити своє право на щастя.

Драма Т. Шевченка "Назар Стодоля" користувалася й користується блискучим сценічним успіхом завдяки життєвій правдивості і художній простоті. У 80-х роках, коли на культурну арену України виходить театр корифеїв, з виступом таких акторських і режисерських сил, як І. Тобілевич, М. Кропивницький, М. Старицький, М. Садовий, П. Саксаганський, М. Заньковецька, "Назар Стодоля" разом з "Наталкою Полтавкою" з успіхом виставляються в багатьох містах України, в Петербурзі, Москві, Воронежі, Мінську, Варшаві, Курську та багатьох інших.

Зауважимо, що не лише драма "Назар Стодоля" користувалась сценічним успіхом. У 1920 році, на Шевченківські дні, Лесь Курбас поставив у театрі імені Т. Г. Шевченка свою інсценізацію "Гайдамаків", яка мала в художньому плані форму експерименту.

В сезоні 1923–1924 року в Одеській майстерні "Березоля" під керівництвом С. Бондарчука з'являється вистава "Царі" за творами Т. Шевченка, поставлена режисером Г. Долиною. Кількома роками раніше (1920) П. Коваленко здійснив на сцені театру М. Садовського інсценівку творів Т. Шевченка під назвою "Думи", поставлену в дні роковин поета. Зміст і форма постановки були такі: із затемненої зали чувся музичний вступ жалібного маршу М. Лисенка, після чого вступав невидимий хор, співаючи:

Вмер батько наш та й покинув нас…

Після співу з темряви було чути Шевченків голос:

І оживу,
І душу вольную на волю
Із домовини воззову,
Воскресну нині! Ради їх,
Людей закованих моїх,
Убогих, нищих… Возвеличу

Малих отих рабів німих,
Я на сторожі коло їх
Поставлю слово…

Темрява танула, світлішало і в глибині, на всю ширину сцени, поставав розріз великої степової могили. Вгорі на ній сидів Тарас Шевченко, задумливо схиливши голову; внизу, теж у глибині, посередині, кобзар з кобзою, біля нього дівчата. На першому плані ліворуч, з-за крутого бережка визирала молоденька русалонька… Далі – Катерина з дитиною на руках… в самій глибині на підвищенні була дівчина, що потім стала тополею. Праворуч на першому плані стояв Гонта, опустивши голову й дивлячись на трупи дітей, що лежали перед ним, накриті киреєю; в руках у Гонти блищав ніж. Трохи глибше видно було Залізняка з шаблею в руці. А в самій глибині на підвищенні стояв Ярема з косою, прив'язаною до косовища, як спис. Уся картина являла собою єдиний монументальний скульптурний ансамбль, витриманий у сірому кольорі. Кожна постать оживала тільки тоді, коли промовляла, а до цього й після – всі були непорушні.

У тканину інсценівки було вплетено декламацію Шевченкових поезій, сольні та хорові співи й музику – музичний вступ до опери М. Аркаса "Катерина". Закінчувалась інсценівка співом кантати К. Стеценка "Орися ти, моя ниво". Як згадує П. Коваленко, "вся сцена освітлювалася різнокольоровим світлом, надаючи фіналу радісних, веселих барв. Постановку цю глядачі сприймали дуже добре. На той час вона видавалася своєю формою чимось новим, незвичайним" [9, 138].

Творче життя Т. Шевченка мало величезний вплив на розвиток вітчизняної культури. Він став також активним діячем українського театрального мистецтва, бо любив театр, часто відвідував вистави, сам працював у жанрі драматургії, а його численні поетичні твори мають риси драми і виставлялись провідними театрами не тільки України, а й всього слов'янського світу. Його драма "Назар Стодоля" увійшла до золотого фонду світової драматургії і стала окрасою українського театрального мистецтва.

1. *Шевченко Т.* Твори у 2-х томах. – Т. 1. – К., 1949. 2. *Івашків В.* Українсько-романтична драма. – К., 1990. 3. *Рулін П.* Шевченко і театр // Шевечнко та його доба. – К., 1990. 4. *Правда*. – Львів, 1874. 5. *Рулін П.* До сценічної історії "Назара

Стодолі" // Україна. – 1925, зб. 1. 6. *Мороз З.* На позиціях народності. – Т. 1. – К., 1971. 7. *Франко І.* Твори у 20-ти томах. – Т. 17. – К., 1995. 8. Рулін П. Український драматичний театр за 15 років Жовтня // Рулін П. На шляхах революційного театру. – К., 1972. 9. *Коваленко П.* Шляхи на сцену. – К., 1964.

Є. Лебідь, к. філол. н., наук. співробітник,
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України

ФЕНОМЕН ДВІЙНИЦТВА У ПОЕМАХ Т. ШЕВЧЕНКА

У статті досліджується мотив двійництва та типологізуються різні варіанти образу двійника у поемах Т. Шевченка. Також аналізується інтерпретація поетом теми дуалізму української душі, що представлена як іманентна модель роздвоєності соціуму у внутрішній структурі особистості. Особлива увага приділяється явищу трансгресії – подоланню героями психологічної межі, що здійснюється вольовим зусиллям особистості.

Ключові слова: *двійництво, двійник, трансгресія, карнавал, криза ідентифікації.*

В статье рассматривается мотив двойничества и типологизируются разные варианты образа двойника в поэмах Т. Шевченко. Также анализируется интерпретация поэтом темы дуализма украинской души, которая представлена как имманентная модель раздвоенности социума во внутренней структуре личности. Особое внимание уделяется явлению трансгрессии – преодолению героями психологического предела, что совершается волевыми усилиями личности.

Ключевые слова: *двойничество, двойник, трансгрессия, карнавал, кризис идентификации.*

The article examines the motif of duality and considers different variations of double in the poems of T. Shevchenko. Also is analyzed poet's interpretation the theme of dualism of the Ukrainian soul, which represented as immanent model of duality of society in internal structure of personality. Special attention is paid to the phenomenon of transgression – the characters to overcome psychological borders, which realize by effort of will of the individual.

Key words: *duality, double, transgression, a carnival, a crisis of identification.*

Двійництво – поняття багатоаспектне, що може розглядатися на міфологічному, філософському, психологічному та ін. рівнях. Універсальна архаїчна модель світу заснована на бінарному його поділі, відтак, двійництво у широкому розумінні є онтологічною рисою будь-якої культури. Двійництво як літературне явище виникло у добу Романтизму, завдяки засвоєнню фольклорного матеріалу, хоча образ демона-двійника (Doppelgänger) відомий ще з німецького

роману жахів (Shauerroman) та британського готичного роману (British Gothic Novel).

У творчості Т. Шевченка структурні особливості бінарного образу розглядала Н. Грицюта, однак її дослідження засноване лише на матеріалі прози (здебільшого – повісті "Близнецы"), та залишає поза увагою основний "архетип" бінарності – двійництво, причини його виникнення та особливості функціонування у текстах поета.

Мотив двійництва виявився у поетичному доробку Т. Шевченка у багатьох творах тією чи іншою мірою, найбільш очевидний він у поемах "Слепая", "Відьма", "Марина", "Варнак", "Москалева криниця" (1857). Окремої уваги заслуговує образ близнят із поеми "Великий льох", як приклад реалізації принципу бінарності на рівні системи персонажів. Поштовхом до роздвоєння свідомості персонажів у означених поемах стає ситуація порогу, кризи. Перехід певної межі у свідомості героїв відбувається у сфері досвіду "абсолютної негативності" і апплікується на основі феномену божевілля, як "виходу суб'єкта за межі звичної психічної "норми"" [4, 720]: після втрати дітей божеволіють героїні поем "Сова" та "Відьма", втрачають розум знеславлені панами дівчата у поемах "Слепая" і "Марина". М. Бахтін пов'язує "хронотоп життєвого зламу", як вирішального моменту в бутті особистості, із "хронотопом містерійного і карнавального часу" [1, 397], а Ж. Батай вживає поняття "свято" [4, 721] на позначення кардинального порушення звичного, загальноприйнятого закону в суспільстві.

У текстах Т. Шевченка зі схожою семантикою вживаються поняття "весёлый пир" [15, 227] ("Слепая") або "весілля" [16, 106] ("Марина"), коли головні героїні, здійснивши свою страшну помсту, ексцентрично співають і танцюють, наприклад:

Марина гола-наголо
Перед будинком танцьовала
У парі з матір'ю! – і страх –
З ножем окровленим в руках
І приспівувала [16, 106].

Такі ситуації, на нашу думку, вжиті Т. Шевченком у тексті для нагнітання напруги в сюжеті, здійснення психологічного тиску читача (т. зв. "terrorizing the reader"), а також, щоб виразніше означити

демаркаційну лінію порогу, переходу персонажем межі. Ці моменти у творах найчастіше насичені жахливими подробицями помсти, як то – у поемі "Варнак": "Мов поросяча кров лилась. / Я різав все, що паном звалось", коли реципієнт змушений перейнятися "ейфорією гайдамаччини, крові, помсти" [12, 71].

Ю. Лотман, використовуючи ідею "дзеркала" із психоаналітичної теорії Ж. Лакана, зазначає, що "двійник – віддзеркалене відображення персонажа" [7, 12], у якому за законами енантіоморфізму поєднані змінені риси реального прототипу. У текстах Т. Шевченка такий дзеркальний "зсув" доведено до протиставлення, до утворення двійника-антагоніста: молоді й лагідні героїні поем "Слепая", "Марина" після пережитих кривд і страждань перетворюються на демонес-помсти:

И, будто мщение живое,
Она с распущенной косой,
С ножом в руках, крича, летела [15, 233].

Причини роздвоєності героїв у текстах Т. Шевченка, що під упливом глибоких потрясінь переростає у "демонічне двійництво" [10, 271], полягають у дисгармонійності й жорстокості оточуючої дійсності. Свідомість людини, не витримавши зовнішнього зла, пануючої несправедливості, породжує свого двійника, протилежність. Двійник уособлює негативні, темні думки і дії героя, водночас він спричиняє страждання, оскільки є носієм руйнівного начала, що знищує саму людину. Головні герої поем "Слепая", "Варнак", "Марина" здійснюють індивідуальний бунт, відповідаючи злом на зло, та протиставляють себе світу. Їхній конфлікт, суперечність зі світом будується не просто на особистій образі, а на тотальній несправедливості, що лежить в основі буття суспільного середовища, в якому вони існують.

Проте такий герой неодмінно опиняється у стані сильного психологічного шоку від власних дій. Шотландський дослідник, автор роботи "Двійник у літературі дев'ятнадцятого століття", Дж. Гердман звертає увагу на те, що з'ява докорів сумління та самозвинувачень у свідомості героїв англійських (Е. По, О. Уайльд) та російських (Ф. Достоєвський, А. Чехов) письменників свідчить про виникнення у ній двійника-антагоніста. Не можемо оминути увагою той факт, що

головні герої поем Т. Шевченка "Варнак" та "Москалева криниця" (1857) теж сповнені гірким каяттям за вчинені злодіяння і здійснюють своєрідну сповідь-покуту перед автором-розповідачем. Самозвинувачення героя – це спроба опору власному демону-двійнику, намагання подолати його. Нездатність людини розібратися зі своїм внутрішнім світом зумовлює "кризу ідентифікації" (Дж. Вард) – "неможливість цілісного сприйняття суб'єктом себе як самототожної особистості" [6, 531]. Г. Форхолт у статті "Self as Other: The Doppelgänger" ("Самість як іншість: Doppelgänger") слушно зауважує, що саме порушення "ідентичності в умовах кризи" спонукає до дій "темну половину героя" [19].

Відтак, психологічна криза у свідомості героя в поемі "Варнак" зумовлює різні вияви дисоційованих частин особистості, коли він, то визнає, що "різав так. І сам не знаю, / Чого хотілося мені", а то, у нападі розкаяння під тягарем моральної провини відчуває як „тяжко стало... / Думав сам себе зарізать" [16, 75]. Важливо підкреслити взаємозалежність існування доброго і злого двійників у свідомості людини. "Alter ego" або "людина всередині людини" [14, 302] ніколи не існує окремо від свого оригіналу, а його мета – повне заперечення (знищення) свого прототипу. Внутрішня роздвоєність, боротьба добра і зла, спонукає персонаж до постійних саморефлексій, відстороненого аналізу власних дій:

Чи сатана лихо коїв?
Чи я занедужав?
Чи то мене злая доля
Довела до того.
Таки й досі ще не знаю [16, 237].

На цьому етапі паралельного існування в одній особистості двійників-антагоністів "стадія дзеркала є драмою" [5, 27].

Зауважимо, що Т. Шевченко особливу увагу зосереджує на тому моменті у житті своїх героїв, коли, за висловом Ж.-П. Сартра, "бути – означає вибирати себе" [11, 452]. Цей вибір у свідомості людини, що веде або до її спасіння, або – до загибелі, є трансгресією (від лат. "transgressio" – перехід), тобто подоланням людиною певної психологічної межі, обмеження. Найчастіше трансгресія здійснюється вольовим зусиллям особистості за допомогою

магічних дій та обрядів, наприклад, у поемі "Відьма", де героїні "щось таке... поробила / Стара Маріула", що вона "схаменулась", отямилась від божевільних нападів і стала "Богу молитись" [16, 276]. Схожі зміни відбулись із героєм поеми "Варнак", однак вирішальним фактором стала Божа допомога, одкровення, що привело його до покаяння:

Диво дивне сталось
Надо мною недолюдом...
О Боже мій милий!
Який дивний Ти! Я плакав,
так мені любо стало:
...Мов переродився [16, 75–76].

Саме "переродження", спасіння, цілковите оновлення стає результатом подолання свідомістю людини порогу двоїстості і свідчить, на думку К. Ясперса, "про докорінну зміну особистості" [17, 247].

Однак ця межа переходу до переродження може бути і не подолана, людина зрікається сама себе ("втрата самості" [10, 271]), як це відбулося, наприклад, із героєм "Москалевої криниці" (1857), коли він капітулював перед демоном-двійником своєї особистості, пояснюючи свій вчинок впливом злого начала у світі – диявола: "Доводить до чого / Сатана той душу нашу" [16, 241]. Однак навіть вибір героєм темної сторони своєї суті не є остаточним, і його роздвоєність породжує подальші душевні муки, нерозуміння себе самого: "А я досі караюся / І каратись буду / Й на тім світі" [16, 240–241].

У поемах Т. Шевченка існує й інша можливість подолання психологічної роздвоєності, коли героїні обирають смерть, як архаїчний варіант трансгресивного переходу, що виступає як "відновлення цілісності "я", що розпалося... шляхом вільної відмови від світу (самогубство)" [10, 271]. Проте у літературознавстві існує й інша інтерпретація мотиву смерті й самогубства із позицій феномену двійництва, як перемоги злого двійника у структурі особистості людини. Роздвоєність свідомості героя, з'ява його двійника-антагоніста тлумачиться як загроза індивідууму, перспектива анулювання власне "я", передвісник смерті (доклад. див. – Faurholt G. Self as Other...)

Як вже зазначалося, особливий інтерес викликає образ близнят із поеми "Великий льох", появу яких Т. Шевченко описує як страшну містерію:

"*Два дива твориться.*
Сю ніч будуть в Україні
Родиться близнята.
Один буде, як той Гонта
Катів катувати!
Другий буде... оце вже наш!
Катам помагати" [15, 322].

Символічний зміст цього образу зумовлений, на нашу думку, внутрішніми протиріччями української нації. Витоки роздвоєності, "дуалізму" (О. Забужко) української душі – у культурно-історичному бутті народу, коли "роздвоєння країни і двійництво особистості стають одним цілим у мотиві зречення" [9, 18] власної ідентичності. Іманентна модель роздвоєності українського соціуму на патріота і зрадника, втілена у поемі в образі близнят, надалі буде розвинена Т. Шевченком у повісті "Близнецы".

Отже, у ліро-епічній спадщині Т. Шевченка мотив двійництва реалізується через роздвоєння свідомості героїв ("Слепая", "Відьма", "Марина", "Варнак", "Москалева криниця" (1857) та через створення образів персонажів-двійників ("близнята" – "Великий льох"). Двійництво у текстах поета виявляється на таких рівнях:

– психологічному – як дисоціативні порушення свідомості героїнь;

– національному – роздвоєність нації, явлена через умовну бінарну опозицію "патріот–зрадник";

– етологічному – як боротьба у душі людини між добрим і злим началами.

Відповідно можемо виокремити три типи образів двійників у текстах Т. Шевченка: двійник-божевільний ("Слепая", "Відьма"), двійник-зрадник ("Великий льох"), двійник-диявол ("темний" двійник, двійник-демон, Doppelgänger – "Варнак", "Москалева криниця" (1857). Із ідеєю двійництва у творчості Т. Шевченка тісно пов’язане явище трансгресії, що увиразнюється на основі феноменів божевілля, смерті, переродження та означає відновлення цілісності свідомості героя.

1. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – 504 с. 2. *Грудкина Т. В.* Феномен двойничества в русской литературе XIX века: В. Ф. Одоевский, А. П. Чехов : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Иванов. гос. ун-т . – Шуя, 2004. – 18 с. 3. *Забужко О.* Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період. – К., 1993. – С. 82. 4. *История философии*: Энциклопедия / ред. А. А. Грицанов. – Мн., 2002. 5. *Лакан Ж.* Стадия зеркала и другие тексты. – М., 1994. – 169 с. 6. *Літературознавча енциклопедія*: У двох томах / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – Т. 1. – К., 2007. 7. *Лотман Ю. М.* Текст в тексте // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 567. Труды по знаковым системам. Т. XIV. – Тарту, 1981. – С. 3–19. 8. *Махлин В. А.* К проблеме двойника [прозаика и поэма] // Философия М. М. Бахтина и этика современного мира. – Саранск, 1992. – С. 88–100. 9. *Панченко А. М.* Русская культура в канун петровских реформ. – Л., 1984. – 210 с. 10. Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. – М., 2008. 11. *Сартр Ж.-П.* Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии. – М., 2002. – 640 с. 12. *Сидоренко О.* Повість "Близнецы" в контексті духовних пошуків поета // Слово і час. – 1991. – № 12. – С. 68–78. 13. *Синева Е. Н.* К вопросу о термине двойничество // Материалы 13-й международной конференции молодых ученых 26–30 декабря 2002 г. – СПб., 2002. – С. 271. 14. *Фрэзер Дж.* Золотая ветвь: Исследование магии и религии / пер. А. П. Хомик. – М., 1998. – 458 с. 15. *Шевченко Т. Г.* Повне зібрання творів: У 12 т. – Т. 1. Поезія. – К., 2001. – 784 с. 16. *Шевченко Т. Г.* Повне зібрання творів: У 12 т. – Т. 2. Поезія. – К., 2001. – 784 с. 17. *Ясперс К.* Общая психопатология / пер. с нем. Л. О. Акопяна. – М., 1997. – 1056 с. 18. *Herdman J.* The Double in Nineteenth-century Fiction. Edinburgh Studies in Culture & Society. 1990. – 174 pp. 19. http://www.doubledialogues.com/index.htm.

В. Погребенник, д. філол. н., проф.,
Національний педагогічний університет
імені М. П. Драгоманова

СВІТОВІ АКОРДИ: ІНОНАЦІОНАЛЬНІ МОТИВИ ПОЕЗІЇ Т. ШЕВЧЕНКА ЗАСЛАНСЬКОГО ПЕРІОДУ

Статтю присвячено інонаціональним темам і мотивам поезії Т. Шевченка 1847–1857 рр. Досліджено інтернаціоналізм поета, художні вияви його симпатії до інших народів.

Ключові слова: *ідея свободи, романтизм, національна специфіка, історія України, фольклоризм, поет-профета.*

Статья посвящена инонациональным темам и мотивам поэзии Т. Шевченко 1847–1857 гг. Исследован интернационализм поэта, художественные проявления его симпатий к другим народам.

Ключевые слова: *идея свободы, романтизм, национальная специфика, история Украины, фольклоризм, поэт-профета.*

This article is dedicated to the themes and motives of other nations reality in T. Shevchenko's poetry. The poet's internationalism and artistic features of his sympathy to other nations are investigated.

Key words: *the idea of liberty, romantism, national specifics, the history of Ukraine, folklorism, poet as the prophet.*

Асиміляційне опрацювання інонаціональних мотивів і образів "сприймаючими" їх літературами чи митцями не є стосунками між окремими національними літературами. Це скоріше взаємодія між двома еластичними підсистемами, що формуються, причому одна з яких увіходить в іншу; не міжлітературні взаємини, а літературні перцепції. У випадку ж Тараса Шевченка сприймаюча "матриця" неординарна нативістською прив'язаністю до України й рідного народу, поєднаною з ідеалом усесвітньої спільності вселюдства й наднаціональної місії українства засвітити "світ правди". Специфіка творчості Т. Шевченка виявляється у мистецькому осмисленні контактів держав і етносів, часто конфліктних стосунків, у ствердженні української національної тожсамості та будуванні порозуміння між народами і традиціями. "Світовими" акордами Т. Шевченко утвердив необхідність антигерметичного дискурсу словесності, плідність зв'язків народів і культур, транспозиції інонаціональних первнів у прикладенні до рідного ґрунту. Митця менше цікавила своєрідність інонаціонального. Адже його мислення підпорядковувалося пошуку в чужому загальнолюдського, актуального для своїх часу й краян. Цю рису Д. Чижевський означив як "неісторизм" релігійного антропоцентризму поета.

Засланський період поетичної діяльності Тараса Шевченка позначений активним опрацюванням інонаціональних мотивів і образів, самобутністю їхньої ідейно-естетичної інтерпретації. Пояснюємо це перейнятістю історичними долями України та її стосунками з сусідніми народами, феноменом вільного ширяння думки поета-бранця, який виходом за межі герметичної ізоляції свідомо ігнорував світ неволі у Петропавлівському казематі й Орській фортеці. Єдиний образ російського "домашнього порядку", звичного вже для в'язничного "гостя" у посланні "Н. Костомарову" – лапідарний: "сердешний" чай, "синємундирні часові", зачинені двері й решітка на вікнах. Із репресивної чужини поет відлітав на крилах творчої уяви. Історіософське візіонерство актуалізувало в ній сумні сторінки історії України, її гострі стосунки з мусульманським світом.

Так, вірш "За байраком байрак" витлумачив міфологему неправедного союзництва у жаскому контексті зради і братовбивства. Злочин зверхника, який на службі союзнику-іновірцю не спиняється перед ясирництвом турецькому султанові чи кримському ханові, у концепції автора належить до найтяжчих – як злочин проти нації.

Всенародні трагедії експліковані у "казематному" циклі у драми чоловіків і жінок. Рекрутований парубок ("Рано-вранці новобранці...") повертається у рідне село після миколаївської солдатчини комісованим інвалідом-"москалем", втративши все. Тематично прилягає до цього вірша "Не спалося, – а ніч як море..." – твір експериментальний, що ввів російсько- й україномовну реляції. У першій мовець росіянин постав у хизуванні тривіальним зв'язком із "ухабистой барыней" і характерній пораді вартовому-українцю порішити кривдника. Українець же розкрився як натура глибша, по-християнському здатна прощати. Саме в уста колишнього чумака, а потім "москаля" Т. Шевченко вклав драматичну "новелу долі". Такого характеру набула історія його кохання до дівчини, котра привела від панича дитину й пішла на Сибір за її утоплення. Частотність колізії у поезії Т. Шевченка підсилює "представницькість" соціальних і національних характерів твору.

Продовженням сюжету є стосунки між персонажами у поемі "Княжна". Тут діють закони романтичної екземпліфікації: князь бенкетує у палатах, село вимирає від голоду, "А пани й полову жидам продають, / Та голоду раді, та Бога благають, / Щоб ще хоч годочок хлібець не рожав, / Тоді б і в Парижі, і іншому краї / Наш брат хуторянин себе показав" [1, 145]. Таку бездушну схему продовжено й надалі: поет уловив і відтворив психологію чужинецьких владарів України. Ці "свої" магнати і "полупанки" декотрими діяннями здатні, за Т. Шевченком, перелякати пекло, здивувавши "Данта старого". Імморалізм суспільних верхів поширено на сферу приватного життя князя. В коментарі до епізоду його замаху на інцест із рідною донькою ліричний наратор прагне розбудити красуню, яку бачив не жертвою, а месницею, як "тая Ченчіо колись...". Високорозвинута образна уява Т. Шевченка, його обізнаність з історією Європи зродили тут ремінісценцію з історії пізньоіталійського середньовіччя, коли Беатріче (1577–1599), дочка римського вельможі Франческо Ченчі, помстилася жорстокому

батькові й мужньо витримала суд. Можливо, мистецьким "інтерфактом", яскравим виявом "мистецько-малярських уподобань" (Є. Ненадкевич) поета-художника послужив відомий портрет "Беатріче Ченчі" італійського маляра Ґвідо Рені.

Інвективність "дозасланського" "багатострунного" поета відродилася у другому його "Сні (Гори мої високії...)". Ідилію мнемонічно-візуального спілкування з рідним мальовничим краєм збурено споглядданням дійсності колись козацького села Монастирище, що московським неситим пішло "царям на грище". Т. Шевченко, не страждаючи національним ідеалізмом, бачив провину в скоєному усобників-гетьманів, яких він гнівно означив "ляхами поганими". Єдино прийнятна для нього політична орієнтація своєї владної еліти – власне українська. У протилежному разі єдиним результатом може бути тільки всенародне лихо, ще тяжче, ніж "за Уралом / Отим киргизам". У пориві сумніву, аналізуючи причинно-наслідкові зв'язки, автор навіть обдумує: а чи не тому їм краще жити, що "киргизи ще не християни?".

В тій же другій половині 1847 р. в Орській фортеці звіршовано історіософську поему "Іржавець". Інонаціональні реалії складають художні топоси, пов'язані з подіями "Шведчини". Серед цих топосів – Крим, Фінляндія, Росія. Таємничою залишається хіба що алегорія "списи у стрісі свата Петра" – Петра І, інші ж історико-політичні реалії прочитуються однозначно. В результаті поема набула державницько-соборницьких обрисів; позиція ж автора віддзеркалена у реакції на події чудотворної Іржавецької ікони. Т. Шевченко безнадійно прагнув переграти у творі результат "Шведчини": що було б, якби козацький народ одностайне став із Мазепою і Гордієнком на боці шведів, а не Петра? Тоді, гіпотетично, не довелося б українцям дожити до опанування запорожцями "поганим татарином", виникнення з ласки хана нового Запорожжя, Олешківської Січі, на кримських пісках. А що церкву будувати хан "заказав", то нащадки переможця Кафи і Стамбула Сагайдачного на чужині могли молитися лиш у наметі крадькома.

Більшої неслави для Т. Шевченка годі й уявити. Тому поет уникнув згладжування міжнаціональних суперечностей (відчутного в опері "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського), і, навпаки, підкреслив мордування на чужині козацьких сіромах, які потерпали від кривд татарських "мурз". Тому пролила святі сльози Іржавецька

Божа Матір. На цю кривду, що доповнює муки українських "діточок" на канальських роботах, при будуванні "города на болоті" Петербурга та серед снігів Фінляндії за російсько-шведської війни, у романтичній поемі зглянувся Бог – "побив Петра, побив ката / На наглій дорозі" [1, 150].

Таким був український, автентичний із національної точки зору присуд поета чужим володарям і недружнім землякам. Тобто, розрізняючи історичних осіб за вчинками, Т. Шевченко певен: слава не має бути злою та рівно увінчувати "кесаря-ката" вавилонського Сарданапала чи юдейського Ірода – та "грека доброго" Сократа, братовбивцю Каїна – і Христа ("N. N.: О думи мої!.."). Натомість вона вже давно й заслужено прийшла до тих, кого він у "Журналі" назвав світочами людства, а саме до Овідія і Данте, і з долею котрих Т. Шевченко несамохіть порівняв власну. На його переконання, з доброю славою фастівський полковник С. Палій, герой продовження "Іржавця" поеми "Чернець" розминувся тоді, коли серце одурило його, поставивши на боці Петра проти І. Мазепи. У результаті йому довелося покинути Борзну й відвідати російську далину в кайданах (тему Росії подано за допомогою називних речень "Москва. / Бори, сніги і Єнісей"), визнати своє життя безсенсовним.

Перебування ж Т. Шевченка у пустині за Уралом, серед киргизького "безводного і безлюдного степу", у переломленні послання "А. О. Козачковському" суб'єктивно ще тяжче. Адже яви психодрами засланця минали серед рудих, аж червоних, степів, таких не подібних до рідних зелених. Закаспійський крайобраз очужів ліричному героєві ще й тим, що серед казахських степів не було за що зачепитись поглядом, на відміну від усіяних могилами українських. Рух думки веде до усвідомлення зв'язку: коли є військові твердині, то й могили будуть... Переживання мовця зглиблено непевністю у визволенні з полону, зустрічі з волею, заблуканою у Миколи І. Чорнили червоне поле перебування у казармі, "позорище" солдатської муштри.

Опозиція зовнішніх обставин і внутрішнього світу виявляла у медитативній ліриці спроможність здолати герметичність неволі відлетом думки до об'єкта сердечної приязні чи у минуле, як у посланні "Полякам". Уперше воно було надруковане латиницею у польському часописі "Dziennik literacki" (1861). Джерелом для послання виступили, згідно з Ю. Івакіним, "Історія Русів",

історіографічні писання Д. Бантиша-Каменського і М. Маркевича. За І. Франком, ідеалізуючому настановленню до польсько-українського давнього добросусідства Т. Шевченко завдячує "Золотій думі" Б. Залеського. Польський же поет, у свою чергу, підпав під вплив усесвітньої ідилії Ж.-Ж. Руссо й екстраполював її на польсько-українські історичні взаємини. Проте І. Франко бачив і схарактеризував комплекс причин розбратання, політичних і соціально-економічних, що спричинилися до невиконання поляками своєї місії стати повноцінним цивілізуючим містком між Заходом і Сходом. Дослідники XIX–XX ст. (М. Драгоманов, П. Филипович, Ю. Івакін) небезпідставно констатували ідейний формуючий вплив на послання "Полякам" "Исповеди Наливайки" К. Рилєєва. З Т. Шевченком його єднає гостра критичність щодо уніатів, ідеалізаційні контури міфу про давню спілку козака з ляхом як рівного з рівним і вільного з вільним. Вірш, який літературно опосередкував авторське бачення сучасного як наслідок минулого та прозирнув у прийдешнє, постав у зв'язку зі знайомством та приятелюванням Т. Шевченка в Орській фортеці з польськими засланцями О. Фішером, С. Крулікевичем та ін., де їх усього перебувало близько 40 осіб. Певне, не бракувало серед них і "вшехполяків", які вважали українські землі інтегральною частиною польської держави, – тож був і готовий ґрунт для дискусій. Звертання "Отак-то, ляше, друже, брате!", найімовірніше, адресоване оренбурзькому приятелю Б. Залеському. Можна ще й сьогодні сперечатися, до кого саме спрямована у вірші мова авторського "голосу", до цього одиничного адресата чи до уявного співрозмовника, однак очевидно: послання "Полякам" є забиранням слова для апелювання до свідомості західнослов'янського народу-сусіда. Адресатом вірша слід уважати весь польський народ, – настільки репрезентативний у ньому займенник "ми". До того ж, подібно до "І мертвим, і живим...", митець трактує поняття "народ" по-романтичному як людську спільноту в усій повноті його часопросторових і "представницьких" (етнічно, станово, ментально) характеристик.

Програмний і водночас інтимізований монолог Т. Шевченка охопив три часові площини: минуле до 1596 р. ("Ще як були ми козаками, / А унії не чуть було"), часи козацько-польських воєн та візію майбутнього. "Ми" – це й два народи-сусіди, як свідомо

гіперболізував автор масштаби українсько-польської приязні до 1596-го, року впровадження унії та вибуху повстання Наливайка. "Ми" – це й тільки вкраїнці, що колись "братались з вольними ляхами, / Пишались вольними степами" [1, 151], даючи предмет гордощів єдиній на тоді матері Речі Посполитій. Винуватцями в плюндруванні спільного "тихого раю" поет, як і у "Гайдамаках", виставив "скажених ксьондзів" та магнатів. Із позицій відданості вірі батьків автор у поважно-понурій інтонації 4-стопного ямба інкримінував їм пролиття моря сліз і крові України в ім'я Боже (означене початком католицької молитви "Te Deum").

Художня ланка "вимріяне краще майбутнє" перейнята ідеєю повернення щасливої давнини на прикладі приятелювання двох чистих серцем осіб (Шевченко–Залеський), що синекдохально проектує братерство колоніально поневолених націй, української і польської. Тож політична данність дарує їм шанс порозумітися у спільних визвольних змаганнях. Лихе минуле двох народів поет іще раз романтично осмислив на засланні в баладному вірші "Буває, в неволі іноді згадаю..." (1850). Історичний і візіонерський твір підхопив акорд "і ми братались з ляхами!". Та своїм сенсом розповідь козака з могили встановила дочасність цього братання, "Аж поки третій Сиґизмонд [мова про Сиґізмунда III Вазу, 1566–1632, короля Швеції і Польщі, який прагнув покатоличити Україну. – В. П.] / З проклятими його ксьондзами / Не роз'єднали нас" [1, 208]. У результаті почало діятися лихо, означене І. Франком у посланні "Ляхам": через польські несправедливості в міжетнічному співжитті українці "дурнями зостались".

Розповідь козака набрала під пером Т. Шевченка екземпліфікуючого та остерігаючого значення, особливо у малюнку осквернення войовничими ляхами наших "святих Божих" міст, потоптання людської гідності українців через запрягання їх замість коней для поїздок ксьондзів, усіляке мордування "дітей козачих". Персоніфікацією помсти і слави звучить історія козака – тяжкий результат розбратання народів. Разом із тим польська тема у творчості Т. Шевченка містить прийнятні рецепти рівноправного діалогу держав-сусідів, принципів їхнього політичного інтегрування, вабить мрією про відновлення чистого етизму християнства, що примирює представників різних конфесій: "І знову іменем Христовим / Ми оновим наш тихий рай" [1, 151]. Шевченкові "згустки" ідей,

образів і емоцій не залишились утопією: у березні 1861 р. польське петербурзьке студентство одностайно взяло участь не лише у панахиді за убієнними у Варшаві, а й у похороні Т. Шевченка. Цим воно подолало (хоча й не остаточно) кривдний для Т. Шевченка польський його стереотип "як співця братовбивчої ненависті" (Р. Харчук).

Інший степ, "безкраїй за Уралом" – простір, естетично освоєний у поемі "Москалева криниця". Відома у двох редакціях, вона заснована на історії каторжника-варнака над Елеком. Діялося в Україні за Катерини. Зі столиці Московщини в Україну вперше в її історії від цієї "матушки-цариці" прийшов указ "лоби голить". У концепції Т. Шевченка ця подія символізує закріпачення батьківщини, адже раніше українці власною волею йшли на Січ, і у пікінери набирали охочих. Тому як невільницька означена доля вдовиченка, взятого до прийому в дерев'яних кайданах…

Серед інонаціональних мотивів засланської поезії Т. Шевченка найдокладніше розбудовано образність Косаральського періоду у вірші "У Бога за дверми лежала сокира..." (Косарал, 1848). В центрі унікального твору – народний переказ про святе дерево "кайзаків" (казахів тоді називали "киргиз-кайсаками"). Воно єдине вціліло після Божої кари за крадіжку сокири – семилітньої пожежі, що "од Уралу / Та до Т*ингиза* (виділення автора по-казахськи означає "море"), до *Аралу* / Кипіла в озерах вода" [1, 161], звірина ж ховалася в снігах Тоболу аж у Сибіру. На Шевченків опис Приаральського краю взорувалися митці при втіленні екзотичних тем, як П. Грабовський у поемі "Текинка". На восьме літо після пожежі "святеє сонечко" освітило пустелю, що "циганом чорніла". Зі всевладністю цієї барви дисонують зелень уцілілого дерева і "червона глина та печина". Крайобраз "глиняної пустелі" поет "олюднив" постаттю кайзака на верблюді, причому сумному погляду сина степів у бік річечки Карабутак відповідає ...плач верблюда. Як нотатка краєзнавця-етнографа оформлена обрядодія аборигенів коло святого "сингичагача" (з казахського "єдине дерево"), що посвідчує його культ: "І моляться, і жертвами / Дерево благають, / Щоб парості розпустило / У їх біднім краї".

Тож Т. Шевченко спорядив казахську легенду емпатійними виявами інтересу до краю, його природи, побуту його мешканців та їхніх звичаїв. Створив цим канон українського письменства в

естетичному освоєнні етосу азійських народів Росії, приречених царатом на вимирання. Це засвідчує і його малярська спадщина з постатями дітей байгушів, казашки Каті й ін. Автор-народолюбець у "Думах моїх…" переадресував їх – із-за Дніпра у степ погуляти "З киргизами убогими. / Вони вже убогі, / Уже голі... Та на волі / Ще моляться Богу" [1, 175]. Пером і пензлем митець увічнив Аральське море, Каспій, "Дар'ю" (річку Сирдар'ю, де експедиція Бутакова стояла на якорі), розташований біля її гирла рибальський зимівник-"ватагу", звідки принесли листи всім, тільки не Т. Шевченку і не його товаришу полякові Т. Вернеру. В пейзажному вірші "І небо невмите, і заспані хвилі..." поетові це вдалося з випередженням часу. Цей твір дивовижного деестетизованого краєвиду (стан природного довкілля – а це ще й "нікчемне" море, пожовкла трава, мов "п'яний очерет" – відповідає апокаліптичній нуді душі засланця) в російській поезії має аналогію лиш у "Прощай, немытая Россия..." М. Лермонтова. Вивершуюча байронічний мотив марина "Готово! Парус розпустили..." – прощання з "синьою хвилею" "убогого Косаралу" і кугою Сирдар'ї. Тут звучать нотки сердечної приязні до олюдненого "друга"-моря.

Козацький темперамент Т. Шевченка протестував проти завмирання у неволі інвективними вибухами проти антилюдяних учинків коронованих (у композиції "Царі" йдеться про Єрусалим із давнім Ізраїлем, середньовічну Литву й Білу Русь, зокрема Полоцьк, загарбаний князем Володимиром через Рогніду) і некоронованих деспотів, антиукраїнського альянсу лукавих панів із "братами своїми хорошими жидами", яким ті перші "остатні продають штани..." ("І виріс я на чужині..."). На неправедні міжетнічні стосунки та винних у них "жидовина" й "шляхтича поганого" готує зброю месник із пісні Т. Шевченка "Ой вигострю товариша...".

Давало прихисток поетові й культивування історичних тем – різновид літературного втікацтва із "тюрми народів". Цей вектор інонаціональних мотивів заславської творчості Т. Шевченка розбудував "Швачка", вірш із доби коліїв. Абруптивний фінал відповідний обірваному на російській каторзі Нерчинськ життю сподвижника М. Залізняка, який виступив відомстити за "оранди з костьолами", "Потоптати жидівського / Й шляхетського трупу". Подібно до "Гайдамаків", поет у дусі "романтики жаху" показав

криваву відплату народу, який довго терпів кривду від чужинців на власній дідизні.

Добі Руїни взагалі й подіям 1676 р. зокрема Т. Шевченко присвятив поему "Заступила чорна хмара...". "Відфольклорний" її зачинний паралелізм окреслив драматичну тему наступу ворогів звідусіль: татар із турками з-за Лиману, "Із Полісся шляхта лізе", а з-за Дніпра напирає "дурний" гетьман проросійської орієнтації Самойлович укупі з "Ромоданом" – царським воєводою Ромодановським. Опинившись у трикутнику смерті, патріотичний герой твору Петро Дорошенко, шкодуючи Україну, велить однести свої гетьманські клейноди "москалеві, / Нехай Москва знає, / Що гетьмана Дорошенка / На світі немає" [1, 188]. Цим у концепції письменника він відкупив більше страждання батьківщини, і повернулися в улуси татари, а ляхи на чолі з Чарнецьким сплюндрували лише Суботівську церкву.

Автор не полишив симпатій до протагоніста й у відтворенні випробування його життя, заслання у підмосковне Ярополче ("в'ятська" сторінка біографії прадіда Наталі Гончарової – а в тім уральському місті він був воєводою – в поемі випущена). В цілому ж поема доводить слушність для нашої землі латинського "Sic transit Gloria mundi": тільки "святий Ростовський" Дмитро Туптало, згідно з вдячною до нього апеляцією автора у фіналі, гідно вшанував пам'ять героя.

Умовно-історична фактура баладного вірша "У тієї Катерини...", якщо й розминулася з правдою минулого у деталях (адже на кіл саджали козаків не так татари у Козлові-Євпаторії, як ляхи й свої-таки перевертні – наприклад, князь Ярема Вишневецький у Лубнах), все-таки відтворила визвольний пафос перебування запорожців у Криму. Так, славний Іван Ярошенко зумів із "лютої неволі" в Бахчисараї визволити не брата, а таки милого лукавої коханої. Епічна ж поезія "У неділеньку у святую..." в архаїзованих стильових регістрах передала західний напрям походів січовиків, "Щоб лякались вражі ляхи / У своїй Варшаві" [1, 183].

"Рольовий монолог" "Не вернувся із походу..." стосується інших життєвих реалій. Якщо герой хвацького вірша О. Пушкіна "Гусар" мріє про багату Україну, її статки і карооких вродливиць, то у Т. Шевченка одна з них, "гусарка" "Маша", тужить не так за загиблим чорновусим "гусарином-москалем" у "куцому жупані", як оплакує

безперспективність життя у самоті. Цю версію опрацювання мотиву автор доповнив "соціально-національною" в "Якби тобі довелося..." (1849), де створив гірку причинно-наслідкову формулу: "Поки села, / Поки пани в селах, / Будуть собі тинятися / Покритки веселі / По шиночках з москалями..." [1, 196].

Тож антигерметичний дискурс поезії Т. Шевченка презентував широту "олітературених" інонаціональних тем, мотивів і образів, явив піонерне відкриття правди, історичної й актуальної, про драматичні міжнаціональні стосунки минулого, розкрив натхненну історіософську прогностичність візіонера в окресленні неминучого кінця гноблення народу народом, прийдешнього визволення всіх націй та кожної людини.

1. *Шевченко Тарас.* Усі твори в одному томі. – К.-Ірпінь: Перун, 2006.

С. Росовецький, д. філол. н., проф.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

ТЕМНИЙ ЕПІЗОД У ВІДНОСИНАХ М. МАКСИМОВИЧА І Т. ШЕВЧЕНКА ЗА СВІДОЦТВАМИ СУЧАСНИКІВ

У статті розглядається погіршення стосунків між Шевченком і Максимовичем в останні роки життя поета і пропонується пояснення неадекватної оцінки істориком життя і творчості Шевченка.

Ключові слова: *Т. Шевченко, М. Максимович, С. Пономарев, блюзнірство.*

В статье рассматривается ухудшение отношений между Шевченко и Максимовичем в последние годы жизни поэта и предлагается объяснение неадекватной оценки историком жизни и творчества Шевченко.

Ключевые слова: *Т. Шевченко, М. Максимович, С. Пономарев, кощунство.*

The article deals with worsening of relations between Shevchenko and Maksimovich in the last years of poet's life, it contains also an explanation of inadequate estimation by historian about Shevchenko's life and creations.

Key words: *T. Shevchenko, M. Maksimovich, S. Ponomarev, profanity.*

Хоч у новітньому шевченкознавстві відносини між М. Максимовичем і Т. Шевченком інтерпретуються здебільшого як ідилічні, але сучасники такими їх не вважали. В. Маслов, перший біограф Т. Шевченка, що знав поета особисто, зустрічався і з М. Максимовичем 1874 року. Той не радив співрозмовнику "писати біографію Шевченка, вбачаючи в його житті стільки брудного і

брудного і аморального, що зображення цього боку затьмарить усе добре" [цит. за: 1, 158]. Вже після смерті М. Максимовича В. Маслов відтворив вельми негативну оцінку співрозмовником не лише особистих якостей покійного поета, а і його літературної діяльності: "Шевченко, на його думку, не мав жодного естетичного розвитку й жодних художніх ідеалів". Такі відгуки біограф пояснював "літературною заздрістю і похилістю віку, коли людина стає близька до стану неадекватності". Сучаснішою мовою, йшлося про старечий маразм М. Максимовича. Ці спостереження повторив М. Чалий у вже згаданій своїй книжці 1882 р., коментуючи надруковані ним шість листів колишнього ректора Київського університету до поета Т. Шевченка [1, 157–159]. Слід відзначити, що М. Чалий, якому довелося слухати лекції М. Максимовича, невисоко оцінював його як ученого і викладача, і в мемуарах, надрукованих 1889 року, розповідаючи про події 40-х років, зазначив: "По всьому було видно, що М. [Михайло] О. [Олександрович] віджив свій час" [2, 275].

У 1884 р. про цю проблему висловився С. Пономарев, чиє свідчення зацікавленого та інформованого сучасника поета та історика дозволяє пролити трохи світла на темний бік їхніх стосунків. Але спершу треба нагадати, хто він був такий, цей свідок. Степан Іванович Пономарев народився 1828 року в Конотопі, закінчив 1852 року історико-філологічний факультет Київського університету, тоді святого Володимира, і відтоді все своє життя аж до смерті 1913 року в тому ж Конотопі присвятив невтомній діяльності бібліофіла, бібліографа, полігістора, просвітника, але ж і літератора, автора релігійних поезій. Щоб оцінити свідчення С. Пономарева про його старіших сучасників, мусимо хоч би лапідарно охарактеризувати своєрідність його суспільної, світоглядної та національної позиції.

У просторовому відношенні науково-літературна діяльність С. Пономарева згрупована навкруги чотирьох орієнтирів – Росія, Україна, Афон, Палестина, звернення до явищ і людей за межами слов'янського і православного світу вельми рідкісні. Росія завжди на першому місці, а український патріотичний компонент у ментальності С. Пономарева явно підкорено було його самовідчуттю як росіянина і патріота Російської імперії. Псевдонімом "Українець" він підписує фейлетон "Пам'яті Пушкіна" в "Новом времени" 1880 р., явно згадуючи вірш: "І назовет меня всяк

сущий в ней язык". Проте і псевдонім "Русский" з'являється в замітці про "барона Гинзбурга", – можливо, як позначення східного слов'янина, етнічно протиставленого "баронові". Втім, семантику псевдоніма у С. Пономарева у кожному окремому випадку слід і розглядати окремо, тому що такі псевдоніми, як "Слепий пехотинець", "Сергиев Послушник", "Клирик" проводять враження швидше відчужених від автора позатекстових персонажів його публікацій, ніж елементів автохарактеристики.

В українських рамках С. Пономареву завжди було затісно – недаремно він у молодості навіть свої записи українського фольклору посилає до Петербурга; там їх було передано І. Срезневському, серед паперів якого вони й загубилися. С. Пономарев брав участь у відомому "Словнику російських письменниць" кн. М. Голіцина. Не доводиться сумніватися, що йдеться і про додавання до реєстру словника українських письменниць, у тому числі екзотичної Марусі Чурай. Проте тим самим вони були приєднані до російської літератури. В україномовних виданнях С. Пономарев не друкується, а серед російськомовних, що виходять в Україні, і російських віддає перевагу консервативним.

Надзвичайно цікаві з цього погляду два епізоди. Виступивши як укладач "альбому" "Київ в російській поезії", С. Пономарев через два роки береться за складання і редагування збірки "Москва в рідній поезії". Перший почин виглядає природним для осібника, що вчився і жив у Києві, а на початку 50-х у "Москвитянине" свої кореспонденції з Києва підписував іноді псевдонімом "Киянин", але такого ж життєвого, інтимного зв'язку з Москвою у С. Пономарева бути не могло. Таким же актом "божевілля сміливих" представляється тепер нам, боязким нащадкам, згода "южнорусса", для якого поза сумнівом чужою була особлива петербурзька ментальність М. Некрасова, на редагування його посмертного чотиритомника. З одного боку, С. Пономарева тут підтримувала і укріплювала професійна впевненість у своїх силах бібліофіла і бібліографа (а бібліографи, як відомо, вміють складати прекрасну бібліографію для наук, про які мають туманне або навіть хибне уявлення). Основною ж мотивацією, було, поза всяким сумнівом, переконання у своєму праві на такий вчинок, що походило з особистого світовідчування як спільноруського патріота і спільноруського культурного діяча.

Спільноруська (а точніше, загальноімперська) позиція С. Пономарева багато в чому визначила і його своєрідну, власне маргінальну позицію стосовно київської, в першу чергу, університетської філології. Він ближчий до петербурзького академіка Я. Грота, ніж до київських філологів. У його різноманітних публікаціях ніяк не відобразилися своєрідні постаті та праці таких викладачів Університету св. Володимира, як М. Костомаров, Вл. Антонович, М. Драгоманов, О. Соболевський, М. Дашкевич, І. Жданов. Були для цього різні причини. По-перше, університетські філологи тоді більше цікавилися фольклором і стародавньою руською літературою, сучасна література для них закінчувалася на О. Пушкіні, а ось творчість, наприклад, М. Некрасова до ведення університетської і академічної науки не належала. Проте і в тих випадках, коли інтереси перетиналися, з'ясовується, що Пономарев і київські дещо більш вчені філологи цікавилися різними боками того ж явища. Якщо в українських колядках Вл. Антонович і М. Драгоманов шукали і знаходили віддзеркалення епосу часів Київської Русі, то С. Пономарев бачив у них втілення в першу чергу християнського світобачення сучасного українського простолюдина, недаремно ж слово "сучасні" присутнє в назвах всіх трьох його публікацій українських різдвяних і святочних пісень.

Так само і пам'ятки давньоруської літератури цікавили Пономарева не стільки з історико-літературної точки зору, яка була дуже важлива і для такого улюбленого ним православного агіолога, як архієпископ Філарет (Гумільовський), але, перш за все, в контексті їхньої духовної корисності для сучасного християнина. Віддаляли С. Пономарева від університетських колег-філологів й істотні відмінності в політичних уподобаннях. Ті в більшості своїй вирізнялися фрондерством, українським патріотичним або ліберальним, а він не соромиться виступати як вірнопідданий співець і популяризатор Олександра II та його епохи, та й у літературі не цікавиться бунтарями: не кажучи вже про Радищева, письменників-декабристів або Полежаєва, у С. Пономарева і про М. Лермонтова немає жодної праці. Київські професори-філологи, як правило, явно або приховано сповідали скептичний позитивізм XIX в., тоді як він, глибоко віруючий християнин, з роками займав усе більш активну православно-церковну позицію і в своїй вчено-публіцистичній, і в літературній діяльності.

Явне домінування християнсько-моралістичного начала в світовідчуванні С. Пономарева іноді забарвлювало й інтерпретацію явищ, які стосуються біографії письменників і які, незважаючи на всі деструктивні віяння XX в., з легкої руки Ш. Сент-Бева і тепер залишаються у сфері інтересів історико-літературної науки. Ось у цьому контексті слід розглядати й участь С. Пономарева в обговоренні стосунків між М. Максимовичем і Т. Шевченком.

1884 р. С. Пономарев, що спілкувався і з Т. Шевченком, і з М. Максимовичем, публікуючи три листи М. Максимовича до Т. Шевченка, спостереження М. Чалого оцінив як "тінь, накинуту на світлу моральну гідність Максимовича". А захищаючи цю світлу пам'ять про старого професора, С. Пономарев, по-перше, брав під сумнів слушність використання в таких випадках приватних розмов: "…г. Чалий спирається на "приватні бесіди з Максимовичем"… Проте що тільки не говориться в "інтимних" бесідах! Невже всяке лико в строку? І чи правильно передано самі бесіди, їх основи? Нам при цьому пригадуються слова Шевченка: "Чому не писать, коли руки сверблять, а дрюковать не годилось"" [3, 644]. Наведено, отже, вислів Т. Шевченка (або, обережніше, йому приписуваний), вислів доволі багатозначний, але в головному своєму сенсі він стосується протиставлення рукописної та друкованої літератури.

С. Пономарев продовжував: "Між Максимовичем і Шевченком було дійсно під кінець деяке охолодження у взаємних відносинах; можна пошкодувати про це, але не кидати засудження повною жменею. Максимович, людина скромна, м'яка, поступлива, був таким у своїх відносинах навіть з літературним противником, наприклад, з п. Кулешем, і навіть в заочних висловлюваннях про нього, а в Шевченкові він завжди визнавав і талант поета, і здатність художника, і яскраве обдарування співака: він повставав тільки проти сліпого поклоніння йому як поетові та як людині; але й подібні зауваження він дозволяв собі тільки в дружній бесіді, пом'якшуючи їх добродушним жартом. А якщо траплялося торкатися дійсно темних сторін в житті Шевченка, Максимович говорив про них з глибоким сумом, нарікаючи й на свого друга, і на слабкість людської природи взагалі" [3, 645].

Слід погодитися з П. Филиповичем, що "С. Пономарев, схоже, дещо пом'якшив фарби і виразився також не зовсім ясно" [4, 56]. Справді, якби добре поінформований С. Пономарев точно передав

би сказане М. Максимовичем, у шевченкознавстві, можливо, не виникла би романтична інтерпретація охолоджування між старими друзями. П. Филипович виказав здогадку, що М. Максимович "міг ревнувати свою дружину до поета, на якого вона ще з першої зустрічі в 1858 році справила сильне враження". Ще через двадцять років М. Шагінян у відомій книжці "Шевченко" (1841) припустить, що висока еротика поеми "Марія" (у сцені зустрічі героїні з "гостем"-апостолом) відтворила атмосферу палкого роману Т. Шевченка з Марією Максимович… Але ж поет озивався про цю молоду жінку як про "свіже, чисте добро" [5, 163]. І, чесно кажучи, ми тепер трохи краще знаємо про Т. Шевченка-людину – в усякому разі, достатньо, щоб не представляти цього делікатного чоловіка в ролі підтоптаного сатира, що зважується спокусити молоденьку дружину свого ще більш немолодого приятеля. До того ж, якби дійсно ревнивий Максимович знав або тільки підозрював про таємні відносини Марії Василівни з їхнім гостем, він не дозволив би їй – за спостереженнями П. Филиповича, вже після його образи на Шевченка, – зробити дружню приписку в його листі до поета від 6 жовтня 1859 р.

Тоді про які "дійсно темні сторони в житті Шевченка" говорив М. Максимович? Тут варто пригадати зізнання М. Максимовича, зроблене М. Чалому, ніби поет "в розмовах з дружиною його блазнював, що досить часто чинив й у великих компаніях" [1, 158]. Це справді страшний гріх з погляду релігійного С. Пономарева, автора християнської лірики і публікатора українського християнського фольклору! І саме від звинувачення в єресі він хотів захистити Т. Шевченка, проте, як майже кожний пристрасний свідок, все ж таки промовляється. "Слабкість людської природи взагалі" – сказано дуже сильно, щоб відносити ці слова до пияцтва або влюбливості, – і Адама в названих грішках Біблія не звинувачує, – а ось до невдячності людини Творцю вони підходять саме враз. Промовляється С. Пономарев і тоді, коли у фразі про визнання М. Максимовичем талантів великого сучасника "яскраве дарування співака" виявляється рівноцінним із талантами поета і художника, які тим самим применшуються. Благосна картина, написана охочим пригасити суперечності С. Пономаревим, тьмяніє на очах, і ми мимоволі повертаємося до образу старого М. Максимовича,

озлобленого життєвими невдачами і ображеного на посмертну – і, на його думку, незаслужену – велику славу колишнього приятеля.

Здавалося, все прояснилося, але залишається одна неясність. Прискіпливий і точний С. Пономарев перераховує помилки публікації М. Чалого [3, 644], але не вказує пропуск ним приписки Марії Максимович на листі чоловіка поетові від 6 жовтня 1859 р. Чи не тому опускає, що не хоче взагалі згадувати її ім'я в цьому делікатному контексті? Отже, ходили все ж таки якісь чутки…

1. *Чалий М.* Життя і твори Тараса Шевченка (Звід матеріалів до його біографії) / Пер. з рос., післям. та ком. В. Смілянської. – К., 2011. 2. *Чалий М.* Воспоминания // Киевск. старина. – 1889. – № 11. 3. *Пономарев С.* Из писем Максимовича к Шевченку // Киевск. старина. – 1884. – № 4. 4. *Филипович П.* Листи Максимовича до Шевченка // *Филипович П. Шевченкознавчі* студії. – Черкаси, 2002. 5. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів: У 12 т. – К., 2003. – Т. 5.

О. Сергеєва, студ.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

ВЧИНОК: ПОЗИТИВ І ПРОТИСТОЯННЯ У ТВОРЧОСТІ Т. ШЕВЧЕНКА

У статті розкривається структура вчинку ліричної героїні поеми "Петрусь" Тараса Шевченка. Висвітлюється діяльнісний аспект буття особистості за допомогою психологічної теорії вчинку В. Роменця.
Ключові слова: *вчинок, ситуація, мотивація, дія, післядія.*

В статье раскрыта структура поступка лирической героини поэмы "Петрусь" Тараса Шевченко. Анализируется деятельный аспект бытия личности при помощи психологической теории поступка В. Роменца.
Ключевые слова: *поступок, ситуация, мотивация, действие, последействие.*

In the article the action structure of lyric character of the poem "Petrus" by Taras Shevchenko is described. The active aspect of human being is analyzed thought the psychological theory of the action by V. Romenec.
Key words: *action, situation, motivation, doing, postdoing.*

Антропологічна рефлексія задає нові, продуктивні та цікаві ракурси осмислення сутності людини, тому виникає нагальна потреба висвітлити діяльнісний аспект буття особистості у творчості Тараса Шевченка. Вчинок, на відміну від інших проявів активності, репрезентує людину цілісно, "монадно" як мікрокосм. Учинок є

вікном у сутнісний світ. Джерело вчинковості – суперечність між буттям і небуттям, добром і злом, прекрасним і потворним, істинним і неістинним, між сутністю і існуванням [2, 344]. Таким чином, прагнучи окреслити вчинок та закцентувати на моментах позитиву та протистояння, звернемося до поеми Тараса Шевченка "Петрусь" та спробуємо детальніше проаналізувати дії ліричної героїні, послуговуючись психологічною теорією вчинку В. Роменця, а отже, визначившись із такою структурою наших міркувань, як: "ситуація", "мотивація", "дія" та "післядія".

Означуючи ***ситуацію***, зауважимо перший, наявний момент проблемності – шлюб молодої дівчини з багатим та старим генералом, який провокує початкову активність героїні – плач та усвідомлення дискомфорту ситуації неможливості самореалізації у всіх сферах життя ("Одним одна / І виростала, й дівувала" [5, 515], "Та й як його одній святії / Прожити літа молодії?" [5, 516]). Так виникає конфлікт у свідомості героїні: "Зов'яне марно у палатах краса і молодість моя" [5, 514], "Зима минала, кралось лихо / Та в самім серці й уляглось / У генеральші молодої" [5, 514]. Особистість починає шукати терени для своєї реалізації, для оприявлення себе у світі і знаходить вихід у турботі про іншого – піклуванні про байстрюка Петруся, що стає їй за сина ("І любо їй. Нехай радіє, / Поки надія серце гріє, / Поки росте з того зерна / Або кукіль або пшениця" [5, 515], "Минають дні собі поволі, / Петрусь до школи та із школи / З книжками ходить та росте. / Сама аж ніби молодіє, / І генерал собі радіє, / Що діло, бачите, святе / Удвох-таки вони зробили" [5, 515]). Фактично, ми спостерігаємо нетипову ситуацію "випробування добром", яка спричинить до трагічної дії, адже це "добро" інспіроване не стільки внутрішньою дозрілістю, скільки бажанням притлумити власний біль.

Ситуація болю та потреба у задоволенні базисних потреб, які передують почуттю материнства, локалізуються в часі і просторі; осмислені біль і потреба в задоволенні перетворюються відповідно на страждання і прагнення "насолоди". Ці почуття в їхній взаємодії породжують пристрасть, що межує з одержимістю, втратою розуму ("Вона, сердешна, одуріла, / Вона, небога, полюбила / Свого Петруся. Тяжко їй! / Душі негрішній, молодій!" [5, 516]). Героїня зосереджується на освітленому пристрастю предметі (Петрусь), надаючи своїм почуттям всепоглинаючого характеру, втрачаючи

здатність до опанування собою. Як зауважує Л. Задорожна: "У такому випадку, коли самовладання протиставляється пристрасті, – остання тим більше осуджується – як елемент переступу через моральні норми в людському житті" [1, 456]. Таким чином, глибока емоційна прив'язаність до предметів та подій (наразі особи), характерна для ліричної ситуації, провокує егоцентричні відхилення, втілені у злочинній формі (отруєння генерала). Нездатність опанувати ірраціональні (навіть гидезні, темні) процеси у людському підсвідомому призводить до нівеляції першопочаткового позитивного вчинку, переводячи ситуацію з ліричної у трагічну площину – конфлікт безкінечності.

Справжня трагедія вчинку – неможливість та неспроможність знайти міру в емоційному осягненні життя та надати перевагу раціональному осмисленню ситуації. Так Т. Шевченко вибудовує модель протистояння деструктивної чуттєвості й необхідності самоопанування, адже зрілість, мудрість, мужність і гуманність людини полягають у тому, щоби, дбаючи про свої індивідуальні інтереси, здійснювати й загальнолюдські.

Якщо розглядати ***мотивацію***, як базисне сплетіння потреб, потягів, бажань, імпульсів та емоцій, то ми можемо констатувати деформування підґрунтя мотивації шляхом спотворення етичних та моральних норм, які спричинюються втратою здатності до раціонального осягнення власних дій ("…Як хоч / А лихо, кажуть, перескоч, / А то задавить. Генеральша / Не перескочила, бо їй / Хотілось жити, молодій!" [5, 516]). Так, різниця між бажаним та дійсним провокує боротьбу мотивів: "…А небога / Сама не знає, що робить. / І що їй діяти з собою? / Або сховатись під водою, / Або, принамені, розбить / О стіну головою… / Поїду в Київ, помолюся. Молитва, може, прожене / Диявола…" [5, 517], що врешті-решт деструктивізується емоційними характеристиками: "…Везла / Назад гадюку в серці люту / Та трохи в пляшечці отрути" [5, 518], виводячи мотивацію у площину руйнації духовного світу особистості та провокуючи пристрасну (афективну) дію.

Головною характеристикою афективної ***дії***, при якій пристрасть та дія безпосередньо зливаються, є неволодіння собою та припинення міркування (мислення), що, за В. Роменцем, постає необхідною умовою для здійснення вчинку. У даному випадку ми спостерігаємо незамкненість міркувань Т. Шевченка, адже

афективність як вираження імпульсу дії властива переважно початковим моментам учинку й зникає у процесі його звершення, поступаючись самовладанню й самоконтролю. Ми ж маємо чітке окреслення лише самого вчинку й не маємо подальшого розвитку післядії ліричної героїні.

А чи не найважливішим етапом вчинку є ***післядія***, коли особистість вповні самоідентифікує себе у бутті. Так, автор лишає варіативність самоопривлення ліричної героїні, обриваючи оповідь незакінченою думкою: "І поволік Петрусь кайдани / Аж у Сибір…" [5, 519]. Останньою думкою, що репрезентує почуття героїні є: "Хотіла спать, але не спала. / І ждала світу, і дожить / До світу Божого боялась" [5, 518], надалі ж жодна з її реакцій незасвідчена. Якщо провести паралель з поемою Т. Шевченка "Відьма", то, за словами Л. Задорожної, "повернення розуму до відьми пов'язане з самоопануванням, із володінням собою" [1, 458]. Таким чином, ми не можемо абсолютно відкидати можливість повернення розуму та здійснення акту каяття героїні (можливо, у формі активної саможертовної дії – мандрів до Сибіру за своїм рятівником), що засвідчило б протистояння ірраціональній стихії чуттєвості. Властиво у творі відбувається настроєва та змістова переакцентація – від початкового споглядання долі героїні до зосередження на саможертовному вчинку Петруся. Себто, якщо вільне волевиявлення ліричної героїні руйнує структуру її вчинку, то вчинок Петруся постає не просто позитивним, а сакралізованим, адже за самопожертвою вже немає значнішого діяння. Прикметно, що Петрусь не вивертає себе на загал, він постає такою собі кантівською "річчю в собі" ("Бо ми не знаєм, що твориться / У Його там. А Він хоч зна, / Та нам не скаже…" [5, 515]), людиною, що невсипущо дбає про свою "у-особність". Він – особистість, наділена внутрішньою свободою, а відтак – істота, здатна брати на себе відповідальність стосовно "людства у своїй особі". Тому і його кінцевий учинок є внутрішньо вмотивованим. Тим самим Т. Шевченко утверджує код самовладання, як важливого та необхідного складника цілісної особистості.

1. *Задорожна Л. М.* Історія української літератури кінця XVIII – 60-х років XIX століття : підручник / Л. М. Задорожна. – 2-е вид., перероб. та доп. – К.: Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2008. – 479 с.
2. *Людина. Суб'єкт. Вчинок*: Філософсько-психологічні студії / За заг. ред.

В. О. Татенка. – К.: Либідь, 2006 – 360 с. 3. *Роменець В. А*. Історія психології: XIX – початок XX століття: Навч. посібник. – К.: Либідь, 2007. – 832 с. 4. *Табачковський В. Г*. Полісутнісне homo: філософсько-мистецька думка в пошуках "неевклідової рефлективності". – К.: Видавець ПАРАПАН, 2005 – 432 с. 5. *Шевченко Т. Г.* Кобзар. Повна ілюстрована збірка [Текст] / передм. І. Дзюби. – Харків: Книжковий клуб "Клуб Сімейного Дозвілля", 2009. – 720 с. : іл.

О. Сліпушко, д. філол. н., доц.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

НАЦІОНАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ БІБЛІЙНИХ МОТИВІВ У ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

У статті досліджуються особливості національно-психологічної інтерпретації біблійних мотивів у творчості Тараса Шевченка. Аналізуються вірші пізнього періоду, в яких національний ідеал має глибоку індивідуальну психологічну інтерпретацію.
Ключові слова: *Тарас Шевченко, національно-психологічна інтерпретація, біблійні мотиви, "Подражаніє 11 псалму", "Подражаніє Ієзекіїлю. Глава 19", "Осія. Глава XIV".*

В статье исследуются особенности национально-психологической интерпретации библейских мотивов в творчестве Тараса Шевченко. Анализируются стихи позднего периода, где национальный идеал имеет глубокую индивидуальную психологическую интерпретацию.
Ключевые слова: *Тарас Шевченко, национально-психологическая интерпретация, библейские мотивы, "Подражание 11 псалму", "Подражание Иезекилю. Глава 19", "Осия. Глава XIV".*

The specific of national and psychological interpretation of Biblical motives in the creative work is investigated. The poems of the late period is analyzing, where the national ideal has a deep individual interpretation.
Key words: *Taras Shevchenko, national and psychological interpretation, Biblical motives, "The imitation of 11 Psalm", "The imitation of Ijezekiil. Part 19", "Osija. Part XIV".*

Національний і мистецький світогляд Тараса Шевченка відображає еволюцію його творчого мислення, що відбувалася у різні роки життя та за різних обставин. Визначальним фактором світоглядної динаміки були зміни у житті митця, наявність різних обставин як чинників формування життєвих позицій, особливостей сприйняття дійсності та реакцій на неї. Загалом ці елементи творили творче кредо митця, складали контекст його психолого-філософської системи. Усе своє життя Т. Шевченко залишався

послідовним православним християнином. Але православіє як частина світогляду визначило його індивідуальну ментальність у пізні роки життя. Соціум, як динамічна система розумних індивідів, на відміну від інших живих систем біосфери, має додатковий ступінь свободи, джерелом якого є духовна свобода людини. Для Т. Шевченка його духовна свобода була визначальним чинником. Шляхи вияву і реалізації цієї свободи для поета були різними.

Так, у ранній період творчості для Т. Шевченка сферою вияву свободи була героїчна історія народу. Він бачив ідеал волі у гетьманських і гайдамацьких походах, постатях народних героїв. У пізній період творчості митець прийшов до усвідомлення того, що воля і свобода людини реалізуються через її віру. Чим сильніша віра у Бога, чим глибше почуття усвідомлення глибини Божественної суті, тим більшими є шанси людини зокрема та суспільства загалом на втілення у життя ідеалів свободи індивідуальної та особистої.

Психологічна свідомість у творчості Тараса Шевченка відображається через реалізацію авторського "Я", що репрезентує становлення його особистісного світогляду. Він розвивається у людині через спілкування у родині та соціумі, а найбільшою мірою виражається через творчість. Саме остання репрезентує усвідомлення митцем власної ідентичності, зокрема національної. Християнство для поета є важливим чинником формування його національної духовності. Загалом моральне обґрунтування феномену особистості, вільної лише у рамках гуманістичної моралі, склалося ще в києворуській середньовічній книжності. Зокрема, його вияви бачимо у таких творах, як "Повчання" Володимира Мономаха, "Моління" Данила Заточеника, "Слово о полку Ігоревім". Фактично це було передренесансне мислення, в якому домінували пошук гармонії християнських і гуманістичних цінностей. Православне християнство швидко інтегрувалося у руську ментальність, оскільки наш народ знайшов у християнських цінностях елементи власної національної традиції. Найбільшою мірою національна свідомість утвердилася за гетьманування Богдана Хмельницького та Івана Мазепи. Передусім вона виявлялася як у політичних позиціях гетьманів, так і у збереженні православної віри.

В основі християнського світогляду лежить дуалізм боротьби добра і зла. Відтак, головна мета християнського виховання – це зміцнення волі, характеру і розвиток інтелекту. Історично і

психологічно християнський світогляд глибоко відповідає українській духовності. Тому інтерпретація патріотизму є актуальною у контексті християнського світогляду. Митрополит Андрій Шептицький наголошував на тому, що різниця між звичайним патріотизмом і християнським така, як між природою і надприродою, етичним законом і благодаттю, душею людини без знамення й печаті Таїнства Святого Хрещення і душею охрещеної людини. Християнський патріотизм виключає будь-яку класову боротьбу, найменше бажання нищити і принижувати інший народ і окремо взяту особистість як його представника. Християнський патріотизм основується на пошані до іншого народу, його мови, культури, незалежності, історичних традицій. Християнський гуманізм поважає особистість і дає їй право вибору життєвого шляху. Християнський гуманізм – це не концепція руйнування, а виключна концепція служіння, допомоги, пошани, любові.

На формування світогляду Тараса Шевченка визначальний вплив справили народне виховання (згадаймо його свідчення про діда Івана у поемі "Гайдамаки") та християнський гуманізм. Уже на ранньому етапі творчості героїчний світогляд в інтерпретації митця є найвищим виміром національної свідомості. Для реалізації справжнього героїчного начала визначальним є намір людини. Саме він вимагає свідомої та добровільної жертовності в ім'я високих ідеалів. Т. Шевченко стоїть на тому, що людина, яка здатна на героїчну дію, спроможна і на альтруїстичні почуття, зокрема прощення, милосердя, справедливість. Тому всі його національні герої є водночас високоморальними особистостями. Для митця Бог – це любов, милосердя і справедливість. Психологи визначають у християнській релігії феномен прощення як основу буття, його втіленням є Ісус Христос – Син Божий. Тож Василь Барка цілком правомірно називає Т. Шевченка поетом християнського всепрощення, що знайшло свою глибоку репрезентацію у поемах "Неофіти", "Відьма" та ін. Особливо глибоко прощення як почуття-емоція відображене у вірші "Не спалося, а ніч як море". Бачимо тут двох вояків-вартових – українця і росіянина, які говорять про необхідність прощення. Таким чином митець і для себе особисто приходить до усвідомлення того, що прощати треба навіть своїх ворогів, тих, хто завдав болю.

Таким чином, пережитий біль Т. Шевченко інтерпретує як необхідний для глибшого усвідомлення власної суті, засвоєння певних життєвих уроків, які визначають у результаті подальший світогляд і життєві позиції автора.

Загалом система ідей у творчості Тараса Шевченка представляє ті, що стали домінантами національної свідомості й дороговказом нації. Спектр його поглядів репрезентує парадигму національної свідомості. С. Смаль-Стоцький назвав Т. Шевченка речником українського націоналізму [4]. З цим визначенням можна погодитися з огляду на те, як розуміти націоналізм у сучасну добу, адже кожна нова епоха дає власне прочитання спадщини митця. Так, можна вважати Т. Шевченка українським націоналістом, розуміючи націоналізм як "підпорядкований завданням вивільнення нації, створення держави й відродження культури. Виконує позитивну культуротворчу функцію, об'єднує народи, інфікує їх енергією творчості" [3, 51]. З іншого боку, Т. Шевченкові був далекий і цілком неприйнятний націоналізм як такий, що "підпорядкований меті піднесення своєї нації над іншими народами і культурами, він засмічує її свідомість облудою самозвеличення, своєрідного етнічного "нарцисизму", породжує недовіру між народами" [3, 51].

Творчість Т. Шевченка на різних її етапах засвідчує послідовну метафізичну єдність із духовністю нації, глибоке розуміння і відображення національної свідомості. Ідеї митця стали універсальними для національної ментальності, оскільки дійсність українського народу була дійсністю Т. Шевченка. Як ніхто інший, Т. Шевченко інтуїтивно розумів, що головною причиною української історичної бездержавності була відсутність національної свідомості та роздвоєння національного "Я". Відтак, на порядок денний суспільного життя він поставив ідею про необхідність духовного переродження людини, що має здійснюватися не лише через героїку, а й християнську моральність особистості. Репрезентацію такої життєвої позиції бачимо у творах 1859 року, що були написані як відгук на біблійні твори і мотиви.

"Подражаніє 11 псалму" по суті своїй є Шевченковою інтерпретацією біблійної тези про те, що

Господь випробовує праведного,
а безбожного й того, хто любить насилля, –

ненавидить душа Його!
…Бо Господь справедливий,
кохає він правду, –
праведний бачить обличчя Його! [6, 545].

Це випробування моральністю, гуманізмом, здатністю залишатися людиною за будь-яких життєвих обставин. Для Т. Шевченка саме виключно людські якості є головними чинниками формування особистості, її світоглядних засад і принципів діяльності. Здатність праведного побачити обличчя Господа, тобто усвідомити і прийняти у свою душу Божественну істину і сутність – це найвища нагорода, відповідно до Біблії. В інтерпретації Т. Шевченка ознакою праведності є чисте серце, недопустимість нищити іншу людину, а отже, і народ:

Мій Боже милий, як то мало
Святих людей на світі стало.
Один на другого кують
Кайдани в серці [6, 237].

Т. Шевченко шукав зброю протягом тривалого періоду свого життя. Він був учасником Кирило-Мефодіївського братства, захоплювався козацькою і гайдамацькою героїкою. Врешті, митець прийшов до остаточного усвідомлення того, що найсильнішою зброєю для митця і взагалі будь-кого є слово, освячене Божим благословенням, біблійна істина і позиція віруючого християнина. Саме таке слово здатне підняти націю з руїни і вдихнути у неї нове життя. Тож Т. Шевченко вигострює свою зброю і віддає її народові у довічне користування:

Ради їх,
Людей закованих моїх,
Убогих, нищих … Возвеличу
Малих отих рабів німих!
Я на сторожі коло їх
Поставлю слово [6, 237].

Ідеальний світ, досконале суспільство, якого очікує митець, вибудовуються у нього на основі біблійних принципів і засад. Саме християнські норми моральності та добродійності складають для нього ту основу, на якій виростає образ нового суспільства. Так, в "Ісаія. Глава 35" Т. Шевченко репрезентує свій образ майбутньої України, в якій панують добро і воля. Це буде тоді,

як, Господи, святая
На землю правда прилетить
Хоч на годиночку спочить,
Незрячі прозрять, а кривиє,
Мов сарна з гаю, помайнуть.
Німим отверзуться уста;
Прорветься слово, як вода… [6, 239].

І знову свобода народу бачиться за умови свободи слова, думки, ідеї, бо вони формують нову націю. Цей образ нового суспільства Т. Шевченко почерпнув із біблійної глави 35 книг пророка Ісаї, що називається "Блаженство Божого народу по муках". Там присутній образ дороги:

І буде там бита дорога та путь,
і будуть її називати: дорога
свята, –
не ходитиме нею нечистий,
і вона буде належати народові його [1, 715].

Дорога, шлях як концепт розвитку нації, її динамічного руху вперед до нового життя репрезентує концепцію національного визволення Т. Шевченка. До нього народ повинен іти з єдиною зброєю у руках – словом. Жодна інша зброя по силі своїй та здатності творити націю не може бути сильнішою та могутнішою. У вірші "Подражаніє Ієзекіїлю. Глава 19" поет творить образ ідеального суспільства, яке настане у майбутньому. Головна умова його існування – смерть того лева, який гнобив і нищив народ, коли його рику не буде чути на землі:

Минуть,
Уже потроху і минають

Дні беззаконія і зла.
А львичища того не знають,
Ростуть собі, як та лоза
У темнім лузі….
Плач великий
Вомєсто львичищого рика
Почують люде. І той плач,
Нікчемний, довгий і поганий,
Межи людьми во притчу стане,
Самодержавний отой плач! [6, 267].

Цей мотив митець почерпнув із біблійної глави 19 книги пророка Ієзекіїля, що називається "Жалобна пісня про Ізраїлевих князів". Тут лев є символом того царя, що нищить народ. Все ж його не мине кара. І тоді простелеться для народу новий шлях, який приведе до щасливого ідеального суспільства.

Тарас Шевченко прагне розібратися у причині нещасть України, передусім її тривалої бездержавності. Він знаходить її у діяльності певних лідерів, зокрема гетьмана Богдана Хмельницького і російського імператора Петра І. Власне, Т. Шевченко не сприймає політику Б. Хмельницького, вважаючи її такою, що привела до поневолення. В "Осії. Глава XIV" він пише:

Бог карає Україну за Богдана і Петра.
Воскресни, мамо! [6, 268].

Але, незважаючи на це,

… правда оживе,
Натхне, накличе, нажене
На ветхеє, на древнє слово
Розтлєнноє, а слово нове
Меж людьми криком понесе
І люд окрилений спасе од ласки царської…
[6, 268–269].

Як бачимо, знову ж таки визначальною запорукою нового суспільства і життя у ньому буде "слово нове". У це поняття митець

вкладає нове мислення народу – національне і патріотичне за своєю суттю. Слово – це втілення національних ідей, які складають світогляд нації, спосіб її мислення. Мотив покари країни за діяльність її синів Т. Шевченко бере з біблійної глави 14 пророка Осії, де говориться:

Завинить Самарія,
бо стала уперта до Бога
свого, –
поляжуть вони від меча!
…
Хто мудрий, то це розуміє,
розумний – і пізнає,
бо прості Господні дороги,
і праведні ходять по них,
а грішні спіткнуться на них! [1, 912].

Образ ідеального суспільства у пізній творчості Тараса Шевченка основується на біблійній тематиці та символіці, що проектуються на слов'янську, зокрема українську, дійсність. Загалом слов'янська ідея у поезії Тараса Шевченка виростає із розуміння того, що український народ народився і виріс у слов'янській сім'ї. Власне, Т. Шевченко творить власний новий образ України. Відповідно, неодноразово поставало питання про те, чи був Т. Шевченко державником, чи утверджував він принцип національної державності? І. Дзюба щодо цього зазначає: "Він боронив свій образ України від будь-чиїх зазіхань і принижень, він утвердив цю нашу нову національну самоназву і наповнив її таким змістом, якого ніхто вже не зможе ані заперечити, ані ігнорувати… І зміст цей приростає, крім іншого, і всім тим, що пізніше дістане трансформоване окреслення в політологічних термінах: суверенність, незалежність, державність" [4, 41]. Відтак, біблійні мотиви у пізній період творчості Тараса Шевченка безпосередньо проектуються на національну дійсність і набувають в інтерпретації митця індивідуального психологічного забарвлення. Національна героїка раннього періоду поступово трансформується у глибокий біблійний патріотизм і гуманізм, що складає основу для бачення Тарасом Шевченком власного образу ідеального суспільства.

1. *Біблія* або книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. – Українське біблійне товариство. – 959 с.; 296 с. 2. *Головінський І.* Національна свідомість як рушійна сила державотворення. Психологічна інтерпретація. – К.: Аконіт, 2004. 3. *Губерський Л., Андрущенко В., Михальченко М.* Культура. Ідеологія. Особистість. Методолого-світоглядний аналіз. – К.: Знання України, 2009. 4. *Дзюба І.* Шляхом самоусвідомлення // Україна. Антологія пам'яток державотворення X–XX ст. У десяти томах. – Т. V. – К.: Видавництво Соломії Павличко "Основи", 2009. 5. *Смаль-Стоцький С.* Т. Шевченко. Інтерпретації. – Нью-Йорк, Париж, Торонто, 1965. 6. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів у дванадцяти томах. Том другий. Поезія. 1847–1861. – К.: Наукова думка, 1991.

О. Юрчук, к. філол. н., доц.,
Житомирський державний університет
імені Івана Франка

МІСТИЧНИЙ ТИП ПРОРОКА: Т. ШЕВЧЕНКО

У статті аналізується один із варіантів існування маскулінної тожсамості за умови неможливості реалізації власної мужності – месіанство. Стратегія чоловічого опору імперському впливові через індивідуальне пророцтво вперше з'являється у творчості Т. Шевченка.

Ключові слова: *месіанство, авторський міф, пророцтво, містичне пророцтво.*

В статье анализируется один из вариантов существования маскулинной тожсамости при условии невозможности реализации собственного мужества – мессианство. Стратегия мужского сопротивления имперскому влиянию через индивидуальное пророчество впервые появляется в творчестве Т. Шевченко.

Ключевые слова: *мессианство, авторский миф, пророчество, мистическое пророчество.*

The article deals with the messianity as a variant of existence of masculine identity under conditions of impossibility of realization of proper masculinity. The strategy of masculine resistance to the imperial ascendancy by means of individual prophecy first appears in T. Shevchenko's works.

Key words: *messianity, author's myth, prophecy, mystical prophecy.*

Т. Шевченко приходить в українську літературу, коли в західноєвропейських культурах відбувалося творення ряду авторських міфів через наскрізне пророцтво, що забезпечувало консолідацію нації. Він також вдається до перебирання на себе функцій національного пророка, створюючи власний авторський

міф, поєднавши у ньому українське автентичне начало з християнством, що дозволяє номінувати його як містичний.

Створена поетом міфологема носить універсальний характер, але маємо говорити не так про універсальність у загальнолюдському контексті, як в українському. Перед нами українська національна універсальність. Саме ця риса забезпечила багаторазове звернення до поезії Т. Шевченка. Кожен із дослідників його творчості мав змогу накласти матрицю власних ідей щодо України на поезію митця і отримати докази для своїх міркувань. Це стосується не тільки шевченкознавчих досліджень радянського періоду в історії української культури, коли Т. Шевченку було нав'язано однозначну іпостась малоросійського революціонера, прогресивного прибічника возз'єднання України з Росією, але й сучасних.

Після проголошення незалежності в українському літературознавстві з'явилася тенденція до перепрочитання "класичних" текстів і знакових для української культури постатей. Це сталося й із Т. Шевченком. Найвідомішими спробами такого переосмислення є опозиційні одна щодо одної монографії Г. Грабовича "Шевченко як міфотворець" та О. Забужко "Шевченків міф України". Одним із об'єднуючих моментів для цих двох досліджень є той, що кожен із науковців намагається не тільки переосмислити постать Т. Шевченка, та й не стільки, як "підігнати" його під власну світоглядну систему координат.

Г. Грабович слушно визначає творчість Т. Шевченка як постійну міфотворчість. Утверджуючи Шевченківський дуалізм – розірваність між персонажем-жертвою і персонажем-пророком, автор застосовує щодо поетової міфологеми теорію міфу Леві-Строса, яка базована на розумінні розвитку міфу через протистояння та примирення бінарних опозицій. Дуалізм або бінарність Т. Шевченка, що їх пропонує дослідник, навряд чи базується на опозиційній парі, окресленій як "жертва (юродивий/байстрюк) – пророк" [1]. Відкидаючи лінійність такого розвитку, адже співвіднесення власної персони з цими типажами присутнє в усіх періодах творчості митця, зазначимо, що функція "жертви" притаманна всім іпостасям поета. Контроверсійною є й концепція уявної спільноти, на яку звертає увагу Г. Грабович, роблячи акцент на особливому ставленні Т. Шевченка до козаччини. У тому наявне нативістичне

прагнення утвердження ідеальної національної спільності через виведення її основних ознак з творчості знакових фігур у культурному просторі нації, спільності, яка найчастіше є бажаною, а не реально існуючою. Активізуючи Шевченкову міфологему, науковець вдається до заперечення факту її творення у рамках російського простору. Дослідник відкидає присутність у поезіях митця Росії. Для нього Т. Шевченко повністю занурений у тогочасну українську дійсність. Із цим важко погодитися з огляду на два факти: по-перше, Росія, особливо Петербург, у поезіях таки фігурують, по-друге, Т. Шевченко все ж поет-емігрант, який формує образ України найчастіше за дитячими спогадами, але робить це з позиції відстороненого споглядача, який перебуває в Росії й оцінює Батьківщину в опозиції до Російської імперії.

Інший варіант накладення світоглядної концепції дослідника на творчість Т. Шевченка пропонує О. Забужко. Вихована під знаком "шістдесятництва" (роздвоєння між героїчністю і непотрібною/непочутою жертовністю), вона витворює власне розуміння пари "українська інтелігенція – Україна". Для О. Забужко Україна найчастіше асоціюється з міфічною матір'ю, яка націлена на пожирання своїх дітей. Аналізуючи поезію Т. Шевченка, дослідниця виокремлює у ній типологію українського пекла, у якому українському козаку/лицарю/інтелігенту відведено свідому роль жертви через самозраду: боговідступництво і братовбивчу війну [3]. Таким чином, О. Забужко знаходить у поезії Т. Шевченка Україну, яка відповідає її власній концепції: створена колоніальним становищем матір, яка штовхає своїх дітей до метафізичного гріха: бунту супроти один одного або непотрібної жертовності заради неї ж. У цьому Забужчине зачароване коло: Україна-упир – інтелігенція/жертва – Україна/упир, що оприявлене не тільки у критичних розвідках дослідниці, а й у її художній творчості.

Творення міфу мало у Т. Шевченка усвідомлений характер і базувалося на протиставленні українського й російського, а також опозиційності до своїх попередників як носіїв комплексу малоросійства. Усвідомленість обраної ролі має місце у зрілий період творчості митця. Він розуміє свою місію й значення "Кобзаря", хоч і залишає собі право на сумнів. Помічаємо у поезії Т. Шевченка поєднання сумніву в потрібності власного слова і впевненості у його божественному походженні:

Мій Боже милий! Як хотілось,
Щоб хто-небудь мені сказав
Хоч слово мудре; щоб я знав,
Для кого я пишу? Для чого?
За що я Вкраїну люблю?
Чи варт вона огня святого? [5, 488].

Дистанціювання від попередників оприявлене в Шевченкових поезіях "На вічну пам'ять Котляревському", "До Основ'яненка", "Гоголю". Звертання має у поета самопонижувальний характер. Власне "невміння" володіти українським словом він протиставляє талановитості І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, називаючи їх батьками. Маємо три компоненти Шевченківської опозиційності до попереднього покоління митців: самопониження, батьківство, власна словесна неспроможність. Самопониження і батьківство дозволяє Т. Шевченкові долучитися до традиції, підтвердити її значимість:

Будеш, батьку, панувати,
Поки живуть люди,
Поки сонце з неба сяє,
Тебе не забудуть! [5, 25].

Номінуючи І. Котляревського, Г. Квітку-Основ'яненка батьками, Т. Шевченко тим самим активізує архетип "блудного"/бунтівного сина, який повстає проти батька, обирає відмінний шлях. "Недолугому" батьку поет протиставляє власну фемінну мужність. Фемінізація чоловічої сили у нього пояснюється тим, що Т. Шевченко стоїть не на позиції батька/чоловіка, який позначений комплексом "двійництва", а матері/жінки/України, яка потребує захисту. Відкидаючи реальне батьківство, Т. Шевченко перебуває у пошуках містичного батька, яким є Бог. Тим самим він долучає свою матір/Україну до Нього, що забезпечує утвердження своєї богообраності й українського народу.

Задекларована Шевченкова словесна неспроможність не вказує на його мовчання. Він не може і не хоче говорити тими словами, тим голосом, яким користувалися попередники, бо то слова і голос

малоросів, котрим немає місця у створюваній поетом національній міфологемі.

Роль малоросійського письменника, який презентує ту Україну, що задовольняє колонізатора, надавала шанс українському митцю зробити кар'єру у царській Росії, отримати славу і визнання. Відмовившись від цього, Т. Шевченко стає на шлях самотності й самодостатності, що викличе обурення серед російської інтелігенції (наприклад, В. Бєлінського). Самодостатність поета як українця дозволяє йому створити національну опозицію щодо Росії і тих, хто обрав шлях малоросійства. У контексті цього твердження варто звернути увагу на поезію "Гоголю". Попередні дослідники пропонували однозначне прочитання цього тексту як послання-сповіді до письменника-духовного побратима. Літературознавці, наприклад П. Зайцев, Ю. Барабаш, визначають цей твір найтрагічнішим, тому що він з'явився тоді у доробку Т. Шевченка, коли М. Гоголь вже не був його однодумцем. Аналіз поезії "Гоголю" як звернення Т. Шевченка до єдиної людини, яка може його почути, оскільки сповідує ті самі погляди на Україну й український народ, має характер здогаду або визначений закріпленим колоніальним комплексом: Т. Шевченко мав схвалювати всіх своїх попередників (NB: особливо їх проросійські погляди). Саме таке прийняття традиції "малоросійської" літератури у контексті вищої російської забезпечувало вписування Шевченкової постаті у загальний російсько орієнтований український контекст, дозволяло фальсифікувати/відкинути його націотворчі ідеї.

Не заперечуючи поважне ставлення поета до М. Гоголя, спробуємо перепрочитати згадану вище поезію. У ній Т. Шевченко, на нашу думку, окреслює різницю між собою і ним. Помічаємо три опозиційні пари у тексті поезії: плач/сміх, самотність/визнання, українство/москальство. На початку твору Т. Шевченко говорить про тихий плач у своєму серці і свою самотність, протиставляючи її сміхові й успіхові М. Гоголя:

Кому ж її покажу я,
І хто тую мову
Привітає, угадає
Великеє слово?
Всі оглухли – похилились

В кайданах... байдуже...
Ти смієшся, а я плачу,
Великий мій друже [5, 222].

Протиставлення підкреслюється дворазовим вживанням слова "великий". Спочатку воно стосується Шевченкового мовлення і вжите задля підкреслення поетом власної особливої/божественної місії. Далі Т. Шевченко використовує його як маркер свого ставлення до постаті М. Гоголя. Визнаючи за ним "великість", поет одразу ж використовує її як закид у малоросійстві. Після звеличення М. Гоголя поет вдається до окреслення ситуації в Україні, де батьки виховують дітей, щоб продати "москалеві", що створює відчуття логіки руху – причина (Гоголеве малоросійство, яке закладене у текстах) – наслідок (малоросійство всієї України). Контроверсійним у поезії є асоціювання власного слова з отруйною рослиною богилов. Така асоціація ставить знак рівності між поетовою сльозою і Гоголівським сміхом у негативних наслідках для України. Відмінність складає той момент, що Шевченкове слово отруйне, бо його не чують, у той час, коли Гоголівський сміх є отруйним саме через свою почутість.

На противагу образу малороса, Т. Шевченко обирає ролі сироти, юродивого, кобзаря або імітує жіночий голос, об'єднуючим для яких є сильне українське начало.

Типологізуючи образи-ролі, до яких вдається поет, можемо виділити три повторювальні іпостасі: байстрюк/юродивий – Кобзар – жінка/Україна, що дублюються основними станами ліричного героя/автора: екзальтація – одухотвореність – страждання. Ці три образи-стани у сумі формують загальний тип героя – національного пророка.

Якщо говорити про перший тип байстрюка/юродивого, то основне смислове навантаження він несе у ранньому періоді творчості Т. Шевченка. Ці образи продовжували традицію Шевченкових попередників, адже дозволяли через мовлення людини, позбавленої душевної рівноваги, говорити про важливі речі і при тому мати імунітет – архетип блазня, який вказує можновладцю на недоліки. Зауважимо, що такий тип з'являється найчастіше у текстах, націлених супроти Російської імперії (наприклад, комедія "Сон {У всякого своя доля...}"). Торкаючись

стосунків Україна – Польща, поет не дозволяє собі юродства, він обирає патетичну і трагічну тональність ("Гайдамаки"). Зробимо припущення, що для Т. Шевченка відносини України й Польщі відбувалися однозначно на рівних позиціях двох сусідніх держав, тоді як Україна щодо Росії завжди розглядалася ним як підлегла, колонізована… Тип байстрюка/юродивого, якщо розглядати його мовлення як таке, що націлене не на Російську імперію, а на український народ, має й інше навантаження. Щодо власного народу цей тип забезпечує максимальність експресивності, що доведена до стану екзальтованого викриття гріховності й попередження про покарання за неї:

(з монологу ліричного героя)

А ви в ярмі падаєте
Та якогось раю
На тім світі благаєте?
Немає! Немає!
Шкода й праці. Схаменіться... [5, 205].

Образ кобзаря у поезії Т. Шевченка має два варіанти – це збірний тип лірника, який подорожує Україною і є генератором історичної пам'яті, та сам Шевченко-Кобзар, який поєднує у собі попередню рису, а також є носієм Божого слова, адже не просто оповідає історичні події, а ретранслює, формує у їхніх межах власне пророцтво. Саме цей образ становить вихідну точку Шевченкової релігійності, що є опозиційною і до російського варіанту християнства, й до москальства, яким уражені його співвітчизники.

Поет вибудовує українську християнську міфологему, у якій відбувається поєднання старозавітної віри через страх перед Богом-батьком з новозавітною любов'ю і жертовністю. У такому поєднанні й існує схожість Шевченкового тексту з Апокаліптичним: страх перед покаранням має зупинити, а обіцянка на спасіння через любов – принести надію. Зауважимо, що любов Т. Шевченка завжди межує з ненавистю до іншого (співвітчизників/України) та самого себе. У посланні "І мертвим, і живим..." епіграф про неможливість любові до Бога без любові до ближнього набуває характеру самозастереження. Ним автор одразу робить собі самообмеження на власне презирство до народу, що дозволяє відкинути

однозначність трактування і породжує двозначність прочитання: або перед нами застереження з любові, або з ненависті.

Порівнюючи типи юродивого й кобзаря у творчості Т. Шевченка, дотично до створюваного загального образу пророка, можемо протиставити їх як два відмінні варіанти пророцтв. Ці два варіанти були оприявлені вже у біблійних текстах. Усіх пророків у Біблії називають набі. Однак маємо дві основні версії утвореного від цього іменника дієслова: говорити і марити, що характеризують відмінні типи пророцтв. Таким чином, Т. Шевченко, створюючи власний образ пророка, вдається до поєднання у ньому пророцтва екзальтованого (юродивий) і пророцтва одухотвореного. Екзальтацію через мовлення-марення юродивого/п'яного можна сприймати як захисну реакцію у колоніальному просторі (про це говорилося вище) або ж як гру, за якої митець одягає маску божевільного, щоб підсилити значимість слова. Одухотворене пророцтво несе у собі елемент відкидання власного єства. Це веде до заміни індивідуального "я" колективним "ми" (наприклад, поезія "Заповіт").

Важливим для осмислення варіанту національного пророка, що сформований у поезії Т. Шевченка, є образ жінки/матері/України, адже заявлена мужність поета/ліричного героя, на якій акцентували увагу нативістично орієнтовані дослідники, наприклад, Д. Донцов, Є. Маланюк, І. Дзюба та ін., все ж має фемінний характер, а, отже, орієнтована на збереження, а не на деконструкцію (тому так мало у Т. Шевченка закликів до активного кровопролиття). Поет вдається до імітації жіночих голосів/поведінки, зосереджуючись на іпостасях: жінка-мати, жінка-Україна, самотня дівчина. Перші дві мають дотичність до творення національного міфу, опозиції Т. Шевченка до Російської імперії, третій – зачіпає інтимні моменти з життя поета…

Цікавими є дубльовані у поезії митця образи жінки-покритки й України-матері, які об'єднує те, що вони збезчещені москалем/ Росією. Збезчещення у Т. Шевченка має подвійне тлумачення: жінка/Україна найчастіше або спокушена і віддалася з любові до чужинця, або зґвалтована ним. Перше у стосунку до жінки/України висуває письменник як звинувачення. У поезії "Чигрине, Чигрине…" Т. Шевченко голосом юродивого ставить риторичні питання про потрібність захисту України (боронили від ляхів, орд, москалів), коли вона:

…заснула Вкраїна,
Бур'яном укрилась, цвіллю зацвіла,
В калюжі, в болоті серце прогноїла
В дупло холодне гадюк напустила... [5, 195].

Обирає поет і обернену ситуацію, за якою Україна постає перед ним як безневольна жертва, що спокутує не свої гріхи. У містерії "Великий льох" поет пропонує розгорнуту паралель: три дівочі душі/Україна, у контексті яких ставить питання провини й кари. Вибудовуючи події за схемою вчинок–покарання, Т. Шевченко вказує на опосередковану провину своїх героїнь (NB: можливо й самої України), але для нього це не знімає питання покарання. У містерії дівчата-душі/Україна спокутують вину чоловіка-українця, який або підписує угоди з Росією, або дозволяє панування російського на українській землі: перша душа – вчинок (подала води гетьману, коли він їхав підписувати угоду з Москвою) – покарання (вона і її родина отруїлися, криниця всохла); друга душа – вчинок (подала води цареві) – покарання (зґвалтували і вбили, ланцюгова реакція: бабуся, яка привітала дівчину, вмирає); третя душа – вчинок (немовлям побачила царицю) – покарання (смерть).

Образ України/матері має й містичне тлумачення. Т. Шевченко асоціює її з могилою, що є з одного боку вмістилищем мертвого/блудного, з іншого – місцем зародження нового/воскресіння. У поезії "Стоїть в селі Суботові", яка, на думку декого з критиків, становить епілог до містерії "Великий льох", відокремлений від основного тексту через недогляд першого переписувача та видавця, поет зауважує:

Не смійтеся, чужі люде!
Церков-домовина
Розвалиться... і з-під неї
Встане Україна [5, 268].

Символічний образ могили/України фігурує й у поезії "Розрита могила". У ній митець застерігає українців про можливість розриття цієї могили москалями, що приведе до містичного "зґвалтування", яке породить не українців, а перевертнів.

Таким чином, українська інтелігенція XIX ст. перебувала під упливом драми екзистенційного вибору між своїм/українським та чужим/російським. О. Забужко маркує цю ситуацію українським дуалізмом, коли існує неспівпадіння історичного буття народу з "…буттям самісним, сказати б, "інфраісторичним"…" [2, 43]. Драма "двійництва" ще й позначена розумінням свого як меншовартісного у порівнянні з чужим. Усвідомлення чи неусвідомлення/витіснення власного дуалізму визначало відмінні шляхи вирішення українською інтелігенцією цієї проблеми. Одним із варіантів реагування стало перебирання на себе функції національного пророка. У XIX ст. пророцтво започатковується Т. Шевченком. Шевченкове пророцтво маркуємо як містичне, адже воно поєднувало у собі розуміння національного як духовного та релігійного просторів.

1. *Грабович Г.* Шевченко як міфотворець / Григорій Грабович. – К., 1991. 2. *Забужко О.* Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період / Оксана Забужко. – К., 2006. 3. *Забужко О.* Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу / Оксана Забужко. – К., 2006. 4. *Маланюк Є.* Шлях до Шевченка / Євген Маланюк. – Ужгород, 2008. 5. *Шевченко Т.* Кобзар / Тарас Шевченко. – К.: Дніпро, 1982.

О. Яровий, к. філол. н., доц.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

ФІЛОСОФСЬКИЙ ТА ЕСТЕТИЧНИЙ ЗМІСТ ПОЕЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА "ПЕРЕБЕНДЯ"

Народний співець, легендарний Перебендя – хто він?.. Поет любить людей, але тікає від світу. Ліричну філософію Т. Шевченка розкриває автор у даній статті. Його підхід базується на сакральному розумінні поезії: слово – небесний дар і шлях до Бога.

Ключові слова: *співець, народ, Перебендя (ім'я), поет.*

Народный певец, легендарный Перебендя – кто он?.. Поэт любит людей, но бежит от мира. Лирическую философию Т. Шевченко раскрывает автор в данной статье. Его подход базируется на сакральном понимании поэзии: слово – небесный дар и путь к Богу.

Ключевые слова: *певец, народ, Перебендя (имя), поэт.*

People's singer, legendary Perebendya – who is he? Poet loves peoples, but run from world. Author exposes lyrical philosophy Shevchenko in this article. His approach base one's arguments upon sacral understanding of poetry: word is sky gift and way to God.

Key words: *singer, people, Perebendya (the name), poet.*

Поети, зрозуміло, є дуже різними: за епохою, за художньою стилістикою, зрештою, за калібром таланту. Але найзагальніше їх можна поділити на дві великі групи. Перша – це поети, які про просте говорять складно; друга – поети, які складне і глибинне розкривають простими словами, що доходять до сердечних глибин і найглибшому інтелектуалові-естету, й простому читачеві "з народу".

До другою групи належить наш перший за величиною український поет – Тарас Шевченко.

Шевченкові образи часто прості, узагальнені до крайньої онтологічної універсальності. В ліро-епічних творах він не вигадує карколомних сюжетів. Багато його сюжетних ліній та мотивів узагалі повторюються. Але, звертаючись до традиції наших давніх книжників, згадаймо, чи твори києворуської літератури (житія, хожденія, повчання) читалися для того, щоб стежити за сюжетом? Ні. Це не сучасний детектив, не читання для розваги. Читали для того, щоби "впізнати знане", пережити знову звідані колись почуття, стани, захоплення і замилування, оту високу "анагогію", за Блаженним Августином (вищий стан сприйняття твору – після буквального, метафоричного, алегоричного…). Це був певний момент впізнавання Божества, якщо виводити поезію із Абсолюту, із вищого Духу, що рухає помислами співця. Як свідчить історія культури, на співців колись і вчили… (Ще раніше, до існування літературних інститутів чи спеціальності "літературна творчість".) У давньому Ізраїлі були т. зв. пророцькі школи. Зрозуміло, що вчили в них не пророкувати, а йшлося про виховання майстрів складати гімни та інші релігійні піснеспіви. У традиціях світового Сходу (та й не тільки, – але Схід найдовше цю традицію зберіг) поет підносився вище звичайних людей, вище землі. Поет має справу зі Словом, а Слово – це сфера сакральна, воно пов’язане з особливим часом і особливим простором. У сакральному часі оживають давно минулі події, вони, хоча й закінчилися, але продовжують існувати поруч, наснажувати дух поколінь.

Шевченків "Перебендя" – не такий простий, як може здатися на перший погляд.

Т. Шевченко успадкував сковородинівський нахил до двох важливих митцеві речей: 1) до суспільної відособленості, творчого

"продуктивно замкнутого" індивідуалізму та 2) до підтвердження проголошених доктрин власним буттєвим досвідом-прикладом. Якщо Г. Сковорода проповідував "задоволення малим", то так – аскетично! – й провадив своє життя. Маючи за плечима у торбині сопілку та Біблію, мандруючи Україною, живучи у друзів, не переймаючись турботами про хліб насущний, – подібно до біблійних польових лілій, яких Бог одягає краще від царя Соломона, чи птахів небесних, які "не мають комор та житниць", а проте знаходять поживу. Чи для людей співає Перебендя? Ні. Не тільки. Він звертається до всієї природи, він звертається до Небес, співає для піднесення власного духу, співає, бо не може не співати. І в цій словесній творчості, яку краще назвати "служінням", зовсім не передбачається (як обов'язковий) сприймач – людина. Поет сіє зерна слова; той, кому буде потрібно, прийде і споживе їх, візьме собі на користь.

Буття мандрівного кобзаря парадоксальне. З одного боку – йому дякують люди: "він їм тугу розганяє, хоч сам світом нудить…" [1, 23]. Але тільки наприкінці поезії відкривається несподівана істина, що кобзар інколи "потурає" людському, вимушено спускається до рівня побутової свідомості з її вимогами "потанцювати – поплакати", до нижчого рівня емоційного сприйняття, до смаків, як би ми тепер сказали, *публіки* – для того, щоб люди "не цурались". Бо й він людина. Так краще і йому, і людям. Тому що якби вони знали справжні глибини співцевого серця й обшири його думки, то, будучи зв'язані своїми земними турботами, розцінили б його, як "юродивого", ненормального, кажучи сучасною мовою. Власне, таке часто бувало і зі святими: в силу обмеженості, свого нерозуміння люди все неясне (і вище за своє сприйняття) проголошують аномальним, чужорідним, відторгають його.

Т. Шевченко не самотній у специфічних порадах до свого співрозмовника і старшого колеги, "батька Перебенді".

П. Куліш також пише у вірші "Поетові", щоправда, значно пізніше:

Кобзарю! Не дивись ні на хвалу темноти,
Ні на письменницьку огуду за пісні,
І ласки не шукай ні в дуків, ні в голоти:
Дзвони собі, співай в святій самотині [4, 240].

А епіграфом до цього вірша П. Куліш ставить рядок О. Пушкіна, що випередив у цій темі і його самого, й Т. Шевченка:

Поэт! Не дорожи любовию народной.

Нам, людям, які звикли вкладати в слово "народ" піднесені значення, важко погодитися з такою категоричністю. Але тут "народ" виступає символом черні. Чернь може бути і письменною, і вченою; її етичні якості (точніше відсутність таких…) є перешкодою до розуміння тих духовних висот, про які говорять справжні поети, обіймаючи своїм словом турботи, болі цілого світу. Але хіба тільки турботи й болі? Його красу й розмаїття, які буденна душа часто не помічає.

На початку вірша подаються побутові подробиці життя кобзаря. "Попідтинню сіромаха / І днює й ночує"; в нього немає житла, він бездомний блукалець-сирота. "Нема йому в світі хати, / – Недоля жартує / Над старою головою, / А йому байдуже…" Тугу, життєву невлаштованість, яка для когось би стала трагедією, що перекреслює всі життєві позитиви, Перебендя "розганяє" за допомогою пісні та передзвону струн. Поет перераховує народні пісні ("Горлицю", "Гриця", "Веснянку" тощо), псальму про біблійного Лазаря – саме того, що лежав біла обійстя багача, і йому перепадали тільки крихти від бенкету, а собаки лизали його рани. Згадаємо, що цей Лазар опинився в раю, "на лоні Авраамовому", в той час як багач, який особливо і не грішив, але просто "світло веселився на повсякчас", опинився в пекельному полум'ї. Біблійна мораль тут прозора – людина, яка перенесла в цьому світі страждання, у житті майбутньому має компенсацію, втіху, вічне блаженство. І відповідно до цього – розуміємо і розплату за "пропалювання" життя. Воно обертається неможливістю втамувати свої укорінені пристрасті там, де відходять, зникають і тіло, й земні, тілесні насолоди. Перебендя знаходить рай у власних піснях; в тому, що веселить ними душу собі і слухачам. У його сприйнятті це переживання позазвичайне; духовна праця, творче життя – в них він бачить сенс власного існування. У його пісні оживають давно минулі історичні події, які не втрачають своєї трагічної актуальності. "…Щоб те знали, / – Тяжко-важко заспіває, / – Як Січ руйнували…"

"Щоб те знали…" – дуже важливий момент. Свого часу Віктор Шкловський, представник школи формалістів, сказав значущу фразу: "Мистецтво оновлює пам'ять людства". Відповідно – і пам'ять нації. Мистецтво, література, серед іншого, несуть функцію збереження, закріплення традиції. Отже, "щоб те знали" – постійне нагадування. Сакральний час Перебенді можна порівняти із зубчастою меншою шестірнею, яка зчеплюється з іншою, великою шестірнею – Вічністю, в якій існують події, що на землі давно відійшли в минуле. І "в місці зчеплення", під струнами кобзи від його голосу події оживають: знову *проживаються* слухачами. Зберігається пам'ять, триває лінійна історична напруга духу, не переривається онтологічний шлях народу.

Співець Перебендя оточений українськими реаліями. Та це – універсальний образ співця, який зрозумілий читачам різних культур.

Образна орнаментація вірша не є надміру вигадливою, часто в дусі фольклорної стилізації. Степ – "як море широке, синіє"; "сивий вус", "стара чуприна", вітер, який і сам хоче прилягти покірною істотою та послухати, "як кобзар співає"… Але найскладніші речі криються саме у простоті.

А думка край світа на хмарі гуля:
Орлом сизокрилим літає-ширяє,
Аж небо блакитне широкими б'є… [1, 24].

Свого часу Маріетта Шагінян у книзі "Тарас Шевченко" дивувалася майстерності цих рядків. Тут не вжито слово "крила". Засіб еліпсису пропонує читачеві самому відчути цей феномен "крилатості" у рядках. І незримі, проте від того не менш відчутні, *крила* продовжують існувати. Чому? Бо до них відсилає нашу думку кілька слів: орлом, ширяє, небо, широкими… – пов'язаних із летом.

На широкому світі немає місця тому, хто весь широкий світ обіймає своїм серцем; "тому, хто все знає"; "тому, хто все чує". Зір і слух, всі чуття кобзаря-співця загострені. Він говорить із небом, сонцем і хмарами, запитує у чорної гори: "Чого ти німа?". Знову піднімається на небо, знає найнезбагненніше: "що море говорить", "де сонце ночує"… І саме тому, що незвичайна людина знає таємниці світу, "його на сім світі / Ніхто не прийма".

Вірш перейнятий глибоко укоріненим у Т. Шевченка мотивом сирітства. Сироті скрізь чужина. Юрій Барабаш писав: "У перші роки (перебування в Петербурзі; а "Перебендя" написаний 1839 року, двадцятип'ятилітнім поетом. – *О. Я.*) опозиція – "батьківщина – чужина" втілюється Шевченком чи не найчастіше у парній структурі: "рідні люди – чужі люди" та в метафорі "сирітства", що можна пояснити превалюванням у цей період інтимно-ліричного, суб'єктивного начала, почуття самотності, неприкаяності… "Чужі люде" ладні "насміятися" і "прогнати", недарма від них у святі моменти творчості і натхнення ховається "в степу на могилі" кобзар Перебендя – "щоб люди не чули, бо то – Боже слово"" [2, 406]. "Боже слово" незрозуміле тим, хто шукає тільки зовнішнього, живе "зовнішнім життям" без натрудження душі.

Його на сім світі ніхто не прийма;
Один він між ними, як сонце високе,
Його знають люде, бо носить земля… [1, 24].

Людям здається, що вони знають Перебендю. Вони бачать зовнішню оболонку, "річ для нас", за І. Кантом. Але внутрішньо – висота польоту поетової душі прихована від них. Це – поезія на рівні святого спілкування з Богом, а цей незримий масі діалог завжди викликає насмішки і нерозуміння профанної частини суспільства. "А якби почули, що він, одинокий, / Співа на могилі, з морем розмовля, – / На Божеє слово вони б насміялись, / Дурним би назвали, од себе прогнали. / Нехай понад морем, сказали б, гуля!" [1, 24].

Вигнання поета – річ у всі часи поширена. Цей рядок вільно чи невільно відсилає нас до долі Овідія – вигнанця у далекий морський край із благополучно-блискучого Риму, та й до подібної долі самого Тараса Шевченка. Можна, безперечно, говорити про автобіографічні переживання, які лягли в основу цього образу.

Геній – завжди самотній. Якщо геній не самотній, то це – тільки талант…

Схвально ставиться автор до вибору героя:

Добре єси, мій кобзарю,
Добре, батьку, робиш,
Що співати-розмовляти

На могилу ходиш!
. . . . . .
…та виспівуй,
Щоб люде не чули.

І тут же дає пораду безвинного, безхитрісного маскування:

А щоб тебе не цурались,
Потурай їм, брате!
Скачи, враже, як пан каже:
На те він багатий [1, 24].

Іншими словами: можеш погратися у піддавки, показати, що нібито ти живеш за законами цього суспільства, звичайніший за звичайних. Грай з ними "Горлицю", та згадуй і давні події: і так непомітно ти їх навчаєш, хоча вони й не підозрюють про це; та співпроповідь осідає десь глибоко у їхніх душах, пригадуючи істинно-людське, будячи національно-цінне та етично-високе…

Тільки щирі сльози, які звідані самим співцем, можуть переплавитися у слова, які викличуть сльозу і на очах "благополучних" (або й не дуже, але – заколисаних житейською суєтою) слухачів. Сам Т. Шевченко, будучи вулканом пекучої, щиронепідробної емоції, акумулятором горя народного і болів уселюдських, міг викликати таку реакцію, як і його герой-кобзар.

…Життя не одновимірне, і справжній митець ніколи не буде односпрямованим, закостенілим, без шукань, метань і кострубатої єдності часто антагоністичних протилежностей. Геній живе в пошуку, в екстремумах переживань. І дуже часто саме протилежні емоції розривали поетову душу. Ця неоднозначність душі віддзеркалилася у широковідомих словах, які знані нам з дитинства, які кілька разів у різних варіаціях повторюються в поезії, про яку говоримо:

Отакий-то Перебендя,
Старий та химерний.
Заспіває весільної,
А на журбу зверне [1, 24].

На закінчення хочемо звернутися до спогаду одного маловідомого знайомця Тараса Шевченка, а саме Бориса Суханова-Подколзіна, який у підлітковому віці брав уроки малювання в художника-академіка. В 1885 році він опублікував "Воспоминания о Т. Г. Шевченке от случайного ученика" на сторінках журналу "Кіевская старина". Мемуарист дожив до початку XX століття. А на той час – був військовим, дослужився до полковника… І ось що він говорить про вплив Тарасової музи на людей навіть чужомовних, і навіть не дуже, скажемо так, "ліричних":

"Бывали такие случаи, что он подзовет меня, и тихим, добрым таким голосом начнет читать не вполне понятные для меня малорусские стихи…" Автор говорить про свої "ограниченные познания в этом языке", проте продовжує: "Тем не менее, я готов был плакать как ребенок, так уже жалостно, припевисто, нежно выходили эти стихи из уст Кобзаря". Очевидно, одного разу йшлося про вірш "Сон" ("На панщині пшеницю жала"), бо далі автор спогаду пише: "За декламацией иногда следовало пояснение самой темы. Так, например, однажды сюжетом стихотворения был сон крестьянской матери, что послужило поводом к длинному рассказу о том, как живут бедные крестьяне, как плохо им живется" [3, 233].

У невеликому за обсягом творі, який часом звучить із пісенною, фольклорною простотою, по-народному – щиро, прозоро, ми знаходимо промені глибоких філософських тем і понять. Чому митець часто такий далекий від людей, хоча вміє досягати близького з ними контакту?.. Вміє, та не хоче… Тому що він має співрозмовником самого Бога. Він розуміє у Книзі світу те, чого часто не можуть прочитати навіть наймудріші "письменні": діалектику радості й журби в земному існуванні, розмову життя і смерті, вічність і минуще… Він "один, як сонце високе" – як сонце, живодайний, але не може перейти певний кордон-відстань, бо інакше люди не зможуть витримати "полум'я", яке він носить у собі. Дуже точне порівняння із сонцем: надмірне віддалення від нього погрожує холодною смертю, наближення – опіком; в даному випадку – від духовного вогню. Отже, митець – уособлення потужного життєдайного, духовного світла, носій вселенської рівноваги, людина, "краща, ніж ми", хоч Аристотель це писав з іншого приводу – говорячи про героя трагедії.

Так, існування справжнього поета, особливо великого, наділеного Божими "глаголами", близького до пророцького служіння – чи не завжди… трагедія. Але трагедія світла й оптимістична. Трагедія, в якій саме життєве страждання обертається радістю – радістю спілкування з Богом-Словом, радістю священного словесного піднесення до пренебесних висот.

1. *Шевченко Т*. Усі твори в одному томі. – К., 2006. Далі цитуємо твори Т. Шевченка за цим виданням. 2. *Барабаш Ю*. Вибрані студії (Сковорода. Гоголь. Шевченко) – К., 2007. 3. *Біографія Т. Г. Шевченка за спогадами сучасників*. – К., 1958. 4. *Куліш П*. Твори: В 2-х т. Поезія. – К., 1989.

Я. Потапенко, к. іст. н., доц.,
ДВНЗ "Переяслав-Хмельницький державний
педагогічний університет імені Г. Сковороди"

НАЦІЄТВОРЧИЙ МОДУС ШЕВЧЕНКОВОГО СПАДКУ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ МОДЕРНІСТСЬКИХ КОНЦЕПЦІЙ НАЦІОГЕНЕЗУ

Автор робить спробу проаналізувати націєтворчі аспекти творчості Т. Шевченка, використовуючи теоретичні розробки Е. Гобсбаума та Б. Андерсона щодо особливостей націогенезу в модерну добу. Доводиться, що поет цілеспрямовано створював націоцентричну історіософську парадигму України як принципово нову дискурсивну стратегію розвитку українства.

Ключові слова: *історіософська парадигма, націогенеза, Тарас Шевченко,* "*уявлена спільнота*", *Україна,* "*винайдення традиції*".

Автор делает попытку проанализировать нациосозидающие аспекты творчества Т. Шевченко, используя теоретические наработки Э. Гобсбаума и Б. Андерсона относительно особенностей нациогенезиса в модерную эпоху. Доказывается, что поэт целенаправленно создавал нациоцентрическую историософскую парадигму Украины как принципиально новую дискурсивную стратегию развития украинства.

Ключевые слова: *историософская парадигма, нациогенезис, Тарас Шевченко,* "*воображаемое сообщество*", *Украина,* "*изобретение традиции*".

The author makes an attempt to analyze natiocreated aspects of T. Shevchenko's works, and use theoretical works of E. Hobsbaum and B. Anderson about peculiarities of natiogenesis in Modern Time. The author proves that a poet purposefully creates the natiocentrical historiosophical paradigm for Ukraine as principly new discourse strategy of development the Ukrainian world.

Key words: *historiosophical paradigm, natiogenesis*, *Taras Shevchenko, imagined community, Ukraine, invention of tradition.*

В нинішній суспільно-політичній ситуації надзвичайно актуальною є проблематика розвитку та становлення українського національно-визвольного руху в середині XIX – на початку XX ст.

Вплив творчості Т. Шевченка на формування національної свідомості та розбудову української нації в модерну добу досить часто ставав об'єктом наукових розвідок вітчизняних та діаспорних учених, серед численної когорти яких слід насамперед виділити імена І. Дзюби, О. Забужко, В. Шевчука, Є. Маланюка, Б. Рубчака,

Д. Наливайка, Т. Мейзерської, Ю. Барабаша, С. Задорожної, О. Гриценка, Є. Нахліка, Г. Грабовича, Є. Сверстюка, Я. Розумного та ін. Проте спроба розглянути творчий доробок поета через призму модерністських концепцій відомих авторитетів західної соціогуманітаристики Б. Андерсона та Е. Гобсбаума здійснюється вперше. Г. Касьянов, аналізуючи особливості реалізації "українського проекту", висловив упевненість у тому, що теорія нації як "уявленої спільноти", висунута Б. Андерсоном, та "комунікативна теорія" нації К. Дойча виступають найефективнішим інструментарієм для дослідження особливостей українського націєтворення. Оптимальний варіант формування поняття про "українську націю" можна створити в межах теорій на зразок "уявлених спільнот" [8, 264, 283].

У чому ж полягає суть теорії Бенедикта Андерсона і яким чином вона може бути адаптована на вітчизняному ґрунті? Епіграфом до цієї концепції могли б стати слова цитованого Б. Андерсоном дослідника угорського націоналізму П. Ігнотуса: "Нація народжується, коли декілька осіб вирішують, що так має бути". Американський історик стверджував, що нація є "уявленою спільнотою", оскільки її представники не знайомі з переважною більшістю своїх співвітчизників, проте "в уяві кожного живе образ їх співпричетності" [1, 22]. Б. Андерсон, критикуючи за надмірний радикалізм і прямолінійність тезу Е. Гелнера (націоналізм, мовляв, "вигадує нації там, де їх ще не існує"), вважав недоліком прирівнювання поняття "вигадування" швидше до "фабрикації", аніж до "уявлення" чи "творення". Американський учений доводив, що будь-яка спільнота, "більша за первісне поселення", є уявленою, і розрізняти їх слід за "манерою уявлення", проте аж ніяк не за суб'єктивістськи-шовіністичним критерієм "справжні"/"несправжні" [1, 23]. Нації є "культурними артефактами особливого роду", їхнє створення розпочалося наприкінці XVIII ст., відколи Французька революція зруйнувала легітимність самого принципу ієрархічної династичної держави й започаткувала уявлення про політичну суверенність народу та духовну суверенність особистості.

В інтерпретації Б. Андерсона нація – це різновид дискурсу (в фукольдіанському сенсі), штучне утворення, котре відрізняється від інших "стилем задуму" та "способом представлення"; результат цілеспрямованої свідомої діяльності інтелектуалів та митців,

здатних запропонувати певній спільноті настільки привабливий "проект самоуявлення" та соціальної інтеграції, що члени цієї спільноти готові будуть жертвувати собою заради "шляхетних і безкорисливих почувань".

Слід зазначити, що Б. Андерсон, акцентуючи увагу на ключовій ролі "професійних інтелектуалів" (філологів, лексикографів, фольклористів, літераторів, істориків) у період "золотої доби" всеєвропейського націотворення (XIX ст.), у якості прикладу наводив сюжети з української історії. Вважаючи створення 1804 р. Харківського університету головною причиною українського "літературного буму", дослідник особливу увагу звертав на видання вже 1819 р. першої української граматики, появу в 1830-х роках (?) творів Т. Шевченка та ту обставину, що 1846 р. у Києві була "заснована – істориком! – перша українська націоналістична організація" [1, 99]. Залишимо неточності щодо реалій вітчизняної історії на совісті американського вченого – лишень зазначимо, що інформацію він, очевидно, почерпнув із роботи свого співвітчизника, Х. Сетон-Вотсона, котрий писав про Т. Шевченка таке: "…формуванням визнаної української літературної мови завдячуємо йому більше, ніж будь-кому іншому. Вживання цієї мови стало вирішальною стадією у формуванні української національної свідомості" [1,99].

Тут ми підходимо до фундаментального аспекту теорії "уявлених спільнот" – визнання мови одним із вирішальних чинників, навколо яких формувалися модерні нації (щодо східноєвропейських "будителів" недержавних націй Б. Андерсон застосовував термін "філологічні підбурювачі"). Підходячи до Шевченкової спадщини саме в цьому контексті, варто звернути увагу на ту особливість, що поет насправді створив *нову мову* – нову в сенсі потужності емоційно-вольової напруги, креативно-інтелектуального потенціалу, художньо-естетичної величі та щирості духовно-етичного пафосу. Це був новий тип дискурсу, покликаного до життя потребою українського світу перед загрозою повної денаціоналізації в умовах імперсько-шовіністичного тиску обгрунтувати духовні підвалини свого буття, репродукувати сенсоутворюючі вартості та психоментальні основи. По суті, мова йшла про потребу не просто "відродити", але створити нову українську ідентичність – антагоніста російської імперської свідомості та традиції.

Органічно перейнявши і гармонійно засвоївши духовний стиль і глибокий сенс старозаповітних пророчих послань, Т. Шевченко, за словами Д. Наливайка, вибудував у своїй поезії цілісну історіософську концепцію, котра набула обрисів міленарної метаісторичної міфологеми цілковито в дусі профетично-візіонерського прозріння, що базувалося на раціонально непізнаваній біблійно-християнській парадигмі. Виходячи з категоричного неприйняття сучасної йому суспільно-політичної та ментально-культурної ситуації в Україні, поет вдавався "почасти свідомо, почасти підсвідомо" до міфологізації України та її історії, адже "уловлював ментально" необхідність творення "українського міфу", здатного якнайкраще виконати "функцію націотворчу" [11, 19–21].

З погляду естетики романтизму, істинної величі герою надавав внутрішній трагізм, тяжке родове прокляття, драматична роздвоєність, боротьба між добром і злом у його душі. Шевченкові образи козацтва – саме з цього героїко-епічного пантеону, їхні яскраві й потужні постаті давали нації ідеал народного героя, екзистенційно-адекватного викликам часу, котрий символічно уособлював у якнайповнішому діапазоні не лише правду, силу, моральність і доброчесність, але й національний гріх, біль, зло й жорстокість (та їхнє спокутування, руйнівне для героя, проте рятівне для всієї спільноти). (В цьому контексті виникає запитання: а який ще правдивий символічний герой міг постати в Україні, котра – йдемо за логікою Шевченкової містеріально-есхатологічної історіософії – перетворилася на антисвіт, уособлюваний Великим Льохом та Розритою Могилою, де знавісніло панували деструктивно-хаотичні сили [9, 52], користуючись безсиллям здеморалізованих нащадків "праведних гетьманів"?). Створення образу національного героя-символу – одна з провідних і найпоширеніших стратегій націєтворення в модерну добу (як цілком слушно зазначила Т. Хінчевська-Геннель), поряд з ідеєю богообраності нації, що також досить змістовно розроблена в Шевченковій поезії.

Поет, якому, за словами Ю. Коваліва, доводилося креативною силою власного слова компенсувати винищені, проте онтологічно важливі ланки українського світу в безперспективній ситуації "відсутньої присутності" [9, 54], – кардинально переформатував

елементи "козацького міфу", "демократизував" і водночас радикально реінтерпретував у сенсі екзистенційно-сакральному, концептуально доводячи завдяки цьому міфу інтегрованість української спільноти в часи минулі. Користуючись термінологією Е. Гобсбаума, можемо стверджувати, що Т. Шевченко "винаходив традицію".

Теорія марксистськи зорієнтованого британського історика Еріка Гобсбаума була оприлюднена в 1983 р., в один рік з концепцією Бенедикта Андерсона. Автор доводив: модерні нації – наслідок "винайдення традицій" – цілеспрямованого процесу штучної "імплантації" у свідомість народних мас комплексу ідеологічно зорієнтованих соціокультурних практик і феноменів ("винайдених" історичних фактів, міфів, ритуалів, символів). Цей процес охопив Європу близько 1830 р., особливо активізувавшись після 1870 р. Населення, під цим оглядом, поставало як пасивна жертва соціальних проектів еліти, а нація – як результат суспільної інженерії, свідомо сконструйована спільнота [8, 72]. На відміну від автентичних, природних, "вигадані" традиції є добре продуманими витворами культурологів, істориків, політиків, котрі трансформували міфи, символи, ритуали, історичні події задля консолідації та мобілізації населення, політизованого стрімким поступом індустріалізації, урбанізації, модернізації та демократії. "Традиції", що видавалися давніми, досить часто при ретельному науковому аналізі виявлялися новими за походженням, і метою їх було прищеплення певних цінностей та норм поведінки через повторюваність (що автоматично передбачало зв'язок з історичним минулим) [3, 12–13]. Концепція Е. Гобсбаума дуже близька до теорії французького історика П. Брасса, згідно з якою національна ідентичність не є вродженою ознакою – лише новою суспільною орієнтацією, що її обирає еліта для згуртування мас у протистоянні з іншими елітами (панівних націй та імперських структур) [8, 274].

Ідея нації як базового чинника суспільної самоідентифікації перетворювалася на нову "громадянську релігію", альтернативну традиційній. Націоналізм мислився Е. Гобсбаумом у якості найдієвішого інструменту "колективного самопредставлення групи", що його найбільше потребував зростаючий середній клас, якому відчутно бракувало інших форм єдності [3, 347]. Винайдення політичних традицій збігалося з винайденням соціальних, – "батьки

нації" використовували "старий матеріал", винаходячи нову мову, нові соціокультурні коди та наративи, розширювали "старий символічний словник" [3, 19].

Стосовно націєтворчого спадку Т. Шевченка подібні потрактування, на нашу думку, цілком прийнятні – і стосовно "нової мови" (про це йшлося вище), і стосовно розширення традиційного "символічного словника", наповнення його новими образами, значеннями, нюансами та різновекторними прочитаннями. Слід також згадати про ту обставину, що вже в період так званої "радянської українізації" значною мірою під упливом Шевченкової життєтворчості звичаєві традиційні, суспільно-культурні практики українців були, користуючись термінологією Е. Гобсбаума, видозмінені, ритуалізовані та інституціоналізовані для нових національних цілей представниками "націонал-комунізму". Саме у другій половині 1920-х – на початку 1930-х років, за твердженням О. Пріцака та Б. Кравченка, українці остаточно перетворилися на модерну націю (в плані соціально-економічному цей процес прискорився індустріалізацією, урбанізацією, поширенням системи масової освіти та книгодрукування національною мовою).

Серед головних елементів процесу "винайдення традиції" Е. Гобсбаум називав означення нації через її ворогів [3, 320]. Подібний емоційно-психологічний прийом знаходимо і в Т. Шевченка: поет дуже гостро (навіть агресивно) критикував "католицтво", "польщизну", "москальство" як питомо ворожі його нації, насамперед ментально, явища соціокультурного буття. Цю тенденцію, на наше переконання, можна розглядати як виразну політичну стратегію формування національної ідентичності – оприявлені, іноді карикатурно, іноді гнівно виписані образи ворогів українського світу допомагали Т. Шевченку створити синтетичний образ України не лише в сенсі духовно-екзистенційному, але й суспільно-політичному (за словами Л. Грінфелд, формування сучасних націй відбувалося шляхом протистояння іншим націям, конфронтації з ними [8, 277]).

Д. Наливайко висловив тезу про "націоналістичний дискурс" творчого доробку видатного українського поета-романтика, "міфологізм" якого ґрунтувався на специфічному синтезі націоналізму та романтизму: етнокультурний центризм трансформувався у націєтворчу парадигму [11, 21]. Розглядаючи

внутрішній світ Т. Шевченка як "індивідуальне націєтворення", Н. Зборовська зазначала: істинний націоналізм можливий лише як поезія. Вказуючи на первісно демократичний характер українського націоналізму, О. Забужко вирішальну роль у цьому відводила саме Т. Шевченку [4, 106]. Вважаємо за потрібне зробити висновок про ґрунтовно вкорінену у вітчизняному й діаспорному шевченкознавстві традицію вбачати у творчому доробку поета ознаки чітко артикульованого націоналістичного світогляду, що стали невід'ємною складовою як української націоналістичної ідеології ХХ ст., так і сучасного "українського проекту".

В цьому контексті доречно навести тезу Р. Шпорлюка стосовно того, що процес націєтворення в Україні від самого початку мав політичну спрямованість і значення [8, 277, 279]. Послідовно розвиваючи цю тезу, як і базові положення теорії Б. Андерсона та Е. Гобсбаума, Г. Касьянов висловив припущення: патріотично налаштовані українські "будителі" нації не просто "відроджували", але "заново конструювали її в уже якісно нових термінах", обґрунтовуючи базові засади національної свідомості (в сучасному розумінні цього терміну); фактично, це було не стільки "відродження", скільки творення "уявленої спільноти" [8, 295]. Під цим оглядом цілком умотивованою вважаємо здійснену нами спробу історико-культурологічного аналізу соціокультурної діяльності Т. Шевченка із застосуванням теоретичних напрацювань відомих на Заході дослідників історії націоналізму.

Підсумовуючи вищесказане, маємо всі підстави сформулювати в якості висновків такі положення:

– Аналіз націєтворчого дискурсу Шевченкових поезій через призму концепції Б. Андерсона дозволяє стверджувати, що автор "Кобзаря" цілком свідомо "винаходив" націоцентричну (націоналістичну) історіософську парадигму України, творив принципово нову дискурсивну стратегію розвитку українського світу, котра допомогла б позбутися колоніально-узалежненого становища. По суті, Т. Шевченко, рішуче розірвавши зі стратегією "подвійної лояльності", першим зініціював процес "розбудови" модерної української нації як соборної та суверенної спільноти – першим започаткував реальний (а не помірковано-автономістський) національно-визвольний рух на гуманістично-демократичних засадах.

– Конструюючи "національний міф", Т. Шевченко створював новий проект "самоуявлення" спільноти співвітчизників на кардинально відмінних від нав'язуваних державними інституціями імперії онтологічно-екзистенційних та морально-етичних підставах. У ході цього процесу поет-"будитель" сам перетворився на "структурний елемент" націоконсолідуючого міфу, його постать ще за життя "вмонтовано" до пантеону героїв та геніїв нації, більше того – очолила цей пантеон.

– Погляд на Шевченкову діяльність із перспективи концепції Е. Гобсбаума дозволяє зазначити: поет зреалізував проект "винайдення традиції" для спільноти, котра ще тільки здобувала перспективи стати модерною нацією. Традиція, "винаходження" головних компонентів якої здійснив саме Т. Шевченко, лягла в основу генези національно-визвольного руху і, в ширшому контексті, націогенези в Україні.

– Вважаємо науково актуальним і доцільним проведення досліджень Шевченкового спадку через призму визнаних на Заході інтелектуальних проектів, зокрема постколоніальних студій, "комунікативної теорії" нації К. Дойча, "синтетичної" концепції Е. Сміта та концепції розвитку української модерної нації Р. Шпорлюка.

1. *Андерсон Б.* Уявлені спільноти. Міркування щодо походження й поширення націоналізму / Б. Андерсон – К.: Критика, 2001. 2. *Бовсунівська Т.* Мнемонічний пратекст Тараса Шевченка / Т. Бовсунівська // Шевченкознавчі студії: Збірник наукових праць. – Вип. 11. 3. *Винайдення традиції* / [За ред. Е. Гобсбаума]. – К.: Ніка-Центр, 2005. 4. *Забужко О.* Філософія української ідеї та Європейський контекст: франківський період / О. Забужко – К.: Факт, 2006. 5. *Забужко О.* Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу / О. Забужко – К.: Абрис, 1997. 6. *Задорожна С.* Романтичне коріння історіософії Т. Шевченка / С. Задорожна // Шевченкознавчі студії: Збірник наукових праць. – Вип. 10. 7. *Задорожна С.* Шевченків міфологізм: адекватність понятійного рельєфу / С. Задорожна // Шевченкознавчі студії: Збірник наукових праць. – Вип. 9. 8. *Касьянов Г.* Теорії нації та націоналізму / Г. Касьянов – К.: Либідь, 1999. 9. *Ковалів Ю.* Інтерпретація історії як тексту в поезії Т. Шевченка / Ю. Ковалів // Шевченкознавчі студії: Збірник наукових праць. – Вип. 10. 10. *Мирошкіна Н.* Постать Т. Шевченка в есеїстичних розвідках Є. Маланюка / Н. Мирошкіна // Шевченкознавчі студії: Збірник наукових праць. – Вип. 10. 11. *Наливайко Д.* Шевченко, романтизм, націоналізм / Д. Наливайко // Слово і час. – № 3. – 2006. 12. *Шупта-В'язовська О.* Творчість Л. Боровиковського і Т. Шевченка: проблема літературного новаторства / О. Шупта-В'язовська // Шевченкознавчі студії: Збірник наукових праць. – Вип. 9.

В. Яременко, к. іст. н., доц.,
Хмельницький національний університет

"...ТА З ФАСТОВСЬКИМ ПОЛКОВНИКОМ ГЕТЬМАНА ЄДНАЛИ"

(Історіософський вислів Т. Шевченка
в історіографічному освітленні)

У статті з позицій історичної науки коментується один з історіософських аспектів Шевченкової поеми "Іржавець".
Ключові слова: *Т. Шевченко, історіософія, Палій, "Іржавець".*

В статье с позиций исторической науки комментируется один из историософических аспектов Шевченковой поэмы "Иржавец".
Ключевые слова: *Т. Шевченко, историософия, Палий, "Иржавец".*

One of the historiosophical aspects of Shevchenko's "Irzhavets" is commented in this article from the historical point of view.
Key words: *T. Shevchenko, historiosophy, Paliy, "Irzavets".*

У другій половині 1847 року Тарас Шевченко пише в Орській фортеці поему "Іржавець". Вражає історіософська насиченість цього твору. "Високий ступінь художнього лаконізму та мисленнєвої концентрації, – відзначає Ю. Барабаш, – дозволив Шевченкові у рамцях невеликого обсягом, усього лише сторядкового тексту й локальної фабули (врятування запорожцями чудотворної ікони Божої Матері) охопити огром доленосних історичних фактів та епізодів" [1, 24]. Дійсно, в поемі подано в образному і персоніфіковано-символічному вираженні історичний "огром": Полтавська битва й політична еміграція після неї, перше руйнування Запорозької Січі, використання українських козаків на будівельних роботах, політика царату в Україні з часів Петра І, повернення запорожців тощо. І не випадково саме на прикладі уривку з цієї поеми академік І. Дзюба демонструє, що деякі Шевченкові історіософські осягнення можна оцінити лише з позиції гіркого досвіду XX ст. Для цього він співставив думку письменника Василя Гроссмана про те, що "наднасильство тоталітарних систем виявилося здатним паралізувати на цілих континентах людський дух" зі словами про "оніміння" після "шведчини" в поемі "Іржавець" [3, 298]. Також у цьому творі на прикладі України чи не найвиразніше вказано на органічний зв'язок, що існує між тими

зовнішніми та внутрішніми чинниками, які породжують історичні трагедії народів. Внутрішні Ю. Барабаш називає інтранаціональними і не зовсім точно (бо не пов'язує із зовнішніми) формулює так: "традиційні українські негаразди – внутрішні чвари, розбрат, відступництво" [1, 24]. Візьмемо предметом розгляду один із них, означений вже на початку поеми в контексті того, що історики називають "Полтавською катастрофою" 1709 року:

Наробили колись шведи
Великої слави,
Утікали з Мазепою
В Бендери з Полтави.
А за ними й Гордієнко...
Нарадила мати,
Як пшениченьку пожати,
Полтаву достати.
Ой пожали б, якби були
Одностайне стали
Та з фастовським полковником
Гетьмана єднали.

Бачимо, що тут мовиться про одностайність та однозгідність намірів і дій народу, всіх його провідників. Але в наведеному зачині поеми, зважаючи на глибоку образність, антропонімну метафоричність тексту, він має кілька рівнів: загальний (єднання всього народу), становий (єднання передусім провідної верстви) і персональний – спільність помислів і дій гетьмана Івана Мазепи і білоцерківського (але резидував у Фастові) полковника, провідника чергової хвилі українського визвольного руху на Правобережжі кінця XVII – початку XVIII ст. Семена Палія (Гурка), за активної участі і при допомозі Запорозької Січі (дієслово зовнішньої дії – "єднали"). Виникає питання: висловлена автором історична альтернатива мала під собою реальний ґрунт і могла дати позитивний результат чи твердження про об'єднання Мазепи та Палія слід вважати лише історіософським тропом для декларування ідеї єдності українців взагалі? Для відповіді на нього варто звернутися до історичної науки.

Із тексту зрозуміло, що Т. Шевченко мав на увазі не єднання гетьмана і полковника безпосередньо в період Полтавської битви, бо знав, що в тій баталії обидва українські історичні персонажі вже не відігравали вирішальної ролі. Там, як і пише поет, "наробили слави" шведи з "Петром-сватом". Такий підхід цілком узгоджується з даними історіографії. І в ній послідовно простежуються зв'язки Палія і Мазепи з 1688 року й до арешту полковника (з подачі гетьмана) влітку 1704 року. "Протягом останнього десятиліття XVII ст. між Мазепою і Палієм велося постійне листування, майже щомісяця до Батурина і Фастова прибували посли обох берегів Дніпра. Це мало бути запорукою майбутнього об'єднання розділеної за міжнародними угодами України" [2] – констатують сучасні дослідники. А один із них, використовуючи мазепинський епістолярій за 1691–1700 роки, не виключає навіть того, що "Палій спільно з Мазепою обмірковував і намагався втілити в життя план прилучення до гетьманського регіменту правобережних земель" [10, 334]. Принаймні ще з праць Миколи Костомарова нам відомо, що обидва тодішні українські провідники, виходячи з уявлень та реалій своєї епохи, бачили об'єднану Україну під царським протекторатом [7, 127]. До речі, Іван Мазепа в одному з листів до царя писав, що Палій мав у Києві, "в нижнем городе и двор свой, который я, приохачивая его к вашей монаршей услуге, купил ему у ченцов межигорских за 400 золотых за свои собственные деньги" [9, 599].Таким чином, для висловлення Т. Шевченком ідеї єднання Мазепи і Палія була певна підстава у формі наявної історичної практики їхніх зв'язків, але ці контакти за своїм характером і спрямуванням не вписуються в ситуацію спроби відриву від Москви в 1708–1709 роках. Тому єдність персонального рівня не може вважатися визначальною в наведеному уривку.

В 1694 році Семен Палій писав гетьманові Мазепі: "Я знайшов цей край пустинею і працював коло Фастова як коло свого господарства. Широкі поля засіялись збіжжям, число мешканців зросло, та не так із польської сторони, як із берегів Дніпра, з козацького краю та з Волощини; й церкви Божія побудував і прибрав на славу імені Божого" [4, 369]. Виступаючи в іпостасі організатора відродження козацького ладу на Правобережжі і одночасно провідника широкого етносоціального протесту (з 1700 року), Семен Палій уособлював ті соціальні шари козацької держави, які стихійно

тягнулися до народовладдя і хотіли зберегти відносини зародкового періоду козацької держави. Історик Д. Яворницький так характеризував цю постать: "Палій, як і всі щирі запорожці, був поборником народовладдя на Україні, захисником особистої волі і політичної автономії, ненависником панського самовладдя й пихатості та супротивником рабства в будь-якій формі й у всіх станах" [13, 140]. А Іван Мазепа, автор інституту спадкової еліти "знатних товаришів" – бунчукового, значкового та військового, по суті, навертав до звичної моделі, де "право голосу належить лише "політичному народові" (знаті), він діяв як гетьман верхів" [14, 405–407]. Така модель у Європі вже ставала анахронізмом. Т. Шевченкові не могла імпонувати ні гетьманова (хай і вимушена) допомога молодому цареві у формуванні імперії, ні його соціальна політика. Адже сучасна російська дослідниця Т. Таїрова-Яковлєва аргументовано доводить, що "Иван Мазепа внес выдающийся вклад в создание Российской империи" [11, 8]. Психологічно ближчим для Т. Шевченка був Палій, хоч він і не міг схвалювати всі його дії, зокрема й схильності, як мовилося в "Історії Русів", "воевать за всех, кто бы его не позвал, как бы на толоку" [5, 188]. Не випадково у закреслених строфах поеми "Чернець" є рядки про те, що кияни й ченці "Семена Палія… мов гетьмана ховали" [12, 116]. І саме через більшу світоглядно-психологічну сумісність зі своїм героєм йому було легше "вкладати" і монастирські самокартання у вуста Палія. А на створення свого літературного Мазепи поет так і не спромігся.

Але, разом з тим, Т. Шевченко, як і сучасна історіографія, віддавав належне політичному хисту гетьмана Мазепи, його холодному розуму і дипломатичним здібностям. Йому імпонувало, що він безкровно на деякий час об'єднав Україну. "І сивий гетьман, мов сова, ченцеві зазирає в вічі", – читаємо в поемі "Чернець". Для нагадування про аморальний за своєю суттю чин арешту ("здавання") полковника у вічі не заглядають, а ховають свої очі. Для прохання вибачення – теж. Цей совиний погляд сивої людини – нагадування Палієві про політичну мудрість у думках і діях, про потребу долання амбіцій та ілюзій, особливо стосовно царів. На поборювання віри в доброго царя спрямоване й вдале іронічне називання в поемі "Іржавець" царя Петра І "сватом", бо це слово одночасно з тим нагадує і про наростаючі прохально-пропонувальні відносини українців та їхніх гетьманів із представниками династії

Романових. Лише Мазепа наважився їх розірвати. Мабуть, тому, за свідченнями Г. Андрузького, даними під час слідства у справі Кирило-Мефодіївського братства, Т. Шевченко під час дискусій, "порицая Хмельницкого … превозносил Мазепу" [6, 504]. Це також проблема розуміння громадою, що схильна трасформуватися в натовп (за Т. Шевченком – в "капусту головату"), своїх провідників. Вона відбилася і в Шевченковому малярстві. Автор цих рядків бачив на виставці "Тарас Шевченко. Втрачені та повернені раритети", яка проходила в Музеї літератури України 2010 року, текст опису Г. Честахівським рисунків Т. Шевченка, які виявили в майстерні після кончини поета. Зміст одного з них, на якому зображено момент утечі мазепинців після Полтавської битви, Г. Честахівський описує так: гетьман Мазепа і Войнаровський розташувалися вночі варити кашу, а козацтво "заполонило" двох козаків, прихильників московщини. Полонені дорікають Мазепі, що "звів таке горе на весь люд козачий". А Войнаровський, мов ошпарений, схопився і почав казати: "Самі підставляєте москалеві ноги, щоб надівав вам важкі пута, залізні кайдани".

Тому цілком штучною є постановка питання: на боці Палія (як "веліла" фольклорна традиція) чи Мазепи був Т. Шевченко? Поет був на боці України і здорового глузду, який уникає кривавих шляхів виходу зі складної ситуації. Тому непереконливими є твердження Є. Нахліка про те, що у творчості Т. Шевченка "суб'єктивні емоції і жадання притлумлюють спроби розумового, концептуального осягнення історії", і це, мовляв, проявляється, зокрема, і в поетичній оцінці Мазепи, Палія та інших історичних осіб [8, 188–189].

Чому Палія з Мазепою мали "єднати" саме, виокремлені в поемі, запорожці? Запорозька Січ, цей своєрідний лицарський орден, з утворенням козацької держави Війська Запорозького зберігала своє автономне правління, але мала на неї суттєвий вплив і певні претензії та правові підстави для участі в її функціонуванні. Адже гетьманування самого засновника козацької держави Богдана Хмельницького започаткувалося із запорозького кола на Микитиному Розі. Запорожці майже завжди були присутніми на козацьких радах при виборах гетьманів, висуваючи й своїх ставлеників. Саме "січовому товариству" в особі кошового Івана Сірка склав спочатку свої інсигнії правобережний гетьман Петро Дорошенко. Переважно запорожці обирали 16 квітня 1710 року на

еміграції гетьманом Пилипа Орлика з ухваленням першої писаної "Конституції прав і свобод Війська Запорозького", суттєво легітимізувавши українське державотворення. Зрештою, як зазначають науковці, саме "Запорозька Січ фаворизувала "козацькому батькові" Палію, а не "ясновельможному" лівобережному гетьману Мазепі, заявляючи: "Як буде Палій гетьманом, то зможе управитися з усією начальною старшиною" [14, 427]. Вважаємо, що для Т. Шевченка основним був такий аспект: запорожці, які свого часу підтримали гетьмана-кар'єриста Івана Брюховецького (підписувався "верный холоп и нижайшая подножка пресветлого престола" – майже як і в "Посланії") і висували своїх претендентів супроти Петра Дорошенка ("запорозького брата", "славного гетьмана" – в поезії "Заступила чорна хмара…"), тепер у вирішальний момент, як констатують українські історики, відкинули свою антипатію до Мазепи і підтримали його визвольну акцію. Нарешті перед зовнішньою небезпекою, загрозою втрати себе, здоровий глузд взяв гору: "нарадила мати" (Україна) – і до неї прислухалися. Але все-таки не вистачило однієї єднальної ланки – популярного в народі Семена Палія. І "пшениченьку пожали б" не обов'язково в сенсі перемоги в Полтавській битві. Адже єдність станів перед зовнішніми випробуваннями – це в першу чергу морально-психологічна перемога над супротивником, делегітимізація його дій, внутрішня незгода для якого завжди буде козирною картою. Історичні дослідження становища України після Полтавської катастрофи засвідчують цю аксіому.

Таким чином, аналізований історіософський вислів Шевченкової поеми "Іржавець" показує, що в ньому автор, не порушуючи історичної достовірності, постаті конкретних історичних діячів – гетьмана Івана Мазепи, полковника Семена Палія і кошового Костя Гордієнка – підносить до рівня символів, аби донести актуальну для українців ідею долання власних почуттів і амбіцій, які часто переповнюють українську натуру, заради єдності суспільства перед зовнішньою небезпекою. У поемі ця історіософська теза обрамлена образом Іржавецької чудотворної ікони Богоматері, що плаче "за Україну", тобто освячується найвищою християнською чеснотою – всетворящою любов'ю. А весь твір є ніби авторською молитвою перед тією іконою за загублені можновладцями українські душі.

1. *Барабаш Ю.* Тарас Шевченко: імператив України. Історіо- й націософська парадигма. – К., 2004. 2. *Гуржій О. Чухліб Т.* Гетьманська Україна // http//exlibris.org. ua / hetman / r.5-p.2. html 3. Див.: *Дзюба І.* Довіку насущний // Світи Тараса Шевченка. Збірник статей до 175-річчя з дня народження поета. – Нью-Йорк, 1991. 4. Цит. за: *Дорошенко Д. І.* Нарис історії України. – Л., 1991. 5. *Исторія Русовъ* или Малой Россіи. Сочиненіе Георгія Конискаго, Архіепископа Бълорускаго. Репринтне відтворення видання 1846 року. – К., 1991. 6. *Кирило-Мефодіївське товариство*: У трьох томах. – Т. 2. – К., 1990. 7. Див.: *Костомаров Н. И.* Мазепа. – М., 1992. 8. *Нахлік Є.* Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики. – Л., 2003. 9. Цит. за: *Соловьев С. М.* История России с древнейших времен. Кн. VII. – Т. 13–14. – М., 1962. 10. *Станіславський В.* Взаємини Івана Мазепи з Семеном Палієм та українсько-польські стосунки на Правобережній Україні за даними неопублікованих джерел // Україна в Центрально-Східній Європі. – Вип. 8. – К., 2008. 11. Цит. за: *Чухліб Т.* Мазепа продовжує завойовувати Росію // День. – 1–2 квітня 2011 року (№ 57–58). 12. Див.: *Шевченко Т.* Мала книжка. Автографи поезій 1847–1850 рр. – К., 1966. 13. *Яворницький Д. І.* Історія запорозьких козаків. У трьох томах. – Т. 3. – Л., 1992. 14. Див.: *Яковенко Н.* Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України. – Вид. друге, перероблене та розширене. – К., 2005.

О. Бажан, к. філол. н.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ОБРАЗУ ЖІНКИ У ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА, МАРКА ВОВЧКА ТА ГАННИ БАРВІНОК (ґендерний аспект)

У статті досліджується жіноча психологія, яка розкривається за допомогою засобів характеротворення; осмислюється бачення Т. Шевченком, Ганною Барвінок, Марком Вовчком місця та ролі жінки в суспільстві. Поведінка жінки для реципієнта стає зрозумілою, поступово пізнається її внутрішній світ.

Ключові слова: *характеротворення, внутрішній світ, поведінка.*

В статье исследуется женская психология, которая раскрывается при помощи приемов характеротворения; осмысливается видение Т. Шевченко, Ганной Барвинок, Марком Вовчком места и роли женщины в обществе. Поведение женщины для реципиента становится понятным, постепенно познается ее внутренний мир.

Ключевые слова: *характеротворение, внутренний мир, поведение.*

The article deals with the feminine psychology revealed by literary means of character description. Marko Vovchok and Ganna Barvinok and Taras Shevchenko's conception of the woman's place and role in the society is analysed. The author clarifies woman's behaviour and examines the feminine inner world.

Key words: *character description, inner world, behaviour.*

Вивченню образу жінки в літературі присвячено чимало критичних праць. Зокрема, в українському літературознавстві ця проблема представлена у дослідженнях таких науковців, як О. Теліга, Н. Зборовська, Н. Білоус, А. Новиков, Г. Кошарська, С. Філоненко, О. Омельчук, Л. Демська-Будзуляк та інших, що свідчить про особливу **актуальність** цієї проблеми.

Можна виокремити такі типи жіночих образів, які були найбільш поширені в українській "чоловічій літературі" XIX ст.: образ жінки-страдниці, характерний для народницької парадигми в українській літературі, та образ незалежної жінки, витворений модерністичною та феміністичною парадигмами. А. Новиков, наприклад, так інтерпретує перший тип: образ скривдженої коханим дівчини, уярмленої чоловіком та його ріднею, дружини, щирої й сердечної

матері, що всією душею вболіває за долю своїх дітей, пригнобленої кріпачки і водночас духовно багатої, поетичної жінки. Схоже розмежування знаходимо і в працях інших літературознавців.

Важливою при розгляді проблеми є стаття О. Теліги "Якими нас прагнете?". Поетеса відзначає, що в українській літературі зазначеного періоду побутують три основних образи: жінка-рабиня, жінка-вамп та жінка-товариш. Як бачимо, ця класифікація не спростовує уже згадану вище, а лише увиразнює її. Перші два типи (за О. Телігою), незважаючи на свою нібито протилежність, властиво кажучи, є тим самим типом жінки, що "з'являється лише джерелом хвилевої насолоди й увигіднення життя в найпримітивнішому розумінні того слова" [7, 85–97]. І рабиня, і "вамп" виключають пошану до жінки. У той же час О. Теліга відзначає появу і третього типу жінки – енергійної, різкої і позбавленої сентименту "жінки-товариша" – суворої амазонки, мужчини у спідниці. Цей тип має так мало жіночності, що – викликаючи пошану, ніколи не викликає захоплення. Українська жінка, на думку дослідниці, повинна дбати не лише про фізичне, а, в першу чергу, про духовне виховання своїх дітей. Цей тип можемо визначити як жінка-Берегиня. Приклади позитивного типу жінки О. Теліга відзначає у літературі скандинавців і англо-саксонців, і, власне, цей тип трактується як ідеал жінки, до якого треба прагнути і який потрібно утверджувати і в українській культурі, насамперед через створення схожих характерів у літературних творах.

Для дослідження типології жіночих характерів в українській літературі XIX ст. важливою є реалізація в ній значущих архетипних або ж концептуальних образів. У пам'яті українців архетип Великої Матері є визначальним, – домінування "жіночого" в українській нації ствердили в своїх працях Д. Донцов, В. Липинський, Є. Маланюк, Б. Цимбалістий, В. Янів, О. Пастушенко. Розвиток руху за емансипацію жінки наповнив жіночі характери новим змістом.

Жіночі образи в українській літературі поступово еволюціонують: протягом XIX ст. у літературі з'являється новий образ жінки, яка прагне волі, незалежності та впевнено прямує до поставленої мети.

Н. Білоус пропонує власну класифікацію за критерієм "відносини жінки і чоловіка": "1) до першої групи належать образи залежної від чоловіка жінки, а саме художній тип жінки-страдниці, рабині, повії, коханки, сексуальної жінки; 2) до другої групи віднесемо образи

незалежної від чоловіка жінки, яка навіть вивищується над ним. Сюди належать тип жінки-амазонки, фатальної жінки, жінка-вамп, активна жінка, жінка-товариш (за О. Телігою), вольова особистість, емансипантка; 3) третю групу рівновартісних з чоловіком жінок утворюють такі типи: жінка-мати, Ангел, Берегиня, ідеальна супутниця чоловіка, яка оберігає його і в той же час є його вірним союзником у боротьбі за життя" [2, 100–110].

Отже, **актуальність** роботи полягає в тому, що вперше з ґендерних позицій досліджуються типи жіночих образів у представника чоловічої літератури – Тараса Шевченка – та представниць жіночої літератури – Марка Вовчка та Ганни Барвінок – із ціллю їхнього співставлення.

Мета роботи: дослідити типи жіночих образів у творчості Тараса Шевченка, Ганни Барвінок, Марка Вовчка. Для досягнення **мети** необхідно розв'язати такі завдання: проаналізувати окремі авторські матеріали; типологізувати жіночі образи.

Образ матері в оповіданні Марка Вовчка "Два сини" та в поемі Тараса Шевченка "Сова" вражає читача материнською відданістю, безмежною любов'ю до синів. У Марка Вовчка він ще має і особливу композиційну функцію: наративну і психологічну, тобто жінка виступає в двох іпостасях: виконує роль оповідача та дійової особи – люблячої, турботливої матері, сфокусованої усією душею на своїх дітях. Спосіб мислення, почування та волевиявлення суб'єкта художнього тексту зреалізовується через комунікативний план, вчинки, динамізм переживань, при цьому портретна характеристика повністю відсутня. Героїні є своєрідним центром, навколо якого будується сюжет. Через зіткнення часових площин – ретроспективного хроносу та об'єктивної подієвості при змальовуванні реалій – виникає ефект надчасовості особистостей нараторки та наратора, що заакцентовує архетипічність центрального персонажа твору. Фізично важка нежіноча праця підкреслює маскулінну енергію турботливої матері, зображеної у творі і Шевченка, і Вовчка, яка прагне полегшити злиденне життя дітей, у яких помер батько. Справді, мав рацію Ю. Липа, коли в творі "Призначення України", розглядаючи становище жінки в українському суспільстві й родині, зазначав: "В центрі духовності цього кругу (родини) стоїть жінка-мати, істота, що об'єднала коло себе родину" [5; 147].

У минулому оповідачка з твору "Два сини" бачить не лише стражденне животіння сім'ї, адже колишні радощі, навіть буденні, у її свідомості стають домінантами буття. Письменниця відтворює своєрідний мнемонічний феномен: у пам'яті жінки закарбовано передусім емоції, а саме: незабутні враження закоханості, обожнювання, замилування, а також враження, породжені материнською любов'ю. Жорстока дійсність позбавила героїню щастя материнства: Андрійка й Василька забрали в рекрути. Першого було вбито на війні, другий, отримавши тяжкі тілесні й душевні ушкодження, прийшов помирати додому.

Тарас Шевченко зображує мрії матері стосовно щасливої долі для сина. Вона бачить його матеріально забезпеченим, одруженим із вродливою і порядною жінкою.

Дуальність характеру жінки як у Т. Шевченка, так і Марка Вовчка – здатність до суто чоловічих учинків та душевних станів, передусім брати на себе відповідальність, приймати рішення – реалізується і в подієвому плані, і у мовленні.

Так, споряджаючи хлопців на службу, матір із твору "Два сини" намагалася власкавити військового старшину. Відчайдушний вчинок жінки свідчить про те, що вона усвідомлює свою відповідальність за долю синів. У почуттєво насиченому монолозі максимально представлений внутрішній стан героїні: "Збираю останнє, споряджаю його […] яково-то свою дитину на лихе, на біду виряджать! Хто того не знає, нехай же мене спитає!.. Господи, Боже мій! Ти ж у нас великий, ти ж милостивий! Лучче я б у землю поховала їх обох!" [3, 104]. Текст материнського плачу-молитви перегукується з таким специфічним жанром усної народної творчості, як голосіння. Материнські турботи, таким чином, переходять із площини буденності у сферу екзистенційного. Контраст і водночас синтез повсякденності яскраво репрезентовано у формі сну, що є суто умовною, мотивуючи водночас зміст і композицію твору. Для героїні твору сон – лише коротке забуття, стан, через який вона, немовби в реальному житті, повторно переживає біль, викликаний несправедливим розлученням із коханими дітьми, що спричинило психічні комплекси марноти буття, власної непотрібності. Інтонаційне багатство мовлення оповідачки посилює драматизм зображуваної критичної ситуації, розкриває

світлу душу матері, ладну пожертвувати власним життям задля щастя дітей.

Матір з поеми "Сова" Тараса Шевченка після смерті чоловіка день і ніч працювала, щоб забезпечити матеріально сина. Жінка прагнула дати йому насамперед освіту. І її мрії швидко реалізовувалися. Вродливий юнак став письменною людиною. Згодом закохалася у нього дівчина із заможного роду. Матері здавалось, що щасливим буде життя дитини, однак сина забрали до війська та зруйнували усі мрії матері. Згорьована жінка тяжко працює, щоб усі кошти надсилати коханій дитині. Слушно наголошує П. Прибутько, що "[...] з-поміж видів любові значну увагу потрібно приділити материнській, бо вона супроводжується щоденним піклуванням, терплячістю, всепрощенням" [6, 175].

Потрапивши в екзистенційну кризу, божеволіє, адже горе зломило її витривалий характер:

Одуріла!.. і цеглину
Муштрує, то лає,
То годує, як дитину,
Й сином називає [8, 202].

Розуміння божевілля Тарасом Шевченком близьке до того, як його трактував М. Фуко: безумство не є більше ніччю, яка передує денному лику істини, воно самопроголошує істину про людину, й істина ця відкривається лише в катастрофі безумства й одразу вислизає при найменшій ознаці примирення; "людина стала доступною самій собі як істинне буття; але це істинне буття дано їй лише у формі відчуження, безумства" [5, 516]. Глибинні рефлексії, психічне самокатування призводять жінку до хворобливого стану, що вивільняє її з-під влади соціального устрою, робить метафізично автономною.

Архетипально українського сенсу набуває образ Секлети з оповідання Ганни Барвінок "Накритка" у ролі матері − Велика Мати. Гідна подиву й замилування материнська любов долає всі перешкоди, спонукає до рішучого вчинку: молода матір не залишає упосліджену дитину, відбиває напади недоброзичливців, спростовує їхні докази й огортає дитину ніжною турботою. З архетипом Великої Матері асоціюються такі якості героїні, як материнське піклування,

співчуття, магічна влада жінки, мудрість і духовне піднесення − все, що сприяє зростові. Деталі емоційного портрета Секлети − жестові ("ударила з розпуки об поли руками") після смерті її дитини й фізіологічно-емоційні ("крушиться серце…") − є показниками болісного, невротичного реагування, викликаного життєвими подіями.

Матір героїні, колись молода й красива, рано залишилася без чоловіка, одначе не намагалася втекти від горя в незвідане нове заміжжя, а жила для своєї маленької сім'ї. Повчаючи Секлету, матір виявляє власний світогляд, заґрунтований на моральних цінностях − витривалості, оптимізмі, стоїцизмі. Психологічні процеси зафіксовано, зосібна, в монолозі-роздумі: "Чого воно так буває, що ось мати моя дуже молода, як рожа розпускається передо мною і пусто не робить, і заміж не йде, для мене дбає" [1, 22].

В оповіданні "Данило Гурч" Марка Вовчка проблематично глибоким є образ Івги, яка керувала всім домом, підкорила своїй волі сумирного чоловіка, зловживаючи необмеженою владою. Дуальність героїні проявляється у її маскулінній ролі в родині. Авторка розкриває психологічний портрет не через мовленнєву характеристику, для повноцінного змалювання героїні задіяно вчинок, що цілком відповідає законам звичаєвого права: матір примушує доньку Наталю йти за нелюбого через те, що він заможний. Утилітаризм, непохитність волі та байдужість до почуття власної дитини – якості, що звичайно з'являються в патріархальному чоловікові, зосередилися тут у жінці, позбавивши її лагідності та жіночості, перетворили її соціально-статевий образ у "демонічну жінку". І саме з її вини дочка загинула.

В баладі Тараса Шевченка "Утоплена" проілюстрований образ демонічної жінки-матері. Діти їй були зовсім непотрібні, жінка бажала лише веселощів та чоловічих ласк. Народивши дівчинку, покинула її "людям годувати". Дівчина виросла вродливою та порядною. І лише тоді помітила її мати, заздрощі ятрили душу пристарілої жінки, яка зненавиділа доньку та створила таку ситуацію, щоб та померла. Проте і сама була покарана смертю.

Майстер інтриги, Ганна Барвінок моделює небуденну життєву ситуацію в оповіданні "Половинщик": зрадлива дружина хитрощами підкорила собі волю фізично сильного чоловіка, виявляючи до нього награну, фальшиву любов, запевняючи у чесності й вірності.

Ганебною поведінкою (зв'язки з іншими чоловіками) вона, жінка жорстока, позбавлена моральних цінностей, руйнує подружню вірність. До дітей вона не проявляє традиційної материнської любові, а дбає лише за власне благополуччя.

Матір з оповідання Ганни Барвінок "Перемогла" намагається одружити дочку з нелюбим чоловіком, не звертаючи уваги на душевні страждання власної дитини, адже її бажання − закон для родини.

Жорстоку забобонність окремих постулатів народного світогляду зафіксовано в художньому полотні Ганни Барвінок "Русалка". На думку літературознавця Бориса Грінченка, у творі "змальовано долю і нещасливе та великодушне кохання поетичної дівчини. Тут почування вихоплюється з такою великою силою, що не може довести до катастрофи. Чарівний образ нещасливої Оленки Дідусівни і вся її доля, занапащена тільки через те, що люди, знайшовши її малою в житах, уважали за русалку, доводить до сумних і тяжких думок. Сей народ такий поетичний і розумний, − в якій він темряві часом блукає! І де той проводир народній, та інтелігенція, що виведе його з сієї темряви не рабом здирання з нього вкраїнської шкури – так не виведеш" [1, 165].

Оленка, поринаючи у світ своїх дитячих фантазій, у першу чергу, демонструє приховані здібності творчої поетичної особи, сприйняти які сільські жителі не змогли через свою раціоналістичну обмеженість. У душі дівчини жевріє вогник надії на спасіння Богом людей грішних, вона прагне Божого порятунку та, зрештою, отримує його. Переживши повною мірою сирітські поневіряння, Оленка, у кінцевому результаті, опинилась під захистом удови, в якої найнялась на роботу. Порядністю, чесністю, працьовитістю вона реабілітувала своє добре ім'я та розпочала доросле життя. Досліджуючи характер жінки, письменниця перериває її спогади, розмірковує над її життєвими проблемами. Часовий діапазон минулого оживає одночасно у процесі продовження Оленчиної розповіді. Випадкова зустріч дівчини з молодим, вродливим парубком Василем призвела до життєвої трагедії. Перепоною до досягнення щастя молодими, які щиро покохали один одного, стоїть, за кулісами подій, воля матері юнака, яка марила про невістку багату, із шанованого суспільством роду.

Дізнавшись, що Василь, виконуючи материн наказ, одружився з іншою дівчиною, Оленка не може пробачити йому цього слабкодухого вчинку, і що найстрашніше – відчуває бажання помститися зраднику: "І став він мені супротивний, як ворог лютий. Я аж крикнула на його: − одчепись! Не горнись до мене! Не завдавай моєму серцю жалю! Коли вмираєш за мною, то чом не взяв? На що взяв іншу? Ти не дочка в свого батька, а син, як би ти схотів, тебе б мати не поневолила. Ти занапастив мій вік; не топчи стежки за моїм слідом! Геть!" [1, 190]. Вона зненавиділа його і була готова вбити. Запальна, гарячкувата дівчина має впертий, сильний жіночий характер, повністю протилежний слабкому характеру юнака.

Героїня керується гідністю, як обов'язковою рисою характеру особистості, яка відчуває власну вартість та протестує проти принизливих обставин, зберігаючи самоповагу. Оленка не може змиритися зі слабкодухістю коханого, прагне словесно знищити її, породити в душі його вольові бажання до "прямостояння" (мало не в буквальному значенні). Бунт вольової жінки, вплівшись у тканину художнього тексту, протистоїть принципам християнської покори. Аксіологічно насиченими виступають внутрішні роздуми дівчини, викликані почуттям кохання: "Я горда й зазнана? Справді? А може? Хто мені дав таке почуття? Один його погляд: я почула себе людиною" [1, 192].

В оповіданні Марка Вовчка "Свекруха" проілюстрований характер нової жінки зображений в художньому образі Ганни Королівни. Людина з почуттям власної гідності, невістка не кориться свекрусі, обстоює власні життєві позиції, заперечуючи будь-яку дискримінацію. Слабкість і покірливість їй не притаманні, – жінка має сильну волю, вона принципова й справедлива. Крізь локуси домашнього простору, отруєного материнською ненавистю, оприявнюється модель жінки нового типу, що є предтечею феміністичної особистості. Прикметно, що через мислення героїні авторка доносить до читача власну думку про необхідність покори.

Літературна модель людини та її структурно-семантичні елементи – це завжди "концепція, точка зору. Вона виражається різними структурами зі своєю символікою і цілеспрямованістю. Це може бути одномірний персонаж, який навіть зводиться до одної ознаки (причому ніхто ніколи не вважав, що реальна людина може складатися з одної властивості). Це може бути ідеальний образ з

відповідним комплексом властивостей, почуттів і пристрастей. Або тип з різко вираженими соціальними домінантами. Або суперечливо-багатоплановий характер, персонаж – психологічна система" [4, 4–57; 54]. Модель характеротворення постає як специфічна комбінація жіночних та нежіночих поведінкових, психологічних, тілесних та соціальних рис, відтак, у творчості Марка Вовчка, Ганни Барвінок і Тараса Шевченка ми пропонуємо такі моделі характеротворення:

1) берегиня роду – жінка, що здатна пожертвувати собою заради дитини, батьків, коханого (потенційно – подружжя), кревного родича;

2) демонічна жінка (модифікація – жінка-звір) – жінка, тілесно приваблива, жорстока щодо оточення, здатна на сильне почуття;

3) жінка нового типу – незалежна жінка, в якій можуть бути присутні риси двох перших моделей, проте її світогляд позначений прогресивними рисами, вона сумнівається у справедливості існуючого світоустрою (ця жінка з'явилася саме у творчості Ганни Барвінок та Марка Вовчка, а в художньому світі Тараса Шевченка вона відсутня).

Тарас Шевченко вважав Марка Вовчка та Ганну Барвінок своїми творчими послідовниками. Саме тому, як ми уже й переконалися, так багато в письменників близької проблематики, образів… Проте Шевченкові учениці торували власний творчий шлях.

1. *Ганна Барвінок*: Збірник до 170-річчя від дня народження / Ганна Барвінок; [упорядкув.: В. Яцюк; наук. ред. В. Шендеровський та ін.]. – К.: Рада, 2001. 2. *Білоус Н.* Жіночі характери в українській прозі кінця XIX – початку XX століття / Н. Білоус // Сучасний погляд на літературу. – К., 2001. – Вип. 6. 3. *Марко Вовчок*. Народні оповідання: Повісті та оповідання / Марко Вовчок; [передм. О. Є. Засенка]. – К.: Веселка. – 1983. (Серія "Шкільна бібліотека"). 4. *Гинзбур Л. Я.* О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. – М.: INTRADA, 1977. 5. *Липа Ю. І.* Всеукраїнська трилогія: у 2 т. / Ю. І. Липа; [упоряд. О. Мислива, В. Яременко; передм. М. Головатий]. – К.: МАУП, 2007. – (Бібліотека українознавства; Вип. № 12). – Т. 1. Призначення України. – 2007. 6. *Прибутько П. С.* Етика: Посіб. для підготовки до іспитів / П. С. Прибутько, Л. М. Дубчак. – К.: Вид. ПАЛИВОДА А. В., 2006. (Бібліотечка студента). 7. *Теліга О.* Якими нас прагнете? / Олена Теліга // О краю мій...: Твори, документи, біографічний нарис. – К.: Видавництво імені Олени Теліги, 1999. 8. *Шевченко Тарас*. Кобзар. – К., 1966.

Т. Бикова, к. філол. н., доц.,
Національний педагогічний університет
імені М. П. Драгоманова

ВЕЛИКА УКРАЇНА І "МАЛА" БАТЬКІВЩИНА У ПОЕТИЧНИХ ВІЗІЯХ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА І ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА

У статті на основі творчості Тараса Шевченка і Юрія Федьковича розкрито найважливіші значеннєві вектори поняття "батьківщина", особливості її інтерпретації у поезії двох митців, зроблено висновок про значення творчості письменників у процесі консолідації українських земель.
Ключові слова: *батьківщина, "мала" батьківщина, поетична творчість, символіка, поетика.*

В статье на основе творчества Тараса Шевченко и Юрия Федьковича раскрыты важнейшие смысловые векторы понятия "родина", особенности его интерпретации в поэзии двух писателей, сделан вывод о значении творчества писателей в процессе консолидации украинских земель.
Ключевые слова: *родина, "малая" родина, поэтическое творчество, символика, поэтика.*

The article deals with essential sense of "homeland" in Taras Shevchenko's and Yuriy Fedkovych's creative works.
Key words: *fatherland, "small" homeland, poetical creative works, symbolics, poetry.*

Поет для рідного народу – це провісник його національного "я", національного духу і національної ідеї. Нерідко складається так, що справжні національні поети, які присвячують своє життя рідній нації, стають такими далеко за територіальними межами свого рідного краю. Так відбулося і в житті двох великих і непересічних особистостей, митців – Тараса Шевченка і Юрія Федьковича. Їх життя, подвижницька праця є яскравим підтвердженням того, що справжні національні поети народжуються в чужій землі від великої туги за рідною землею. Тарас Шевченко як поет проявив себе під холодним і дощовим небом Санкт-Петербурга, а Юрій Федькович став писати рідною йому мовою під час перебування у цісарській армії поблизу Італії, де відбувалася австро-італо-французька війна. Обидва митці, перебуваючи під упливом страшної туги і ностальгії за рідною землею, реалізували і "виплеснули" цю ностальгію у поетичних візіях.

Творчість обох письменників розглядалася багатьма дослідниками з точки зору порівняльного аспекту, починаючи ще з кінця XIX століття (І. Франко, С. Єфремов, Л. Білецький, Г. Сидоренко, М. Коцюбинська, Г. Грабович та ін). Варто зауважити, що у поезії особливо раннього Ю. Федьковича чимала кількість Шевченкових мотивів, образів, алюзій, навіть віршостилістики.

Незважаючи на значну кількість наукових праць, присвячених творчості письменників, поняття "батьківщина" у розумінні Великої України та малої батьківщини не розкривалося належним чином. Отже, завдання наукової статті полягає в тому, щоб на прикладі поетичної спадщини Тараса Шевченка і Юрія Федьковича дослідити і розкрити основні значеннєві вектори поняття "батьківщина" у поетичній візії обох митців слова; зробити висновок про значення творчості обох письменників у процесі консолідації українських земель.

Для Ю. Федьковича Т. Шевченко був справжнім духовним поводирем, орієнтиром на нелегкій тернистій письменницькій ниві. Саме поезія Т. Шевченка відкрила для Ю. Федьковича красу українського поетичного слова. Своє ставлення до Т. Шевченка та інших творців нової української літератури Ю. Федькович висловив у листі до К. Горбаля: "Нема у вас там у якій книгарні Шевченкові діла купити або хоть "Марусеньку"? Ей, тото ж би я рад та ще рад! Гину, братчику, за Українов…" [10, 80]. Дійсно, у творчості двох поетів багато спільних рис і мотивів, адже погляди на проблеми, які їх оточували, були суголосні: на першому місці – любов до рідної України, турбота про її багатостраждальний народ.

Чимала кількість науковців, зокрема Г. Сидоренко, звертають увагу на вірші Ю. Федьковича у зв'язку із застосуванням ритміки, властивої народним пісням, відзначаючи у них характер наслідування Шевченкових віршів: "Після Шевченка майже усі українські поети вважали своїм обов'язком звертатися до народнопісенної ритміки, головне до коломийкового її типу" [12, 45]. Підкреслюючи Шевченків вплив на Ю. Федьковича, авторка додає: "У Федьковича коломийковий вірш має навіть типовий шевченківський анжамбеман" [12, 46]. При аналізі та порівнянні поезій Т. Шевченка і Ю. Федьковича справді можна побачити цей прийом у віршах, коли переноситься фраза або частина слова з попереднього рядка в наступний, що зумовлено незбігом ритмічної

паузи зі смисловою. Наприклад, у Т. Шевченка: "Не смійтеся, чужі люде! Церков-домовина Розвалиться… і з-під неї Встане Україна"; у Ю. Федьковича: "Не плач, серце, Буковино, – Що ж мусиш робити, Коли така уже доля Твоя на сім світі!.." [15, 94]. Це дає поезіям обох поетів версифікаційну гнучкість, розмовну інтонацію, усуває ритмічну монотонність [8, 322]. Проте не підтверджує думку про цілковите наслідування і применшення поетичного таланту Ю. Федьковича, адже стосується це насамперед "зручних" для аналізу творів і не відображає поетичний всесвіт письменника.

Зауважмо, що Г. Грабович у праці "Поет як міфотворець", говорячи про Т. Шевченка, зокрема зазначає: "Це мученик і пророк, що живе життям народу й лише для народу" [4, 28–29]. Ці слова доречні й до письменницького таланту Ю. Федьковича.

Буковина для Ю. Федьковича стала тією Україною для Т. Шевченка, до якої тягнулася його душа, його найсокровенніші помисли, тому на деякий момент ті мотиви, наболілі для Т. Шевченка, карбували серце і молодого буковинця, звідси й моменти наслідування і часткова втрата власної індивідуальності. Та сила природи таланту Ю. Федьковича давалася взнаки: почавши від несвідомого наслідування і захоплення творчістю свого "національного вчителя, батька", він поступово виробляє свій індивідуальний письменницький стиль.

М. Коцюбинська, ведучи мову про Федьковичеві запозичення з Т. Шевченка, зауважує, що, "мабуть, тут мають місце неусвідомлені ремінісценції, бо жоден поет не дозволив би собі так вільно позичати чуже поетичне формулювання, не застерігши, що воно чуже. Просто Шевченкове слово було еталоном, символом української поезії. Адже сам тип поета, уособлений у постаті Шевченка, був дуже природним, привабливим, життєво необхідним для української поезії" [7, 255].

Л. Білецький з цього приводу зазначав: "Я можу пояснити таку несподівану переміну ще й тим, що поет в 50-х роках наслідував німецьких поетів: Невбауера, Ґетого, Ґайного, Улянда й інш." [1, 25]. Засвоївши чужий його національній душі стиль і познайомившись за деякий час зі своїм рідним, на прикладі творів Т. Шевченка, Ю. Федькович звільнився від своєрідного "шваркоту німецького", що почав його глушити. Власне, у Шевченковій поезії він знайшов те життєдайне джерело, що, як жива свята вода, змило все чуже,

нерідне і навернуло на свій національний ґрунт, відродило бажання жити і творити для рідної Буковини рідною, не чужою, мовою своєї нації.

Науково вагомим є дослідження інтерпретації поняття "батьківщини" у творчості Т. Шевченка, зроблене у "Словнику мови Шевченка" літературознавцями. З'ясовуємо кількість повторів поняття "батьківщина" з різними значеннями: чи то глобального масштабу – Україна, чи то більш локального сприйняття як "мала" батьківщина, що пов'язане з його місцем народження. У цьому джерелі відбувається фіксація вживань назв "Малоросія", "Україна", "Украйна", "Вкраїна" – відповідно 3, 201, 33 та 28 разів [13, 18, 392, 359].

І. Франко писав, що почуття батьківщини у Т. Шевченка "основується свідомо та твердо на любові до всіх людей, на бажанні загально людського братерства, на прихильності до всіх пригноблених і покривджених, між котрими перша і найближча серцю поета його рідна "Україна"" [16, 13].

Іван Огієнко, досліджуючи мову творів Т. Шевченка, подає у праці й різні аспекти вживання митцем назви Україна. Наголошується насамперед на територіальному, історичному, політичному і національному аспектах [6, 232–235]. Є. Маланюк: так зазначав щодо вживання у творах Т. Шевченка поняття "батьківщина": "Занадто він був зв'язаний із самим національним єством своєї Батьківщини, занадто страшну в своїй реальності Україну носив в собі самім" [9, 29].

Вживання Т. Шевченком самого імені "Україна" у поезії влучно визначила Т. Даренська: "...поет вперше зробив його символічним за своєю суттю, тобто таким, що окрім етнічно-географічного, несе в собі національно-культурний, політичний і історіософський смисл, стаючи, таким чином, символом національної й духовної самоідентифікації людини. До Т. Шевченка ім'я "Україна" такого значення не мала. Ідентичність українців визнавалася і усвідомлювалася ними самими у свідомості до зовсім інших принципів, насамперед, до віросповідання і підданства певному монарху" [5, 166–167]. Отже, Ю. Федькович на терені західноукраїнської літератури виявився письменником, який своєю поезією запровадив сприйняття України Т. Шевченком у західноукраїнську літературу кінця XIX століття. Співець красної

Буковини і славного роду гуцулів, Ю. Федькович "одним із перших українських літераторів висував ідею нероздільності українських земель" [2, 199], відтворив ліричним словом специфіку буття краю, його героїку, тяжіння до "Великої України", й уже цим протиставився розповсюдженій у краї в ті часи масовій свідомості "просто православного народу".

Виходячи із тлумачення поняття "батьківщина" у поезії Т. Шевченка, спроб інтерпретації значення цього поняття для нього, варто в порівняльному аспекті розглянути, власне, як це поняття інтерпретується й у творчості Ю. Федьковича. У його поетичному світосприйнятті поняття "батьківщина" охоплює також декілька значень. Насамперед – у розумінні "малої батьківщини", тобто певної територіальної одиниці, місця, де він народився, у даному випадку Буковини.

По-друге, батьківщина для нього сприймається як Велика Україна, причому та, яку не роз'єднує Дністер на два береги – це і Галичина, Буковина та Східна Україна: "Та й затужіть, коли би воля, Одну ми пісню із Подоля, Другу думку з Чорногорки, Щоб чути аж за море; Третю прошу заспівати При зеленім гаю, Щоб вчули всі дівчата На козацькім краю" [14, 84].

У численних поезіях можна побачити як автор, звертаючись до своїх читачів, закликає їх до єдності та консолідації земель під однією назвою – "Україна".

Враховуючи міркування багатьох дослідників, зауважмо, що поняття батьківщини у творчості Т. Шевченка і Ю. Федьковича слід розглядати у декількох значеннях: у вузькому значенні як місце народження та проживання, локальний ландшафт, у широкому – це певні на підсвідомому рівні асоціації, рефлексії своїх почуттів, з особистим баченням минулого, теперішнього та майбутнього.

Дійсно, для Т. Шевченка властиві тверді переконання: усе, що не вбирає в себе поняття "батьківщини" або не окреслене її природними символами, належить до "чужини".

У Т. Шевченка є і міфічний, і суб'єктивний характер прив'язаності до конкретної землі, до конкретної географічної території – до своєї батьківщини, що, як відомо, є важливим фактором етнічної ідентифікації, навіть якщо особа не проживає на її території або не володіє нею. Для поета це не просто земля, ландшафт, а опредметизована "земля-батьківщина". Вона "породжує" духовний

зв’язок взаємозалежності й постійних рефлексій про її минуле, сьогодення й майбуття, про її значення і для Т. Шевченка, і для його земляків [3, 68].

Подібне сприйняття батьківщини, з чітко визначеною національною символікою, поняттями рідної землі можна побачити й у поезії Ю. Федьковича, що є яскравим підтвердженням його підсвідомої прив’язаності до конкретної території: "Бо то в нас лиш на Вкраїні Ще зозульки чути; На стороні, пане-брате, Вже єї не буде…" [14, 94].

Свою батьківщину Т. Шевченко подає через природні її символи (Дніпро, могили, гори, степи, садок, лани, калина, верби і т. ін.). Дніпром він починає свою поетичну творчість ("Реве та стогне Дніпр широкий") і закінчує її ("Дніпро, Україну згадаєм"): "Широкий Дніпр не гомонить: Розбивши вітер чорні хмари Ліг біля моря одпочить" [17, 11]; "Дніпро, Україну згадаєм, Веселі селища в гаях, Могили-гори на степах – І веселенько заспіваєм" [18, 309].

Аналогічні природні символи, асоціації можемо зустріти й у поезії Ю. Федьковича. До речі, варто зауважити, що природний символ річки на означення чи то великої України, чи то "малої батьківщини" у поезії Ю. Федьковича розширений до вживання декількох гідронімів на географічне позначення території: "Ци Дністер то буйно бурий на Подолі грає?" [14, 21]; "Бо моя мати мене породила В чистім поли при Дунаю" [14, 27]; "Ци знаєш, де ті сині наші гори, Де Черемшу, де буйного ізвори…" [14, 45]; "Он колишесь тихий Дніпер, вечір, він дрімає…" [14, 46]; "Де водиці запросити – Ци у Дону, ци в Дунаю?" [14, 82].

Отже, основний зміст, що вкладають Т. Шевченко і Ю. Федькович у поняття "батьківщини" охоплює декілька параметрів, які доречно розкрити на прикладах із поезії митців. Передусім, Україна у творчості обох письменників постає як персоніфікований образ. Так, у Т. Шевченка: "...Сміється і ридає / Уся Україна!", "Встане Україна" [19, 1, 44]; у Ю. Федьковича: "А та мати Україна, Та болісна мати, Вмивається кривавими, Під хрестами стоя!.." [14, 153]. Виступаючи як складова національного буття, Україна-батьківщина є для письменників матір’ю – найріднішою в цілому світі. Тому в поезії наявна чимала кількість звертань до цього персоніфікованого образу. Так, у Т. Шевченка: "...моя ненько, / Моя Україно" [19, 1, 51]; "Подивись тепер на матір, / На свою Вкраїну" [19, 1, 221]; "А ти, моя

Україно. / Безталанна вдово" [19, 1, 238]; "Україно! Україно! / Оце твої діти" [19, 1, 250]; "...Плач, Украйно! / Бездітна вдовице!" [19, 1, 250]; "Люблю, як щиру, вірну дружину, / Як безталанную свою Вкраїну!" [19, 2, 50]; "Я всю мізерію оддав / Моїй Україні небозі..." [19, 2, 257]. У Ю. Федьковича: "Ох, не плач лиш, не журися, Україно-мати!", [14, 95], "Буковино, Волощино, Мамко моя, ненько, Як на тебе подивлюся – Гуляє серденько", "Буковино, мамко моя, Вовік тобі слава" [14, 110] та ін.

Чимала кількість поезій письменників асоціює поняття батьківщини в поезії з конкретною географічною територією, точно вказується, де відбувається та чи інша подія. Причому Ю. Федькович більше вживає географічних місцевих назв на означення території. У Т. Шевченка: "В Україну верталися" [19, 1, 74], "Лютує голод в Україні" [19, 2, 30]. У Ю. Федьковича: "І буду Вам співати, що Підгір'є діє, Як тамки сонце світить, як там місяць гріє" [14, 31]; "Чо' ж кидаєш, руський сину, Україну-матку? Чо' ж кидаєш, недовірку, Рідне Запороже…" [14, 95].

Батьківщина для Т. Шевченка і Ю. Федьковича є образом-метою їхніх роздумів, спогадів, мрій, прагнень. У Т. Шевченка: "Та про Україну мені заспівай" [19, 1, 19]; "Та хоч крізь сон подивлюся / На ту Україну" [19, 1, 139]; "І згадую Україну" [19, 2, 64]; "Може ще я подивлюся / На мою Украйну" [19, 2, 236]. У Ю. Федьковича: "Повій, вітре, повій, буйний, Відки тя чекаю, Та привій ми хоть листочок З козацького краю, А з нашої Буковини Мальовану квітку…" [14, 99].

У поетичній візії письменників батьківщина виступає і як джерело національної пам'яті-слави. Т. Шевченко: "Гине слава, батьківщина" [19, 1, 41]; Ю. Федькович: "А ми, братя, не покинем Наше Запороже. Бо на тіїм Запорожі Хата на помості, В паніматки-України Будемо за гості" [14, 95].

Поняття Великої України і "малої" батьківщини для Т. Шевченка і Ю. Федьковича є також історією українського етносу. Т. Шевченко: "Було колись – в Україні / Ревіли гармати" [19, 1, 65]; "Тяжко, Тяжко мені стало, / Так, мов я читаю / Історію України" [19, 1, 248]; Ю. Федькович: "Хто ж то може знов забути могили, кургани, Де козацтво українське, славні атамани Свою славу сном провадять, славов серце гріють… Україно, Запороже, можна вас забути?.." [14, 46].

Суттєвим доповненням переліку значень поняття "батьківщина" у розумінні обох письменників є ще один важливий аспект. Як відомо, Ю. Федькович для себе свідомо обирає місію, яку виконував для Центральної та Східної України Т. Шевченко, звідси чимала кількість алюзій до його творчості, та й до його образу зокрема. Консенсус у сприйнятті України – Наддніпрянщини і Західної – Ю. Федьковичем і Т. Шевченком виявився у творенні образу краю, без якого на чужині щире серце не проживе, проте й удома не витримає: "Най тутки трісне, тутки гине!". Звернення "буковинського соловія" до "руського" (названого ще й "віщуном на козацькі діти", тобто національним пророком) перебирає почесний і відповідальний обов'язок "тужити" за Т. Шевченка – принаймні до доби, коли в Україні "зазоріє". Саме тому для Ю. Федьковича Велика Україна асоціюється, окрім вищезгаданих значень, і з творчістю Т. Шевченка, його вчителя і натхненника на велику спожвижницьку справу. Поет добровільно вибирає для себе вінець поета-провісника кращої долі для рідного народу: "Ліпше сам я рано встану, А сповівшись щиро Богу, Займу плуги круторогі, Зорю гори та й долину, Зорю свою Буковину, Як наш Тарас, як мій тато Научив мене орати…" [14, 104]. Ця асоціація постаті Т. Шевченка як батька, "Кобзаря Русі, Мартира України, предтечі нашої волі і слави" з самою Україною є продовженням розробки теми великої і малої батьківщини у творчості Ю. Федьковича. Навіть у своїй громадській діяльності Ю. Федькович покладався на авторитет Т. Шевченка: "Шевченко, батько наш, Шевченко! Уже се слово саме є таке чудотворне, що нічо не треба, лиш горючі, аби літерацькі наші узурпати, що гей тоті рапаві жаби по Галичині сегодне крікають, туда позалізали, де їм бог судив бути: у болото. Шевченко, соловію! Хто сріберного твого голосочку раз чув, чи може той жабиного крікоту дожидати?" [11, 29].

Ю. Федькович завжди розумів шкідливість розрізнення українських земель, закликав до об'єднання всіх свідомих сил. Так, символ мосту виступає у поезії "До мого брата Олекси Чернявського" консолідантом українських земель в обопільній справі – для України-Русі – це символ добування батьківської волі і слави, а для Галичини – це впевненість у повернення православної віри: "Мости, брате Олексику, Мости, мій друже, Єднай нашу Буковину З Червоною Русев" [14, 106]. А у поезії "Нива" консолідуючою силою Ю. Федькович наділяє голос поета-співця: "А

я заспіваю поруському краю, Щоб було далеко, далеко мя чути; Від Чорної гори до Дніпра-Дунаю Розсипся ми, пісне, барвінком та рутов!" [14, 105].

Отже, у поетичній візії Т. Шевченка і Ю. Федьковича поняття Великої України і "малої" батьківщини охоплюють декілька значень, що свідчить про національну, культурну спорідненість митців, про продовження традицій і думок Т. Шевченка у західноукраїнській літературі. Поняття "батьківщини" чи то Великої України, чи то "малої" батьківщини, у широкому розумінні, виконує у Т. Шевченка та Ю. Федьковича функцію консолідації національної спільноти і є складовою процесу їхнього національного самоствердження та самоідентифікації як свідомого, осмисленого ототожнення себе з українською національною спільнотою.

1. *Білецький Л.* Осип Федькович / Л. Білецький // Білецький Л. Самостійна думка. – Кн. 1. – Чернівці, 1935. – С. 21–32. 2. *Бондар М. П.* Юрій Федькович / М. П. Бондар // Історія української літератури XIX століття: У 2 кн. – Кн. 2: Підручник / За ред. акад. М. Г. Жулинського. – К.: Либідь, 2006. – С. 196–229. 3. *Брижицька С. А.* "Я не одинокий…": Національне самоствердження Тараса Шевченка та його вплив на становлення національної ідентичності українців (друга чверть XIX ст. – середина 20-х років XX ст.): Моногр. / С. А. Брижицька. – Черкаси: Брама-Україна, 2006. – 192 с. 4. *Грабович Г.* Поет як міфотворець / Г. Грабович. – К.: Критика, 1997. – 208 с. 5. *Даренська Т. В.* Український образ світу в ключових символах поетичної творчості Тараса Шевченка: Дис. … канд. філос. наук: 09.00.12 / Т. В. Даренська. – К., 2002. – 194 с. 6. *Іларіон Митрополит*. Граматично-стилістичний словник Шевченкової мови / Митрополит Іларіон. – Вінніпег, 1961. – С. 232–235. 7. *Коцюбинська М.* Література як мистецтво слова. Деякі принципи літературного аналізу художньої мови / М. Коцюбинська. – К.: Наукова думка, 1995. – 323 с. 8. *Літературознавча енциклопедія*: У двох томах. – Т. 1 / Авт-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ "Академія", 2007. – 608 с. 9. *Маланюк Є.* Книга спостережень / Євген Маланюк. – К.: Атіка, 1995. – 236 с. 10. *Письменники Буковини* другої половини XIX – першої половини XX століття: хрестоматія. Ч. 1. / Упоряд. Б. І. Мельничук, М. І. Юрійчук. – Чернівці: Прут, 2001. – 800 с. 11. *Півторак В.* Стилістика тропової системи Юрія Федьковича / В. Півторак // Науковий вісник Чернівецького університету. – 2005. – Вип. 274–275. Слов'янська філологія. – С. 109–113. 12. *Сидоренко Г.* Від класичних норм до верлібру: монографія / Г. Сидоренко. – Вища школа, 1980. – 184 с. 13. *Словник мови Шевченка*: в двох томах. – К.: Наукова думка, 1964. – Т. 1. – С. 18, 392, 359. 14. *Федькович Ю.* Твори. – Т. 1. Поезія. – Ч. 1. Лірика / Ю. Федькович. – Чернівці: Буковина, 2004. – 272 с. 15. *Федькович Ю. А.* Вибрані твори / Ю. А. Федькович. – Ужгород: Карпати, 1978. – 256 с. 16. *Франко І.* Темне царство / Іван Франко // Франко І. Твори в двадцяти томах. – К.: Держ. в-во худ. літ., 1955. – Т. 17. – С. 9–28. 17. *Шевченко Т. Г.* Повне зібрання творів: У 12 т. / Редкол.: Є. П. Кирилюк (голова) та ін. / Тарас Шевченко. – К.: Наукова думка, 1989. – Т. 1. Поезії, 1837–1847 рр. – 528 с. 18. *Шевченко Т. Г.* Повне зібрання творів: У 12 т. / Редкол.: Є. П. Кирилюк (голова) та ін. / Тарас Шевченко. – К.: Наукова думка, 1989. – Т. 2. Поезія. 1847–1861 рр. – 592 с. 19. *Шевченко Т.*

Повне зібрання творів у шести томах / Тарас Шевченко. – К.: В-во АН УРСР, 1963, 1964. – Т. 1. – 484 с. – Т. 2. – 632 с.

О. Боднар, викл.,
Тернопільський національний економічний університет

ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ МОТИВИ У ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА І ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА

Мотивний аналіз повісті Т. Шевченка "Близнецы", роману В. Шевчука "Стежка в траві. Житомирська сага" та ін. дає підстави стверджувати, що екзистенційні ідеї в українській літературі, беручи свій початок ще від роздумів Г. Сковороди, знаходили оригінальне втілення, зокрема у творах Т. Шевченка і В. Шевчука.
Ключові слова: *екзистенціалізм, абсурд, відчуженість, самотність, суб'єктивність істини.*

Мотивный анализ повести Т. Шевченко "Близнецы", романа В. Шевчука "Тропа в траве. Житомирская сага" и т. д. дает основания утверждать, что экзистенциональные идеи в украинской литературе, беря свое начало еще от размышлений Г. Сковороды, находили оригинальное воплощение, в частности в произведениях Т. Шевченко и В. Шевчука.
Ключевые слова: *экзистенциализм, абсурд, отчуждение, одиночество, субъективность истины.*

Motif analysis of T. Shevchenko's story "Twins" and V. Shevchuk's novel "Path in the grass. Zhytomyr saga" and others gives reason to believe that the existential ideas in Ukrainian literature, dating back to Skovoroda's thoughts, found the original implementation, particularly in T. Shevchenko's and Val. Shevchuk's works.
Key words**:** *existentialism, absurdity, alienation, loneliness, truth subjectivity.*

Чотири "стовпи", які сформували світогляд Валерія Шевчука, за його власним зізнанням, – це літописець Самійло Величко, філософ Григорій Сковорода, письменники Тарас Шевченко та Іван Франко. Спробуємо простежити імпульси, що йшли від Тараса Шевченка, в аспекті розвитку екзистенційних інтенцій.

Екзистенціалізм як філософська концепція та літературний напрям – одне з найбільш поширених явищ світового літературного процесу ХХ століття. Творчість майже кожного письменника позначена впливом екзистенціалізму. Означену нами тему так чи інакше порушували ряд літературознавців, інтерпретаторів творчості Т. Шевченка і В. Шевчука, а саме: С. Павличко, Л. Тарнашинська, О. Тарнавський, Ю. Шерех та ін. Вони вирізняють

у творах українських письменників такі риси екзистенціалізму, як усвідомлення абсурдності світу, самоусвідомлення, визначення свого призначення, прагнення до внутрішньої свободи, розчарування у навколишньому світі.

Ідеї, що лягли в основу екзистенціальної філософії, знайшли своє відображення і в творчості українських мислителів, письменників, зокрема Т. Шевченка, Г. Сковороди, М. Гоголя, Лесі Українки, І. Франка, В. Винниченка, В. Стефаника, В. Підмогильного, М. Хвильового, М. Івченка, Є. Плужника, Т. Осьмачки, В. Стуса, В. Шевчука. Про це, зокрема, пише Анна Горнятко-Шумилович [1], констатуючи значний вплив поглядів Г. Сковороди (особливо "концепції щастя") на багатьох українських письменників.

Відношення між категоріями світу і людини відіграють провідну роль у Шевченковому світогляді. Герої Т. Шевченка при звичному зовні вияві життя сприймаються як люди внутрішньо вільні, котрі самі обрали свій шлях, чітко визначили цінності. Як і Г. Сковорода, Т. Шевченко стверджує непереможність духовно вільної людини. Він наголошує на виховному ефекті доброго ставлення для утвердження в людині власної гідності як стимулу до її духовного збагачення й розвитку.

Простежується чітка позиція письменника в повістях, більшість яких має щасливий кінець: зло рухається до свого краху і справедливість торжествує. Щоб розрізнити добро і зло, між якими не існує чітких меж, герої проходять тернистий життєвий шлях, здобувають свій досвід тривалою і важкою працею, заслуговують стражданнями і доброчесністю. Автор позиціонує їх із погляду гуманізму; його ідеал людини – це переконаний християнин, добробут якого зароблений власною працею, який готовий допомогти бідним і стражденним, а душа такої людини здатна до відчуття прекрасного як у житті, так і в мистецтві.

Так, персонажів повісті "Близнецы" (1855) Никифора Федоровича Сокиру та його дружину Парасковію Тарасівну виведено як подружню пару людей літнього віку, що прожили в мирі й благополуччі багато років, але не мали дітей. Вони довго і щиро молилися до Бога і надіялися, зрештою і надіятись перестали, проте стався такий випадок – покритка підкинула їм діток-близняток. Вже з початку повісті переймаємося добрим ставленням цього подружжя одне до одного і до цієї неординарної ситуації. Никифор Сокира –

український сільський інтелігент, мудра людина, яка розводить бджіл, щоб відсторонити себе від будь-якого корисливого і необхідного зіткнення з людьми, а разом з тим від усього мерзенного і низького. Автор підкреслює, що людина насправді щаслива тоді, коли вміє відгородити себе від усього недостойного і бути щасливою тим, що набула власними руками. Саме таким і був Никифор Сокира. В цьому відчутний вплив ідей Г. Сковороди.

Викликає співпереживання й інший персонаж повісті – вчитель хлопців-близнюків Степан Левицький. Вихідець з убогої багатодітної сім'ї старанно навчає дітей і пам'ятає про батьків. Принісши їм свій заробіток, він викликає повагу і в Никифора Сокири. Відбулися внутрішні зміни особистості цього героя. Під упливом ласкавого поводження і матеріальної винагороди за свою сумлінність в очах у всіх, та й у нього самого, з'явилася повага до нього. Змінився і вираз його обличчя, став свіжим, спокійним і добрим. Значну роль у цьому відіграв Никифор Сокира. Свою велику вдячність сотнику Сокирі Степан виявляє, піклуючись про його синів, коли ті вступали на навчання.

Щедру душу Никифора Сокири письменник зобразив учинком, коли той подарував десять вуликів Степану зі своєї пасіки. В захваті від щедрості Степан вигукнув: "Дайте мне хоть дух перевести. Вы меня умертвите вашими благодеяниями" [3, 479]. Це був дуже цінний подарунок і Никифор Федорович виразив ним своє ставлення до Степана. Він вважав, що бджола потребує не тільки мистецької людини, але смиренної і праведної, – саме таким був Степан. Усе це дало поштовх доброчинності Степанові, він відкрив свою школу.

Діти Сокири Зосим і Саватій, маючи однакове виховання, виросли зовсім різні. Сотник Сокира порівнює їх із двома липами, які посадив того дня, коли дітей знайшли. Дерева виросли однакові, а сини – ні: "Зосим оскорбил благородную природу человека" [3, 489]. На відміну від нього, Саватій став чесною і скромною людиною, що вміє розпоряджатися грошима і ніколи не просить їх у батьків. Сотник Сокира говорить: "Кто не нуждается в деньгах, тот богаче богатого" [3, 489]. Саватій був талановитим і працював над собою, він не тільки грав на скрипці, а й відчував і розумів музику. Брати по-різному писали і листи батькам. Зосим скупо і лише вимагав грошей, тоді як Саватій достеменно описував усі враження і завжди щиро дякував за все.

Вражає випадкова зустріч двох братів. Саватій надзвичайно здивований переміною брата. "Мне казалося, что я видел Зосю во сне, что на самом деле такое превращение невозможно в человеке. Такое помертвение всего человеческого" [3, 502].

Отже, і в сюжеті повісті, і в характерах персонажів, можна прочитати коди як філософських роздумів Г. Сковороди, так і майбутніх пошуків суті й призначення людської екзистенції.

Схожа до Зосима своєю споживацькою натурою Марися Шара з Шевчукового роману, яка запланувала одружити сина Владека з Мирославою Білецькою, щоб отримати дім у спадок.

Екзистенційність романів Валерія Шевчука проступає не тільки у специфіці художніх образів, сповнених настроями самотності, а й у відповідному філософському спрямуванні творів, де розгортається протистояння духовного і тілесного, раціонального й ірраціонального, свідомого і підсвідомого.

Письменники-екзистенціалісти прагнуть збагнути справжні причини трагічної невлаштованості людського життя. На перше місце виходять категорії абсурдності буття, страху, відчаю, самотності, страждання, смерті; особистість має протидіяти суспільству, державі, середовищу, ворожому "іншому", адже всі вони нав'язують їй свою волю, мораль, свої інтереси й ідеали; поняття відчуженості й абсурдності взаємопов'язані та взаємозумовлені; вища життєва цінність вбачається у свободі особистості; існування людини тлумачиться як драма свободи; найчастіше розповідь ведеться від першої особи.

Основні категорії екзистенціальної філософії: людина – центр буття, абсурдність, відчуженість, самотність, свобода вибору, суб'єктивність істини.

Помітний неабиякий вплив Ф. Кафки на В. Шевчука. Людина, за світовідчуттям Ф. Кафки, беззахисна, приречена і пригнічена. Самотня, вона протистоїть цілому світові й безсила в цьому протистоянні. Художній світ Ф. Кафки: сон – страх – абсурд. У В. Шевчука спостерігаємо подібні елементи перевтілення, трагедію відчуженості особистості, фактор сну.

Вся Шевчукова проза – це твори про пошук сенсу буття. Лейтмотив його творчості – конкретне існування людини як індивіда. Проаналізувавши роман "Стежка в траві. Житомирська сага", можемо знайти підтвердження цьому. Весь сюжет роману

тримається на осі такого авторського спостереження: "Я помітив цікаву закономірність: життя людське – то плин, загалом малоцікавий, розмірений, навіть нудний. Банальне порівняння: життя – як ріка, але в ньому є щось тонко підмічене. Спокійно дзюркоче вона між каміння, тиха, мирна й лагідна, а загриміли грози, полилися дощі, і вона розливається, піниться, каламутніє, рве греблі…" [4, 7].

Головний герой роману, від імені якого ведеться оповідь, Віталій Волошинський, у своєму становленні як особистість досить часто сперечається сам із собою. В нього піднявся бунт, коли невдячний хлопець обізвав його "мавпою". Він закипає образою і вирішує більше не коритися. "Але “раб” у нашій душі буває сильніший, ніж нам того хочеться" [4 ,96].

Героїв роману автор поселив на одній вулиці, кожен живе своїм життям, а об’єднує їх боротьба зі своїми проблемами і ворожнеча між ними відбувається на основі морально-ціннісних понять.

Віталій Волошинський, ведучи свій літопис, постійно замислюється над комплексом духовного буття. "Я знаю: людина може бути гарна, ошатна, модно вдягатися… може замовляти, що хоче, але й при цьому залишається нещасна" [4, 87].

В. Шевчук подає суворий самоаналіз героя, що ототожнює себе із жабкою, "яка вилізла на чорну стежку і скаче лапами в холодний порох, ніби в тому є якийсь глузд. Жаби, істоти корисні й безневинні, але вже тим бридкі й небажані, що почварні. Жодна ніжна істота не візьме мене в руки і не зігріє своїм теплом, а раз так, то і я ніколи не перетворюсь у принца" [4, 20].

Шевченків герой Степан почувався, мабуть, подібно. Його, відкинутого суспільством, людину з пересічною зовнішністю та глибоким внутрішнім потенціалом, спочатку не сприйняв і Никифор Сокира. Лише згодом, довівши свої цноти, Степан заслужив повагу в самого попечителя гімназії Івана Котляревського.

Для Шевченкових героїв – хлопців-близнюків, а особливо для Саватія, важливу роль у вихованні відігравав батько, тоді як для Шевчукового Віталія – мати, яка в духовному плані будувала дім і все, що в ньому.

Інший позитивний герой – Сильвестр. За задумом автора, поет і мислитель, що мав уособлювати саме небо, але повернувся з таборів низеньким лисим чоловіком у смішному вбранні,

невпевнений і закомплексований. Від нього відмовилася дружина і розлучилася з ним. Прийняла його назад лише заради дочки, яка мріяла про батька. Всі Сильвестрові мрії і сподівання затишного, люблячого дому і сім'ї розбилися вщент від холодної і жорстокої реальності, відчуття самотності в родинному вогнищі. І в думках він далі, мов дитина, складає дім, як макет із кубиків, але це лише макет. Та згодом, завдяки Сильвестровій делікатності, м'якому і обережному завоюванню прихильності жінки, перемагає його висока віра в моральні цінності. Отже, він віднайшов свою стежку в траві, в якій – ідеал родини.

Значний вплив на розвиток особистості мають зовнішні обставини. Боротьба і бунт – реакція на світ у В. Шевчука проявляється більш гостро, ніж у Т. Шевченка. В. Шевчук здебільшого зображає героїв у критичних межових ситуаціях, велике значення у формуванні особистості має образ дому. У Т. Шевченка важливу роль відіграють навколишні.

Специфіка екзистенціального типу Шевчукового світобачення зумовлена як упливом Т. Шевченка, так і є своєрідним продовженням філософських традицій Г. Сковороди. Людина може існувати як людина лише в середовищі своєї нації, оскільки немає людини абстрактної. Значущим для сприятливого існування людини є гуманність.

Єднають митців екзистенційні мотиви та конкретне співчутливе бачення людського існування. Вони ділять героїв на пристосуванців і людей-інтелігентів, які живуть чесно. У становленні особистості важливу роль відіграє національна специфіка та екзистенційна філософема дому і родини.

1. *Горнятко-Шумилович А. Й.* Інтелектуалізм прози Валерія Шевчука: Автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.01 / А. Й. Горнятко-Шумилович; Львів. держ. ун-т ім. І. Франка. – Л., 1999. – 18 с. 2. *Наливайко Д.* Інтелектуальна проза А. Камю / *Камю А.* Вибр. твори : У 3 т. – Т. 3. – Х., 1997. – 600 с. 3. *Шевченко Тарас.* Усі твори в одному томі. – К.; Ірпінь: ВТФ "Перун", 2007. – 824 с. 4. *Шевчук В. О.* Стежка в траві. Житомирська сага. У 2-х т. – Т. 1. – Харків: Фоліо, 1994. – 494 с. 5. *Шевчук В. О.* Стежка в траві. Житомирська сага. У 2-х т. – Т. 2. – Харків: Фоліо, 1994. – 526 с.

Є. Гончарук, асп.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

ІДЕЙНО-ТЕМАТИЧНИЙ ЗМІСТ ЖАНРУ "ЛЯМЕНТ" У ТВОРЧОСТІ М. СМОТРИЦЬКОГО І Т. ШЕВЧЕНКА

У статті проаналізовано ідейно-тематичні, композиційні особливості жанру "лямент" та досліджено, як традиційний бароковий жанр трансформувався, які його елементи представлені у поетичній творчості Т. Шевченка.
Ключові слова: *лямент, плач, жанр, бароко.*

В статье проанализировано идейно-тематические, композиционные особенности жанра "лямент" и исследовано, как традиционный барочный жанр трансформировался, какие его элементы представлены в поэтическом творчестве Т. Шевченко.
Ключевые слова: *лямент, плач, жанр, бароко.*

Ideas, thematic, compositional peculiarities of "lament" are analyzed in this article. The transformations, elements of traditional baroque genre that are presented in poetic work of Taras Shevchenko are studied.
Key words: *lament, "plach", genre, barogue.*

Традиційність є однією з ключових ознак поняття жанру, але, разом з тим, розвиток літератури постійно засвідчує "намагання художнього змісту вийти за межі усталених ознак, що веде до певних трансформацій", – стверджує дослідниця жанру елегії О. Ткаченко [6, 70]. Подібні видозміни, метаморфози, що відбуваються з жанром при зміні літературних епох є цікавим явищем для дослідження.

Знаковим для літератури XVII–XVIII ст. є жанр "ляменту", що втілює концептуальні мотиви, ідеї тієї епохи. У добу Бароко "лямент" укладався на смерть видатної особи, ідейні рамки твору передбачали традиційно барокові нарікання на тлінність усього земного, розмірковування над вічними цінностями. Смерть, втрата цінного – є мірилом усього, приводом замислитись над плином життя. Потужність впливу "барокової хвилі" на наступну епоху важко переоцінити. На рівні філософських категорій, мотивів, образних систем Романтизм "перекликається" із попереднім літературним стилем. Дослідженню барокових мотивів, ідей у творчості Тараса Шевченка присвячували свої розвідки Ю. Барабаш, І. Дзюба,

О. Новик та ін. Питання засвоєння барокових жанрів не було предметом вивчення науковців.

Тому в цій статті, з'ясувавши ідейно-тематичні, композиційні особливості ляменту, аналізуємо, як традиційний, гармонійний для барокової літератури жанр використаний Т. Шевченком у поетичній творчості.

Для досягнення мети підемо шляхом порівняння жанру "плачу" у творчості ранньобарокового автора М. Смотрицького і Т. Шевченка. Для початку декілька зауважень: по-перше, необхідно з'ясувати художньо-структурні особливості ляменту в межах української поезії XVII–XVIII ст., його основні мотиви, специфіку творення образів, тощо. По-друге, шляхом порівняння текстів двох авторів визначимо наявність елементів ляменту в поезіях Т. Шевченка. Для аналізу було обрано поезії "На вічну пам'ять Котляревському" та "До Основ'яненка". "Лямент у св□та убогих на жалосноє преставленіє …Леонтіа Карповича" візьмемо за об'єкт для дослідження ляменту, його змістових ознак та особливостей композиційної побудови.

Окреслимо жанрові ознаки традиційного для епохи Бароко ляменту. Термін походить від латинського слова "lamenta" – плач, жалоба. Традиційно це поетичний жанр, що застосовується під час поховань, поширений у добу Бароко, якому притаманні ознаки філософської медитації, панегіричного та оскаржувального елементів змісту. Також жанр ляменту відзначається поєднанням елементів елегії та панегірика [6, 71].

Як зауважує О. Ткаченко, традиційними для цього жанру є релігійно-філософські, соціальні, настановчі мотиви, покликані передати стан жалю, смутку.

Щодо композиційно-змістової структури традиційного барокового ляменту, за Т. Шевчуком, твір ділиться на "реальну", земну і потойбічну, містичну частини. Перша: передає загальний смуток і плач за померлим, позначена роздумами про марність земного життя і нерозбірливість смерті. Також важливим елементом є уславлення добрих справ померлої особи. Друга: представлена зверненням померлого до живих, функція цієї частини – задекларувати християнські цінності, вона є логічним продовженням попередньої думки про важливість піклування про внутрішній світ, необхідність через добрі справи заслужити царство небесне, яке є звільненням для людської душі.

Власне, мета жанру – зобразити глибокий біль, тугу, передати надзвичайне емоційне напруження, спричинене втратою, трагічними подіями, – це є концептуальним у цьому жанрі. Як слушно зауважує О. Ткаченко, саме лямент у подальшому повпливав "на формування жанрового різновиду елегії– елегії на смерть" [6, 71].

Щодо ґенези жанру, дослідники зазначають, що лямент у літературі постав на ґрунті народних голосінь, які у своїй первинній суті є антитетичними. В. Коваль, зауважує: "Архетип плачу структурувався у двох контрастних емоційно-психологічних площинах – "сліз" і "радості"" [3]. Розпач та безпорадність перед смертю змінюється радістю за віднайдення душею вічного царства. Так, М. Грушевський зауважує щодо "Треносу" М. Смотрицького, що "се наше традиційне голосіння, стільки разів використовуване в нашій літературі, що воно стає немов національною нашою літературною формою" [2].

Перейдемо безпосередньо до аналізу текстів. "Лямент…" М. Смотрицького органічно починається традиційним для цього жанру плачем, "як ритуальною складовою тексту", що постав як реакція на смерть архімандрита віленського Свято-Духового братського монастиря Леонтія Карповича. Виливання жалю синами церкви подано у типово бароковому дусі: автор зводить всі міркування до спроби осмислити феномен смерті, наголосити на марнотності світу, тимчасовості перебування в ньому людини. "Оле плачу, мы плачем, а в плачу не бачу, Доступим ли ут□хи. Хто подставить м□хи Под зреници крававый? Не маш нам ут□хи! Полны домы, улицы болю, ох, стогнанья" [7, 207].

Як відомо, спонукою до написання "На вічну пам’ять Котляревському" стала смерть відомого українського письменника, про яку Т. Шевченко довідався від Основ’яненка. Як уже зауважили, ключовим для ляменту є важливість передати психічні переживання, болісні почуття, спричинені горем. Рядки Шевченкової поезії не містять такого емоційного трагічного пафосу, надриву.

Характерним для цього жанру також є певний монолог до померлого. У формі звертання Т. Шевченко, як і М. Смотрицький, нарікає І. Котляревському на те, що він покинув сиротою Україну: "Недавно, недавно у нас в Україні Старий Котляревський отак щебетав. Замовк неборака, сиротами кинув І гори, і море, де перше витав" [9, 16].

Порівняймо у М. Смотрицького: "Же сь нас, сирот убогих, въ хл□б слова зоставил?" [7, 208]. Леонтій Карпович був для братії усім, тож вони прощаються: "Зъ отцем стада, зъ маткою сирот, вдов упалых, Зъ сыном церкви, зъ сполъбратом великих и малих" [7, 204].

На думку С. Бабича, ламентація була для барокового автора однією з форм вираження емоційного пафосу у творчості, плач, що має архетипну природу, є певною мірою своєрідним знаковим кодом культури, "у формі якого втілювався модус трагічного відношення до дійсності" [1, 12].

Важливим елементом ляменту у бароковій літературі було зображення добрих справ постаті, якій присвячено твір. У "Ляменті…" М. Смотрицького цьому відводиться значна частина тексту, подібна традиція наочно засвідчувала праведність особи, доводила її право на звільнення від тлінного тіла і отримання життя вічного. Це власне панегірична частина, метою якою було також уславлення особи. "М□л въ реєстр□ въ памяти вс□х б□дных, збол□лых, Слал, нав□жал што тыдень вдов, осирот□лых"; "Жил на св□т□ за св□том, научил постити, Дни святьни, праздники, честно обходити, На всеночных молитвах трвати нетескливе, Хутне ходить до церкви, жити святобливе" [7, 210].

Творчість І. Котляревського та його значення для українців Т. Шевченко подає за допомогою фольклорного образу соловейка, вмонтованого у такі рядки: "Було як смеркає, Защебече на калині – Ніхто не минає. Чи багатий кого доля, Як мати дитину, убирає, доглядає – Не мине калину. Чи сирота, Що до світа стає працювати…" [9, 15]. Зображення людей, що слухали соловейка, утверджує силу поетичного слова, мистецтва та потребу в ньому для всіх людей, незалежно від соціального стану, наголошує на його здатності лікувати душу: "Защебече соловейко – Сохнуть дрібні сльози, Послухає, усміхнеться, Піде темним гаєм…" [9, 15].

Канон елегії на смерть (як визначає цю поезію Н. Чамата) не містить лише роздуми про смерть та життя, все це ведеться до розмови про вічність естетичних та етичних цінностей, мистецтва. Для автора ляменту важливо не лише донести свій біль з приводу втрати, а й закцентувати увагу на цінності втраченого. У М. Смотрицького учні отця лише після його смерті усвідомлюють усю цінністю вчення, справ його: "Тепер знаєм, якъ была солодка и

смачна Манъна єго науки, ах, душе невдячна. По утрат□ доброго доброть позначаєш" [7, 209].

У барокових творах автори, пишучи про смерть, засвідчують та нарікають на безсилля перед швидкоплинністю життя, сліпотою смерті, та все ж утверджують існування душі у вічності. Отець Леонтій Карпович здивований плачем його братії, адже нарешті він звільнився від "огнилого похилого дому" (тіла людського), своїм служінням та благочестивістю перед Богом настоятель православного монастиря здобувся на вічне праведне життя: "По пелкгримств□, з мешканья Мизерного, въ палацы Небесныи, по працы" [7, 218].

Т. Шевченко також не обмежується оплакуванням, поет утверджує ідею безсмертя, здобуття вічного життя, яке можливе заслужити завдяки людським добрим справам, письменницькій праці у цьому разі: "Все сумує, – тільки слава Сонцем засіяла. Не вмре кобзар, бо навіки Його привітала" [9, 16].

Декілька зауважень щодо системи образів. Душа померлого ототожнюється з образом птаха, який у майже кожній релігії має особливе сакральне наповнення. У частині, присвяченій картині загального суму та безнадії, М. Смотрицький у класичній християнській традиції порівнює душу померлого з голубицею, яка посіла своє місце на небі поруч із Богом. Це зумовлено, на думку Т. Шевчука, виходом душі у містичний простір: "Єго душа, якъ пташок, от тенет таємних Ловцов ушла, порвала с□ти засад земных, Нашла соб□ мешканьє голубица тиха Гн□здо въ неб□. Леч наша, ах, тер[пил]а лиха" [7, 208]. Вірш Т. Шевченка теж містить символічний образ соловейка, який полишив своє гніздо: "Сонце гріє, вітер віє З поля на долину, Над водою гне з вербою Червону калину; На калині одиноке Гніздечко гойдає, – А де ж дівся соловейко? Не питай, не знає" [9, 14]. Використання фольклорного образу дозволило авторові поєднати в ньому значення співця народу і в той же час дозволяє потрактувати цей образ як символ душі, що відлетіла.

Прийом антропоморфізації чи натуралізації культових образів, традиційний в естетиці Бароко, використовують низка авторів. Якщо звернутись до "Треносу" М. Смотрицького, – іншої модифікації жанру ляменту, що має яскравий публіцистичний характер, – у центрі постає образ церкви-матері, що втратила дітей, які зрадили її

і залишили убогою, бідною сиротою. У цьому ракурсі увагу привертає вірш Т. Шевченка "До Основ'яненка". У тексті відображено тугу за Січчю, за Чорноморським гетьманом Головатим, вірш сповнений тугою, жалем природи за тими часами, за козаками: "Нема Січі, пропав і той, хто всім верховодив!" [9, 50]. Представлені персоніфіковані образи могил, чайки: "Чайка скиглить, літаючи, Мов за дітьми плаче", "На тім степу скрізь могили стоять та сумують, питаючи у буйного…", "Не вернуться, – Заграло, сказало синєє море" [9, 51]. Як і в бароковому ляменті, перед нами постає образ осиротілої України: "Обідрана, сиротою понад Дніпром плаче". Якщо у "Треносі" зображення церкви в часово-просторових межах марного світу, було відображенням бачення цього світу як марного, тлінного, світу сує́ти, деструкцій і висловлюється туга за ідеальним, вічним, наприклад образом ідеальної церкви, – у Т. Шевченка ж маємо надзвичайне емоційне напруження, навіть безсилля перед втратою Січі, та все ж автор зауважує, що все на землі марне і тлінне, але є вічні речі – слава, здобута козаками: "Смійся, лютий враже! Та не дуже, бо все гине – Слава не поляже" [9, 51]. Паралельно Т. Шевченко міркує, що вічні цінності, власне слава запорозька буде вічна у слові: "Наша дума, наша пісня Не вмре не загине" [9, 51].

Традиційною ознакою ляменту Т. Шевчук називає коловорот смутку і радості, що, власне, і спостерігаємо в обраних текстах. У "Ляменті…" все завершується прийняттям смерті та радості отця за здобуття раю, у Т. Шевченка плач і туга змінюються утвердженням безсмертної слави та слова, що існує поза часом.

Дослідники не мають спільної думки щодо жанрового визначення вірша "На вічну пам'ять Котляревському". Є. Кирилюк зараховує цей твір до елегії, П. Зайцев – до оди, Н. Чамата обережно зауважує про його жанрову неоднорідність, підсумовуючи, що різні частини твору мають ознаки то елегії на смерть, то медитативної елегії тощо.

Т. Шевченко вмів розширити тісні тематично-стилістичні обрії жанру, ляменту зокрема. У добу Бароко цей жанр яскраво заявив про себе і не міг зникнути безслідно, – саме тому ми віднаходимо відгомони існування цього жанру в поетичній спадщині Т. Шевченка. Змістова подібність образів, мотивів, емоційне напруження, продиктоване жанровою специфікою ляменту, ідеї безсмертя вічних

цінностей віднаходимо при порівнянні творів М. Смотрицького і Т. Шевченка.

1. *Бабич С.* Творчість Мелетія Смотрицького у контексті раннього українського бароко: Автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.01 / С. В. Бабич; НАН України. Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2002. – 20 с. 2. *Грушевський М.* Історія української літератури*:* В 6 т. 9 кн. –Т. 5, кн. 2 / Упоряд. О. В. Дідух; приміт. С. К. Росовецького. – К.: Либідь, 1995. – 352 с. 3. *Коваль В.* Засоби емоційності в давній українській публіцистиці [Електронний ресурс] // Наукові записки інституту журналістики. – Т. 20. – 2005. – Режим доступу до журн.: http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1408 4. *Криса Б.* Пересотворення світу. Українська поезія XVII–XVIII століть / Богдана Криса. – Львів: Свічадо, 1997. – 216 с. 5. *Літературна енциклопедія* [ред. Ковалів Ю. І.]. – К., 2007. – 608 с. 6. *Ткаченко О.* Теоретичні засади жанрового визначення елегії // /Вісник Сумського державного університету. Серія Філологічні науки. – 2006. – № 3(87). – С. 68–74. 7. *Українська поезія.* Кінець XVI – початок XVII століття. [Упоряд. В. П. Колосова, В. І. Крекотень]. – К.: Наук. думка, 1978. – 604 с. 8. *Українське бароко у 2-х томах*: [зб. наук. праць / Упорядкув., ст., пер. і прим. Л. Ушкалов] – Харків: Акта, 2004. – Т. 1. – 635 с. 9. *Чамата Н.* Елегія Т. Шевченка "На вічну пам'ять Котляревському" // (Історія й аналіз) Київська старовина. – 1998. – № 5. – С. 85–91. 10. *Шевченко Т.* Кобзар / Тарас Шевченко. – К.: Дніпро, 1977. – 598 с. 11. *Шевчук Т.* Коловорот як принцип композиції "ляменту" // Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету. – 2008. – № 24. – С. 123–127.

І. Грищенко, к. філол. н.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

ОБРАЗ ПОЛЯКА В ПОЕЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА ТА В УКРАЇНСЬКІЙ НАРОДНІЙ ПРОЗІ

Стаття присвячена репрезентації образу Поляка у творчості Тараса Шевченка та в українській народній прозі, в якій фігурантами є представники інших етносів, поляки зокрема. У народному сприйнятті та у рецепції поета прослідковується чітке розмежування між поляками та шляхтою. Окремо розглядається етноконфесійне питання.

Ключові слова: *народна проза, фольклорне потрактування, поляк, рецепція, етноконфесійне питання.*

Статья посвящена репрезентации образа Поляка в творчестве Тараса Шевченко и украинской народной прозе, в которой фигурантами являются представители других этносов, в частности поляков. В народном восприятии и рецепции поэта прослеживается четкое различие между поляками и шляхтой. Отдельно рассматривается этноконфессиональный вопрос.

Ключевые слова: *народная проза, фольклорное потрактование, поляк, рецепция, этноконфессиональный вопрос.*

The article is devoted to the interpretation of Pole's image in Taras Shevchenko's works and in the Ukrainian folklore prose, where the representatives of other ethnics are represented. The distinct distribution between Pole and gentry in the folklore reception and the reception of Kobzar is observed. Separately the ethnoconfession problem is investigated.
Key words: *folk prose, folk interpretation, Pole, reception, ethnoconfession problem.*

Творча спадщина Т. Шевченка репрезентує літературну версію відображення історичних реалій та подій минулого України. Україна в усі часи була, є і буде територією з природним історично сформованим полінаціональним середовищем. Реалії сьогодення засвідчують, що питання дослідження взаємин між представниками різних етносів, які проживають на одній території є актуальними.

Вірші та поеми Т. Шевченка є цінним джерелом для дослідження специфіки формування взаємин автохтонного населення України з представниками інших етносів, відображення етнічної тріади "свій-інакший-чужий". Образи представників інших етносів у творчому осмисленні Т. Шевченка ґрунтуються на фольклорних джерелах та історичних подіях.

У поезії Т. Шевченка широко представлені образи-представники інших етносів. Мета ж нашого дослідження потрактувати образ Поляка в поезії Т. Шевченка та характерні риси його відображення у творах народної прози, зафіксованої на території України XIX ст. Українська народна проза XIX ст. містить велику кількість інформації, яка дозволяє простежити міжетнічні стосунки, ставлення до представників інших етносів, інших конфесій. Предмет дослідження – специфіка відображення образу поляка в поезії Тараса Шевченка та в українській народній прозі. Об'єктом виступають твори Т. Шевченка ("Тарасова ніч", "Гайдамаки", "Чигрине, Чигрине", "Розрита могила", "Полякам" {"Ще як були ми козаками..."}, "Буває, в неволі згадаю...", "Червоний бенкет"), а також тексти народної прози у записах М. Номиса, П. Чубинського, Я. Головацького та ін.

Питання взаємин українців із сусіднім народом у часи Т. Шевченка досить складне і неоднозначне. Неприйняття українським населенням польського елементу зумовлене конкретними історичними подіями: сепаратистські настрої серед польської шляхти, нищення православ'я та проведення католицької пропаганди, привілейованість польського елементу в усіх його

проявах. Народ протестував проти закріпачення спочатку втечами, а потім гайдамаччиною. П. Чубинський у "Трудах…", зазначав, що розгляд етнографічних рис польського населення є досить складним і делікатним завданням. Оскільки на досліджуваній території польське населення представлене переважно привілейованим станом, а описати освічену спільноту набагато важче, аніж народ [4, 220]. У ті часи католицизм переважно сприймався лише як панська релігія, а ксьондз – священик шляхти, що має підтвердження у сприйнятті поляків-шляхтичів, їх духовенству, так і місцевому народу. Місцеве польське прислів'я говорить: "поп – холоп, а ксьондз – каплан шляхетних". Поляки завжди називали православ'я хлопською вірою (chłopska wiara); народ вважав православ'я "благочестям", а рівно і "вірою мирян"; католицизм – "лядською вірою, панською вірою" [4, 229].

Т. Шевченко відкидає маску "набожності" служителів католицького культу, відкриває реальне їхнє обличчя: "*Во ім'я Господа Христа / І матері його святої! Ляхи прийшли на нас войною! Святиє Божії міста / Ксьондзи скажені осквернили!*" [6, 509]. Набожність шляхтичів простим людом сприймалась досить скептично: "*То ти такий шляхтич: по три акахвисти на день читаєш, а по чоловіку глимаєш*" [5, 38]. У народній казці "релігійність" взагалі отримала гіперболізоване відображення: "*Був то собі єден офіцер, і зрода свого ніколи не бував в костьолі. <...> і зачав органистий грати. А той офіцер давай танцювати і ніхто йому нічого не скаже*" [2, 173].

За найменшої самостійності, коли шляхтич ставав хоч дрібним власником, він уже, за своєю шляхетською гордістю і навіть по праву, діяв самостійно, керуючись прислів'ям: "Szlachcic na zagrodzie równien wojewodzie" (шляхтич на одному городі рівний воєводі, тобто найменший дрібний власник шляхтич повністю рівний у своїх правах найбільшому магнатові) [4, 232]. Підтвердженням фольклорного потрактування зверхнього ставлення до представників іншого етносу шляхтича прослідковується у народній казці, зафіксованій Я. Головацьким. Жид-корчмар, рятуючись від козаків, заліз до груби "*та в страху не постеріг, що там уже стоял у куточку панського войська капітан, що був також перед козаками сховался*" [2, 31]. Хоча разом ховалися від спільного ворога, та шляхтич вказав жидові-корчмареві на не зняту шапку,

який "*думає собі: – Ай, вай! Ц-ц-ц! Що то за капітанство с жидом у одній грубі!*" [2, 31].

Відображення взяття шляхтичів у полон, акцентування на їхній безпорадності та слабкості порівняно з козаками: "*А козаки, як та хмара, / Ляхів обступали. / Як став місяць серед неба, / Ревнула гармата; / Прокинулись ляшки-панки – / Нікуди втікати!*" [6, 47] – підсилюється фольклорним баченням сили та військової міці шляхти: "*Шляхтич з перевареної сирватки (сироватки), шабелька на личку, перевеслом підперезаний*" [5, 38].

Як зазначає А. Налчаджян, саме у мові та фольклорі найбільш тонко і глибоко відображається і кристалізується образ мислення і світосприйняття представників етносу [3, 138]. За дослідженнями П. Чубинського, процес ополячення, домінування польського елементу в Західному краї призвело до того, що польська мова стала не лише офіційною мовою, а й міцно закріпилась навіть у середовищі єдиного у краї інтелігентного стану – у православного духовенства на Волині та Поділлі. Говорити у таких сім'ях польською – вважалося вимогою пристойності [4, 224]. Проте звичайні українці намагалися зберегти віру, культуру і мову батьків. "*Провадь и мене и до Вєни, а не зробиш Ляха з мене!*" [5, 38]. В українській казці комічно зображено небажання мужика, розуміти гонорового поляка, відверте глузування з пана, а насамкінець додає: "*Тут би й пана чорт узяв*" [2, 42].

Процес окатоличування почав гальмуватися, оскільки велику перепону склав йому Закон про шлюби. Відтоді у вищому прошарку повністю припинились шлюбні союзи католиків із православними, а в нижчих – наштовхувалися на протидію з боку ксьондзів [4, 227]. В українській народній казці маємо відображення подібних подій: двоє офіцерів залицялися до однієї панни, "*і єден вмів говорити по-польски, а другий тільки по-руськи, а по-польски ані слова не знав*" [2, 174]. Закохавшись у цю пану, поляк росіянинові переклав "bedz" (приходити) так, як було самому вигідно – "прохвост". Цілком зрозуміло, що відповідну реакцію не довелося довго очікувати, росіянин відповів: ""*Что за bedzie? Ти сама bedzie, матушка bedzie і татушка твой bedzie, ви всі bedzie*". *І від того разу ніколи не бував, а поляк ходив собі сам*" [2, 175].

Етнічні символи є психологічними згустками національного психічного складу. За дослідженнями, у кожного народу є свої герої,

що стали символами, які ототожнюють національну незалежність, волю до життя і перемоги, розум і талант народу [3, 146–147]. У народній пам'яті чітко зафіксовані події визвольної боротьби народу проти інонаціонального та інорелігійного гніту, міцно закріпилися імена сміливців у фольклорі: "*Висипався Хміль (Хмельницький) из міха, та показав Ляхам лиха*" [5, 34], "*Отак Вовчок жене Ляхів повчок*" [5, 34]. Такі символи є відображенням потенційних можливостей і міці етносу, є одним із важливих факторів етногенезу, тому не випадково образи ватажків визвольної боротьби зображено у творах Т. Шевченка: "*По Поліссі / Гонта бенкетує, / А Залізняк в Смілянщині / Домаху гартує, / У Черкасах, де й Ярема, / Пробує свячений*" [6, 99], "*Ой Богдане! / Нерозумний сину! / Подивись тепер на матір, / На свою Вкраїну...*" [6, 193].

Козацтво, яке представляло собою захисників православ'я, народності і постійний протест проти закріпачення роду, знищено на правому березі Дніпра на початку XVIII ст. [4, 220]. Ці сміливі лицарі, поборники православної віри та свободи для українського народу отримали відображення у поезії Т. Шевченка: "*Обізвавсь Тарас Трясило / Віру рятувати, / Обізвався, орел сизий, / Та й дав ляхам знати!*" [6, 46]. У таких Шевченкових рядках: "*Ще як були ми козаками, / А унії не чуть було*" [6, 362] звучить заклик до пробудження національної свідомості та гідності українців, відображаючи події героїчної історичної минувшини українського народу.

Т. Шевченко, відчуваючи небезпеку для України, українського народу від загарбників та поневолювачів, втілює у своїй творчості ідею етноцентризму. На думку А. Налчаджяна, етноцентризм є комплексним явищем, містить універсальні мотиви [3, 345], "чужі" сприймаються як загроза для своєї групи [3, 352]. На думку В. Куєвди, "натураморфний синкретизм України і матері, самоусвідомлена розчиненість Шевченка у такому духовному субстраті, вщерть насиченому духовно афективним комплексом відчувань, приводить мислителя до вибудови незнаної досі філософсько-психологічної моделі україноцентризму" [1]. Варто згадати, що реакція Т. Шевченка не безпідставна, а, швидше, є захисною реакцією: "*Задзвонили в усі дзвони / По всій Україні; / Закричали гайдамаки:* "*Гине шляхта, гине! / Гине шляхта! Погуляєм / Та хмару нагрієм!*"" [6, 99]. Агресивність зумовлена

реаліями, тож своєрідна "порада" рятуватись, натяк на можливу розплату за постійні грабунки ("*У Ляхів – пани, на Мóскві – ребъята, а у нас – брáти*" [5, 37]) та моральні і матеріальні утиски з боку шляхти звучить так: "*Тікай Ляше, бо все, що на тобі, то наше*" [5, 38]. Фольклорне ототожнення процесу очищення пшениці від сміття зі знищенням поневолювачів: "*Кукіль з пшениці вибірати, Жидів и Ляхів різати*" [5, 38] – перегукується з шевченковими рядками: ""*Отак, отак! добре, діти, / Мордуйте скажених! / Добре, хлопці!*" – *на базарі / Залізняк гукає. / Кругом пекло; гайдамаки / По пеклу гуляють*" [6, 99]. Проте агресія є цілком виправданою, оскільки відображенням тих реалій з позицій поневоленого українського народу відображає важкі умови життя простого люду: "*За царя Саса (Августа Саксонського) наілись люде хліба й м'яса; а як настав Понятовський, то все й пішло почортовський (з Понятовським кріпацтво ще гірше притяло Правобережжя)*" [5, 35], коли "*Запанував над ляхами / Понятовський жвавий*" [6, 72]. Емоційно звертається Т. Шевченко до своїх сучасників: "*За що ж боролись ми з ляхами? / За що ж ми різались з ордами? / За що скородили списами / Московські ребра??*" [6, 194], "*Од козацтва, од гетьманства / Високі могили – / Більш нічого не осталось, / Та й ті розривають...*" [6, 67]. У народній пам'яті зафіксувалися агресорські настрої шляхти: "*Лях тоді добрий, як спить; а пробудиця, то біда*" [5, 38].

П. Чубинський у "Трудах…" акцентує увагу, що проведене ним дослідження репрезентує "характеристику поляків Західного краю, а не характеристику польського народу, який живе за межами Західного краю, якого ми мало знаємо. У нашому краї ми маємо справу з нечисленним польським суспільством; за Вепрем же і пан, і горожанин, і селянин солідарні і за національністю, і за релігією" [4, 216]. В. Куєвда у своєму дослідженні наголошує, що "оцінкове ставлення поета до них формується не за національною ознакою, а за сутністю вчинків <...> для автора ворогом є той, хто чинить зло" [1]. У творчості Т. Шевченка чітко прослідковується опозиція "свій-чужий" у зображенні стосунків польської шляхти, католицьких ксьондзів та православних українців, які ґрунтуються на історичній основі та фольклорному потрактуванні. Важливо, що існує чітке розмежування у свідомості українців понять "лях-поляк" і "лях-шляхтич". М. Пазяк подає пояснення етноніма "ляхи" – "мається на

увазі польська шляхта, яка кілька століть панувала в Україні, кривдила покріпачених селян, тому народ ставився до неї негативно" [5, 342]. Такі відмінності у сприйнятті верхівки і пересічних поляків дозволяє провести ідентифікацію у творах Т. Шевченка: "українець, козак" – "свій", "шляхтич" – "чужий", а "поляк" – "інакший". В українському прислів'ї міститься ідея добросусідства: "*Таки Ляхів гудьмо, але з Ляхами будьмо*" [5, 38], яка у Т. Шевченка звучить як заклик до відновлення миру між сусідами, відновлення справжнього об'єднавчого призначення конфесій: "*Отак-то, ляше, друже, брате! / Неситії ксьондзи, магнати / Нас порізнили, розвели, / А ми б і досі так жили. / Подай же руку козакові / І серце чистеє подай! / І знову іменем Христовим / Ми оновим наш тихий рай*" [6, 362].

Таким чином, поезія Т. Шевченка репрезентує стосунки українців з поляками, оригінально вплітаючи в канву своєї творчості фольклорне потрактування цих взаємин. Важливим є розмежування понять "етнічні поляки" та "польська шляхта", що демонструє тогочасні етнічні, соціокультурні процеси.

1. *Куєвда В.* Національні психотипи у творчості Т. Шевченка. – Режим доступу: http://www.experts.in.ua 2. Міжетнічні стосунки в українських народних казках / Упорядкування, підготовка текстів, вступна стаття, примітки, словник *Грищенко І.* – К., 2009. 3. *Налчаджян А. А.* Этнопсихология. 2-е изд. – СПб.: Питер, 2004. 4. *Чубинський П.* Поляки Юго-Западного края // Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край снаряженной Императорским Русским географическим обществом. Юго-Западный отдел. Материлы и исследования, собранные П. П. Чубинским. – Т. 7. – Вып. 1. – СПб., 1872. 5. Українські приказки, прислів'я і т. ін. Уклав М. Номис / Упорядкув., прим. та вступна стаття М. М. Пазяка. – К., 2003. 6. *Шевченко Т. Г.* Кобзар / Вступна стаття О. Гончара. – К., 1983.

О. Данильченко, асп.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

КОНЦЕПТ ОБРАЗУ БОГДАНА ХМЕЛЬНИЦЬКОГО В "ІСТОРІЇ РУСІВ" ТА ТВОРЧОСТІ Т. ШЕВЧЕНКА: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ

Стаття присвячена інтерпретації образу Богдана Хмельницького в "Історії Русів" і творчості Т. Шевченка. Охарактеризовано вплив пам'ятки на літературу XIX ст., зокрема творчість Т. Шевченка; визначено спільні теми,

мотиви та образи. Представлено порівняльний аналіз інтерпретації образу Богдана Хмельницького у контексті двох літературних епох.
Ключові слова: *"Історія Русів", інтерпретація, образ, Богдан Хмельницький, Тарас Шевченко.*

Статья посвящена интерпретации образа Богдана Хмельницкого в "Истории Русов" и творчестве Т. Шевченко. Дана характеристика влияния памятки на литературу XIX века, в частности творчество Т. Шевченко; определено общие темы, мотивы и образы. Представлено сравнительный анализ интерпретации образа Богдана Хмельницкого в контексте двух литературных эпох.
Ключевые слова: *"История Русов", интерпретация, образ, Богдан Хмельницкий, Тарас Шевченко.*

The article is devoted to Bogdan Khmelnitsky's character interpretation in "The History Rusov" and Taras Shevchenko's works. The influence of the monument on the XIX-th century literature, especially on Taras Shevchenko's works, is characterized; common themes, motifs and characters are identified. The comparative analysis of Bogdan Khmelnitsky's character in the context of two literary epoch's interpretation is represented.
Key words: *"The History of Rusov", interpretation, character, Bogdan Khmelnitsky, Taras Shevchenko.*

"Історія Русів" відіграла епохальну роль у національному відродженні України, становленні національної свідомості та ідентичності українського народу. Ця пам'ятка завершує козацьке літописання і належить до творів, "доля яких – в особливій суспільній заангажованості, які значною мірою впливали на сучасників та нащадків і по-своєму акумулювали національну енергію, щоб вона, ніби струм, потекла потім по артеріях народного тіла, витворюючи новий рівень самосвідомості та гальмуючи творення ферментів національного розпаду" [15, 348]. Насамперед, "Історія Русів" створила своєрідний концептуальний і джерелознавчий підхід щодо творення нової української культури і літератури на засадах національної самоідентифікації та європейської орієнтації, де українство та Україна представлені як світовий феномен. Вона сформувала одну із таких тенденцій, як інтерпретація історичних сюжетів, мотивів, образів, зокрема у літературі першої половини XIX століття. Порівняльний аналіз образу Б. Хмельницького в "Історії Русів" і творчості Тараса Шевченка дає змогу дослідити його еволюцію, визначити ті характеристики, які впивали на його творення у різні літературні епохи. Новизна нашої статті полягає у тому, що вперше подано порівняльний аналіз образу Б. Хмельницького, представлено його

динаміку і змінність у творчому мисленні автора "Історії Русів" і Т. Шевченка. Мета і завдання статті полягають у дослідженні особливостей цього образу, аналізі його еволюції та динаміки.

Осмислення змісту "Історії Русів" наявне у творах А. Метлинського, Є. Гребінки, М. Костомарова, а особливо у творчості Т. Шевченка. М. Драгоманов зазначав: "Між 1840 і 1844 роками, видно, Шевченко потрапив на "Історію Русів", і вона запанувала над його думками своїм українським автономізмом та козацьким республіканством часів декабристів" [3, 59]. Серед творів Т. Шевченка, у яких проявлено вплив "Історії Русів", М. Драгоманов називає "Сон" ("Із города із Глухова"), "Великий льох", "Іржавець", "У неділеньку святую", а також "Тарасова ніч", що підтверджує М. Возняк [1, 26]. Про "Історію Русів" Т. Шевченко веде мову і у "Близнецах", де повідомляє про її рукописний примірник з автографом Г. Кониського. М. Драгоманов у статті "У захист невідомого покійника автора "Історії Русів, або Малої Росії", зазначає, що ця пам'ятка була "безпосередньою предтечею "Кобзаря" Т. Шевченка, на якого самого вона мала справжній вплив". М. Костомаров відзначив, що "Історія Русів" "вся просякнута духом напівдворянського малоруського патріотизму, який недавно ще був у моді в середовищі малоросійської публіки" [5, 1629].

Іван Франко наголошував на безперервності процесу розвитку української літератури і не відмежовував давню українську літературу від нової, підкреслюючи, що українська література XIX ст. органічно виросла і розвинулась із кращих надбань попередньої літературної спадщини. Джерелами її розвитку він визначав саме літописи, адже "вони будили запал у широких народних масах і мали великий вплив на формування політичних ідеалів" [12, 24]. Наголошує, що саме "Історія Русів" лягла в основу поеми Т. Шевченка "Тарасова ніч", а його твори "Гамалія" та "Іван Підкова" мають за основу козацьку традицію, хоч є витвором уяви автора [12].

Вплив "Історії Русів" на письменство XIX ст., зокрема на перший період творчості Т. Шевченка, відзначали Д. Дорошенко, В. Антонович, В. Горленко, О. Грушевський, О. Багрій, Д. Николишин, Л. Кошова, В. Микитась, М. Марченко та ін.

У той же час Дмитро Николишин зазначає, що Т. Шевченко змалював образи Богдана Хмельницького, Івана Мазепи та Петра

Дорошенка не за "Історією Русів", хоча вона стала джерелом написання багатьох його творів. О. Багрій та В. Антонович також відмітили розходження у поглядах Т. Шевченка та автора "Історії Русів" на історичні постаті, зокрема Богдана Хмельницького [9].

Л. Кошова у праці "Шевченко та "История Русовъ"", як і М. Драгоманов, наголошує на тому, що ця визначна пам'ятка друга, після Біблії, книга, яка сприяла формуванню світогляду митця, і простежує її зв'язок з поетичними та прозовими творами письменника. "История Русовъ" мала потужну національну насиченість, яка і вплинула на Т. Шевченка: "Характерною ознакою "Історії…" є те, що вся вона перейнята автономістичними ідеями автора. Де тільки можливо, автор не забуває говорити за право вільного народу захищати свої права і привілеї. Говорячи за сусідні народи, він завжди підкреслює моральну і культурну перевагу українського народу над сусідами. Докладно описує всі насильства Москви (після приєднання до неї України), порушення угод, всі знущання з українського народу, побори Меньшикова, здирства московського війська і т. п." [8, 4]. Л. Кошова виділяє ряд тем, які одночасно порушує і автор "Історії Русів", і Тарас Шевченко, зокрема підписання Брестської унії 1596 року та її згубні наслідки, негативна оцінка колоніальної політики Російської імперії, змалювання подій Визвольної війни під проводом Богдана Хмельницького, возвеличення народних ватажків (Хмельницький, Наливайко, Остряниця), період правління Петра І, але залишає поза увагою спільність поглядів письменника та історіографа на історію розвитку української нації.

У своїй творчості Т. Шевченко неодноразово звертається до образу гетьмана Богдана-Зиновія Хмельницького у поезії, прозі, малярських доробках, але його ставлення до діяльності "славного Богдана" є суперечливим і має багато протиріч, про що йдеться у дослідженнях М. Марченка, О. Білецького, Ю. Марголіса, Р. Ляха. Нову оцінку образу цієї історичної постаті у творчості Т. Шевченка подано у працях Я. Дзири, Ю. Шевельова, В. Шевчука, Ю. Коваліва, Т. Комаринця, О. Соболя, Л. Ісаєнко та інших дослідників.

При цьому Ю. Ковалів у статті ""Іржавець" у гетьманській галереї Тараса Шевченка: випадковість чи закономірність?" зазначає, що "…поет дуже точно вказував на зовнішнє джерело профанації національних цінностей, якому протиставлялася збережена у

глибинах колективної свідомості модель українського світоладу. Він спирався на нехтувану офіційною імперською історіографією народну свідомість, фіксовану усною словесністю, на "Історію Русів", де, попри позірне визнання панівної влади, проривався голос достеменної суворої правди" [6, 16–17]. На його думку, оцінка Т. Шевченком діяльності гетьманів "не збігається із загальновідомим іконічним стереотипом, сформованим завдяки історикам та політикам. При зіставленні таких портретів впадає у вічі їх разюча відмінність, ніби йдеться про зовсім інших людей. У такому разі часто версія Т. Шевченка обминається багатьма літературознавцями, бо, на перший погляд, вона видається надто вже упередженою, суб'єктивною" [6, 16].

Відзначаючи суб'єктивність висвітлення подій в "Історії Русів", наявність вигадок і емоційність викладу матеріалу, дослідники не акцентують увагу на присутності подібних елементів у поетичній творчості Т. Шевченка. Наголошуючи на відмінностях у трактуванні образу Богдана Хмельницького Т. Шевченком, вони не вказують причини різниці сприйняття авторами однієї і тієї ж історичної постаті.

На даному етапі розвитку літературознавства необхідним є формування нового бачення концепції образу Богдана Хмельницького в "Історії Русів" і творчості Тараса Шевченка, вивчення проблеми його інтерпретації, що уможливлює дослідження специфіки літератури XIX ст., джерел її творення, ідей і мотивів з нових наукових позицій.

На сучасному етапі літературознавства поглиблено розуміння поняття образу як такого, що в конкретно-чуттєвій та естетично значущій окремій формі відбиває істотні прикмети дійсності. О. Галич розглядає образ як одиничну форму емоційного змалювання узагальненої в художній картині дійсності [2, 97–98]. Загалом це трактування не суперечить тому, яке зробив колись Л. Тимофеєв, також вважаючи образ конкретною й водночас узагальненою картиною людського життя, створеною за допомогою вимислу й естетично значущою [11, 60]. На його думку, відбувається узагальнене відображення дійсності у формі одиничного, індивідуального. Однак учений застерігає, що тільки співвідношенням загального й одиничного не вичерпується характер художньої літератури.

Ю. Ковалів вважає образ "категорією художньої гносеології як єдність форми і змісту, знаково виражений наслідок творчої діяльності, суб'єкт якої (письменник) відчув об'єкт, підтвердивши правочинність мімезису" [7, 140], наголошуючи, що "О. Потебня ("Думка і мова") розглядав образ як відтворення в уявленні певної чуттєво сприйнятної дійсності, що набуває науково-ілюстративних, фактографічних та художніх ознак, які зосереджують істотні для автора явища" [7, 140], тим самим стверджуючи міметичність літератури.

Тобто образ є ідейною формою мислення в літературі, що передбачає метафоризацію думки, яка проникає вглиб духовного життя людини. Предметом у літературному творі є ідея у її чуттєвому вираженні, а завданням – правдиве відображення життя. Образ розуміється як зображально-виражальний засіб творення художньо-естетичної вартості, тобто такої художньої реальності, яка викликає в реципієнтів особливий потік думок і почуттів, спонукаючи до відповідної реакції на прочитане, тому служить для вираження у творі естетичного ідеалу письменника. Втілюючи в образах духовний зміст, література виступає своєрідним наставником, орієнтиром для народу, бо є однією з форм суспільної свідомості. Емоційний аспект образу передбачає формування активної позиції читачів стосовно зображуваного автором. О. Сліпушко зазначає: "На кожному з етапів розвитку письменства відбувається еволюція, динаміка літературних образів. Тобто образи не є статичними, вони розвиваються і змінюються відповідно до нових умов" [10, 44]. Саме історичні, суспільно-політичні умови, у яких було написано твір, і визначають думки та позиції автора стосовно репрезентованої дійсності, а відповідно і до ключових образів, які з цієї дійсності постають і власне її творять.

Так, "Історія Русів" побудована на ідеї фундаментальних принципів правди і справедливості, де головна мета – допомогти пробудженню національної думки в Україні, возвеличити її добре ім'я перед чужими і перед своїми, повернути їй заслужену славу і пошану, блискуче змалювавши образ минувшини, вказати на здобутки і заслуги українського народу, героїзм його поводирів під час визвольних змагань. Ця пам'ятка поєднує у собі такі традиційні національні мотиви, як гордість за Гетьманщину, наголошення прав і привілеїв українського шляхетства, із новими гуманітарними та

етнокультурними парадигмами, сформованими під впливом Просвітництва та революційного руху Європи. Вона насичена народними легендами, переказами, історичними думами і піснями, що й дало підстави дослідникам називати її літературною пам'яткою, а не історичною чи науковою.

Перш за все, в "Історії Русів" зображено картину історичного розвитку України від найдавніших часів до другої половини XVIII ст., зокрема до 1769 року. Автор також оглядає історію княжих часів як самостійне державне життя під управою київських князів. Він коротко описує устрій України після з'єднання з Польщею, відзначає походження "лицарства", а також пише про козаків як лицарський стан. Далі історія України викладається за гетьманствами, де описані військові подвиги козаків, їхній устрій, звичаї, традиції.

Центральна постать твору – Богдан Хмельницький – державотворець і видатний політик, який звільнив Україну і повернув їй незалежність. Відтоді автор вводить Україну в коло європейських держав, а поєднання з Царством Московським 1654 року розглядає як таке, що "занепокоїло всі майже двори Європейські", адже "система про рівновагу Держав починала уже тоді розвиватись" [4, 169]. Гетьман постає перед нами як поборник за вольності і права народні, стародавні привілеї козацькі, за "віру нашу Православну", готовий "станути серцем і зброєю" проти поляків, які "нас вогнем і мечем завоювали і, мешкання наше сплюндрувавши, зруйнували і в порох і попіл обернули, а самих мас вибили, інших же в немилосердну неволю забрали і на інші найвіддаленіші за Віслу місця випровадили, славу нашу не лише в частині світу Європейського справедливо славлену, але і в одлеглих за морем Чорним країнах Азіатських доволі народам тамошнім відому, скасували і поглинули" [4, 110–111]. Справою честі Хмельницький вважає цю боротьбу, славною і відважною смерть "за цілість отчизни на плацу воєнному", адже "упование наше, єж за благочестя вмерти, буде безсмертя сповнене і мученицькими вінцями од Бога вінчане" [4, 114]. У той же час, у його словах ми вбачаємо і його прорахунок здобути слави "у всіх Європейських та інших краях, далеких землях" шляхом участі у цій війні [4, 114].

Богдан Хмельницький наголошує на важливості для нього думки народної, що неодноразово підтверджувалося в "Історії Русів", зокрема в його універсалах: "А що ми нинішню з Поляками учинили

війну без відома і ради вашої всенародної, за теє ви нас не жахайтеся! Бо ж ми вчинили так для ліпшої користі вашої і нашої, навчившись обережності…" [4, 113]. Так він пояснює не погоджений з народом початок воєнних дій з поляками.

Великою була сила гетьманського слова, яке піднімало козаків на війну: "Готові вмерти за вітчизну і віру православну! Повелівай нами, Хмельницький, повелівай і провадь нас, куди честь і обов'язок кличуть" [4, 107], а перед підписанням договору з Московією було зібрано раду, на якій Хмельницький виступає з красномовною промовою так, що "мова Гетьманська і старих людей зворушила, нарешті, молодих протиборців до сліз. Чимало з них з риданням говорили і повторяли Гетьману: "Право судили єсте, і праві путі ваші: да будуть по глаголу вашому і мнєнію!"", і переконує присутніх підписати домовленість [4, 166]. На Переяславській раді посли від Московії вимагали, щоб "і Військо Запорозьке мало спільно з Малоросією згоду на договори і присягою підтвердило", на що Хмельницький відповів: "Запорожці у нас люди невеликі, і для того в діло се ставити їх ні для чого, бо вони з нас набираються і до нас повертаються…" [4, 166]. Саме так автор "Історії Русів" зображує безпосередні стосунки "Гетьмана Хмельницького, вельми любленого народом" з тими ж таки представниками народних мас.

Козацьке товариство і "найзначніше громадянство" любили і шанували свого захисника, свідченням цього є зустріч його в Києві, коли "виявили йому найживішими почуваннями всю свою вдячність за незрівнянні подвиги його і труди, віддані батьківщині, і тоді ж таки визнали й проголосили його батьком і визволителем вітчизни і народу" [4, 128], а також описане автором невимовне горе народне, коли Хмельницький помер: "Плач і ридання роздирали повітря, і журба продовжувалась повсюди і була невимовна. Всі оплакували його, як рідного батька свого, всі кричали: "Хто тепер пожене ворогів наших і захистить нас од них? Згасло сонце наше, і ми зостались в темряві на поталу вовкам ненажерливим!" [4, 189].

У пам'ятці високо оцінені заслуги гетьмана: "Провидіння Боже віками тільки породжує в людстві для особливих Його намірів і призначень". Автор відкрито репрезентує власне ставлення: "Він, мавши незвичайний розум, був вельми добродушний і справедливий, у справах національних – досконалий політик, а на війні – безстрашний і заповзятливий вождь. Хоробрість його

дорівнювала байдужості. У звитягах своїх ніколи не чванився, а в невдачах зовсім не журився. Терпеливість його в найтяжчих трудах і подвигах ніяк його не зраджувала. Голод і спрагу, холод і спеку зносив він з досконалим спокоєм. Отчизну свою і народ так любив, що спокоєм своїм, здоров'ям і самим життям завше йому жертвував без найменшого нарікання. Словом сказати, був найліпший у народі верховний начальник, а у війську безприкладний вождь" [4, 190].

Хмельницький – великий патріот, дії якого були спрямовані лише на благо України, який успішним повстанням дав почин самостійній українській державі, але, присилуваний обставинами, увійшов до союзу з Московією. Союз, укладений на правах рівності і націлений на протекцію України, був недовготривалим і став початком кінця української вольності. Автор "Історії Русів", вочевидь, болюче відчував це поневолення і сміливо наголосив на ньому, вклавши в уста шведського короля Карла XII критику відносно ставлення Московії до України, але він жодним чином не осудив Хмельницького за його дії. Навпаки, неодноразово вказував на його незавидне становище, коли "Хмельницький змушений був декілька разів проказувати зі скорботою відомі слова царя Давида: "Тісно мені звідусюди!"" [4, 169].

Звернення Т. Шевченка до історичного образу Богдана Хмельницького було закономірним і обумовлене таким суспільно-політичним і національним ідеалом поета, як свобода його народу, що його сповідував у своїй діяльності і гетьман. Автор звертається до нього як до символу Запорозької вольниці: "За що ж боролись ми з ляхами? / За що ж ми різались з ордами? / За що скородили списами / Московські ребра?? засівали, / І рудою поливали… / І шаблями скородили"; і чому на цій ниві "Уродила рута… рута / Волі нашої отрута" [13, 174–175], чому правнуки "славних прадідів великих" "панам жито сіють", чому Україна з її славним минулим має таке гнітюче сучасне. Оцінка діяльності Хмельницького ґрунтувалася на глибокому вивченні відповідних історичних джерел, монографій, літописів, зокрема "Історії Русів", народних дум, пісень, переказів, але його образ автор поглиблює і доповнює його своїм геніальним баченням і прочитанням.

Визначальним у ставленні письменника до Богдана Хмельницького є його незадоволення Переяславською угодою, що з'єднала Україну з Москвою, та її наслідками для народу, тому він і

пише: "Отак то, Богдане! / Занапастив єси вбогу / Сироту Вкраїну! / За те ж тобі така дяка…" [13, 234]; "…О Богдане, / нерозумний сину! / Подивись тепер на матір / На свою країну…" [13, 165]; "Якби то ти, Богдане п'яний, / Тепер на Переяслав глянув! / Та на замчище подив[ив]сь! / Упився б! Здорово упився! / І препрославлений козачий / Розумний батьку!.. і в смердячій / Жидівській хаті б похмелився, / Або в калюжі утопився, / В багні свинячім" [14, 247].

Тобто не стільки негативним є його ставлення до Хмельницького, скільки сильним невдоволення наслідками угоди, тому і наявна саме така оцінка діяльності гетьмана. Його помилка, зроблена внаслідок недалекоглядності та недостатньої мудрості, стала фатальною для долі України, її народу, який усі свої надії покладав на Хмельницького, безмежно довіряв йому. Тому Т. Шевченко іронізує над "розумним батьком": "Ото церков Богданова. / Там-то він молився, / Щоб москаль добром і лихом / З козаком ділився. / Мир твоїй душі, Богдане! / Не так воно стало; / Москалики, що заздріли, / То все очухрали" [13, 233]. З осудом він ставиться і до прихильності гетьмана до російського царя Олексія Михайловича: "Отаке-то, Зіновію, / Олексіїв друже! / Ти все оддав приятелям. / А їм і байдуже" [13, 234].

Невгамовною профанацією сповнений і чотиривірш: "За що ми любимо Богдана? / За те, що москалі його забули, / У дурні німчики обули / Великомудрого гетьмана" [14, 269], і інвектива "Якби то ти, Богдане п'яний…", де не лише з насмішкою Хмельницького названо "преславним козачим розумним батьком", описано його моральне падіння – "в калюжі", а й навіть виголошено йому прокльон: "Амінь тобі, великий муже! / Великий, славний! Та не дуже… / Якби ти на світ не родився / Або в колисці ще упився… / То не купав би я в калюжі / Тебе преславного. Амінь" [14, 247].

Т. Шевченко не може пробачити йому того, що "Степи мої (України) запродані / Жидові, німоті, / Сини мої на чужині, / На чужій роботі. / Дніпро, брат мій, висихає, / Мене покидає, / І могили мої милі / Москаль розриває" [13, 168]. Тому митець, перебуваючи у невимовному розпачі, від імені матері-України говорить: "Ой Богдане, Богданочку, / Якби була знала, / У колисці б задушила, / Під серцем приспала…" [13, 169].

Таким чином, образ Богдана Хмельницького у творчості Тараса Шевченка відзначений негативом, докорами, але водночас і

співчуттям до нього. Не знаходимо лише розуміння його вчинків і прощення, бо письменник не міг пробачити вчинку, через який Україна втратила своє майбуття. Відвертий негативізм спричинений оцінкою Переяславської ради та її руйнівних наслідків, як уже зазначалося.

"Історія Русів" стала для Т. Шевченка джерелом у написанні багатьох поетичних творів, але образи деяких історичних осіб, у тому числі й Хмельницького, знайшли свою інтерпретацію у творчості митця. І різниця у поглядах авторів на одну і ту ж саму історичну постать була закономірною. Її спричинила не відмінність політичних поглядів (автор "Історії Русів" теж негативно оцінив ставлення Московії до України і дуже болісно сприйняв поневолення народу), а різна ідейна спрямованість творів. Якщо в автора пам'ятки це возвеличення героїчного минулого, народних ватажків, заслуг українського народу і України в цілому, то у Т. Шевченка це розвінчування тогочасного ладу, колонізаторської політики Росії і пробудження національного духу. Відповідно, образ Богдана Хмельницького, який обстоював народні інтереси, був поборником самостійності України і творив її історію, має різну інтерпретацію: в "Історії Русів" – видатний державотворець, який здобуває своїй країні незалежність, у Т. Шевченка – нерозумний син, який своїми діями позбавив Україну майбутнього, перетворив її у руїну і змусив народ страждати. Втілення цього образу допомогло авторам репрезентувати дійсність своєї епохи, виразити власні ідеали і донести це до читача.

Загалом концепт образу Б. Хмельницького у творчості Тараса Шевченка визначається національною історією України, зокрема тією її парадигмою, що викладена в "Історії Русів". Якщо в історичній пам'ятці трактування даного образу по суті є повністю позитивним, то Т. Шевченко часто дає критичні оцінки діяльності гетьмана, що визначалися суспільно-політичними позиціями митця, зокрема його участю у діяльності Кирило-Мефодіївського братства. Для Т. Шевченка вияв ставлення до діяльності Хмельницького є шляхом репрезентації свого бачення національної історії, зокрема проблеми української державності.

1. *Возняк М.* Псевдо-Кониський і псевдо-Полетика ("Исторія Русовъ" у літературі і науці) / М. Возняк. – Львів-Київ, 1939. 2. *Галич О., Назарець В., Васильєв Є.* Теорія літератури: Підручник. [За наук. ред. О. Галича] / О. Галич,

В. Назарець, Є. Васильєв. – К.: Либідь, 2001. 3. *Драгоманов М.* Шевченко, українофіли і соціалізм / М. Драгоманов. – К., 1914. 4. *Історія Русів* [Український переклад І. Драча]. – К.: Український письменник, 1991. 5. *Иконников В.* Опыт русской историографии / В. Иконников. – Т. 2, кн. 2. – К., 1908. 6. *Ковалів Ю.* "Іржавець" у гетьманській галереї Тараса Шевченка: випадковість чи закономірність // Шевченкознавчі студії: зб. наук. праць / ред. кол.: Г. Семенюк (гол.) та ін. / Ю. Ковалів. – К.: Київський університет, 2004. – Вип. 6. 7. *Ковалів Ю.* Образ // Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / Ю. Ковалів. – Т. ІІ. – К.: Академія, 2007. 8. *Кошова Л.* Шевченко та "Исторія Русовъ" / Л. Кошова. – Харків: Державне видавництво України, 1928. 9. *Николишин Д.* Історичні поеми Шевченка, зі вступом і поясненням / Д. Николишин. – Коломия, 1914. 10. *Сліпушко О.* Еволюція та функціонування літературних образів у книжності Києворуської держави (XI – перша половина XII століття): Монографія / О. Сліпушко. – К.: Аконіт, 2009. 11. *Тимофеев Л.* Основы теории литературы / Л. Тимофеев. – М.: Просвещение, 1966. 12. *Франко І.* Нарис історії укр.-рус. літератури. Гл. XXXV / І. Франко. – Львів, 1910. 13. *Шевченко Т.* Кобзар / Т. Шевченко. – Д.: Сталкер, 2003. 14. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів: У 12 т. – Т. 1. Поезія / Т. Шевченко. – К., 1989. 15. *Шевчук В.* Нерозгадані таємниці "Історії Русів" // Шевчук В. Козацька держава / В. Шевчук. – К.: Абрис, 1995.

Л. Жванія, асп.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

ДОБРО ТА ЗЛО У ТВОРЧОСТІ Т. ШЕВЧЕНКА ТА ЛЕСІ УКРАЇНКИ

У статті досліджується проблема співвідношення добра і зла у творчості Т. Шевченка та Лесі Українки з огляду на світоглядні позиції кожного з митців.
***Ключові слова**: добро, зло, любов, ненависть.*

В статье изучается проблема соотношения добра и зла в творчестве Т. Шевченко и Леси Украинки в зависимости от их мировоззренческих позиций.
***Ключевые слова:** добро, зло, любовь, ненависть.*

The article reveals the problem of the relation between good and evil in T. Shevchenko's and L. Ukrainka's works, depending on their outlook and position.
***Key words**: good, evil, love, hate.*

У філософії Добро і Зло – найбільш загальні поняття моральної свідомості, категорії етики, які характеризують позитивні і негативні моральні цінності. Добро – це основна моральна цінність. Добро не є добром "відносно до чогось"; воно не є "вище благо", не є чимось таким, що можна порівнювати, а є простою позитивністю. Зло – категорія, що охоплює усе ціннісно-негативне, протилежне добру. Зло – це те, що підриває продуктивні потенції буття, заважає

реалізації його призначення. На нашу думку, добро – це найвища, абсолютна вселюдська вартість, причетність до якої наповнює життя людини сенсом, воно стає самоцінним, а не служить засобом для досягнення інших цілей. Добро ніколи не може бути відносним, воно за будь-яких умов не може переходити у зло, і навпаки. Божественне добро є дійсним абсолютним світовим початком. Найголовніша умова осягнення ідеї добра полягає в тому, що силу добра можна по-справжньому відчути й пережити лише творячи добро. Зло – це все те негативне, що протистоїть буттю, спотворює його. Воно є результатом помилкових чи порочних рішень людини, вільної в своєму виборі. Таким чином перед людиною стоїть завдання кінцевого вибору не між абсолютами добра і зла, а між добром, яке потенційно абсолютне, тяжіє до Бога, і злом, котре завжди відносне. На відміну від добра, зло не має субстанціонального характеру, оскільки, за Ф. Беконом, "немає нікого, хто робив би зло заради його самого, але всі творять його заради вигоди або задоволення, або честі, або чогось подібного". Зміст добра і зла обумовлено ідеалом моральної досконалості: добро – це те, що наближує до ідеалу, зло – те, що віддаляє від нього.

Проблема співвідносності таких категорій, як добро і зло у творчості Т. Шевченка цікавила багатьох дослідників і вирішувалась по-різному. Так, Є. Нахлік вважає, що для Т. Шевченка зло – "це ірраціональне відхилення від нормального протікання людського життя … ідеалом якого була патріархальна селянська ідилія" [4, 304]. На його думку, Шевченків ідеал щастя "більш язичницький ніж християнський", тому людське страждання – це зло, адже "людина народжена для людського щастя". Таким чином, світоглядна позиція Т. Шевченка, за Є. Нахліком набуває гедоністичного відтінку: "Шевченко любив земні радощі, тому страждання для нього – це зло чи бодай, щось небажане… для Т. Шевченка головне було щастя "тут і тепер", або, принаймні, "тут у майбутньому"" [4, 308]. На думку дослідника, у творах Т. Шевченка злу, яке має і метафізичну й антропологічну природу, протиставляється не добро як абсолютна моральна цінність, а лише одна із його складових – добро як ідеал людського щастя. Така позиція, з огляду на глибину духовних шукань поета, видається дещо спрощеною. Разом з тим Є. Нахлік справедливо зауважує, що

в Т. Шевченка "зло фігурує лише як зло, а не як необхідний етап до добра… Зло не осенсовується, не дістає жодного філософського виправдання. Звеличуються ті, кого спіткало зло і хто, попри це, не озлобився, хто через страждання іде до індивідуального спасіння" [4, 340].

О. Забужко вважає, що "Шевченкова міфологія зла тяжіє до маніхейства", оскільки у його творах розкривається "зло як таке у сенсі не абстрактно-логічному, а субстанційно-онтологічному – як "Враг – супостат", враг роду людського, котрого не стане на "оновленій землі" тим часом як на дійсній, "оскверненій" він святкує свою владу" [2, 91]. Один із ликів інфернального зла – імперія і її столиця – Петербург. Тотальному злу, на думку дослідниці, добро протистоїть лише в бажаному майбутньому, адже "всі прояви раю на сім світі виявляються ілюзорними" через те, що хибним є шлях насильства й помсти. Добро, досягнуте такою ціною, – відносне: "Кат і жертва стають здвоєною сутністю, легко міняючись місцями, і несхибна логіка вторування злу призводить козаків месників за волю до брато-дітовбивства" [2, 139]. Т. Шевченко, вважає дослідниця, прогнозує майбутнє визволення України "через очищення її душі, піднесення останньої на височінь недосяжну для зла, де "любов безвічная сугуба"" [2, 145]. Таким чином, на думку дослідниці, реальний світ у Т. Шевченка – це світ, в якому немає місця добру, адже в ньому панує зло, а добро бачиться лише як бажана перспектива. Ця, досить таки песимістична інтерпретація творчості класика не може не викликати заперечень: своїм духовним зором поет бачив всюдисуще зло, але вмів він віднаходити й зерна добра в людях, у красі рідної землі, в любові, дружбі, співчутті й жертовності. Тому вважаємо маніхейський світогляд, з його визнанням онтологічної природи зла та концепції необхідності існування зла на рівні з добром, неприйнятним для Т. Шевченка. На противагу пасивному примиренню з існуванням зла у світі (що є логічним наслідком позиції, яка "тяжіє до маніхейства"), вся Шевченкова творчість – пошук шляхів поборення зла у всіх його проявах, боротьба зі злом через викриття його інфернальної природи.

Найбільш слушною видається позиція В. Пахаренка, який, на відміну від О. Забужко, вважає, що Т. Шевченко "іде за християнською логікою: зло має не субстанціональне буття, а

феноменологічне, воно минуще, а не вічне" [6, 67]. В. Пахаренко наголошує, що "в Шевченковому розумінні Добро – це породжена всеосяжною любов'ю гармонія людини з собою і світом (свобода фізичного й духовного саморозвитку та вільне, рівноправне співжиття з іншими людьми, природою, космосом, Богом), зло – руйнування такої гармонії чи перешкоджання їй, заперечення стратегії любові. … Добро – життєствердження, зло – життєзаперечення" [6, 51]. Дослідник підкреслює, що Т. Шевченко "декларує засадничо двополюсне бачення світу (добро-зло) та своє глибоке переконання: "Діла добрих обновляться, / Діла злих загинуть" [6, 52]. В. Пахаренко слушно виділяє в поезії Т. Шевченка дві групи людей: "доброзиждущі" й "злії люди", ""пани" і "люди" постають … уособленням добра і зла" [6, 57]. Такий чіткий розподіл героїв на два табори без можливості переходу з одного в інший є особливістю творчості Т. Шевченка, про яку говорять й інші дослідники. Так, Л. Задорожна підкреслює "сталість парадигми поведінки героя" у творах Т. Шевченка, "а отже, певну константу, – або лише в полі добра, або лише в полі зла – марковану особистість. Герой у Т. Шевченка – не перероджується за своєю суттю, а постійно виявляє себе носієм добра чи, навпаки, лиходієм" [1, 77].

Дійсно, у всіх творах Т. Шевченка, починаючи від найперших, спостерігаємо чітке розмежування добра і зла, його носіїв. Зло у Т. Шевченка завжди конкретне і ніколи не переходить у добро і навпаки. Герої його творів, які є втіленнями доброго начала, не стають злими, а ті, що уособлюють зло не еволюціонують. Збільшується лише армія носіїв зла. Якщо в ранніх творах це чужі люде, недоля чи "злая доля", інфернальні сили ("Причинна", "Катерина", "Тополя"), злі матері ("Русалка", "Утоплена", "Мар'яна-черниця", "Тополя"), ляхи, уніати (варіант "ляшки-панки"), ксьондзи, конфедерати ("Тарасова ніч", "Гайдамаки"), пани-спокусники ("Слепая", "Катерина"), "сусідоньки" ("Сова"), то в пізніше написаних творах ця армія поповнюється носіями всіх можливих пороків: тих, хто "неситим оком … зазирає, чи нема країни, щоб загарбать", хто "тузами обирає свата", хто "гострить ніж на брата", хто "тихий… богобоязливий… вижде нещасливий у тебе час та й запустить пазури в печінки", хто "отечество так любить… із його, сердешного, кров, як воду, точить!" [11, 229], це і цар з царицею, і "старшина

пузата", і землячки ("Сон"). Носіями зла у творах Т. Шевченка є "чернець годований", кардинали, "барони, герцоги і дюки", ченці, "злі сусіди" ("Єретик"), кати, "батюшки – царі", "суєслови, лицеміри" ("Кавказ"), цариця, що "Спаса вночі запалила" і москалі, що "і світ Божий в путо закували" ("Невольник"), "недолюди", які "правдою торгують … людей запрягають в тяжкі ярма" ("І мертвим, і живим…"), "прокляті пани" ("Відьма"), попи, "кастрати німії", "мерзенна Іудея", деспоти ("Неофіти"). На противагу їм добро у Т. Шевченка уособлене в образах історичних героїв – Тараса Трясила ("Тарасова ніч"), Івана Підкови, Гамалії (як узагальненого образу козацького ватажка), "мученика", "праведного" Івана Гуса ("Єретик"). Втілювати в собі зло можуть не тільки представники суспільної верхівки, а й прості "люде". Про це говорив Т. Шевченко ще в ранній творчості: "И в шитом шелковом жупане, / И в серой свыти люди злы!" [11, 183]. Якщо в ранніх творах носії зла – це "чужі люде", сусіди, то в пізніших – зло втілюється в конкретних персонажах – Микита ("Титарівна"), герої поем "Варнак" та "Москалева криниця", жінка- зрадниця ("Меж скалами, неначе злодій"). Носіями добра є Алкід, його мати ("Неофіти"), Максим ("Москалева криниця"), козак ("Меж скалами, неначе злодій"), героїня поеми "Якби тобі довелося…", Пречиста матір, Йосип ("Марія"). Добро притаманне й княжні з однойменної поеми, й циганці Маріулі ("Відьма"). Добро у Т. Шевченка втілюється також в таких поняттях, як любов, правда, "братолюбіє" ("Неофіти"), воля ("Кавказ"), надія ("Варнак"). Добро – це діти ("Княжна", "Слепая"), прості люди, краса природи ("Тризна"). Таким чином, уособленням зла в ранніх творах Т. Шевченка є традиційні і для фольклору недоля, чужі люде, зла мати, інфернальні сили, а також історичні вороги українського народу та його віри – турки-"бусурмани", ляхи, уніати. У творах періоду "трьох літ" до них додаються деспоти й тирани, морально звироднілі пани, князі, царі, фарисеї й лицеміри, тобто всі ті, хто уособлює не тільки суспільне, а й універсальне зло.

На відміну від Т. Шевченка, у ранній поезії Лесі Українки зло не має конкретних носіїв, воно ховається за загальними поняттями – такими, як "всесвітнії окови", "всесвітнє зло" ("Сон"), безнадійність, недоля ("Завітання"), "ніч темна", неволя ("Досвітні огні", "Сльози-перли"). Добро ж втілюється в таких поняттях, як "братерство, рівність, воля" ("Мій шлях"), правда (на противагу неправді)

("Сльози-перли"). Вже в другій збірці Лесі Українки добро і зло конкретизуються, втілюються в персонажах: це герой "Давньої казки", який від Лицаря Бертольдо проходить шлях до графа Бертольдо. Це шлях деградації з площини добра: "був Бертольдо гідний, правий суд чинив у панстві, до підданих був лагідний" – у площину зла: "Пан гуляв у себе в замку, – у ярмі стогнали люде". Йому протиставляється позитивний герой, – поет, який «вільний і ніколи не зламав чужої волі!". На відміну від Бертольдо, поет незмінно залишається в площині добра. Зло-зраду втілює в собі образ Даліли ("Самсон"), але такі випадки, коли зло має свого конкретного носія поодинокі в творах поетеси. Зазвичай у Лесі Українки відсутнє чітке маркування особистості на персонажів зі знаком плюс чи мінус. Уособленням зла у неї є "вороги", "кати", "тирани" народу ("Товаришці на спомин", "Слово, чому ти не твердая криця…"), цар тьми, що сіє хаос, темряву і жах. Добро для Лесі Українки втілене в "нащадку Прометея", який "блискучу іскру з неба здобував" ("Fiat nox"). Згадує поетеса й про самого Прометея як про позитивного героя і про його вчинок як зразок для наслідування у драматичній сцені "Іфігенія в Тавриді". Пізніше ця ж тема набуває свого розвитку в драматичних поемах "Касандра" та "В катакомбах", де Леся Українка співає гімн титану Прометею, що боровся проти тирана і "просвітив не словом, а вогнем" [7, 83]. Її позиція чітка, вона однозначно на боці того, кого в християнській традиції вважають духом зла: "той єсть сатана, одвічний змій, що спокусив на гріх і непокірність" [7, 84]. Покора, смирення, терпеливість для поетеси не чесноти, а риси рабського світогляду. Тут виразний перегук з Ф. Ніцше, з його філософією неприйняття "моралі рабів". У Т. Шевченка Прометей також є втіленням доброго начала: "Споконвіку Прометея там орел карає, що день Божий добрі ребра й серце розбиває" [11, 295]. Та, на відміну від Лесі Українки, у творчості якої образ цього титана є ключовим, у Т. Шевченка Прометей з'являється лише в одному епізоді. Разом з тим, цей епізод на початку поеми "Кавказ" задає тон усьому твору. Поет (як уже доведено багатьма дослідниками) надає нового відтінку значення цьому образу: в нього Прометей – це символ цілого народу, непокірного, непідкореного, що бореться за свою свободу. Тут підкреслимо відмінність у потрактуванні: для Лесі Українки Прометей – у першу чергу сильна, унікальна особистість, борець

проти тиранії, що віддає себе в жертву заради людей. Оскільки для поетеси найвищим добром є свобода, а найблагороднішою людина та, яка готова офірувати собою заради свободи ("Грішниця"), любові ("Одержима", "Руфін і Прісцілла"), заради людей ("Прометей"), батьківщини ("Іфігенія в Тавриді") чи обов'язку ("Адвокат Мартіан"), стає зрозумілою така увага її до образу Прометея і такий варіант його потрактування.

Потрібно зазначити, що образ Прометея набув особливої популярності за доби романтизму як символ непокори, тираноборства і людинолюбства. Т. Шевченко по-своєму геніально продовжує традицію поетів-романтиків: Дж. Байрона, П. Б. Шеллі та інших. Наприкінці XIX – на поч. XX ст. на тлі реалістичної традиції і позитивістського світогляду, що панують у літературі, знову виникає потреба в зверненні до міфу. Це пояснюється намаганням неоромантизму загалом і Лесі Українки зокрема вийти за соціально-історичні й просторово-часові межі заради виявлення загальнолюдського змісту, тих вічних творчих сил або сил руйнування, які притаманні для природи людини, є закоріненими в загальнолюдських, психологічних і метафізичних першоджерелах. Міфологія, із притаманною їй символічністю, виявилась найбільш придатною для опису вічних моделей особистої і публічної поведінки, сутнісних законів суспільного і природного космосу.

На нашу думку, Лесю Українку найбільше приваблювали саме гуманістичні риси образу бунтівника-мученика Прометея. Адже основою її світогляду був гуманізм. Причому гуманізм, підґрунтям якого є матеріалістична картина світу. В листі до О. Кобилянської від 13 квітня 1891 року М. Павлик передає зміст своєї розмови з Лесею Українкою про значення матеріалістичного світогляду для письменника. Леся Українка говорила йому: "Матеріалістичний світогляд єдиний найправдивіший і він, холодний, але здоровий, мов холодний гірський вітер серед спекоти в долині, що вимітає всяку нечисть з-межи людей. Дух його могучий, проймаючий наскрізь, і він уже повітав і в штуці – в новіших реальних творах" [5, 22]. Центральне місце у всесвіті Лесі Українки належить людині, у ньому немає місця ніяким божествам, богорівною є людина, якщо вона особистість, а не раб буденності, і здатна "жити не рабом злиденним, а вільним, непідвладним, богорівним" [7, 83]. У статті "Замітки з приводу статті "Політика і етика"" поетеса відкидає

намагання своїх опонентів відшукати першоджерела практичного гуманізму в ученні раннього християнства, для неї творцями справжніх ідеалів людинолюбства є античні філософи, їй близький їхній світогляд, "дух Спартака": "нові філософи Відродження та Реформації отрясли порох мертвеччини з творів своїх римських попередників і збудили заклятий в поганській давнині дух Спартака. Тоді почалась справді систематична і методична проповідь чисто етичних принципів, спільних християнству з загальнолюдським гуманізмом, до того ж часу її не було" [10, 255].

Саме у світогляді митців вбачаємо принципову різницю, яка є причиною дещо різного підходу в потрактуванні Т. Шевченком та Лесею Українкою таких категорій як добро і зло. Так, основою світогляду Лесі Українки є гуманізм, з людиною в центрі, Бог у її всесвіті відсутній. Безсумнівно, вся творчість Т. Шевченка також пройнята любов'ю до людини, тобто базується на філософії гуманізму, але це гуманізм християнський. На відміну від Лесі Українки, в центрі Шевченкового всесвіту знаходиться не людина, а Бог. До нього поет звертає і свої грізні інвективи, і гарячі молитви. Світ, у якому присутній Бог як моральний абсолют, передбачає чітке розділення добра і зла, неможливість переходу одного в друге, іншими словами, в такому світі добро й зло як аксіологічні категорії не можуть бути відносними. Саме такий світ, в якому добро є абсолютною цінністю, втіленою в любові, гармонії світу, свободі, правді є ідеалом для Т. Шевченка, на противагу реально існуючому, в якому "панує зло" [6, 52].

Для Лесі Українки добро й зло, як і для кожного, хто стоїть на позиції матеріалістичного світогляду, в деякому сенсі відносні. Адже за умови відсутності Бога як абсолюту добра унеможливлюється чіткий розподіл цих понять. Справді, те, що є добром для одного, може бути злом для іншого, або те, що є добром за одних умов, є злом за інших. Поет прямо відстоює свою позицію неприйняття догматизму й абсолютизації. На її думку, "кардинальний принцип християнства" втілюється в девізі: "Нема правди й розуму, як тільки в Мені". Вона зараховує себе до тих, "хто виходить з догматичної релігії і вступає в науковий або практичний релятивізм. Чи може релятивіст запевняти себе і других, що вся правда і розум може бути в чомусь, та ще й в комусь одному? Коли він справді консеквентний, то не може, інакше мусить зректись свого

релятивізму і признати "абсолют" своїм ідеалом" [10, 260]. Яким чином втілюється така світоглядна позиція Лесі Українки в її творах? Чи не змінювалась вона в різні періоди життя? Спробуємо відповісти на це питання.

У збірці "Думи і мрії", в поезії "Грішниця" вперше з'являється любов, що втілюється через ненависть. Цю таку характерну і внутрішньо близьку для неї тему авторка яскраво розкриє пізніше в "Одержимій". В поезії "Грішниця" любов до батьківщини в героїні твору реалізується через ненависть до ворогів, загарбників рідної країни. У драматичній поемі "Одержима" добро і зло трактуються неоднозначно, адже у Міріам (чия позиція близька авторці) своє, відмінне від загальноприйнятого, бачення і розуміння добра і зла. Любов, що є синонімом добра, знаходить своє втілення в ненависті, яка є злом. Любов Одержимої до Месії виявляє себе спочатку через ненависть до його ворогів, до кінця твору коло ненависті-зла все більше розширюється. Туди потрапляють учні Месії, а в кінці твору Міріам ненавидить уже "всіх і все… і ворогів, і друзів, і юрбу, отой народ… і той закон" [7, 278], навіть "себе і світ" [7, 285]. Лесі Українці близький дух Ніцшеанського волюнтаризму – тільки людина обирає, що є зло, а що добро, ніхто не має права нав'язувати їй свою правду, свій моральний закон. Для Міріам проповідувана Месією любов до ворогів – зло, зло – спокій (адже Месія його немає). Навіть жертва Христова – зло, адже Міріам вважає себе і юрбу не достойними такої жертви і звинувачує Бога-Саваофа в жорстокості, бо він хоче жертви сина. Таким чином і Бог – Саваоф – уособлення зла. Що ж для Міріам добро – це любов до Месії, жертовність заради нього, смерть заради нього. Тоді як Месія постає уособленням її любові, уособленням добра для Міріам, – добро Месії, те, яке він проповідував, неприйнятне для неї. Для Месії любов Одержимої не є любов'ю, не є добром, ця любов – неправда, зло: "Хто мовить, що любить Господа, а брата ненавидить, неправда" [7, 272], "Хто зрікся всього, а себе не зрікся, не любить той" [7, 273]. Для Месії добро реалізується у всепрощенні, у любові до всіх, і до друзів, і до ворогів, і до тих, хто його розпинає. Добро Месії недосяжне для Міріам, вона не може його сприйняти, у неї своє розуміння добра і зла. Потрібно зауважити що в творі немає динаміки, герої не еволюціонують, не змінюються; кожен залишається у своїй царині зі своїми переконаннями. Таким чином,

у кожного з героїв драматичної поеми суб'єктивне бачення добра і зла, – отже, ці аксіологічні категорії виявляються відносними. Яка ж позиція Лесі Українки? Що для неї добро і зло? Зло для Лесі Українки втілене в християнських ідеалах покори, смирення, любові до ворогів, всепрощення. Адже ворогів, на її думку, треба не любити, а ненавидіти, всепрощення – це "вузькосердний квієтизм політичний" [10, 155]. Найвище добро для неї – свобода і свобода відстоювати свою позицію, відмінну від інших (як Міріам), у тому числі і свобода офірувати собою заради любові, свобода самому приймати рішення у своєму житті, не дозволяючи це зробити за себе навіть тому, кого любиш (Месії). Таким чином, найвищою цінністю, найбільшим добром для авторки є свобода, вірність, любов, жертовність. Добро у творах Лесі Українки – це правда ("Кассандра"), добро – це натхненна творчість ("У Пущі"), добро – боротьба (на противагу спокою) ("На руїнах", "В катакомбах"), добро – це відданість батьківщині ("Оргія", "Бояриня"), добро – це порив "ins Blau", а зло – це приземленість, прагматизм ("Лісова пісня").

В драматичній поемі "На полі крові" поет знову розробляє тему любові-ненависті. Тільки любов і ненависть тут, на відміну від вищезазначених творів, де ці протилежні почуття направлені на різні об'єкти, сконцентрована на одному. Любов і одночасно ненависть відчуває до Учителя Юда. Поцілунком він зраджує Учителя, разом з тим говорить про свої почуття до нього: "А може ж, я таки його любив? / А може ж я хотів з ним попрощатись?" [8, 26] Така амбівалентність почуттів, суперечливість у ставленні до Учителя свідчить про неоднозначність у визначенні системи вартостей Юди, двоїстість його чуттєвих переживань. Не бажаючи бути впізнаним, уникаючи благословення прочанина, Юда виказує розуміння власної демонічної сутності. Він усвідомлює глибину зла, що криється в його зраді. Разом з тим він хоче виправдатись перед прочанином (що є носієм морально-етичної норми ставлення до зради) і перед власним сумлінням, видаючи це зло (зраду) якщо не за добро, то принаймні за нейтральний вчинок: "Хто ж продає, / то значить, що йому потрібні гроші, / а більше нічогісінько не значить" [8, 11]. Юда намагається звести Учителя до свого рівня, очорнивши його в очах прочанина. Скидаючи Месію з п'єдесталу вищості, надлюдськості, показуючи його не просто як звичайну людину, а й як людину грішну, яка підвладна гріховним пристрастям, Юда нівелює традиційний

образ Христа. Через своє духовне убозтво він не може осягнути суті того добра, яке несе в собі вчення Ісуса. Він помічає зло там, де інші бачать добро: "не царство Боже – пекло було у тім гурті" [8, 23]. Вчинок Юди не був би настільки страшним, не мав би такої сатанинської суті, якби до зла цього вчинку не була підмішана любов (добро). Своєю проповіддю Учитель розбудив усе краще, що було в його душі: "Згадав свою покійницю матусю… мені здалося, що нема для мене ріднішого над сього чоловіка" [8, 15]. Юда роздає своє добро і йде за вчителем, тобто заради ідеї відмовляється від матеріальних благ. Потім через низькі пристрасті – заздрість, гординю, жадібність – деградує нижче свого попереднього рівня і стає зрадником. Зло у ньому перемагає над миттєвим поривом до добра. Та, оскільки була еволюція героя, було осяяння любов'ю (він пізнав добро і свідомо відрікся від нього в особі Учителя), зрада його – особливо страшна, має сатанинську природу. Для прочанина, який є уособленням загальнолюдської моралі, зрада ще й через поцілунок – зло, доведене до абсолюту: "Геть від мене, сатано! / Будь проклят!" [8, 27]. Юда проходить усі кола зла: гординю, заздрість, зневіру, розпач, зраду. Через таку закоріненість у злі Юда не здатний на розкаяння, тяжкий тягар скоєного гнітить його. Він не бачить для себе ніякого майбуття, робота його на полі крові є безперспективною, та він не кидає її, намагаючись сховатись від зустрічі зі своїм сумлінням у тяжкій, виснажливій праці, а можливо, й караючи себе таким чином за свій вчинок. У цьому творі добро й зло теж міняються місцями. Якщо для прочанина Юда спочатку уособлює добро: "Я не такий, щоб зрадити людину, / та ще таку добрячу" [8, 8], то в кінці твору він проклинає зрадника. Таким чином, авторка констатує, що зло – це зрада, заздрість, прагматизм. Утіленням зла є зрадник Юда, який не може осягнути добро, у всьому шукає і помічає тільки зло. Він настільки деградував, що вже не спроможний на щире каяття.

Тип нерозкаяного грішника, живого втілення зла дещо по-іншому розробляється Т. Шевченком у поемі "Москалева криниця", хоча в цих образах є і багато спільного. Сам варнак неодноразово порівнює себе з Іудою: "А я, мов проклятий / той Іуда" [12 57], "І пропадаю, мов собака, / мов той Іуда!" [12, 64]. В душі варнака, як і в Юди, переплелись любов, ненависть і заздрість, що призвели до вбивства (любов до Катрусі: "сирота… бувало, вигляне із хижі, / як

тая квіточка з роси, / як теє сонечко з-за хмари. / Ввесь похолону, неживий / стою, бувало" [12, 55], а ненависть, прагнення помсти та заздрість до свого суперника Максима, якого вбиває "за те, за що Каїн / убив брата" [12, 63]). Варнак, так само як Юда, розуміє свою диявольську сутність: "Розкажи, сину, / Що ти бачив диявола / Своїми очима" [12, 55], "…я лукавий" [12; 57], "…я один / Диявол проклятий!" [12, 63]. Він теж не спроможний на щире розкаяння, його мучить сумління: "Моя душа!.. / Тліє, й досі тліє! / І коли вона зотліє, / Коли одпочине?" [12, 58]. Розраду герой поеми шукає в розповіді-сповіді, що, одначе, не приносить йому полегшення. Він, як і Юда, приречений на самотність "…одринутий / і людьми, і Богом" [12, 57]. Та, на відміну від героя драматичної поеми "На полі крові", варнак не намагається очорнити Максима. Він правдиво розказує свою історію, не зображуючи добро як зло чи навпаки. Варнак не виправдовується, а, навпаки, підкреслює свою вину і свою злу сутність на противагу доброму, праведному Максиму. З чого можна зробити висновок, що навіть злочинець у поемі Т. Шевченка вважає моральну цінність добра абсолютною, про це добре сказано російським філософом Н. О. Лоським: "Абсолютна позитивна цінність є цінність, сама в собі, безумовно, виправдана, тобто така, що характеризується як добро з будь-якої точки зору, в будь-якому відношенні і для будь-якого суб'єкта; не тільки сама вона завжди є добро, але й наслідки її ніколи не містять в собі зла" [3, 56].

Таким чином, Т. Шевченко і Леся Українка по-різному вирішують проблему співвідношення добра і зла у своїй творчості, що пов'язуємо з різними світоглядними позиціями кожного з них. Герої творів Т. Шевченка, на відміну від Лесі Українки, чітко поділяються на носіїв добра та зла. Кожен із них локалізується в своїй площині, не переходячи з площини добра в площину зла і навпаки. Ця тенденція характерна для творчості поета, починаючи від ранніх творів і до останнього її періоду. Персонажі, що уособлюють у собі зле начало, не еволюціонують, зростає лише їхня кількість та розмаїття. Не можемо говорити й про еволюціонування чи деградацію героїв творів Лесі Українки. Та причина цього в іншому: в Лесі Українки немає чіткого поділу на персонажів добрих і злих, позиція авторки – це позиція максимального дистанціювання. Складається враження, що вона не хоче нікому нав'язувати своє суб'єктивне бачення й тому намагається осягнути кожну окрему

ситуацію різнобічно, крізь призму різних світоглядів. Авторка пропонує проблемну ситуацію, без чіткого маркування, а читач має сам вирішувати, що є добро, а що – зло.

Якщо ж говорити про ранню й зрілу творчість Лесі Українки, то тут помітні зміни: у її ранній поезії добро й зло – це переважно узагальнені поняття, які підлягають декларуванню або запереченню, а в пізній творчості, особливо у драматичних творах, ці поняття не просто конкретизуються, а піддаються творчому переосмисленню.

1. *Задорожна Л. М.* Риси етнотипу та етнохарактеристики у системі розвитку української літератури. Літописна спадщина. – К.: Київський університет, 2006. 2. *Забужко О. С.* Шевченків міф України: спроба філософського аналізу. – К., 1997. 3. *Лосский Н. О.* Условия абсолютного добра. – М., 1991. 4. *Мороз М. О.* Літопис життя та творчості Лесі Українки. – К.: Наукова думка, 1992. – 120 с. 5. *Нахлік Є.* Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики. – Львів, 2003. – 566 с. 6. *Пахаренко В. І.* Добро і зло // Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка. – К.: Наукова думка, 2008. – С. 51–75. 7. *Українка Леся.* Твори в чотирьох томах. – Т. 1. – К.: Дніпро, 1982. – 540 с. 8. *Українка Леся.* Твори в чотирьох томах. – Т. 2. – К.: Дніпро, 1982. – 526 с. 9. *Українка Леся.* Твори в чотирьох томах. – Т. 3. – К.: Дніпро, 1982. – 430 с . 10. *Українка Леся.* Зібрання творів у 12 т. – К.: Наукова думка, 1977. – Т. 8. – С. 253–267. 11. Шевченко *Т. Г.* Твори в п'яти томах. – Т. 1. – К.: Дніпро, 1978. 12. *Шевченко Т. Г.* Твори в п'яти томах. – Т. 2. – К.: Дніпро, 1978.

О. Некряч, асп.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

ДУХОВНИЙ АСПЕКТ ОБРАЗУ ЮРОДИВОГО У ТВОРЧОСТІ Т. ШЕВЧЕНКА І М. КОСТОМАРОВА

У статті розглядається модель пророка, а саме – образу юродивого у поезії Т. Шевченка "Юродивий" та повісті М. Костомарова "Кудеяр". Акцентується, що розглядувані образи зуміли визначитись, тобто особисто створити своє буття і відповісти за нього, цим вони досягли духовного катарсису, відчули Бога у собі.

***Ключові слова**: романтизм, індивідуальність, пророк, образ юродивого, "образ Божий".*

В статье рассматривается модель пророка, а именно – образа юродивого в поэзии Т. Шевченко "Юродивый" и повести Н. Костомарова "Кудеяр". Акцентируется, что рассматриваемые образы сумели определиться, то есть лично создать свое бытие и ответить за него, этим они достигли духовного катарсиса, почувствовав Бога в себе.

***Ключевые слова**: романтизм, индивидуальность, пророк, образ юродивого, "образ Божий".*

The article suggests a model of the prophet, namely the image of the fool (yurodyviy) in the poetry of Taras Shevchenko "Yurodyviy" and the novel of Mykola Kostomarov "Kudeyar". The author of the article studies their unique ability to create their own life and answer for it, to achieve the spiritual catharsis.
Key words: *romantisizm, the prophet, the fool (yurodyviy), the individual, the image of God.*

Поєднані у назві імена можуть викликати у читача певне здивування, бо, за словами І. Франка, "границя таланту Шевченка обмежується лірикою", а органічне для Костомарова начало – вчений-історик чи художник-історик. Однак, не зважаючи на різноформатність їхньої творчості, надаються до співставлення подібністю художнього світогляду, а отже, і стилю. Обидва – романтики, основним змістом творчості яких був зміст духовний. Це література, яка акумулює образи неординарні, духовно наснажені, за словами М. Драгоманова, "виїмкові", що обумовлює позу самітника, одинака, який в силу своєї інакшості часто сприймається загалом як юродивий. У поезії "Юродивий" та повісті-хроніці "Кудеяр" Т. Шевченко та М. Костомаров конструюють подібну модель пророка, а саме образу юродивого – не такого, як усі: за своєю суттю інакшого, духовний потенціал котрого різниться від подібних йому фізично. Для Т. Шевченка характерним є наскрізність образів і наскрізність мотивів, свідченням чого є образи юродивих у поезіях "Сон", "Перебендя", "Варнак", проте формат статті не дозволяє нам звернутися до усіх творів, проаналізувати кожен персонаж окремо.

Нагадаємо, що вісі координат романтизму зміщені до сфери суб'єктивності, духовності й емоційного життя особистості. "Скрізь однаково відштовхуючись від раціоналізму, романтизм мав справу з особистістю, яка знаходиться на різних ступенях відчуження від життя й суспільства, особистістю, яка визнає самоцінність духовності" [6, 23]. Традиційний просвітницький постулат щодо вдосконалення форми заступає зацікавленість, насамперед, духовними процесами та прагнення максимально індивідуалізувати світ. Тому на перше місце романтики винесли людину, індивіда, з його внутрішнім світом проблем та суперечностей, що перебувають у постійній "динаміці й світлотіні, в борінні суперечливих прагнень і пристрастей, у поєднанні раціонального й ірраціонального, найчастіше – в драматичній напрузі" [5, 17].

До найістотніших складників поетики романтизму, притаманних різним його течіям, належить також тяжіння до символу й символіки як іманентних засобів художнього вислову. Ця особливість поетики романтизму витікає з його світоглядно-естетичних засад, зокрема з таких, як філософія тотожності й визначальна роль, як вже акцентувалося, духовного начала. Якщо для романтиків головним було вираження духовного й душевного змісту, тобто змісту, позбавленого матеріально-чуттєвого буття, тому необхідність звернення до образів-символів було чимось на кшталт необхідної умови. Атрибутивною ж якістю образу-символу є те, що в ньому немає прямої відповідності між предметним образом і дійсним змістом, але в його структурі вони взаємопов'язані й взаємопроникні. За формулюванням С. Аверинцева, "переходячи в символ", образ стає "прозорим", зміст "просвічує" крізь нього, але дається він як змістова "глибина", змістова перспектива, що вимагає нелегкого "входження" в себе. У романтичних образах-символах це є головним чином духовна чи душевна перспектива, що відкриває бездонні глибини й безмежні горизонти життя людського духу й душі.

Незаперечним є той факт, що творчість українських романтиків дала поштовх розвитку художньої фантазії, утвердила протиставлення і контраст як провідний художній принцип (високе – низьке, вічне – скороминуще, минуле – сучасне, реальне – ідеальне). У схожій дихотомії постав власне національний тип пророка, що базується на співдії двох начал: месіанства та мовчання. Домінування месіанського призначення пророка наперед означене неприйняттям та супротивом (відчуженням) натовпу, паном чи царем, з очевидною екзальтацією від заявленого суспільного прошарку. Протилежну дію маємо у випадку інтровертивного боріння: зовнішнє мовчання супроводжується внутрішнім сердечним каранням. А відтак пасивне, споглядальне існування, хоча його духовна аура нічим не поступається попередньому стану душі екстраверта. "Цим зумовлена різниця між пророком і дурнем, провісником і юродивим, в'язнем і вигнанцем, коханим і сиротою, героєм та його двійником. Тобто ми не можемо заперечити, що духовний потенціал образу юродивого, наприклад, не поступається такому ж в образі провісника. Різниця між ними полягає лише в спрямованості їх енергії, сили, таланту, а

спрямованість ця тримається на сердечному вістрі. Адже від його затятості чи відчуження залежить бути герою пророком чи дурнем, варнаком чи бурлакою. Тож кожна антиномічна пара тем зумовлена активністю чи пасивністю у виявах духовності, яку випромінює герой, його серце" [2, 37]. Така духовна налаштованість українських романтиків, що прагнули пояснити процесуальність сутнісного і всього, що пов'язане з людиною, брала свій початок від традиційних форм українського філософського мислення, акумульованих у сковородинському вченні про два світи у їхній природній, типологічній єдності. Адже у Г. Сковороди спосіб духовного подвижництва полягає у відстороненості від світу, відповідно й від людей, аби мати максимальну змогу заглибитись у свій внутрішній стан. Розтлумачуючи власні проблеми, переборюючи страхи та фобії, самопізнаючись, людина опиняється на шляху самовдосконалення, духовного злету і спасіння. Такий нелегкий шлях моральної еволюції індивіда веде до очищення від гріхів, що, таким чином, наближує його до Бога.

Духовність образу юродивого з однойменного твору Т. Шевченка, того "святого лицаря", ім'я котрого, до слова, не подається, спрямована безпосередньо до людей (розчахнуте до людей серце). Дана внутрішня субстанція визначає його активність, а звідси – дієвість, здатність впливати на пасивну юрбу, перетворювати світ.

Найшовсь-таки один козак
Із міліона свинопасів,
Що царство все оголосив:
Сатрапа в морду затопив.
А ви – юродиві – тим часом,
Поки нездужає капрал,
Ви огласили юродивим
Святого лицаря! [8, 259].

Звернемо увагу на авторську антиномію: "козак" – "свинопаси", "юродивий" – "ви" або подібну "святий лицар" – "раби", що радянське літературознавство коментувало у соціологічному вимірі, як суто становий. Однак, мислячи поза класовим контекстом, розуміємо, що вектор зображення полягає у прямо протилежному, ідеологічно забороненому на той час, духовно-етичному вимірі. З

огляду на це, як коментує дане твердження Ю. Барабаш, шляхетним "козаком" може бути якийсь невідомий "проява" з посполитого люду, тоді як "свинопасом" – не тільки правдивий свинопас чи гречкосій, а й губернатор або навіть сам "фельдфебель" (цар Микола І) [1, 47]. Схожої думки дотримується і Д. Донцов, визнавши, що у Т. Шевченка не йдеться "про соціально-класові різниці, а про різниці духа" [3, 248]. Звідси бажання висловитися, самоствердитися таким чином, щоб сприяти вкрай складному процесу самоутвердження його власного народу, духовно спаралізованому, який не здатний на активацію власних дій:

А ми дивились та мовчали
Та мовчки чухали чуби.
Німії подлії раби!
…Вам і байдуже [8, 258].

Самовияв та самостановлення невідомого юродивого "святого лицаря" відбувається "на межі соціального й сакрального подвигу. Пророку відкриті великі таємниці розвитку світу як божий дарунок" [2, 45]. Іншими словами, він обраний Богом ступити на шлях захисту людства, власне свого народу, від свавілля та безладу пануючого зла, уособленням якого у поезії є царський апарат:

…А меж вами
Найшовсь-таки якийсь проява,
Якийсь дурний оригінал,
Що в морду затопив капрала [8, 259].

Цей ляпас (жест граничного відчаю), як явлення вільного індивідуального рішення, що апріорно притаманне людині, є свідченням людської гідності, волі й свободи, є опозицією до ницості та духовного поневолення, що культивувалось за колоніальних часів. Безхребетність та мовчання, цілковита аморфність та скиглення на гірку долю нічого не змінить. Автор явно демонструє, що доля людини залежить насамперед від неї самої, від її вибору. Тому потрібно не приймати примхи долі, а боротися за краще та світле, ту щасливу долю, але повсякчас пам’ятати про тяжкі випробовування, що постануть на цьому шляху. Однак готовність до

відповідальності за свій вибір, та смиренна жертовність, навіть на благо інших, має усвідомлюватись на самому початку будь-якої дії.

Стан юродивого у повісті "Кудеяр" є цілком свідомим і осмисленим етапом життя боярина Шигони. Саме він був тим роз'єднувальним началом при народженні реального спадкоємця на престол, адже "отдал его одному сыну боярскому в рязанской земле, не сказавши, чей такой младенец", та подальшому становленні на царство "божої кари", тобто Івана Грозного. "Великая княгиня Соломония обретеся во чреве имущи; а боярин Шигона, узнав о том, великого князя не доложил, а сказал про то новой великой княгине Елене", котра "велела того младенца извести" [4, 345]. Каяття, шлях до покути, за етичними категоріями, є становленням моральної культури особистості в індивідуальному житті, що починається саме з уявлень про добро і зло, їх сприйняття, аналізу, відбору, створення ієрархічної системи моральних цінностей – особистих переваг – на основі інформації про моральну культуру сучасного суспільства. Можна зробити висновок, що після смерті царя Василя Івановича боярину Шигоні вдалося покаятись у скоєних злочинах. Точніше, він зумів побачити стежку до покути, і, відмовившись від людських благ та принад, стає старцем, юродивим. Отже, розрив зі звичним плином існування розкрив Шигоні інший, прихований світ добра і всепрощенства, іншими словами шанс розпочати справжнє існування. Таким чином, отримавши Боже прощення, колишній боярин сам почав просвітлювати людей, дійшовши навіть до царя Івана Грозного, проте в іншому стані – юродивого.

Духовна свобода і покаяння створюють психологічний і моральний щит проти зла і бездуховності. Тому, перебуваючи у захисній оболонці, юродивому не страшні залякування навіть такого жорстокого правителя: "Ты государь и можешь со мною сделать все, что захочешь. Вели положить меня на землю да поливать горячим вином, как ты это делал с псковичами. Помнишь… Когда упал большой колокол в замение грядущей тебе кары, – а скоро после того пожар… мятеж… И ты сам чуть не пропал от народного мятежа" [4, 140]. М. Костомаров моделює так звану боротьбу індивіда зі світом зла і насильства, ставлячи перед своїм головним героєм велику мету – морального вдосконалення суспільства,

звільнення людини з-під соціального гніту, розкриття її духовних можливостей.

Поява юродивого у хроніці "Кудеяр" видається нам символічною не лише з принципу романтичних традицій введення духовного провідника, що нестиме слово Боже. Даний образ виступає своєрідною заставою перед Богом, адже боярин Шигона свідомо обрав для себе такий спосіб покути, а це засвідчує можливість прощення людства, спробу отримати Боже помилування для майбутніх поколінь (як факт – майбутнє відродження Москви після спалення).

Отже, не тільки величні богоподібні постаті естетизуються романтиками, але будь-яка особистість, чий духовний світ здатний еволюціонувати, перероджуватись та сміливо робити свій вибір. Єдиною підставою для принадності тієї чи іншої особистості є її схильність до духовних порухів, що ніяким чином не зумовлена походженням. Адже кожна людина, попри національну приналежність, стать, вік, є "образ Божий", що треба помічати й захоплено сприймати прекрасні, божественні якості, котрі закладені навіть у пересічній людині [6, 122]. Розглядувані образи юродивих у заявлених творах Т. Шевченка й М. Костомарова зуміли визначитись, тобто особисто створити своє буття і відповісти за нього, цим вони досягли духовного катарсису, відчули Бога у собі.

1. *Барабаш Ю.* "З тюрми, з неволі…" "Юродивий" Тараса Шевченка // Вісник НАН України. – 2009. – № 3. – С. 40–52. 2. *Бовсунівська Т.* Феномен українського романтизму (ч. 2. Ейдетика). Посібник для вузу з теорії та історії українського романтизму. – К., 1998. 3. *Донцов Д.* Твори. – Т. 1: Геополітичні та ідеологічні праці. – Л.: Кальварія, 2001. 4. *Костомаров М.* Твори: в 2 т. – К.: Дніпро, 1990. 5. *Наливайко Д. С., Шахова К. О.* Зарубіжна література XIX ст. Доба романтизму: Підручник. – Тернопіль, 2001. 6. *Пахаренко В.* Начерк Шевченкової етики. – Черкаси: Брама-Україна, 2007. 7. *Соловьева Н.* У истоков английского романтизма. – М., 1988. 8. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів: У 12 т. – Т. 2: Поезія 1847–1861. – К.: Наукова думка, 2001.

Н. Перевертень, здобувач,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

ПРОБЛЕМА ВИХОВАННЯ ОСОБИСТОСТІ У ТВОРЧОСТІ Є. ГРЕБІНКИ І Т. ШЕВЧЕНКА

У даній статті, на прикладі творів "Сеня" Є. Гребінки і "Близнецы" Т. Шевченка, розглядається проблема виховання особистості, фактори, що є вирішальними при формуванні характеру, вплив оточення на нього.
Ключові слова: *Є. Гребінка, Т. Шевченко, особистість, середовище, формування характеру.*

В даной статье, на примере призведений "Сеня" Е. Гребенки и "Близнецы" Т. Шевченко, рассматривается проблема воспитания личности, факторы, которые являются решающими при формировании характера, влияние окружения на него.
Ключевые слова: *Е. Гребенка, Т. Шевченко, личность, окружающая среда, формирование характера.*

The article explores the problem of upbringing of personality (by the example of Je. Grebinka's story "Senya" and T. Shevchenko's story "Bliznetsy" ("The Twins"), the factors which play the decisive role in shaping of the temper and the influence of surroundings.
Key words: *Je. Grebinka, T. Shevchenko, personality, environment, shaping of temper.*

Проблема виховання особистості, становлення характеру цікавить історико-літературну науку починаючи з XIX ст. Процес формування особистості досить складний і тривалий. При народженні людина не є особистістю, ці риси вона здобуває на певному етапі онтогенетичного розвитку. Лише у процесі життєдіяльності, досягнувши такого рівня психічного розвитку, що здатна керувати своєю поведінкою та діяльністю, до неї можна застосовувати це поняття. Безперечно, поняття "особистість" тісно пов'язане з соціальним середовищем і навколишнім оточенням, яке має безпосередній вплив на її формування. Так, Л. Виготський наголошує на тому, що "особистість… є поняття соціальне" [7, 17]. О. Леонтьєв також про це говорить: "Особистість створюється суспільними відносинами, в які індивід вступає у своїй предметній діяльності" [7, 18]. Тобто можна говорити про те, що при формуванні особистості саме соціальне середовище є визначальним фактором.

Таке теоретичне твердження ми можемо дослідити на прикладі творів Є. Гребінки та Т. Шевченка. У своїй повісті "Сеня" Є. Гребінка

описує долю сина простого поштового поштмейстера. Ще зовсім дитиною його забрала до себе на виховання княгиня, яка зупинилася проїздом у тому місті. Фактично, письменник показує всі фактори, які вплинули на розвиток особистості Сені. Княгиня мало звертала увагу на виховання дитини, адже для неї він був не більше, ніж іграшка. Коли їй подарували папугу, то про Сеню вона й думати забула: "Новый пернатый любимец вытеснил из сердца княгини своего соперника, тоже двуногого, но без крыльев – почтмейстерского сына, – и Сеня был отдан в какой-то пансион" [1, 146]. Як слушно зазначає Л. Задорожна, "княгиня виявляється не благонадійницею, а погубою для довіреного чужого їй життя" [2, 115]. Вона не усвідомлює тієї відповідальності, яку вона несе на собі. Для неї Сеня прирівнюється до папуги.

Коли княгиня приїжджає у пансіон провідати Сеню і знаходить його там блідим і худим, вона негайно вимагає змінити методи його виховання. І вчитель, який хотів зробити із нього математика, розуміє, що математичні здібності та і взагалі будь-які здібності, крім зовнішніх показників його вихованця, княгиню не цікавлять. "Он постиг ту чувственность княгини и переменил совершенно Сене метод воспитания: когда другие воспитанники пансиона сидели над уроками, Сеня гулял на вольном воздухе; все его занятия ограничивались русской грамотою и началами арифметики, и то ad libum (за желанием). Гимнастические упражнения, возбуждая аппетит, еще более способствовали укреплению тела. Ютржбицкий образовывал физического Сеню и образовывал со знанием дела. А нравственный Сеня? Ну, да какое до этого дело!" [1, 146]. Бачимо, що Є. Гребінка акцентує увагу на тому, що саме фактори виховання в дитинстві стали вирішальними при формуванні особистості Сені.

У повісті Т. Шевченка "Близнецы" ми зустрічаємо відмінну думку про те, як дитяче виховання впливає на подальший розвиток особистості. Ще на початку свого твору Т. Шевченко ніби ставить перед собою певне завдання: "Пословица справедливо гласит: "Каков из колыбельки, таков в могилку". А вот мы и увидим, в какой степени эта пословица справедлива. Еще говорят, что живые детские впечатления так живущи, что умирают только вместе с нами, и что воспитанием ничего не сделаешь из юноши, если его детство было окружено грубою декорациею и такими же актерами, и что детство, проведенное на лоне божественной природы и на лоне

любящей прекрасной матери и христианина отца, – что такие прекрасные впечатления необоримою стеною станут вокруг человека и защитят его на дороге жизни от всех мерзостей коловратного света.

Посмотрим, в какой степени можно верить сей непреложной истине" [8, 11]. Автор визначив таким чином собі за мету довести протилежне.

Твір "Близнецы" Т. Шевченка деякі дослідники, зокрема В. Зарва, називають просвітницьким романом виховання, визначаючи в ньому такі просвітницькі тенденції, як "вирішальна роль середовища і вплив обставин на формування людської особистості, руссоїстська теза про первинність добра в природі людини, становлення особистості, створення образу позитивного героя, якому, як правило, протиставляється негативний, прагнення просвіти, превалювання ідеї, тенденційність зображення, етологічна заданість, автобіографічність розповіді, проблема виховання" [3, 63]. Варто погодитися, що риси, які притаманні просвітницькому роману виховання, ми можемо знайти у творі Т. Шевченка "Близнецы". Перед нами постають два головні герої – Зосим і Саватій, брати-близнюки, яких знайшли одного дня ще немовлятами сотник Никифор Федорович Сокира і його дружина. Два брати, які народилися в один день, були схожі не лише зовнішністю. Т. Шевченко вказує і на їх духовну спорідненість: "И это сходство не ограничивалось одною наружностью, они походили друг на друга всем существом своим. Например, Ватя хотел учиться, и Зося тоже; Зося хотел гулять, и Ватя тоже" [8, 35]. Так продовжувалося до того часу, поки батьки, порадившись, вирішили зробити Зосима офіцером, а Саватія – семінаристом. Варто зауважити, що саме мати захотіла віддати Зосима в кадетський корпус, і з того часу, як зазначає автор: "Прасковья Тарасовна как будто бы начала предпочитать Зосю Вате. Разумеется, в мелочах" [8, 36].

Можливо, ще з цього часу варто простежити розходження у характерах братів, коли Зосим відчував до себе "особливе" ставлення матері, яка потай від усіх передавала йому гроші. Досить часто ми чуємо від Прасковії Тарасівни фразу: "Зосю мой! Сыну мой единый!". Цим самим вона вирізняє його, засвідчує свою особливу любов.

Та все ж варто зазначити, що характери братів формувалися в однакових умовах, під наглядом батьків, вчителя Степана Мартиновича, які прививали їм лише все найкраще, створювали всі умови для розвитку в них високоморальних особистостей. Та варто було братам потрапити з рідного дому в різні середовища, ми бачимо, як кардинально починають відрізнятися їхні характери. Якщо раніше вони взаємодоповнювали один одного, то тепер брати стають повними протилежностями. Це розходження можна помітити ще з листів їх додому: "Зося писал всегда довольно лаконически: что он почти нищий между воспитанниками и что по фронту он из числа первых. А Ватя писал пространнее: он скромно писал о своих успехах, о нищете своей не упоминал" [8, 62]. Цікаво, що брати по-різному і підписували свої листи: Зося – як Сокирін, а Ватя – Сокира. Це свідчить про зміну життєвих цінностей Зосі, який уже став соромитися свого справжнього українського прізвища і відповідно своїх батьків. Ставши офіцером, Зосим втратив моральне обличчя, почав вести розгульне життя. До батьків надсилає листи лише з проханням дати йому грошей. Натомість Ватя не втрачає жодної можливості побувати на рідному хуторі. Після закінчення семінарії він вступає до Київського університету св. Володимира на факультет медицини, свідомо обираючи таку професію, щоб допомагати людям. Т. Шевченко прямо не описує свого героя, більше він розкривається перед нами через свої листи до батьків. Із цих листів перед нами постає високоморальна, освічена особистість, яка понад усе цінує своїх батьків: "Мои нежные, мои милые родители!.. Я сдал свой экзамен почти удовлетворительно… По екзамену я удостоился драгоценной для меня награды: мне публично вручил сам ректор в изящном переплете Вергилиеву "Энеиду" на латинском языке и тут же публично объявил, что я удостоился быть посланным в университет, который я сам наберу, на казенный счет, по медицинскому факультете" [8, 63]. Варто зазначити, що автор ідеалізує свого героя. Ми не знайдемо у Саватія жодної негативної риси, він виступає перед нами як уособлення людських чеснот. Натомість його брат Зосим – повна протилежність йому. Для нього не існує ніяких моральних цінностей, ні батьки, ні дружина з сином нічого не варті. Лише розваги та гроші уособлюють для нього сенс існування: "Он настоящий был донжуан с зародышами еще кое-каких мерзящих человека страстишек…Он в

скором времени между морскими и гарнизонными офицерами прослыл хватом на все руки, т. е. плутом на все руки…" [8, 80].

Коли після закінчення університету Саватій від'їжджає на роботу до Оренбурга, відбувається його зустріч із братом, який на той час сидів в Оренбурзькій в'язниці "за разные противозаконные и безнравственные поступки" [8, 99]. Ми бачимо, що Зося не має перед братом жодного почуття сорому, жодного докору сумління: "он сконфузился, но сейчас же оправился и заговорил:

– Это ты, Ватя?

– Я.

– А это я, – сказал он, вытягиваясь передо мною во фронт" [8, 100]. Після довгої розлуки брати не мають що сказати один одному, адже зустрілися дві протилежності, які не можуть знайти тепер між собою спільної мови. Згадуючи зустріч з братом, Саватій вражений його байдужістю і зміною: "Мне казалось, что я видел Зосю во сне, что на самом деле такое превращение невозможно в человеке. Такое помертвение всего человеческого" [8, 100].

Таким чином, на відміну від Є. Гребінки, Т. Шевченко не вважає вирішальним фактором при формуванні особистості дитяче виховання. Коли у Гребінчиного Сені характер, сформований з дитинства, не зазнає еволюції, то в особистості Шевченкового Зосі відбуваються радикальні зміни, повна переоцінка життєвих цінностей. Сеня, який виріс у відповідному середовищі, при дворі княгині, й, покинувши те оточення, не намагається розпочати нове життя, не маючи жодних моральних орієнтирів, він їх і не шукає. Покинувши звичне середовище, Сеня продовжує жити, як і раніше, тільки тепер видаючи бажане за дійсне, будуючи своє подальше життя на брехні: "…он начал бессовестно лгать канцелярским о высшем круге, который был для них terra incognita, и мало-помалу, повторяя свои нелепые рассказы, дошел до того, что сам, если не вполне, то вполовину верил своим басням" [1, 152]. Сеня усвідомлює свою неповноцінність лише в матеріальному плані, але не в духовному. Пріоритетом для нього є становище у вищому світі, тому і розповідає він про свої зв'язки та знайомства з баронами, графами, послами.

Сеня повертається додому, тобто міняє те оточення, в якому він виріс, але у своїй суті він залишається тим же. Можливо, проблема у тому, що середовища ці були досить схожі між собою. Згадаймо,

як Є. Гребінка описує інтелектуальний рівень жителів Синевода, рідного міста Сені: "Как они мыслят, каковы их гипотезы и теории – об этом мы умолчим. Но все-таки мыслят, и, мне кажется, здесь заключается корень синеводских толков и сплетней. Займите умы добрых синеводцов чем-нибудь, кроме кушанья, и даю вам слово, нелепости будут умирать на Синеводе, не успев родиться" [1, 189–190]. Все ж таки головного героя не сприймають вдома. Не через те, що він виявився морально вищим за своїх земляків. Насправді, Сеня за внутрішнім світом співвідноситься з ними. Він робить спробу здатися кращим, успішнішим, показує до цього оточення своє презирливе ставлення, але не розуміє, що сам він такий самий, як і вони. Семен Іванович не може бути в опозиції до цього середовища, бо йому немає що їм протиставити. Головний герой бачить моральну неповноцінність синеводців, але не свою: "А они, эти профаны, ничего не понимают…" [1, 190].

Змальовуючи характер Сені, Є. Гребінка показує, що той набір рис, які сформувалися у нього в дитинстві, збереглися в героя протягом усього його життя, навіть при зміні оточення. Натомість у повісті "Близнецы" Т. Шевченка, коли Саватій, отримавши в дитячі роки певний набір чеснот у подальшому їх лише розвинув, то Зося, потрапивши у військове середовище, морально деградував. Цікавою є думка дослідниці Л. Кавун, яка вважає, що "причину морального падіння Зосима треба шукати не тільки в житті, в суспільному ладові, але й у біологічних батьках… Характер Зосима Сокири формується в російському середовищі (він підписується у листах до батьків дещо зміненим прізвищем – "Сокирин"), у військовому оточенні, де панує розтлінна мораль і нездорова атмосфера. І в юнака починають розвиватися риси, які він на генетичному рівні отримав від біологічного батька – офіцера: егоїзм, аморальність, схильність до пияцтва, жорстокість, безвідповідальність, несталість почуттів, розпуста тощо" [5, 201]. Звичайно, не варто відкидати при формуванні особистості фактору генетичної спадковості, але, на нашу думку, в даному випадку Т. Шевченко не наголошує на цьому. Адже автор ніде у творі не подає жодним чином опису характеру біологічних батьків Саватія і Зосима, тому не можна твердити насправді, які риси їм були притаманні. Про це можна лише здогадуватися.

Таким чином, порівняльний аналіз особистостей у творах Є. Гребінки і Т. Шевченка дає підстави говорити про те, що формування індивідуального характеру, особливості його становлення свідчать про глибокий психологізм творів обох митців. Так, Т. Шевченко показує, що роль середовища при формуванні особистості є вирішальною. Якщо особистість змінює своє оточення, то неминуче міняється її характер, незважаючи на той набір рис, які людина здобула в дитинстві. Це ми можемо побачити на прикладі Зосима. У свою чергу Є. Гребінка вказує все ж на вирішальний вплив виховання в дитинстві. Змінивши те середовище, в якому виховувався, Сеня продовжує жити, як і раніше, залишаючись на тому самому рівні. Фактично обидва письменники ставлять перед читачем важливу проблему росту особистості, необхідність розвивати у собі високі моральні якості та інтелектуальні здібності.

1. *Гребінка Є. П.* Твори у трьох томах. – Т. 2. – К.: Наукова думка, 1981. – 744 с. 2. *Задорожна Л. М.* Євген Гребінка: Літературна постать. – К.: Твім інтер, 2000. – 160 с. 3. *Зарва В.* "Близнюки", "Художник" Т. Шевченка як версія просвітницького роману виховання // Зб. праць Всеукр. (37-ї) наукової шевченківської конференції. 22–24 квітня 2009 р. – Черкаси, 2009. – С. 63–71. 4. *Зарва В.* Просвітницькі тенденції в російських повістях Т. Шевченка: особливості функціонування // Шевченкознавчі студії. – Вип. 9 – К., 2007. – С. 27–33. 5. Кавун Л. Синкретизм художнього мислення у прозі Шевченка // Тарас Шевченко і європейська культура. – Черкаси, 2001. – С. 197–203. 6. *Кирилюк З.* Поетика характеру в повісті Т. Шевченка "Близнецы" // XXX наукова шевченківська конференція 27–30 квітня 1993 р. Тези і матеріали – Донецьк, 1993. – С. 117–121. 7. *Копець Л. В.* Психологія особистості. – К.: Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2008. – 458 с. 8. Шевченко Т. Твори в 5-х томах. – Т. 4 – К., 1978. – 416 с.

Б. Галас, к. філол. н., доц.,
Ужгородський національний університет

ПРО СПІВВІДНОШЕННЯ СЛОВНИКА МОВИ ТВОРІВ Т. ШЕВЧЕНКА І СЛОВНИКА УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ П. БІЛЕЦЬКОГО-НОСЕНКА

У статті аналізуються причини значного незбігу словника мови творів Т. Шевченка і словника української мови П. Білецького-Носенка.

Ключові слова: *мова творів Т. Шевченка, словник П. Білецького-Носенка, загальномовний словник, диференційний словник, В. Русанівський, перетик.*

В статье анализируются причины значительного несовпадения словаря языка произведений Т. Шевченко и словаря украинского языка П. Билецкого-Носенка.

Ключевые слова: *язык произведений Т. Шевченко, словарь П. Билецкого-Носенка, общеязыковой словарь, дифференциальный словарь, В. Русанивский, перетык.*

Reasons of considerable disaccordance between dictionary of language of T. Shevchenko's works and P. Biletskyi-Nosenko's Ukrainian dictionary are analysed in the article.

Key words: *language of T. Shevchenko's works, dictionary by P. Biletskyi-Nosenko, all language dictionary, differential dictionary, V. Rusanivskyi, peretyk.*

Осмислення мови творів Т. Шевченка надовго залишиться актуальним завданням науки, незважаючи на досягнення в цій галузі, й кожне покоління дослідників знайде тут простір для уточнень, для нового бачення.

Пропоновані наші зауваження викликані міркуваннями й висновками В. Русанівського про співвідношення словника мови творів Т. Шевченка і словника української мови П. Білецького-Носенка, викладеними найповніше у двох виданнях (2001, 2002) "Історії української літературної мови" [10], а в скороченому варіанті – в "Історії української культури" [11]. Оскільки йдеться про розраховані на широке коло користувачів солідні книги, хочемо привернути увагу до тих положень, які, на нашу думку, не є достатньо обґрунтованими і вимагають уточнень, перегляду.

1. Про "парадоксальні" підрахунки. Зіставивши початок "Словника мови Т. Шевченка" (1964) зі словником П. Білецького-

Носенка [2], В. Русанівський одержав, на його думку, несподіваний результат [10, 213]. Ось що повідомляє вчений: "На перший погляд може здатися, що реєстр цього словника (Білецького-Носенка. – *Б. Г.*) дуже близький до Шевченкового лексикону, лексикографічно впорядкованого у праці "Словник мови Т. Г. Шевченка", т. 1–2 (К., 1964). Але порівняння їх уже тільки за першими п'ятьма літерами дадуть нам парадоксальні підрахунки: з 1894 слів, зафіксованих на літери А–Д у "Словнику мови Шевченка", та 2074 слів з реєстру на ці ж літери "Словаря малороссійского..." спільними виявляються тільки близько 560. Тобто в україномовних творах Кобзаря тільки 29,5% слів збігаються з тими, які зафіксував лексикограф XIX ст.; що ж до П. Білецького-Носенка, то він не ввів до реєстру свого словника понад 73% слів, використаних поетом!" [10, 213]. Подавши за тематичними групами перелік слів, які засвідчують збіг лексиконів Т. Шевченка і П. Білецького-Носенка, В. Русанівський так пише про значні невідповідності: "У чому ж тоді відмінність між обома словниками, та ще й така велика? Вона визначається тим, що П. Білецький-Носенко створював загальномовний словник, а Т. Г. Шевченко, звичайно, такої мети перед собою не ставив: його словник – це насамперед та лексика, яка була потрібна йому як митцеві, щоб розбудити духовні сили народу" [10, 214]. Отже, за В. Русанівським, основна причина того, що Т. Шевченко не використав майже 70% слів, зафіксованих П. Білецьким-Носенком, у тому, що лексикограф орієнтувався на мовну дійсність загалом, а поет вибирав лише те, що потребував як митець. Крім того, незбіг порівнюваних словників, на думку В. Русанівського, стався через те, що Т. Шевченко ставився творчо до мовних ресурсів, "постійно дбав про збагачення виражальних можливостей української народної мови", при цьому "один із прийомів, до яких він постійно вдавався, було розширення синонімічних рядів..." [10, 213]. Тож П. Білецький-Носенко, зрозуміло, не міг зафіксувати багато чого з того, що стало ознакою Шевченкової мови (шкода, що В. Русанівський не подав списку цих слів на підтвердження, що це справді переважно слова, які більше характеризують творчий метод Т. Шевченка, ніж живе народне мовлення).

У цих міркуваннях є певне раціональне зерно, але в них не враховано основного. На нашу думку, "парадоксальний" арифметичний результат зумовлений не стільки тим, що

Т. Шевченко не копіював народної мови, а творчо обробляв, збагачував її (хоч це не можна не враховувати), а передусім характером словника П. Білецького-Носенка.

Для з'ясування причин невідповідності лексикону Т. Шевченка і реєстру словника П. Білецького-Носенка треба оперувати правдивими фактами не лише про структуру і базу Шевченкової мови (в описі яких заслуги В. Русанівського незаперечні!), але й такими ж фактами про зміст словника П. Білецького-Носенка, який називати *загальномовним* не можна, як не можна без з'ясування авторських засад формування реєстру цього словника робити висновки, чому в Т. Шевченка немає багатьох зафіксованих П. Білецьким-Носенком слів і чому народна лексика, використана Т. Шевченком (і напевно відома П. Білецькому-Носенку), не потрапила до словника останнього.

П. Білецький-Носенко як типовий представник українського освіченого дворянства, що виявляв лояльність до царя і водночас був патріотом України, намагався, наскільки це було безпечно, демонструвати від імені свого народу претензії на вільніший розвиток, на продовження традицій культурного етносу, який мав і заслужив мати й далі свою досконалу усну й писемну мову. Матеріали словника П. Білецького-Носенка засвідчують, що його упорядник по суті продовжив реалізацію тієї ж ідеї, яка була задекларована в назві словника, доданого Й. Каменецьким до "Енеїди" (1798) І. Котляревського (у цьому словнику, нагадаємо, крім слів, ужитих у тексті "Енеїди", було "сверх того еще весьма много иных, издревле вошедших в малороссийское наречие, или и коренных российских, но не употребительных"). П. Білецький-Носенко мав на меті показати не лише багатство української простонародної мови, а й мову освічених верств – передусім ту її частину, якою вона відрізняється від російської (і яка може знадобитися при розбудові "отечественного языка"). У передмові до словника П. Білецький-Носенко зауважив: "Багато великоруських слів мають свої корені в малоруській мові, без знання якої великорус матиме труднощі у складанні свого целарію, такими є, наприклад: *доба́*, *тре́ба*, *су́мно* тощо" [8, 20]. Фіксуючи (з паспортизацією і без неї) слова староукраїнської мови, П. Білецький-Носенко наводив містки між його сучасністю і минулим, повертав до життя ті елементи мови, які доводили життєздатність її в різних стилях.

Автор, наприклад, свідомо йшов проти всіляких заборон і подавав матеріал із "Біблії" Якова Вуйка (Краків, 1599), із "Требника" Петра Могили та інших джерел, на які було накладено офіційне табу. Про учительне євангеліє Петра Могили (1637), що є перекладом із грецької мови на "руську", П. Білецький-Носенко, зауважив, що "цей величезний фоліант писаний мовою уніатською, тобто сумішшю української з білоруською і почасти польською" і що "подібною мовою написано багато книг богословських, надрукованих у Львові, Острозі та в інших місцях"; а в Біблії, перекладеній по-польськи Я. Вуйком, "чимало українських слів, уживаних простим народом" [8, 19].

2. Словник П. Білецького-Носенка і "Кобзар" Т. Шевченка (1840). Одержані результати проведених зіставлень В. Русанівський сприйняв як несподівані й на фоні того, що П. Білецький-Носенко сам у передмові повідомляв, нібито джерелом укладеного ним словника був і "Кобзар" Т. Шевченка. Однак що́ конкретно з цієї книги використано – ні П. Білецький-Носенко, ні дослідник В. Русанівський не повідомили. Є лише загальне зауваження вченого: "Мова Т. Шевченка майже одразу ж стає об'єктом лексикографічного опрацювання: серед джерел укладеного 1842 р. [!?] "Словаря малороссійського, или юго-восточнорусского языка" його автор П. Білецький-Носенко називає і Шевченків "Кобзар" [10, 213].

Із цього зауваження можна зробити висновок, хоч В. Русанівський прямо цього не стверджує, нібито найраніша досі відома спроба лексикографічного опрацювання творчості Т. Шевченка належить саме П. Білецькому-Носенку, в той час як більш успішна спроба такого опрацювання зроблена Ф. Шимкевичем [4], і саме її слід датувати 1842 роком (і в жодному разі не пізніше 1843 року, бо цього року Ф. Шимкевич помер).

У цитованому вище уривку впадає в око намагання автора штучно (?) відтягнути назад рік, коли було укладено словник П. Білецького-Носенка. Цим роком не може бути 1842, що випливає з докладного викладу історії його створення, яку подав В. Німчук. Із неї випливає, що словник в основному завершений був у кінці 1843 року, а доопрацьовувався принаймні ще в 1846 році.

Підкреслимо також, що, крім зробленої у передмові до словника заяви П. Білецького-Носенка, нічим іншим досі не можна

підтвердити реальний факт лексикографічного опрацювання тут "Кобзаря" – принаймні так, як це можна зробити, наприклад, щодо творів І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка. Якось виокремлювати, ставлячи на перше місце серед лексикографів, П. Білецького-Носенка за його увагу до творів Т. Шевченка при складанні ним словникових статей підстав немає.

У цьому зв'язку зауважимо, що П. Білецький-Носенко у питанні паспортизації включеного до словника матеріалу виявився непослідовним і цим методичним компонентом не перевершив словникової практики Ф. Шимкевича, автора рукописного "Словаря украинскаго нар□чія" (1834–1842) обсягом близько 4200 статей, у яких, наприклад, є 543 ремарки, які сигналізують, що слово або ілюстрацію взято з творів Г. Квітки-Основ'яненка; у словнику ж П. Білецького-Носенка нам вдалося помітити лише 27 (*бешке́тъ*, *вдви́рье*, *за́мижъ, ка́, коперса́ти, корени́ти, мабо́те, мехлюдія, муги́кати, паньма́тка, пащикова́ти, окселентува́ти, пайма́тка, паймату́ся, пля́ма, побиля людей, прими́та, пужи́ти, тецкій, троя́нъ, чатова́ти, че́рга, чесніо́че, чку́рити, шальпа́нска, шпе́тный, шпе́тно*). Що ж до того, що́ конкретно взяв П. Білецький-Носенко з "Кобзаря" Т. Шевченка, то прямої відповіді, найімовірніше, не знайдемо, бо жодної вказівки про це у словнику немає. У Ф. Шимкевича ж – 11 паспортизованих ілюстрацій із "Гайдамаків" Т. Шевченка (1841), а одна – з цього ж твору без покликання на Т. Шевченка [3, 6].

3. Словник П. Білецького-Носенка не загальномовний, а диференційний. П. Білецький-Носенко усвідомлював, що його словник має схвалити до друку міністр освіти Росії, і дбав, щоб у нього сформувалася думка про користь словника для пізнання й розвитку "отечественного языка". Показово, що навіть у період після 1843 р., коли рукопис словника повернули автору, П. Білецький-Носенко доповнив його не матеріалами з творів Т. Шевченка чи іншими матеріалами в інтересах досягнення більшої повноти *сучасного* для епохи упорядника загальномовного словника, а залишився вірним іншому принципу – демонстрації споконвічної оригінальності мови українців. Наприклад, на окремій картці як додаток оформлено статтю: **Глоба́** (и. с. ж. р.) Денежная пеня (штрафъ) (см. журналъ "Современникъ", т. XLI, "Кіевск[іе] богомольцы въ XVII стол□тіи" Кулиша, № 2, 1846 года, страница

224 внизу, въ прим□чаніи) [1, 99]. Показовою в цьому зв'язку можна вважати й статтю, оформлену на початковій стадії укладання словника: **Бажáнный**, -ая, -ее (и. пр.) Желанный, жданный. См. Жадáнный. У архангелогородцевъ: бажоной (см. "Мореходъ Никитинъ", пов□сть Александра Марлинского) [1, 99].

Сказане не применшує наукового значення словника П. Білецького-Носенка, але є додатковим аргументом на користь думки, що основне завдання, яке ставив перед собою лексикограф, полягало не в тому, щоб представити системно загальнонародну лексику, утвердити її норми, базуючись на новітніх друкованих спробах, а передусім у тому, щоб показати багатство і своєрідність української мови на фоні російської. У завершальних рядках своєї передмови П. Білецький-Носенко писав: "Давно вже відчувався брак повного малоруського словника, я смію плекати надію, що пропонований мною заповнює цей недолік досить задовільно" [8, 21]. Повноту словника П. Білецький-Носенко прагнув забезпечити залученням до реєстру й сучасної станом на початок XIX ст. лексики, й такої, що своєю історією сягає доби Київської Русі та ряду наступних історичних періодів. Не розмежовуючи давньоруської (давньокиївської, київськоруської, руськоукраїнської) мови і старослов'янської, П. Білецький-Носенко вважав, що корінь української мови є спільним з усіма слов'янськими мовами і найближчий до церковнослов'янської [8, 20]. "Що таке малоросійська мова? – риторично запитує П. Білецький-Носенко у розвідці "Про малоросійську мову" і відповідає: – Це церковнослов'янське наріччя народу землеробів-пастухів і воїнів, проведене долею крізь численні випробування і перевороти політичні і раптом залишене у процесі європейської освіти на ступені посередності і майже простонароддя. Це мова предків наших Русі, якою здавна говорили доброзвичайні поляни обох сторін Дніпра, суличі, угличі і взагалі багато мільйонів слов'ян від гір [Карпатських] до ріки Волги; мова багата, виразна, якою так простодушно-мило висловлюється Маруся Грицька Основ'яненка, Наталка Полтавка І. Котляревського, якою недавно (1834) Є.Гребінка розповів нам так прекрасно свої "Приказки"..." [8, 22]. У цьому ряду не названо Т. Шевченка, твори якого згадані автором далі без якого-небудь виокремлення [8, 27].

Для П. Білецького-Носенка українська мова – це "суміш багатьох мов", "головною її основою є церковнослов'янська книжна мова, до якої з плином часу, через різну мінливість подій із народом, що населяв руську Украйну, домішалося багато слів чужих європейських і азіатських народів", "це лінгвістичний хаос", у якому філолог може спостерегти ряд стихій, які віддалили українську мову від російської. У числі цих стихій: "ідіотизми запорізьких козаків під час козацьких воєн"; "нова книжна мова, яку можна назвати уніатською", насичена польськими і білоруськими елементами литовсько-польського періоду; російська мова після 1654 р.; запозичення з норманської (давньоготської), німецької, німецькоєврейської, французької, давньогрецької мов та ряду мов азіатських племен [8, 22–23]. Чи не в цьому криється причина "парадоксальних підрахунків" В. Русанівського? П. Білецький-Носенко демонстрував рясний, багатий, оригінальний "хаос" української мови, не дуже переймаючись тим, чи будуть пропуски в реєстрі, залишаючи нащадкам право продовжувати його справу і визначити сфери застосування кожного зафіксованого ним слова. А Т. Шевченко вже був людиною іншого покоління, іншої свідомості й нової мовної орієнтації. У своїй творчості від самого початку він був, як це доводять і спостереження В. Русанівського, революційним, суттєво не таким, як І. Котляревський, той І. Котляревський, літературну творчість якого наслідував П. Білецький-Носенко, той І. Котляревський, якого хоч і цінував Т. Шевченко, та все ж дистанціювався від нього.

Твердити, що "П. Білецький-Носенко створював *загальномовний* словник" [10, 218] і розуміти *загальномовний* як спрямований на системне, якомога повніше охоплення *живої* української мови початку і середини XIX ст. (тієї мови, яку можна б уважати спільним джерелом і для словника П. Білецького-Носенка, і для художньої мови Т. Шевченка), – немає необхідних підстав. Думка В. Русанівського суперечить спостереженням В. Німчука, викладеним у передмові до видання словника П. Білецького-Носенка: "Праця П. Білецького-Носенка є *словником не тільки сучасної* йому народнорозмовної й літературної мови. Він зазначає, що ввів у словник і матеріал із давньоруської та старої української літературної мови, хоча називає конкретно лише "Учительноє євангеліє" П. Могили. Проте в словнику автор нерідко покликається

й на "Л□топись преп. Нестора", "Л□топись волинскую", "Кормчую книгу", "Стоглавъ", "Прологъ", "Акты, изданные Археографическою комиссіею", на універсали окремих гетьманів із зазначенням їх прізвищ, "Требник" П. Могили та інші джерела. Старовинний матеріал він брав, як видно з посилань у словнику, також із публікацій в "Исторіи Малой Россіи" М. Бантиша-Каменського, "Исторіи Россійскаго государства" М. Карамзіна, ж. "Кіевлянинъ" тощо" [8, 20]. "Певне значення зберігають введені в реєстр *староукраїнські слова* […], оскільки ще не маємо повного словника старої мови. Їх від слів живої мови початку XIX ст. легко відрізнити, бо при них автор дає відповідні ремарки. Щоправда, *при великій частині їх ремарок немає.* […] Староукраїнські слова автор увів у реєстр словника свідомо, бажаючи, очевидно, пов'язати певним чином староукраїнську літературну традицію з новою літературною мовою" [8, 35].

Мав абсолютну рацію В. Винник, коли наші лексикографічні досягнення доби формування нової української літературної мови схарактеризував так: "Словникові праці, укладені в першій половині XIX ст., а почасти й пізніше, в тому числі й найбільш повний на той час Словник П. Білецького-Носенка, реєстр якого налічує понад 20 тис. одиниць, обмежувалися фіксуванням специфічно української лексики, що відрізнялася від російської, тобто за своїм характером були словниками диференційного типу" [3, 529].

Сам П. Білецький-Носенко ніде не декларував, що укладав словник, який би можна назвати загальномовним. Цей термін узагалі вимагає великої обережності в характеристиках словникової продукції. Він, звичайно, може бути застосований тільки до великих за обсягом словників, але сам кількісний показник іще не є вирішальним. Наприклад, не завершений українсько-польсько-німецький словник І. Лаврівського (В. Русанівський про нього згадав як про нібито завершений у 1826 р. [10, 228]) більший за словник П. Білецького-Носенка, але "загальномовним" він не є, і ніхто, мабуть, не доводитиме протилежне.

Спробою справжнього загальномовного українського словника можна вважати одинадцятитомний "Словник української мови" (1970–1980), над яким працював унікальний за фаховим рівнем колектив. Л. Паламарчук як один із головних теоретиків цього лексикографічного проекту писав: "Загальномовний словник, що

укладається з дотриманням наукових засад і виробленої для нього наукової концепції, має відбивати, принаймні в головних рисах, стан лексичного складу загальнонародної мови на даному етапі її розвитку. Саме тому, очевидно, оцінка наукової вартості того чи іншого словника майже завжди починається з розгляду питання про повноту фіксації в ньому лексичного інвентаря даної мови в хронологічних межах вибраного для словника періоду, так і всіх особливо актуальних лексичних одиниць, характерних для даного періоду в розвитку мови, що засвідчуються різними джерелами. Визначення контингенту лексичних одиниць, які, виходячи з призначення та специфіки словника, необхідно залучити до словникового реєстру, є одним із найвідповідальніших завдань у всьому лексикографічному процесі" [9, 22].

Із цих позицій словник П. Білецького-Носенка в жодному розумінні не можна кваліфікувати як загальномовний. Візьмімо хоча б текст Шевченкової поезії "Думи мої, думи мої...", вміщеної на початку "Кобзаря" 1840 р. видання, й оцінімо пропущені П. Білецьким-Носенком слова (чому вони не зацікавили упорядника "загальномовного" словника?): *думы, вами, сталы, не розвіявъ, пылыну, не прыспало, полывалы, сліозы, затопылы, море, не розмылы, въ поли, болыть*, *проклынаю, ни́чого, заплаче, одно, свити, плакавъ, вгадавъ, найдетця, кари, заплачуть, на си, билше, не хочу, одну, сліозу, карыхъ, чорніи, бровы, звалося, сміялось, вылывало, темнім, вышневый, зеленый, хотилось, зъ булавамы, збирать, козацкіи, тамъ, широко, весело, Днипр, широкый, море, порогы, тамъ, татарамы, трупомъ, спочыть, выросла, орелъ, чорный, сторожемъ, плакать, слова, душою, пекло, наклычу, жывуть, змію, кряче, соловейкомъ, не побачуть, не засміютця, втырайте, льютця, чуже, полывають, що ночи, засыплють, оттаке-то, не поможе, сыроти, завыдуе, выроставъ, дежъ, тутъ, загыну, найдете, слово.*

4. ***У перетику*** (ж. р., зн. відм., *у що? куди?*) **чи** ***у перетику*** (ч. р., місц. відм., *у чому? як?*) **– ходила?** В. Русанівський використав свідчення словника П. Білецького-Носенка в своїх міркуваннях, що "Шевченко, який добре знав фольклор і відчував наддіалектність його мови, зробив ще один крок назустріч тому, що не роз’єднує, а об’єднує всі українські діалекти, – назустріч виділенню їх спільних рис", що "найвиразніше це помітно в лексиці",

що "навіть ті слова, з приводу значення яких ще й досі інколи точаться суперечки, виявляються при розширенні кола джерел не вузькодіалектними, а належними принаймні до кількох діалектних масивів" [10, 173]. Учений конкретизує свою думку: "Це стосується, наприклад, слова *перетика,* яке в "Словарі української мови" за ред. Б. Грінченка подається в двох значеннях: 1) перепона; 2) межа між двома володіннями, утворювана рядом дерев; друге значення, щоправда, супроводжується знаком запитання. Автори "Словника мови Т. Г. Шевченка" у слові *перетика* виділяють тільки друге значення, дещо скорочуючи його: смуга дерев, чагарник і т. ін. В обох словниках слово *перетика* ілюструється цитатами з того самого вірша Т. Шевченка, що, таким чином, веде до висновку про його рідкісність і локалізацію в говорах, рідних поетові. Однак його фіксує і "Словник української мови", укладений у 1838–1843 рр. П. Білецьким-Носенком під Прилуками. І хоч "Кобзар" названий серед джерел його словника, але вірш "У перетику ходила" був написаний тільки в 1848 р., а опублікований аж у 1867 р.; отже, П. Білецькому-Носенку слово *перетика* було відоме раніше [10, 174].

Із приводу *перетики* у П. Білецького-Носенка і слова, яке В. Русанівський уважав його відповідником у Т. Шевченка, маємо застереження.

У словнику П. Білецького-Носенка так: *пере́тика* ‘граница, м□жа, отд□ленная рвомъ или плетнемъ’ [2, 277]. Цікаво зіставити це з фіксацією в рукописному словнику української мови П. Лукашевича (1842): *перетыка* ‘отгородка, плетень между сумежными землями’ [4, 283]. Приблизно з цього ж періоду в рукописному словнику В. Лазаревського: *пере́тика* ‘короткій плетень’ [4, 286]. Пор. іще: *пере́тика* ‘тин між сусідніми садибами, частину якого ставить один господар, а другу – інший’ [7, 57]. Справді, *пере́тика* не схоже на вузький діалектизм, але не зі значенням ‘смуга дерев, чагарник і т. ін.’, ‘перелісок’, можливість існування якого й становить проблему. Словник П. Білецького-Носенка жодним чином цієї проблеми не розв’язує, тим більше, що в П. Білецького-Носенка *пере́тика*, а в Т. Шевченка *у пере́тику*, що не обов’язково слід пов’язувати з початковою формою *пере́тика* – (куди?) *у пере́тику*. Маємо переконання, що в Т. Шевченка *пере́тик* – (у чому?) *у пере́тику*, і лексикографічно це закріплено ще в словнику Є. Желехівського та

С. Недільського (1886), тобто до появи словника за ред. Б. Грінченка. Пор.: *пере́тик* m. ‘Art weibl[iches] Kleidung’ Ш[евченко]. I. 309; *перетика́ти*, v. a. ‘durchwirken, durchsticken, durchweben’ [6, 626], що означає ‘протикати’, ‘проплітати’, ‘перевивати’, ‘проникати’, ‘наповнювати’ і под.

Шкода, що В. Русанівський не взяв до уваги думки Г. Аврахова [1], який рішуче заперечував уживання Т. Шевченком слова *пере́тика* (ж. р.) і доводив, що у нього інше слово з іншим значенням – *пере́тик* (ч. р.).

Н. Данилевська у передмові до книги "Пере́тик", яку підготувала разом із М. Ткачем [5], спеціально акцентує увагу читачів, що́ мав на увазі у відомій поезії "У перетику ходила…" Т. Шевченко, навіть не згадуючи про довго пропаговане як безальтернативно-правильне ("чагарниково-перелiскове") пояснення, що представлене й у В. Русанівського як єдине.

Згідно з Н. Данилевською, *пере́тик* – це один із різновидів домотканого полотна, що перетикається кольоровою чи якоюсь відмінною смужкою. З нього шиють рушники (утиральники), настільники, інколи – сорочки. Смужка "перетику" чергується на полотні в середньому 70–100 см одна від одної. На пошитих із полотна утиральниках вона припадає на краї, а на настільниках перетинає краї і середину. Якщо ж із "пере́тику" шиють сорочку, то смужка оперізує поділ, полички та краї рукавів. Сама смужка, як символ води, у пошитті постає найпростішим оздобленням-оберегом. У життєвій народній практиці з "перетику" шиють сорочки лише на будень, святкову ж – обов’язково оздоблюють вишивкою. На переконання Н. Данилевської, "зовсім неоздобленого одягу, за звичаєм, не носили", одягати сорочку з "пере́тику" на свято або в неділю не наважувались: "Таке могла вчинити лише дівчина, яка легковажила собою. Саме це й зауважує в своїй поезії Тарас Шевченко, який добре знав народну звичаєвість…" [5, 5].

Імовірно, не все з міркувань Н. Данилевської можна прийняти як безсумнівне (не виключаємо, що види перетику в різних місцях України були різними, могли бути й зразки якогось вишуканого перетику). Але цілком переконує найважливіше: у Т. Шевченка мова йде про дівчину, яка ходила *в одязі* з перетику (може, й у скромному, не святковому одязі, але в міру оздобленому – так тканому, що він міг підкреслювати привабливість дівчини). Версія, нібито *у перетику*

ходила означає ‘ходила у перелісок, який у народі міг називатися *пере́тика*’, – позбавлена лінгвістичного ґрунту, суперечить Шевченковому художньому образу. Цьому питанню варто присвятити окрему увагу й простежити докладніше, як сформувався й закріпився стереотип та чому не слід його підтримувати.

1. *Аврахов Г. Г.* Одна з недосліджених поезій Т. Шевченка: "У перетику ходила" // Дивослово. – 1998. – № 3. – С. 2–5. 2. *Білецький-Носенко П.* Словник української мови / Передмова і примітки В. В. Німчука. – К.: Наук. думка, 1966. 3. *Винник В. О.* Розвиток тематичних груп лексики в українській мові XIX – початку XX ст. // Історія української мови: Лексика і фразеологія. – К.: Наук. думка, 1983. – С. 523–556. 4. *Галас Б. К.* Ф. С. Шимкевич як лексикограф і українське словникарство (кінець XVIII – початок XX ст.). – Ужгород, 1995. – 300 с. 5. *Данилевська Н.* Моє слово читачеві // Данилевська Н., Ткач М. Пере́тик: Фольклорно-етнографічний портрет українського села. – К.: Український центр духовної культури, 2000 – С. 5–6. 6. *Желеховский Є.* Малоруско-нїмецкий словар. – Т. 1; *Желеховский Є., Недїльский С.* Малоруско-нїмецкий словар. – Т. 2. – Львів, 1886. 7. *Москаленко А. А.* Словник діалектизмів українських говірок Одеської області. – Одеса, 1958. – 79 с. 8. *Німчук В. В.* Перший великий словник української мови Павла Білецького-Носенка // Білецький-Носенко П. Словник української мови. – К.: Наук. думка, 1966. – С. 5–37. 9. *Паламарчук Л. С.* Загальномовний словник і термінологія // Мовознавство. – 1975. – № 3. – С. 22–32. 10. *Русанівський В. М*. Історія української літературної мови / Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. – К.: АртЕк, 2001. – 392 с. 11. *Русанівський В. М*. Українська мова як чинник етнонаціональної ідентичності // Історія української культури: У 5 т. – Т. 4. – Кн. 1: Українська культура першої половини XIX ст. – К.: Наук. думка, 2008. – С. 27–78.

Ю. Дядищева-Росовецька, к. філол. н., доц.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

ФОЛЬКЛОРНИЙ ПОСТІЙНИЙ ЕПІТЕТ І ЕПІТЕТИКА ТАРАСА ШЕВЧЕНКА (ЛІНГВІСТИЧНІ ЗАМІТКИ)

Статтю присвячено спробі порівняння епітетних словосполучень у поезіях Т. Шевченка і в народних ліричних піснях у записах З. Доленги-Ходаковського. Виявлено деякі лінгвістичні параметри трансформації у текстах поета фольклорної за походженням епітетики.

Ключові слова: *Т. Шевченко, фольклор, епітет, атрибутивне словосполучення, ліричні пісні.*

Статья посвящена попытке сравнения эпитетных словосочетаний в поэзии Т. Шевченко и в народных лирических песнях в записях З. Доленги-Ходаковского. Выявлены некоторые лингвистические параметры трансформации в текстах поэта фольклорной по происхождению эпитетики.

Ключевые слова: *Т. Шевченко, фольклор, эпитет, атрибутивное словосочетание, лирические песни.*

The article is devoted to the attempt of comparison of epithet combinations of words in the T. Shevchenko's poetry and in folk lyric songs in the records by Z. Dolenga-Hodakovski. Some linguistic parameters of transformation folklore by an origin epithets in the poet's texts are defined.

Key words: *T. Shevchenko, folklore, epithet, attributive word combination, lyric songs.*

Вивчення епітета привертає увагу багатьох дослідників. Але, оскільки остаточно завершеної та загальноприйнятої теорії епітета поки не вироблено, то для лінгвофольклористичних студій видається найбільш продуктивним визначення, подане в "Словнику лінгвістичних термінів" Ж. Марузо, яке ми прийняли як робоче: "епітет – це прикметник, тісно пов'язаний з іменником, який утворює з ним єдину групу" [1, 346].

А. Євгенієва, авторка однієї з найбільш детальних праць із описової лінгвофольклористики "Нариси з мови російської усної поезії в записах XVII–XX ст." констатує: "Епітет належить до числа тих художніх засобів мови, на які з якнайдавнішої доби вказують риторики та стилістики. І тим не менше поняття епітета для багатьох жанрів і деяких епох залишається неясним і спірним" [2, 298].

Пропоноване дослідження проведено на матеріалі показового мікрозрізу, а саме вивчення атрибутивних сполук в поезіях Т. Шевченка [3], написаних 1844 року [3, 254–284], і в народних ліричних піснях у записах, зроблених двома десятиліттями раніше З. Доленгою-Ходаковським [4, 399–474]. Забігаючи наперед, можна зауважити, що використання цих двох обмежених вибірок привело до досить виразних і красномовних результатів.

Теоретико-методологічну базу дослідження утворили лінгвістично осмислені міркування про фольклорний епітет, залишені О. Веселовським. Цей видатний слов'янський вчений, один із піонерів лінгвофольклористичного дослідження поетичної мови фольклору, вважав, що у зв'язку з призначенням епітета "відзначити в предметі рису, яка здається для нього характерною, суттєвою, показовою, – стоїть, очевидно, його постійність при певних словах" [5, 78]. Дослідник робив і таке припущення: "Цілком можливо, що в добу найдавнішого пісенного розвитку, яку ми виділяємо назвою лірико-епічного або синкретичного, ця постійність

ще не встановилася. Тільки згодом вона стала ознакою того типово-умовного та суспільного світоспоглядання і стилю (який відобразився і в умовних типах краси, героїзму тощо), який ми вважаємо, дещо однобічно, характерним для епосу і народної поезії" [5, 79–80]. Важлива для нас і думка О. Веселовського щодо подальшого розвитку постійного епітета після отримання ним якості "постійності": "Весь подальший розвиток епітета полягатиме в розкладанні цієї типовості індивідуалізмом" [5, 80]. До цього треба додати, що в історії епітета як однобічного означення слова О. Веселовський виділяє такі моменти, як забування (скам'яніння, узагальнення) і розвиток – внутрішній і зовнішній.

Поетичні контексти Т. Шевченка становлять надзвичайно цікавий та інформативний матеріал саме у вищеназваному аспекті, оскільки він, геніальний поет та основоположник нової української літературної мови, з дитинства був носієм усної народної традиції. Тому закономірною видається поява в його особистій авторській поезії таких типових фольклорних постійних епітетів, як "високі могили" [3, 254], "карі очі" [3, 263], "білі руки" [3, 263], "вірна дружина" [3, 263], "Боже милий" [3, 263], "дрібні сльози" [3, 283].

Явище скам'яніння, за О. Веселовським, – це виростання "за межі власне епітета, коли оцінка певних явищ переноситься на інші явища, ворожі чи протилежні" [5, 81]. Наприклад, постійне означення руки – біла, "сербська пісня використовує його й тоді, коли йдеться про руку арапа". Або "епітети не сприймаються більше як кольорові, і прикметники і іменники злилися в значення називного, яке викликає нове означення, воно іноді підновлює попереднє, а іноді вступає у суперечність з ним" [5, 82]. Приклад можна було б навести із записів З. Доленги-Ходаковського: "Коте сивий, коте білий, коте волохатий" [4, 425].

Широковідомі приклади такого "скам'яніння" фольклорного за походження постійного епітета в поезії Т. Шевченка. Це, наприклад: "погнили / Біленькі хати, повалялись" [7, 119]. Адже занедбані, недоглянуті хатки, що аж "повалялись", вже не можуть бути білими, вони скоріше сіруваті або жовтуваті, та навіть чорні. Або: "Зацвіла в долині / Червона калина" [7, 192]. Тут також знаходимо ще більш яскравий зразок "скам'яніння" постійного епітета, бо навесні калина цвіте білим цвітом, а червоні грона з'являються восени.

Наступна група представляє безсумнівний інтерес для дослідника. Т. Шевченко ніби втілює в авторській поезії той процес "зовнішнього розвитку епітета", який О. Веселовський реконструює, відновлюючи становлення постійних епітетів у фольклорі: "постійні епітети згладилися, не викликають більше образного враження й не задовольняють його вимогам; у їх межах створюються нові, епітети накопичуються, означення урізноманітнюються описами, запозиченими із матеріалу саги або легенди" [5, 84]. І далі: "…ідеться про накопичення епітетів однозначних або близьких за значенням" [5, 84]. Наприклад, у Т. Шевченка в поезії "Заворожи мені, волхве" з'являється "вода зцілюща й живуща":

Може, вернеться надія
З тією водою
Зцілющою й живущою,
Дрібною сльозою [3, 283].

Але ж ця "вода" виявляється, у свою чергу, поетичним означенням складної конструкції, що доповнює й поглиблює семантично атрибутивний комплекс фольклорного походження з постійним епітетом "дрібна сльоза".

Зустрічаються в досліджуваних Шевченкових текстах і випадки, коли "при одному слові стоїть декілька означень, які доповнюють одне одного" [5, 84]. У поезії "Чигрине, Чигрине…" така конструкція "серце дівоче боязливе" вступає у складні семантичні стосунки із вже фольклорною за походженням "слово тихо-сумне богобоязливе":

І слово забуте,
Моє слово тихо-сумне,
Богобоязливе,
Згадається – і дівоче
Серце боязливе
Стрепенеться, як рибонька,
І мене згадає… [3, 256].

Основою першої конструкції є епітетне словосполучення з постійним фольклорним епітетом "слово тихе", яке в поезії

ускладнюється до "слово тихо-сумне" і доповнюється ще одним епітетом ("слово забуте"), що відбиває позицію в ліричній ситуації дівчини, та епітетом "богобоязливе", що працює на психологічну характеристику ліричного героя. І весь цей епітетний комплекс через перегук компонентів в епітетних сполученнях формально ("слово <…> богобоязливе" – "Серце боязливе") і семантично, через пов'язання із внутрішнім світом дівчини, допомагає поетові перейти до відтворення почуттів дівчини, де використано знову-таки фольклорні фарби: її серце "Стрепенеться, як рибонька".

У тій же поезії зустрічаємо простіший за побудовою випадок використання того ж прийому:

І вицідять сукровату,
І наллють живої
Козацької тії крові,
Чистої, святої!!! [3, 255].

Усі епітети до слова "кров" мають тут якщо не ознаку, то забарвлення фольклорної постійності. Але звернемо також увагу, що вони симетрично, парами з двох боків оточують слово, яке означують. При цьому "козацька" є більш простим означенням, що вказує на приналежність, а вже потім викликають позитивні конотації, пов'язані зі словом "козак", а три інші поетичні епітети мають яскраву метафоричність. А головним серед них у семантичному плані виступає епітет "живая", бо саме він вступає в найбільш антитетичні стосунки із "сукроватою", що теж виступає епітетом до слова "кров". Але ж слово "сукровата" Б. Грінченко подає лише за цим Шевченковим контекстом і перекладає російською мовою як "сукровичный"; слово ж "сукровиця" пояснює й таким контекстом: "З мертвого пішла сукровиця" [9, 227–228]. Отже, у Т. Шевченка йдеться про протиставлення крові мертвої та живої, що змушує пригадати й казкові живу та мертву води.

Мабуть, це закономірно, що в Шевченкових стилізаціях народної пісні й епітетні конструкції простіші, ближчі за побудовою до фольклорних аналогів. Ось у ліричній народній пісні "В чистім полі, в тихім броду. *Б*" із записів З. Доленги-Ходаковського два постійні епітети з двох боків характеризують означуване слово "зоря" у складі порівняння:

Ти, дівчино підгірняя,
Як та ясна зоря вечірняя [4, 408].

У стилізації "У неділю не гуляла" так само доповнюють одне одного Шевченкові епітети "мальована" і "шитая" до слова хустина:

А де ж тая мальована,
Шитая хустина,
А де ж тая веселая
Дівчина-дитина?! [3, 281].

Поет будує аналогію "психологічному паралелізмові", в якому важливою є подібна метрична позиція епітетів "мальована" (до хустини) і "веселая" (до дівчини). Є тут семантичний перегук, бо "мальована" (яскраво вишита) хустина здається спостерігачеві такою ж веселою, як і весела дівчина. Стосовно ж епітетної конструкції "веселая дівчина-дитина" можна сказати, що вона ідентична вищенаведеній фольклорній, лише функцію другого означення виконує прикладка. Остання конструкція з фольклорним постійним епітетом ускладнюється за рахунок прикладки "дівчина-дитина" – порівняймо з фольклорним "бистрая вода Дунай" [4, 404]. П. Тимошенко називає такі прикладки "епітетами-прикладками" [8, 206]. Щодо подібних уснопоетичних "звичайних поєднань" О. Потебня стверджував, що вони, насправді, є зразками "образного, поетичного мислення" [6, 61]. Вчений намагався осмислити їхню сутність діахронічно, в історичному розвитку: "Як взагалі в розвитку думки і мови образне вираження давніше за безóбразне і завжди передбачається ним, так, зокрема, поняття дії, якості по суті є відносно пізніми" [6, 218]. Подібні "звичайні поєднання" широко засвідчені у ліричних піснях із зібрання З. Доленги-Ходаковського: "козаченьку соболю", "дівчино-серце", "ярами-борами", "Дунай-вода", "меду-вина", "вівса-сіна", "місяцю-перекрою", "дівчино-рибчино", "сад-виноград", "козаченьку-барвіночку", "нагаєчка-дротяночка", "чоботки-вишиваньці", "роман-зіллє" тощо.

Показово, що засвідчено такі поєднання і в інших поезіях Т. Шевченка, залучених нами до порівняння. Проте точних відповідників до усталених фольклорних не виявлено. Крім вище

названої "дівчини-дитини" [3, 281], це ще "коса-краса" [3, 263], "перси-гори" [3, 263] та "думи-діти" [3, 283], при цьому останні два яскраве індивідуально-авторські поєднання годі було б шукати у народній ліричній пісенності.

У поезії "Дівичії ночі" так само доповнюють один одного семантикою епітети "горда" і "зла", що мають характеризувати співачку – ліричну героїню пісні, але в даному випадку обидва вони втрачають конкретне слово, що означують, воно залишається в підтексті. Поет грає епітетом "злий", поставивши поруч дві його реалізації, стосовно ліричної героїні та стосовно її ворогів, що характеризуються епітетною конструкцією з фольклорним постійним епітетом:

Я любить, я жити хочу
Серцем, не красою!
А мені ще й завидують,
Гордою і злою
Злії люди нарікають [3, 263].

У наступному прикладі з поезії "Чигрине, Чигрине…" гостро негативно забарвлені епітети теж доповнюють одне одного: на загальне оціночне означення "погане серце" нанизується якісне "гниле", а потім уже в постпозиції до означуваного слова, що, за С. Обнорським, підкреслює його значення, додається ще підсумкове "трудне", що передає загальний настрій:

Може, зійдуть, і виростуть
Ножі обоюдні,
Розпанахають погане,
Гниле серце, трудне… [3, 255].

"Трудний" у Словнику Б. Грінченка пояснюється як і "1) Трудный, нелегкий, тяжелый, стоющий много труда, горя", і "2) Удрученный" (тут, до речі, наводиться для ілюстрації саме наш фрагмент поезії Т. Шевченка. – Ю. Д.-Р.), і "3) Усталый", і "4) Тяжело больной" [9, 289].

Епітет "трудне" до означуваного слова "серце" Т. Шевченко повторює в іншій поезії:

Чого мені тяжко, чого мені нудно,
Чого серце плаче, ридає, кричить,
Мов дитя голодне? Серце моє трудне,
Чого ти бажаєш, що в тебе болить?
("Чого мені тяжко, чого мені нудно…") [3, 282].

У другому чотиривірші до нього додаються ще метафоричні епітети "розбите" та яскравий авторський "невкрите", які характеризують означуване слово з різних боків:

Чи пити, чи їсти, чи спатоньки хочеш?
Засни, моє серце, навіки засни,
Невкрите, розбите – а люд навісний
Нехай скаженіє… Закрий, серце, очі
("Чого мені тяжко, чого мені нудно…") [3, 282].

Якщо звернутися до уснопоетичних текстів, то тут зустрічаємо лише "смутне серце" (двічі) [4, 441, 452], "здрадливеє" [4, 408], "любе" [4, 413] і "щире" [4, 456].

О. Веселовський вважав за можливе, що "подібні дублети (як накопичення епітетів з одним значенням або близьких за значенням до означуваного слова. – Ю. Д.-Р.) – давні найпростіші вираження плеоназму: накопичення мало піднести тон, підкреслити настрій; <…> гомерівський "хитромудрий", "стародавній" наших голосінь; Ай-же ты ведь старыя старик ("Вольга та Микула"); черным черно (билини)" [5, 84]. У народних піснях нам удалося натрапили на подібне явище:

Ей, у полі криниченька рублем рубленая,
Там стоїт дівчинонька, як мальованая [4, 474].

Або ще паралелізм *криниця новообрублена – дівчина новолюблена:*

О у полі та криниченька – новообрублена.
Гдесь моя дівчина новолюблена [4, 456].

Фольклорний постійний епітет "рублена" вживається також із означуваним словом "хата", але без тавтологічного уточнення:

Не вийшов козаченько за рублени хати:
– Вернись, вернись, козаченьку, дівчини ховати! [4, 443].

Не можна не звернути увагу на наявність у досліджуваних текстах складних епітетів, як вважає О. Веселовський, скорочених із означень і порівнянь, як у Гомера (волоока, розовоперста) [5, 85]. Аналіз фольклорних текстів засвідчив такі складні постійні епітети, як "білокрила голубка" [4, 408], "сизокрилий голуб" [4, 412], "сизокрилий орел" [4, 443], "чорнобрива мила" [4, 449], "чорнобривий милий" [4, 449] (означуване в двох останніх випадках є субстантивованим прикметником), "чорнобровая дівчина" [4, 416], "дівча чорнобрива" (двічі) [4, 452], "дівчинонька чорнобривая" [4, 453]. Із них найбільш часто вживаними є "чорнобривий милий" (одинадцять уживань).

У поетичних контекстах Т. Шевченка було знайдено такі композити, як: "старче малосилий" [3, 254], "слово богобоязливе" [3, 256], "друже сивоусий" [3, 283] і субстантивований прикметник "круторогі" [3, 279].

І серед авторських Шевченкових, і серед уснопоетичних контекстів не було виявлено виразних постійних епітетів-композитів книжного походження, як це спостерігається в думовому епосі.

У поетичних контекстах Т. Шевченка ми також можемо спостерігати, що фольклорний постійний епітет використовується більш вільно, ніж в уснопоетичній пісенності. Наприклад, фольклорне епітетне сполучення "круторогі воли" в Т. Шевченка скорочується до самого означення, перетворюється на субстантивований прикметник і не потребує означуваного слова:

Чи не ревуть круторогі,
Чи не йде козак з дороги
("У неділю не гуляла…") [3, 279].

Такі постійні епітети варто диференціювати з "перифразами" і дистантними епітетами, на яких детально зупиняється В. Русанівський [10, 229–230].

Аналогію до ще одного цікавого явища в екзистенції фольклорного постійного епітета – узагальнення в означенні як приклад подальшого розвитку епітета, а саме "в розкладанні типовості індивідуалізмом" (О. Веселовський) – знаходимо у Шевченковому вислові "сонце правди" [3, 283]. О. Веселовський пояснює, що "однобічне визначення епітета не завжди виражалося у формі прикметника чи відповідного іменника; замість того, щоб сказати: це здійснив такий-то сильний воїн, можна було висловитися: сила воїна… і те і друге узагальнювалося у визначенні самого героя … (пор. сила Геракла або Гераклова = сильний Геракл)" [5, 87].

Важливе смислове та експресивно-емоційне навантаження несуть в уснопоетичних текстах пояснювальні епітети-метафори: "дрібні листи" [4, 435, 470] (дрібнії листи [4, 445]) – фактично інтернаціональні, "нещасливий край" [4, 402], метонімічне "зрадливеє серце" [4, 408], або "одчинена хата" [4, 427] – тут у функції метафори виступає атрибутивний комплекс у цілому: одчинена хата = доступна дівчина.

Із найбільш виразних авторських вражають Шевченкові метафоричні епітети, аналогів яким, звичайно ж, не знайдено у фольклорі: "нудьга невсипуща" [3, 280], "вольнії гармати" [3, 284], "світе лукавий" [3, 263].

Отже, не зважаючи на вихідні уснопоетичні конструкції з постійними епітетами, яскрава творча індивідуальність Т. Шевченка та своєрідність його поетичного світосприймання багаторазово позначаються не тільки на творчому осмисленні та переосмисленні фольклорних поетичних прийомів, але й приводять до ускладнення їх структури відповідних лінгвостилістичних конструкцій.

1. *Марузо Ж.* Словарь лингвистических терминов. – М., 1960. 2. *Евгеньева А. П.* Очерки по языку русской устной поэзии в записях XVII–XX вв. – М. – Ленинград., 1963. 3. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів у дванадцяти томах. – К., 2001. – Т. 1. Поезія 1837–1847. 4. Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського / Упор. О. І. Дей. – К., 1974. 5. *Веселовский А. Н.* Из истории эпитета // *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. – М., 2004. 6. *Потебня А. А.* Из записок по русской грамматике // Язык фольклора. Хрестоматия / Сост. А. Т. Хроленко. – М., 2006. 7. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів у дванадцяти томах. – К., 2001. – Т. 2. Поезія 1847–1861. 8. *Тимошенко П. Д.* Епітет // Шевченківський словник / У двох томах. – К., 1976. – Т. 1. 9. Словарь української мови. Зібрала редакція журнала "Киевская старина" /

Упор. Б. Грінченко. – К., 1909. – Т. IV. 10. *Русанівський В. М.* У слові – вічність (Мова творів Т. Г. Шевченка). – К., 2002.

М. Карпенко, д. філол. н., проф.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

ЛЕКСИКОГРАФІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕКСТУ ЯК НЕВІД'ЄМНА СКЛАДОВА ЛІНГВІСТИЧНОГО ШЕВЧЕНКОЗНАВСТВА В ЙОГО СУЧАСНОМУ СПРЯМУВАННІ

У статті розглянуто питання, суттєві для історії, теорії, сучасного статусу й перспектив української поетичної лексикографії – про її витоки й традиції з огляду на її провідну роль у становленні й розвитку лінгвістичного шевченкознавства як відгалуження наукової славістики.

Ключові слова: *наукове українознавство, лінгвістичне шевченкознавство, лексикографічна інтерпретація, аспекти, етапи, традиції, поетична лексикографія, словники мови Т. Шевченка.*

В статье рассмотрены вопросы, существенные для истории, теории, современного статуса и перспектив украинской поэтической лексикографии – об ее истоках и традициях с учетом ее ведущей роли в становлении и развитии лингвистического шевченковедения как ответвления научной славистики.

Ключевые слова: *научная украинистика, лингвистическое шевченковедение, лексикографическая интерпретация, аспекты, этапы, традиции, поэтическая лексикография, словари языка Т. Шевченко.*

The article examines essential for history, theory, current state and prospects of Ukrainian poetic lexicography issues, namely those related to its origins and traditions in view of its predominant role in establishing and developing linguistic Shevchenko studies being a branch of scientific Slavic studies.

Key words: *scientific Ukrainian studies, linguistic Shevchenko studies, lexicographical interpretation, aspects, stages, traditions, poetic lexicography, and dictionaries by Taras Shevchenko.*

Наближаючись до 200-річчя від дня народження Т. Шевченка, геніального сина українського народу, ім'я якого з пошаною й гордістю носить із 1939 року Київський університет, ми опинилися зараз у широкому колі знаменних дат, прямо чи опосередковано пов'язаних із шевченкознавством, загальними його проблемами, подіями й персоналіями, безпосередньо до них дотичними. Досить згадати, що 2011 рік – це: 150-річчя від дня смерті Т. Шевченка; 150-річчя відміни кріпосного права в Росії (І. Огієнко особливо

наголошував на цій події, у своїх шевченкознавчих працях прямо пов'язуючи її з іменем Т. Шевченка [7, 350–351]); 150-річчя від дня смерті видатного славіста П. Й. Шафарика, якому поет присвятив свою поему "Єретик" *("Слава тобі, Шафарику, Вовіки і віки! Що звів єси в одно море Слав'янськії ріки!")*; за В. Білозерським: "Оповідають свідки, що П. Й. Шафарик, читаючи оце посланіє Шевченкове, плакав вдячними сльозами" [13, 607]; 50 років публікації І. Огієнком (митрополитом Іларіоном) "Граматично-стилістичного словника Шевченкової мови" (Вінніпег, 1961); 50 років публікації А. Багмут першого листа П. Й. Шафарика до М. Максимовича (від 25 вересня 1935 року), що має непересічне значення для історії наукового українознавства, східнослов'янського мовознавства, наукової славістики (зокрема в Київському університеті), а також для лінгвістичного шевченкознавства як її відгалуження [1, 291].

На закономірне питання: *як саме вмонтовується творчість Т. Шевченка до історії наукового українознавства в його мовознавчих вимірах, зокрема XIX–XX та XXI ст.?* – можна з упевненістю відповісти:

– через широке оволодіння живим словом за текстами Шевченкових творів, поширенням їх серед корінних і некорінних носіїв української літературної мови, а також через переклад цих текстів іншими мовами, слов'янськими й неслов'янськими;

– завдяки глибоким мовознавчим дослідженням Шевченкового слова в різних аспектах, що взаємодіють між собою, тяжіючи до узагальнених висновків про роль і вагомість ідіостилю великого письменника – засновника нової української літературної мови на народній основі та її найавторитетнішого носія, вплив якого на сучасний розвиток мовлення не лише не зменшується, але відчутно зростає;

– через сучасне осмислення мовно-естетичного credo Т. Шевченка в його прямих та опосередкованих творчих виявах, у лінгвоетноцентричному висвітленні.

Це зумовлює зростаючий інтерес до Шевченкових творів з огляду на сучасне їх звучання й сприйняття. У широкому поліаспектному дискурсі наукового українознавства, складовою частиною якого є наукове шевченкознавство, одна з провідних ліній дослідження належить лінгвістичному шевченкознавству в його зв'язках з іншими гуманітарними напрямками. Воно сформувалось

не відразу, – прижиттєвих лінгвістичних студій Шевченкових творів практично не було [4], – та й надалі окремі мовні питання ще довго розглядалися не спеціально, а в літературознавчому контексті [див., напр.: 11, 434].

У складному й неоднозначному процесі становлення лінгвістичного шевченкознавства важливе місце посідає лексикографічна інтерпретація Шевченківських текстів. Серед багатьох напрямків дослідження художнього мовлення Т. Шевченка в його конкретних індивідуально-авторських виявах вона традиційно набуває особливого значення за двома основними аспектами: 1) поетичної/письменницької, авторської лексикографії, орієнтований на конкретний текст/конкретні тексти й конкретний ідіостиль; 2) загальномовної, загальнолітературної лексикографії, орієнтований на системний відбір слів, слововживання та цілісну лексико-семантичну характеристику української мови на певному етапі її розвитку.

Ці аспекти взаємопов'язані, взаємодіють, доповнюючи один одного, але кожен має своє коло лексико-семантичних концептів, специфічні акценти, зумовлені загальним теоретичним і практичним спрямуванням, типологією словників, особливостями досліджуваного лексичного матеріалу. В світовій лексикографічній традиції обидва аспекти в їх взаємодії закономірно отримали найбільш послідовну й чітку реалізацію стосовно тих найвидатніших майстрів художнього слова, яким належить провідна роль в історії національних літературних мов, для української мови – І. Котляревського і Т. Шевченка.

Про словники мови письменника справедливо відзначено: вони "створюються насамперед на матеріалі творчості провідних постатей в історії національних літератур і культур. Це, зокрема, словники мови творів В. Шекспіра, М. Сервантеса, Й.-В. Гете, О. Пушкіна, А. Міцкевича, Т. Шевченка, М. Емінеску, Х. Ботева, М. Горького" [11, 326]. В них зосереджено увагу на авторському відборі лексики й фразеології, слововживанні, слово- й фразотворенні з огляду на ідіостиль кожного з авторів, у його активній взаємодії з літературною мовою.

Роль творчості великих письменників у її формуванні важко переоцінити. Зокрема, становлення нової української літературної мови безпосередньо пов'язане з публікацією "Енеїди"

І. Котляревського (1798). Саме вона стала першим об'єктом лексикографічної інтерпретації українського художнього тексту в українсько-російському словнику, значно поширеному автором при перевиданні. Цей приклад на початку XIX ст. наслідували стосовно фольклорних текстів М. Цертелєв (1819), М. Максимович (1827), стосовно художнього – М. Гоголь. Так склалася традиція, за якою "Енеїді" належить унікальна позиція: автор її не лише "зробив загальним надбанням" (М. Пилинський) лексичні й фразеологічні багатства української мови XVIII ст., але й сприяв лексикографічній інтерпретації свого тексту в диференційному двомовному словнику (близько 1 тисячі реєстрових одиниць). Згодом до цього твору звернулись дослідники-лексикографи В. Ващенко, Ф. Медведєв, П. Петрова, які колективну працю "Лексика "Енеїди" І. П. Котляревського" (1955) побудували за принципом повного монословника-індекса з фіксацією частотних покажчиків і слововживання. Пізніше отримали первинну лексикографічну інтерпретацію інші твори письменника в словопокажчику "Лексика п'єс та од І. П. Котляревського" [2].

Отже, художнє слово І. Котляревського, в кінці XVIII ст. введене до української поетичної лексикографії, у XX ст. двічі було об'єктом дослідження під різними кутами зору. При цьому стали можливими міжмовні і внутрішньомовні зіставно-семантичні та зіставно-лексичні характеристики тексту "Енеїди", лексико-семантичної системи письменника, української літературної мови в цілому на важливому етапі її історичного розвитку.

Цілком закономірно, що художні тексти І. Котляревського привернули до себе увагу й загальномовної української лексикографії. Докладний огляд її історії у передмові Б. Грінченка до "Словаря української мови" (1907–1909; далі – СГ) не лише відзначає важливу роль словника до "Енеїди", але й відповідно фіксує хронологічні рамки обраних для СГ джерел: "починаючи з 1799 року, від І. П. Котляревського, по 1870 рік", тобто включно з Шевченківськими текстами.

Визнання "Енеїди" як авторитетного лінгвістичного джерела є характерним для українських словників різних типів із перших десятиліть XIX ст. У СГ цей аспект лексикографічної інтерпретації виявився досить вагомим, про що свідчить аналіз реєстрових слів, при яких фігурують текстові фрагменти з "Енеїди", а також тих

позицій (абсолютна перша позиція, перша після фольклорного або релігійного тексту, позиція поодинокої цитати тощо), що є типовими для таких ілюстративних текстів. Досвід СГ використано наступними словниками. Так, академічний "Словник української мови" (1970–1980; далі – СУМ), маючи хронологічний діапазон "з кінця XVIII ст. і до наших днів", теж демонструє типову першу позицію ілюстративних цитат з "Енеїди", фіксуючи нижчий хронологічний рівень. За характером реєстрових слів, формами використання при семантизації, співвідношенням із текстовими прикладами інших авторів ілюстративні цитати з І. Котляревського досить різноманітні. Для СУМ, як і СГ, інших українських словників, роль художніх текстів І. Котляревського є багато в чому визначальною й традиційно пов'язаною з визнанням провідної ролі художнього мовлення Т. Шевченка.

Саме в світлі цієї традиції, підтриманої Київською історико-філологічною школою (далі КІФШ), звернувся до розгляду Шевченкової спадщини І. Огієнко (згодом митрополит Іларіон) – випускник і професор Університету св. Володимира, активний учасник відомого "Семинария русской филологии" (1907–1914) проф. В. Перетца. В його численних публікаціях, фундаментальних працях "Історія української літературної мови" (1949), "Тарас Шевченко" (2002) знаходимо детальну характеристику "доби відродження" (І. Котляревський) і Т. Шевченка – творця нової української літературної мови. В такому контексті висвітлено й знаменну постать М. Максимовича як першопрохідця наукового українознавства.

Головну заслугу І. Котляревського І. Огієнко вбачає в тому, що він "порвав з панівною тоді наукою про мовні стилі, високий і подлий, і став дивитися на мову народну як на достойну поважних творів". Подібний "поворотний час" дослідник фіксує і для російської літературної мови: вона стала "помалу наближатися до мови народної… творцем нової російської літературної мови став великий поет Олександр Пушкін (1799–1837), що вже рішуче порвав з наукою про три стилі в мові". І як висновок: "В українській мові це сталося трохи раніше й зробив це Котляревський. Ось тому 1798-ий рік, рік появи "Енеїди", став поворотною історичною датою в розвої української мови, став бо її наріжним каменем" [7, 359].

Високої авторитетності в українській лексикографічній традиції з XIX ст. набуває й художнє слово Т. Шевченка. У загальномовних словниках Шевченківські тексти традиційно виступають як основні мотивуючі (підтверджують існування слова в мові й мотивують введення до словникового реєстру), семантизуючі (сприяють визначенню семантики, сполучуваності, слововживання) джерела, фрагменти яких виконують водночас й ілюстративні функції, певною мірою організують матеріал словникових статей.

Лексикографічна інтерпретація художнього мовлення Т. Шевченка, як і текстів І. Котляревського, в цьому аспекті найбільш послідовно здійснена загальномовними словниками СГ і СУМ. Відповідно до своїх теоретичних настанов, типологічних ознак кожен з них має ряд специфічних рис, проте у ставленні до авторитетних лінгвістичних джерел вони в основному співзвучні, чітко визначаючи творчі особливості, лексико-семантичну своєрідність, тематичну зумовленість, хронологічну послідовність ілюстративних цитат, формуючи певну систему текстових фрагментів, у якій художнє слово І. Котляревського, Т. Шевченка якнайширше реалізує свої можливості.

На новому етапі розвитку української літературної мови, при її ствердженні на широкій народній основі, художні тексти Т. Шевченка в СГ представлені, як правило, в певній хронологічній послідовності щодо ілюстративних цитат з "Енеїди", із творів Г. Квітки-Основ'яненка, виступаючи в словникових статтях у характерному текстовому оточенні. Позиція поодинокої ілюстративної цитати, досить поширена й типова для текстових фрагментів з "Енеїди", щодо Шевченківських текстів не є такою; перелік слів, до мотивації та семантизації яких ці тексти залучені, теж, як правило, не співпадає, хоч існують паралелі, що заслуговують на увагу.

Одним із визначальних лінгвістичних джерел стали художні твори Т. Шевченка в другій половині XX ст. для СУМ – тим більше, що серед попередніх лексикографічних досліджень, у ньому використаних, названо вже й "Словник мови Шевченка" (1964, далі СМШ). Шевченкові текстові цитати в своїх мотивуючих, семантизуючих, ілюстративних функціях концентрують основні семантичні характеристики в синхронії та діахронії. Навіть при вибірковому аналізі словникових статей, що містять такі ілюстративні тексти, помітно, що найбільша в них потреба – в

іменниковій частині реєстру, а характерною є перша/абсолютна перша позиція Шевченківських текстів серед інших літературних цитат – і для загальновживаних іменників, і для тих, які мають словникові позначки щодо обмежень у вживанні. Позиція поодинокої цитати є досить виразною, але значно поступається абсолютній першій, коли Шевченківські тексти очолюють ілюстративні "ряди", часто досить поширені.

Лексикографічну інтерпретацію Шевченківських текстів в аспекті письменницьких/авторських словників слід розглядати як багатовимірний (за часом, науковим рівнем, типологією словників) процес, в якому умовно можна вичленити певні етапи словникової обробки матеріалу та його фіксації, публікації лексикографічних видань. Зокрема у XX ст. таких етапів – принаймні п'ять: 1) 10-ті роки XX ст. – Н. Малеча, публікація двох Шевченкових словничків (1916, 1917); І. Огієнко, задум повного "Словника Шевченкової мови" (1918–1919); 2) 30-ті роки XX ст. – І. Огієнко, завершення роботи над "Граматично-стилістичним словником Шевченкової мови" (1934); 3) 50-ті роки XX ст. – В. Ващенко, П. Петрова, публікація "Шевченкової лексики. Словопокажчика до поезій Т. Г. Шевченка" (К., 1951); 4) 60-ті роки XX ст. – І. Огієнко, публікація "Граматично-стилістичного словника Шевченкової мови" (Вінніпег, 1961); колектив авторів на чолі з В. Ващенком, публікація "Словника мови Шевченка", т. I–II (К., 1964); 5) 80-ті роки XX ст. – В. Ващенко, публікація словопокажчика "Епітети поетичної мови Т. Г. Шевченка" (К., 1982); колектив авторів на чолі з І. Білодідом, публікація "Словаря языка русских произведений Шевченко", т. I–II (К., 1985–1986).

З цього приводу один із дослідників підкреслює: "На матеріалі мови творів Т. Шевченка створено найбільше словників", що цілком відповідає дійсності, проте висловлює думку, що "в українській лексикографії першими спробами створити словники мови письменника були два словнички мови творів Т. Шевченка, укладені Н. Малечею" [11, 327], що потребує уточнення. Як бачимо, в українському мовознавстві інтерес до письменницьких авторських словників має більш тривалу історію, від І. Котляревського, а Н. Малечі дійсно належить першість, але щодо лексикографічної інтерпретації поезії Т. Шевченка. Й. Дзендзелівський пише: "Н. Малеча першим став вивчати лексику творів Т. Шевченка. Уклав

словопокажчик (бл. 6540 слів) до “Кобзаря” (1907), “Словничок Шевченкової мови” (1916) та “Українсько-російський словничок до "Кобзаря" Т. Г. Шевченка” (1917), де подано бл. 3730 незрозумілих для читача слів" [11, 301]. Його думку підтримує більшість дослідників.

З 10-х років XX ст. безпосередньо причетний до лексикографічної інтерпретації Шевченкових текстів І. Огієнко, не лише як теоретик – а й як одноосібний автор письменницького словника. Початковий його задум у Кам’янець-Подільському (1918–1919) був пов’язаний із підготовкою повного "Словника Шевченкової мови", але зібрана картотека (200 000 карток) була втрачена. Пізніше, в 1932–1933 роках, у Варшаві дослідник удруге зібрав тисячі прикладів, й у 1934 році ним завершено "Граматично-стилістичний словник Шевченкової мови" (опублікований в 1961), який отримав "особливий характер, – він подає широкий матеріал для вивчення Шевченкової мови… але разом з тим складений так, щоб стати довідником з сучасної літературної мови – як говорити і писати по-літературному" [7, 358].

Теоретичні настанови І. Огієнка спочатку були іншими: він прагнув до повного словника Шевченкової мови, але обставини завадили це здійснити. Проте як теоретик він від свого задуму не відступив, постійно підтримуючи принцип повного опису Шевченкових текстів: "Для належної праці кожен шевченкознавець повинен мати кількатомового повного “Словника Шевченкової мови”. Видання й опрацювання його мусить бути т. зв. академічне. Видано вже, скажімо, словника мови Пушкіна – на його зразок конче мусить бути виданий і словник мови Т. Шевченка. На три або й чотири томи. Основою цього Шевченкового словника стане “Кобзар”, але з додатками мови зо всього, що позосталося від Шевченка українською мовою, наприклад, його листування". Інші рекомендації: на кожне слово давати ціле речення, застосувати статистичний метод, надати докладний семантичний коментар з урахуванням того значення, в якому вживав слово автор; зробити все, щоб показати поетику Т. Шевченка, її глибоку народність і красу. Отже: "Усе це без повного “Словника Шевченкової мови” дослідити не можна" [7, 358]. Такий висновок і резонанс отримав у канадського вченого вихід із друку чотиритомного "Словаря языка Пушкина" (1959–1961, далі – СЯП) [9] після того, як "з України прийшли відомості, ніби повний

“Словник Шевченкової мови” вже складений і видрукуваний" [7, 384], тобто не раніше 1964 року.

Це був час (60-ті роки XX ст.), коли питання про засади нового для східнослов’янського мовознавства лексикографічного жанру – поетичної лексикографії – особливо жваво й активно обговорювалось спеціалістами (і не спеціалістами). Йшлося про його становлення, специфіку щодо інших лексикографічних жанрів, нарешті – про виділення "основної типологічної моделі повного пояснювального (тлумачного) словника-довідника в його складних і різноманітних відношеннях з письменницькими словниками інших типів, з одного боку – словниками-індексами, словниками-конкорданціями, частотними словниками, з іншого – ідеологічними словниками письменників" [5, 15].

У такому плані, крім безцінного досвіду СЯП, а також СМШ, де здійснено апробацію названих складних проблем поетичної лексикографії, привертає увагу концепція Б. Ларіна, який чи не вперше чітко сформулював вимоги до вичерпної повноти словників письменника за чотирма вимірами (словниковим реєстром, семантико-стилістичною розробкою, граматичною кваліфікацією та ілюстративним матеріалом) й мотивовано визначив засади ідеологічного словника письменника [6].

Показово, що до розгляду цього кола теоретичних питань долучився саме Б. Ларін, теж, як І. Огієнко, випускник Університету св. Володимира, активний учасник "Семинария русской филологии" проф. В. Перетца, в 30-х роках XX ст. один з авторів "Толкового словаря русского языка" за ред. Д. Ушакова, багаторічний професор Ленінградського університету, член-кор. АН УРСР, що ніколи не поривав зв’язку з Україною. В цьому можна вбачати глибинну мотивацію (в руслі ідей КІФШ) певної співзвучності обох дослідників щодо проблем поетичної лексикографії. Вона існувала й стосовно таких українських дослідників цієї теми, як В. Ващенко, Г. Їжакевич, Т. Черторизька, автори-укладачі СМШ, що визначили місце цього словника на наступному, вищому щаблі лінгвістичного шевченкознавства – як пояснювального (тлумачного) словника-довідника широкого профілю.

Отже, перші три етапи, демонструючи увагу дослідників до лексикографічної інтерпретації Шевченківських текстів, утворили необхідну базу для повного словника, а четвертий етап – 60-ті роки

XX ст. – ознаменовано публікацією двох словників – І. Огієнка (з його специфічною спрямованістю) і СМШ, який отримав широкі теоретичні й практичні характеристики щодо ідіостилю Т. Шевченка в його взаємодії з українським художнім мовленням, новою українською літературною мовою.

Т. Черторизька справедливо зауважує: "Такого завдання не вирішували ні виданий у 1916 році в Миколаєві Нестором Літописцем (літературний псевдонім Малечі Нестора Михайловича) "Словничок Шевченкової мови", що вмістив 7000 слів з творів поета в початковій формі, але без ілюстрацій і пояснень, ні виданий в 1917 році в Херсоні тим же автором "Українсько-російський словничок до "Кобзаря" Т. Г. Шевченка", в якому було переведено російською мовою 3500 шевченкових слів, ні велика лексикографічна праця В. С. Ващенка і П. А. Петрової "Шевченкова лексика. Словопокажчик до поезій Т. Г. Шевченка", видана в Києві 1951 року, де зафіксовано понад 7500 лексичних одиниць в початковій граматичній формі, із вказівкою до кожного слова або словосполучення, кількості його вживань у творах поета, а також тому, сторінки й рядка, де воно вживається вперше, але без семантико-стилістичних і граматичних пояснень" [12, 9].

СМШ фіксує 10116 лексичних одиниць з основних і варіантних текстів Т. Шевченка і займає важливе місце серед письменницьких словників. Зокрема, як відзначає В. Ващенко, "Реєстрація у "Словнику мови Шевченка" тих образно-естетичних характеристик, які в шевченковому мовленні тісно пов'язані з народнопоетичними джерелами, народнопісенною символікою, як, наприклад, слово "соловейко", такі власні імена як "Катерина", "Дунай", увага до семантико-стилістичних особливостей слововживання, індивідуально-авторських значень окремих слів, поетичних асоціацій, – все це робить словник науково-об'єктивним лінгвістичним джерелом, визначає його важливе місце в дослідженні скарбниці поетичного мовлення Т. Г. Шевченка, в її зв'язку з українськими народнопоетичними традиціями і розвитком української літературної мови" [3, 5].

Саме в процесі підготовки СМШ розпочався наступний, найбільш продуктивний етап у становленні Шевченкової поетичної лексикографії, реалізований публікацією СМШ і підготовкою слідом за ним теж двотомного "Словаря русских произведений Шевченко"

(1985–1986, далі – СЯРПШ), який опубліковано пізніше. Перший із них не був вичерпно повним, хоч не тільки не поступався СЯП, але (що відзначили рецензенти – М. Пилинський, В. Ковальов) частково врахував його невикористані можливості. Другий з самого початку орієнтований на вичерпно повний опис лексики та фразеології творів Т. Шевченка.

Як відзначено в анотації до СЯРПШ, він "фіксує всю лексику і фразеологію основних і варіантних текстів російських творів Т. Шевченка й надає кожній лексичній одиниці словника вичерпну семантико-стилістичну характеристику, підтверджену необхідними ілюстраціями. За своєю структурою він є логічним продовженням двотомного "Словника мови Шевченка" (1964) й завершенням лексикографічного вивчення всієї творчої спадщини поета" [10, 4], реалізуючи тип словника-довідника, що є вичерпно повним за чотирма вимірами, визначеними Б. Ларіним, розкриває складну семантико-стилістичну систему слововживання письменника.

СЯРПШ фіксує 17488 одиниць в основному корпусі та 3060 одиниць у додатках до нього. Створено специфічну систему додатків: № 1 – російські слова та вислови, що зустрічаються в українських віршах, поемах і листах; № 2 – ті українські слова і вислови з російських текстів, що з різних причин пропущені в СМШ; № 3 – слова й вислови з інших мов, передані в російських текстах латинським алфавітом; № 4 – вжиті в указаних творах власні імена різних типів, зокрема імена, по батькові, прізвища персонажів творів, а також історичних реальних осіб, топоніми, гідроніми; тобто сформовано повний ономастикон. Система додатків таким чином забезпечує характеристику не лише російського мовного матеріалу, а й українського, раніше не введеного до СМШ, а також нетранслітерованих іншомовних елементів у складі Шевченкового ідіостилю.

Завдяки вдосконаленню системи лексикографічної інтерпретації Шевченківських текстів на заключному етапі стало можливим об'єднання "Словника мови Шевченка" та "Словаря русских произведений Шевченко" в єдиний лексикографічний комплекс. Отже, в 60 – 80-х роках XX ст. задум вичерпно повного, за матеріалом українських (1964) і російських (1985–1986) текстів письменника, лексикографічного опису його творів нарешті був здійснений. Створений лексикографічний комплекс відрізняється

оригінальністю і займає особливе місце в українській поетичній лексикографії, яка на сьогодні сягає значного простору – від словника "Енеїди" І. Котляревського (1798) до словника перекладів Миколи Лукаша (2002) [8], але й досі спеціально ще не досліджена у сучасному спрямуванні.

1. *Багмут А. Й.* Листування М. О. Максимовича і П. Й. Шафарика // Слов'янське мовознавство. – Вип. 3. – К., 1961. (Далі цитати подаються в тексті за цією ж статтею.) 2. *Бурячок А., Залашко А., Ротач А., Северин М.* Лексика п'єс та од І. П. Котляревського. – К., 1974. 3. *Ващенко В. С.* Передмова // Словник мови Шевченка: в 2-х т. – Т. 1. – К., 1964. 4. *Іскорко-Гнатенко В.* Тарас Шевченко у прижиттєвій критиці (1839–1861). Бібліографія. Матеріали. – К., 2009. 5. *Карпенко М. А.* "Словник мови Шевченка" и "Словарь языка русских произведений Шевченко" как обобщающий лексикологический источник // Русское языкознание. – Вып. 18. – К., 1989. 6. *Ларин Б. А.* Основные принципы "Словаря автобиографической трилогии М. Горького" // Словоупотребление и стиль М. Горького. – Л., 1962. 7. *Огієнко І. (Митрополит Іларіон).* Тарас Шевченко. – К., 2002. 8. *Скопненко О. І., Цимбалюк Т. В.* Фразеологія перекладів Миколи Лукаша. Словник-довідник / За ред. Г. П. Півторака. – К., 2002. 9. Словарь языка Пушкина / Отв. ред. *В. В. Виноградов.* – Т. I–IV. – М., 1959–1961. 10. Словарь языка русских произведений Шевченко. –Т. 1. – К., 1985. 11. "Українська мова". Енциклопедія / Русанівський В. М., Тараненко О. О. (співголови), Зяблюк М. П. та ін. – К.: "Укр. енцикл", 2000. 12. *Черторижская Т. К.* Семантико-стилистическая природа художественного слова Т. Г. Шевченко в лексикографической интерпретации // Русское языкознание. – Вып. 18. – К., 1989. 13. *Шевченко Тарас.* Кобзар. – К., 1999. / Примітки до поеми "Єретик".

Д. Лаврик, асист.,
Сумський державний університет

ЕТНОЕЙДЕМА-СИМВОЛ ЯК ВИРАЖЕННЯ МАТЕРИНСЬКОГО КОДУ У ТВОРЧОСТІ Т. ШЕВЧЕНКА

У статті розглядаються особливості вживання етноейдем-символів, їхній значеннєвий потенціал у розкритті образу жінки-матері у творах Т. Шевченка.
Ключові слова: *материнський код, культура, мовні ресурси.*

В статье рассматриваются особенности использования этноэйдем-символов, их смысловой потенциал в раскрытии образа женщины-матери в произведениях Т. Шевченко.
Ключевые слова: *материнский код, культура, языковые ресурсы.*

This article describes peculiarities of etnoeydema-symbols, their semantic potential in presenting the image of woman-mother in the works of T. Shevchenko.
Key words: *mother's code, culture, language's resources.*

Твори Т. Шевченка мають оригінальну образно-символічну парадигму, завдяки чому залишаються завжди сучасними й становлять значний матеріал як для літературознавчого, так і для мовознавчого дослідження.

Серед інших символічних образів образ матері є провідним, наскрізним у доробку автора, тому у своєму дослідженні ми зробили спробу розкрити його зміст через декодування етноейдем-символів.

Питання походження образів-символів висвітлювали у своїх працях ще М. Костомаров ("Слов'янська міфологія", 1847), О. Потебня ("Про деякі символи в слов'янській народній поезії", 1860).

На думку філософа С. Кримського, людина неминуче використовує символ як особливе (вторинне), породжене свідомістю, життєве явище для того, щоб наблизитись до недоступного, зазирнути за межу повсякденності, яка приховує "вогонь буття". А іноді, навпаки, будує "захисну стіну" знаків, щоб не отримати духовний опік від цього вогню, нескромного зазирання в незбагненне... [1, 62].

Завданням нашого дослідження є аналіз художнього тексту на предмет виділення в ньому етноейдем-символів і розгляду реалізації їхнього значеннєвого потенціалу в тканині художнього тексту.

Звернімося до поняття "етноейдема". Ф. Бацевич розглядає її "як наскрізні словесно-образні лейтмотиви дискурсу (тексту); закріплені у межах певної ідіоетнічної культури в мовному коді емоційні стани і ситуації, притаманні певному етносу; специфічні в межах певної культури національно-образні концепти" [4].

Як елементи структури тексту етноейдеми-символи виявляють своє значення максимально в поєднанні з іншими мовними засобами цього тексту.

Розглянемо поему "Сова":

*"*Пошли тобі *Матер Божа*
Тії благодати,
Всього того, чого мати
Не зуміє дати".
До схід сонця воду брала,
В барвінку купала,

До півночі колихала,
До світа співала... [2, 199].

Автор переносить нас у сакральний часопростір (ніч і хата). Завдяки вживанню іменника "північ", який, хоч і не має прямої вказівки на колір, асоціюється з відтінком чорного, в уяві читача виникає образ темряви. Поряд із темним кольором з'являється світлий, який символізує "сонце". Такі антонімічні кольорові етноейдеми сприяють посиленню образної експресії, динамізму зображення.

У поетичному контексті материнське слово набуває сакрального змісту, урочистості через уживання старослов'янізму "благодать" у сполученні зі вказівним займенником "той", ужитого в знахідному відмінку, а також теоніму "Матір Божа".

Використанням складеного дієслівного присудка "не зуміє дати", який має таку структуру: заперечна частка + модальне дієслово з відтінком неможливості + інфінітив – поет передає посилення внутрішнього неспокою матері. Бачимо пряму вказівку на душевний стан героїні. Мати інтуїтивно передчуває тяжку долю своєї дитини й власну неспроможність допомогти, тому вона звертається до вищих сил, світу природи з проханням захистити її маля.

Так, етноейдема "барвінок" символізує оберіг від злих сил. У поєднанні з іменником "вода", символом очищення й жіночого начала, ця етноейдема максимально виявляє своє значення.

Колихаючи свою дитину, мати промовляє:

"Е…е… *лю-лі*,
Питала *зозулі,*
Зозуля кувала,
Правдоньку казала" [2, 199].

Свою колискову пісню, пісню-молитву мати починає вигуком: "лю-лі", який посилює вияв материнської любові, але з відтінком смутку й неспокою, про що свідчить використання поетом можливостей графічного рівня (дефіс), а також прийому нанизування вигуків "е... е...". Для залучення реципієнта до роздумів та співтворення синівської долі автор уживає трикрапку.

Саме "зозуля" виступає символом матері, а також провісником долі, тому мати й звертається до неї за порадою. Назва птаха одночасно входить до складу такої стилістичної фігури як епанафора, що надає контексту особливої експресії.

Цей символ досить часто зустрічається у творах автора, зокрема в "Причинній":

Прилітає *зозуленька*
Над ними кувати;
Прилітає *соловейко*
Щоніч щебетати… [2, 22].

Нас цікавлять іменники "зозуленька" та "соловейко", які утворені додаванням до іменникової основи демінутивних суфіксів: *-еньк-*, *-к-* (надають контексту відтінку ласкавості). Логічний наголос падає саме на лексеми на позначення птахів, інтенсифікуючи, таким чином, вияв материнської любові. Етноейдема "соловейко" символізує пробудження, весну, оновлення природи й очищення людської душі, яке відбувається в сакральному часопросторі (ніч).

Символ зозулі, материнського, постійно переплітається із синівським, батьківським:

А дівчина *спить під дубом*
При битій дорозі.
Знать добре спить, що не чує,
Як кує зозуля,
Що не лічить, чи довго жить... [2, 20].

У цьому випадку "зозуля" виконує роль птаха-провісника долі. Іменник ужито у своєму первинному значенні. Етноейдема "дуб" виступає символом мужності, міцності й стійкості. Бачимо, що поряд із жіночими символами органічно вплітаються й чоловічі, що свідчить про існування двох принципів світотворення.

Матір завжди хоче кращої долі для своєї дитини. Вона відчуває її страждання, внутрішні страхи, відчуває довколишній світ, світ природи. Відтак навіть своя оселя не може захистити від негативного:

Покинула знову хату,
Синову господу [2, 202].

Інформативно насиченою є синтаксема "покинула знову хату", адже прислівник "знову" вказує на циклічність подій. Страждання матері поглиблюються, вона знову й знову переживає біль. Навіть лексема "хата", яка є потужним сакральним локусом, не оберігає від негативного. Вона втрачає свою сакральність. Автор уживає дієслово минулого часу на позначення руху "покинула", таким чином посилюючи відчуття беззахисності, відтінок безнадії.

Бачимо тут руйнацію організму – "сім'ї", адже без чоловічого, батьківського неможливе цілісне існування родини. Про її розпад свідчить уживання поетом синтаксеми "покинула синову господу", де присвійний прикметник "синову" вказує на втрату чоловічого, у нашому випадку, синівського. Можемо простежити, що в центрі родини є батько, чоловік, без якого руйнується все: і родина, і материнська (жіноча) душа.

Стан природи – суголосний стану матері: на асоціативному рівні вимальовується складний образ, у який вплітаються звуки природи: медитативна тиша порушується лише шелестом діброви, куванням зозулі.

Межа між реальним й ірреальним, об'єктивним часом непомітна. Вони органічно вплітаються в тканину художнього тексту й поглиблюють образну систему твору:

Крались злидні із-за моря
В удовину хату.
Та й підкрались... Стали хлопців
В кайдани кувати [2, 201].

Етноейдема-символ "хата" у цьому випадку втрачає закладену в ній сему сакральності, разом з тим, присвійний прикметник "удовину" ще більше інтенсифікує горе. На синтагматичному рівні лексема "злидні" персоніфікується, надаючи тексту негативного відтінку. Іменник "хата" набуває негативної конотації в одному контексті з цією лексемою. Відтак "хата" символізує страждання й біль. Спостерігаємо стилістичний прийом градації, де кожне слово розміщене в певній послідовності й має відповідне емоційно-

смислове навантаження, поступово переростаючи у складний образ.

В індивідуальному сприйнятті матері час прискорюється, зміни відбуваються надто швидко, різко. Для зображення такого стану автор використовує дієслова різних видів на позначення руху: "крались" і "підкрались", відповідно перше – недоконаного, а друге – доконаного. Звернемо увагу на те, що перше речення є двоскладним повним, а наступне – з неповним двоскладним із трикрапкою. Поет графічно помножує атмосферу неспокою, яка поступово досягає критичної межі.

Неодноразово автор звертає увагу на "хату" як сакральне місце, де народжуються діти, де формується мікродина:

В хаті, як у раї!!
А я сиджу на покуті,
Тілько поглядаю [2, 200].

Автор використовує порівняння "як у раї", що дає можливість декодувати лексему "хата" як сакральну, чисту. Продовження ідеї "раю" простежуємо у творі "У нашім раї на землі...":

У нашім раї на землі
Нічого кращого немає,
Як тая *мати* молодая
З своїм *дитяточком малим* [2, 495].

Мати "з своїм дитяточком малим" є для Т. Шевченка найбільшою цінністю. Для створення атмосфери любові, щастя, надання контексту відтінку ласкавості автор використовує лексему "дитяточко", утворену додаванням до іменникової основи демінутивного суфікса *-очк-*.

Досліджуючи творчість поета, В. Шевчук зазначає: "Не просто хата мріється поетові, а таки родинне гніздо, і не на чужині, а на рідній землі з її могилами, історією, тобто вписане у свій народ – це також є образ "раю"" [3, 177].

У наступних рядках Т. Шевченко показує зболену материнську душу, яка не знаходить спокою ні вдень, ні вночі:

Селом ходить – *то співає*,
То страшно голосить [2, 204].

Внутрішній болісний стан передано за допомогою різко протилежних за значенням лексем, які в тексті утворюють антонімічні пари: "співає", "голосить". Душевне роздвоєння посилюється вживанням парних розділових сполучників "то... то", а також прислівника "страшно", що значною мірою посилює стан неспокою.

Діти бігали з паліччям
Удень за вдовою
По вулицях та, сміючись...
Дражнили С о в о ю [2, 204].

Лексема на позначення птаха "С о в а" трансформується в контексті в образ вдови, самотньої жінки. Бачимо, що автор навіть на графічному рівні (розрядкою) виділив цей символ, прагнучи в такий спосіб максимально розкрити внутрішній стан матері, яка не тільки втратила чоловіка і сина, а й сенс життя. Етноейдема "сова" виступає в контексті уособленням страждань, болю.

Таким чином, образ жінки-матері у творах Т. Шевченка розкривається за допомогою таких етноейдем-символів, як хата, сова, зозуля, які в поєднанні з іншими мовними засобами та символами надають їм додаткового смислового навантаження.

1. *Кримський С. Б.* Запити філософських смислів / С. Б. Кримський. – К.: ПАРАПАН, 2003. 2. *Шевченко Т. Г.* Кобзар / Т. Г. Шевченко. – Х.: Школа, 2002. 3. *Шевчук В. О.* "Personae verbum" (Слово іпостасне): Розмисел / В. О. Шевчук. – К.: Твім інтер, 2001. 4. *Бацевич Ф. С.* Словник термінів міжкультурної комунікації // http://terminy-mizhkult-komunikacii.wikidot.com/e

Н. Слухай, д. філол. н., проф.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

ВЕРБАЛІЗАЦІЯ СЕНСОРНИХ ПРОТОТИПІВ У ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА: КОЛІР І ЗВУК

У статті висвітлені питання феноменології (форми, змісту, оцінності, образності) сенсорних прототипів у поетичній творчості Тараса Шевченка. З-поміж колоративних позицію прототипів посідають кольоропозначення гами "блакитний – синій – зелений", з-поміж звукових – "тихий".

Ключові слова: *прототип, зоровий, колір, слуховий, поетичний текст, Тарас Шевченко.*

В статье раскрыты вопросы феноменологии (формы, содержания, оценности, образности) сенсорных прототипов в поэтическом творчестве Тараса Шевченко. Среди колоративных позицию прототипов занимают цветообозначения гаммы "голубой – синий – зеленый", среди звуковых – "тихий".

Ключевые слова: *прототип, зрительный, цвет, слуховой, поэтический текст, Тарас Шевченко.*

In this article, issues of phenomenology (form, content, axiology and imagery) of sensory prototypes in the poetic works of Taras Shevchenko are highlighted. Among color terms, those belonging to the spectrum "blue – dark blue – green" are positioned as prototypes; the auditory prototype is that of "quietness".

Key words: *prototype, visual, color, auditory, poetic text, Taras Shevchenko.*

Поетична творчість Тараса Шевченка, розглянута в дзеркалі теорії когнітивної семантики і когнітивної поетики, набуває нових характеристик, обумовлених, зокрема, особливостями сенсорних прототипів, які відбивають риси етнічного прочитання світу: домінантні кольори, домінантні звуки, смаки, запахи, тактильні відчуття. Незважаючи на той факт, що колір і звук у поетичній спадщині Тараса Шевченка досить часто потрапляли до уваги вчених (зокрема, таких дослідників, як Л. Генералюк, А. Гумецька, Ю. Дядищева-Росовецька, М. Жовтобрюх, С. Єфремов, А. Мойсієнко, Н. Плющ, Л. Шевченко, Б. Якубський, О. Ярошевич та багатьох інших), панівний сьогодні когнітивний підхід дозволяє поглибити уявлення про згадані перцептивні феномени.

Прототип є поняттям, похідним від категоризації людиною світу. Поняття категорії не нове: традиції його вивчення закорінені у греко-римській культурі, зокрема працях Аристотеля. Сучасні когнітивісти внесли новий зміст у поняття "категоризація" і поглибили його

розуміння, яке передбачає три варіанти прочитання змісту терміна. Абстрактно-символічна категоризація є результатом раціонального освоєння світу людиною, не залежить від нейрофізіологічних, психологічних, культурних особливостей суб'єктів категоризації, їхнього сприйняття, образності, уяви, раціонального чи ірраціонального підґрунтя [12, 378], така категоризація зумовлена законами формальної логіки. Другий тип категоризації виявляє залежність від соціального та етнокультурного досвіду людини, від її сенсомоторної активності, уяви, здатності до сприйняття і почуттєвого опрацювання сигналів зовнішнього світу. Така категорія відцентровує прототип. Одним із двох різновидів прототипів і є сенсорні, перцептивно зумовлені, або природні, або натуральні – зорові, слухові, нюхові, смакові, дотикові. Сенсорні прототипи, які перебувають у центрі відповідних категорій, є маркерами етнічного світосприйняття; вони здатні надати нові свідчення про особливості категоризації світу творчою особистістю, її світогляд, а також про ментальність, соціокультурні та мовнопсихічні домінанти етносу, до якого належить митець. Водночас прототип – результат систематизації феноменів у свідомості, і відомості про нього можуть бути отримані лише за умови вивчення системи мовних фактів, зокрема поетичної мовотворчості Тараса Шевченка. Мета нашої праці – показати, які кольори та звуки домінують у поетичному світі Т. Шевченка, є когнітивно резонансними, тож претендують на підвищену увагу дослідників. (У праці не розглядатиметься інший варіант осмислення терміну "прототип", який не набув великого лінгвістичного резонансу, – концепція прототипів, яку висунула Анна Вежбицька. Прототипами для неї є не самі об'єкти, а їхні ідеалізовані, еталонні образи, ментальні утворення, які не належать до об'єктів, що піддаються спостереженню [17, 295], але які відбивають концептуально суттєві властивості нашого уявлення про об'єкт {типова чашка, вікно, школа}. Визначення прототипу в розумінні А. Вежбицької передбачає погляд на феномен "зсередини" моноетнічного способу категоризації світу).

Аналіз системи словоформ за спадом частот у творах українською мовою, за відомостями Конкорданції поетичних творів Тараса Шевченка [5, т. 4, 3079–3134], засвідчив наявність, як і слід було очікувати, високочастотних носіїв зорових та слухових ознак, виражених прикметниками, прислівниками, дієприкметниками та

дієсловами (до уваги не потрапили іменники як субстанційні сутності, як "тиша"; навпаки, враховано складні прикметники із сенсорною складовою, як "сизокрилий", "чорновусий", "білохатий"). Дослідження дало цікаві й почасти несподівані результати. Так, показово, що вербалізатори зорових ознак, просторових та колірних, зафіксованих у поетичній мові Тараса Шевченка, за сумарною частотністю переважають: адже зоровий сенсор людини приносить найбагатші результати опрацювання світу (до 80 відсотків, за відомостями О. Леонтьєва, О. Лурія, І. Рока та інших). Зорова перцепція пов'язана зі сприйняттям предметів (за кольором, розміром, формою) та сприйняттям локусів – статичних чи динамічних – у просторі, і забезпечує усталеність концептуальної картини світу, вираженої в мові як знаковій системі [6, 5–28]. Але з'ясувалося, що **за частотністю вербалізації моноознаки домінують вербалізатори "умовно" слухової ознаки, похідної від "тихий". Це було першою несподіванкою.** Звісно, "тихий" належить до багатозначних слів і, відповідно до свідчень Словника української мови [14, 130–131], має дев'ять значень, ієрархічно пов'язаних між собою (значення одного слова плавно "витікають" одне з одного), і не лише при називанні слова поза контекстом один із його лексико-семантичних варіантів частіше за інші першим "зринає" у свідомості [11, 30], але він завжди "відтінково" наявний при реалізації інших значень, оскільки дифузність значень слів – одна з найсуттєвіших властивостей багатозначного слова [12, 95].

Візуальне сприйняття є суттєво предметним [7, 113], і серед візуально фіксованих феноменів домінує колір: він є якістю, яка постійно визначає об'єкт [8, 51]. Огляд колірних об'єктивацій зорових ознак показав, що з семи кольорів основного хроматичного спектру (червоний, помаранчевий, жовтий, зелений, блакитний, синій, фіолетовий), двох нехроматичного спектру (білий та чорний, додамо перехідний сірий) кілька в поетичній мові Т. Шевченка взагалі не представлені: це помаранчевий і фіолетовий, один виявляє низьку активність, – це жовтий – 9 уживань [5, т. 1, 519–520]. **Відсутність або дуже низька активність трьох з-поміж семи кольорів (особливо жовтого) була другою несподіванкою.** Порівняймо: похідні від "блакитний" [5, т. 1, 93] і "голубий" [5, т. 1, 337–338] ужиті сумарно (без урахування субститутів) 8 разів, "зелений" – 65 [5, т. 1, 623–625], "синій" – 71 [5, т. 3, 1615–1620],

"червоний" – 73 [5, т. 3, 1990–1992], "білий" – 76 [5, т. 1, 85–87], "чорний" – 142 [5, т. 3, 2012–2016]. З-поміж неосновних кольорів активними є "сизий" – 24 уживання [5, т. 3, 1611], "сивий" – 39 [5, т. 3, 1607–1608]. Якщо ж урахувати, що "сивий – сизий – голубий – блакитний – синій" у сумі дорівнюють ста сорока двом, то "блакитно-синьо-сиво-сиза" гама дорівнює гамі чорного кольору (142: 142), а плюс "зелений" (65 уживань) створює безумовну домінанту з частотністю вживань, яка дорівнює двомстам семи (із урахуванням субститутів, за відомостями СМШ, – двомстам шістдесяти чотирьом). Корелятивні, хоча за абсолютними величинами інші, відомості наводять Борис Якубський (локальні, пов'язані як епітети з іменником, кольоропозначення в гамі "синій – голубий – блакитний" дорівнюють 55, темний – 49, зелений – 40, чорний – 39, білий – 36, червоний – 30, золотий – 12 [18, 69–70]) і Леся Генералюк (також посилаючись на Конкорданцію, дослідниця наводить такі цифри: чорний – 70, синій – 71, блакитний, голубий – 8, зелений – 71, білий – 77, червоний – 73 [2, 331]). З урахуванням максимуму вживань, за дослідженням Лесі Генералюк, частотність зеленого дорівнює 823, білого – 362, і вони формують основну колірну опозицію поетичного світу Тараса Шевченка, творять модус українського Едему в гармонійній контрпозиції зеленого світу живої одухотвореної природи і, наприклад, білої хати – символу української духовності, білого квітучого саду – символу життя і т. і. [2, 332]. Різниця між результатами трьох дослідників пояснюється використанням авторами різних методик підрахунків – із урахуванням чи без урахування субститутів, граматичних похідних та лексем – прихованих носіїв кольору. Спільний висновок дослідників такий: у поетичному світі Т. Шевченка домінують синій – голубий – блакитний і зелений (Б. Якубський), зелений і білий (Л. Генералюк), синій – голубий – блакитний – сивий – сизий (наші дані, а можна ще додати і сірий!). Гама синього, блакитного, зеленого є дифузною в мовних культурах народів світу: "blue" англійською мовою позначає синій, блакитний, "аоі" – японською мовою – синій, блакитний, зелений і близькі відтінки. Названі кольоропозначення легко вписуються в синтагму в поетичній мові Тараса Шевченка: "А коло тину! Там такий / Поріс зелений, та хрещатий, / Та синій! Синій-голубий..." ("Сотник"), "А там голубії, / Зеленії, мережані / Нивами, ланами..." ("А. О. Козачковському").

Тобто поетичний світ Тараса Шевченка – домінантно блакитно-синьо-зелений (а не такий, що розподіляється в межах опозиції червоного і чорного, як можна було сподіватися), **і то було третім неочікуваним результатом.** Ця гама близьких у фізичному спектрі кольорів є центральним членом категорії кольору в поетичному світі Т. Шевченка, адже частотність уживань найближчого за спадом частот компоненту – білий – утричі нижча. А от якщо говорити про прототипні опозиції, то на статус такої претендує саме згадана Лесею Генералюк "зелений – білий", але така опозиція навряд чи буде єдиною. Щодо прототипних репрезентантів кожного кольору (зелений – гай, садочок, сад, долина діброва (а не, скажімо, жаба), зелені – поля, степи, лози (а не, наприклад, виноградники), то інформативність таких точок референції є також високою, але залежною від статусу прототипної гами кольорів чи кольору.

Статус прототипної візуальної чи слухової ознаки виявляється на багатьох рівнях – вербалізації, семантики – сенсорної, не сенсорної або комплексної (як "сірі сіромахи"), оцінності, образності (вужче – "умовної метафоричності").

Феномен статусу прототипу згаданої гами кольорів у поетичній мові Т. Шевченка виявився на всіх рівнях.

Перше. Спектр вербалізацій домінантних колірних ознак набагато **ширший**, ніж недомінантних, і включає значну кількість **позитивно маркованих** форм (як "синесенький", "голубії", "синєє", "синії", "синяя") і **оказіональних** форм (як "синємундирі", "синій-голубий" або "сивоусе").

Друге. Прототипові кольори легко формують **синтагматично незвичайні сполуки**, як "гори голубії", **нетипові мовленнєві фігури**: "І тими очима, / Аж чорними – голубими. / І досі чаруєш" ("Г. З." {"Немає гірше, як в неволі..."}).

Третє. "Блакитний", "синій", "зелений" демонструють **виразну меліоративну аксіологію**, вмотивовану в контексті або через *просте присвоєння кваліфікатора:* "Як хороші хорошії, / Блакитні здалека. / З Переяслава старого" ("Сон" {"Гори мої високії..."}), або *антонімією, виявлену антитезою:* "Та тут не такії, / Руді-руді, аж червоні, / А там голубії..." ("Сотник"), *або через присвоєння кваліфікатора "той, що належить міфосвіту абсолютного щастя, райський, Божественний":* "А там і ліс, і ліс, і поле, / І сині гори за Дніпром / Сам Бог витає над селом" ("Княжна"); "Тихесенько

собі купають / Зелені віти. Правда, рай? / А подивися та спитай!" ("Якби ви знали, паничі..."); *або через присвоєння кваліфікатора "той, що належить міфосвіту живої одухотвореної природи":* "Повита красою, / Зеленіє, вмивається / Дрібною росою" ("Сон" {Комедія}), "Простіть, високії, мені! / Високії! І голубії! / Найкращі в світі! Найсвятії!" ("Сон" {"Гори мої високії..."}), "*той, що належить міфосвіту "по той бік" буття":* "Несе на сорочку / Баговиння зеленого; / Поцілує в очі..." ("Утоплена"), *або через актуалізацію символічних зв'язків у синтагмі:* "небо голубеє", "небо блакитне", "гори голубії", "зелена діброва", "зелене дерево", "зеленеє поле", "гайок зелененький", "дуб зелененький" і подібних. Пейоративна оцінність представлена одиничними випадками ("мертвець очима зеленими позирає" – "Сон" {"Гори мої високії..."}).

Четверте. Вербалізатори колірної ознаки, зокрема прототипної, **нечасто демонструють суто сенсорне значення** ("У червоних черевиках, / В зеленім жупані / По світлиці походжає" – "Сова"), і можна висловити припущення, що значення прототипної ознаки реалізується як сенсорне ще й більшою мірою у порівнянні з непрототипною. Переважна кількість значень ужитих Тарасом Шевченком слів із колоративною семантикою є результатом сенсорного і водночас ментального опрацювання світу, часто символічного ("Ой піду я в гай зелений, / Посажу я руту" – "Ой умер старий батько..."). У процесі перцептивної діяльності чуттєвий і раціональний компоненти свідомості утворюють єдність, і раціональний може виходити на перший план: "Ой чого ти почорніло, / Зеленеє поле? – Почорніло я од крові / За вольную волю... Почорніло я, зелене, / Та за вашу волю... / Я знов буду зеленіти..." ("Ой чого ти почорніло?.."). "Зеленіти" тут – не стільки "ставати зеленим", а, насамперед, "розвиватися, бути живим, розвиватися". Сенсорні і сенсорно-ментальні значення утворюють ядерну зону перцептивного прототипу, ментально-сенсорні – медіарну зону, образні – периферію, корелятивну ядру і медіарній зоні. Цю властивість структури прототипу ще яскравіше демонструють вербалізатори слухової ознаки "тихий".

П'яте. Прототипна ознака **є продуктивною для утворення когнітивних тропів псевдототожності**, як високочастотна персоніфікація ("Ой чого ти почорніло, / Зеленеє поле?"), персоніфікація з порівнянням ("І дуб зелений, мов козак, / Із гаю

вийшов та й гуляє" – "Ми вкупочці колись росли...") – у позиції суб'єкта зіставлення і ("Раз укриє тебе рясно / Зеленим покровом..." – "Ой діброво – темний гаю!..") – об'єкта зіставлення, символів ("зеленіти" – символ життя, молодості, розвою), **тропів суміжності** ("село зеленіє", "село зелене", "Рось зелена"), **синкретичних тропів** ("...найшли / Зелену хату і кімнату / У гаї темному..." – "Варнак").

Шосте. Домінантні і не домінантні (прототипні і не прототипні) кольори формують **ряд усталених сполучень**, які кваліфікуються як маркери індивідуального стилю і здебільшого передають і увиразнюють стереотипи етнічного сприйняття світу, але ряд, сформований прототипними кольорами, **значно ширший:** "зелена діброва", "садочок зелененький", "хміль зелений", "гай зелений", "дуб зелений", "зелена долина", "лани зелені", "зелені віти", "луги зелені", "верби зеленіють", інші. Колоративи тут виступають еталонними атрибутами з функцією об'єктивації максимуму ознаки, в якій якість еталону забезпечується сходженням перцептивних і символічних значень на певних точках референції ("сад", "дуб", подібні). Порівняймо: "чорна земля", "чорна хмара", "чорна могила", "чорні брови", "чорні очі", – ряд вужчий.

Сьоме. Статус прототипної у спектрі сенсорних ознак, реалізованих у творчості письменника, демонструє зони збігу і зони незбігу зі статусом тієї самої ознаки в етнічній мові й культурі: зокрема, можна висловити припущення про більшу значущість сектору "жовтий" в етнічній лінгвокультурі; розбіжності будуть зафіксовані й на рівні вербалізаторів, семантики, включно з образною, оцінним ореолом відповідних ознак, їхньою участю у творенні еталонів і стереотипів.

Ще більш вражаючі результати приносить дослідження ознаки "тихий" в поетичній мові Тараса Шевченка.

Перше. Вербалізаторами ознаки є такі: "тиха" – 1, "*тихая*" – *1,* "тихе" – 4, "*тихее*" – *1,* "*тихенький*" – *2,* "*тихенько*" – *24,* "*тихенько-тихо*" – *3,* "*тихесенько*" – *21,* "*тихесенько-тихо*" – *1,* "тихий" – 17, "тихим" – 6, "тихими" – 3, "тихих" – 3, "тихі" – 1, "тихій" – 2, "тихім" – 1, "тихне" – 2, "тихнуть" – 1, "тихо" – 66, "тихого" – 1, "тихої" – 3, "тихому" – 3, "тихо-сумне" – 1, "тихо-сумну" – 1, "тихо-тихо" – 1, "тихою" – 3, "тиху" – 1, сумарно (без урахування субститутів) – 174 [5, т. 3, 1819–1824] (з урахуванням – 300, за даними СМШ,

наведеними Ю. Дядищевою-Росовецькою [4, 22]). П'ятдесят три реалізації форм з-поміж наведених (виділені курсивом) **позитивно марковані**. Чотири – неширокого загального вжитку тихая, тихеє тихенько-тихо, тихесенько-тихо. Антонімічний ряд до ознаки "тихий", вербалізованої прикметником, складають "голосний", "гучний", "лункий", "дзвінкий" [10, 186], а також "шумливий", "неспокійний", "гомінкий". Жоден із наведених антонімів не має такої частотності та оцінної маркованості в поетичній мові Т. Шевченка, як утілення ознаки "тихий". Порівняймо низьку частотність антонімів ЛСГ, компоненти якої об'єктивують ознаку "тихий", у Конкорданції: "шумить" – 1, "шуміла" – 1 [5, т. 3, 2046], "гомонить" – 8, "гомонів" – 2, "гомоніла" – 4, "гомонять" – 3 [5, т. 1, 339–340].

Друге. Вживання похідних від "тихий" відцентровує значну кількість **стереотипів** (кількість указана з урахуванням граматично різнотипних об'єктивацій): "тихе слово" – 25, "тихенько співати" – 13, "тихий рай" – 9, "тихий Дунай" – 7, "тиха хата" – 7, "тихо плаче" – 7, "той світ тихий" – 5, "тихо молитися" – 4, "серце тихе" – 3, похідних від етнічних, і таких, що демонструють незбіг ряду, як той світ тихий, – 5.

Третє. Сполучуваність носіїв ознаки "тихий" представлена в широкому діапазоні: "тихенько" (наприклад, "заплаче", "розмовляє", "співала", "пом'яне", "зачитали", "помолюсь", "говорили" і подібні, в тому числі у невласне-сенсорному вжитку, наприклад: "сповила", "зсунувся", "горить" і таке інше). Загальна кількість варіантів сполучуваності сягає понад сто тридцять. Ознака "тихий" представлена у нетипових сполученнях: "світе тихий", "тихий рай", "той світ тихий", "незлим тихим словом", "псалмом тихим", інші, які демонструють поєднання сенсорної та ментальної складової.

Четверте. Ознака "тихий" формує серед інших і **нетипові сполучення:** "світе тихий", "тихий рай", "той світ тихий", "незлим тихим словом", "псалмом тихим", інші, які демонструють поєднання сенсорної та ментальної складової, **оказіоналізми**, як "тихолюбцям-святим".

П'яте. Позитивна аксіологія вербалізаторів ознаки "тихий" формується: *за рахунок прямих кваліфікаторів:* "тихесенько, гарнесенько" – 2; *синтагматичних зв'язків:* "Сіяло сонце, в небесах / Ані хмариночки, та тихо, / Ніби вчора народилась..." ("Наймичка"), "В холодочку посідають / Та тихо, та любо, / П'ючи воду погожую"

("В неволі, в самоті немає...") та інші; *за рахунок парадигматичних зв'язків (зокрема від протилежного:* "У всякого своє лихо, / І в мене не тихо, / Хоч не своє, позичене" ("Холодний яр", *за рахунок об'єктивації зв'язку носіїв ознаки із сакральним верхом, зокрема Богом, раєм, а також* "*тим світом*", *Дунаєм:* "А ти завтра тихесенько Богові розкажеш" ("Княжна"), "Помолимось Богу, / Та й рушимо тихесенько / В далеку дорогу" ("Чи не покинуть нам, небого..."), "Прийшли ксьондзи і запалили / Наш тихий рай" ("У неділеньку у святую..."), "Ми оновим наш тихий рай" ("Полякам"), "Так любила ж / Вона той тихий Божий став" ("Марія"), "Ходімо, каже, – у свій гай. / У свій маленький тихий рай" ("Марія"), "А молоді як зійдуться, / Та любо та тихо, / Як у раї..." ("Ми заспівали, розійшлись..."), "А я тихо / Богу помолюся" ("Єретик"); *за рахунок зв'язку із сакралізованими діями та феноменами: словом, зі співом, молитвою, плачем:* "Не забудьте пом'янути незлим тихим словом" ("Як умру, то поховайте..."); "І тихнуть Божії слова" ("Чернець"), "І віршує й плаче / Тихесенько, щоб Бог не чув, / Щоб і ти не бачив" ("А. О. Козачковському"); *за рахунок зв'язку із центром внутрішнього і зовнішнього мікросвіту людини – серцем і хатою:* "Ані серце твоє тихе, / Добреє дівоче" ("Маленькій Мар'яні"); "На тебе, друже, подивлюсь. / І, може, в тихій твоїй хаті / Я буду знову розмовляти" ("А. О. Козачковському"); "Не од Сіона благодать, / А з тихої твоєї хати / Нам возвістилася" ("Марія").

Шосте. Семантика форм, похідних від "тихий", демонструє **ядро** (61 вживання), де представлені сенсорні: "Тихенько ходя розмовляє / І поглядає на Чигрин" ("Гайдамаки") і сенсорно-ментальні значення форм: "І тихим добрим, кротким словом / Благовістив їм слово нове..." ("Неофіти"), **медіарну** частину (65 вживань), яка складається з ментально-сенсорних значень: "Ходімо, каже, – у свій гай, / У свій маленький тихий рай!" ("Марія"), периферію, яка складається з несенсорних значень (48 вживань): "І четвертий рік минає / Тихенько, поволі..." ("Лічу в неволі дні і ночі..."), образних уживань, корелятивних з усіма шарами.

Зіставні результати приносить аналіз дескрипторів вербалізаторів, похідних від ознаки "тихий" у Словнику мови Шевченка. Словник містить 56 варіантів дескрипторів, похідних від 26 форм аудіо-сенсорного кваліфікатора "тихий", зокрема **форми** "**тихенький**"**:** "спокійний" (постійний епітет до слова "Дунай"),

"затишний, мирний" ("тихенький рай"), "смирний" (про людину), "приємний, ласкавий" ("тихенького слова") [13, 326]; **форми** "**тихенько**" **і тавтологічного сполучення** "**тихенько-тихо**": "неголосно", "безшумно, безгучно, безмовно"; "потай, непомітно", "повільно, не поспішаючи", "слабо, ледве-ледве" [13, 326–327]; **форми** "**тихесенько**"**, в тому числі у тавтологічному сполученні** "**тихенько-тихо**"**, сполученні** "**тихесенько, гарнесенько**"**:** "неголосно", "безшумно, безгучно", "повільно, не поспішаючи", "слабо, ледве-ледве", "потай, непомітно", "мирно" [13, 327]; **форми** "**тихий**"**:** "безшумний, неголосний", "привітний, ласкавий, добрий", "спокійний, не бурхливий", "смирний", "повільний" [13, 327–328]; **форми** "**тихнути**"**:** затихати [13, 328]; **форми** "**тихо**"**, в тому числі у сполученні** "**та любо, та тихо**"**:** "неголосно", "повільно, не поспішаючи", "безшумно, безгучно, безмовно", "безтурботно, мирно, спокійно", "потай, непомітно", "любовно, ласкаво, з приємністю", "слабо, ледве-ледве", "про панування тиші, спокою в якомусь місці" [13, 328–329]; **форм** "**тихосумний, тихо-сумний**"**:** без дескриптора [13, 329]. Спектр дескрипторів демонструє значну кількість позитивно маркованих навіть поза контекстом: "спокійний", "затишний, мирний", "приємний, ласкавий", "мирно", "привітний, ласкавий, добрий", "спокійний, не бурхливий", "безтурботно, мирно, спокійно", "любовно, ласкаво, з приємністю", "про панування тиші, спокою в якомусь місці", серед яких виокремлюються такі домінанти (в дужках вказана частотність уживань): "не голосний", "спокійний" (4), "мирний" (3), "ласкавий" (3), "приємний" (2).

Аналогічні, хоча й не цілком комплементарні, результати надає Словник української мови в 11 томах: "ТИХИЙ, а, є. 1. Який звучить не сильно, не голосно. // Який майже не утворює звуків, не робить шуму. // Ледве чутний. 2. Сповнений тиші, без голосних звуків. 3. Без руху, непорушний. // Безвітряний. // Без течії, без хвиль (про воду, озеро, став і т. ін.); спокійний, без хвиль, штильовий (про море). // Захищений від дії зовнішніх сил (вітру, хвиль і т. ін.). 4. Такий, де немає шуму, метушні, руху. // Віддалений від неспокійного, бурхливого життя. 5. Без напруженої діяльності, бурхливого перебігу, без тривог і струсів. // Спокійний, безтурботний (про сон, старість і т. ін.). // Без бурхливих веселощів, розваг. // Скромний, не пишний. 6. Який звичайно не проявляє різко або бурхливо своїх почуттів; спокійний, лагідний. // Для якого характерні

врівноваженість, лагідність. // Який виражає спокій, лагідність. // Приязний, доброзичливий. 7. Слабкий, незначний за силою вияву. // Який проявляється не бурхливо, стримано. 8. Повільний, нешвидкий. // З повільною течією (про річку, струмок і т. ін.). 9. перен. Безмовний, сумний" [14, 130–131].

Підтверджується думка Ю. Дядищевої-Росовецької: "...постійний <...> епітет "тихий" має в нашому фольклорі значення завжди позитивне, є в ньому і відчутний етико-психологічний присмак: "тихий" – це добрий, лагідний, незлий [4, 21]; "...Як і для народних співців, епітет "тихий" – і в тому ж базовому значенні, на яке накладалися індивідуальні авторські конотації, був для Т. Г. Шевченка одним з найулюбленіших" [4, 22]; "поет уживав цей прикметник і в прямому значенні – уснопоетичному "загальноукраїнському" – а почасти й загальнослов'янському – "лагідний, добрий, позитивно емоційний"" [3, 98]. Навпаки, неврахування прототипного статусу ознаки "тихий", зокрема щодо звукової палітри поезій Т. Шевченка, сенсорного категоріального статусу компонентів колоративної гами поетичного світу автора або "образів-домінант" [7, 2–3] призводить до збіднення когнітивного статусу дослідження таких поетичних феноменів, як "слово" [1, 279–301].

Сьоме. Нарешті, ознака "тихий" є основою своєрідного образного ряду: тихий рай, тихий Дунай, тиха хата, тихе слово, тихими речами, тихі думи та інші демонструють символіку світу гармонійної української природи і внутрішнього світу українця, з його прагненням відчути цю гармонію, стати її частиною і відтворити її своїм буттям.

Таким чином, *висока позиція об'єктивацій ознаки "тихий" у списку словоформ за спадом частот; значна кількість її вербалізації, яка дорівнює 174; позитивна маркованість майже третини словоформ; наявність широкого ядра і колоядерної частини в семантиці вербалізаторів ознаки "тихий" як сенсорно-аудіальної; наявність виразного образного компоненту; відцентрування значної кількості етнічно резонансних стереотипів; входження ознаки "тихий" до маркерів міфосвіту "абсолютного щастя" ("тихий рай") і сакральних цінностей; неакцентованість другого члену бінарної опозиції тихий – голосний ("голосний", "гучний", "лункий", "дзвінкий"); нарешті,*

наявність значної кількості позитивно маркованих дескрипторів форм, похідних від аудіо-сенсорного кваліфікатора "тихий" з домінантами "спокійний", "мирний", "ласкавий", "приємний" дозволяють стверджувати, що на сенсорно-соматичній мапі, відбитій у поетичній творчості Тараса Шевченка, виразника українського етнічного світобачення, "тихий", як і "синій, голубий", "зелений", посідають позицію прототипових компонентів у складі відповідних парадигм і тим заслуговують на посилену увагу дослідників, особливо при подальшому лексикографічному опрацюванні поетичної мови Т. Шевченка і відтворенні мовно-концептуального тла його творчості.

1. *Барабаш Ю.* Слово // Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка. – К., 2008. – С. 279–301. 2. *Генералюк Л.* Універсалізм Шевченка. Взаємодія літератури і мистецтва. – К., 2008. 3. *Дядищева-Росовецька Ю.* Слово "тихий" у поезії Шевченка й у народній пісенності // Фольклор і поетичне слово Тараса Шевченка. – К., 2001. – С. 98–114. 4. *Дядищева-Росовецька Ю. Б.* Усталений словесний комплекс "тихий Дунай" в поезії народній і Т. Г. Шевченка // Мысль, слово и время в пространстве культуры. – К., 1996. – С. 21–23. 5. *Конкорданція поетичних творів Тараса Шевченка* / Ред. і упорядкув.: О. Ільницького, Ю. Гавриша. – Нью-Йорк, Едмонтон, Торонто, 2001. – Т. 1–4. 6. *Кравченко А. В.* Язык и восприятие: Когнитивные аспекты языковой категоризации. – Иркутск, 1996. 7. *Краснова Л.* Характер і функції образів-домінант у творчості Тараса Шевченка // Дивослово. – 2001. – № 7. – С. 2–3. 7. *Леонтьев А. Н.* Лекции по общей психологи. – М., 2000. 8. *Лоренц К.* По ту сторону зеркала. Исследование естественной истории человеческого познания // Эволюция. Язык. Познание. – М., 2000. – С. 42–69. 9. *Мойсієнко А.* "Звук" в апперцепційній системі поетичного тексту // Мойсієнко А. Слово в апперцепційній системі поетичного тексту. Декодування Шевченкового вірша. – К., 1997. – С. 48–60. 10. *Полюга Л. М.* Словник антонімів / За ред. Л. С. Паламарчука. – 2-ге вид. – К., 2004. 11. *Русанівський В. М.* Структура лексичної і граматичної семантики. – К., 1988. 12. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: напрями і проблеми. – Полтава, 2008. 13. *Словник мови Шевченка*: В 2-х т. – Т. 2. – К., 1964. 14. *Словник української мови*: У 11 т. – Т. 10. – К., 1979. 15. *Шевченко Л. І., Ярошевич О. М.* Колір в ідіостилі Т. Г. Шевченка // Укр. мовознавство: Міжвід. наук. зб. – Вип. 18. – К., 1991. – С. 127–134. 16. *Шмелев Д. Н.* Проблемы семантического анализа лексики (на материале русского языка). – М., 1977. 17. *Штерн І. Б.* Вибрані топіки та лексикон сучасної лінгвістики: енциклопедичний довідник. – К., 1998. 18. *Якубський Б.* До соціології Шевченкових епітетів // Шевченко: Річник перший. – Б. м., 1928. – С. 69–70. 19. *Якубський Б.* Із студій над Шевченковим стилем // Шевченківський збірник / За ред. П. Филиповича. – Т. 1. – К., 1924. – С. 58–77.

О. Астаф'єв, д. філол. н., проф.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

ПОЕЗІЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В ПОЛЬСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розкрито специфіку польських перекладів творів Тараса Шевченка у ХХ ст., подано типологію перекладацьких моделей, проаналізовано засоби відтворення символіки, ритміки, лексики, тропіки, фразеології, строфічних форм.
Ключові слова: *текст, художній переклад, адекватність, семантика, комунікативна тотожність, інтертекст.*

В статье раскрыта специфика польских переводов произведений Тараса Шевченко в ХХ веке, представлена типология переводческих моделей, проанализированы средства воспроизведения символики, ритмики, лексики, тропики, фразеологии, строфических форм.
Ключевые слова: *текст, художественный перевод, адекватность, семантика, коммуникативное тождество, интертекст.*

In the article the specificity of polish translations of Taras Shevchenko's work in XX century is described. The typology of translation models is presented. The resources of symbol, rhythm, vocabulary, tropics, phraseology, strophic form reproduction are analyzed.
Key words: *text, literary translation, adequacy, semantics, communicative identity, intertext.*

Найбільшу увагу популяризації творів Тараса Шевченка в Польщі і публікації його творів як мовою оригіналу, так і в польських перекладах приділив часопис "Biuletyn Polsko-Ukraiński". Це був місячник, а згодом тижневик, що виходив у Варшаві в 1932–1938 роках. Він знайомив польське суспільство з українською культурою, історією та перебігом польсько-українських стосунків у минулому і тепер, став трибуною ідеї польсько-українського зближення, яку представляло Польсько-українське товариство. З перекладами Шевченкових творів з української на сторінках журналу "Biuletyn Polsko-Ukraiński" виступили Зоф'я Войнаровська, Роман Гамчикевич, Станіслав Ґрудзінський, Константи Думанський, Павло Зайцев, Богдан Лепкий, Юзеф Лободовський, Єжи Погоновський,

Владислав Сирокомля, Сидір Твердохліб, Чеслав Яструмбєц-Козловський та інші.

У цей же період твори Тараса Шевченка польською мовою з'являються на сторінках інших часописів: "Kamena", "Czarno na białem", "Droga pracy", "Kużnica", "Nowe czasy", "Okolica poetów", "Wschód-Orient", "Skamander", "Wiadomości Literacki". Їхні перекладачі – Александер Баумгардтен, Тадеуш Бохенський, Тадеуш Ґоллендер, Євгеніуш Житомирський, Осип Іваненко, Вацлав Іванюк, Адам Качубський, Здіслав Кунстман, Вацлав Морачевський, Антоній Середніцький, Константи Симонолевич, Юліан Тувім, Юзеф Чехович, Вільгельм Шевчик, Казімєж Анджей Яворський.

У 1936 році у Варшаві, під грифом Українського наукового інституту, за редакцією Павла Зайцева, вийшов том "Poezje" Тараса Шевченка. До нього увійшли переклади Марії Беньковської, Казімєжа Вежинського, Зоф'ї Войнаровської, Антонія Гожалчинського, Тадеуша Ґоллендера, Богдана Станіслава Жираніка, Константи Думанського, Ярослава Івашкевича, Богдана Лепкого, Юзефа Лободовського, Влодзімєжа Слободніка, Леонарда Совінського, Чеслава Яструмбца-Козловського ("Wiadomosci Literackie", 1936, nr 18).

З 1932 по 1938 роки у "Biuletyniu Polsko-Ukraińskim" надруковано його 23 вірші і поеми, фрагменти "Щоденника", повісті "Художник", близько 50 статей про його творчість, численні огляди, рецензії, замітки в зв'язку з виходом нових видань творів поета і досліджень про нього. У редакційній статті "Kult Szewczenki" зазначалося: "Можемо стверджувати, що немає у світі ще одного ліричного поета, котрий міг би похвалитися такою пошаною і такими її усталеними проявами, яких зажив в українського народу Тарас Шевченко. Ні Шекспір в англійців, ні Гюго у французів, Гете у німців, Пушкін у росіян, Петефі в угорців, навіть Данте в італійців не можуть і мріяти про такий безперечно винятковий культ, якого не зустрічали ніколи впродовж віків, як культ Шевченка в українців…" [6: 10, 21–26].

У 1955 році у Варшаві вийшла збірка Тараса Шевченка "Utwory Wybrane", редактор і автор вступного слова Влодзімєж Слободнік, післямова – Мар'яна Якубця. Сюди увійшла частина перекладів, які опублікував Павло Зайцев у томі "Poezje" (1936). Натомість тут уже нема перекладачів Павла Зайцева, Богдана Лепкого, Станіслава Ґрудзінського, Юзефа Лободовського, Казімєжа Вєжинського,

Вацлава Іванюка та ін., проте з'явилися нові перекладачі: Леопольд Левін, Станіслав Струмпф-Войткевич, Мар'ян Пехаль, Тадеуш Хрусцелевський, Анна Каменська та ін. Всього у збірнику надруковано 84 поеми і вірші.

У 1972 році у Варшаві побачила світ невеличка збірка "Poezje Wybrane" Тараса Шевченка, упорядник і автор передмови – Єжи Єнджеєвич, автор відомого роману "Noce ukraińskie albo rodowód geniusza" ("Українські ночі, або родовід генія", 1966). До цієї збірки увійшло 18 творів Тараса Шевченка у перекладах різних авторів.

Нарешті у Любліні, в 2008 році, вийшов "Kobziarz" ("Кобзар") Тараса Шевченка у перекладі Пйотра Куприся, на сьогодні це найповніша збірка польською мовою, яка нараховує 242 вірші та поеми (включаючи й цикли).

Окремі твори Тараса Шевченка були вміщені в різних збірниках, антологіях, хрестоматіях, друкувалися на сторінках періодики і календарів.

Один із найталановитіших перекладачів творів Тараса Шевченка – Богдан Лепкий. В його художній інтерпретації на сторінках "Biuletynia Polsko-Ukraińskiego" були опубліковані вірші "Jak dziwnie!" ("Самому чудно. А де ж дітись?"), "Minęła młodość" ("Минули літа молодії"), "Prolog do poematu "Neofici"" ("Пролог до поеми "Неофіти"") (1935, nr 13), "Słońce zachodzi" ("Сонце заходить, гори чорніють") (1935, nr 51–52), "Kiedyś my w naszym małym świecie…" ("Ми вкупоньці колись росли") (1936, nr 24), "Nie zazdrośćie bogaczowi" ("Не завидуй багатому") (1936, nr 34).

Перекладацьку вправність Богдана Лепкого можна потрактувати як ситуативно-денотативну модель художнього перекладу, у якій змальована життєва ситуація відповідає сукупності денотатів і реляцій між ними. На думку прибічників такої моделі, будь-яка ситуація може бути передана засобами іншої мови, незалежно від мовної специфіки. На етапі сприймання тексту оригіналу (або його фрагмента) перекладач з'ясовує для себе (свідомо чи несвідомо), які саме денотати позначені знаками і яку ситуацію вони віддзеркалюють, уникає стереотипів. Навіть якщо у мові й нема лексеми, яка змогла б позначити даний денотат. Наприклад, у вірші Тараса Шевченка "Jak dziwnie!" ("Самому чудно. А де ж дітись?"):

Як же жити

На чужині на самоті?
І що робити взаперті?

Перекладач шукає замінник:

Nie życie, ale to konanie
W odosobnieniu, na wygnaniu?..

Бачимо, що "взаперті" замінено на "W odosobnieniu", тобто він використовує звичне слово, але натомість за рахунок контексту розширює його смислову функцію. Така "заміна" дає можливість витлумачити референтні образи, рядки, "пов'язані з реальністю" [4, 160]. Це забезпечує міжмовну комунікацію. Перекладач встановлює відповідність між художнім повідомленням і дійсністю та на основі своєї національної мови вибудовує нове, адекватне до оригіналу повідомлення. Богдану Лепкому найкраще це вдалося у перекладі вірша "Minęła młodość" ("Минули літа молодії"), де рядки "Нема з ким тихо розмовляти, / Ані порадитись. Нема! / Анікогісінько нема!" замінено на: "Nikogo, / Nikogo tutaj nie masz już".

До ситуативно-денотативної моделі належать, на наш погляд, Романа Гамчикевича "Modlitwa" ("Молитва") (1933, nr 17), Павла Зайцева "To obojętne mi…" ("Мені однаково…") (1934, nr 10) та інші.

Чеслав Ястшембєц-Козловський переклав вірші Тараса Шевченка: "Perebendja" ("Перебендя") (1936, nr 3), "Chowaliśmy się kiedyś razem…" ("Росли укупочці, зросли…") (1938, nr 9), "Po co miałym się ożenić" ("Нащо мені женитися?") (1936, nr 12), "I kobić gibka i ta młoda / niepokalana twa uroda..." ("І станом гнучким, і красою…") (1938, nr 18), "O jakże jest szczęśliwy, komu / dano mieć dom swój" ("Добро, у кого є господа"), "Wszystko mi jedno już, czy będę..." ("Мені однаково, чи буду…"), "W niewoli dnie i noce liczę…" ("Лічу в неволі дні і ночі…") (1938, nr 12).

На думку Г. Кочура, Ч. Ястшембець-Козловський "має особливі заслуги як перекладач Шевченка, і то не тільки через те, що йому належить найбільша кількість перекладів (39): серед них є просто-таки бездоганні. Досить зіставити з оригіналом такі твори, як "Сон" ("Гори мої високії!"), винятково важкий для перекладу вірш "Понад полем іде", деякі пісні ("Ой крикнули сірі гуси…"), такі ліричні мініатюри, як "Я не нездужаю нівроку…", "Не нарікаю я на Бога…",

щоб упевнитись, як близько віддає перекладач оригінал, якої досягає яскравості й природності вислову" [5:1, 229].

Переклади Чеслава Яструшембця-Козловського, за нинішньою термінологією, можна зарахувати до семантичної моделі перекладу, яка акцентує на ідентичності або близькій схожості всіх смислових елементів. Тут завдання, яке ставив перед собою перекладач, зводилося до того, щоб відтворити ті елементарні смисли, які комунікативно релевантні, і мова йде, по суті, про тотожність коду автора і перекладача, що добре продемонстровано у вірші "Wszystko mi jedno już, czy będę..." ("Мені однаково, чи буду…"), де рядки "Чи хто згадає, чи забуде / Мене в снігу на чужині – / Однаковісінько мені" подано в такій версії: "Czy kto przypomni sobie mnie, / czy tu wśród śniegów jak prybłędę / poniecha – to nie wzrusza mnie...". Бачимо, що Шевченків рядок "Однаковісінько мені" цілковито перекодований на "poniecha – to nie wzrusza mnie...". Та все ж бар'єрів між комунікантами уникнуто.

Ознаки семантичної моделі перекладу помічаємо у перекладних версіях Єжи Погоновського "Subotów. Mogiła Bogdana" ("Стоїть в селі Суботові…") (1933, nr 10), "Na wieczną pamięć Kotłarewskiemu" ("На вічну пам'ять Котляревському") (1934, nr 34), Зоф'ї Войнаровської "Testament" ("Заповіт") (1934, nr 10), Константи Думанського "Dola" ("Доля") (1936, nr 12).

Загалом же на підставі перекладів творів Тараса Шевченка польською можна вести мову про різні типи еквівалентності: на рівні завдань і мети комунікації, опису ситуації, специфіки повідомлення, структури висловлювання, тотожності мовних знаків [1, 216–315]. Осмислити коло цих проблем свого часу намагалася Любов Арасимович у праці "Польські переклади Шевченка", яка вийшла друком у 1927 році в Києві, під грифом Всеукраїнської академії наук. Рецензія на це видання побачила світ у тижневику "Wiadomości Literackie" (1928, nr 1). Згодом до них звернувся Єжи Погоновський у статтях ""Zaspiw" T. Szewczenki w przekładach polskich" (1933, nr 7); "O przekładach polskich poezyi T. Szewczenki" (1935, nr 35), де він порівнює переклади Владислава Сирокомлі, Станіслава Ґрудзінського, Сидора Твердохліба, Богдана Лепкого та інших. Загалом же ці питання потребують глибшого вивчення і спеціальних студій.

У багатьох творах поет наводить заголовки, вплітає цілі строфи своїх пісень у тексти ("Гайдамаки", "Мар'яна-черниця", "Тарасова ніч", "Невольник", "Відьма", "Марина", драма "Назар Стодоля" та ін.), інколи сам стилізує під народні пісні.

У поемі "Чернець" є такі рядки:

В червоних штанях оксамитних
Матнею улицю мете.
Іде козак. – Ох, літа! літа!
Що ви творите? – На тоте ж
Старий ударив в закаблуки,
Аж встала курява! Отак!
Та ще й приспівує козак:
– По дорозі рак, рак,
Нехай буде так, так.
Якби таки молодиці
Посіяти мак, мак.
Дам лиха закаблукам,
Дам лиха закаблам,
Останеться й передам.
А вже ж тії закаблуки
Набралися лиха й муки!
Дам лиха закаблукам,
Дам лиха закаблам,
Останеться й передам! [10:2, 38].

У перекладі Чеслава Ястшембця-Козловського:

Strojny w czerwone szarawary,
Których aksamit kurz zamiata,
Ulicą sunie Kozak stary.
Coście sprawiły, lata, lata!
I tu w dodatku jeszcze sobie
Wyciął w obcasy na rozgrzewkę
I wyhukujc taką śpiewkę:

"Hej, na drodze rak, rak,
Niechaj będzie tak, tak!

Jakby krasne mołodycie
Posiały nam mak, mak!
Hej, podeszwy, dam ja wam!
Obcas też dostanie sam,
A i noskom szkołę dam,
W skórę raz za wszystkie czasy!
Oj, podeszwy, dam ja wam!
Obcas też dostanie sam,
A i noskom szkołę dam!" [11, 179].

Ця ж поема у перекладі Пйотра Куприся:

W czerwonych spodniach aksamitnych
Ulicę nimi miecie ładnie,
Podąża Kozak. "Lata! zbytnio
Co wyczyniacie?" Na to składnie
Jak obcasami stary wytnie,
Aż kurz się podniósł! Oto, jak tu!
I śpiewa Kozak też do taktu:
"A po drodze raki, raki,
Niechaj będą takie, takie.
Gdyby jednak mołodycia
I obsiała makiem, makiem.
Jak tu wsypię obcasikom,
Jak obcasom także dodam,
To wystarczy tam i przodem.
A już owe obcasiki
Bied zaznały, mąk bez liku!
Jak tu wsypię obcasikom,
Jak obcasom także dodam,
Towystarczy tam i prodem!" [8, 406].

Цю пісню склав Т. Шевченко за взірцем народної чабарашки "По дорозі жук, жук". Далі її рядки майже дослівно запозичені з народної пісні "Од Києва до Лубен". Перекладачеві хіба що можна дорікнути, що неточно передано іронічні слова: "Якби таки молодиці / Посіяти мак, мак". У перекладі: "Jakby krasne mołodycie / Posiały nam mak,

mak!". Виходить, що не козак, а молодиці (хоча в оригіналі – одна молодиця) "посіяли мак".

М. Сумцов пише: "У нього (Шевченка. – Авт.) є такі ліричні вірші, про котрі навіть трудно сказати, чи його це твір, чи яка-небудь записана ним пісня, невідома з інших збірників" [13, 65]. Але ясно одне, ці вірші мають таке ж ритмічне членування, як і в народній пісні і яке полегшує їхнє покладання на музику, недарма вони так вплинули на розвиток української музики, зокрема на Миколу Лисенка. Г. Сидоренко підкреслює: "Його поезія залишається писаною, а не співаною, – писаною поезією з усіма ознаками співності" [12, 8].

У творах Т. Шевченка дуже багато народнопісенних мотивів: сирітство й самотність, чужина й вороги, журба й туга за рідним краєм, відчуття смерті на чужині, жаль за втраченою молодістю, мотив долі [3, 184]. Він залюбки вводить у тексти рядки народних пісень, вони органічно зливаються з усім текстом, як, наприклад, у "Перебенді".

В оригіналі:

Вітер віє-повіває,
По полю гуляє,
На могилі кобзар сидить
Та на кобзі грає.
Кругом його степ, як море
Широке, синіє:
За могилою могила,
А там – тілько мріє
Сивий ус, стару чуприну
Вітер розвіває;
То приляже та послуха,
Як кобзарі співає… [9:1, 45–46].

У перекладі:

Wicher źdźbełka traw rozchwiewa,
po polu powiewa, –
na mogile siedzi kobziarz
gra sobie i śpiewa.

Spep dokoła błękitnieje
jak bezakresne morze;
za mogiłą znów mogiła,
a dalej – prestworze...
Siwy wąs, czuprynę starczą
wiatr spląta, rozruci,
to znów legnie i posłucha,
jak tam kobziarz nuci [11, 27].

Звернення до уснопоетичних джерел, наслідування мотивів, образної системи, ритмічного малюнка тощо лягає в основу його багатьох творів, що дуже ускладнює роботу перекладача. Ф. Колесса підкреслює: "Шевченко користується тут мотивами, образами й зворотами народної поезії може більше, ніж у пізнішій добі – та це зовсім не зменшує оригінальності його творів; Шевченкова лірика, щира й безпосередня, не має ані крихітки чогось штучного, підроблюваного та водночас виявляє сильну й оригінальну творчу індивідуальність, що доцільно й дуже вдатно розпоряджає засобами народнопісенного стилю" [3, 189].

"Косар" в оригіналі приваблює стрункою строфічною будовою і сталим римуванням (ААббА), де маємо 2-стопний анапест і 3-стопний ямб із незначними відхиленнями:

Понад полем іде,
Не покоси кладе,
Не покоси – гори.
Стогне земля, стогне море,
Стогне та гуде! [10:2, 13].

Ч. Ястшембец-Козловський відтворює вірш хореїчним ритмом із незначними відхиленнями, зберігаючи дистанцію від пісенної інтонації і підкреслює декламаційний характер мови:

Idzie, idzie nad polem,
I nie kłosy półkolem,
Nie pokosy tnie, lecz góry!
Jęczy ziemia spod wichury,
Ziemia dudni bolem ("Kosiarz") [11, 158].

У Пйотра Куприся читаємо:

Ponad polem idzie z kosą,
Wszędzie kładzie nie pokosy,
Nie pokosy – góry złoży.
Jęczy ziemia, jęczy morze,
Huczy pod niebiosa! [8, 375].

Перше, що відчуваємо у віршах Т. Шевченка – це ритми народної пісні. В "Перебенді", зокрема, використано народний коломийковий чотирнадцятискладник. Переважає звичайна коломийкова схема (8+6) 2 із римуванням абвб, із чотирирядковим написанням.

Перебендя старий, сліпий – (1) (8+6)2
Хто його не знає? (2) абвб
Він усюди вештається (3)
Та на кобзі грає. (4)
[10:2, 13].

У перекладі:

Stary, ślepy Perebendia – (1) (8+6)2
Każdy zna go dobrze. (2) абвб
Od wsido wsi się pałęta (3)
I grywa na kobzie. (4)
("Perebendia") [11, 158].

Перекладач зберігає поділ вірша на рядки, зумовлений принципом психологічного паралелізму: вітер "по полю гуляє" – на "могилі кобзар сидить". У перекладі: wicher po "polu powiewa" – na "mogile siedzi kobzarz".

У "Перебенді" спостерігаємо чисті літературні переноси (enjament'и):

В оригіналі:

А хто грає, того знають
І дякують люде [10:2, 13].

У перекладі:

A kto grywa, tego znają
Ludzi z każdej wiocki [11, 158].

В оригіналі:

Пожуриться, посумує,
Сидячи під тином [10:2, 13].

У перекладі:

I poduma sobie smutno
Siedząc w cienu płota [11, 158].

Важливе місце в творчості поета займають біблійні образи. Адже в Академії художеств, де навчався Тарас Шевченко, обов'язковим було використання біблійних образів, про це він говорить у повісті "Художник". А в "Щоденнику" від 16 грудня 1857 р. записує: "Я не равнодушен к библийной поэзии".

Біблійні сюжети, образи і мотиви Тарас Шевченко розробляє в своїх малярських роботах: "Ієзекіїль на полі, всіяному кістками", "Жертвоприношення Авраама", "Христос благословляє хліб", "Св. Дмитро", "Лот із дочками", "Розп'яття", "Апостол Петро", "Самаритянка", "Притча про блудного сина", "Голова Христа", "Притча про робітників на винограднику (з Рембрандта)", "Свята родина (з Мурільйо)", у фрагментах офортів із картини Рембрандта "Смерть Марії" та ін. Тому, вважає Д. Бучинський, "питання християнсько-філософської думки Тараса Шевченка є питанням суттєвим, реальним і достойним глибоких і терпеливих студій" [1, 114].

Поет використовував біблійні образи і мотиви в період "трьох літ", зокрема 1845, а також 1848 і 1859 років. Із Біблії він узяв епіграфи до поем "Тризна", "Сон", "Великий льох", "Кавказ", "І мертвим, і живим…", "Осика", "Неофіти". Мотиви, сюжети, теми і образи Біблії він безпосередньо обробив у таких творах і циклах, як "Псалми Давидові", "Ісая. Глава 35 (Подражаніє)", "Подражаніє 11 псалму", "Во Іудеї во дні они", "Марія", "Подражаніє Ієзекіїлю. Глава 19", "Осія. Глава XIV", "Саул" та ін.

Ось "Подражаніє 11 псалму":

Возвеличу
Малих отих рабов німих!
Я на сторожі коло них
Поставлю слово. І пониче,
Неначе стоптана трава,
І думка ваша і слова –
Неначе срібло куте, бите
І семикрати перелите
Огнем в горнилі, словеса
Твої, о Господи, такії.
Розкинь же їх, твої святиє,
По всій землі. І чудесам
Твоїм увіруютъ на світі
Твої малі убогі діти! [10:2, 237].

У перекладі:

Wielowładnie
Podniosę słabych i nędzarzy!
Zasię postawię na ich straży
Wcielone Słowo... I opadnie,
Jakoby stratowana trawa,
I wasza myśl, i chęć nieprawa.
Albowiem, Panie, Twoja mowa
Jak srebro jest, które się kowa
I siedmkroć w ogniu się doświadcza.
Więc na zgorszoną grzechem ziemię
Swych świętych słów racz rzucić siemic!
A ujrzą wszyscy, jako władcza
Twa moc; i w sprawy Twoje błogie
Uwierzą dzieca Twe ubogie.
("Naśladowanie Psalmu XI") [11, 261].

Вчені підкреслювали, що "Давидові псалми" були написані 19.XII.1845 р. А 25.XII.1845 р. Т. Шевченко створив свій славнозвісний заповіт, де виведено образ "великої сім'ї":

Поховайте та вставайте,
Кайдани порвіте
І вражою злою кров'ю
Волю окропіте.
І мене в сем'ї великій,
В сем'ї вольній, новій,
Не забудьте пом'янути
Незлим тихим словом [9:1, 268].

До речі, образ "сем'ї великої", "сем'ї вольної, нової" майстерно передали у своїх перекладних версіях цього твору і Ярослав Івашкевич ("A mnie zaś w rodzinie waszej / Mocnej, świeżej, nowej / Przypomnijcie wspomninając / Łagodnymi słowy"), і Леон Пастернак ("Mnie zaś w wielkiej rodzinie, / W kraju wolnym, nowym, / Pamiętajcie wspomnieć czasem / Dobrym, cichym słowem").

Приваблює Т. Шевченка і біблійний образ гніву старозавітних пророків, що виявився в образі каменя, об який розбиті будуть грішники. Цей образ, як і кожна біблійна ремінісценція, переосмислюється, конкретизується в "Кобзарі", зберігаючи водночас поетичність і силу.

Вавілоне,
Дщере окаянна!
Блажен той, хто заплатить
За твої кайдани!
Блажен! блажен! Тебе, злая,
В радості застане
І розіб'є дітей твоїх
О холодний камень [10:2, 263].

Емоційність посилюється епітетом холодний. Образ холодного каменю, очевидно, дуже зацікавив Т. Шевченка, бо через три дні після написання 136 псалма поет звернувся до нього в поезії "Три літа":

І день, не день, і йде не йде,
А літа стрілою
Пролітають, забирають
Все добре з собою.

Окрадають добрі думи,
О холодний камень
Розбивають серце наше
І співають амінь [9:1, 266].

Ці слова майстерно передає Чеслав Ястшембец-Козловський:

Dnie się wloką ślamazarnie,
Lata – błyskawicą
Mkną, wnet umkną, wszystko dobre
Ze sobą pochwycą.
Okradają z dobrych myśli,
O bezduszny kamień
Rozbijają serce nasze
I śpiewają amen ("Try lata") [11, 144].

Він у своїх перекладах зберігає історичну лексику і військову термінологію, яка означає військові угруповання та їхні види (військо, табір, кіш, товариство, обоз, компанійці, драгуни), військову ієрархію (гетьман, отаман, кошовий, полковник, есаул, старшина, козак лейстровий, воєвода, капітан, хан, мурза, яничар), атрибути військової влади (клейноди, булава, бунчук, труба), зброю, військове спорядження, воєнні споруди (гармата, гаківниця, самопал, рушниця, спис, ратище, чайка, байдарка, намет, панцир, крепость), військовий одяг (жупан, мундир), історичні назви міст і сіл (Бендери, Полтава, Хортиця), де відбувалися значні події, імена визначних історичних діячів (Хмельницький, Мазепа).

Перекладач, усвідомлюючи значущість історичної термінології, цілковито зберігає її, наприклад, у вірші "Нащо мені женитися":

На весілля товариство
Вийде погуляти
Та винесе самопали,
Викотить гармату.
Як понесуть товариша
В новую світлицю,
Загомонять самопали,
Гукнуть гаківниці.

Як положать отамана
В новій хаті спати,
Заголосить, як та мати,
Голосна гармата [10:2, 173].

У перекладі:

Na wesele towarzystwo
przybędzie ochoczo;
wezmą z sobą samopały,
armatę wytoczą.
Gey poniosą towarzysza
do nowej świetlicy –
zapukają z samopałów,
hukną hakownicy.
Kiedy do snu w nowej chacie
złożą atamana,
głośne działo się rozszlocha
by matka stroskana...
("Poco miłbym się ożenić?") [7, 182–183].

Окремо слід сказати про фольклорні виражальні засоби Т. Шевченка, їхній глибокий народний характер. Поет створив численні образи відповідно до тих, що виступають у фольклорі навколо певних слів-назв. Таких опоетизованих слів багато. Вони сплітаються в цілу систему і стають органічними складниками як фольклору, так і Шевченкової лексики. Серед них, наприклад, луг, степ, хата, кінь, верба, тополя, калина, орел, соловейко, голуб та ін. Ось як вони виступають на фоні Шевченкових контекстів.

В оригіналі:

Давно стоїть, виглядає
Запорожця з лугу.
("Сон. Гори мої високії…") [10:2, 29].

У перекладі:

Dawno stoi tak, wygląda
Zaporożca z Łuhu.
("Sen. Góry me wysokoszczytne") [11, 166].

В оригіналі:

Як мандрували день і ніч,
Як покидали запорожці
Великий Луг і матір Січ…
("Іржавець") [9:1, 33].

У перекладі:

Gdy naszych dotknął klęski bicz,
Gdy opuszczali zaporoską
Ziemicę – Wielki Łuh i Sicz...
("Rzawiec") [11, 172].

Наведені приклади – свідчення того, що польські перекладачі майстерно передали найвищу простоту форми і змісту, композиції і вислову, безпосередність і символічність Шевченкових творів, – саме це наближає їх до народних пісень. Польські читачі отримали досить яскраве уявлення про глибокий народний характер творів Тараса Шевченка. У перекладах знайдено вдалі відповідники до глибокомовних народних категорій – народно-експресивних форм слів, численних морфологічних відмінків, голубливо-пестливих суфіксів (личенько, голубонько, голівонька), метафоризованих слів (будити волю, гіркі сльози, воля степом укривалась), порівняльних конструкцій, народнопісенних епітетів (червона калина, синє море, чорні брови, вольна воля) та ін. І головне, що всі ці художні якості мови, її "таємничі засоби", фразеологізми, окремі граматичні категорії, різноманітні синтаксичні одиниці перекладачам вдалося адекватно відтворити.

Т. Шевченко став живим зв'язком між українською та польською культурою. Його продовжують вивчати, перекладати і поширювати. Підрахувати кількість перекладів, назвати імена перекладачів, простудіювати відзиви критики, встановити, як його твори сприймають у тій чи іншій аудиторії – це завдання окремої і дуже кропіткої роботи. Поезія Тараса Шевченка сприяє справі українсько-польського (як і слов'янського загалом) єднання на основах рівності, братерства і демократії.

1. *Бучинський Д.* Християнсько-філософська думка Т. Г. Шевченка. – Мадрид–Лондон, 1962. 2. *Гарбовский Н.* Теория перевода. – М., 2004. 3. *Колеса Ф.* Студії над поетичною творчістю Т. Шевченка // Колеса Ф.

Фольклористичні праці. – К., 1970. 4. *Комиссаров В.* Современное переводоведение: Курс лекций. – М., 1999. 5. *Кочур Г.* Шевченко в польських перекладах // Кочур Г. Література та переклад: У 2-х т. – К., 2006. – Т. 1. 6. *Kult Szewczenki* // Biuletyn Polsko-Ukraiński. – 1933. – Nr 10. 7. На хвилі доби. Хрестоматія польської літературної періодики 20–30-х років XX ст. (упор., вступне слово та пер. С. І. Кравченко). – Луцьк, 2007. 8. *Szewczenko T*. Kobziarz w tłumaczeniu Piotra Kuprysia. – Lublin, 2008. 9. *Шевченко Т.* Повн. зібр. творів: У 12 т. – К., 1991. – Т. 1. 10. *Шевченко Т.* Повн. зібр. творів: У 12 т. – К., 1991. – Т. 2. 11. *Szewczenko T*. Utwory wybrane (red. i słowo wstępne Włodzimierz Słobodnik, posłowie Mariana Jakóbca). – Warszawa, 1975. 12. *Сидоренко Г.* Ритміка Шевченка. – К., 1967. 13. *Сумцов Н.* Шевченко среди поэтов словянства // На спомин 50-х роковин смерті Тараса Шевченка. – М., 1912.

О. Боронь, к. філол. н., ст. наук. співробітник,
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України

РОСІЙСЬКА КРИТИКА 1840-х РОКІВ ПРО ПОЕМУ Т. ШЕВЧЕНКА "ТРИЗНА"

Розглянуто всі відомі відгуки російської критики 1840-х років про поему Т. Шевченка "Тризна", встановлено основні закономірності та особливості сприйняття твору.

Ключові слова: *прижиттєва критика, "Северная пчела", "Литературная газета", "Отечественные записки", рецепція.*

Рассмотрены все известные отзывы русской критики 1840-х годов о поэме Т. Шевченко "Тризна", установлены основные закономерности и особенности восприятия произведения.

Ключевые слова: *прижизненная критика, "Северная пчела", "Литературная газета", "Отечественные записки", рецепция.*

All known reviews by Russian critics of 1840s of the poem "Funeral Feast" by Taras Shevchenko are examined. The main patterns and peculiarities of the reception of this poem are determined.

Key words: *the poet's contemporary criticism, "The Northern Bee", "Literary Newspaper", "Native Land Notes", reception.*

Вивчення прижиттєвої рецепції Шевченкової творчості належить нині до найактуальніших завдань сучасного шевченкознавства. Тривалий час на заваді таким студіям стояв ідеологічний контроль, що унеможливлював об'єктивне висвітлення справжнього ставлення російської критики до поезії Т. Шевченка, зокрема дозасланчого періоду. Нині такі досліди провадяться мляво з кількох причин, головною з яких є та, що першоджерельний матеріал не доступний українським літературознавцям. Нечисленні передруки, особливо

здійснені в радянські часи, хибують на тенденційну селективність, рясні купюри, а подекуди і помилки. Крім того, дослідницька увага шевченкознавців головно зосереджена на сприйнятті "Кобзаря" 1840 р., про що свідчить не один десяток публікацій, присвячених цьому питанню, та меншою мірою – "Гайдамаків" 1841 р. Така концентрація зусиль цілком закономірна з огляду на особливе значення першої поетичної збірки Т. Шевченка для української літератури. Водночас потребує якнайпильнішого аналізу й рецепція інших видань Шевченкових творів. До локальних, проте симптоматичних у загальноімперському літературному контексті, сюжетів належить реакція критики на появу окремого видання російськомовної поеми Т. Шевченка "Тризна".

У ґрунтовних розвідках Г. Грабовича [2] та В. Смілянської [18], присвячених "Тризне", питання прижиттєвої рецепції твору не розглядається, – як і в давнішій статті П. Зайцева [5] та спеціальних працях І. Свєнціцького [16] і М. Плевака [9], у яких проаналізовано рецепцію Шевченкової творчості критикою різного часу. Так, у книжці І. Свєнціцького з побіжною оцінкою передруковано відгук "Литературной газеты" на "Гамалію" та "Тризну". У свою чергу, М. Плевако не зовсім точно зауважив, ніби на публікації драми "Никита Гайдай" (уривку) та поеми "Тризна" з'явилися "неприхильні рецензії <…> переважно з боку українців, що <…> даремно повстали так рішуче проти російських творів Шевченка" [9, 10], – хоч жодної рецензії на ці твори, належної українцеві, не зафіксовано, якщо не вважати такими, звісно, анонімні відгуки.

Майже одночасно з першодруком поеми в журналі "Маяк" 1844 р. під назвою "Бесталанный" Т. Шевченко публікує "Тризну" зі значними змінами в тексті окремою брошурою [20]. Цензурний дозвіл А. Очкіна на видання одержано 3 квітня [20, зворот титульного аркуша], а квиток на випуск у світ підписано ним уже 10 квітня 1844 р. [1, 84]. У коментарі до поеми в повному зібранні творів Т. Шевченка в 12-ти томах В. Смілянська слушно зауважує, що публікацію поеми було помічено критикою, і перераховує головніші рецензії, хоч називає не всі – чотири з шести нині відомих: "…відгуки були дуже стримані – ймовірно, через те, що на той час жанр байронічної поеми вже пережив себе" [17, 689].

Варто розглянути ці відгуки в хронологічній послідовності. Першою 29 квітня анонімною рецензією відгукнулася "Северная

пчела" Ф. Булгаріна та М. Греча [4, 383]. Рецензент в іронічно-зневажливій тональності акцентує увагу на невдалих, на його думку, фрагментах твору, прагнучи створити враження, що й вся поема невисокої художньої вартості: "Поэт говорит в посвящении (а что за поэзия без посвящения даме!): "Душе с прекрасным назначеньем / Должно любить, терпеть, страдать; / И дар Господний вдохновенье / Должно слезами поливать…" Благодарим покорно за такое *прекрасное назначенье* и за такой *дар вдохновения*, которые должно беспрерывно *поливать* слезами! Добрый поэт плачет на двадцати четырех страницах о том, что двенадцать человек согласились ежегодно праздновать *тризну* по умершем друге, т. е. обедать в трактире и пить шампанское". Далі анонім підкреслює орфографічні недоладності: "Вот они пируют многие годы, и, наконец, один старичок, прельстившись прелестным правописаньем почтенного редактора "Ведомостей С.-Петербургской полиции", В. С. Межевича: "ВошОл согбенный…" И пеняет на одиннадцать своих приятелей, не явившихся к обеду: «И слезы молча утирает, / Садясь за братский круглый стол. / Хоть бы один *тебе* (?) пришОл! / Старик сидит и поджидает…" <…> А на другой год, неизвестно по чьему приказанию, стол опять накрыт в трактире: "Двенадцать бокалов высоких стоят", но никто не явился, и даже слуге не досталось выпить вина. Все померли и: "На веки, на веки забыты *оне*". Разве *они*? Почему же *оне*, ведь тут говорится не о дамах, т. е. не о женском роде! Какая нужда! *Оне* нужно было для рифмы: "Двенадцать приборов на круглом столе". Хотя *оне* и *столе* такая же богатая рифма, как выше: пришОл и *стол*, но до богатых ли тут рифм, когда надобно *поливать* слезами *дар вдохновения* и *прекрасное назначение души*!" Таким чином, дотепний оглядач газети, крім наведених ним риторичних штампів та правописних помилок, нічого більше не зауважив. Зрозуміло, після такої "реклами" у провідній щоденній газеті Російської імперії навряд чи знайшлося багато охочих придбати книжку.

У рецензії "Литературной газеты" на окреме видання "Гамалії" та "Тризны" [14, 335–336] іронічно наголошено на двомовності Т. Шевченка: "Г[осподин] Шевченко не требует, чтоб вы непременно читали эту брошюру ["Гамалію"]; если вы не любите малороссийского наречия, читайте другую брошюру г[осподина] Шевченки, вышедшую вместе с первою и писанную по-русски". Далі

рецензент вдається до маніпулятивного прийому, поширеного й нині, буквально переказуючи зміст віршованого твору, чим, зрозуміло, досягається комічний ефект, адже з точки зору так званого здорового глузду, на яку стає газетний оглядач, будь-яка поезія, тим більше романтична, буде позбавлена сенсу: "…двенадцать друзей, оставшиеся в живых, сговорились ежегодно сходиться в урочный час и праздновать поминки покойника "в трактире за круглым, за братским столом", и долго сходились исправно. Но мало-помалу семья их начала редеть, приборы каждый год пустели. Наконец, к ужасу трактирщика, "в урочный час" вместо двенадцати друзей явился только один, – "старик печальный". Он долго сидел мрачен и тих за двенадцатью приборами; все поджидал, не прийдет ли хоть один из *лентяев*, обещавших ежегодно являться помогать ему допить вино, приготовленное на двенадцать человек. Но никто не пришел. Старик решился отдать вино слуге. <…> И "печальный старик" ушел. А слуга, как легко догадаться, напился пьян. На следующий год, "в урочный час", в трактире, по обыкновению, поставили двенадцать бокалов на круглом *столе*, но никто не пришел к обеду, – навеки, навеки забыты *они*". Кульмінацією короткого відгуку є банальне узагальнення, що його нав'язує читачеві критик під виглядом провідної думки поеми: "Автор хотел развить поэтически простую и глубокую мысль, которую так часто приходится слышать в народе: *Вот она, жисть-то человеческая*! Цель похвальная!" Ясна річ, заради такої думки "Тризну" писати було не варто, от тільки поет зовсім не прагнув у віршованій формі розвинути трюїзм. Цю рецензію І. Свєнціцький оцінює як умовно прихильну [16, 49], що з огляду на її глузливий тон є явним перебільшенням.

Відкритим залишається питання про авторство публікації. Варто звернути увагу на те, що у першій частині рецензії міститься автовідсилання: "Мы уже высказали наше мнение о малороссийских книгах, являющихся в русской литературе, и теперь остаемся при нем же". Мається на увазі рецензія на "Молодик на 1844 р.", вміщена в цій же газеті 9 березня (№ 10) /Вказівка належить М. Й. Назаренку/. Саме тому цілком можна погодитися з Б. Мєльгуновим, що автором обох рецензій була одна особа [7, 50]. У свою чергу, як припускає Ф. Прийма, ним міг бути В. Бєлінський [13, 77], що цілком відповідає поглядам російського критика на

українську літературу, однак за браком документальних свідчень стверджувати однозначно цього не можна.

Наступний відгук, що складається, власне, з розлогої Шевченкової цитати та короткого обрамлення, з'являється знову ж таки в "Северной пчеле" 3 червня [6]. Така увага газети до вже рецензованого видання може викликати подив, однак пояснюється це настанням літнього сезону: "…жители Петербурга разбежались по дачам, и Петербург опустел", – тобто гострим браком нових книжок. Рецензія підписана вже згадуваним в іронічному контексті у першому відгуку газети російським письменником і критиком В. Межевичем, який тоді одночасно співпрацював і в "Литературной газете", і в "Северной пчеле" та був редактором "Ведомостей Санкт-Петербургской городской полиции". Останнє й стало приводом до цитованого вище випаду анонімного оглядача. В. Межевич зізнається: "По ком г. Шевченко совершает тризну – не знаем..." – натякаючи, очевидно, на складну символіку твору. Прикметно, що критики переважно цитують ті самі рядки – на початку твору та в кінці, а це наводить на думку, що в умовах газетного цейтноту оглядачі не те, що не заглиблювалися у поему, а просто не читали її.

Зрештою за кілька днів, 22 червня, "Северная пчела" втретє звертається до Шевченкової поеми, присвятивши їй найбільшу за обсягом з відомих рецензій [10]. Підписана вона криптонімом Z. Z., що належить Миколі Полевому. Він, як і його попередники, теж вправляється в дотепності: "Жили-были *тринадцать* друзей, и всегда обедывали вместе. Но как "тринадцатый" за столом дурная примета, один из друзей умер. <…> …Каждый год все друзья сходились в трактир, в день смерти тринадцатого друга, садились *кругом*, за *круглый, братский стол*, пели *собором* вечную память, *отправляли тризну*, то есть напивались порядочно и расходились. Так было много лет, и наконец из всех друзей остался один. В назначенный час трактирный слуга накрыл *круглый, братский стол* и дожидался друзей. Явился один друг, уж весьма старый, сел за стол – друзей нет. Старик рассердился. Вероятно, от старости он выжил из ума и забыл, что все друзья его умерли. <…> И пока старик расплачивался за вино и за обед, "слуга вино, *дивяся*, выпил". Порция была порядочная. Вероятно, слуга проснулся под столом, *дивяся,* как он туда попал, и через год опять набрал

круглый братский стол, ждал, ждал – "Но день уж проходит – / Никто не приходит". Вероятно, и последний друг умер, а тем и "Тризна" кончилась". М. Полевой найбільш гострокритично оцінює поему: "Что сказать о "Тризне"? Писать позволено всякому – пиши что хочешь, да для чего печатать все, что напишешь? Над многим из того, что напишется, надобно совершать не "типографскую тризну", но "критическое аутодафе" – в печь, и делу конец!"

Учетверте "Тризну" "Пчела" згадує в серпні знову ж таки у статті М. Полевого – "Русская литература за первое полугодие 1844 года (окончание)" [11, 746–747]. Цього разу критик побіжно називає поему серед графоманських творів, що "к словесности не принадлежат, и литературы нисколько не касаются…". Прикметно, що ця публікація навіть набула свого роду міжнародного резонансу – у перекладі чеською мовою її передрукував "Časopis Českého Museum" [12, 503].

Відгук "Отечественных записок" [15, 49–50] був лаконічним: "Книжка довольно загадочная. Если не ошибаемся, она – что-то вроде поминальника по усопшем, которого мир не знал и не узна́ет, несмотря на стихи г. Шевченка, потому что эти стихи – самые украинские, и мы не понимаем, ка́к не попали они в "Молодик"", – тобто альманах "Молодик" (1843–1844). Рецензент, не зрозумівши задуму поеми, дає хибне й поверхове її тлумачення. Він виразно виступає за сегрегацію в російській літературі, безпомильно відчувши українську суть російськомовного твору Т. Шевченка, тим самим відмовляючи йому в праві належати до літератури російської, загальноімперської.

Попри далекий від компліментарності стиль короткого відгуку П. Плетньова в "Современнике" [8, 295–296], за змістом він перебуває найближче до істини. Спершу критик слушно наголошує: "Г[осподин] Шевченко пользуется у всех, знающих малороссийское наречие, необыкновенною славою. Его стихи знает вся Украйна и наслаждается их чтением точно так же, как Великороссия стихами Пушкина". І тут же іронічно продовжує: "Есть даже такие усердные поклонники таланта г. Шевченка, что они ставят его малороссийскую поэзию выше поэзии Пушкина. Но вот странность: г. Шевченко написал ныне русские стихи – и в них самые малороссияне не нашли и признака того таланта, которым восхищались прежде. Это заставляет нас думать, что одна часть

поэтических концепций каждого стихотворца лежит во глубине души автора, а другая в языке, на котором он пишет". Вартим уваги тут є твердження про рідномовну стихію, чи не найважливішу для справжнього поета, що й визначає його природність.

Певним свідченням популярності "Тризны" є її цитація у повісті О. Дружиніна та інших "Сантиментальное путешествие Ивана Чернокнижникова по петербургским дачам" (1850). У повісті:

О, если б мог я шар земной
Схватить озлобленной рукой, –
Схватить... измять и бросить в ад!..
Я был бы счастлив... был бы рад!.. [3, 194].

Порівняйте з рядками 114–118 оригіналу:

О, если б мог он шар земной
Схватить озлобленной рукой,
Со всеми гадами земными;
Схватить, измять и бросить в ад!..
Он был бы счастлив, был бы рад [21].

Таким чином, синхронне сприйняття Шевченкової "Тризны" російською критикою було радше негативним, ніж навіть просто стриманим. Усі критики не зрозуміли ідейно-художнього задуму поеми, обмежившись констатацією її загадковості та таємничості, більшість із них, припускаємо, навіть не завдала собі праці уважно прочитати текст. Натомість видання стало предметом кпинів та глузувань, іноді не позбавлених, слід визнати, дотепності, проте здебільшого пласких і примітивних. У жодному разі не слід перебільшувати вагу та значення цих анотацій – усі вони були, по суті, звичайною бібліографічною хронікою, що й не претендувала на критичне осмислення, але побіжно фіксувала нову книжкову продукцію, тому й навряд чи в них могла бути подана об'єктивна, зважена оцінка одного з найскладніших творів Т. Шевченка. Водночас сумарно такий матеріал виразно демонструє упередження російської критики до українського художнього слова і постаті Т. Шевченка зокрема, зумовлене, звичайно, захопленим

сприйняттям українськими колами "Кобзаря" 1840 р., що недвозначно проглядає в підтексті публікацій.

1. *Бородін В. С.* Т. Г. Шевченко і царська цензура. Дослідження та документи. 1840–1862 роки. – К., 1969. 2. *Грабович Г.* Перехрестя "Тризни" [1979] // Грабович Г. Шевченко, якого не знаємо: (З проблематики символічної автобіографії та сучасної рецепції поета). – К., 2000. 3. [*Дружинин А.* и др.] Сантиментальное путешествие Ивана Чернокнижникова по петербургским дачам // Современник. – 1850. – Т. XXII. – № 8. – Отд. VI. 4. *Журнальная всякая всячина* // Северная пчела. – 1844. – 29 апреля. – № 96. 5. *Зайцев П.* Поезії Шевченка російською мовою // Шевченко Т. Повне видання творів. – Варшава; Л., 1935. – Т. VI. 6. *Межевич В.* Журнальная всякая всячина // Северная пчела. – 1844. – 3 июня. – № 124. 7. *Мєльгунов Б.* "Литературная газета" в 1840–1844 годы о произведениях Т. Г. Шевченко // Некрасовский сборник. – Спб., 1998. – Вип. XI – XII. 8. [*Плетнев П. А.*] Тризна Т. Шевченка. На память 9-го ноября 1843 г. В 12°. 24 с. // Современник. – 1844. – Т. XXXIV. – № 6. (Новые сочинения). 9. *Плевако М.* Шевченко і критика. Еволюція поглядів на Шевченка // Червоний шлях. – 1924. – № 3; № 4-5. Окреме вид.: Х., 1924. 10. [*Полевой Н.*]. Тризна. Т. Шевченка. Спб., в типографии Штаба отдельного корпуса внутренней стражи, 1844, в 12-ю д. л. 24 с. // Северная пчела. – 1844. – 22 июня. – № 140. 11. [*Полевой Н.*] Русская литература за первое полугодие 1844 года (окончание) // Северная пчела. – 1844. – 18 августа. – № 187. 12. [*Полевой Н.*] Přehled Literatury Ruské 1844 // Časopis Českého Museum. – 1845. – Dewatenáctý ročník. Swazek prwní. 13. *Прийма Ф. Я.* Шевченко и русская литература XIX века – М.; Ленинград, 1961. 14. Тризна. Т. Шевченки… // Литературная газета. – 1844. – 18 мая. – № 19. 15. Тризна. Т. Шевченка // Отечественные записки. – 1844. – Т. XXXIV. – № 5–6. – Отд. VI (Библиографическая хроника. Русская литература). 16. *Свєнціцький І.* Шевченко в світлі критики і дійсності. – Л., 1922. 17. [*Смілянська В. Л.*] Коментарі. Тризна // Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: У 12 т. – К., 2001. – Т. 1: Поезія 1837–1847. 18. *Смілянська В. Л.* Навколо Шевченкової "Тризны" // Збірник праць Всеукр. (37-ї) наук. шевченків. конф. – Черкаси, 2009. 19. *Филипович П.* Забуті рецензії сорокових років на Шевченкові твори // Україна. – 1930. – № 4/5. 20. *Шевченко Т.* Тризна. – [СПб.]: В тип. Штаба Отдельного корпуса внутренней стражи, 1844. – 24 с. 21. *Шевченко Т. Г.* Тризна // Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: У 12 т. – К., 2001. – Т. 1: Поезія 1837–1847.

Я. Вільна, д. філол. н., проф.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

ШЕВЧЕНКІВСЬКИЙ ДИСКУРС У ПОВІСТІ І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО "ДВІ МОСКОВКИ"

На прикладі першого твору І. Нечуя-Левицького "Дві московки" розглядаються параметри впливу Т. Шевченка на прозаїка , а з тим і початки формування Шевченкового дискурсу в доробку класика української літератури.

Ключові слова: *романтизм, реалізм, дискурс, індивідуальний стиль, художньо-естетичний комплекс, гуманістичні ідеї.*

На примере первого произведения И. Нечуя-Левицкого "Две московки" рассматриваются параметри влияния Т. Шевченко на прозаика, а также формирование Шевченковского дискурса в творчестве класика украинской литературы.

Ключевые слова: *романтизм, реализм, дискурс, индивидуальный стиль, художественно-эстетический комплекс, гуманистические идеи.*

The article deals with the narrative "Dvi moskovky" by I. Nechuy-Levytskyi; the problem of Shevchenko's influence over the prosaist as well as the formation of Shevchenko's discourse in the works of the writer is examined.

Key words: *romanticism, realism, individual style, aesthetic system, humanistic ideas.*

С. Єфремов у "Історії українського письменства" зауважив: "Ставши в центрі нашого літературного розвитку, Шевченко й досі лишається центральною постаттю в українському письменстві, і хоч як піде наша історія надалі, а для XIX ст. такою центральною постаттю Шевченко в ній залишається" [5, 380]. Тому, розглядаючи історію української літератури XIX ст., науковці не оминають увагою і з'ясування параметрів Шевченківського дискурсу в національній літературі. У цій студії ми торкнемося лише початків формування цього дискурсу в творчості класика української прози І. Нечуя-Левицького, а точніше, зробимо спробу відтворення певних сегментів впливу Т. Шевченка на становлення видатного прозаїка саме в іпостасі національного митця.

Розпочнемо, як кажуть, з початку. У своєму найновішому довідковому виданні Ю. Ковалів, у відповідній енциклопедичній статті, справедливо зауважує, що "часто Д. (дискурсом) називають логічно організований, аргументований виклад обстоюваних кимось доведень із можливим використанням описових та експресивних компонентів, притаманний розсудковому, опосередкованому знанню, отриманому на підставі зв'язаного судження та попереднього досвіду" [7, 282]. Очевидно, зрозумілим є той факт, що для української літератури II пол. XIX ст. Шевченківський поетичний дискурс став, попри пропоновану у визначенні аксіоматичну "розсудковість опосередкованого знання", одним із найпотужніших духовних і емоційних, а вже потому, – і великою мірою завдяки цьому, – світоглядних, а з тим й ідейно-тематичних та художньо-естетичних чинників, які визначили мистецькі пошуки наступного після Т. Шевченка покоління поетів, прозаїків, драматургів. Натомість зрозуміло, що першорядне місце

письменника в загальнолітературному поступі визначається не лише здатністю наслідувати основоположників вагомих ідейних та художніх для національного мистецтва слова сенсів та змістів, а й спроможністю розвивати їх, по-своєму творчо інтерпретуючи ці попередньо кимось "аргументовано викладені й обстоювані доведення".

У разі аналізу художнього, публіцистичного і наукового доробку класика української літератури І. Нечуя-Левицького маємо очевидний привід розглянути різні рівні формування проблемно-тематичного діапазону його творчості, ідейного її наповнення, формування ним власної індивідуальної манери письма. Той же С. Єфремов у своїй розвідці "Іван Нечуй-Левицький" достеменно проаналізував ті джерела, з яких вийшов письменник, і з тим вважаючи, що: "…найбільш безперечний і найдужчий вплив був од попереднього українського письменства, надто – народної поезії" [4, 428], хоча сам письменник у своїй "Життєписі Івана Левицького (Нечуя), написаної ним самим" був більш конкретним, стверджуючи, що: "Писати повісті я почав ще як був на службі в Полтаві. “Основа” та “Кобзар” Шевченків навели мене на думку, що мені писати треба по-українській. “Кобзаря” я прочитав ще хлопцем, і він мене дуже вразив своєю високою поезією та народністю в поезії. З першого погляду мені здалося, що Шевченко записує народні пісні, а не складає свої; така народність в його поезії. Ще як був я малим хлопцем, я чув про Шевченка…" [8, 17]. Ця теза дає розуміння найперших рівнів позиції І. Нечуя-Левицького як автора. Згодом, як теоретик, він цілком аргументовано пояснив ті естетичні настанови, якими має керуватися український письменник, і зробив це у цілому ряді статей. Найбільше приводів для дискусії дали його розмірковування зі статті "Сьогочасне літературне прямування", де він стверджував, що в літературі обов’язковими є три принципи – реальність, національність, народність. Якими б переконливими для частини його сучасників не були ті теоретичні настанови, але як часто буває, сам І. Нечуй-Левицький їх не завжди дотримувався, розуміючи ці, – нібито абсолюти, – доволі своєрідно. Він вважав, що письменник має бути "фокусом для своєї громади": "Коли писалник хоч трошки себе чує українським громадянином, часткою українського народу й українського громадянства, він повинен мати за святу повинність одсвічувати в своїй фантазії, в своєму серці ту

громаду, що роїться кругом його, радіти її радістю, плакати її слізьми… Українська жизнь – то непочатий рудник, що лежить весь під землею, хоч за його вже брались і такі високі таланти, як Шевченко…" [4, 429]. Звернемо увагу, що у цій концептуальній для Літературної дискусії 70-х років XIX ст. статті І. Нечуй-Левицький, звертаючись до зацікавлених, апелює саме до досвіду Т. Шевченка, оскільки так само, як і Т. Шевченко, прагне відтворити життя усього українського народу, добре розуміючи, що починати варто із відображення того, що найкраще сам знаєш і відчуваєш, тобто саме з життя селян, які і репрезентують більшість людності.

Індивідуальна манера письменника – це завжди привід для роздумів і співставлень. Привід для урахування і художньо-естетичних, а почасти й конкретних літературних джерел, вплив яких "прочитується" у доробку митця. Утворення емоційно-художньої домінанти творчості є багаторівневим і багатовекторним процесом, оскільки, формуючись у глибоко інтимній сфері духовного єства митця, найчастіше і стає абсолютним виразом його творчого я. Як відомо, І. Нечуй-Левицький, витворив свій власний, пізнаваний стиль, базуючись і розвиваючи у своїй творчості не тільки ті традиції, які поволі складалися в українській та європейських літературах протягом XIX ст., а маючи абсолютно певне розуміння того, власне, як і про що треба писати українською мовою. На початку творчості він зосередився на малих епічних жанрах ("Дві московки", "Рибалка Панас Круть"), одначе вже в 1869 р., надрукувавши повість "Причепа", продемонстрував новий проблемно-тематичний аспект, розглядаючи сучасне життя українського поспільства на Правобережній Україні, тобто той пласт життя, якого до нього ще ніхто не торкався.

Саме в перших двох творах, надрукованих у Галичині у 1868 р. ("Дві московки" і "Рибалка Панас Круть"), читачі та критики віднайшли для себе ту саму романтичну сповідальність інтонації, те саме глибинне занурення у внутрішній світ не просто героїв, – а, за О. Кульчицьким "української людини", – яка так вразила уяву в першому "Кобзарі" Тараса Шевченка. Сам письменник у статті "Загальний огляд найновішої русько-української літератури" (1894), характеризуючи українське письменство з 60-х років XIX ст., писав, що "літературні утвори романтичного напрямку" були "ледве примітні в загальній течії літератури пануючого реалістичного

напрямку" [8, 163], хоча й розпочав літературну діяльність з видруку цілком романтичної, у суті своїй, історії щасливого, але недовгого сподівання героїв твору на життя в любові й драму втрати цієї ілюзії, історії, в якій збережена і розвинена одна з основних акцентацій тоді найпопулярнішого твору із першого "Кобзаря" Т. Шевченка, а саме "Катерини".

С. Єфремов, який доволі жорстко критикував І. Нечуя-Левицького за "манірність, робленість, штучність і монотонність" його творів кінця XIX ст., не міг не помітити й того, що, "не вважаючи, отже, на ввесь теоретичний і практичний реалізм Левицького, все-таки сидів у йому й часто озивався голосно сущий романтик, який трощив приписані теорією умовні рямці і з любістю та замилуванням заглиблювався в ті невиразно-мрійні глибини, яким нема місця в реальному житті, але які часто скрашують його сухі лінії. Обробкою, деталями він часто сам руйнував свої тверезі заміри і давав постаті, може, й "не од мира сього", але по-своєму гарні й принадні. Яка-небудь Марина ("Дві московки"), в реальних тонах накреслена, все ж показує, скільки мрійності жило десь на дні у нашого тверезого реаліста і як він часом не тільки умовно, а й зовсім щиро і простосердо, нехай і наївно, користувався з тієї "золотої ряски", що нею рекомендує нашим письменникам свої твори обсипати" [4, 444].

У 60–70-х роках XIX ст. насправді відбувався пошук нових оптимальних художніх рішень, але не можливо однозначно приставати до тез радянського періоду історії літератури щодо одновимірності тих змін й руху лише у напряму критичного реалізму, оскільки перехід "од романтизму до критичного реалізму відбувся, так би мовити, по скороченій дистанції і, незважаючи на швидкість її проходження, був не так етапом боротьби, “розриву”, “ломки”, “переборення”, як еволюцією, переростанням одного в друге, процесом спадкоємного вбирання попереднього наступним" [12, 142]. Очевидно, "переростання одного в друге" є сталою ознакою етапу становлення будь-якої літератури, а в українському письменстві цей період тривав ледь не все XIX ст.

Як відомо, важливою для Т. Шевченка була його настанова на викривальну силу розумної благородної критики, а то й сатири [13, 33]. Ці переконання поета зумовили і стиль його повістей, одну з характерних рис якого М. Храпченко бачить у поєднанні соціального протесту, сатири з ліричною темою, розкриттям ліричного "я" в

тісному єднанні з темою долі народу [11, 110]. У І. Нечуя-Левицького цей принцип також по-різному "працює" в творах. Наприклад, у "Двох московках" у сцені, де йде мова про сина Ганни Івася, якого моральним покручем зробила служба в кантоністах, що особливо вражає. Сцена із написаним суржиком листом сина, якого читає Ганні священик, є ніби точним діагнозом суспільству, в якому панують псевдоцінності, в якому любов матері до дитини зневажається, обов'язок дітей перед батьками нівелюється, по суті, нехтуються природні права людини бути собою, жити за законом батьків та прадідів на своїй землі.

Відомо, що важливою рисою повістей Т. Шевченка є органічне переплетення автобіографічних епізодів з вигадкою, епізодів, реально взятих із життя, з абсолютною творчою фантазією, етнографічні деталі та історична достовірність поєднуються з белетристикою. З творчістю Т. Шевченка в літературу ввійшло нове розуміння можливостей художнього мислення: не стилізація, не використання окремих фольклорних засобів і прийомів, не навмисна "простонародність", "простакуватість" стилю, а органічне розкриття народного світосприймання, народних прагнень, інтересів та сподівань.

І. Нечую-Левицькому, як і Т. Шевченку, імпонує не тільки увага до реалій щоденного життя, деталізація обстановки, біографії героїв, їх настроїв, що давало підставу Франкові сказати: "...він прагне скрізь до повної етнографічної обстановки" [10, 143]. Письменник, як і поет, показав, що їхні герої живуть насамперед почуттями, почуттями глибокими і щирими: "Люблю я своє село, своє хазяйство, свою хату – та тебе, моя доле" [8, 68], – промовляє Василь до Ганни ("Дві московки") або безнадійно закохана у Василя Марина чинить лише так, як відчуває: "Не співає Марина, – голосить… Виспіває горе й виплаче, і на серці стане легше й веселіше. І ніхто не чує тих пісень жалібних, жіночих, ніхто не підслухає її горя, не розкаже ні людям, ні чоловікові. Стіни німі, вікна німі…" [8, 71]. Драма її долі полягає не стільки у тому, що світ жорстокий, а в тому, що люди байдужі чи заздрісні до чужої краси, до чужих щирих переживань і мрій, навіть до здатності інших людей любити, бо хочуть лише спокійного і ситого життя та й просто бояться бути щасливими, почасти й не усвідомлюючи цього. Це саме ті прості "люде", про яких Т. Шевченко писав і в "Катерині": "А

за віщо, Боже милий! / За що світом нудить? / Що зробила вона людям, / Чого хотять люде? / Щоб плакала!.. Серце моє! / Не плач, Катерино, / Не показуй людям сльози, / Терпи до загину!" [14, 102]. Так і Марина хотіла забути про своє змарноване життя, втекти від себе, але: "Пройшла чутка в Момоти, що Марина вмерла. Перехрестились й прочитали за упокой душі “Отче наш” навіть вороги Маринині. Не втекла, – кажуть, – таки од свого лиха, і не загуляла, й не заспівала, й не затанцювала його навіть у Києві" [8, 101]. І це кажуть ті, які раніше "цокотали по селу" і не давали їй спокійно розібратися в собі й пережити нерозділене кохання, спонукаючи дівчину до спонтанних рішень та імпульсивних вчинків, власне, як і Шевченковій Катерині саме "люде" не дають пережити зраду і насолодитися радістю материнства. Як писав Т. Шевченко: "Де ж ті люде, де ж ті добрі, / Що серце збиралось / З ними жити, їх любити? / Пропали, пропали!" [14, 99].

Як і Т. Шевченко, І. Нечуй-Левицький прагнув якнайглибше охопити реалії життя. Тому буденне життя українського села, змальоване в першому творі письменника, як і в поемі "Катерина" Т. Шевченка, різко контрастує з ідеалом, оскільки кругом панує людська байдужість, безправність,солдатчина, бідність.

Саме за таку глибину розуміння людської природи, за багатство суспільних типів, їхню епічну повноту та яскравість, за рельєфність побутових і пейзажних малюнків І. Франко назвав письменника "великим артистом зору", "творцем живих типів", "колосальним всеобіймаючим оком України" [9, 372, 374].

Характерною особливістю творів Т. Шевченка був глибокий ліризм як при змалюванні картин природи, так і при характеристиці персонажів (через їхні роздуми, мрії, спогади). Пейзаж у повістях Т. Шевченка, зазначає Н. Крутікова, "вплітається органічно в розповідну тканину, зливається воєдино з картинами народного побуту і життя, відтінює образи людей і завжди співзвучний їхнім почуттям і переживанням" [6, 36].

Досконалий і поетичний пейзаж у І. Нечуя-Левицького став не лише засобом виразної психологічної характеристики персонажів, а й самодостатнім композиційним елементом його творів, своєрідним зачином, який створює враження пізнаваності й підсвідомої, миттєвовідчутої спорідненості із цим краєм, знаним і коханим змалку. У поетизації письменником природи сконцентровано й

розвинуте те почуття прекрасного, та душевна висота, без яких неможливим є людське життя. Майже кожен твір письменника починається з такого пейзажу, який асоціативно й емоційно дорівнює ліричній тональності образу "садка вишневого коло хати".

Отож, І. Нечуй-Левицький вже в першому своєму друкованому творі засвідчив своє власне відчуття Шевченкового слова і провідних ідей його творчості. Цим розумінням гуманізму, відчуттям краси поетики, особливої виразності й органічності символів у творчості Т. Шевченка, письменник посприяв і власному становленню, утворивши перший рівень свого особистого поступу, який згодом сприятиме розвиткові багатогранного і багаторівневого процесу становлення національної прози в Україні.

1. *Абрамова І. Г.* Художнє трактування етнопсихологічних типів українця у прозі І. С. Нечуя-Левицького 60–80-х років XIX століття : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. філол. наук. 10.01.01. / І. Г. Абрамова / Запоріз. держ. ун-т. – Запоріжжя, 2002. – 18 с. 2. *Амбіцька А. С.* Повісті й романи І. С. Нечуя-Левицького: архетипний аналіз. : автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01. / Амбіцька Анна Сергіївна; Кіровогр. держ. пед. ун-т ім. В. Винниченка. – Кіровоград, 2011. – 18 с. 3. *Білецький О. І.* Іван Семенович Левицький (Нечуй) / Зібр. праць: У 5-ти т. / О. І. Білецький. – Т. 2. – К.: Держлітвидав України, 1965. – 438 с. 4. *Білецький О. І.* Іван Семенович Левицький (Нечуй). Від давнини до сучасності. – Т. 1. / О. І. Білецький. – К.: Держлітвидав України, 1960. 4. *Єфремов С.* Іван Нечуй-Левицький / С. Єфремов. Вибране. – К.: Наукова думка, 2002. – 756 с. 5. *Єфремов С.* Історія українського письменства. – Тернопіль, 1994 6. *Крутікова Н.* Художні особливості прози Шевченка / Н. Крутікова / Зб. праць III наук. шевченківської конференції. – К., 1955. – 374 с. 7. *Ковалів Ю. І.* Літературознавча енциклопедія. – К.: Академія, 2007. – 607 с. 8. *Нечуй-Левицький І. С.* Зібрання творів: у 10 т. – Т. 1. / І. С. Нечуй-Левицький. – К.: Наукова думка, 1968. 9. *Франко І. Я.* Зібрання творів: у 50 т. – Т. 35 / І. Я. Франко. – К.: Наукова думка, 1982. –397 с. 10. *Франко І. Я.* Зібрання творів: у 50 т. – Т. 41. / І. Я. Франко. – К.: Наукова думка, 1982. – 397 с. 11. *Храпченко М. Б.* Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы / М. Б. Храпченко / Собр. соч. : в 4-х т. – Т. 3. – М.: Правда, 1981. – 356 с.12. *Чалий Д. В.* Становлення реалізму в українській літературі / Д. В. Чалий. – К.: Наукова думка, 1956. – 543 с. 13. *Шевченко Т. Г.* Щоденник / Т. Г. Шевченко / Повне зібр. творів : у 6-ти т. – Т. 5. – К.: Держлітвидав України, 1964. – 352 с. 14. *Шевченко Т.* Зібрання творів у шести томах. –Т. 1. – К.: Наукова думка, 2003. – 782 с.

О. Горбатюк, к. філол. н., асист.,
Чернівецький національний університет
імені Ю. Федьковича

НАУКОВО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ШЕВЧЕНКОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ С. СМАЛЬ-СТОЦЬКОГО

У статті аналізуються науково-методологічні основи шевченкознавчих досліджень С. Смаль-Стоцького у контексті філологічної школи.
Ключові слова: Т. Шевченко, С. Смаль-Стоцький, філологічний метод, соціологічний та психологічний підходи.

В статье рассматривается научно-методологическое основание шевченковедческих исследований С. Смаль-Стоцкого в контексте филологической школы.
Ключевые слова: Т. Шевченко, С. Смаль-Стоцкий, филологический метод, социологический и психологический подходы.

The article examines the scientific and methodological basis of S. Smal-Stockyj's studies on T. Shevchenko's works.
Key words: T. Shevchenko, S. Smal-Stockyj, philological method, sociological and psychological approaches.

Першу високу оцінку науково-методичного підходу С. Смаль-Стоцького в дослідженні та викладанні літератури знаходимо вже у листі І. Франка до М. Драгоманова від 7 грудня 1890 р., де той зазначає, що "...лекції обох сих професорів [С. Смаль-Стоцького та О. Калужняцького. – О. Г.] мені подобалися без порівняння ліпше, ніж лекції Огоновського, – все видно більш європейський метод науковий" [10, 261]. Саме цей факт бере до уваги М. Наєнко, зазначаючи, що, засвоївши традиції філологічного літературознавства від В. Ягича та С. Смаль-Стоцького, І. Франко ще у 80-х роках XIX ст. торкався у своїх працях проблеми філологічної школи. З цього твердження виходить, що філологічний метод, яким С. Смаль-Стоцький послуговувався при аналізі художніх творів і який найкраще репрезентований в інтерпретаціях творів Т. Шевченка, широко застосовувався ним ще від початку його науково-викладацької діяльності в Чернівецькому університеті. Це підтверджує також у своїх спогадах В. Сімович, котрий навчався там упродовж 1899–1903 рр. Згадуючи семінарські заняття зимового семестру 1901–1902 рр., він зазначав, що "інтерпретації наші були наскрізь філологічні" [8, 662]. Як відомо, вчений зараховував себе до

послідовників філологічного методу, що неодноразово підкреслював у своїх дослідженнях: "дійшовши філологічним і логічним розбором поеми…" [9, 57], "із нашої філологічної аналізи виходить…" [9, 138], "досі тільки тому не розуміли поем Шевченка так, як треба, бо не розбирали їх філологічною методою" [9, 145] (підкреслення наші. – О. Г.). Цей науковий метод професора підкреслювали: В. Сімович у передмові до першого видання "Інтерпретацій", Л. Луців – до другого, а також інші вчені.

Погляди сучасних науковців на це питання суттєво не відрізняються. Так, відомий шевченкознавець В. Пахаренко в передмові до третього перевидання праці С. Смаль-Стоцького "Тарас Шевченко. Інтерпретації", визначаючи метод дослідження, яким той послуговувався, називає його "філологічною критикою", "філологічно-герменевтичним підходом" та зазначає, що "фактично Смаль-Стоцький став чи не першим послідовним творцем української герменевтики" [6, 11]. Інший літературознавець, М. Наєнко, у книзі "Літературознавчі концепції в Україні другої половини XIX – початку XX ст." зараховує С. Смаль-Стоцького до представників філологічної школи у літературознавстві, але ми не знаходимо його імені в розділі "Філологічна школа і модерні її розгалуження в період новітньої літератури" у ґрунтовному дослідженні "Історія українського літературознавства" цього ж автора. Це, власне, чи не всі праці, в яких звернуто увагу на методологічні основи наукової діяльності С. Смаль-Стоцького.

У поглядах на виникнення філологічної школи в українському літературознавстві немає одностайності. Так, М. Наєнко, говорячи про розуміння суті цього поняття, зазначає, що в його основі лежить первісний зміст поняття "філологія": любов до слова. Автор зазначає, що в цьому разі "йдеться про слово, яке не тільки виконує номінативну функцію, тобто називає предмет і явище, а виражає внутрішню їхню сутність, за якою починається художнє, естетичне узагальнення" [5, 134]. І, на його думку, саме так розумів і трактував це німецький учений А. Баумгартен (1714–1762), який наполягав на тому, щоб естетика була самостійною наукою і входила разом з іншими до сфери філософських знань та становила собою теорію чуттєвого пізнання художніх явищ. Розвиваючи цю концепцію, мислитель дійшов до створення універсального вчення про прекрасне й про мистецтво, "оскільки красу А. Баумгартен визначав

як вершинність чуттєвого пізнання, а мистецтво – як втілення краси" [5, 134]. Зазначивши, що вчення А. Баумгартена проникало у сферу дослідження літератури досить повільно, М. Наєнко підкреслює, що лише в середині XIX ст. секрети внутрішньої та зовнішньої гармонійності слова почали привертати до себе увагу, що пов'язано з діяльністю Ш. Сент-Бева та Т. Готьє, які виступили проти корисливості та меркантильності в мистецтві, нагадавши про його самоцінність та про те, що головним критерієм мистецтва є краса.

За М. Наєнком, представниками філологічної школи в Україні стали автори "Молодої музи" й "Української хати". Завдяки експерименту Б. Лепкого в "Начерку історії української літератури" й освітній роботі філологічного семінару В. Перетца філологічна школа хоч і не набула системної цілісності, проте все ж стала доволі вагомим і цілком очевидним науковим фактом.

Дещо інший погляд на розвиток філологічної школи в Україні має М. Гнатюк. У книзі "Літературознавчі концепції в Україні другої половини XIX – початку XX ст.", покликаючись на працю відомої польської дослідниці З. Мітосек "Teorie badań literackich", учений виводить філологічну школу з виступу В. Шерера (1841–1886) – професора германістики в університетах Відня, Страсбурга та Берліна: "Історія літератури увійшла в довготривалий зв'язок з філологією. Це вимагало точного окреслення предмета досліджень. Уже не дії і не психологія народу мали стати метою історико-літературних студій. Тексти набували наукової автономії, як у філології, основним завданням дослідника була реконструкція, опис і пояснення твору" [1, 130]. Вчення В. Шерера підтримав професор славістики Віденського університету В. Ягич. За концепцією М. Гнатюка, принципи філологічного коментування творів в Україну прийшли двома шляхами:

а) "унаслідок впливу ідей Віденської славістичної школи під керівництвом професора В. Ягича та пізніше професора Чернівецького університету Степана Смаль-Стоцького;

б) унаслідок впливу професора Санкт-Петербурзького та Київського університетів Володимира Перетца. У перші десятиріччя XX ст. В. Перетц проводив у Києві семінар з давньоруської літератури, учасниками якого були відомі пізніше вчені: М. Гудзій,

С. Маслов, Є. Тимченко, І. Огієнко, О. Дорошкевич, М. Зеров та інші" [1, 131].

На думку вченого, представником практичного втілення цього методу в українському літературознавстві був професор Чернівецького університету С. Смаль-Стоцький, а В. Перетц зосередив свою діяльність на теоретичному обґрунтуванні філологічного методу в літературознавстві. На підтвердження своєї думки М. Гнатюк покликається на спогад В. Сімовича: "Твір роз'яснювано – філологічною методою з погляду речового, історично-літературного, граматичного і т. д., де кожне слово мало свою вагу, де кожне речення, й саме для себе, і у сполуці з іншими, діставало своє освітлення, де кожний образ мусів ставати ясний. Сам добрий декламатор, проф. Стоцький звертав увагу на відповідне відчитування самого твору, причому не мистецтво виголошування мало з читання виходити, а – повне його розуміння" [8, 737–738].

Філологічний метод у літературознавстві початку XX ст. набував поширення, але трактувався неоднозначно. Досить часто учасників естетичних шукань не об'єднувало нічого, окрім предмета зацікавлення, – художнього слова, та й сам теоретик цього вчення в Україні й Росії В. Перетц у своїх пошуках міг висловлювати суперечливі твердження. Змістом дослідження семінару були проблеми методології й теорії літератури як естетичного феномену. Щоправда, поняття естетики розглядалось відповідно до тогочасних уявлень про цю науку, а робота семінару здебільшого полягала у формуванні саме філологічного погляду на літературу, основою якого й була естетика. Для вченого філологічний метод полягав ув оперуванні художньою формою, але він не завжди послідовний у розумінні суті форми й суті змісту.

Отже, для з'ясування приналежності С. Смаль-Стоцького до філологічного методу ми використовуватимемо теоретичні засади В. Перетца. Однак мусимо зазначити, що основна мета досліджень С. Смаль-Стоцького полягала у висвітленні насамперед націєтворчого та християнського аспектів творчості Т. Шевченка. Також слід пам'ятати про те, що, визначаючи свою приналежність до філологічного методу, професор міг вкладати в його розуміння дещо інше значення, ніж сучасна йому критика, адже з проаналізованого матеріалу виразно видно, що естетичний аспект

творчості Т. Шевченка також враховується вченим, але не відіграє провідної ролі в інтерпретації тексту. Навіть сам теоретик філологічної школи В. Перетц естетичний первень визначив як один із кількох основних, і тільки вже його учні визначили естетизм основним мірилом вартісності твору.

До власне літературознавчих досліджень С. Смаль-Стоцького зараховуємо такі його праці: "Чигирин", "Великий льох", "Чого мені тяжко, чого мені нудно…", "Бували войни й військовії свари", "Шевченкова етика", "Іван Підкова", "Тарасова ніч", "Концепція Шевченкової поеми "Сон"", "Шевченкове "Посланіє"", "Шевченкові "Думи"".

Варто зауважити також, що окремо стоїть теоретична праця С. Смаль-Стоцького "Ритміка Шевченкової поезії". Крім того, поза нашою спеціальною увагою з відомих нам праць залишились такі: "Шевченкова містерія", "Тарас Шевченко", "Останній рік Шевченкової поетичної творчості", а також неопубліковані рукописи академіка, що зберігаються в бібліотеках та архівах Чехії та США.

У системі наукових пошуків професора національний підхід був головним критерієм при аналізі українського літературного процесу. Це основна риса літературознавчих студій ученого, і саме її слід у першу чергу брати до уваги при аналізі його спадщини. Проводячи дослідження, С. Смаль-Стоцький часто використовував такі наукові методи, як соціологічний, естетичний, психологічний, компаративний.

Останній з них дослідник застосовує при аналізі творів "Чигрине, Чигрине…", "Великий льох", "Чого мені тяжко, чого мені нудно…", а також у розвідках "Шевченкова етика", "Концепція Шевченкової поеми "Сон"", "Шевченкове "Посланіє"".

Для підкреслення мотиву занепалого морального стану сучасної поетові України, вираженого в поезії "Чигирин" (так дослідник називає вірш "Чигрине, Чигрине…"), він робить порівняння з пізнішими творами Т. Шевченка: "Во Іудеї…", "Осії. Глава XIV" [9, 74].

Тема України була основною у дослідженннях С. Смаль-Стоцького про творчість Т. Шевченка. Показовим у цьому плані є аналіз містерії "Великий льох", де поет в образі трьох пташок зображує три душі, яких не пускають до раю. Три душі – це уособлення трьох Україн: Богданової, Мазепиної та закріпаченої

Катериною ІІ. Господь так страшно покарав ці душі через те, що одна підлітком перейшла з повними відрами дорогу Богданові Хмельницькому (в народній традиції це символ сприяння удачі), коли він їхав до Переяслава присягати московському цареві. Друга ще недолітком, навіть не усвідомлюючи свого вчинку, напоїла коня (також символізує прихильне ставлення) Петрові І, коли той повертався після Полтавської битви. Третя – зовсім немовлям, побачивши царську галеру, посміхнулася Катерині ІІ – "лютому ворогові", "голодній вовчиці".

Демонструючи спад віку цих душ, як відмітив В. Пахаренко, С. Смаль-Стоцький, а за ним і О. Павлів "прийшли до глибокого висновку, що три душі уособлюють собою занепад національно-державницької свідомості українського народу" [7, 207].

Аналіз образів трьох душ із містерії "Великий льох", де вони не можуть потрапити до раю і знайти спокій по смерті, в інтерпретації С. Смаль-Стоцького пов'язаний з тим, що вони караються за свідомі й несвідомі гріхи щодо України. Такий висновок учений підтверджує прикладом із поезії "За байраком байрак…", де душі козаків-братовбивців не приймає земля, що відповідає етиці українського народу й відображається у фольклорі [9, 86].

Гріхи на цьому не закінчилися, для глибшого увиразнення їх Т. Шевченко виводить на сцену трьох ворон: українську, польську й московську, яких розмістив на маяку, що символізує їхню політичну орієнтацію. Учений помітив, що українська ворона, на відміну від душ, що виправдовують свої гріхи незнанням, має повне і ясне розуміння ходу історичних подій та роль і місце України у взаємовідносинах Польщі й Московщини. Вона знає все, навіть чітко зазначає, що українська державність значно старша від польської та московської ("*Ви ще й не родились, як я отут шинкувала та кров проливала*"; "*В колодочки ще не вбились, безпері каліки!*").

Ворóн, що відлетіли убивати українського Гонту, замінюють на сцені інші гріхи України – духовне каліцтво в образі трьох лірників – кривого, сліпого й горбатого. Відомо, що в історичній традиції українського народу мандрівні співці (гуслярі, лірники, кобзарі) виконували роль духовного стрижня етносу, адже вони пам'ятали славні й трагічні сторінки минулого, оспівували подвиги сучасників. Мандруючи від села до села в часи повстань, вони збирали інформацію для війська, закликали народ до боротьби. У мирний

час співці не давали згаснути іскрам волі, честі й слави, виконували роль духовних світочів народу. Лірники з містерії "Великий льох" зображені здегенерованими постатями, не здатними до творчості, їхні розмови – це суцільні нісенітниці, а єдина мета – хоч яка-небудь пожива.

Підкресленням недоумства, підлості, сліпоти та навіженості людей, на переконання дослідника, служить епіграф до поеми, взятий із 43 псалма, який того ж таки 1845 року переспіваний Т. Шевченком:

Покинув нас, на сміх людям, в наругу сусідам,
Покинув нас, яко притчу, нерозумним людям.
І кивають, сміючися, на нас головами.

На думку С. Смаль-Стоцького, в основі твору лежить образ Різдва Христового, адже відродження України можливе тільки після етичного відродження нації, і в той же час – "Малюнок по-мистецьки задуманий, по-мистецьки виконаний і викінчений, влитий у форму народного вертепу, яку заразом Шевченко чудово стилізував" [9, 91].

Містичний момент розкопування льоху вселяє страх українській вороні, що, не дочекавшись, поки впаде Богданова церква (символ віри), думає, що можна ще розбудити український народ, адже виразно проглядається, що усвідомлення народної окремішності помітне у всіх персонажів "Великого льоху". Нема тільки хисту вирватися з того полону та розпочати власне державне будівництво.

Стаття "Чого мені тяжко, чого мені нудно…" повністю ґрунтується на компаративістичному методі. Для з'ясування "серцевої хвороби" поета професор наводить порівняння з "Тризни", "Чигрине, Чигрине…", "Пустки", "Невольника" та "Трьох літ". Нового тлумачення зазнає також образ всесвітнього царя волі зі "Сну", який ув'язнений разом зі злочинцями: "*Цар всесвітній, цар волі! Цар, штемпом увінчаний!*". Шляхом порівняння з образами творів "Якби ви знали, паничі", "Неофіти", "Марія" вчений веде його до образу Христа, або до персоніфікації "самої всесвітньої ідеї правди й волі або самого духу істини" [9, 180]. Із припущенням, що Т. Шевченко мав на увазі Ісуса Христа, здавалося б, важко погодитися, та й ніби не доцільне відкидання самого образу декабристів, про що свого

часу писав І. Дзюба [2, 272]. Подальша інтерпретація тексту поеми, зокрема голосіння погублених козаків в образі пташки на небі:

І ми ковані з тобою,
Людоїде, змію!
На страшному судищі
Ми Бога закриєм
Од очей твоїх неситих…

– наводить І. Дзюбу на таку думку: "Цей пасаж змушує повернутися до версії Смаль-Стоцького про те, що під "царем всесвітнім, царем волі", закутим у Сибіру, Шевченко міг мати на увазі самого Христа – така метафора зла самодержавної диявольщини, – може, це припущення не таке вже й безпідставне…" [2, 252]. Завдяки компаративістичному підходу інтерпретація цього образу С. Смаль-Стоцьким є значно глибшою від традиційного трактування його як образу декабристів, що встановилося радянським літературознавством. Ідею того, що всі перед Богом рівні й українське панство (еліта нації) повинно зрозуміти, що його покликання не в пануванні *("Не дуріте дітей ваших, що вони на світі на те тілько, щоб панувать!"*) ("І мертвим, і живим…"), дослідник підтверджує шляхом зіставлення з цитатами зі "Сну" – "*усі на сім світі – і царята і старчата – Адамові діти!*" та з "Холодного яру" – "*Дуріть дітей і брата сліпого, дуріть себе, чужих людей, та не дуріть Бога!*" [9, 128].

Застосування психологічного методу простежується при аналізі поеми "Тризна", в якій "дуже тонко переводить поет на собі самому психоаналізу" [9, 105], та в посиланні на етнопсихолінгвістичну характеристику творчості Т. Шевченка О. Колессою.

Соціологічний метод у літературознавстві видається дуже суперечливим, адже він базується на розгляді твору як ідеологічної конструкції, зумовленої світоглядом якогось класу суспільства чи економічної структури, що, безперечно, не є об'єктивним поглядом. Соціологічний метод у трактуванні В. Перетца є публіцистичним, а отже, зараховується вченим до суб'єктивних. Сильна прив'язка С. Смаль-Стоцького до ідеологічних засад націоналізму, безперечно, відображала інтереси його ідейних побратимів, що призводило до однобічного погляду на творчість Т. Шевченка… У

більшості досліджень академіка на перше місце виходить національний аспект, а інші – релігійний, морально-етичний, соціальний, естетичний – розглядаються досить стисло, іноді навіть поверхово.

Естетичний метод передбачає поцінування художніх творів відповідно до певних канонів, притаманних тій чи іншій епосі. Застосовувався він С. Смаль-Стоцьким при аналізі ранніх творів Т. Шевченка, що відображають романтичний світогляд поета. Дослідник уважав, що це лише данина часові й унаслідок цього помітно абсолютизував ідейну, змістову грань творів.

Таким чином, як бачимо, методів, застосованих академіком, що можуть бути зараховані філологічною школою чи то до суб'єктивних, чи то до об'єктивних, не так уже й багато, та й зі згадуваних учений найчастіше послуговувався компаративним і соціологічним. Застосування якогось одного наукового підходу в дослідженні Шевченкового генія не передбачало повного його розуміння – це лише різносторонні погляди, які шляхом поєднання мали дати ширшу картину для тлумачення Шевченкового тексту, завдяки пізнанню якого можна дослідити концепцію творчості поета. Тому не варто кваліфікувати С. Смаль-Стоцького винятково як представника філологічної школи навіть попри те, що сам він так вважав.

Такі міркування дають нам підстави зараховувати літературознавчі студії академіка як до філологічних, так і до герменевтичних, адже шевченкознавчі студії вченого становлять цілісну структуру, що чітко простежується формулою герменевтичного кола: розуміння може прийти тільки через інтерпретацію, а для того, щоб проінтерпретувати, потрібно зрозуміти. Інтерпретація текстів поета мала довести читачам націоналістичний світогляд поета. Такий висновок дослідника підмітив ще Є. Маланюк: "У його завзятій боротьбі за справжнього Шевченка […] дається напрям до великої правди: розуміння творчості Шевченка і висвітлення його особистості можливі лише за національного підходу до національного поета" [4, 124].

Отже, підсумовуючи, можна з певністю твердити, що самовіддану працю академіка С. Смаль-Стоцького цілком заслужено називають філологічним подвигом, але щоб повністю усвідомити роль і значення цього подвижника, потрібно дослідити не тільки його громадсько-політичну діяльність, що зробили В. Даниленко та

О. Добржанський, чи літературознавчі студії, спробу дослідження яких робимо ми, а слід ще вивчити й проаналізувати мовознавчі праці академіка. Тільки після такого ряду досліджень, присвячених видатному вченому та його учням, можна буде остаточно усвідомити місце, роль та значення його внеску в україністику. Ми ж на підставі наших досліджень доходимо висновку, що вже нині варто говорити про школу інтерпретації С. Смаль-Стоцького, принаймні в шевченкознавстві. Адже, послуговуючись компаративним, психологічним, соціологічним, естетичним методами філологічної школи, запроваджуючи герменевтичні засади в наукові дослідження, С. Смаль-Стоцькиий виховав цілий ряд послідовників свого методу інтерпретації тексту, що виразно простежується в працях найвідоміших його учнів – Василя Сімовича, Омеляна Цісика, Миколи Навроцького, Дмитра Цибушника, Миколи Равлюка, Луки Луціва, Миколи Гнатишака.

1. *Гнатюк М.* Літературознавчі концепції в Україні другої половини XIX – початку XX ст. – Львів, 2002. 2. *Дзюба І.* Тарас Шевченко. – К., 2005. 3. *Літературознавча енциклопедія* : У 2 т. – Т. 2. – К., 2007. 4. *Маланюк Є.* Ранній Шевченко // *Маланюк Є.* Книга спостережень. – К., 1997. 5. *Наєнко М.* Історія українського літературознавства. – К., 2001. 6. *Пахаренко В.* Філологічний подвиг // *С. Смаль-Стоцький.* Тарас Шевченко. Інтерпретації. – Черкаси, 2003. 7. *Пахаренко В.* Незбагнений апостол. – Черкаси, 1999. 8. *Сімович В.* Праці: У 2 т. – Т. 2. – Чернівці, 2005. 9. *Смаль-Стоцький С.* Тарас Шевченко. Інтерпретації. – Черкаси, 2003. 10. *Франко І.* Зібр. творів: У 50 т. – Т. 49. – К., 1976–1986.

С. Задорожна, к. філол. н., доц.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

ТАРАС ШЕВЧЕНКО КРІЗЬ ПРИЗМУ ШКІЛЬНОГО ШЕВЧЕНКОЗНАВСТВА (кілька зауваг з приводу)

У статті звернено увагу на проблеми шкільного шевченкознавства і, як наслідок, непрочитаність творчості поета учнями. Зокрема, закцентовано на етико-філософській концепції поеми "Гайдамаки".

Ключові слова: *шкільне шевченкознавство, духовний зміст, гуманізм.*

В статье обращено внимание на проблемы школьного шевченковедения и, как следствие, непрочитаность творчества поэта учениками. В частности, сакцентировано на этико-философической концепции поэмы "Гайдамаки".
Ключевые слова: *школьное шевченковедение, духовный смысл, гуманизм.*

The article puts emphasis on Shevchenko school studies and low awareness of students of the works of the poet. In particular, the attention is drawn to ethics and philosophical conception of poem "Haydamaky".
Key words: *Shevchenko school studies, spiritual sense, and humanism.*

Загальновідомо, що уявлення про Т. Шевченка, усвідомлення його суті як національного генія і пророка формує загальноосвітня школа. А точніше висловившись, осмислення поетичного космосу митця, по суті, забезпечує 9-класна шкільна літературна освіта, яка для більшості на цьому й вичерпується. Отже, саме школа формує і рівень сприйняття Т. Шевченка суспільством, його духовної присутності у сьогоденні, що є синонімом іншого – культурно-освітнього рівня українства. З огляду на зазначене, як видається, академічна наука мусить трактувати шкільне шевченкознавство як один із найпріоритетніших дослідницьких напрямків, бо поза розглядом проблеми вивчення творчості Тараса Шевченка у школі наукове шевченкознавство перетвориться на герметично закритий простір, не розімкнений на основного реципієнта – Шевченкового читача.

Сумної правди про рівень літературної освіти, як і сучасної школи в цілому, озвучувати не прийнято, як і того, чи маємо ми адекватне поетовій правді шкільне шевченкотлумачення. Попри окремі сучасні дослідницькі версії [5], видається, що й сьогодні Т. Шевченко у школі залишається здебільшого непочутим.

У свій час "хатянин" М. Євшан, роздумуючи над Шевченковим "Для кого я пишу? для чого?", з болем відзначав: "Загал прийняв від Шевченка самі майже “общія места”, все найголосніше, що можна би уживати як цитати до патріотичних промов, але поза тим майже весь зміст його поезії для загалу лежить нероз’яснений, невідомий… З *живої душі* і співу поетового хочемо викувати для себе догмат, який би нас оправдував, служив раз на це прикриттям та позліткою нашого убогого, нерухливого духа. Так від Шевченка ми досі нічого не навчилися; а навчилися тільки обманювати самих себе і ображати систематично не лиш пам’ять його, але все те гарне, добре і святе, що кермує життям всіх душ вищих" [4, 31].

В іншій редакції, але такі ж думки заявляє і чи не найзмістовніша сучасна газета "День": "Шевченко, на жаль, мертвий для наших сучасників, його не прочитують, його меседжі до сучасних українців не достукують. І оці дні – 9 та 10 березня – показують, що Шевченко у нас – не в головах, а на п'єдесталах. І він не говорить із сучасниками своїми текстами" [3, 13]. Категорично, але як свідчать студентські роботи на тему "Мій шкільний Шевченко", студенти-філологи солідаризуються зі своїм сучасником-журналістом.

У контексті вивчення нормативного шевченкознавчого курсу, аби з'ясувати рівень шкільного засвоєння творчості поета, пропоную студентам відповідні "розмисли", оголена правда яких вражає: "Соромно зізнаватися, але Шевченко не розкрився переді мною як художник, поет, громадянин. Хочеться пізнати справжнього Шевченка, бо у школі – набір стереотипів"; "Звісно, на уроках говорили про Т. Шевченка як про генія. Але це були звичайні штампи. Жодних пояснень його геніальності не давалося. Я не отримала чіткої і аргументованої відповіді на жодне з питань. Шевченко – геній? Але чому?.. Доже хочеться це зрозуміти"; "Згадується два місяці опитування, а не його слово"; "Основна увага – на біографії, а мені хотілося вивчати його життя через твори, а не навпаки"; "Можливо, мене не так вчили, чи не змогли мені довести його право на найвищий щабель піднесення в культурі…"; "Молодь знайомиться з творчістю поета у школі, цим, у більшості випадків, все й завершується. А в школі дітям скажуть, що "батько Тарас – великий син українського народу, що страждав за нашу країну". А страждання ж у тому, віці, як відомо, не сприймаються… А спостерігаючи за відзначенням роковин з дня народження поета (з року в рік вони бідніші духовно) розчарування і несприйняття поглиблюються"; "Рекламований, а не відомий…"; "Таке враження, що у школі навчають не літератури, а статистики" [1].

В останній репліці – діагноз шкільної літературної освіти в цілому і вивчення творчості Т. Шевченка зокрема. Бо школі йдеться про самодостатність інформації, її певну утилітарність, що не формує людини освіченої, а тим паче людини духовної – основної проблеми і потреби сучасного суспільства. Т. Шевченко ж відповідає основним викликам того сучасного дня, бо основний зміст його творчості – зміст духовний, етичний, що й мусить становити сутність концепції освітнього літературознавства. І будь-які програмові тексти

представляють Поета передусім як носія етосу, висоти гуманізму і духовної культури, а значить – вічних, непроминальних загальнолюдських істин. Донести саме такий зміст спроможний і твір, який викликав гостру дискусію щодо доцільності своєї наявності у шкільній програмі, – поема "Гайдамаки".

Відомо, що через "криваву різанину", "поетику жахів" поема "Гайдамаки" перетворилася для інтерпретаторів, за словами сучасного дослідника Ю. Барабаша, "на правдивий головний біль. Складалася ситуація, – зазначає дослідник, – коли проблему помсти і насильства у поемі, й не лишень у ній, начеб і замовчати не можна, однак і розбірно пояснити не випадає, бракує слів і рішучості… тож коментарі різних авторів (а незрідка і тих самих) являють собою цілий клубок суперечностей: спроби об'єктивного аналізу сусідують з відвертими натяжками, щирі помилки – з кон'юнктурним лукавством і партійною упередженістю, безумовне засудження – з таким самим безумовним схваленням" [2, 103]. Одразу зауважимо, що Шевченкові не бракувало ні слів, ні рішучості. Що ж стосується ряду інтерпретаторів, яких без ліку (від П. Куліша, М. Драгоманова, І. Франка – до сучасних Г. Клочека, Є. Нахліка, В. Пахаренка, Ю. Барабаша…), то Т. Шевченко силою своєї геніальної інтуїції ніби передбачив весь той наявний на сьогодні коментар і дав вражаючу за переконливістю відповідь у тексті. Слід лише читати не минаючи "ані титли, ніже тії коми".

Щонайперше – щодо основного тону розповіді: автор **не оспівує** повстанський гайдамацький рух, як свідчить шкільний підручник, бо йдеться про "кривавий бенкет", при згадці про якого "серце болить", "сумно, страшно". Наголосивши таку манеру подачі матеріалу, учитель тим самим визначить концепцію поеми "Гайдамаки" як концепцію етичну. До речі, кровопролиття як несумісне з людською сутністю засуджується і з допомогою цілого ряду виражальних засобів, що вияскравлюють суворі моральні оцінки жорстокості і ляхів-конфедератів, і гайдамаків-повстанців: психологічний пейзаж-осуд ("Навіть місяць білолиций сховався за хмару" [6, 141]), авторські коментарі у формі звертання, інтонації ("тяжко глянуть"), оціночного епітета ("сини мої нерозумні", "пекельнії діти") і т. ін. У контексті всезагального (і у світовому контексті) відторгнення морально-етичних і духовних цінностей поема "Гайдамаки" – це Шевченкове застереження нащадкам жити у добросусідстві; у

братолюбії, бо основне завдання автора – передати духовний смисл тієї жахливої трагедії.

Інше і головне питання – глибина змісту поеми, матеріалізованого через два органічно зрощених між собою сюжети: йдеться не про історичний й інтимний (Яреми й Оксани), як сказано у всіх шкільних підручниках й монографії В. Пахаренка [5, 96], а про історіософський сюжет про Коліївщину й філософсько-публіцистичний сюжет власне автора. Перший базується на народній "дідовій" правді про гайдамацьке повстання як адекватний відрух замучених душ, що обороняли свою честь і національну гідність, проливаючи свою кров не під Краковом і Варшавою, а під Лебедином, Уманню, святим Чигирином, Каневом, Смілою. Пекло поневолення народу народом Т. Шевченко подає як важливу етично-філософську проблему, до усвідомлення якої ще не доросла "цивілізована" Європа, бо не назвала Т. Шевченка одним із найбільших гуманістів. Зауважмо: усі персонажі перебувають у своєрідній аурі авторового співпереживання-співчуття. Не лише гайдамаки сини-діти, а й україноненажери-конфедерати, що прийшли з вогнем і мечем, "пекельнії", але – "діти". І трагедія Гонтиного дітовбивства також, як не дивно, подана в аспекті духовності, адже йдеться про повну руйнацію, вичерпаність душі, погублення найсвятішого, тому й просить убієнних:

Та благайте, просіть Бога,
Нехай на сім світі
Мене за вас покарає,
За гріх сей великий [6, 165].

Хай і праведна війна, бо визвольна, за усамостійнення національного духу, а все ж війна породжує злопомсту, месницький фанатизм, що розкручує ланцюг зла. Тому Шевченкові гайдамаки – "нерозумнії діти", постаті трагічні. Сцена ж вбивства Гонтою своїх дітей-католиків – апофеоз трагізму повстанської правди-мести, чого автор толерувати не може. Тому як мудрець-філософ виповідає "свою правду" в сюжеті автора, що являє собою історію його душі, синтез ліричних відступів, авторського прямого коментування, прологу й епілогу, післямови і "приписів". І цей сюжет-надбудова над "дідовою правдою", власне, і є основним. У ньому – попередження

тим, хто хоче "брата крові", тому й закликає "брататься знову з своїми ворогами" [6, 171]. Чи заявив хтось у світовій літературі такий високий дух гуманізму? І то оповідаючи про пекельну помсту? Це питання мусить щоразу звучати на Шевченкових уроках. І лише за такої умови висвітлення Шевченкової творчості як літератури духовного змісту і може бути відчитаний Т. Шевченко.

1. *Архів автора*. 2. *Барабаш Ю.* Тарас Шевченко: імператив України. Історіо-й націософська парадигма. – К., 2004. 3. *"День"*. – 11–12 березня 2011 р. 4. *Євшан М.* Шевченко і ми // Євшан М. Критика. літературознавство. Естетика. – К., 1998. 5. *Клочек Г.* Поезія Тараса Шевченка: сучасна інтерпретація. – К., 1998; *Пахаренко В.* Шкільне шевченкознавство. – Черкаси, 2007. 6. *Шевченко Т.* Кобзар. – К., 2004.

Т. Конончук, к. філол. н., доц.,
Академія адвокатури України

ШЕВЧЕНКІВСЬКИЙ ДИСКУРС ЯК ЕКЗИСТЕНЦІЙНИЙ ВИМІР ОСМИСЛЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ РЕАЛЬНОСТІ

У статті йдеться про шевченківський дискурс у повісті Ольги Мак "Каміння під косою" та в романі Василя Захарченка "Прибутні люди", за допомогою чого актуалізується екзистенційний вимір осмислення художньої реальності, в основі якої лежить життєва реальність 1932–1933 та 1946–1947 років в Україні.

Ключові слова: *екзистенційний вимір, художня реальність, мотивний дискурс, проза, психологізм, інтертекстуальні зв'язки.*

В статье идет речь о шевченковском дискурсе в повести Ольги Мак "Камень под косой" и в романе Василия Захарченко "Прибутные люди", с помощью чего актуализируется экзистенциальное измерение осмысления художественной реальности, в основании которой лежит жизненная реальность 1932–1933 и 1946–1947 годов на Украине.

Ключевые слова: *экзистенциальное измерение, художественная реальность, мотивный дискурс, проза, психологизм, интертекстуальные связи.*

The article deals with Shevchenko's discourse in the story of Olga Mack "Stone under oblique" and the novel "Arrival people" by Basil Zaharchenko that actualized existential dimension of artistic reflection of reality, which is based on real life 1932–1933 and 1946–1947 years in Ukraine.

Key words: *existential dimension of art, motive discourse, prose, psychologism, intertextual connections.*

Об’єктом аналізу взято два тексти, що звертаються до історичного минулого ХХ століття, а саме – відображення голоду 1932–1933 рр. та голоду 1946–1947 рр., – це відповідно повість Ольги Мак (1913–1998; с. Вільхівчик поблизу м. Корсуня, нині Черкаська обл. – Бразилія, Канада) "Каміння під косою" та роман Василя Захарченка (1936 р. н. на Полтавщині, нині мешкає в Черкасах) "Прибутні люди". Предметом аналізу взято шевченківський дискурс як екзистенційний вимір осмислення художньої реальності в цих текстах, про що раніше не йшлося спеціально в українському літературознавстві. Зазначимо, що обидва твори заангажовані ідеєю волі, незалежності українського народу, концепцією несприйняття дій тоталітарної влади, концепцією спротиву владі, що прочитується усім контекстом оповіді. І це – опосередкований шевченківський дискурс, оскільки оприявнює Шевченкову та, зрештою, споконвічну ідею волі, незалежності, що потужно себе виявила ще в козацьких визвольних рухах, у фольклорі.

Отже, екзистенціали потреби незалежності, прагнення волі, що ними пронизані обрані до аналізу твори, в яких ідеться про радянську добу української історії, демонструють етико-естетичні концепти, типологічні з Шевченковими, складають їхній очевидний та латентний смисли.

Еміграційна українська письменниця Ольга Мак, як і сучасник Василь Захарченко, своїм творчим завданням ставили відобразити художню реальність близько до тієї життєвої реальності, що стала основою їхніх текстів. Отже, в реалістичній основі твори типологічні, що витікає з їхньої генези; в них багатоаспектно оприявнено документальний дискурс фактологією картини світу українства в конкретному часі й просторі. Так само й Т. Шевченко ставив своїм завданням засобами художнього письма розкрити причини людської екзистенції, підвести до розуміння потреби змін.

Крім того, тексти Ольги Мак та Василя Захарченка ілюструють і безпосереднє звертання до постаті Т. Шевченка, – тому цілком закономірно можемо вести мову про безпосередній шевченківський дискурс. Його проекція в тексті в кожного автора має свої підстави, функції і мету. Але насамперед, на наше переконання, особа Т. Шевченка вводиться для підсилення кожного авторського художнього завдання, підведення реципієнта до відповідного

враження, розуміння, співпереживання; зрештою, однією з найголовніших, вочевидь, авторських інтенцій є підвести до катарсису і діяння на перспективу благополучного українського буття. Отже, очевидна націєтворча місія екзистенційного дискурсу в текстах О. Мак та В. Захарченка, як і в текстах Т. Шевченка.

Повість Ольги Мак цілком присвячена темі голоду 1932–1933 років. На невеликому художньому просторі переконливо відтворено реалії голоду і людини в моторошному фантасмагоричному світі. Сконцентровано увагу на головному персонажеві Андрії, чия доля тримається на волосинці. Осиротів, "зазнав щастя дитячого будинку". Конкретика голоду тогочасної столиці України Харкова, куди він приходить, щоб порятуватися, приводить його до невтішної думки, що порятунку він там не знайде. І в момент такого страшного прозріння у персонажа оживають образи з творів Т. Шевченка, він їх пригадує, експресіоністично декламує, ідучи вулицею, актуалізуючи їхню проблематику в часі нової "кріпосницької радянської дійсності". Автор вводить шевченківські теми і тексти, які є переконливими алюзіями голодної екзистенції новочасного персонажа, інтертекстуально посилюють образ тілесності, поглиблюють психологізацію тексту. Прикметно, що саме читання Т. Шевченка допомагає хлопцеві привернути до себе увагу іншого персонажа – Лідії Сергіївни, яка приходить Андрієві на допомогу. Голодний з-поміж багатьох голодних, у крайньому вияві трагічного осмислення загального буття і себе в ньому, знаходить порятунок завдяки Т. Шевченкові. Текст показує, що порятунок немовби приходить сам по собі. Для реципієнта такий смислово-сюжетний поворот ніби текстова підказка, що Т. Шевченко, його провісництво – це вихід на світло, вихід до життя у конкретному і в широкому розумінні. Отже, інтертекст із Т. Шевченка на прикладі одного з небагатьох персонажів показує безперспективність упокорити голодом, оскільки людина, знесилена вкрай фізично, не перестає думати тими категоріями, що виявляють її самтожність. В Андрієві потужно говорить особистість. Її осмислення прочитується через алюзійні бунтівні, викривальні тексти Т. Шевченка, який усім своїм життям прагнув поставити і поставив на сторожі коло людей Слово, возвеличуючи їх тим само.

Письменниця Ольга Мак залучає в художню реальність повісті ті тексти Т. Шевченка, що оприявнюють становище України

кріпосницької дійсності, відтворюють екзистенцію підневільної людини, її голодне існування і наближення смерті. Використовуючи інтертекстуальні засоби, авторка ілюструє типологію головного хронотопу із відтвореним у Тараса Шевченка, хоча за масовістю помираючих часи кріпацтва поступаються перед зображеним у тексті Ольги Мак. Головний персонаж на весь голос майже кричить, декламуючи Шевченкові слова про те, що немає долі, що "заснула Вкраїна", що "кати знущаються над нами", а "під тином опухла дитина, голоднеє, мре…" і про те, що "чорніше чорної землі блукають люди" [2, 55–56]. Отже, тематично-мотивна картина світу виявляє самоочевидні паралелі, підводить до авторських висновків, що прочитуються в підтексті, про генезу голодного становища персонажів, – в одному випадку – це кріпосницька дійсність, в іншому – дійсність радянської доби, що для найнижчих прошарків населення є фактично такою самою дійсністю, оскільки селянин не має права на нею ж напрацьований продукт: зобов'язаний його віддати до решти.

У Василя Захарченка художня картина голоду 1932–1933 рр. подається за допомогою ретроспекції (як спогади персонажів у формі внутрішніх монологів, у діалогах тощо) і потрібна для панорамного відтворення минулого онтологічного буття центральної в повісті родини, певних узагальнень про механізми і факти голодової ситуації. Головна увага в моделюванні тексту приділена третьому голодові – 1946–1947 рр., який охопив усю Україну. Не відчувши на собі двох попередніх голодів (не бувши у складі Радянської України), Західна Україна не була так знесилена, хоч і, як і вся Україна, пережила ІІ Світову війну, але могла допомагати голодуючим із Центральної та Східної України. На цьому робить В. Захарченко наголос, актуалізує цей аспект і в назві повісті – "Прибутні люди". Отже, акцент зроблено на допомозі голодуючим землякам-українцям, котрі, як прибутна весняна вода, наповнили Західну Україну. Не зазнавши голоду 1932–1933 рр., возз'єднана з радянською Україною вона також переживає труднощі, але ще не така обезкровлена, як Центральна і Східна Україна, і спроможна підтримати прохачів. Так, можливо, по роках ровесник із Андрієм Ольги Мак Василько, персонаж Василя Захарченка, прибуває з матір'ю і старшим братом Іваном у Західну Україну, аби напитати хліба. Крім того, мати мріє найняти свого меншенького пастушком за

харчі, аби вижив, не помер, як уже сталося з іншими членами її сім'ї. І матері вдається напитати таку сім'ю. Актуалізується аспект духовності, що було піддано тотальній руйнації в Центральній Україні відразу після встановлення радянської влади, коли найперші удари прийшлися по храмах – споконвічних українських центрах моральності. В Західній Україні храми в зображеній художній реальності 1946 року ще стояли, ще працювали священики. Тому в тексті Василя Захарченка, в художньому хронотопі 1946 року першу допомогу голодуючі персонажі отримали при церкві: отже, давали їсти там, де мала бути насамперед духовна їжа. Але було реальність настільки деформовано, що в людини на перше і єдине місце постала їжа. І храм узяв на себе місію фізичного порятунку: голодним надавали поїсти і відпускали далі. Наприклад, отець Іван казав: "…сюди прийдуть сьогодні нові нещасні. Їм також треба дати притулок. До мене ж більше не вертайтеся, бо всіх не прогодую" [3, 139].

Текст відкриває географію біженців у реальних топонімах: "Отець Іван кожного розпитував, хто звідки… Були це все люди, як і Петрівні (Василько з братом і мамою. – Т. К.), зі Східної України: з Полтавщини, Харківщини, Миколаївщини, Херсонщини, з Дніпропетровщини, з Київщини, з Поділля, та з усіх-усюд, де народ аж харчав під колгоспами" [3, 136].

Міркування персонажів про Україну, як у Т. Шевченка, містять алюзійні паралелі. Священик похвалив молодицю, що не побоялася, вирушила в далеку дорогу, щоб порятувати сім'ю від голоду: "Розумно чиниш, молодице, що рятуєш дітей. Для нашої багатостраждальної України бережи синів. Господь віддячить тобі сторицею за твої страждання" [3, 137]. У підтексті прочитуємо образ матері-берегині, яка розуміє свою відповідальність за долю своєї дитини, і це розуміє письменник, тому вкладає значущі слова в уста духовного провідника, священика, цей висновок непоодиноко звучить у маскулінній літературі, як і, наприклад, читаємо в Льва Толстого: "…жінки готують нові покоління людей і встановлюють громадську думку, і тому в руках цих жінок вища влада порятунку від існуючого і загрожуючого зла нашого часу. Так, жінки-матері, в ваших руках, більше, ніж у чиїхось інших, порятунок світу" [5, 396]. Образ "багатостраждальної України" виявляє інтертекстуальні зв'язки, він типологічний із Шевченковим; на цьому акцентується

увага через сприйняття картини світу наймолодшим персонажем; автор у внутрішніх монологах протагоніста повторює ним почуте, таким чином пропонує разом із персонажем замислитися над багатосмисловим значенням "багатостраждальної України", глибше обміркувати саме поняття "Україна". На запитання хлопця до матері: "Що таке, мамо, Україна?" – відповідає інший персонаж, немовби слідом за Т. Шевченком: "Україна, козаче, це де найтяжче живеться народові, – сказав старий довговусий чоловік, що сидів праворуч од Петрівних…" [3, 137].

Прикметно, що автор актуалізує факт, який говорить про те, що саме в церкві підказують подальший вихід зі складної ситуації: отець Іван говорить Петрівним, де потрібен був пастушок і, вочевидь, там можна буде на якийсь час прилаштувати голодну дитину.

Часто акцентується увага на тому, звідки прийшла мати зі своїми дітьми, з живописного українського куточка, з-понад Росі, з Канівщини. Багата природа ретроспективно, як і раніше в сюжетному просторі повісті, контрастує з реаліями людської екзистенції, як і в текстах Тараса Шевченка. Художній простір В. Захарченка типологічно Шевченковому трагічний. Василько, навіть знайшовши прихисток у добрих людей, думками повертається в рідне село, до подорожніх вражень: "Василько мовчав, ковтаючи сльози. Бачив залізницю, повні станції народу, зірваного з насиджених місць, який, мов несподівана повінь, ринув сюди, на Западню з голодною надією, з останньою надією на порятунок" [3, 145]. Образи природи співзвучні зі станом персонажів. Саме в спогадах про рідне село, де гуляє страшний голод, Василько відтворює в пам'яті згадку, суголосну з його екзистенцією, згадка виринає несподівано, набуває ознак символу: "Раптом відчув себе тим беззахисним зайцем, якого торік несло прибутною водою на зірваній крижині прямо на дерев'яну розкосину мосту…" [3, 145].

Найпанорамніше в тексті постає безпосереднє звертання до постаті Т. Шевченка в романі Василя Захарченка. За оприявненням у художньому просторі цей епізод дуже лаконічний, але надзвичайно місткий за смисловим та етико-естетичним наповненням. Звертання до Т. Шевченка оприявнене в діалозі Василька із сином господарів – Гільком. Економно змальовано його позицію, статус. Наприклад, на все нових і нових жебраків-прохачів із Полтавщини, Кіровоградщини, з-під Вінниці [текст конкретно

маркує простір; 3, 147] Гілько реагує самоочевидною фразою: "От що роблять з людьми більшовицькі колгоспи…" [3, 147]. Батьки стривожені за безкомпромісну відвертість сина, його необережність і нестриманість, йому, за словами матері, "й так важко" [3, 147], а Василькові він кидає фразу: "А мені, братику, нема життя, видиш" [3, 147]. Чому саме парубкові важко, ця думка відразу не розшифровується. Вона своєрідний шифр, посилює закодовані смисли, подальший текст натякає на зв'язки парубка з повстанцями, на переслідування владою. Розмова Гілька з Васильком, представників двох художніх просторів тексту і двох поколінь, які можуть засвідчувати у перспективі своєрідну тяглість традицій і заповітів, необхідна автору для актуалізації питання самтожності, самоідентичності, осмислення людини як унікальної особистості. Отже, розмова з Васильком, про те, звідки він прибув у Західну, пожвавлює Гілька, бо пастушок, виявляється, із-під Канева. Малий уточнює, що до Канева "від наших Калашників, якщо через Межиріч іти, буде п'ятнадцять кілометрів" [3, 148]. Тобто зовсім близько. І от далі акцент робиться на тому, що ж саме знає Василько про Канів, біля якого так близько мешкає і де похований український месія.

Чи випадковий у письменника такий факт? Певно, що ні. З'ясовується, що Василько у Каневі навіть не був. Навіть на бачив могили Тараса Шевченка. Далі Гілько, який живе аж у Західній Україні, питає, чи знає Василько, хто такий Тарас Шевченко? Засобами градації розкривається занедбана національна свідомість українського суспільства, автор підводить до осмислення причин такого стану. "Ну поет", – відповідає Василько [3, 148]. І вже зовсім складні питання про те, якого народу поет, підводять реципієнта тексту до осмислення поняття національної ідентичності, унікальності, але поки що не персонажа. Хлопець пригадав, що вчили вірша "Тече вода з-під явора". "А ще він був козаком Тарасом Бульбою. Такий товстий двадцятипудовий козак з люлькою. Його ще поляки спалили. Прив'язали до дуба й спалили… Нам учитель розказував" [3, 148]. Отакий калейдоскоп фактів дає письменник на роздуми реципієнту, що, вочевидь, має підвести до глибших висновків – і про школу, і про вчителя, і про стан суспільства, в якому питання правдивих знань, етичних принципів знівельовано. Тут автор актуалізує загальну тенденцію тоталітарного суспільства показати через художній факт занедбання національної історії,

національної пам’яті, в чому не була зацікавлена тогочасна держава. І введення саме такого образу, як Василько, символічне, бо такий, як він, мав би нести естафету народу, етносу далі. Отже, оприявнено проблему відродження історичної пам’яті через пізнання, освіту. До речі, господарі, котрі взяли Василька пастушком, на осінь передбачають дати йому одяг, взуття, щоб він міг ходити до школи, бо освіта – це дорога до світла, на цьому наголошується. Адже досі, за словами Гілька, у Василька "вінегрет у голові" [3, 148].

Отже, в короткому епізоді окреслено цілий комплекс проблем тоталітарного суспільства – історичної пам’яті, національної пам’яті, проблема освіти, національної ідентичності, національної гідності, збереження культурного надбання попередніх поколінь, проблема утвердження гідного буття людини незалежно від її етнічного, соціального статусу тощо. Отже, на невеликому відносно просторі роману В. Захарченко засвідчив текст як самодостатнє, за І. Дзюбою, "творче явище – відкриту систему" [1, 666], де багатопланово відтворено хронотоп, екзистенцію буття за межових обставин. І в О. Мак, і в В. Захарченка чужі постають як свої, а свої є чужими, жорстокими і немилосердними. Етичний чинник вибудовується на проблематиці духовного, морального, створює своєрідний поділ між персонажами, що виявляють добро і зло, позитивне й негативне. З метою актуалізації концепту життєвих реалій 1932–1933 рр., 1946–1947 рр. в Україні в художньому тексті, панорамного відтворення географії художнього хронотопу, багатоаспектної екзистенції персонажів типологічно залучається інтертекстуальний дискурс, де домінуючу роль відведено особі Тараса Шевченка і його текстам. Справді, тексти О. Мак та В. Захарченка постають своєрідним інтертекстом, виявляючи, за В. Просаловою, "єдність актуалізованих у художньому сприйнятті взаємозв’язків, що реалізуються у всьому багатоманітті художнього втілення" [4, 45]. Інтертекстуальні маркери вписуються органічно, логічно працюють на авторську ідею, глибше розкривають психологію персонажів, увиразнюють підтекстовий політичний аспект, засвідчують, що "духовність не знищували тотально, її винищували вибірково" [1, 667], і йшлося про найбільші вершини. Тому у відтворенні екзистенції українства в роки голодного лихоліття як духовна опора чи її пошук виникає в художньому тексті дискурс Т. Шевченка.

1. *Дзюба І.* З криниці літ: тритомовик. – Т. 2. – К.: Обереги–Гелікон, 2001. 2. *Мак О.* Каміння під косою: повість / Ольга Мак. – К.: Лелека, 2004. 3. *Захарченко В.* Прибутні люди / Василь Захарченко. – К.: Акцент, 2004. 4. *Просалова В.* Інтертекстуальність: термінологія, типологія // Просалова В. Інтертекстуальність художнього тексту: текстотвірний і рецептивний аспекти. – Донецьк: Норд-Прес, 2010. – С. 4–61. 5. *Толстой Л. Н.* Так что же нам делать // Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 22 т. – Т. 16. – Публицистические произведения. 1855–1886 / Толстой Л. Н. – М.: Худ. лит., 1983. – С. 167–396.

М. Назаренко, к. філол. н., асист.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

ДО РЕЦЕПЦІЇ ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ Т. ШЕВЧЕНКА (ЗАБУТІ ПУБЛІКАЦІЇ 1839–1861 рр.)

У статті розглянуто особливості рецепції особистості Т. Шевченка у російській (у тому числі емігрантській) публіцистиці. Проаналізовано зміну оцінних суджень про поета впродовж його творчого життя.
Ключові слова: *Т. Шевченко, рецепція, публікація, рецензія, канон.*

В статье рассматриваются особенности восприятия личности Т. Шевченко в русской (в том числе эмигрантской) публицистике. Проанализирована смена оценочных суждений о поэте на протяжении его творческой жизни.
Ключевые слова: *Т. Шевченко, рецепция, публикация, рецензия, канон.*

The article deals with the specific features of the reception of T. Shevchenko's personality in Russian (including emigrant) publicism. The author analyses the shift of evaluations concerning the poet during his creative life.
Key words: *T. Shevchenko, reception, published work, review, canon.*

Бібліографія прижиттєвої шевченкіани [15], незважаючи на багатолітні зусилля дослідників, досі лишається далекою від повноти. Досягти бажаного результату можливо лише за умови фронтального перегляду принаймні російської та української преси; до того часу навіть у найповніших бібліографіях лишатимуться значні прогалини. У чималій пригоді філологам стає інтернет-проект Google Books, що забезпечив загальний доступ до електронних варіантів російської періодики XIX ст. та важкодоступних видань того ж часу. Можливість повнотекстового пошуку в обумовлених часових межах дозволила віднайти кілька раніше не відомих згадок про Т. Шевченка в публікаціях 1839–1861 рр. У цій роботі ми

ставимо за мету ввести забуті тексти в науковий обіг, водночас вказавши на той контекст, в якому вони перебували. (Одразу зауважимо, що в наших пошуках ми користались не лише можливостями Google Books, але й фондами київських бібліотек, оскільки інтернет-публікації часописів містять значні прогалини, іноді в кілька річних комплектів.) Не можна сказати, що нові знахідки принципово змінюють наші уявлення про історичний, мистецький та літературний контекст, в якому перебував Т. Шевченко, але вони дозволяють краще побачити і простежити деякі тенденції в рецепції його життя і творчості, які, можливо, не завжди є очевидними.

Першою публікацією, в якій згадується ім'я Т. Шевченка, досі вважалась замітка "Беглый взгляд на выставку Академии художеств", надрукована 4 листопада 1839 р. у газеті "Северная пчела" за підписом "вы знаете кто" [6, 1000]. Проте наприкінці жовтня того ж року в рубриці "Литературные известия" журналу "Сын отечества" (цензурний дозвіл – 25.10) з'явилося повідомлення:

"А. Ф. Смирдин объявил о подписке на 2-й том "Ста русских литераторов", содержание которого будет интересно не менее первого, а издание превзойдет первый большею тщательностью отработки картин. Подписка продолжается только по 1-е марта; книга будет отпечатана потом по числу подписчиков и роздана в мае, переплетенная в английскую папку, а в обыкновенную продажу поступит она в августе, по получении уже вторых оттисков картинок из Англии, где они гравируются и печатаются. А. С. Шишков, И. А. Крылов, М. Н. Загоскин, В. И. Панаев, Ф. В. Булгарин, А. Ф. Вельтман, К. П. Масальский, Н. И. Надеждин, П. П. Каменский и Н. Н. Веревкин (Рахманный) [у журналі помилково: "Н. И. Веревкин". – *М. Н.*] – вот авторы, *сочинения* и *портреты* коих будут во 2-м томе, который сверх того будет заключаться повестью Барона Брамбеуса [О. І. Сенковського. – *М. Н.*] и составит книгу листов в сорок, если не более. Картинки превосходны; они рисованы опять К. П. Брюлловым, А. П. Сапожниковым, графом Ф. П. Толстым, А. П. Брюлловым и г-ми Зеленцовым, Дезарно и Шевченко. Не жалея трудов и издержек, почтенный А. Ф. Смирдин готовит уже материялы на 3-й том, для 1841 года. Там будут В. А. Жуковский, князь В. Ф. Одоевский и другие известные литераторы наши, изъявившие полное внимание и участие к прекрасному предприятию и ревности издателя" [22, 109].

Показово, що ім'я Т. Шевченка в цій публікації, так само як і в низці наступних, з'являється у загальному переліку: мало кому відомий художник-початківець ще має довести своє право на увагу публіки. Але й сам факт участі у престижних колективних виданнях (до яких, безумовно, належала серія "Сто русских литераторов") спонукав говорити про Т. Шевченка лише як про одного з багатьох учасників проекту – навіть коли його талант визнавався. Порівняймо рецензію на вже опублікований другий том серії: "Г. г. Дезарно, Зеленцов и Шевченко также вышли довольно счастливо из опасного соперничества [с известными художниками] " [13, 8].

Не дивно, що й в інших новознайдених рецензіях ім'я Т. Шевченка також або згадується побіжно, або не згадується взагалі, навіть коли йдеться про оцінку його ілюстрацій:

"[...] Вышел также первый выпуск "Истории Суворова", соч. Н. А. Полевого, издаваемой гг. Семененко-Крамаревским и М. Д. Ольхиным, с 130-ю политипажами, по рисункам А. П. Брюллова (знаменитого архитектора), П. В. Басина, А. А. Коцебу, Т. Г. Шевченки, Р. К. Жуковского и М. В. Максимова. Всего будет три выпуска, в семь печатных листов каждый. Последний выпуск выйдет в свет в феврале 1843 года. Все издание продается по *пяти* рублей серебром, а за пересылку прилагается 2 руб. 50 коп. асс., т. е. все издание с пересылкою стоит 20 руб. асс. Картинки гравированы, как говорят издатели, лучшими здешними и парижскими граверами на дереве. [...]" ("Журнальная всякая всячина", в газеті "Северная пчела", 1842 [5, 1158]. За змістом рецензії встановлюється ім'я її автора – Фаддея Булгаріна. Процитований фрагмент фейлетону сповнений помилок: невірно зазначені ініціали А. Є. Коцебу та О. М. Максимова; Брюллов, Басін та Максимов взагалі не працювали над "Історією Суворова". Ці хибні відомості перейшли до відомої рецензії В. Бєлінського, в якій додалась іще одна помилка: Максимов був названий Масловим [2, 15].)

"Наконец вот хорошее живописное издание на Руси. Все, что у нас до сих пор предпринимали в этом роде оригинального, или не удалось, или было очень посредственно. Но "История Суворова" – книга истинно изящная: картинки и виньетки прекрасно награвированы и отлично отпечатаны; издание сделано старательно и со вкусом; текст, написанный Н. А. Полевым,

совершенно соответствует цели и не чужд даже достоинств высшего роду. Эта книга будет принята с почестью любителями живописной литературы" ("История Князя Италийского, Графа Суворова-Рымникского, генералиссимуса российских войск. Сочинение Н. А. Полевого", в часописі "Библиотека для чтения", 1843 [14, 10]. Ймовірний автор – О. І. Сенковський).

"Книга издана прекрасно. Портреты превосходно гравированы по оригиналам, хранящимся в царских дворцах. Что касается до текста биографий, то одно уже имя Н. А. Полевого, которого перу принадлежат все эти жизнеописания, служит им достаточною похвалою. Мы надеемся возвратиться к блистательному изданию господина Жернакова в другом отделении журнала" ("Русские полководцы, или Жизнь и подвиги российских полководцев от времен Императора Петра Великого до царствования Императора Николая I... Жизнеописания составлены Николаем Полевым". Цей відгук також надрукований у "Библиотеке для чтения", 1845 [31, 35]. Обіцянка дати розгорнуту рецензію виконана не була.)

У 1847–1856 рр. прямо згадувати Т. Шевченка в російській пресі було неможливо (хіба тільки у бібліографічних переліках), і критики змушені були вдаватись до перифрастичних визначень. Наприклад, в анонімному огляді часописів із журналу "Современник" повість О. Кузьміча [20], що містить чимало прямих цитат із творів Т. Шевченка та алюзій на них, характеризувалась так: ""Украинское предание" г. А. Кузьмича: "Последние потомки Гайдамака" не представляет никакой занимательности по своему содержанию и утомительно по растянутости рассказа. Эта статья ничего не прибавляет к поэзии малороссийского края; казацкие нравы описаны по-старому, и даже самый образ кобзаря, рассказывающего это предание, который, как объясняет автор, сильно заинтересовал его, очень напоминает поэтическое олицетворение народного певца Малороссии в поэме, известной под заглавием Кобзарь. Рассказ, несмотря на повторение некоторых малороссийских выражений, совершенно лишен местного колорита" ("Журналистика", 1849 [12, 124]).

Цілковита відсутність прямих згадок про Т. Шевченка була порушена, наскільки відомо, лише одного разу: у виданій 1848 р. книзі етнографа та археолога Олександра Терещенка "Быт русского народа" цитуються "Гайдамаки" із зазначенням Шевченкового

авторства. Така сміливість пояснюється тим, що цензурний дозвіл на видання був отриманий ще 7 березня 1846 р. Розділ "Бандуристы" цікавий тим, що робить спробу ввести творчість Т. Шевченка до етнографічного контексту. Думка про те, що поет пише свої вірші, ніби перевтілюючись у народного співця, закладена вже у назві Шевченкової книги; вона була сприйнята критиками і висловлена вже у перших рецензіях на "Кобзаря" (див., напр.: [16, 403]). О. Терещенко приходить до тієї ж ідеї іншим шляхом: він порівнює бандуристів з античними аедами та, імпліцитно, північними бардами, що теж було загальним місцем тогочасної критики (пор.: [18, 94–95]). "Бандуристы, преимущественно из слепцов и стариков, гомеровские певцы, ходили из деревни в деревню, из села в село и своей музыкою и пением отечественных песней приводили в восторг самых знатоков. [...] Во время восстания Малороссии противу угнетения Польши они находились в военном стане казаков и воспламеняли их в битвах. [...] В других местах бандуристы назывались *слепыми кобзарями*. [Примітка автора: *Кобза* по-малороссийски значит бандура, а *кобзарь* бандурист.] Они укрепляли дух народный среди неволи и томления; оживляли его напоминаниями о доблестных своих мужах и воспевали счастливую свободу. Заунывные звуки бандуры нередко исторгали слезы у казаков, клявшихся умереть за свою родину. С успокоением Малороссии бандуристы сохранили в своих напевах деяния предводителей казаков, коих имена дошли до нас в немногих песнях: в них превосходно изображается удальство вождей и казаков, даже самый век, и поясняются исторические события малороссийского края" [33; 501, 506]. О. Терещенко наводить зразки кобзарських пісень: "Ой біда, біда / Чайці небозі..." (яку приписує Богдану Хмельницькому), "Ой спав пугач на могилі" (рядки з якої використав Т. Шевченко у "Тарасовій ночі") і "Літа орел, літа сизий" – пісня з "Гайдамаків", розділ "Свято в Чигирині". Останній твір супроводжує примітка: "Шевченко: Гайдамаки, С. П. Б. 1841 г. с. 52, 53. Жилизняк жил около половины XVIII века. Мне не удавалось слышать, чтобы ее пели; но здесь она приведена по особой своей красоте и силе выражений" [33, 505]. Власне, це – перенесення в етнографічну площину відомих слів М. Костомарова про Т. Шевченка: "Это целый народ, говорящий устами своего поэта". Якщо народ і не співав саме цієї пісні, то міг би й заспівати: між

реальними кобзарями, персонажем "Гайдамаків" та автором поеми не вбачається ніякої принципової різниці. Відомо, що пізніше співставлення народних співців різних культур провів Д. Мордовцев – на значно ширшому матеріалі, але з тим самим ототожненням кобзарів і Кобзаря: "Шевченко, глубокий знаток народности, не мог ошибаться в изображении народного певца, потому что песни их воспитали его с самого детства, научили его мыслить заодно с народом" [25, 11].

У закордонних публікаціях кінця 1840-х – 1850-х років ім'я Т. Шевченка згадувалось у зв'язку з долею Кирило-Мефодіївського братства, що є цілком зрозумілим. До переліку вже відомих західноукраїнських, польських, французьких та німецьких публікацій додамо ще одну – мабуть, перше повідомлення про Т. Шевченка англійською мовою. Це фрагмент із трактату політичного емігранта Валеріана Красинського "Польське питання і панславізм" (1855).

Видана вже по смерті автора, ця праця доводила небезпеку Російської імперії для країн Європи і, серед іншого, – необхідність створення "польського легіону" для вторгнення в Україну. В. Красинський називав мешканців Наддніпрянської України нащадками польських козаків, "пам'ять про яких, увічнена у незлічених баладах та переказах, зберігається у кожній родині як пам'ять про золотий вік їхньої країни. Саме слово "козак" в народі позначає людину вільну, сміливу та благородну; так часто звертаються до молодих людей на знак поваги. Нещодавні заворушення в Україні ["Київська козаччина". – *М. Н.*] помітно оживили ті згадки про минулі часи і засвідчили тенденції, більш піднесені, аніж просто невдоволення гнобленням внаслідок тягаря нинішньої війни. [...] Навряд чи можливий сумнів у тому, що загін легкої кавалерії, організованої як польські козаки, – авангард союзних сил – одразу, як увійде в межі України, перетнувши Дністер у Бессарабії, або після дводенного маршу берегами Дніпра, викличе заворушення і підтримку місцевого населення, і бунт зростатиме у міру їхнього просування [...]" [37; 18, 120; тут і далі переклад наш. – *М. Н.*]. Аби довести бунтівні настрої українців та жорстокість царської влади, В. Красинський у підрядковій примітці розповідає про долю однієї із жертв режиму: "Кілька років тому молодий селянин з тієї частини України, Шевченко на ім'я, скористався можливістю отримати кращу освіту. Він склав кілька віршів

народним діалектом, що дихали патріотизмом і стали дуже популярними. За наказом уряду його взяли в рекрути і відправили до полку в Сибір" [37, 120]. Ця біографічна довідка додає ще одну деталь до легенд про долю кирило-мефодіївців, що побутували після розгрому братства: Т. Шевченко начебто був засланий, разом з іншими, на Камчатку – хоча це може бути лише поетичним образом (вірш Генріха Яблонського "Мученикам вольности з р. 1847" у газеті "Dnewnyk Ruskij" [15, 111]); "был сослан на Аландские острова на каторгу и там был убит ударом в голову прикладом ружья, который был нанесен ему одним солдатом, вероятно по приказанию высшего начальства" (розмови у гуртку петрашевців [10, 407]); був засланий барабанщиком на Кавказ ("Молодая Россия" І. Г. Головіна [8, 19]). Ім'я Т. Шевченка польські повстанці використовували у своїй пропаганді й після смерті поета – цього разу вже не переказуючи, а створюючи легенду про Т. Шевченка, нібито вдруге засланого до Сибіру [24, 42–65].

(Принагідно зауважимо, що в іще одній іншомовній публікації 1850-х років – у "Словнику польських художників" Едуарда Раставецького, всупереч твердженню Д. М. Косарика [17, 133], немає згадки про вплив Яна Рустема на Т. Шевченка: лише твердження, що майстер сприяв піднесенню у Вільно малярської школи [38, 146].)

Побіжні згадки Т. Шевченка у часописах 1859–1861 рр. парадоксально віддзеркалюють публікації двадцятилітньої давнини: як і наприкінці 1830-х Т. Шевченко все частіше з'являється у загальних переліках, але тепер – як частина літературного канону, що формується; як еталон, з яким порівнюють нові художні явища; як авторитет, до якого апелюють.

Г. Милорадович у рецензії 1860 р. на збірку С. Родини (С. Метлинського) "Мова з Украйни" (1858) писав: "Малороссийская литература не нуждается в подобных брошюрах, предурно изданных, заключающих на 53 страницах 24 стихотворения, и все это за 50 к. с. Литература, воспроизведенная Шевченко, не много потеряла бы, если и не печатали б стихотворения, подобно приводимому, наудачу взятому в этом сборнике" ("воспроизведенная" тут – у значенні "оновлена") [23, 81].

М. Стороженко, рецензуючи того ж року "Малороссийский литературный сборник" (1859), іронізував над доказами народності

української літератури, які наводив у вступній статті Д. Мордовцев ("Возьмите наудачу любое малороссийское сочинение и прочитайте его самому отъявленному чумаку, который только и знает своих волов да деготь, – он с участием будет слушать вас, и каждое слово, каждое выражение будет интересовать его в высшей степени, потому что вы ему будете читать то, что он знает и понимает, и притом – таким языком, каким он сам говорит от колыбели" [26, 16]). "Мы не пробовали еще рекомендуемого г. Мордовцевым средства, – писав М. Стороженко, – но уверены, что чумак, который с наслаждением будет слушать что-нибудь из Котляревского, Шевченка, Марка Вовчка, Кулиша и др., ничего не поймет из приведенных нами отрывков [из поэмы Мордовцева "Казаки и море"]" [32, 29].

М. Куций (М. Гатцук) у полеміці щодо мови та правопису своєї збірки "Ужинок рідного поля" (1857) доводив: "Итак, язык, употребленный мною, вовсе не составляет какой-либо новости; он существует давно и имеет в основании чисто народные элементы, как и произведения Котляревского, Гулака-Артемовского и нашего славного поэта Шевченка; но он более близок, по стилю и характеру выражений, к стихотворениям Прибури, Чарого, Курая, Чернушенка и к народным повествованиям, недавно переданным Марко-Вовчком" ("Письмо к редактору ["Русского вестника"]", 1860) [21, 310]. Порівняймо апеляції до мовного чуття Т. Шевченка (і П. Куліша) у М. Костомарова, також у полемічному листі 1860 р. [19, 34].

Паралелі із творчістю Т. Шевченка починають проводитись і тоді, коли йдеться не про літературу, а про інші види мистецтва. Критерій, втім, лишається незмінним: народність. "Как с народным бытом Малороссии знакомят нас Шевченко, Марко Вовчок и др., так в области пластических искусств проводит его перед нами Ив. И. Соколов. И он выполняет свою задачу с замечательным талантом. [...] Он весьма счастливо воспроизводит тип малороссийского народа (нарис К. Герца "Из Петербурга", 1860 [7, 251]). Порівняймо дещо пізніший огляд Л. Жемчужникова "Несколько замечаний по поводу последней выставки в С.-Петербургской Академии художеств" (1861), де живопис художника К. О. Трутовського також співвідноситься із творчістю Т. Шевченка й

Марка Вовчка, але радше для протиставлення, ніж схвального порівняння [11, 143].

Нарешті, компаративні зіставлення виходять за межі української культури в європейський контекст: Т. Шевченко, А. Міцкевич і О. Петефі оцінюються як проникливі співці природи. "Ко времени, когда Петёфи писал "Витязя Яноша", т. е. к 1845 г., принадлежат также и его "Перлы любви" и "Кипарисовые листья", – песни, написанные на гробе молодой пятнадцатилетней девушки. К этому же времени относятся и картины *Пущи*, этих необозримых степей Венгрии, вдохновлявших поэта, как некогда аккерманские степи вдохновляли Мицкевича, как еще недавно степи Украйны вызывали у Шевченки лучшие звуки его души. Мы сказали, что *Пуща* в Венгрии есть необозримое степное пространство, расстилающееся между Дунаем и Тиссой. Ни одного деревка, ни одного куста не видно на ее гладкой поверхности. [...] Классический художник отвернется с презрением от этой мертвой пустыни; но поэтическая душа, подобная Петёфи, открывает нам в этой беспредельной степи такие сокровища, какие подмечали в широкой степной глади Украйны и Новороссии Шевченко и Мицкевич" (стаття С. Палаузова "Александр Петёфи, венгерский поэт", 1861 [30, 15–16]).

Природно, що "Букварь южнорусский" Т. Шевченка привернув до себе увагу російських та українських журналістів. Книжка розглядалась у трьох контекстах: творчості самого Т. Шевченка, українських букварів та граматок 1850–1860-х років та української культури в цілому. Тому цікавим є огляд Л. Блюммера "Малорусские учебники" (1861), який поєднує усі три контексти. "Когда впервые вышли стихотворенья Т. Г. Шевченко, то в одном из русских журналов (да и в одном ли?) было замечено, что напрасно некоторые господа стремятся к писанью на украинском наречии, – оно-де так мало разнится от общего великорусского наречия, что попытки этих господ пустая трата времени. [...] Но лица, хотя отчасти знакомые с языком Украйны, на все эти возгласы смотрели с решительно-сардоническою улыбкою; а знатоки языка – отвечали новыми исследованиями, научными статьями, прекрасными собраниями народных песен, сказок, преданий. Общество отвечало в свою очередь: зрелою литературою, богатою сочинениями, могущими занять почетное место в любой словесности. Возгласы, кажется, прекратились – и навсегда" [4, 195]. Порівняймо слова

О. Афанасьєва-Чужбинського з ранішої рецензії на російський переклад "Кобзаря": "Сколько помнится, "Кобзарь" – первая отдельная книга, являющаяся в переводе с малорусского, а Т. Г. Шевченко – первый украинский писатель, которому отдала справедливость наша критика. Прежде он не возбуждал у рецензентов никакого сочувствия, а, напротив, служил предметом гаерства некоторых критиков. Да и чего можно было ожидать, когда на поэта нападали не за то, что создал, а зачем осмелился писать на "мужицком, провинциальном наречии, в котором обыкновенные русские слова произносятся несколько иначе". Таково было мнение корифеев литературы, мнение, разделяемое многими и в настоящее время, но теперь, после отзыва известных журналов, имеющее вес лишь в кружках дилетантов-пуристов" [36, 1497]. Ці тези стали у 1860–1861 рр. загальним місцем; проте варто зазначити, що ані журнали, ані критики 1840-х років при цьому прямо не називалися, бо тоді довелося б визнати, що одним із головних зоїлів Т. Шевченка був В. Бєлінський, чий образ мусив лишатись незаплямованим. Показово, що рецензія В. Бєлінського на "Гайдамаків" не була передрукована у зібранні творів, яке почало друкуватись 1859 р., – лише згадана у бібліографії [3, 661].

Повернемось до статті Л. Блюммера. Після розгляду двох "Граматок" П. Куліша та "Української абетки" М. Гатцука автор переходить до шевченкового "Букваря". "Одновременно с г. Кулишем покойный Т. Г. Шевченко издал свой "Букварь южно-русский" (1861 г. Спб. тип. Гогенфельдена. Ц. 3 к.). Несмотря на все наше уважение к памяти поэта, "Букварь" этот признать удовлетворительным мы не можем. В нем нет ни особенной, сколько-нибудь удобной системы, и никаких других удобств. Он замечателен только по своей общедоступной цене, с которою, впрочем, с выгодою может конкурировать "Граматка" г. Кулиша" [4, 196]. Порівняння праць П. Куліша і Т. Шевченка в галузі просвіти було неминучим і, як бачимо, дискусійним (достатньо згадати спрямований проти П. Куліша лист "Горожанина С..." "К издателю "Северной пчелы"" [9, 178], про авторство якого точилося стільки суперечок).

Досить несподіваний для нас контекст, в якому розглядав "Кобзаря" М. Трапезников, чия стаття "К сведению по вопросу: необходимо ли назначать на обертках книг цену?" була надрукована у часописі "Книжный вестник". "[...] Сколько есть книг, которые

продаются гораздо дешевле назначенной на обертке цены; как напр. Биография А. Гумбольдта, Кобзарь Шевченко, Фотография Яна, Людовик XIV, все почти романы Зотова, Загоскина, некоторые А. Дюма и т. п. Может быть, мне возразит автор, что эти книги сомнительного достоинства. Да они-то более всего расходятся и читатели их не будут справляться с объявлениями, если бы цена их и была перепубликована" [34, 438]. Історія зниження ціни на "Кобзар" добре відома, і немає потреби на ній зупинятись; існування ж поетичної збірки у книготорговій практиці поряд із пригодницько-історичними романами та популярною нехудожньою літературою уточнює наше розуміння рецепції та функціонування Шевченкових творів у культурі 1860-х років.

Вкажемо, нарешті, на перший чи один із перших некрологів, опублікований у першому числі журналу "Народное чтение" (цензурний дозвіл отримано 27 лютого 1861 р., тобто наступного дня після смерті Т. Шевченка; "Московские ведомости", "Санктпетербургские ведомости", "Северная пчела" та "Одесский вестник" надрукують траурні повідомлення 28 лютого). Це перший варіант слова-спомину, що буде надрукований у лютневому числі "Основи" (цензурний дозвіл – 7 березня). Наведемо текст повністю:

НА УКРАИНУ

25 февраля, утром, в 5 ½ часов, скончался *Тарас Григорьевич Шевченко,* после недолгой, но тяжкой болезни.

Минулися мої сльози,
Не рветься, не плаче
Поточене старе серце
І очі не бачать...

Кто знал Тараса Григорьевича и кто читывал его стихотворения – а кто на Украине не читал чудесного "Кобзаря"! – тот понес великую утрату в смерти этого человека. Знавшая покойника Украина будет плакать горькими слезами о смерти *нашого батька:* так все привыкли называть *Тараса.* Она потеряла в нем свое самое горячее сердце, свою славу, свою печаль и отраду.

Тарас Григорьевич вышел из крепостного сословия, добрые люди выкупили, а семья его оставалась крепостною до прошлого года; всякий, стало быть, поймет, как любил он простой народ и с

каким нетерпением ждал высочайшего манифеста 19 февраля, – и не дождался нескольких дней этой народной радости...

Гроб его провожала огромная семья всяких людей, кто знавал его или его писания или слыхивал об нем. Могила Шевченка не забудется; теперь на нее приходят и знакомые и незнакомые и покрывают ее свежими цветами и венками.

Слава його не вмре, не поляже!

В последнее время порадовался он тому, что малороссийская литература обогащается хорошими книжками, что будет что читать его землякам на своем родном языке. С нынешнего года издается в Петербурге малороссийский журнал "*Основа*", в нем многие статьи печатаются на чистом малороссийском языке, понятном всякому малороссу; в нем же печатал и покойник свои стихотворения. Он отдал издателям этого журнала все свои стихотворения, которые еще не были напечатаны, и которые будут печататься в будущих книжках "Основы"; в ней же будут печататься и воспоминания о славном и дорогом покойнике. Издатели "Основы" усердно просят всех друзей и почитателей Тараса Григорьевича присылать в этот журнал его стихотворения, письма и вообще сведения о поэте, а также и о его родных, кто что знает, чтоб не было забыто ничего о таком человеке, как Шевченко.

Журнал "Основа" выходит каждый месяц большими книгами; стоит в год (за 12 книг) 8 р. 50 коп., с пересылкой 10 р. Требования следует надписывать: в С.-Петербург, редактору "Основы" Василию Михайловичу Белозерскому, у Круглого Рынка, в доме Принца Ольденбургского [27, 173–174].

Різночитання з некрологом "Основи" невеликі, проте вкажемо на них. "Народное чтение" помилково вказує дату смерті поета (25 лютого). "Основа" не згадує про викуп Т. Шевченка з кріпацтва (вочевидь, як усім відомий факт), але розлогіше каже про передчасну смерть поета, за кілька днів до публікації маніфесту 19 лютого ("[...] Это была самая горькая насмешка судьбы над Шевченком... но оттого еще как будто чище и возвышеннее становится его любовь к народу, стоившая ему обильных слёз" [28]). "Основа" не пише про цікавість Т. Шевченка до нової української літератури. Зазначимо, що в обох редакціях некрологу наводяться рядки з поеми "Сліпий", на той час іще не опублікованої: в

журналістиці того часу це було стандартною практикою, і рядки з комедії "Сон" чи послання "І мертвим, і живим..." з'являлися друком в публіцистичних статтях та художніх творах без вказівки на авторство (перший відомий випадок – рецензія Чернишевського на п'єсу Н. Кукольника "Азовское сидение", 1855 [35, 29]).

Підсумуємо викладені факти:

1. Сприйняття творчості Т. Шевченка підкорялося загальним законам естетичної рецепції: нові художні явища уводяться в знайомий контекст, співвідносяться із загальноприйнятим горизонтом очікувань. У даному випадку ситуація ускладнюється тим, що цитовані рецензії кінця 1830-х – початку 1840-х років звертають особливу увагу на взаємодію тексту і його художнього оформлення.

2. Т. Шевченко як суспільна постать розглядається в історичному контексті, на який звертають особливу увагу автори-емігранти, вільні від самоцензури (Красинський, Головін). Критики та рецензенти, що друкувались на території Російської імперії, уводять Т. Шевченка передовсім у контекст мовно-культурний.

3. Вже у середині 1850-х років Т. Шевченко сприймається як автор прецедентних та референтних текстів: його рядки переходять до інших творів художньої літератури (від епіграфів до фрагментів, інтегрованих у текст); створюються нові персонажі на основі Шевченкових образів (кобзар у "Последних потомках Гайдамака" Кузьмича, слуга на єврейському подвір'ї у нарисі Ганни Барвінок "С Волыни" [1, 287–288]); чимдалі поширенішими стають цитати, розраховані "на своїх" – тих, кому вже відомі безцензурні твори Т. Шевченка.

4. Нарешті, Т. Шевченко розглядається в контексті книговидавничої справи 1860-х років. Він – один з укладачів букварів та граматик, один з авторів, чиї книжки стоять на полицях недільних шкіл (див., напр., "Отчет о состоянии Новостроенской воскресной школы..." в "Журнале министерства народного просвещения", 1861 [29, 10]), один із популярних письменників, чиї твори є частиною нового літературного канону. Наприкінці життєвого шляху, так само, як і на початку шляху творчого, Т. Шевченко знову стає *одним з* імен у загальних переліках – проте, звісно, із зовсім іншою культурною та суспільною вагою. Це не свідчить про те, що Т. Шевченко у масовому (критико-журналістському) сприйнятті межі 1850–60-х

років позбавляється індивідуальності; проте його постать стає невід'ємною частиною широкого контексту, чиї межі визначаються заново у кожному новому критичному тексті, тому що ані контекст, ані канон ще не сформовані остаточно.

1. *Барвинок А.* С Волыни // Основа. – 1861. – № 1. 2. *[Белинский В.]* История Суворова. Текст Николая Полевого... Выпуск первый... // Отечественные записки. – 1843. – Т. XXVI. – № 1. – Отд. VI. 3. *Белинский В.* Сочинения. – Ч. 6. – М., 1860. 4. *Б[люмме]р Л.* Малорусские учебники // Книжный вестник. – 1861. – № 13. 5. *[Булгарин Ф.]* Журнальная всякая всячина // Северная пчела. – 19.12.1842. – № 285. 6. *Вы знаете кто.* Беглый взгляд на выставку Академии художеств // Северная пчела. – 4.11.1839. – № 250. 7. *Герц К.* Из Петербурга // Современная летопись Русского вестника. – 1860. – Т. XXIX. – Октябрь. 8. *Головин И.* Молодая Россия. – Лейпциг, 1859. 9. *Горожанин С...* К издателю "Северной пчелы" // Северная пчела. – 23.02.1861. – № 44. 10. *Дело петрашевцев.* – Т. 3. – М.-Л., 1951. 11. *Жемчужников Л.* Несколько замечаний по поводу последней выставки в С.-Петербургской Академии художеств // Основа. – 1861. – № 2. 12. *Журналистика* // Современник. – 1849. – Т. XVI. – № 7. – Отд. V. 13. *Издания* // Художественная газета. – 9.07.1841. – № 13. 14. *История Князя Италийского*, Графа Суворова-Рымникского, генералиссимуса российских войск. Сочинение Н. А. Полевого // Библиотека для чтения. – 1843. – Т. LX. – Отд. VI. 15. *Іскорко-Гнатенко В. (упор.)* Тарас Шевченко у прижиттєвій критиці (1839–1861). Бібліографія. Матеріали: Навч. посібник. – К., 2009. 16. *Кобзарь, Т. Шевченка* // Северная пчела. – 7.05.1840. – № 101. 17. *Косарик Д.* Життя і діяльність Т. Шевченка. Літературна хроніка. – К., 1985. 18. *К[орсаков] П.* Кобзарь, Т. Шевченка // Маяк. – 1840. – Ч. 6. 19. *Костомаров Н.* Ответ г. Максимовичу // Санктпетербургские ведомости. – 12.01.1860. – № 8. 20. *Кузьмич А.* Последние потомки Гайдамака // Библиотека для чтения. – 1849. – Т. XCV. – № 5. – Отд. I. 21. *Куцый М. [Гатцук М.]* Письмо к редактору // Современная летопись Русского вестника. – 1859. – Т. 24. – Декабрь. – Кн. 2. 22. *Литературные известия* // Сын отечества. – 1839. – Т. XI. – Октябрь. – Отд. VI. 23. *Милорадович Г.* Мова з Украйни [Рецензия] // Русское слово. – 1859. – Май. – Отд. II. 24. *Міяковський В.* Революційні відозви до українського народу 1850–1870 рр. (З матеріалів "Нашого минулого". – К., 1920. 25. *Мордовцев Д.* Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Сочинение Ф. Буслаева // Русское слово. – 1861. – Февраль. – Отд. II. 26. *Мордовцев Д.* Казаки и море. Стихотворные отрывки из истории морских походов запорожского казачества в начале XVII века // Малорусский литературный сборник. Издал Д. Мордовцев. – Саратов, 1859. 27. На Украину // Народное чтение. – 1861. – Кн. 1. 28. *Некролог* // Основа. – 1861. – Февраль. 29. Отчет о состоянии Новостроенской воскресной школы в течение третьего полугодия ее существования (с 20-го октября 1860 года по 20-е апреля 1861 года) // Журнал министерства народного просвещения. – 1861. – Т. CXI. – Июль. – Отд. IV. 30. *П[алауз]ов С.* Александр Петёфи, венгерский поэт // Русское слово. – 1861. – Март. – Отд. II. 31. *Русские полководцы*, или Жизнь и подвиги российских полководцев от времен Императора Петра Великого до царствования Императора Николая I. Издание книгопродавца Константина Жернакова. Жизнеописания составлены Николаем Полевым // Библиотека для чтения. – 1845. – Т. LXX. – Отд. VI. 32. *Стороженко Н.* Малороссийский литературный сборник // Отечественные записки. – 1859. – Т. CXXVI. – № 9. – Отд. III. 33. *Терещенко А.* Быт русского народа. – Ч. 1. – СПб., 1848.

34. *Тр... [Трапезников Н.]* К сведению по вопросу: необходимо ли назначать на обертках книг цену? // Книжный вестник. – 31.12.1861. – № 24. 35. *[Чернышевский Н.]* Азовское сидение... Н. Кукольника // Современник. – 1855. – Т. LI. – № 6. – Отд. IV. 36. *Чужбинский А.* Кобзарь Тараса Шевченка в переводе русских поэтов. Издан под редакциею Н. В. Гербеля // Санктпетербургские ведомости. – 22.12.1860. – № 279. 37. *Krasinski Valerian.* The Polish Question and Panslavism. – London, MDCCCLV. 38. *Rastawiecki Edward.* Słownik malarzów polskich. – Tom II. – Warszawa, 1851.

Ю. Прокопчук, асп.,
Чернівецький національний університет
імені Ю. Федьковича

РИМА ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В ДОСЛІДЖЕННЯХ ДМИТРА ЗАГУЛА

У статті проаналізовано працю Д. Загула "Рима в "Кобзарі" Т. Шевченка" (1924), окреслено її значення для сучасної віршознавчої науки.
Ключові слова: *рима Т. Шевченка, внутрішня рима, функції рими.*

В статье проанализирована работа Д. Загулы "Рифма в "Кобзаре" Т. Шевченко" (1924), обозначено ее значение для современной науки о поэзии.
Ключевые слова: *рифма Т. Шевченко, внутренняя рифма, функции рифмы.*

Consideration of D. Zagul's research "The rhyme in "Kobsar" of T. Shevchenko" (1924), determination of its value in modern science are analyzed in this article.
Key words: *T. Shevchenko's rhyme, internal rhyme, functions of rhyme.*

Рима Т. Шевченка – предмет аналізу багатьох українських віршознавців, проте одним із перших дослідників майстерності поетового римування був Д. Загул, який виступив зі статтею "Рима в "Кобзарі" Т. Шевченка" 1924 року в Шевченківському збірнику. Своєю працею учений заперечує думки, які висловлювали сучасники поета (М. Максимович, М. Драгоманов) про бідність, простоту Шевченкової рими. Науковцеві також належить перша спроба класифікації поетових рим. У своїй статті Д. Загул акцентує увагу передусім на особливостях Шевченкової рими. Він звертається до історії її вивчення і наголошує на важливості статті Б. Якубського "Форма поезій Шевченка", яка опублікована у Шевченківському збірнику 1921 року. Д. Загул позитивно оцінює статтю Б. Якубського, підкреслюючи новаторство способів ритмізації

у Т. Шевченка. Проте, з другого боку, "стаття надто загальна: про строфику й евфоніку "Кобзаря", зокрема про риму його сказано в ній дуже мало; більше й не можна сказати на трьох-чотирьох сторінках" [2, 109]. Хоча саме рима, за твердженням Н. Костенко, є одним з "основних компонентів стиле- і віршотворення в поетичній творчості Т. Г. Шевченка" [6, 47].

М. Зеров, який у своїй лекції "Форма Шевченкової поезії" дещо схематично аналізує літературознавчі праці про віршування Т. Шевченка, вважає, проте, що саме Б. Якубський дав найґрунтовнішу характеристику поетового вірша: "В ній дано докладний розгляд метрики, ритміки, евфоніки та строфіки "Кобзаря" [3, 181]. Однак широких узагальнень стосовно поетової рими у Б. Якубського годі знайти. Д. Загул оцінює риму Т. Шевченка як "одно з найцікавіших явищ його віршової техники" [2, 109] і заперечує ті погляди, які панували в тогочасній науці, що поетова рима народна, "проста й невибаглива" [2, 109]. Дослідник виступає проти тверджень Б. Якубського, який у своїй розвідці підсумовував, що "дуже цікавих рим "Кобзарь" має небагато" [2, 109]. І запереченню цієї тези Д. Загул присвячує надалі свою статтю.

Пізніше у журналі "Життя й революція" 1928 року (№ 7 і 8) вийшла праця Б. Якубського "Творчий шлях поета (Еволюція творчости Дмитра Загула. 1906–1927)", а 1931 року вона ж фактично без жодних змін була опублікована окремою книжкою у видавництві письменників "Маса" (серія "Літературні портрети") під назвою "Дмитро Загул". У ній четвертий розділ присвячено науковій діяльності поета. Окреме місце Б. Якубський відводить праці Д. Загула "Рима в "Кобзарі" Т. Шевченка", говорячи про неї як про таку, що й досі залишається незастарілою, проте "напівзабутою" [9, 49]. Б. Якубський високо оцінює науковий рівень статті ("…її зроблено дуже уважно, свіжо і з дуже доброю ерудицією в цьому вузько-специфічному питанні поетичної стилістики" [9, 48–49]), надалі радить прочитати її поетам, стверджуючи, що кожен знайде "для себе низку солідних, науково-обґрунтованих висловів про українське римування" [9, 49]. Сам же Д. Загул звертає увагу на те, що ця стаття є тільки його першими думками і роздумами, що наука ще тільки чекає на повне й усебічне дослідження Шевченкової рими. Проте стаття Д. Загула не залишилася без уваги наукових кіл і не обмежилася лише відгуком Б. Якубського. У своїй рецензії на

Шевченківський збірник М. Зеров не обминає увагою і розвідку Д. Загула: "Стаття Д. Загула "Рима в "Кобзарі" Шевченка" ставить питання найширше: її завдання – показати багатство й різноманітність римування у Шевченка. В статті багато тонких спостережень щодо характеру Шевченкової рими, її безпосередності, синтаксичної доцільності" [4, 367].

На початку статті Д. Загул аналізує риму Т. Шевченка, зазначаючи, що "Шевченкова рима доцільна, невишукана, невимушена" [2, 110], і саме це є причиною першого, часто помилкового, враження "крайньої простоти" [2, 110], проте при пильнішому розгляді рими виявляється майстерність поета, "в якій до сьогодня ще не може Шевченкові ніхто дорівняти", "такого багацтва і такої ріжноманітности кінцевого, рядкового і внутрішнього римування не знаходимо і в найвибагливіших, найбільш витончених сучасних митців" [2, 110]. Д. Загул наголошував на природності Шевченкової рими, на її невимушеності, що полягає у прямому порядку слів, а не інверсії, як часто "робили всі його попередники й що роблять майже всі сучасні поети" [2, 110]. Досліджуючи риму в "Кобзарі", Д. Загул визначає кілька функцій, які вона виконує у віршах, першими з яких він називає ритмічну й евфонічну функції, проте ці функції рима виконує постійно, а в Т. Шевченка вона має й інші смислові навантаження: рима "зазначує кінець чи початок речення, одділяє головні речення од побічних і розмежовує рівнорядні між собою речення" [2, 110]. Для прикладу дослідник наводить поезію "Якби ви знали паничі…".

У своїй розвідці Д. Загул чи не вперше звертає увагу на внутрішню риму в поезії Т. Шевченка. Науковець акцентує на логічному наголосі, на "психологічному підвищенні та пониженні" [2, 111], зазначаючи, що часто ті слова, які мали цей наголос, римувалися у Т. Шевченка, причому такі внутрішні рими виконують ту ж саму синтаксичну функцію, розділяючи "одну частину речення од другої, ділять його на "ритмічні хвилі"" [2, 111]. Крім цього, у статті наводиться думка, що рима в "Кобзарі" тісно пов'язана з будовою речення, і тому внутрішні рими є настільки органічними в поезії Т. Шевченка. Дослідник виокремлює ще одну функцію поетової внутрішньої рими – функцію увиразнення речення. Дуже часто, зазначає Д. Загул, внутрішня рима виконує функцію милозвучності, проте в "Кобзарі" вона "своїм суголосом підкреслює

де-коли найбільше підвищення в реченні і його кадансію; цим вона зміцнює виразність речення" [2, 111]. Спираючись на працю російського вченого В. Жирмунського про історію і теорію рими (яка довгий час, фактично до появи праць М. Гаспарова, залишалася однією з найвагоміших у цій галузі), український дослідник виділяє ще одну важливу функцію внутрішньої рими: "Шевченко, незрівняний майстер у виборі слів і значінь для римування, переніс це завдання [виокремлення римованих слів і порівняння або протиставлення їх значень. – Ю. П.] кінцевої рими і на внутрішню, яка в инших поетів має виключно евфоничне значіння", "…внутрішня рима в рядкові "Царів, всесвітніх шинкарів" [розбивка Д. З. – Ю. П.] ставить знак рівняння між поняттям шинкаря, що торгує своєю горілкою, і поняттям царя, що шинкує кров'ю своїх підданців" [2, 111]. У зв'язку з цим виділяється ще так звана "каламбурна рима" [2, 112], яка часто надає саркастичний або комічний відтінок.

Однією з найважливіших функцій поетової рими Д. Загул називає ритмічну функцію, оскільки "вона ділить звичайний двохвірш коломийкового розміру на пів-вірші, ба навіть на окремі стопи, зазначує рядкові цезури та дрібніші павзи". Аналізуючи "Подражаніє сербському", науковець доводить, що саме внутрішніми та кінцевими римами Т. Шевченко ділить коломийковий двовірш на амфібрахії, і висновує: "Таким чином Шевченко зтонізував коломийковий двохвірш до певного виду метричної чотирьохвіршової строфіки. Так само тонізує він римами й 12-тискладовий силабичний вірш" [2, 112]. На прикладі "Гайдамаків" (розділ "Титар") дослідник спостерігає за піввіршами й акцентує на внутрішній римі, яка зв'язує собою ці піввірші, цим самим підпорядковуючи собі ритмічну структуру. Окремо у статті звертається увага на значенні "вокального складу" [2, 113] кожного з піввіршів. Аналізуючи комбінації звуків у поезії "Мені однаково…", дослідник наводить ряд статистичних даних про переважання звуків *м, н*, що у свою чергу впливає на зміст у даному творі ("висловлюють смуток і десперацію поета" [2, 113]). Узагальнюючи й підсумовуючи свої спостереження над звуковими комбінаціями у Т. Шевченка, Д. Загул приходить до висновку, що вони "завжди влучні, добірні, доцільні", "вони передають Шевченкові настрої, відповідають цілком предметові поетичного зображення чи вислову,

– вони, так мовити-б, матеріялізують враження та емоції поета" [2, 113]. Асонанси й дисонанси виконують ще й композиційну функцію [2, 110], на що також звернула увагу сучасна дослідниця Н. Костенко, стверджуючи, що "звукова асоціативність поширюється завдяки композиційній функції рими, насамперед через внутрішнє римування" [7, 28].

Надалі Д. Загул у своєму дослідженні піддає аналізові риму у "вужчому розумінні" [2, 113], а саме намагається схарактеризувати її наприкінці, на початку, всередині і впродовж усього віршового рядка. Цікавими є спостереження над початковою римою, чимало прикладів якої наводить дослідник, а також над "середньою римою" [2, 113], оскільки "вона звичайно дзвінкіша од кінцевої і глибша од початкової" [2, 113]. При аналізі позицій внурішньої рими науковець виокремлює так зване "кільце" – риму, яка зв'язує початок і кінець одного віршового рядка і має формулу "Rx–yR", проте "найбільш маркантними щодо цієї рими являються в "Кобзарі" ті рядки, що крім цієї внутрішньої рими ніякої иншої не мають" [2, 114]. У статті наводиться низка інших внутрішніх рим, наприклад, "збіг" з формулою "xR–Ry" (Г. Сидоренко називає таку риму "римою-кільцем", "римою-зіткненням", проте зараховує також до неї і такі рими, "що з'єднують початок й закінчення рядків" [8, 123], за термінологією Д. Загула "кільце"), "кінцівка" (xR–yR), "скріп" (Rx–Ry), "хрестик" (Rr–Rr), а також рими з формулами "xy–RR", "RR–xy", "Rr–rR" ("замок") [2, 115]. За підрахунками вченого, однією з найбільш уживаних рим була та, що з'єднує початок одного рядка з кінцем другого. Взагалі, на думку дослідника, Т. Шевченко мав надзвичайний слух, оскільки часто римував початкове слово одного рядка з останнім словом третього або повторював риму впродовж строфи, часто римував "останнє або перше слово одного рядка з середнім другого" [2, 116], використовував "септінарну риму" [2, 116], яка між римованими словами має семирядковий інтервал. Таких рим Д. Загул нараховує десять, проте наголошує, що з шестирядковим інтервалом їх є набагато більше. І. Качуровський, аналізуючи позиції внутрішньої рими, нараховує їх дев'ять, проте стверджує, що в німецькій літературі кінця XIX ст. на питанні про види рим зупинялися значно докладніше. Свідченням того, що Д. Загул ішов за німецькою класифікацією, є, на нашу думку, сама термінологія, яку використовує науковець, наприклад, "Mittelreime"

[5, 83], що дослівно означає серединна рима, у Д. Загула – "середня" рима.

Д. Загул заперечує ту думку, яка існувала впродовж тривалого часу, що Шевченкова рима – переважно дієслівна, у зв'язку з народною формою його поезії. Дослідник стверджує, що така теза характерна тільки для ранньої поезії, проте "що далі до кінця книжки, тим цих рим значно менше" [2, 117], і вони складають тільки четверту частину усіх рим. "Не буде помилковим вважати, що до заслання в поета панувала ще звукова, суфіксальна рима, а коренева тільки зароджувалась" [2, 117], проте на засланні, за твердженням Д. Загула, Шевченкова рима змінюється: домінує граматично неоднорідна, що у свою чергу, на думку дослідника, пов'язано із переходом до 4-стопового ямба. Однак Н. Костенко заперечує ці висновки вченого, так само, як і думку В. Коптілова, що Т. Шевченко перейшов до нефлективної рими ще в 1845–1846 роках, оскільки "насправді комбінованих, граматично різнорідних рим (точних, неточних, приблизних) тут [в поемі "Гайдамаки" (1841 р.). – Ю. П.] набагато більше, ніж флективних, дієслівних (комбінованих – 65%, дієслівних – 35%)" [6, 56]. Тобто граматично різнорідна рима не пов'язана з переходом до 4-стопового ямба і з'являється ще в ранніх творах поета. Д. Загулу, проте, не вдалося простежити зв'язок рими з віршовим розміром, на чому наголошує Н. Костенко: "Таким чином, лабораторією для ненормативних приблизних і неточних рим у Т. Шевченка був головним чином 14-складовий вірш, а в інших розмірах він більшою мірою притримувався правил" [6, 56].

Д. Загул стверджує, що Шевченкова рима тяжіє до точності. У детермінуванні точності дослідник іде за вже згаданою працею В. Жирмунського і визначає точну риму за кількома параметрами: тотожність кількості складів і наголосів віршових закінчень; тотожність наголошених голосних; збіг або звукова подібність ненаголошених голосних; звукова близькість приголосних, які розташовані після наголошених голосних. На думку дослідника, "в більшості своїх рим Шевченко дотримував тільки трьох перших вимог, так що в нього римує тільки один склад з наголошеним вокалом і позанаголосними одною-двома-трьома шелестівками" [2, 117], однак у чоловічих римах у Т. Шевченка збігався тільки один приголосний перед наголошеним голосним.

Цікавими є висновки Д. Загула про розробку Т. Шевченком неточних і приблизних рим. Приблизна рима полягала в "ухилах як у відтінках наголошеного вокалу, так і в чергуванні твердих і м'яких консонантів" [2, 118] (у сучасній науці останнє твердження зараховується до визначення неточної рими), а також у римуванні закритих і відкритих складів. Неточна рима полягала в різниці наголошених голосних, у кількості й порядку приголосних.

Ці думки Д. Загула підтверджуються сучасними дослідженнями про особливості рими поета. Так, Н. Костенко у своїй статті висновує: "У ранній період […] ведуться активні пошуки і розробка ненормативних неточних і приблизних рим, у багатьох випадках граматично різнорідних, комбінованих, у першу чергу в 14-складовому, генетично народно-пісенному вірші й інших силабічних розмірах, меншою мірою – в 4-стоповому ямбі" [6, 67]. Однак спостереження над приблизною і неточною римою у Д. Загула є дещо схематичними, хоча, як слушно зазначав М. Зеров, "саме оце користування неточними римами і приводило декого з дослідників до висновку про бідність Шевченкового римування" [4, 367]. Проте своє недопрацювання Д. Загул пояснює тим, що "ця стаття, поверхова і загальна, взята мною з тих матеріялів, які я зібрав для більшої, чисто наукової праці про звукові повтори в "Кобзарі"" [2, 118]. Саме це твердження науковця наводить на думку, що мала би бути ще одна стаття, проте за відсутності архіву автора, який, за свідченнями найбільшого дослідника життя і творчості Д. Загула С. Далавурака, зник у 1941–1942 роках, про ці напрацювання говорити не доводиться.

Свої спостереження Д. Загул підтверджує прикладами з поезій Т. Шевченка і на їхній основі заперечує твердження М. Максимовича про бідність поетової рими, який вважав, що Т. Шевченко рідко використовував народно-пісенну основу. Своїм дослідженням Д. Загул доводить, що "рима в Шевченка досить багата, різноманітна й цікава", що "Шевченко знав народню пісню, це доказують його пісні, яких годі одріжнити од дійсно-народніх" [2, 118]. Проте Д. Загул припустився певних неточностей, зокрема, коли стверджував, що рима у Т. Шевченка часто переходить в алітерації й асонанси. На думку Г. Сидоренко, "це твердження пародоксальне", "рима не може переходити в асонанси й алітерації, бо вона з них походить" [8, 20]. Однак своє розуміння походження

рими Д. Загул продемонстрував ще 1923 року в підручнику "Поетика": "Як така, вона мусіла бути колись початковою", "при строгішому ритмичному розвитку ця початкова рима залишилась тільки в одному рядку і таким чином повстала рядкова рима, щось подібне до алітерації, яку зустрічаємо в старовинних поетичних утворах", "під кінець 10-го віку з'явилась (певно, самостійно, хоч і не без деякого впливу зі сходу, з Арабії) не така буйна, але більш повнозгучна кінцева рима, яка мусіла зв'язувати віршові рядки в строфи" [1, 137]. Про походження кінцевої рими говорить І. Качуровський і вважає, що вона постала самостійно, без арабських впливів [5, 34–35], і підтверджує думку Д. Загула про походження її з рядкової рими, стверджуючи, що "вона розвинулася з рими піввіршів" [5, 81], тобто з такої, яка за сучасною термінологією називається внутрішньою.

Стаття Д. Загула про риму Т. Шевченка залишалася деякий час призабутою, однак не втратила свого значення, оскільки містить цікаві висновки щодо внутрішньої рими поета, функцій, які вона виконує у його творах. Так, підсумовуючи думки науковця з приводу функцій внутрішньої рими, можна виділити таке: вона ділить рядок на піввірші, цим самим підпорядковуючи собі ритмічну структуру; виокремлює римовані слова і порівнянює або протиставляє їхні значення. Спостереження над римою Т. Шевченка залишаються актуальними й досі, оскільки, як стверджує Г. Сидоренко, саме Д. Загул "уперше порушив питання класифікації Шевченкової рими" [8, 123], виділивши цілий ряд позицій внутрішньої рими, а також звернув увагу на рядковий інтервал, зокрема семирядковий, зробив акцент на структуротвірній функції внутрішньої рими, на чому наголошують І. Качуровський та Н. Костенко. Д. Загул звернув увагу на асонанси й дисонанси, а також їхні функції у поезії Т. Шевченка. Варто відзначити, що погляди Д. Загула на віршування Т. Шевченка (хоча вони і не були предметом дослідження науковця) відповідають загальним тенденціям тодішнього літературознавства. Д. Загул не поділяв поглядів С. Смаль-Стоцького (лекції якого мав змогу відвідувати в Чернівецькому університеті у 1912–1913 роках) на ритміку Т. Шевченка, який виокремлював у ній тільки коломийковий, козачковий (шумковий) і колядковий вірші.

Дослідження Д. Загула є суголосними сучасним поглядам дослідників ритміки Т. Шевченка. Слід наголосити, що своєю

статтею Д. Загул зробив вагомий внесок у розвиток українського літературознавства, зокрема шевченкознавства 20-х років XX ст., спричинив подальші дослідження рими поета.

1. *Загул Д.* Поетика / Переднє сл. Б. Якубського. – К., 1923. 2. *Загул Д.* Рима в "Кобзарі" Т. Шевченка // Шевченківський збірник / Під ред. П. Филиповича. – К., 1924. 3. *Зеров М.* Українське письменство XIX ст. Від Куліша до Винниченка: Лекції, нариси, статті. – Дрогобич, 2007. 4. *Зеров М.* Шевченківський збірник // М. Зеров. Українське письменство / Упоряд. М. Сулими, післямова М. Москаленка. – К., 2003. 5. *Качуровський І.* Фоніка. – К., 1994. 6. *Костенко Н.* О рифме Т. Г. Шевченко // Актуальні проблеми слов'янської філології. Сер. Лінгвістика і літературознавство: міжвуз. зб. наук. ст. – Донецьк, 2009. – Вип. XX. 7. *Костенко Н.* Про риму і строфіку Шевченка // Слово і час. – 2011. – № 1. 8. *Сидоренко Г.* Ритміка Шевченка. – К., 1967. 9. *Якубський Б.* Дмитро Загул. – К., 1931.

Д. Ткаченко, асп.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

"…І ВІД ДІДА ТАРАСА, І ВІД ПРАДІДА СКОВОРОДИ": ДУХОВНІ АРХЕТЕКСТИ В. СИМОНЕНКА

Винесеними в заголовок рядками поет сам означив найважливіші джерела своєї духовної та стильової спадкоємності. У статті розглянуто інтертекстуальне відлуння творчості Т. Шевченка (насамперед), а також художніх ідей Г. Сковороди, української фольклорної афористики у змістовій та формальній сферах Симоненкової лірики.

***Ключові слова**: архетекст, стиль, алюзія, ремінісценція, афористичність.*

Вынесенными в заглавие статьи строками поэт сам обозначил важнейшие истоки своей духовной и стилистической преемственности. В статье рассмотрены интертекстуальные отголоски творчества Т. Шевченко (прежде всего), а также художественных идей Г. Сковороды, украинской фольклорной афористики в содержательной и формальной сферах лирики Василя Симоненко.

***Ключевые слова**: архетекст, стиль, аллюзия, реминисценция, афористичность.*

The poet himself identified the main sources of his spirituality and stylistic continuity as it is written in the title of this article. The intertextual echo (primarily) of T. Shevchenko's creative work as well as H. Scovoroda's artistic ideas and Ukrainian folk aphoristics in the content and formal spheres of Symonenko's lyrics is investigated in the article.

***Key words:** archetext, style, allusion, reminiscence, aphoristic manner.*

Те, що Василь Симоненко відчував містичний зв'язок із пращурами, засвідчують такі вірші, як "Шум полів" (згодом перероблений із доданим підзаголовком "Над Кобзарем" – докладніше текстологічну історію цієї переробки див.: [5, 25–27]), "Безсмертні предки" та ін. М. Сом згадує, що його товаришеві навіть був приснився сон, де він їде на возі з Шевченком, Франком, Лесею, а йому, Сомові, туди ще зарано. Згодом із тих спогадів постав вірш: "Симоненків сон" (1995).

Передмова мюнхенського україніста І. Кошелівця до видання творів В. Симоненка за кордоном називалась "У хороший Шевченків слід ступаючи" [1]. У цій передмові та в примітках [2] ішлося і про ідейно-художню наступність, і про цензурні спотворення, і про версифікаційні особливості поезії В. Симоненка. Через кілька десятиліть черкаський науковець В. Пахаренко підхопив цю тему статтею "Духовний камертон Василя Симоненка" [3], де, зокрема, стверджувалося, що молодий поет зумів уникнути епігонства за всієї суголосності загального пафосу, антропоцентризму, пошуку двох шляхів до Правди – месницького і християнського, звеличення образу Матері, України, жанрових форм послання, інвективи, притчі, містерії тощо.

Нині можемо вести мову й про алюзії, ремінісценції, пряме називання та інші форми інтертекстуальності, що сягають не тільки духовних архетипів "діда Тараса" і "прадіда Сковороди", а й багатьох інших джерел. Широку панораму різногранної Симоненкової лектури й творчих зацікавлень подає колишня колега по роботі в "Молоді Черкащини" Лілія Шитова [9].

Прагнучи не повторювати вже сказаного, наведемо лише кілька найпоказовіших прикладів. Хронологічні віхи руху Симоненкового тексту постають водночас і віхами еволюції індивідуального стилю та – що найважливіше – руху духовних змагань. Тут і спроби рівня початківства, і згадки про митців, творчість яких править за взірець, і дивовижні спалахи-сплави майстерності та прозріння. У жартівливій посвяті "*Т. Г. Шевченку*" (1954), написаній, мабуть, на літніх канікулах після другого курсу журналістики, крізь самоіронію відчуваються й докори сумління: "*Ти пас ягнята за селом, / А я тепер пасу корови. / Ти був великим пастухом, / А я… лиш лобурем здоровим!*". Вірш "Мандрівник", написаний на початку четвертого курсу (18.09.1955), нагадує мандри малого Тараса з

чумаками: "*Бо ж ніхто не знає, що хлопчина / Всі шляхи, де йшли мандрівники, / Буде знати, як оцю стежину, / Що веде від хати до ріки*". Тоді ж (28.10.1955) з'явиться й інвектива "Толóка", писана за найвищими критеріями вимогливості. Із властивим для молодих поривань максималізмом приміряється найвища мета, називаються духовні орієнтири:

Поезія безплідна, як толóка.
Усе завмерло, мов пройшла чума. –
Немає Брюсова, немає Блока,
Єсеніна і Бальмонта нема!

Біля керма – запроданці, кастрати
Дрижать від жаху в немочі сліпій..
Коли б оту толóку розорати,
Шевченко міг би вирости на ній!

Попри природну захисну реакцію: "*– Не йди туди, дорога то нещасна, / То не життя, то смерть*" ("Я"), міцніло й усвідомлення: "*А живуть століття після смерті / Ті, що роблять те, чого "не можна"*" ("Можна"). То були постійні думки й передчуття, заклинання на стійкість, зумовлені екзистенційною проблемою вибору подальшого шляху, ствердження на засадах стоїцизму, ідеалах правди, добра, сумління, справедливості, – аж ніяк не ідеалізованих, не "взагалі", а наповнених реальним змістом і, зрештою, окуплених життям.

Улітку 1962 р. молодого черкаського журналіста, автора першої поетичної збірки "Тиша і грім", було жорстоко побито в приміщенні транспортної міліції залізничної станції імені Тараса Шевченка у Смілій. Незабаром він написав "Перехожого" (9.09.1962) з посвятою Ліні Костенко. Ліричний герой (власне автор) вірша "Самотність" (24.09.1962) відчуває гостру потребу побратимства: "*– Пошли мені, Боже, хоч ворога, / Коли друга послати жаль!*". Риторико-стилістичний перегук із Шевченковим накликанням лихої долі: "*Коли доброї жаль, Боже, / То дай злої, злої!*".

Дві останні строфи з написаної за півроку до смерті інвективи "Прирученим патріотам" (26.06.1963) говорять самі за себе, не втрачаючи злободенності, а навпаки, ще більше її набуваючи:

Хто ваш народ? Яка у нього доля?
Куди його коріння проросло?
Чиї могили стогнуть серед поля,
Забрівши здичавіло у село?

Хоч раз почуйте, грамотні руїни,
Нікчемні слуги чорного добра,
Як, обіпершись вітрові на спину,
Кричить Тарасова гора:
– Нема на світі України,
Немає другого Дніпра!..

Знаковий для свого часу вірш, що друкувався в радянських виданнях під назвою "Пророцтво 17-го року", а за кордоном – за першим рядком – "Гранітні обеліски, як медузи…", як свідчить Лесь Танюк, був зроджений емоційним поштовхом під час відвідин Биківнянського цвинтаря "розстріляних ілюзій". І першими були рядки: "*Ми топчемо і ворогів , і друзів, / О бідні йорики, всі на один копил. / На цвинтарі розстріляних ілюзій / Уже немає місця для могил*" [4, 542].

Умістивши "Гранітні обеліски…" в розділі "Поезії, спотворені радянською цензурою", І. Кошелівець відніс до таких спотворень появу заголовка та двох завершальних рядків невідомого походження, яких не було в кількох примірниках оригіналу, одержаних видавцем із різних джерел. Там закінчувалося так: "*І захитають дерева на вітті / Апостолів злочинства і облуд*". А в радянських виданнях додано: "*І встане правда і любов на світі, / І на сторожі правди стане труд*".

Хто дописав? "Навіть мало вправна в поезії людина помітить, що ці два рядки Симоненкові не належать" [2, 301], – сказано ефектно, проте на основі браку інформації. Нині ж не можемо категорично стверджувати, що це не був сам автор, котрий розумів, що таким чином рятує весь вірш. Особливо ж після того, як і фізично почав відчувати невблаганну ходу репресивного маховика. До того ж і раніше було в поета чимало віршованої публіцистики (часто він і підписував такі одноденки псевдонімами). Та й дописано ті два рядки не лише "в дусі гасел сімнадцятого року" [2, 301], а й у дусі

теперішніх гасел, надто ж передвиборних. Але є тут алюзія до Шевченкового надчасового: "*Чи буде правда меж людьми? / Повинна буть, бо сонце стане / І осквернéну землю спалить*".

В. Симоненко прагнув сягнути Шевченкової афористичності. Симоненкові афоризми докладно описала й процитувала Л. Шитова [8]. У ХХ ст., надто ж у модерністській літературі, афористичність із її претензією на репрезентацію абсолютної істини, стає вже нібито менш актуальною завдяки розростанню ігрової, розважальної функції мистецтва. А проте й дидактичну та пізнавальну функції також навряд чи варто занехаювати. В ідеалі, як зазначає Е. Соловей, думка, сформульована в *афоризмі*, має містити нові щаблі життєосягнення [6, 243–270].

За Р. Бартом, називання, іменування, означування вже ідеологізує означуване. І це справді так, адже матеріалізація думки чи почуття у слові – то їх ствердніння, закостеніння, зупинка. "*Як усе на світі зрозумієш, / То тоді зупинишся й умреш*" (В. Симоненко). Однак не означувати – повернутися до мовчання.

Ще Ф. Тютчев поетично декларував: "*Мысль изреченная есть ложь*". Але це теж афоризм, отже, за його ж логікою, – неправда?

Цілковито оригінальним у слові бути неможливо: воно – результат усієї попередньої мовотворчості, а відтак і духовного, морально-психологічного досвіду, менталітету, зрештою – національної чуттєвості, пам'яті, вдачі. Так, у народних прислів'ях і приказках відбились – моменти істини, вихоплені колективним національним генієм із потоку часоплину. Їх можна застосовувати в різних ситуаціях і контекстах. Зокрема – і щодо творчої та життєвої долі В. Симоненка, який зростав і формувався як людина й митець саме в такому етико-естетичному кодексі. Про це свідчать і записи приказок та прислів'їв, здійснені його матір'ю в Біївцях.

Серед цих афоризмів є і багатозначні *сентенції*, й категоричні *максими*. За своєю природою *максима* означує не так "остаточні" філософські істини, як імперативні моральні осяяння. Чи не тому поет найчастіше вдається саме до неї. У переважній більшості його *максим* постає не накинена ззовні й заримована мораль, а виболене, крізь причетність і співчуття осягнене відкриття, одкровення. І це стосується не лише віршованих, а й прозових творів. Так, біль від утрати людини, що була йому і за батька, і за мудрого порадника, вихлюпнулась у знаменитий вірш "Дід умер"

(08.03.1959). Це була найперша емоційна реакція *власне автора*, до якого в цьому, як і в багатьох інших віршах Симоненка, не підходить відсторонено-дистанційний термін "ліричний герой". Утім, наприкінці вірша поет виходить і на власні сентенції на вічну тему – "він увесь не умре".

А в прозовій "Думі про діда", написаній уже з невеликої часової дистанції, можемо зустріти й більш розважливі описи та роздуми морально-етичного плану, і свідчення того, що вже змалку було в кого вчитися римувати, і каяття за мимоволі вчинені кривди, і сліди мистецьких зацікавлень та їх зіставлень з первинною дійсністю (у квадратових дужках поновлено недруковані фрагменти з рукопису):

"– Гей-гей, – сміються його пожмакані вуста. – Бери краще косу та неси її до клуні. [А по дорозі не колупайся в носі, а слухай мою мову, давно готову].

Ми йдемо через сінокіс, і темніє над нами небо, і дзвенить земля на тисячу ладів, і я слухаю. Слухаю небо, і слухаю землю, і слухаю дідову мову. І в серце моє вливається якась незрима сила, що на віки вічні прив'яже мене до цієї землі, до співучої тихої мови. [І йтиму я по ній, і благословлятиму важкі сліди моїх добрих і нелукавих предків].

...Чим густіша паморозь падала на дідову голову, тим більше він любив мене і щедріше розкривав свою душевну скарбницю. Він старів на моїх очах, і йому здавалося, що сила його і навіть саме життя його переливаються в мене, бо не було в діда синів – покосили їх пошесті та кулі.

– Безсмертячко ти моє кирпате, – шепотів дід, коли я засинав під музику його слів.

То були дуже гарні слова, бо поганих дід не говорив мені.

Я часто ображав і кривдив діда то своєю нетямучістю, то жорстоким дитячим егоїзмом. Але дід великодушно пробачав мені, як уміють пробачати великі люди. А дід був великим і простотою своєю, і тим, що не канючив од життя більше, ніж заслужив.

Любив дід читати історії та географії, а ще любив Шевченка та Горького, бо Шевченко – це, мовляв, селянський письменник, а Горький – городський.

– Правди такої, як у них, ні в кого немає. Інші теж розумні, але не такі. Не селянський і не робочий розум у них. Якщо я не зрозумів їх, то попроси у них за мене пробачення, коли виростеш.

Що ж, пробачте йому, графе Толстой і Антоне Чехов, не ображайтеся на нього, могутній Франко і ніжна Лесю, не гнівайтеся, Олександре Блок, Володимире Маяковський і Олександре Довженко. І ще й ще інші. А ті, хто бачив, як [умирав він од голоду (у друкованих текстах пом'якшено – *як сам відривав від рота*)], оддавши останню зернину фронтові, як годував на трьохсотграмовий трудодень своїх внуків, – ті, що бачили це і мовчали або цвіріньтотіли римами про кохання, нехай самі підуть до його могили і попросять у нього пробачення. Не збагнули вони ні сили, ні краси, ані роботи його. І якщо не простить він їх, то нехай спалять свої книжки і візьмуться за іншу працю, щоб не була їх старість убогою.

[Дід був сучасником багатьох гігантів. Він годував їх своїм хлібом і вже тому заслужив пам'ятника.]" [5, 412–413].

Вчуваємо тут і відлуння ідеї "сродности", "сродного д□йствія". Саме так звучать в оригіналі ці ключові поняття філософії Г. Сковороди. Серед тих *споріднень* він називає і "сродность к хл□бопашеству", і "сродность к богословіи", і "сродность к воинству", навіть "к подл□йшему ремеслу" [7, 209–230]. Якщо перекласти ці поняття сучасною мовою, то мають бути *спорідненість (схильність), споріднена діяльність (дія)*. Тоді як у найчастіше вживаному анонімному спотворенні "сродна праця" першу частину словосполуки оригіналу макаронічно спрофановано, а другу звужено. Адже у філософа йшлося не лише про працю, а про природний потяг до певного виду діяльності, що значно ширше. Саме жагою спорідненої діяльності перейняті тексти В. Симоненка.

На час написання "Думи про діда" вже були видрукувані і "феєрична трагедія" І. Драча "Ніж у Сонці", де, зокрема, в епізоді похорону голови колгоспу є подібне "випрощування": "Простіть, Родени, Моцати й Ейнштейни". Згадаймо також "Балладу про Сар'янів та Ван-Гогів" І. Драча і запис у Симоненковому щоденнику: "Я не можу навіть по-справжньому заздрити Сар'янам і Шостаковичам, бо ж неписьменний не може заздрити Льву Толстому" [5, 542]. Славетні імена вірменського художника М. Сар'яна (1880–1972) та російського композитора Д. Шостаковича (1906–1975) вжито у множині як синекдоху – власні імена у значенні загальних.

У спразі художнього синтезу митець переймає імпульси, що йдуть не тільки від попередників, а й від сучасників, витворюючи разом з ними спільний "шістдесятницький" інтертекст. Але в тому інтертексті характерними рисами саме Симоненкового ідіостилю є публіцистичність, афористичність та інвективність "прямої мови" і викликана цим наявність великої кількості риторичних фігур.

Колективний Т. Шевченко таки виріс на розораній толок*о*ю шістдесятників тол*о*ці. Можна згадати і вперше оприлюднену в університетській стіннівці поему І. Драча "Смерть Шевченка", і "Молитву" Д. Павличка ("Отче наш, Тарасе всемогутній…"), і "Ґратовані сонети" І. Світличного із тим "Парнасом", де "*Хтось невид**и**мий ізбудив / Світ Калинцевих візій-див, / Драчеві клекоти і хмелі, / Вій Вінграновських інвектив / Чаклунство Ліни, невеселі / Голобородькові пастелі / І Стусів бас-речитатив*"), і виболену афористичність В. Симоненка, яку продиктувало йому "*покликання сумне / Любити все прекрасне і земне / І говорити правду всім бульдогам*" ("Я"). "*На тебе теж відкрили справу, / Ти не уник свого хреста*", – писав І. Світличний у "камерній персоналії" "В. Симоненкові". Поки що такою була доля надто багатьох улюбленців української музи.

1. *Кошелівець І.* У хороший Шевченків слід ступаючи // *Симоненко В.* Берег чекань. – Вид. 2-е, переробл. / Вибір і коментарі І. Кошелівця. – Мюнхен: Сучасність, 1972. 2. [*Кошелівець І.*]. Коментарі // Там само. – С. 295–306). 3. *Пахаренко В.* Духовний камертон Василя Симоненка // Слово і час. – 1993. – № 2. – С. 3–7. 4. *Танюк Л.* [Щоденниковий запис про відвідини Биківнянського лісу] // *Танюк Л.* Твори: В 60 т. – Т. VI: Щоденники 1962 р. – К.: Альтерпрес, 2006. – С. 538–544. 5. *Симоненко В.* Вибр. твори / Упоряд. А. Ткаченко, Д. Ткаченко. – К.: Смолоскип, 2010. – С. 5–70. 6. *Соловей Е.* Блискавка чи блискітка? (Про афористичність) // *Соловей Е.* Поезія пізнання: (Філософська лірика в сучасній літературі). – К.: Дніпро, 1991. – С. 243–270. 7. *Сковорода Г.* Разговор, называемый алфавит или Букварь мира // *Сковорода Г.* Літературні твори / Вступ. ст., упоряд. і прим. Б. А. Деркача. – К.: Наук. думка, 1972. – С. 197–243. 8. *Шитова Л.* Афоризми Василя Симоненка // Холодний Яр: Часопис Черкас. обл. орг. Нац. спілки письм. України. – Черкаси: Відлуння–Плюс. – 2004. – № 4. – С. 141–142. 9. *Шитова Л. П.* Я воскрес, щоб із вами жити: Філософія життя і творчості Василя Симоненка. – Черкаси: Вид. Чабаненко Ю. А., 2005. – 112 с.

О. Цурканюк, завідувач експозиційного відділу,
Національний музей Тараса Шевченка

ТАРАС ШЕВЧЕНКО: АСПЕКТИ СПІЛКУВАННЯ З УКРАЇНСЬКИМ І ПОЛЬСЬКИМ ПАНСТВОМ

У статті досліджено зв'язки Тараса Шевченка з українськими та польськими родами. Окрему увагу приділено маєткам – як культуротворчим осередкам XIX ст.

Ключові слова: *творчість Тараса Шевченка, Рєпніни, Тарновські, Ґалаґани, Лизогуби, Кейкуатови, Кочубеї, Браницькі, Потоцькі.*

В статье рассмотрены связи Тараса Шевченко с украинскими и польскими родами. Особое внимание уделяется имениям – как культуротворческим центрам XIX в.

Ключевые слова: *творчество Тараса Шевченко, Репнины, Тарновские, Галаганы, Лизогубы, Кейкуатовы, Кочубеи, Браницкие, Потоцкие.*

The article investigates Taras Shevchenko's relations with Ukrainian and Polish aristocracy. Special attention is paid to the old estates, as cultural centres of the XIXth century.

Key words: *work of Taras Shevchenko, the Repnins, the Tarnovskis, the Galagans, the Lyzohubs, the Keykuatovs, the Kochubeis, the Branitskis, the Pototskis.*

Життя Т. Шевченка, як, власне, і його творчість, пов'язане з багатьма неперетинними особистостями, імена яких і нині привертають до себе увагу. Родові маєтки української еліти стали осередками культури, що тримають міцний зв'язок між минулим і сучасним, розповідають про їхніх власників. У дослідженні зупинимось лише на окремих постатях, що найчастіше згадані Т. Шевченком у прозових і поетичних творах, у малярській спадщині.

2 липня 1843 р. молодий поет і художник у супроводі В. Капніста прибув до маєтку Рєпніних у містечко Яготин із наміром оглянути картинну галерею М. Рєпніна. Колишній військовий губернатор Малоросії, повернувшись 1842 р. із-за кордону, оселився в маєтку своєї дружини В. Розумовської в Яготині.

Одним із перших володарів Яготина був І. Скоропадський. 1722 р. гетьман передав яготинські землі переяславському полковнику В. Танському, онукові С. Палія. 1757 р. К. Розумовський домігся царського указу, згідно з яким імператриця Єлизавета Петрівна подарувала йому яготинські землі. За іншою версією, К. Розумовський придбав Яготин у В. Танського. Маючи величезні

прибутки від своїх володінь, необмежену владу в Україні, гетьман почав упорядковувати численні володіння. П. Зайцев у біографічному дослідженні про митця "Життя Тараса Шевченка" (Нью-Йорк – Париж, 1955) зазначив, що граф перевіз до Яготина свій київський двоповерховий будинок. Для здійснення задуму К. Розумовський із Яготина викликав 3000 кріпаків із сокирами та підводами. Згодом Яготин дістався старшому сину гетьмана графу О. Розумовському – міністру народної освіти Росії. Молодий власник розгорнув масштабне будівництво, за проектом знаменитого архітектора А. Менеласа (приїхав він до Росії 1784 р., багато років самовіддано працював, збудував для дружини Миколи І Олександри Федорівни літній палац в англійському стилі, приєднавши до нього парк, що назвали на честь імператриці).

Яготинський парк є одним із найдавніших. Активне створення парку розпочалося в другій половині XVIII ст. Для нього була відведена земля, що простяглася вздовж річки Супій. Тут і насадили перші дерева та кущі. У кінці століття розпочали будівництво палацу, флігелів та службових приміщень.

Отто фон Гун, відвідавши парк 1805 р., у своїх подорожніх записках "Поверхностные замечания по дороге от Москвы в Малороссию к осени 1805" (Москва, 1806) записав: "Здесь созидается целый свет и все в новейшем вкусе, по планам архитектора Адама Менеласа, а производит строение здешний архитектор Годегард и не более как через три года все привел к концу. В середине главный корпус в два этажа. На правой и левой сторонах одного в полуциркуле по три павильона. Каждый павильон сам по себе большой дом" [7, 46]. Палац був цегляний, двоповерховий, багато декорований. Фасад будинку виходив на Супій (у ті часи шлях до Яготина пролягав уздовж Супою). У плані – палац у формі подовженого прямокутника з виступами в бік озера у вигляді центральної напівротонди і ризалітів. До нашого часу зберігся лише лівий ризаліт будівлі, де розміщена Яготинська картинна галерея. Архітектурний ансамбль представляв нову тенденцію в будівництві заміських маєтків у останній третині XVIII ст.: житлові і господарські будівлі споруджувалися окремо, останні зводили з цегли. Для створення парку О. Розумовський запросив садівника Пельца, що працював у парках Парижа і

Лондона. Згодом місцеві майстри розбудовували паркову частину, не порушуючи принципів, закладених попередніми.

Гун називає рослини, що були завезені до яготинського парку: "Я видел здесь дубы, разные сосны, высокие ясени, дикий персик, разные роды тополей, дикие каштаны, акацию, рябину, волошский орех, березы (которые на Украине редко где), виноградный сад" [7, 55]. Деякі види рослин привозили з підмосковного саду графа О. Розумовського, який вважали до 1820 р. московським дивом.

В. Георгієвський описав історію Яготина в журналі "Столица и усадьба" (1914. – №3): "[…] по счастливой случайности, Яготин избегнул печальной участи Батурина и других усадеб. Здесь до сих пор хранится громадная библиотека, заключающая от 30 до 40 тысяч книг" [3, 5]. На початку XX ст. яготинська картинна галерея, що активно поповнювалась ще в часи Розумовських і складалася з "редких картин и гравюр, европейских и русских художников и старых, и конца 18 века" (К. Розумовський захоплювався творами італійських майстрів), зберігала свою цілісність. До 1917 р. маєток був приватною власністю, після 1917 р. – його спіткала доля багатьох спустошених радянською владою дворянських осередків. Тривалий час у ньому жили працівники цукроварні, збудованої в Яготині в 1910–1911 рр. Частина архіву, бібліотеки, мистецького зібрання була втрачена, частина зібраних скарбів потрапила до музейних колекцій України та Росії. Деякі предмети побуту з палацу Розумовських-Рєпніних, зокрема бронзові підсвічники, вази, тарілі з розписами, представлені в експозиції Яготинського державного історичного музею. Меморіальні меблі, зокрема стіл, за яким працював Т. Шевченко, стільці з гарнітуру князів Рєпніних, шафа для одягу, різьблений комод, ліжко, експонуються в музеї "Флігель Тараса Шевченка".

У флігелі, що став частиною архітектурного ансамблю яготинського комплексу і готелем для приїжджих гостей, жив поет-художник. Стіни флігеля він прикрасив власними малюнками. Настінні розписи митця, на жаль, не збереглися. Під час Великої Вітчизняної війни будинок-флігель зруйнували. Завдяки сприянню колишнього директора О. Непорожнього, у вересні 2003 р. музей "Флігель Тараса Шевченка" відкрив двері для відвідувачів (будівництво тривало понад двадцять років). Сучасна експозиція

музею розміщена в п’яти залах і відтворює інтер’єр будинку періоду проживання в ньому Т. Шевченка.

М. Рєпніна поховали в однобанній Трапезній церкві Густинського Свято-Троїцького монастиря, яку 1845 р. освятили на честь Воскресіння Христового. Про поховання батька в Густинському монастирі писала В. Рєпніна в листі до Т. Шевченка (між 10.01–22.02.1845 р.): "Я почала було писати з дороги до Прилуки, куди ми повезли священні останки його, тобто в Густинський монастир. Це було його бажання: там поновлюються церкви, то одну хоче матуся поновити над ним" [6, 34]. Згодом на кошти В. О. Рєпніної храм оновили, іконостас замінили на новий. Т. Шевченко в повісті "Музыкант" згадав про місце поховання князя Рєпніна: "Узнавши все это и нарисовавши, как умел, главные, или святые, ворота, да церков о пяти главах Петра и Павла, да еще трапезу и церковь, где погребен […] достойный князь Николай Григорьевич Репнин" [14, 178]. В альбомі 1845 р. художник виконав акварельний малюнок "В Густині. Трапезна церква".

Захоплювався митець архітектурою Троїцького храму в Яготині, описав його в "Близнецах": "[…] а в четверг рано мы были уже у Яготыни. <…> Только смотрю, на базаре стоит какой-то круглый будынок, и столбы кругом, кругом… Смотрю, и крест наверху, на круглой крыше. "Господи, – думаю соби, – уж я ли церков у Киеве не видала, а такой, хоть побожиться, так, я думаю, и в Ерусалиме нет"" [9, 48]. Кам’яна церква була збудована 1800 р. Розумовським. При ній розміщувались церковна бібліотека та дві церковно-приходські школи. 1936 р. храм зруйнували. Нині ведуться роботи з його відбудови.

М. Тарновський у статті "Качанівка", надрукованій у журналі "Столица и усадьба" (1915 р. – № 40–41), звернувся до історії Качанівської садиби. Хорист імператорського двору Ф. Качеповський придбав землю і заснував хутір, що отримав назву Качанівка. Згодом він перейшов у власність брата Ф. Качеповського – Михайла.

1770 р. Катерина II купила Качанівку для генерал-губернатора Малоросії П. Румянцева. У цей період розпочинається формування архітектурного ансамблю та паркової зони, пізніше перетвореної на розкішний парк площею понад 700 гектарів (з них – 100 гектарів водойм), що й досі не перестає дивувати своєю величчю і красою.

Український зодчий М. Мосціпанов (навчався в учня Растреллі А. Квасова, московського архітектора та першого віце-президента Петербурзької академії мистецтв В. Баженова,) за проектом московського архітектора К. Бланка, звів розкішний палац. Історик О. Лазаревський назвав М. Мосціпанова першим малоросійським архітектором.

Архітектура палацу належала до романтичного стилю, притаманного спорудам XVIII – кін. XIX ст. Будівлю звели одноповерхову, фасади декорували романтизованими формами численних баштoчок, уступами та нішами, які в цілому асоціювалися з архітектурою Сходу: так забажав замовник, що брав участь у війні Росії з Туреччиною в 1768–1774 рр.

У Качанівці, крім П. Румянцева, жив його син Сергій Петрович. 19 травня 1808 р. С. Румянцев продав Качанівку Г. Почеці, який перебудував палац за власним смаком. У цей період розпочалося будівництво цегляної церкви в стилі ампір, що завершилось 1828 р., за Г. Тарновського. Церкву освячено Георгіївською, на честь Георгія Хозевіта. У ній 1838 р., за часів Г. Тарновського, співав хор під керівництвом М. Глинки. (У склепінні під церквою поховали Г. Тарновського з дружиною. Їхнього племінника В. Тарновського поховали також при церкві в білій мармуровій гробниці скульптора Монігеті.)

Г. Почека помер 1816 р., залишивши все майно дружині П. Тарновській (перший шлюб був зареєстрований із С. Тарновським). Після смерті вдови, за заповітом подружжя, маєток став власністю камер-юнкера Г. Тарновського (1824 р.), сина Параски Андріївни від першого шлюбу. Під час володіння Тарновськими палац пережив п’ять будівельних циклів і дійшов до нас у зміненому вигляді. Акварельний малюнок першої половини XIX ст. О. Кунавіна "Маєток Румянцева в Качанівці" (зберігається в Національному музеї Тараса Шевченка) репрезентує маєток Румянцева-Задунайського в його первісному вигляді.

За часів Тарновських палац був перебудований у стилі класицизму – з одноповерхового на двоповерховий, завершувався він куполом.

Качанівський парк – один із найбільших в Україні. У композицію введені скульптура, арочні містки, руїни. Неподалік від палацу на

штучно створеному узвишші розміщена будівля, де працював М. Глинка.

Наприкінці травня або на початку червня 1843 року Т. Шевченко, повертаючись Білоруським трактом в Україну, уперше завітав до села Качанівка, де жив Г. Тарновський. Із власником Качанівки художник познайомився 1839 р., задовго до приїзду в Україну, відвідував його маєток упродовж 1843–1844 рр. Качанівську садибу письменник описав у повісті "Музыкант".

В. Тарновський (старший) поклав початок колекції українських старожитностей. Продовжив цю справу його син В. Тарновський (молодший). Після смерті батька, ставши господарем Качанівки, В. Тарновський розгорнув меценатську діяльність. Але найважливішою справою його життя стало колекціонування. За порадою О. Лазаревського, своє зібрання він передав Чернігівському губернському земству. У Качанівському парку В. Тарновський (молодший) планував створити своєрідний "пантеон", де ховали б видатних митців. Садиба стала місцем останнього спочинку лише двох художників: ілюстратора "Мертвих душ" О. Агіна та художника, побратима Т. Шевченка Г. Честахівського.

Після Тарновських садиба належала цукрозаводчику П. Харитоненку та Олівам, які не внесли особливих змін в архітектуру палацу. У 1925–1981 рр. у Качанівці розміщувались різні лікувальні установи. 24 листопада 1991 р. архітектурний ансамбль оголосили Державним історико-культурним заповідником. Зважаючи на його цінність, у лютому 2001 р. заповіднику було присвоєно статус національного.

21 вересня 1840 р. Г. Ґалаґан записав у своєму "Щоденнику" про перебування в П. Ґалаґана: "После обеда все отправились по своим квартирам: я пошел на квартиру Миши [Маркевича], который был помещен с Закревским [Віктором] и Штекером. Я принес с собою "Кобзаря" Шевченко […] и мы начали читать" [2, 217–218] – так відбулося знайомство родини Ґалаґанів із поезією Т. Шевченка. П. Жур у літописі "Труди і дні Кобзаря" (Київ, 2003) зазначив, що в кінці травня або на початку червня Т. Шевченко, перебуваючи в Качанівці, міг відвідати маєток П. Ґалаґана в Дігтярях і слухати гру музиканта-кріпака Артема Наруги, який став прототипом віолончеліста Тараса в повісті "Музыкант".

29 червня 1845 р. поет виїхав до маєтку Петра Ґалаґана в Дігтярі. У цей час Т. Шевченко відвідав і колишній маєток Павла Ґалаґана в Сокиринцях, де господарював його син Григорій Ґалаґан (з ним поет познайомився ще в Петербурзі). У Національному музеї Тараса Шевченка зберігається окреме видання поеми "Тризна" з дарчим написом автора Григорію Ґалаґану.

Григорій Ґалаґан (1819–1888) – відомий поміщик і меценат, зібрав колекцію творів мистецтва в Сокиринському маєтку, заснував у Києві в пам'ять про рано померлого сина Павлуся приватний навчальний заклад – колегію Павла Ґалаґана.

Ґалаґани – давній рід. Засновником династії став козак Ґалаґан з містечка Омельник (нині село Омельник Кременчуцького району Полтавської області), що мав двох синів – Івана та Гната. Гнат Ґалаґан – козацький полковник, з імені якого (Бобринський О. Дворянские роды, внесенные в общий гербовник Всероссийской империи. – С-Пб., 1890) починається династія Ґалаґанів. На початку Північної війни Гнат Іванович був полковником козацького полку. Підтримавши Петра І, він зрадив І. Мазепу, брав участь у руйнуванні Старої Січі. За універсалом гетьмана І. Скоропадського від 13.03.1709 р., Г. Ґалаґан одержав земельні наділи, в тому числі Сокиринці. Син Гната – Григорій Ґалаґан, який після відставки батька посів місце полковника, згідно з універсалом К. Розумовського, отримав села, серед яких Дігтярі.

Іван Ґалаґан – син Григорія Гнатовича – жив у Сокиринцях, де побудував великий дерев'яний будинок, в архітектурі якого використані мотиви українського народного зодчества. Проіснувала споруда до 1829 р.

Сокиринський парк спочатку займав невелику площу й відзначався регулярними прийомами планування алей і групування рослинності, що було характерним у середині XVIII ст. для паркового будівництва багатьох країн Європи та України. Онук Івана Ґалаґана – Павло Григорович, який мешкав у Сокиринцях, задумав їх перебудувати. Він запросив архітектора П. Дубровського. Одночасно зі спорудженням палацу зводились інші малі архітектурні форми: ротонда, готичний міст, альтанка, оранжерея. Увесь комплекс складається з трьох корпусів – центрального і двох бокових. Бокові корпуси призначалися для служб і сполучалися з центральним одноповерховими переходами. При в'їзді з головної

алеї цих корпусів не видно, оскільки вони закриті щільною рослинністю. Із боку парку палац розширюється за допомогою пандуса, що прикрашений мармуровими скульптурами грецької богині Гери і римської богині Церери. Ця архітектурна композиція гармонійно вливається в пейзаж.

Григорій Ґалаґан у "Щоденнику" 10 травня 1836 р. з любов'ю описав рідну оселю: "Я в Секиренцах, в земном раю! Секиренцы, Секиренцы! Я вас нашел еще улучшенными и увеличенными. О милые, любезные, прекрасные Секиренцы! Земным раем вы бы для нас были, если бы жил творец и благодетель ваш!" [2, 197]. Через два роки Григорій Ґалаґан написав заповіт (16 лютого 1838 р.), висловивши бажання бути похованим на території Сокиринського маєтку: "Я, Григорий Галаган, в случае моей смерти или убийства, завещаю, чтобы те, которые останутся после меня, исполнили во имя Бога и всего для них священного, следующие статьи. Первое. В Секиренцах в саду, есть долина (її називають святою. – О. Ц.), в которой стоит дуб с образом. Идя от пруда в глубину долины, вы увидите, пройдя колодезь, на левой стороне, довольно высокую, в долину наклонившуюся березу; под этой березою я завещаю, чтобы меня похоронили" [2, 203]. Т. Шевченко в повісті "Музыкант", розповідаючи про свою подорож до Дігтярів, теж згадав дуб, який бачив у Сокиринцях: "Виргилий мой подвел меня к высокому раскидистому огромному дубу и показал мне на стволе его небольшое отверстие вроде маленького окошечка, сказавши: "Посмотрите-ка в это оконце". Я посмотрел и, разумеется, ничего не увидел. "Посмотрите пристальнее". – Я посмотрел пристальнее и увидел что-то вроде иконы Божией Матери. И действительно, это была икона Иржавецкой Божией Матери, как мне пояснил мой Виргилий, врезанная в этот дуб знаменитым Прилуцким полковником год спустя после Полтавской битвы" [14, 182]. Про Богоматір писав художник Л. Жемчужников: "В саду были прекрасные могучие дубы в изобилии; в одном из них была со времен казачества врезана икона, и потому дуб этот назывался священным" [4,126]. У поемі "Іржавець" Т. Шевченко зазначив, що Іржавецьку ікону Божої Матері 1709 р. вивезли козаки після зруйнування Запорізької Січі.

За радянської влади 1936 р. знищили три церкви: Свято-Вознесенську, побудовану 1783 р., п'ятикупольну Петропавлівську

(панську), яка призначалась для поховання членів родини Ґалаґанів, однобанну церкву великомучениці Варвари, побудовану 1803 р.

Дігтярівський парк, власником якого був рідний брат Павла Ґалаґана – Петро Григорович, створений у 30-х роках XIX ст. Задум здійснили ті ж автори, які будували Сокиринський парк, дотримуючись традицій XVIII ст.: вісь головної алеї спрямована перпендикулярно фасаду палацу, перед яким розміщений парадний двір. Дігтярівський парк зберігся частково, як і палацовий комплекс. Григорій Ґалаґан, залишившись без спадкоємців, подарував частину земель Полтавському губернському земству, що здавало їх в оренду місцевим багатіям. Дігтярівський маєток власник віддав на облаштування ремісничого училища. Сокиринський маєток, після смерті Григорія Ґалаґана, 1888 р. перейшов до племінниці К. Ламсдорф (онуки Павла Григоровича). Для збереження пам'яті роду Ґалаґанів чоловік К. Ламсдорф 1894 р. звернувся до російського монарха з проханням надати право родині Ламсдорф носити прізвище Ламсдорф-Ґалаґан. Останній власник – М. Ламсдорф-Ґалаґан. 1918 р. маєток залишився без господарів. Нині палацова споруда з парком перебуває у власності аграрного ліцею.

У довіднику О. Бобринського "Дворянские роды, внесенные в общий гербовник Всероссийской империи" (С-Пб., 1890) зазначено, що Лизогуби – давній дворянський рід, "доказательство дворянского достоинства которых восходит за сто лет, но благородное течение которых покрыто неизвестностью". Родоначальник – козак Кіндрат Лизогуб, що мешкав у селі Гельмязів (нині – Золотоніський район Черкаської області), мав двох синів – Якова та Івана. За вірну службу І. Мазепа наділив Я. Лизогуба селом Соснівка, а після Другого кримського походу надав йому інші села, серед яких – Бігач.

У 90-х роках XVII ст. у містечку Седнів Лизогуби облаштували родинне гніздо, тут побудували кам'яницю. Я. Лизогуб звів також мурована церкву Різдва Богородиці, яку освятили у Благовіщенську, а згодом – у Воскресенську. Воскресенський храм став родинною усипальницею в Седневі. За свідченнями художника О. Сластьона, що потребують наукового підтвердження, Т. Шевченко написав ікону Різдва Богородиці для церкви Воскресіння Христового.

У Чернігові, на Дитинці, Лизогуб звів будинок. Після смерті полковника (поховали в Чернігівському Єлецькому монастирі) тут

розміщувалась Чернігівська полкова канцелярія. За народними переказами, І. Мазепа сховав у схронах будинку свої скарби і доручив охороняти Мотрі Кочубей.

Андрій (1804–1864) та Ілля (1787–1867) Лизогуби, оселившись у Седневі, перетворили архітектурну садибу на мальовничий архітектурний ансамбль. Внесок І. Лизогуба, що виявився талановитим будівничим, – найбільший.

Одноповерховий будинок частково складався з каменю, частково – з дерева, був оточений великим упорядкованим парком, розділеним на дві частини: верхній і нижній сад. У ньому Лизогуби влаштували фонтани. Один із них, що розміщувався навпроти будинку на узвишші, був вищий за петергофський "Самсон". "Внизу сада, – писав Жемчужников, – искусством Ильи Ивановича Лизогуба, была устроена, в каменном здании в горе, самодействующая машина, которая, тяжело дыша, снабжала сад, дом и службы прозрачной ключевой водою" [4, 131]. Сад розпланували на англійський смак. Тут росли волоські горіхи, дикі оливи, шовковиця, кавказькі чинари, виноград. До козацької кам'яниці брати добудували башту.

У березні-квітні 1846 р., у лютому-березні 1847 р. Т. Шевченко приїздив до братів Лизогубів. Л. Жемчужников неодноразово бував у маєтку Лизогубів у 1850-х роках і бачив Шевченкову малярню: "При въезде в дом Лизогубов, с левой стороны дороги стоял домик, обращенный тремя стенами в сад. <…> В этом уютном и удобном флигеле жил домашний доктор Л. И. Шраг (він приїхав із-за кордону, одружився з українкою і оселився поряд з братами Лизогубами. – О. Ц.) с женою, дочерью лет пятнадцати и сыном лет шести. Постройка была деревянная, оштукатуренная и белая. К одной стороне домика прилеплена была деревянная, оштукатуренная известью внутри и вымазанная глиной снаружи малярня, или мастерская А. И. Лизогуба, в которой проживал и работал когда-то Тарас Григорьевич Шевченко" [4, 132]. Л. Жемчужников бачив розписані Т. Шевченком стіни малярні: "Шевченко имел у Лизогубов <…> мастерскую, стены которой были исписаны его заметками и стихами. Эта мастерская, ее исписанные стены меня гипнотизировали на малороссийский склад и я вдохновлялся Украиной" [4, 163].

Перебуваючи в гостинній родині Лизогубів, художник виконав малюнки "Коло Седнева", "В Седневі", "Чумаки серед могил", портрет олівцем А. Лизогуба та портрет олійними фарбами І. Лизогуба.

Седнівський герб, затверджений 22 серпня 2006 р., репрезентує кам'яницю Лизогубів та елементи родинного герба – руку з шаблею та хрестом.

12 січня 1846 р. Т. Шевченко завітав у Мойсівку на іменини поміщиці Т. Волховської, де познайомився з власником села Бігач князем М. Кейкуатовим і його молодою та вродливою дружиною Катериною (уродженою Бутович). У другій половині березня 1847 р. художник приїхав до маєтку князя М. Кейкуатова. Наприкінці березня – на початку квітня Т. Шевченко виконав портрет княгині і дітей – Миші, Віри та Наді. У листі до А. Лизогуба від 16 липня 1852 р. передавав вітання М. Кейкуатову та його дружині. Прототипом князя Мордатова з повісті "Княгиня" і князя з поеми "Княжна" став М. Кейкуатов, його дружина – стала прототипом Катрусі з повісті "Княгиня" і княжни з однойменної поеми.

Ф. Брокгауз в "Энциклопедическом словаре" (С-Пб., 1894) називає два варіанти прізвища – Кекуатови та Кейкуатови, – татарсько-руський князівський рід, що походить від "владетелей Ногайских". Г. Лизогуб вийшла заміж за колезького асесора П. Кейкуатова, діда М. Кейкуатова, отримавши в посаг Бігач.

Садиба, на жаль, не збереглася, але прізвище архітектора відоме – Д. Єфімов. П. Жур у книжці "Дума про вогонь" (Київ, 1985) зазначив: "Пізніше він [Єфімов] спорудить чудовий будинок у селі Бігач князя М. І. Кейкуатова" [5, 69]. Архітектор, академік Д. Єфімов користувався гостинністю І. Лизогуба, неподалік від його садиби придбав будинок й оселився в Седневі. Помер архітектор у п'ятдесят три роки.

Церкву святого Миколи Чудотворця в Густинському Свято-Троїцькому монастирі, зведену коштом полковника Д. Горленка, перебудували 1853 р., надбудувавши над нею дзвіницю у візантійсько-російському стилі за кресленнями архітектора Д. Єфімова. В альбомі 1845 р. Т. Шевченко в акварельному малюнку "В Густині. Брама з церквою святителя Миколи Чудотворця" відтворив цю архітектурну пам'ятку, але ще до перебудови. Митець, описуючи свою подорож до Густинського

монастиря у повісті "Музыкант", згадав новозбудовану дзвіницю та архітектора Д. Єфімова: "Что это такое за урод торчит? – спросил я у своего приятеля. – Это колокольня вновь отделанной домашней настоятельской церкви, что над малыми воротами. – И, верно, какой-нибудь досужий костромской мужичок смастерил этакую штуку? – Нет, извините, не мужичок, а настоящий патентованный художник!" [14, 205]. Д. Єфімов збудував також домову церкву в Сокиринцях.

Л. Жемчужников, розповідаючи про своє перебування в Седневі, згадав садибу Кейкуатових: "Сад окаймлялся с одной стороны рекою и был расположен на горе; за рекою раскинулись луга, кое-где поросшие кустами, и уходили вдаль, за ними с правой стороны виднелась роскошная усадьба соседа Лизогубов князя Кейкуатова, а с левой – лес" [4, 131]. В. Демич, племінник приватного землеміра Д. Демича, що працював у маєтку князя М. Кейкуатова навесні 1847 р., розповідав, що поет жив у флігелі, де мешкали службовці княжої економії. Нині в селі Бігач збереглася лише церква Кейкуатових.

Наприкінці травня – на початку червня 1843 р. Т. Шевченко завітав до українського бджоляра Петра Прокоповича в село Пальчики на Чернігівщині (про поїздку поета до П. Прокоповича розповідав дід Ложка з Гирявки). У цей часовий проміжок митець міг відвідати Батурин, до якого повертався згодом, – 1845 р. Колишня гетьманська столиця вабила Т. Шевченка своїм історичним минулим.

Після зруйнування Чигирина й перенесення 1669 р. козацької столиці до Батурина, на території цитаделі постав гетьманський палац, у якому порядкували Д. Многогрішний, І. Самойлович, І. Мазепа. Поруч знаходилася дерев'яна Воскресенська церква. У ній загинули жінки з дітьми, які шукали порятунку під час штурму Батурина військами О. Меншикова у листопаді 1708 р. Столицю зруйнували і спалили, місцеве населення винищили. Так помстився Петро І гетьману Лівобережної України І. Мазепі. Т. Шевченко в містерії "Великий льох", наголосивши на трьох зламних періодах в українській історії, що були пов'язані з іменами Б. Хмельницького, І. Мазепи, згадав про трагічні сторінки з життя славної козацької столиці – Батурина:

Як Батурин славний
Москва вночі запалила,
Чечеля убила,
І малого, і старого
В Сейму потопила [10, 316].

Єдина споруда, що збереглася після захоплення російським військом гетьманської столиці, – будинок генерального судді Василя Кочубея:

Одна тілько й осталася
В Батурині хата!
І в тій хаті поставили
Царя ночувати,
Як вертавсь із-під Полтави [10, 316].

Цегляний одноповерховий будинок, споруджений за гетьмана Д. Многогрішного, легенда пов'язує із роботою вищого судового органу – Генерального суду. З обранням В. Кочубея генеральним суддею, призначення будинку змінилося – він перейшов у власність останнього. Суддя довкола оселі облаштував великий парк, що займав 130 гектарів. Саме тут зустрічалися Іван Мазепа та Марія Кочубей. Будинок перебував у власності нащадків генерального судді до 1917 р. Тривалий час унікальна пам'ятка була в запустінні. Лише в 70-х роках XX ст. колишній будинок В. Кочубея реставрували. Нині в ньому розміщується Батуринський краєзнавчий музей, на базі якого створено Національний історико-культурний заповідник "Гетьманська столиця".

Т. Шевченко добре знав історію давнього роду Кочубеїв, особливо його цікавила постать українського державного діяча В. Кочубея (1687–1699 рр. – генерального писаря, 1699–1708 рр. – генерального судді, страченого за наказом Петра I 1708 р.). На акварельному малюнку Т. Шевченка "Марія" (1840 р.), створеному художником за поемою О. Пушкіна "Полтава", головна героїня – М. Кочубей, дочка В. Кочубея (зберігається в Національному музеї Тараса Шевченка).

Т. Шевченко особисто знав П. Кочубея, одного з нащадків генерального судді. 1859 р., на прохання П. Кочубея, митець виконав портрет-парсуну генерального судді. Художник створив

портрет у Петербурзі, звернувшись до техніки олійного живопису вперше після десяти років заслання. Про роботу Т. Шевченка над парсуною залишив спогади його учень Б. Суханов-Подколзін: "Пригадується, що якось я застав Тараса Григоровича у великих клопотах. Він збирався писати олією портрет відомого мазепинського Кочубея, на замовлення одного з його нащадків. У зв'язку з тим же Кочубеєм один з уроків минув у тому, що ми, забравшись до якоїсь величезної академічної комори чи на горище, бабралися в цілому хаосі запорошених старих картин, щоб розшукати якісь портрети якихось малоросійських гетьманів (чи гетьмана), потрібні йому для більшої вірогідності Кочубеєвого костюма" [8, 355].

У проспекті видання "Живописна Україна" (вкладний аркуш, наклеєний на звороті титульної сторінки першодруку) автор зазначив, що 1845 р. планує видати види Чигирина, Суботова і Батурина. Директор Педагогічного музею військово-навчальних закладів В. Коховський, який зберігав частину Шевченківської колекції, дорученої йому приятелем художника А. Козачковським, у своїх нотатках назвав ім'я А. Прахова, який не повернув багатьох робіт Т. Шевченка, серед яких – "Будинок Мазепи в Батурині". Очевидно, йдеться про малюнок Т. Шевченка "Руїни палацу Мазепи в Батурині", відомого нам за гравюрою, уміщеною А. Праховим у журналі "Пчела" (1876. – № 16), адже після батуринської трагедії палац І. Мазепи не зберігся. На гравюрі зображена одна з будівель господарського призначення. Можливо, художник відтворив гетьманську скарбницю.

Під час відвідання гетьманської столиці увагу митця привернула головна окраса Батурина, якій нещодавно виповнилось 200 років, – палац останнього гетьмана Лівобережної України К. Розумовського. Після усунення Катериною II з гетьманського уряду, він повернувся до Батурина, аби створити тут палацово-парковий комплекс. Палац на три поверхи, зведений у стилі класицизму, за проектом архітектора Ч. Камерона, став окрасою Батурина. Після смерті К. Розумовського в січні 1803 р. палац залишився без належного нагляду. Пожежа 1824 р. знищила майже всі його інтер'єри, прикрашені ліпниною, розписами, плафонами, але будівля збереглася. Художник познайомився з архітектурною пам'яткою в 40-х роках: навіть у такому вигляді палац вражав своєю величчю.

Воскресенська церква – ще одна пам'ятка архітектури, пов'язана з іменем К. Розумовського. Існує переказ про те, що гетьман особисто вказав місце в церкві, де хотів бути похованим. А. Розумовський замовив мармуровий надгробок уродженцю міста Ічні І. Мартосу. 1805 р. його встановили над могилою гетьмана. Про І. Мартоса, українця за походженням, поет згадав у листі до А. Толстої 22.04.1856 р.: "О, да не возмутится серце Ваше, мне снится иногда бедный ученик Мартоса и первый учитель покойника Витали" [13, 102] (йдеться про Івана Тимофеєва, золотого медаліста Академії мистецтв).

2004 р. на території цитаделі, з ініціативи В. Ющенка, встановили кам'яний хрест із бронзовою фігурою розіп'ятого Ісуса Христа. Авторами проекту стали А. Гайдамака та М. Обезюк. 2008 р. цитадель була повністю відтворена на історичному місці. Як наслідок, на її території постали споруди, втрачені під час трагедії: гетьманський будинок, церква Воскресіння Господнього, скарбниця, оборонні вали, вежі. Біля будинку В. Кочубея у 2007 р. створено пасіку імені Петра Прокоповича.

Т. Шевченко неодноразово приїздив до Білої Церкви. 1845 р. митець відвідав місто, щоб познайомитися з його історією та архітектурою.

1032 р. київський князь Ярослав Мудрий спорудив фортецю Юр'їв (названа на честь святого великомученика Георгія Переможця), що призначалася для захисту південних кордонів Київської держави, на Замковій горі побудували Георгіївську церкву. Імовірно, що місто отримало назву від цієї святині, що виднілася здалека і чарувала своєю красою.

Король С. Понятовський отримав від Речі Посполитої Білоцерківські землі, які 13 грудня 1774 р. передав великому коронному гетьману К. Браницькому (1730–1819). Граф 1781 р. одружився з племінницею Г. Потьомкіна, за іншою версією – дочкою Катерини II і С. Салтикова – Олександрою Енгельгардт (1754–1838). Після смерті Катерини II Браницькі переїхали на постійне мешкання до Білої Церкви, де оселилися на березі Росі в двоповерховому дерев'яному палаці, який назвали "Зимовим". Згодом було знайдене місце для облаштування літньої резиденції, що складалася з чотирьох одноповерхових павільйонів, що пізніше були перетворені на двоповерхові. Парк названий Олександрійським: можливо, на

честь забудовниці Олександри, можливо, на честь майбутнього імператора. Назва може свідчити також про зацікавленість О. Браницької Олександрійським парком у Царському селі. Французький архітектор і паркобудівник Мюффо став автором плану паркової забудови.

Будинок, в якому мешкала О. Браницька, перетворився на готель для гостей. Графиня дала свою оцінку власному помешканню: "Мене всі лають за те, що я не будую палацу. Я люблю садити, а не будуватися" [1, 188]. На будинку був напис "Austeria" (в перекладі з англійської – аскетичний). Аустерія спочатку була лише літньою резиденцією родини, а згодом стала і зимовою. Під час облаштування паркових насаджень велося будівництво паркових споруд: палацових павільйонів, водоспадів, фонтанів, алей для прогулянок, містків, штучних руїн тощо. Участь у пізнішій розбудові парку брав М. Воронцов, який 1819 р. одружився з дочкою О. Браницької – Єлизаветою. Остання отримала від матері чудовий маєток у Мошнах; після народження спадкоємця бабуся Олександра подарувала Воронцовим ділянку землі в Алупці. Паркобудівні роботи у Мошнах та Алупці немовби продовжили розпочате в Олександрії.

Після смерті графині Олександри парк та маєтки успадкував її син Владислав Браницький (1783–1843), який взяв шлюб із Розою Потоцькою, з якою мав семеро дітей: чотирьох синів і трьох дочок. Сини В. Браницького тягли жереб: Біла Церква і парк Олександрія дісталися Владиславу (1826–1884). Після його смерті білоцерківськими маєтками володіла дружина графа – Марія Браницька (1843–1918). 1917 р. селяни з віддалених сіл вдерлися до Олександрії, пограбували майно та спалили будівлі. Зберігся лише будинок садівника, який господарі використовували для сушіння фруктів. Із найбільш ранніх споруд до нашого часу збереглися головний вхід, колонада "Відлуння" (будівля з надзвичайною акустикою, завдяки чому чутно навіть шепіт), павільйон "Ротонда". Уявлення про Олександрію, її минуле та власників дають нам акварелі В. Ріхтера, що зберігаються в Монтрезорському замку Франції, та два малюнки садиби Браницьких Б. Віллевальде, що нині знаходяться в Пушкінському домі.

Власники маєтків після їхнього знищення мешкали деякий час у Білій Церкві, згодом виїхали до Києва, а звідти – до Польщі. Під час окупації Білої Церкви німці знищили в парку частину вікових дерев. У 1946 р. парк був підпорядкований Національній академії наук України. У будинку садівника розміщена експозиція музею.

Про своє перебування в Білій Церкві Т. Шевченко розповів у повісті "Прогулка с удовольствием и не без морали" (1855–1858). Про К. Браницького поет знав ще з дитинства, можливо, зустрічав його дружину О. Браницьку, сестру поміщика В. Енгельгардта.

Т. Шевченко, вивчаючи історію гайдамацького руху в Україні, згодом описаний у поемі "Гайдамаки", цікавився долею його ватажків М. Залізняка та І. Гонти. До страти останнього був причетний К. Браницький: І. Гонту по-зрадницькому захопили в полон, інквізиційний трибунал засудив його до жорстокої страти – 14 днів тортур; за наказом К. Браницького І. Гонті на третій день відрубали голову. Продовжили катування вже мертвого тіла:

Нема Гонти; нема йому
Хреста, ні могили.
Буйні вітри розмахали
Попіл гайдамаки,
І нікому помолитись,
Нікому заплакать [11, 188].

1845 р. Т. Шевченко завітав до Умані. Про це місто в поета і художника збереглися враження ще з дитячих літ. У повісті "Княгиня" (1853), описуючи рідну домівку, автор згадав Софіївку: "Видал я на своем веку таки порядочные сады, как, например, Уманский и Петергофский […]" [12, 152]. Йдеться про парк в Умані, створений С. Потоцьким для коханої дружини. Ідея парку належить С. Потоцькій (Вітте). Перебуваючи з дітьми проїздом у Польщі, вона була вражена "Аркадією" і писала про своє захоплення в листі до С. Потоцького. Щоб догодити коханій, він починає роботу над розбудовою парку, до якої долучився Людвіг Метцель (батько архітектора – чоловік рідної сестри Потоцького). 1802 р. основні роботи було завершено. Парк став подарунком для Софії на день її народження.

Софія Потоцька (1766–1822) народилася в Туреччині, в родині грека. Польський посол у Туреччині захопився красунею і запросив її до Варшави. По дорозі до столиці вона познайомилася з сином коменданта фортеці в Кам'янці – Юзефом Вітте, вони таємно повінчалися. Згодом Софія стала дружиною С. Потоцького.

С. Трембецький присвятив "Софіївці" однойменну поему, що вийшла друком 1806 р., а 1822 р. – з передмовою та коментарем А. Міцкевича.

Після смерті Софії господарем парку став її син Олександр. О. Потоцький брав участь у польському повстанні 1830 р., за що його власність – парк – конфіскували (1832 р.).

Микола I, відвідавши Софіївку, виділив кошти на її упорядкування. У цей період встановлена статуя імператриці Олександри Федорівни. 1859 р. парк перейшов у власність Головного училища садівництва.

Містечко Умань згадується в поетичних творах Т. Шевченка: "Гайдамаки" (1839–1841), "Холодний яр" (1845), "Москалева криниця" (1847). Поет детально описав у поемі "Гайдамаки" здобуття Умані гайдамацькими загонами під час повстання 1768 р., відомого під назвою "Коліївщина":

Як та хмара, гайдамаки
Умань обступили
Опівночі; до схід сонця
Умань затопили [11, 181].

Згадки про Умань знаходимо і в Шевченковій прозі. У повісті "Прогулка с удовольствием и не без морали" (1855–1858), роботу над якою автор розпочав у Новопетровському укріпленні, а завершив у Нижньому Новгороді, Т. Шевченко повертається до власного минулого: "Белые прозрачные тучки-красавицы, как непорочные сновидения младенца, сменялись одна другою, и, пролетая небесное пространство, они набрасывали широкие темные пятна на мою ненаглядную панораму. С этими очаровательными пятнами панорама казалась и шире, и глубже, и бесконечнее. Я глаз не мог отвести от этого импровизированного освещения. Мне казалось, что я вижу на бесконечном горизонте и Звенигородку, и Тальне, и даже самую Умань" [15, 258].

Т. Шевченко знав історію роду Потоцьких. Зокрема, в містерії "Великий льох" одна з діючих осіб – ворона – промовляє:

Я в Парижі була
Та три злота з Радзивілом
Та Потоцьким пропила [10, 318].

Поет згадав Олександра Потоцького, сина Софії і Станіслава Потоцьких, що після придушення польського повстання 1830–1831 рр., в якому він брав участь, емігрував до Парижа.

Архітектурні пам'ятки XVIII–XIX ст., пов'язані з іменами непересічних постатей і освячені ім'ям Т. Шевченка, зберігають зв'язок поколінь, несуть у собі міцний культурний потенціал, без якого будь-яка держава приречена на духовний занепад.

1. *Вигель Ф. Ф.* Записки. – М., 1928. – Т. 2. 2. *Галаган Г.* Дневник // Киевская старина. – 1898. – сентябрь. 3. *Георгиевский В.* Столица и усадьба. – 1914. – № 3. 4. *Жемчужников Л.* Мои воспоминания из прошлого. – Ленінград, 1971. *5. Жур П.* Дума про вогонь. – К., 1985. 6. *Листи до Тараса Шевченка.* – К., 1993. 7. *Отто фон Гун.* Поверхносные замечания по дороге от Москвы в Малороссию к осени 1805. – М., 1806. – Кн. II. 8. *Суханов-Подколзін Б.* Що пригадалося про Тараса Григоровича Шевченка // Спогади про Тараса Шевченка. – К., 1982. 9. *Шевченко Т.* Близнецы //. Шевченко Т. Повне зібрання творів: у дванадцяти томах. – К., 2003. – Т. 3. 10. *Шевченко Т.* Великий льох // Шевченко Т. Повне зібрання творів: у дванадцяти томах. – К., 2003. – Т. 1. 11. *Шевченко Т.* Гайдамаки // Шевченко Т. Повне зібрання творів: у дванадцяти томах. – К., 2003. – Т. 1. 12. *Шевченко Т.* Княгиня // Шевченко Т. Повне зібрання творів: у дванадцяти томах. – К., 2003. – Т. 3. 13. *Шевченко Т.* Лист до А. І. Толстої // Шевченко Т. Повне зібрання творів: у дванадцяти томах. – К., 2003. – Т. 6. 14. *Шевченко Т.* Музыкант // Шевченко Т. Повне зібрання творів: у дванадцяти томах. – К., 2003. – Т. 3. 15. *Шевченко Т.* Прогулка с удовольствием и не без морали // Шевченко Т. Повне зібрання творів: у дванадцяти томах. – К., 2003. – Т. 4.

О. Щербакова, к. філол. н., доц.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

КОНЦЕПЦІЯ ШЕВЧЕНКОЗНАВЧОГО КАЛЕНДАРЯ 2011: ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ АСПЕКТ

У статті викладено концептуальні засади шевченкознавчого календаря на 2011 рік. У них відображено історико-літературний аспект авторського

книжкового видання "Малий шевченкознавчий календар 2011" (К., 2011), присвяченого пошануванню пам'яті поета.

Ключові слова: *концепція, шевченкознавчий календар 2011, історико-літературний аспект, Тарас Шевченко, шевченкознавство, пошанування пам'яті поета.*

В статье изложены концептуальные положения шевченковедческого календаря на 2011 год. В них отображен историко-литературный аспект авторского книжного издания "Малий шевченкознавчий календар 2011" (К., 2011), посвященного почтению памяти поэта.

Ключевые слова: *концепция, шевченковедческий календарь 2011, историко-литературный аспект, Тарас Шевченко, шевченковедение, почтение памяти поэта.*

The article contains fundamental principles of Shevchenko studies calendar for the year 2011. These reflect historical and literary aspect of author print edition "Small Shevchenko Studies Calendar 2011" (Kyiv, 2011) devoted to paying homage to the memory of the poet.

Key words: *concept, Shevchenko studies calendar for the year 2011, historical and literary aspect, Taras Shevchenko, homage to the memory of the poet.*

Покоління поколінню
Об тобі розкаже,
І твоя, Кобзарю, слава
Не вмре, не поляже.
О. Афанасьєв-Чужбинський

Розробка концепції шевченкознавчого календаря на 2011 рік, оголошеного у Співдружності Незалежних Держав (СНД) Роком історико-культурної спадщини та Роком освіти й інформаційного суспільства, присвячена пошануванню світлої і невмирущої усенародної пам'яті Тараса Григоровича Шевченка як одного з найславетніших синів України, речника національного й соціального визволення рідного народу, гордості української культури, засновника нової української літератури, геніального поета, художника й мислителя, живописця за професією і Поета за покликанням, велетня духу і Майстра слова й пензля, а також справжньої людини-християнина. Сама ідея – на гідне виконання Шевченкового "Заповіту" ("не забути пом'янути незлим тихим словом") – виникла не так давно, хоча за останні дванадцять років авторка час від часу звертається до спроб певних узагальнень у цій проблематиці [1]. У подальшому викладі концептуальних засад такого календаря відображено історико-літературний аспект авторського подарункового видання "Малого шевченкознавчого

календаря 2011" (К., 2011) [4] на свідчення результату пошуку оптимальної моделі якісно нового книжкового продукту (хоча і малого за своїм форматом). Подібного видання в Україні та поза її межами не було 47 років. Єдиний до цього "Шевченківський календар. Щотижневик на 1964 рік" видано редакцією українських календарів видавництва "Радянська Україна" до 150-річчя з дня народження Т. ГШевченка (К., 1964) [3].

Із ювілейних дат і пам'ятних подій, пов'язаних із життєвим і творчим шляхом поета, до поля дослідницької уваги на 2011 рік потрапляє ціла низка різних знаменних і важливих фактів із переосмислення неоціненного внеску літературно-мистецької Шевченкової спадщини до розвитку національної історії, освіти, культури й мистецтва. Із-поміж інших виділимо деякі. Так, у 2011 році виповнюється: • **180 років** (1831): юний кріпак Тарас Шевченко переїхав зі своїм паном Павлом Енгельгардтом із Вільно до Петербурга, де згодом розпочав чотирирічну науку у живописця Василя Ширяєва. • **170 років** (1841): уперше вийшла окремим виданням поема Тараса Шевченка "Гайдамаки"; ним написано поему "Мар'яна-черниця", баладу "Утоплена", поезію "Вітер з гаєм розмовляє" та уривок з історичної драми "Никита Гайдай"; у альманасі "Ластівка" надруковано Шевченкові твори "Причинна", "Вітре буйний", "Тече вода в синє море", "На вічну пам'ять Котляревському" і перший розділ з "Гайдамаків"; датовано картину (акварель) "Цыганка, гадающая украинской девушке" (інша назва – "Циганка-ворожка"), за яку художника було нагороджено срібною медаллю від Петербурзької Академії мистецтв; під час так званої Каратауської експедиції Шевченком створено близько 100 малюнків аквареллю й олівцем. • **165 років** (1846): прибувши напровесні до Києва, Тарас Шевченко у квітні пристав до Кирило-Мефодіївського товариства; звів усі свої твори, написані упродовж попередніх трьох років, до рукописної збірки "Три літа"; створив балади "Лілея" і "Русалка", вірш "Не журюся я, а не спиться", а також записав в остаточній редакції вірш "Як умру, то поховайте..." ("Заповіт"); датував замальовку "Червоний корпус Київського університету"; узяв участь (разом із Миколою Іванишевим) в археологічних розкопках скіфських поховань поблизу Фастова; подав заяву на ім'я попечителя Київського учбового округу про зарахування на посаду вчителя малювання у Київському університеті. • **155 років** (1856):

• перебуваючи на засланні в Новопетровському укріпленні, Тарас Шевченко написав повість "Художник"; тоді ж зробив серію замальовок "Робінзон Крузо" та розпочав роботу над серією малюнків "Притча про блудного сина" (завершив 1857). • **150 років** (1861): у січні Тарас Шевченко видав посібник для недільних шкіл "Букварь южнорусскій" (Санкт-Петербург); випущено перший номер журналу "Основа"; у лютому Тарас Григорович написав останній автопортрет та останнього вірша "Чи не покинуть нам, небого…"; 10 березня (за новим стилем) Великий Кобзар помер і був похований у Санкт-Петербурзі, а у травні його прах було перевезено в Україну й перепоховано на Чернечій горі поблизу Канева.

Із пожиттєвих Шевченкових ювілейних дат і подій дослідницьку увагу привернули наступні: • **110 років** (1901): здійснено перше видання книги Олександра Конисього "Тарас Шевченко-Грушівський. Хроніка його життя" (Київ). • **100 років** (1911): побачили світ "Малий Кобзарь для дітей", "Малюнки Тараса Шевченка" (обидва – Київ), збірка перекладів Шевченкових віршів англійською мовою Етель Ліліан Войнич (Лондон) і літературознавчий нарис Корнія Чуковського "Шевченко" (Москва). • **85 років** (1926): засновано Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР у Харкові (з філіалом у Києві), основними напрямами наукової роботи якого були збирання й вивчення матеріалів з історії української літератури, насамперед дослідження спадщини Т. Г. Шевченка; вийшов друком другий збірник наукових праць "Шевченко та його доба" (Київ); режисер Петро Чардинін зняв двосерійну (уперше в історії українського кіно) кінокартину "Тарас Шевченко" (у головній ролі – Амвросій Бучма). • **70 років** (1941): видано наукові праці Олександра Борщаговського і Миколи Йосипенка "Шевченко і театр" та Миколи Грінченка "Шевченко і музика" (обидві – Київ), а також біографічну книгу Марієтти Шагінян "Шевченко" (Москва); побачили світ каталог-путівник "Українська Республіканська ювілейна Шевченківська виставка" (Київ) та збірка "Прометеєві українського народу", присвячена пам'яті Тараса Григоровича (Нью-Йорк). • **60 років** (1951): видано словопокажчик "Шевченкова лексика" й дослідження Івана Пільчука "Прозова творчість Т. Г. Шевченка" (Київ); опубліковано кіносценарій Ігоря Савченка "Тарас Шевченко" (Москва) й затим випущено однойменну кінострічку цього режисера і сценариста (у головній ролі – Сергій

Бондарчук), яку наступного року було удостоєно Державної премії СРСР та відзначено на Міжнародному кінофестивалі у Карлових Варах; урочисто встановлено пам'ятник Тарасові Шевченку в канадському місті Торонто.

У цьому році також згадується таке: • **50 років** (1961): засновано Республіканську премію ім. Т. Г. Шевченка, яку 1969 перетворено на Державну премію Української РСР імені Т. Г. Шевченка у галузі літератури, журналістики, мистецтва і архітектури, а від 2000 – на Національну премію України імені Тараса Шевченка – найвищу в Україні нагороду в галузі культури; установлено пам'ятну дошку з барельєфним зображенням Тараса Шевченка при вході до Червоного корпусу Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка; відкрито кабінет шевченкознавства при кафедрі історії української літератури філологічного факультету Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка; побачили світ: тритомне видання творів Тараса Григоровича і його ж "Кобзар" зі вступною статтею Максима Рильського (обидва – Київ), "Опис рукописів Т. Г. Шевченка" (відповідальний редактор Олександр Білецький) та дорожні нариси Михайла Чабанівського "Шляхами великої долі" (також обидва – Київ), дослідження Івана Огієнка (митрополита Іларіона) "Граматично-стилістичний словник Шевченкової мови", Яра Славутича "Велич Шевченка" (обидва – Вінніпег) та Марка Полякова "Великий Кобзарь" (Москва), а також друге перероблене й значно доповнене "Повне видання творів Т. Шевченка" (Чикаго), том XIV якого – "Покажчик видань Шевченкових творів. Першодруки й окремі видання та спис літератури до них" – упорядковано Володимиром Дорошенком; вийшли книги: Федора Прийми "Шевченко и русская литература XIX века" (Москва-Ленінград), Михайла Мольнара "Тарас Шевченко у чехів та словаків" (Пряшів), Олександра Білецького "Шевченко і слов'яни" (Київ), Василя Барки "Правда Кобзаря" (Нью-Йорк); надруковано також шевченкознавчі дослідження Аркадія Жуковського "Шевченкіана в бібліотеках Парижа" (Париж), Юрія Івакіна "Стиль політичної поезії Шевченка", Миколи Ткаченка "Літопис життя і творчості Т. Г. Шевченка" (обидва – Київ), біографічний нарис Павла Федченка "Слово про Кобзаря" й праця Євгена Шабліовського "Народ і слово Шевченка" (також обидва – Київ); побачив світ роман Оксани Іваненко "Тарасові шляхи" (Київ);

видано другий випуск "Питань шевченкознавства" (Київ), збірник "Тарас Шевченко. В соту річницю смерті поета" (Варшава), книги "Тарас Шевченко" і "Голос Шевченка над світом" (обидві – Київ), збірник статей "Світи Тараса Шевченка" (Нью-Йорк) та багато ін.

Знаменним 2011 рік є і з приводу багатьох інших ювілейних шевченкознавчих заходів, із-поміж яких виділимо лише деякі, а саме: • **45 років** (1966): побачила світ повість Гната Хоткевича "Тарас Шевченко" (Львів). • **40 років** (1971): надруковано працю Василя Бородіна "Над текстами Т. Шевченка" (Київ) та "Пропам'ятну книгу будови пам'ятника Тарасові Шевченкові в Буенос-Айресі" (Буенос-Айрес); лауреатами Державної премії Української РСР імені Т. Г. Шевченка стали режисер Дмитро Алексідзе, драматург Олександр Корнійчук, актриси Поліна Кумаченко і Юлія Ткаченко, актори Володимир Дальський і Михайло Задніпровський та інші; у Львові засновано етнопарк "Шевченковий гай" (офіційна назва – Музей народної архітектури і побуту). • **35 років** (1976): надруковано дослідження Василя Бородіна "Перше видання "Кобзаря" Тараса Шевченка. Про факсимільне видання "Кобзаря" 1840 року", словник персоналій "Т. Г. Шевченко в колі сучасників" Григорія Марахова, друге доповнене видання книги Василя Анісова та Єлизавети Середи "Літопис життя і творчості Т. Г. Шевченка", книгу Василя Шубравського "Від Котляревського до Шевченка (Проблема народності української літератури)" (усі – Київ). • **30 років** (1981): видано науковий збірник "Т. Г. Шевченко в інтернаціональних літературних зв'язках" (Київ), укладений викладачами Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка; побачили світ книги Валерії Смілянської "Стиль поезії Шевченка: Суб'єктна організація" і Марії Білінської "Грає Кобзар, виспівує" (обидві – Київ), а також фотопутівник Ольги Поляченко (у співавторстві) "Литературно-мемориальный музей Т. Г. Шевченко в Киеве" та фотоальбом "На Тарасовій горі" про Державний музей-заповідник Т. Г. Шевченка у Каневі Черкаської області УРСР (обидва – Київ); шевченківськими лауреатами стали письменники Анатолій Дімаров, Владислав Титов та інші митці. • **25 років** (1986): надруковано третій випуск Шевченкової збірки "В сім'ї вольній, новій", працю Юрія Івакіна "Нотатки шевченкознавця" (обидві – Київ) і путівник Зінаїди Тарахан-Березі "Музей Т. Г. Шевченка у Каневі" (Дніпропетровськ).

Цьогоріч виповнюється: • **20 років** (1991): побачили світ монографія Людмили Задорожної "Шевченко і вірменська література", "Шевченківський Київ" Петра Жура, перше видання книги Григорія Грабовича "Шевченко як міфотворець" (усі – Київ) й збірка статей "Світи Тараса Шевченка" (Нью-Йорк, Париж, Сідней, Торонто, Львів), а також драматична поема-дилогія Богдана Стельмаха "Тарас" (Львів); лауреатами Шевченківської премії стали письменник Іван Білик, журналіст Іван Дзюба, оператор Юрій Іллєнко, композитор Юлій Мейтус, режисер-постановник Сергій Параджанов і поет Василь Стус (обидва – посмертно), художник Георгій Якутович, а також режисер Ролан Сергієнко, оператор Олександр Коваль, автори сценарію Володимир Костенко (посмертно) і Микола Шудря за документальні кінострічки "Відкрий себе", "Тарас", "Перед іконою", зняті на Українській студії хронікально-документальних фільмів (Київ). • **15 років** (1996): Державної премії України імені Т. Г. Шевченка удостоєно поетів Володимира Базилевського й Ірину Жиленко, літературознавців Віру Агеєву, Віталія Дончика, Андрія Кравченка, Юрія Коваліва, Володимира Мельника, Володимира Моренця, Михайла Наєнка, Григорія Штоня та ін.; побачили світ: літопис Петра Жура "Труды и дни Кобзаря" (Люберці), книги Євгена Сверстюка "Шевченко і час" та Леоніда Плюща "Екзод Тараса Шевченка" (обидві – Київ). • **10 років** (2001): побачили світ Шевченкові "Буквар южноруський 1861 року" за упорядкуванням і примітками Миколи Ілляша і "Кобзар" із малюнками автора (обидва – Київ), стартує видання Шевченкового дванадцятитомного "Повного зібрання творів", енциклопедичний довідник Миколи Лабінського "Шевченківські лауреати 1962–2001" (обидва – Київ), чотиритомне діаспорне видання за редакцією Олександра Ільницького та Юрія Гавриша "Конкорданція поетичних творів Тараса Шевченка" (Торонто), наукову розвідку Юрія Барабаша "Коли забуду тебе, Єрусалиме… Гоголь і Шевченко: Порівняльно-типологічні студії" (Харків), удостоєну Шевченківської премії (2004), а також книги Івана Дзюби "З криниці літ" і Зінаїди Тарахан-Берези "Тарас Шевченко, Святиня і сучасна Україна" та розмисел Валерія Шевчука ""Personae verbum" (Слово іпостасне)" (усі – Київ); створено Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка; Центральний державний музей Тараса Шевченка (Київ) набув статусу національного;

шевченківськими лауреатами стали співак Володимир Гришко, письменник Євген Пашковський, філософ-культуролог Мирослав Попович та диригент Володимир Сіренко; відбулася прем'єра авторського українського телевізійного проекту Юрія Макарова "Мій Шевченко" (Київ).

Більш розгорнута концепція видання на 2011 рік передбачала пошук ключових ювілейних дат, пов'язаних із прижиттєвими подіями славного сина-генія України (далі вони виділені жирним шрифтом), а також згадування про відомих митців (на пошанування і їхньої пам'яті), життєтворчість яких була освячена шевченківськими темами, мотивами й образами; окрім цього враховано інші пам'ятні (міжнародні, усесвітні й усеукраїнські, громадські і професійні) дати та церковні (православні) свята. Усі ці складники відображені на сторінках уже згаданого "Малого шевченкознавчого календаря 2011" [4] (у подальшому – "Календаря"). Наведемо приклади на кожен місяць.

Січень

• **150 років тому на початку січня надруковано Шевченків "Букварь южнорусскій" (Санкт-Петербург, 1861)**, дата написання якого – вересень-жовтень 1860. У цьому посібнику для недільних шкіл, виданому коштом автора накладом десять тисяч примірників, поряд із думами та народними прислів'ями було вміщено уривки з псалмів і молитви, аби таке змістове наповнення "Букваря" сприяло вихованню добрих і нелукавих людей із чистим серцем. Тарас Григорович переймався, аби весь наклад було розповсюджено на території українських земель. • **150 років тому в Санкт-Петербурзі випущено перший номер журналу "Основа" (1861)** – українського громадсько-політичного і літературно-художнього щомісячника (виходив до жовтня 1862), на шпальтах якого було вперше опубліковано понад 70 Шевченкових поезій. У створенні "Основи" діяльну участь брав і Тарас Шевченко. Із вітчизняних митців на січневому розвороті "Календаря" згадано графіка Василя Касіяна (1896–1976), літературознавця Михайла Бернштейна (1911–2002), культурно-освітнього діяча, історика, письменника і композитора Миколу Аркаса (1853–1909), живописця, іконописця, письменника й графіка Івана Їжакевича (1864–1962), творчий доробок яких збагатив розвиток вітчизняної Шевченкіани.

Лютий

• 14–15 • **150 років від часу написання Тарасом Шевченком останнього вірша "Чи не покинуть нам, небого…" (Санкт-Петербург, 1861)**, що його вперше було надруковано на шпальтах журналу "Основа". • 19 • **150 років** (1861) від оприлюднення царського Маніфесту про скасування кріпосного права в Росії. • 25 • У цей день (за старим стилем) 1814 у селі Моринці Звенигородського повіту Київської губернії (нині Звенигородський район Черкаської області) у родині селянина-кріпака Григорія Івановича (1781–1825) та Катерини Якимівни (1783–1823) народився син Тарас Шевченко. • 26 • **150 років** тому (1861) у цей день (за старим стилем) у Санкт-Петербурзі Тарас Григорович Шевченко помер; тіло його було поховано на Смоленському православному цвинтарі. У лютому пошановується пам'ять графіка Ганни Шиленко (1919–1973) та режисерки Ірини Молостової (1929–1999).

Березень

• 9 • День народження (1814) **Тараса Григоровича Шевченка**. • 10 • **150 років (1861) від дня пошанування пам'яті Великого Кобзаря.** • Того ж дня • Святителя Тарасія, архієпископа Константинопольського (806). • 9–10 • **Традиційні Шевченкові дні в Україні та поза її межами**: урочисті вечори, святкові концертні програми, науково-методичні конференції і семінари, літературні читання і відкриті уроки, зустрічі з шевченкознавцями та інші заходи з пошанування пам'яті славетного сина України. • У ці дні виповнюється **50 років** (1961) відтоді, як у Київському державному університеті ім. Т. Г. Шевченка при кафедрі української літератури філологічного факультету почав функціонувати **кабінет шевченкознавства** (від 1992 – **навчальна лабораторія шевченкознавства**). • 31 • **10 років** (2001) відтоді, як Центральний державний музей Тараса Шевченка у Києві набув статусу національного й перейменований у Національний музей Тараса Шевченка (бульвар Тараса Шевченка, 12). У "Календарі" згадано композитора і поета-перекладача Петра Ніщинського (1832–1896), мистецтвознавця Бориса Бутника-Сіверського (1901–1983), актора і режисера Амвросія Бучми (1891–1957), живописця, театрального художника, письменника й мистецтвознавця Миколи Бурачека (1871–1942) тощо.

Квітень

• **165 років (1846) відтоді, як Тарас Шевченко повернувся із заслання до Києва й оселився тут на тривалий час**: спочатку – на Інститутській вулиці, а потім – у будиночку Івана Житецького на Козиному болоті (тепер – провулок Шевченка, 8 а, де з 1928 відкрито Літературно-меморіальний будинок-музей Т. Г. Шевченка). • **70 років** (1941) від часу відкриття Центрального державного музею Тараса Шевченка в Маріїнському палаці Києва (на основі Республіканської ювілейної виставки 1939, організованої з нагоди 125-ліття від дня народження Кобзаря). • 7 • **170 років від часу написання й виходу окремим виданням поеми Тараса Шевченка "Гайдамаки" (Санкт-Петербург, 1841)** про трагічні події XVIII століття – Коліївщину – народне повстання 1768 на Правобережній Україні, під час якого гайдамацький рух набрав найбільшого розмаху; твір, сповнений душевного болю Поета за Україну та її народ, присвячено Василю Григоровичу (1786–1865), професорові й конференц-секретареві Академії мистецтв, активному учасникові викупу Шевченка з кріпацтва. У "Календарі" згадано мовознавця Леоніда Булаховського (1888–1961), педагога, організатора народної освіти, популяризатора української мови, народної пісні й Шевченкової творчості Христину Алчевську (1841–1920), композитора, диригента і педагога Євгена Козака (1907–1988), історика української літератури, бібліографа Олександра Багрія (1891–1949), скульптора, кінорежисера, драматурга і сценариста Івана Кавалерідзе (1887–1978), архітектора Олександра Беретті (1816–1895) й ін., творчість яких доповнила скарбницю шевченкознавчих досліджень.

Травень

• 4 • **День викупу Тараса Шевченка з кріпацтва** (1838) діячами української і російської культури й мистецтв – Євгеном Гребінкою, Карлом Брюлловим, Василем Жуковським, Михайлом Вієльгорським, Василем Григоровичем та іншими. • 17 • **50 років** (1961) від дня встановлення **пам'ятної дошки з барельєфним зображенням Тараса Шевченка при вході до Червоного корпусу Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка** (Володимирська, 60) з нагоди столітніх роковин пошанування його пам'яті. • 20 • **50 років (1961) від заснування Республіканської премії ім. Т. Г. Шевченка**. Від 23 квітня 1969 Республіканську

премію перетворено на Державну премію Української РСР імені Т. Г. Шевченка, а за Указом Президента України від 22 червня 2000 найвища в Україні нагорода в галузі культури набула нового статусу – Національної премії України імені Тараса Шевченка. • 20 • **150 років** (1861) тому прах Великого Кобзаря на пароплаві "Кременчук" було перевезено з Києва до Канева. • 22 • **150 років (1861) від дня перепоховання праху Тараса Григоровича на Чернечій (тепер – Тарасовій) горі під Каневом**, де Великий Кобзар знайшов свій останній земний спочинок. Відтоді цей день став традиційною датою пошанування пам'яті Поета на його могилі, а сама могила як святе місце для кожного українця увіходить до комплексу "Шевченківського національного заповідника", що готується приймати відвідувачів після реконструкції.

Червень

• **Квітень – червень • 155 років, як визначено остаточний варіант Шевченкового вірша "Як умру, то поховайте…" ("Заповіт")**; вірш датується "25 грудня 1845, у Переяславі", проте його було переписано наступного року в Києві з невідомого автографа до рукописної збірки "Три літа", текст якого є остаточним. "Заповіт" перекладено багатьма мовами світу. У будинку (меморіальному будинку Шевченкового друга Андрія Козачковського), де Тарас Григорович написав цей твір, 2008 відкрито Музей "Заповіту" (Переяслав-Хмельницький, вул. Шевченка, 8 а). Принагідно згадані на червневому розвороті "Календаря" імена і внески у розвиток Шевченкіани письменника, поета і публіциста Охріма Варнака (1861–1921), актора, кінорежисера та сценариста Івана Миколайчука (1941–1987), композитора, диригента й педагога Рейнгольда Глієра (1875–1956), історика і філолога Павела Шафарика (1795–1861) тощо.

Липень

• **25 • 165 років від часу написання Шевченкової балади "Лілея" (Київ, 1846)**, в якій автор розкриває тему трагічної долі покритки з використанням народнопісенного мотиву перетворення людини на квітку лілею – символ чистоти й цнотливості; датується за чорновим автографом на окремому аркуші та чистовим автографом. До розробки цієї проблематики, зокрема музично-хореографічної, зверталися такі митці, як композитори Костянтин Данькевич і Георгій Майборода, лібретист Всеволод Чаговець,

режисери й автори сценарію Вахтанг Вронський і Василь Лапокниш, хореограф Анатолій Шекера, лауреат Шевченківської премії (1980); створено перший україномовний радянський фільм-балет "Лілея" (1958). Балетна вистава "Лілея" досі йде на сценах Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької і Національної опери України імені Тараса Шевченка. • 2 • Розпочала діяльність (1999) кафедра історії української літератури та шевченкознавства філологічного факультету Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка. Пошановуються: художник-портретист і педагог Іван Сошенко (1807–1876), акторка театру і кіно Наталія Ужвій (1898–1986), учений-літературознавець Макар Русанівський (1904–1941), живописець і графік Михайло Дерегус (1904–1997) та ін., кожен з яких зробив гідний внесок до розробки шевченківської тематики.

Серпень

• **9 • 165 років від часу написання Шевченкової балади** "**Русалка**" **(Київ, 1846)**, в основі сюжету якої – народні повір'я про русалок, русальні пісні, що давали сюжети для творів слов'янських романтиків (Адама Міцкевича, Олександра Пушкіна, Миколи Гоголя та інших); Тарас Григорович використав ці повір'я у баладах "Причинна" (1837), "Утоплена" (1841), у поемі "Наймичка" (1845), де фантастичний елемент слугує розкриттю соціальних конфліктів; датується за чорновим автографом; уперше надрукована наступного року у журналі "Вечорниці". • **Улітку 1856 Тарас Шевченко, перебуваючи на засланні в Новопетровському укріпленні та працюючи над повістю** "**Художник**"**, виконав серію замальовок** "**Робінзон Крузо**". На серпневому розвороті "Календаря" згадуються живописець і монументаліст Валентин Задорожний (1921–1988), скульптор і педагог Володимир Беклемішев (1861–1920), перекладач, письменник, видавець, лексикограф, адвокат, журналіст, педагог і громадський діяч Олександр Кониський (1836–1900), також гідно представлені у збереженні шевченківської спадщини.

Вересень

• **Квітень – вересень • 165 років від часу написання Шевченкового вірша** "**Не журюся я, а не спиться**" **(Київ, 1846).** Пошановується пам'ять таких ювілярів-шевченкознавців: історика, славіста, етнографа, фольклориста, поета й першого ректора

Київського університету (на той час – Київського Імператорського Університету Святого Володимира) Михайла Максимовича (1804–1873), громадсько-політичного діяча, композитора і педагога, журналіста, співорганізатора і голови товариства "Просвіта" Анатоля (Наталя) Вахнянина (1841–1908), живописця Михайла Божія (1911–1990), громадсько-політичного і культурного діяча, ученого-літературознавця Павла Зайцева (1886–1965), бібліографа і літературознавця Федора Сарани (1921–1995), історика, громадського діяча і публіциста Михайла Грушевського (1866–1934), шевченкознавця і педагога Євгена Ненадкевича (1882–1966) й ін.

Жовтень

• 4 • **155 років (1856) від часу завершення написання Тарасом Шевченком автобіографічної повісті "Художник" на засланні у Новопетровському укріпленні** (дата початку написання – 25 січня 1856). У творі автор продовжує розробку теми долі талановитого кріпака, започатковану в попередніх повістях ("Варнак" і "Музыкант"). Уперше "Художника" було надруковано з редакторським підзаголовком "(Автобиографическая повесть)" у журналі "Киевская старина"; перший переклад українською мовою було здійснено Ієремією Айзенштоком (1928), а потім – Леонідом Білецьким (1959). • 13 • **140 років** тому відкрито **колегію Павла Ґалаґана** (1871) – приватну чоловічу гімназію, засновану в Києві українським громадським діячем Григорієм Ґалаґаном (1819–1888); тепер у цьому приміщенні розташувався **Національний музей літератури України** (вул. Богдана Хмельницького, 11) – головний літературознавчий музей нашої держави. Відмічено ювілеї літературознавця і фольклориста Михайла Возняка (1881–1954), громадського, політичного і державного діяча, історика літератури й літературного критика Сергія Єфремова (1876–1939), кінорежисера і сценариста Ігоря Савченка (1906–1950), літературознавця і поета Олександра Ведмицького (1894–1961) та поета і письменника Івана Буніна (1870–1953), творчий доробок яких збагатив шевченкознавчу спадщину.

Листопад

• 22 • **170 років від часу написання Тарасом Шевченком поеми "Мар'яна-черниця" (Санкт-Петербург, 1841).** • 27 • **165 років відтоді (1846), як Тарас Шевченко подав заяву на ім'я попечителя Київського учбового округу про зарахування на**

посаду вчителя малювання в Київському університеті (затверджено 21 лютого 1847). • 12 • **10 років** відтоді, як на базі двох факультетів – філологічного й іноземної філології – та відділення сходознавства створено Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка. На листопадовому розвороті "Календаря" зазначено внески до Шевченкіани таких митців, як: художника-графіка, поета, літературознавця, журналіста, критика, перекладача й педагога Остапа Грицая (1881–1954), композитора, публіциста, музичного критика і викладача Якова Степового (1883–1921), композитора, піаніста, диригента, педагога, збирача пісенного фольклору, громадського діяча та засновника українського музичного мистецтва Миколи Лисенка (1842–1912), громадського і культурного діяча Дмитра Пильчикова (1821–1893), кіно- і телережисери Тетяни Магар (1946–2008), письменниці Зінаїди Тулуб (1890–1964) та ін.

Грудень

• **8 • 170 років від часу написання Шевченкової балади** "**Утоплена**" **(Санкт-Петербург, 1841)**; найранніший відомий текст цього твору – чистовий автограф Тараса Шевченка від 22 листопада 1841. Цю баладу, як і інші свої твори ("Слепую", "Невольника", "Катерину"), Тарас Григорович ілюстрував сам. • **8 • 170 років від датування уривка Шевченкової історичної драми** "**Никита Гайдай**" **(Санкт-Петербург, 1841)**; дату встановлено на підставі згадки про п'єсу в листі Тараса Шевченка до Григорія Квітки-Основ'яненка від 8 грудня 1841; наступного ж року вперше надруковано уривок третьої дії п'єси за невідомим джерелом, найімовірніше, за автографом у журналі "Маяк"; друга публікація цього тексту під назвою "Отрывок из драмы Т. Г. Шевченка "Никита Гайдай"" – у журналі "Киевская старина" (1887). У грудні згадано поета, перекладача і літературознавця Максима Богдановича (1891–1917) та співака громадського діяча, засновника літературно-мистецького товариства "Кобзар" у Москві Івана Алчевського (1876–1917), які також турбувалися про збереження шевченківської скарбниці.

Концепція шевченкознавчого календаря на 2011 рік передбачає колективну співпрацю зацікавлених у її розробці учених-однодумців і, як на нашу думку, може слугувати оригінальним проектом навчального посібника для студентської молоді (із уміщенням

фрагментів "ювілейних" творів і коментарями до них знаних шевченкознавців). Також вона передбачає уважне спостереження за багатьма історико-літературними подіями, що відбуватимуться з нагоди пошанування пам'яті Великого Кобзаря в Україні та поза її межами (Росія, Казахстан, Литва тощо). Сподіваємось, результати такого спостереження знайдуть гідне відображення у наших подальших дослідженнях, над якими авторка уже розпочала роботу (Київ, Черкаси, Канів, Переяслав-Хмельницький тощо) [2]. А допоки "Малий шевченкознавчий календар 2011" свідчить про результат пошуку оптимальної моделі якісно нового книжкового продукту з огляду на те, що подібного видання не було 47 років. Він яскраво і лаконічно відображає концептуальні засади шевченкознавчого календаря на 2011 рік, який уважається роком історико-культурної спадщини, освіти та інформаційного суспільства, а у нашому випадку є ювілейним – 150-м – роком пошанування світлої і невмирущої усенародної пам'яті найславетнішого сина-генія українського народу Тараса Григоровича Шевченка.

1. Див., напр.: *Щербакова О.* Християнські мотиви у творчості Тараса Шевченка: інтерпретації проблеми у літературній критиці 1996 – 2009 рр. // Шевченкознавчі студії: Зб. наук. праць. – К., 2011. – Вип. 13. – С. 136–145; *Щербакова О. А.* До проблеми пробудження сили духу "нових людей" і закладання новітніх ідей у Київському університеті як науковому, освітянському, культурному осередку формування української інтелігенції та національної еліти (декілька паралелей між минулим і прийдешнім у риторичних аспектах) // Наук. записки Ін-ту журналістики. – К., 2001. – Т. 5: жовт.–груд. – С. 91–102; *Щербакова Олена*. Шевченкова віра в людину в контексті проблем формування національної еліти України // Інформаційна сфера як духовне явище / За ред. А. Москаленка. – К.: Центр вільної преси, 1999. – С. 72–78. 2. Програма Міжнародної (38-ї) наукової шевченківської конференції (20–21 квітня 2011 р.). – Черкаси, 2011. – С. 19. 3. *Шевченківський календар*: Щотижневик на 1964 р. / Ред. кол.: О. С. Бузинник (відп. ред.) та ін. – К.: Ред. укр. календарів, 1964. – 110 с., іл. [До 150-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка. 1814 – 1861]. 4. *Щербакова Олена*. Малий шевченкознавчий календар 2011 / Авторка ідеї, упорядниця текстів та ілюстрацій – Олена Щербакова. – К.: Либідь, 2011. – 36 с.

Л. Якименко, асп.,
Луганський національний університет
імені Тараса Шевченка

"У КОЖНОГО СВОЯ ДОЛЯ. І СВІЙ ШЕВЧЕНКО": ШЕВЧЕНКІВСЬКА ТЕМАТИКА В АВТОБІОГРАФІЧНИХ НАРИСАХ НАДІЇ СУРОВЦОВОЇ

Стаття присвячена аналізу автобіографічних нарисів Надії Суровцової "Шевченко" та "Мій Шевченко". Зроблено спробу простежити роль і місце творчої спадщини поета в літературному доробку письменниці.
Ключові слова: *нарис, хрематонім, Тарас Шевченко, "Кобзар", Надія Суровцова.*

Статья посвящена анализу автобиографических очерков Надежды Суровцевой "Шевченко" и "Мой Шевченко". Совершена попытка проследить роль и место творческого наследия поэта в контексте творчества писательницы.
Ключевые слова: *очерк, хрематоним, Тарас Шевченко, "Кобзарь", Надежда Суровцова.*

In this article analyses autobiography essays of Nadiya Surovcova "Shevchenko" and "My Shevchenko". The author shows a role and place of Taras Schevchenko in the works of writer.
Key words: *essay, hrematonim, Taras Shevchenko, "Kobzar", Nadiya Surovcova.*

"У кожного своя доля. І свій Шевченко", – саме цими словами розпочинає свій нарис про митця й ту знакову роль, яку він відіграв у її житті, Надія Віталіївна Суровцова. Авторка не зраджує своєму правилу – ні слова про творчість, а більше про факт і враження від нього. Письменниця-імпресіоністка, а згодом авторка мемуарів – Н. Суровцова присвятила постаті поета низку текстів, за жанром близьких до есе, нарисів. Численні цінні деталі спогадів про Шевченківські місця, колоритні пейзажі Кирилівки й Чернечої гори, історичні зрушення в контексті "шевченківської тематики", еліксирна дія віщого слова поета в найтрагічніших, найскрутніших перипетіях власного життя – усе це сплелося в нарисі "Мій Шевченко", у котрому авторка об'єднала все, писане нею протягом тривалого часу про Т. Шевченка.

Текстуальний аналіз цього автобіографічного тексту дозволить простежити особливості індивідуального стилю письменниці, збагатить вітчизняну історичну й філологічну науку цікавими фактами з життя Тараса Шевченка, у новому світлі покаже значення

творчості митця не лише як національного пророка, але і як рятівника стражденної душі людини, яка знайшла співзвучні її духовному стану слова в поемах і віршах національного генія. Тим паче, що запропонований для розгляду текст уперше вводиться до наукового обігу, примножуючи шевченкознавчі студії новим цінним джерелом. Саме тому обрана для дослідження тема актуальна й цікава.

Серед учених-біографів, дослідників життєвого й творчого шляху Надії Суровцової (Л. Падун-Лук'янова, Я. Дашкевич, М. Коцюбинська, І. Кульська, О. Шевченко, В. Піскун, Р. Корогодський, Ю. Хорунжий та інші) ніхто не простежував уплив Тараса Шевченка на становлення й формування індивідуального стилю письменниці, не зосереджував свою увагу на висвітленні й змалюванні постаті митця в літературному доробку мемуаристки.

Надія Віталіївна Суровцова – тридцятирічний в'язень сталінських таборів, в'язниць, спецпоселень, що простяглися від московської Луб'янки, Ярославля, Архангельська аж до Колими й Тихого океану. Тридцятирічну молоду, вродливу жінку, доктора філософії Віденського університету, журналістку, письменницю, активну учасницю пацифістського руху Ліги миру й свободи звинуватили в польсько-німецькому шпигунстві через два роки (1927 р.) після її повернення в Україну (1925 р.) із Європи, де вона прожила насичене й плідне у творчому аспекті семиліття (1918–1925 р.). Без суду й слідства Надія Віталіївна отримала жахливий присуд – камера-одиночка № 37 Ярославського політичного ізолятора. Невизначеність, страх, образа, безсилля гнітили й виснажували мозок, але найбільше жінка боялася божевілля, утрати себе самої.

Пригадався середньовічний швейцарський замок-в'язниця Шильйон. Місцеві легенди, помножені на поетичний хист Дж. Байрона, донесли до нащадків романтичну розповідь про трьох братів, котрі були кинуті до Шильйону й прикуті ланцюгами до кам'яної підлоги. Двоє з них померло, а третій – Бонівар, – аби не збожеволіти, протягом семи років розкидав по підлозі, а потім збирав сім шпильок. Надія Віталіївна також намагалася чітко окреслити координати реальності, заповнити день фізичною або творчою працею: вона малювала, вишивала, писала белетристику й спогади, у шкарлупці посадила зернятко, крихтами годувала мишку, пригощала сімейство горобців. Проте справжніми "сімома

шпильками Бонівара" для неї став "Кобзар" Тараса Шевченка, надісланий матір'ю – Ганною Іванівною Суровцовою. Надія берегла книгу як справжню реліквію. Із мішковини вимережила, вигаптувала обкладинку, вирішила прикрасити видання власноручно намальованим портретом поета. Картина вдалася: прибраний вишитими рушниками, він, як справжня ікона, освітлював сірі стіни в'язниці.

Н. Суровцова вивчила "Кобзар" напам'ять. Вона годинами декламувала "Давидові псалми", але найулюбленішим був цикл поезій "В казематі" та засланські поеми – тональність віршів, емоційний настрій, мотиви розпуки, самотності, туги за Батьківщиною болісним відлунням пронизували її власну свідомість. Надія Віталіївна навіть співала твори Т. Шевченка, покладені на музику. Особиста трагедія поета, його тернистий шлях, заслання й ностальгія, вилиті в поетичні рядки, вселяли надію, підтримували, не дозволяли зламатися, самозректися, самознищитися.

За десятиліття "ходіння по в'язничним мукам" Надія Віталіївна не розгубила віри у вічні духовно-моральні цінності людини й була переконана, що Божа іскра в кожному з нас ніколи не згасає, а лише може притухнути, тому її потрібно роздмухати словом, ділом, поглядом. Завдяки "Кобзарю" вона познайомилася й заприятелювала з наглядачем, що вартував біля її камери. Хлопець не називав свого імені, тому Н. Суровцова про себе охрестила його "Петрусем", розповідала про Т. Шевченка, про його долю. Книжка прислужилася у справі очищення духу від скверни реалій і набула для жінки значення безцінної реліквії.

У далекому Архангельську на примусовому поселенні Надія Віталіївна близько зійшлася з родиною українців-засланців. Двом братам – Тарасові та Остапові – вона подарувала свій "Кобзар", "щоб зростали, не забуваючи Батьківщини" [2, 6] – книга набула функції оберегу національної пам'яті, воскрешала патріотичні візії. Хлопці передали книгу батькові, що саме перебував у таборі. Коли той помер, "Кобзаря" переслали родині. Під час Великої Вітчизняної війни загинув Остап. Його мати Галина та брат Тарас берегли книгу в мішковинній обкладинці й із портретом Т. Шевченка, намальованим Н. Суровцовою, як найбільшу святиню. Надія Віталіївна не посміла попрохати повернути книгу: "Подвійна

пам’ятка про тата і про сина надто дорога для родини, і портрет залишився в Києві" [2, 7].

Проте Тараса Григоровича Н. Суровцова для себе відкрила не в ув’язненні. Образ Т. Шевченка, дух Поета, велич Його Слова були знайомі Надії з дитинства. У "Спогадах" письменниця неодноразово наголошувала, що в родині "панував культ Кобзаря", розвинутий батьком – Віталієм Петровичем Суровцовим. Виходець із Полтавщини, він часто навідувався з донькою на Чернечу гору, мандруючи Дніпром до пристані Прохорівки, а звідти – у Глемязов Золотоніського повіту до рідних.

Мати, хоча й була росіянкою за походженням, проте добре знала, що найкращим подарунком для чоловіка на іменини стане Шевченків вірш у виконанні маленької Надії. І завжди це були урочисті, піднесені хвилини: чарівне дівча у вишиваній сорочечці, заквітчане віночком, ще не гаразд розуміючи, що воно розповідає, декламувало віще слово національного пророка.

Потім були виступи на Шевченківському вечорі з віршем "Доля": "Ми просто йшли; у нас нема й зерна неправди за собою…" [3, 222]. Ці слова виявилися пророчими у долі декламаторки: через півстоліття саме їх візьме Надія Віталіївна епіграфом до своїх "Спогадів", і десятки разів вони стануть відповіддю на всі жахливі звинувачення й облудні наклепи, якими обплітатиме жінку ДПУ.

Проспективний хрематонім-антропонім спогаду-нарису, інтимізований присвійним займенником "мій", налаштовує читача на сприйняття тексту, позначеного глибинними роздумами, особистісними переживаннями, певною символічно-філософською аурою. В українській культурі, тим паче в літературі, не так багато дійсно харизматичних, міфологізованих, канонічних постатей, авторитет і значення яких визнається більшістю, незалежно від цілого ряду факторів-пересторог – ідеологічних, релігійних, політичних, територіальних. Ревізія національної свідомості, котра проводиться із певною періодичністю владними структурами, не торкається цих митців: вони стоять поза часом і простором як духовний стержень-оберіг народу, зламавши який можна отримати незворотню, некеровану ланцюгову реакцію духовної деградації; як наріжний камінь, на котрому й намагаються вибудувати черговий соціальний, політичний чи ідеологічний міф. До таких провідників нації належить і Тарас Григорович Шевченко.

Соціум – особливо сучасний – ідентифікує його як особистість або поета ретрансляційно – через ЗМІ, на шкільних уроках, через власну родину, через постійні апеляції політиків або інших авторитетних людей до імені чи творчості Т. Шевченка. Поступово втрачається інтимізація, сакральність моменту прилучення до першоджерела за рахунок безпосереднього ознайомлення з життям поета чи вдумливого прочитання-осягнення величі його поетичного слова. Між сучасною молоддю й Т. Шевченком постійно з'являється посередник – диктор телебачення, учитель, критик-літературознавець… А для кожного Т. Шевченко повинен бути "своїм" – не заштампований численними метафорами-кліше. Саме тому автобіографічний твір про роль і місце Тараса Шевченка у своєму житті Надія Суровцова й розпочинає риторичним питанням, що в подальшому й провокує розповідь-сповідь: "З чого починається в мойому житті Шевченко?".

Часопросторовий континуум тексту охоплює близько вісімдесяти років: 1890-ті – "відколи починалася свідомість", мала Надійка пам'ятала "синій Дніпро, білі гори в далечині, розлогий полтавський берег та зелену кручу Чернечої" [2, 1] – аж по 1981 р. – рік створення нарису під назвою "Мій Шевченко", що значною мірою дублює спогади, датовані 26 січня 1964 р. [4, 8]. Проте з цього хронотопу вихоплено найяскравіші моменти, знакові зустрічі, змальовано долю якихось особливих, символічних речей, пов'язаних з ім'ям Тараса Шевченка. Авторка нанизує події в хронологічній послідовності – так, як того вимагає наративний простір і час, і так, як вони відбилися у свідомості, але при цьому досить відчутною є ретардація – прискорюється час, коли розповідаються події, що не мають безпосереднього дотику до об'єкта й предмета оповіді. Натомість уповільнюється темпоральність, деталізується сюжет топонімічними вказівками, коли йдеться про Т. Шевченка.

Матеріальна скрута змусила Віталія Суровцова, юриста за фахом, у 1903 р. із Києва перебратися до провінційної Умані, а його сім'ю – доньку Надійку й дружину Ганну – на Козинку. Оплачувати ясне помешкання другого поверху на Малій Житомирській, 19, де мешкала родина раніше, Ганна Іванівна не могла, тому змушена була переїхати до свекрухи. Та жила в будинку "в завулку на початку Хрещатика, що його називали Козяче Болото" [4, 1]:

"Будинок був невеликий: щось сім кімнат на долі, дві на горищу, ще підвал". У цьому самому будинку на горищі під час свого перебування в Києві у 1846–1847 рр. мешкав Тарас Шевченко. У Київському музеї серед численних матеріалів Суровцова віднайшла заяву-прохання І. Житницького, власника будинку, та сусідів до міської управи із проханням "перейменувати вулицю Козяче болото на Хрещатицький провулок", а вже після революції 1917 р. він став "Шевченківським" [4, 4]. Коли реконструювали будинок-музей Т. Шевченка на теперішньому провулку Шевченка, 8 а, Надію Віталіївну розпитували, яким був цей дім наприкінці XIX ст. – на початку XX ст. [1, 559]. "Його відтворено вже не тим, яким знали його ми, довгожителі, його відтворено, яким він був за часів Шевченка" [4, 4], – підсумовує Н. Суровцова.

Сімейні легенди вводили дівчинку в дивний світ дотичності до чогось важливого, величного. Надійка часто чула розповіді батькової бабусі Катерини про князів Рєпніних, особливо про їхні частування гостей шпинатом. Дівчинку-сирітку Катрю було взято на виховання до князівського двору саме в той період, коли там бував Тарас Шевченко. Н. Суровцова згодом картала себе за легковажність, адже не розпитала бабусю про ті відвідини. Натомість для Віталія Петровича такі деталі були знаковими, доленосними. Він часто розповідав доньці про поета, а потім відвів її на Чернечу гору поклонитися високому хресту на кручі. З уст письменниці це звучить як змалювання першого причастя, як духовне прилучення-очищення до споконвічної святині рідної землі: "Подолавши славетні триста шістдесят п’ять сходинок, ми опинилися на верховині. Ще тільки зійти до самої могили, і ритуал виконано було. <…> А ранком сходило сонце. Такого золотого ніде нема. І це лишилося на все життя" [4, 2], "ніколи до того часу не було в мене таких приголомшених від урочистості хвилин" [2, 2].

Довелося Надії Суровцовій побувати й на батьківщині поета – у селі Кирилівці: разом зі шкільною подругою вони на "дешевенький "Кодак"" сфотографували стертий жорнов із видряпаним надписом про те, що на цьому місці була хатина Т. Шевченка; калину, де ховався від мачухи малий Тарас. Ясний день, зелений моріжок біля забутої оселі, і "Шевченкова земля, по якій колись ступали його ноги і на яку ніяково було ступати самій" [2, 2], – дівчина їхала сюди не стільки з цікавості, скільки на прощу як до святого місця.

Удруге довелося побувати в Кирилівці в 1917 р. на відкритті першого пам'ятника Тарасу Григоровичу, але вже в якості делегатки Першого селянського з'їзду. Постійні епітети, численні метафори, порівняння, неповні речення дозволяють письменниці відтворити особливу атмосферу, піднесення, навіть ейфорію від усвідомлення неповторності й важливості моменту, що увійде в історію, тим більше його приурочення до масштабних перемін у межах цілої країни: оксамитна ніч, золоті зорі, білі хатини, похилена верба біля криниці-журавля, дівчата й хлопці в національних костюмах. Під час урочистого відкриття пам'ятника, після заупокійного молебню, несподівано промайнула на чорному тлі неба яскрава блискавка й почалася злива, але ніхто навіть не поворухнувся – побожно слухали промовців: і знову засяяло сонце на оновленій землі. Для Н. Суровцової це видалося справжнім дивом – ніби здійснилося на очах тисяч присутніх давнє пророцтво.

Через десятки років (у 1964 р.) Надія Віталіївна в супроводі родини Остапа Вишні підіймалася сходинками до заповітної могили в Каневі. Урочиста промова В. Щербицького, могутній спів хору під акомпанемент бандури, десятки тисяч людей, що мов зачаровані спостерігали дивовижне дійство – й ось "блискавка роздерла хмари і злива скропила" [2, 7] натовп, як і півсотні літ тому. Надія Суровцова щиро раділа з того, що "Шевченко – є. І є – його нарід" [4, 2].

Отже, для письменниці творчість Тараса Григоровича була прикладом для наслідування, переспівів, скарбницею вічних тем і мотивів; його життєвий шлях – символом нескореності й жертовності в ім'я високої мети; навіть томик "Кобзаря" й портрет Т. Шевченка були талісманом, національним фетишем, що відновлювали розірвану тяглість пам'яті поколінь. Авторка на автобіографічній основі творить спогад-нарис, спогад-панегірик, інтимізуючи його зміст контекстуально-синонімічними й синтаксичними засобами, покликаними проілюструвати тезу про необхідність кожному мати в душі й серці "свого Шевченка".

1. *Дашкевич Ярослав.* Постаті: Нариси про діячів історії, політики, культури. – Львів, 2007. 2. *Інститут рукопису Національної бібліотеки ім. В. Вернадського (ІР НБУВ).* Ф. 284. Суровцова Надія Віталіївна, спр. №13 "Шевченко", 8 арк. 3. *Шевченко Тарас.* Усі твори в одному томі. – К., 2006. 4. *Центральний державний архів літератури і мистецтв (ЦДАЛІМ).* Ф. 302, спр. №37 Суровцова Н. В. "Мій Шевченко", "Перемога", "Страдиваріус Уманський". Оповідання, опис 1, 3 д., 9 арк.

Т. Зарицька, ст. викладач,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

ПОЕЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В ПЕРЕКЛАДАХ ВІРИ РІЧ

У статті розглядаються переклади поезії Т. Шевченка відомої британської перекладачки Віри Річ.
Ключові слова: *індивідуальний стиль, висока майстерність, поетично обдарована особистість.*

В статье рассматриваются переводы поэзии Т. Шевченко известной британской переводчицы Веры Рич.
Ключевые слова: *индивидуальный стиль, высокое мастерство, поэтически одаренная личность.*

The article deals with translations of Taras Shevchenko's poetry by well-known British translator Vira Rich.
Key words: *individual style, high skill, poetically gifted person.*

Віра Річ з викладачами кафедри теорії та практики перекладу англійської мови Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка В. Радчуком, Т. Зарицькою, перекладачами О. Бросаліною, М. Грицай. 19 травня 2008 року.

З огляду на поширеність англійської мови в світі англомовні переклади творів Тараса Шевченка стали невід'ємною частиною національної культури багатьох народів світу.

Найкращим англомовним перекладачем і популяризатором творчості Т. Шевченка другої половини XX та початку XXI століть була британська поетеса, журналістка зі світовим ім'ям, талановита перекладачка, літературознавець, засновник і видавець поетичного журналу "Manifold" ("Розмаїття", 1962–1969, 1998), кореспондентка наукового тижневика "Nature" ("Природа", 1969–1989), заступник редактора квартальника "The Ukrainian Review" ("Український огляд", 1993–1999), борець за права людини Віра Річ (Vera, насправді Faith Elizabeth Joan, Rich, 1936–2009).

Життєвий подвиг Т. Шевченка, знайомство з його творчістю привело Віру Річ до захоплення Україною. І упродовж півстоліття своєю самовідданою працею вона гідно представляла Україну в світі.

Віра Річ – поетично обдарована особистість. Із десяти років пише вірші, а з п'ятнадцяти – їх публікує.

Навчалася в Оксфордському університеті (1955–1957), спеціалізуючись у давньоанглійській і давньоскандинавській мовах, та в Лондонському університеті (1958–1963), де вивчала математику і факультативно українську мову як складову частину порівняльного слов'янського мовознавства. В університеті студенти-українці познайомили обдаровану студентку з українською літературою, зокрема з поезією Т. Шевченка. Її тонка поетична душа відчула всю велич і геніальність Поета, висока поезія якого співзвучна з ідеалами людства. Її охопило бажання перекласти твори Т. Шевченка рідною мовою і донести до англомовного читача красу і силу духу його правдивого слова.

Першим перекладом англійською мовою Віри Річ (ще студентки Оксфордського університету {коледж Св. Гільди}) був "Пролог" до поеми І. Франка "Мойсей", зроблений як подарунок до свого двадцятиріччя 24 квітня 1956 року. Переклад опублікований у лондонському квартальнику "The Ukrainian Review" 1957 року. Аспірант Володимир Микула, якого В. Річ знала по студентському клубу, запропонував і переконав Віру Річ перекласти твори українських поетів, зокрема поезії Т. Шевченка. Відчуваючи всю відповідальність, перекладачка багато працює.

У науковому осередку україністики Інституту славістики Лондонського університету, де продовжувала навчання, вона користувалася шевченкознавчою та українознавчою літературою, відвідувала семінари з порівняльної славістики, мала досвідчених викладачів і консультантів-славістів.

У кінці 50-х років в англійській періодиці з'явилися окремі твори Т. Шевченка в перекладі Віри Річ. 1959-го – у весняному квартальнику "The Ukrainian Review" опубліковано переклад поеми "Кавказ".

Перекладачка глибоко проникнулася темою твору, відчула її загальнолюдські мотиви, спрямовані проти колоніалізму, зла й несправедливості, адекватно відтворила соціально загострені аспекти, передала весь спектр почуттів поета: потужний викривальний сарказм, вболівання за долю народу, заклики до боротьби проти поневолення та глибокий сум із приводу загибелі дорогого друга Якова де Бальмена, при цьому не порушивши поетичне, стильове розмаїття та ритміко-інтонаційне звучання першотвору. Разом з перекладом твору В. Річ подала статтю, де назвала поему "Кавказ" "композиційним тріумфом", що свідчить про глибоке розуміння перекладачкою творчості Т. Шевченка.

На початку 1960-х, коли йшла підготовка до Шевченкових ювілеїв 1961 та 1964 років, Шевченківський комітет Великобританії поставив завдання опублікувати твори Т. Шевченка англійською мовою в оновлених перекладах. Том перший мав би охопити поезію Т. Шевченка, том другий – прозу, том третій – драматичні твори, щоденник, листування. Ювілейний комітет провів конкурс на кращий переклад Шевченкових творів. Симпатії фахівців і громадськості зійшлись на перекладах Віри Річ. Вона повністю віддається роботі. 1961 року в Лондоні світ побачив збірку поезій Т. Шевченка англійською мовою в перекладі В. Річ під назвою "Song out of Darkness" ("Пісня з темряви"), куди ввійшло 38 поезій Т. Шевченка, в тому числі і дев'ять поем. Кращі з них: "Причинна", "Гамалія", "Неофіти", "Кавказ", "Садок вишневий коло хати…", "Якось-то йдучи уночі…". Це єдине опубліковане видання із запланованого ювілейного тритомника творів Т. Шевченка у Великобританії.

У передмові до збірки "Пісня з темряви" перекладознавець, фразеограф, один із перших перекладачів творів Т. Шевченка П. Селвер дав високу оцінку роботі В. Річ, наголосивши на

можливості повноцінного поетичного перекладу, вмістивши свій переклад "Заповіту" 1914 року. В збірці опубліковані шевченкознавчі дослідження британських славістів В. Метьюза та В. Свободи, укладену В. Свободою бібліографію англомовної шевченкіани у Великобританії та перелік основних анломовних творів Т. Шевченка, що вийшли з друку за межами Великобританії.

У період 1959–1969 рр. В. Річ опублікувала переклади 51 твору Т. Шевченка, з них 9 поем та уривок із поеми "Княжна". Частина перекладів В. Річ, зокрема визначний твір Т. Шевченка – поема "Гайдамаки", залишилися неопублікованими до цього часу.

Ряд перекладів В. Річ друкувались у періодичних виданнях, в основному в квартальнику "The Ukrainian Review". 1964 року видано поезії Т. Шевченка "Перебендя", "Сон" ("На панщині пшеницю жала…"). В літньому випуску квартальника 1965 року світ побачив цикл "В казематі", 1969 р. – до двохсотріччя з дня народження І. Котляревського – надруковано статтю Віри Річ про значення нової української літератури та переклад вірша Т. Шевченка "На вічну пам'ять Котляревському". У цьому ж квартальнику надруковано переклади віршів "До Основ'яненка" (1993), "Ой чого ж ти почорніло…", "Лічу в неволі дні і ночі…" (перша редакція, 1994), "Я не нездужаю нівроку…" (1994), "Минули літа молодії…" (1999), "Ми вкупочці росли колись…" (1999) та ін.

На пам'ятнику Тараса Шевченку, відкритому у Вашингтоні 27 червня 1964 року, викарбовано слова з поеми "Кавказ" у перекладі Віри Річ.

Не вмирає душа наша,	…Our soul shall never perish,
Не вмирає воля.	Freedom knows no dying,
І неситий не виоре	And the greedy cannot harvest
На дні моря поле.	Fields where seas are lying;
Не скує душі живої	Cannot bind the living spirit,
І слова живого.	Nor the living word,
Не понесе слави Бога,	Cannot smirch the sacred glory
Великого Бога [4, т. 1, 343].	Of th'almighty Lord.

(Taras Shevchenko "The Caucasus", 1845)

В. Річ – автор літературознавчих статей з україністики, розвідок про Т. Шевченка, І. Франка, Лесю Українку, М. Зерова та інших

письменників-класиків. Вона розглядає українську літературу в контексті англійської культури і охоплює історію, літературу, культуру України останніх трьох століть.

У перекладацькому доробку В. Річ твори п'ятдесяти поетів України, починаючи з XVII–XVIII століть і до останнього часу. Це поезії таких знакових особистостей, як Т. Шевченко, І. Котляревський, І. Франко, Леся Українка, Л. Глібов, Олександр Олесь, П. Тичина, М. Рильський, М. Зеров, В. Сосюра, Є. Маланюк, Ліна Костенко, В. Симоненко, В. Стус, М. Вінграновський і багато інших. До перекладу додаються дослідження про місце України серед інших європейських держав та про давні зв'язки із Західним світом.

В Україні твори Т. Шеченка в перекладах В. Річ вийшли 2007 року окремою збіркою у видавництві "Мистецтво" під назвою "Тарас Шевченко. Вибрана поезія. Живопис. Графіка" ("Taras Shevchenko. Selected Poems. Paintings. Graphic Works"). Поряд з оригіналами вибраних творів поета розміщені переклади англійською мовою лауреата Перекладацької премії ім. І. Франка Спілки письменників України Віри Річ з Великобританії, що важливо як для україномовного, так і для англомовного читача. У збірку ввійшло 92 переклади поезій Т. Шевченка, з них 36 перекладів спеціально зроблених для цього видання, решта – перекладачка відредагувала.

Переклади В. Річ – це семантично, стилістично й художньо повноцінні твори, які знаменують подальший крок в освоєнні англомовної шевченкіани та безперечний успіх у галузі теорії і практики перекладу. Видання доповнено репродукціями малярських та графічних творів Т. Шевченка.

Дотримуючись реалістичних традицій попередників, В. Річ прагнула максимально точно зберегти зміст і форму першотвору. Прикладом може бути інтерпретація вірша Т. Шевченка "Мені однаково, чи буду…", який яскраво демонструє індивідуальний перекладацький стиль В. Річ.

It does not touch me, not a whit,
Whether that son will pray, or no…
But it does touch me deep if knaves,
Evil rogues lull our Ukraine
Asleep, and only in the flames
Let her, all plundered, wake again…

That touches me with deepest pain [5, 333].

Мені однаково, чи буде
Той син молитися, чи ні…
Та неоднаково мені,
Як Україну злії люде
Присплять, лукаві, і в огні
Її, окраденую, збудять…
Ох, не однаково мені [4, т. 2, 13].

Підхід В. Річ до художнього перекладу передбачає високу майстерність у передачі образності, стилістичної і естетичної функції першотвору, його ритмічної структури, у відтворенні мелодико-інтонаційної будови, своєрідності метрики вірша поета, при цьому її переклади природно звучать англійською мовою.

Огні горять, музика грає,	Blaze of lights and music calling,
Музика плаче, завиває;	Music weeping, rising, falling!
Алмазом добрим, дорогим	Like rare and precious diamond,
Сіяють очі молодії;	Youthful eyes are gleaming fair,
Витає радость і надія	Joy and hope are shining there
В очах веселих, любо їм,	In laughing eyes. All bliss is sent
Очам негрішним, молодим.	To eyes so young and innocent!
[4, т. 2, 230]	[5, 411]

Дбаючи про художність перекладу, В. Річ підбирала такі відповідники мовних засобів, які б передавали наявні в оригіналі повтори, порівняння, епітети, мовностилістичні паралелі:

"Плавай, плавай, лебедонько!	"Swim, dear swan, O swim across
По синьому морю –	The dark-blue sea swift gliding,
Рости, рости, тополенько!	Grow, dear poplar-sapling, grow,
Все вгору та вгору…	Ever higher, higher…
[4, т. 1, 117]	[5, 127]

…Хвала!	…To you all hail,
Хвала вам, душі молодиє!	All praise to you, souls young and bright,

Хвала вам, лицарі святиє!	All praise to you. O holy knights!
Вовіки-віки похвала!	To you for evermore, all hail!
[4, т. 2, 254]	[5, 439]

Найскладнішою проблемою для англомовного перекладача є відтворення метрики й ритміки вірша Поета. В. Річ внесла в англійську поезію багатий ритміко-інтонаційний малюнок народно-пісенної поезії Т. Шевченка і довела, що інтонаційна будова поезії Поета, така неповторна й національна, може бути передана англійською мовою.

Щоб лани широкополі,	Whence one may see wide-skirted wheatland,
І Дніпро, і кручі	Dnipro's steep-cliffed shore,
Було видно, було чути,	There whence one may hear the blustering
Як реве ревучий.	River wildly roar.
[4, т. 1, 371]	[5, 321]

По діброві вітер виє,	Through the oak grove the wind whines,
Гуляє по полю,	Through the field roams, playing,
Край дороги гне тополю	Sets the poplar by the roadside
До самого долу	Bending, deeply swaying
[4, т. 1, 113]	[5, 117]

Перекладачка адекватно відтворила засоби звукового живопису, притаманного поезії Т. Шевченка. Завдяки алітерації, яка базується на тембральних характеристиках звуків та ритмічній повторюваності, створюються звукові образи, які в поезії Т. Шевченка об'єднуються в звукові картини. Повторюванням приголосних створена картина буремної ночі на Дніпрі в баладі "Причинна".

Реве та стогне Дніпр широкий,	Roaring and groaning rolls the Dnipro,
Сердитий вітер завива,	An angry wind howls through the night

Додолу верби гне високі,	Bowing and bending the high willows,
Горами хвилю підійма.	And raising waves mountain heights.
[4, т. 1, 73]	[5, 73]

Позитивним у перекладах В. Річ є принцип фонетичної транслітерації при передачі звучання українських географічних назв, імен та прізвищ англійськими графемами: Kyiv, Dnipro, Taras, Kateryna:

Not long past, not long past in our Ukraina,
Old Kotliarevskyi sang forth in this way… [5, 109]

Недавно, недавно у нас в Україні
Старий Котляревський отак щебетав… [4, т. 1, 90]

Перекладачка блискуче перевиразила ономатопею оригіналу в поемі "Причинна" та містерії "Великий льох":

Whisht! Whisht! Will o'the wisp! [5,79]

"Ух! ух! Солом'яний дух, дух! [4, т. 1, 75]

Крав! крав! крав!	Kr-rr, Kr-rr, Kr-rr!
Крав Богдан крам.	Bohdan cribbed crocks
Та повіз у Київ,	And carted to Kyiv,
Та продав злодіям	And sold to crooks
Той крам, що накрав	The crocks he cribbed
[4, т.1, 318]	[5, 225]

В. Річ вміло володіла мистецтвом сатиричного слова, як одним з ефективних стилістичних прийомів при передачі викривального пафосу в творах Т. Шевченка. У поемі "Сон" ("У всякого своя доля…") перекладачка аналогічно передала багатство сатири й іронії Т. Шевченка в змалюванні царського двору:

За богами – панства, панства	Behind the gods come nobles, nobles,

В серебрі та златі,	All in gold and silver,
Мов кабани годовані,	Like fattened boars they are, fat-mugged,
Пикаті, пузаті!..	Pot-bellied!..
[4, т. 1, 272, 273]	[5, 191]

В поемі "Кавказ" перекладачка відтворила виразний сарказм автора:

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?..
[4, т. 1, 345]	[5, 291]

Слава! Слава!	Glory! Glory!
Хортам, і гончим, і псарям,	Glory to wolf-hounds, trappers, hunters,
І нашим батюшкам-царям	And to the tsars, our "little fathers",
Слава. [4, т. 1, 344]	Glory! [5, 289]

При перекладі афоризмів В. Річ поєднала лаконічну точність і художність:

To every man his destiny,
His pathway, broad and wide [5, 171].

У всякого своя доля
І свій шлях широкий… [4, т. 1, 265]

Раз добром нагріте серце	Once the heart is warmed by goodness,
Вік не прохолоне! [4, т. 1, 271]	Cold it will never grow [5, 185]

Борітеся – поборете,	Battle on – and win your battle!
Вам Бог помагає! [4, т. 1, 344].	God Himself will aid you [5, 289].

В своїй хаті своя й правда.	In one's own house, –
	one's own truth,
І сила, і воля	One's own might and freedom
[4, т. 1, 348].	[5, 299].

В. Річ – перекладач великого творчого інтелекту, вона успішно перекладала з української, білоруської, польської, російської, чеської, хорватської, румунської, норвезької та іспанської мов. Однак творчість Т. Шевченка в перекладацькій діяльності В. Річ займає особливе місце. Вона набагато глибше відчула загальнолюдські мотиви творчості поета, ніж її попередники, наголосивши, що Т. Шевченко – унікальна постать у світовій літературі, він однаково великий у політичній поезії, в ліриці й в епосі. Це поет-борець, поет-лірик, співець глибоких людських почуттів, який збагатив духовний потенціал людства. В. Річ часто повторювала, що вивчила українську мову, аби перекладати Т. Шевченка.

Щоб донести до англомовного читача все розмаїття творчої думки поета, велич його ідей, красу і багатобарвність його поетичного слова, духовні інтереси, перекладачка максимально наблизила переклад до текстів оригіналів, зберегла мелодику, ритм, систему римування, алітерацію, образність поетичного мовлення автора, його емоційну насиченість, національний колорит й інтонаційне багатство. Через творчість Т. Шевченка Віра Річ пізнала й полюбила Україну за її красу і духовність.

У березні 1991 року В. Річ уперше приїхала в Україну на Шевченківські святкування. В Палаці культури "Україна" вона виступила з промовою про англомовні переклади поезії Т. Шевченка. 24 серпня 1992 року В. Річ приїхала в Україну на святкуваня першої річниці проголошення незалежності Української держави. 1997 року – стала лауреатом Перекладацької премії ім. І. Франка Спілки письменників України. У травні 1998 року В. Річ прибула до Києва на запрошення національної Спілки письменників України. Вперше побувала в Каневі і вклонилася Канівській святині. 17 грудня 2005 року Наукове товариство імені Т. Шевченка, враховуючи заслуги В. Річ перед українською культурою, обрало її дійсним членом НТШ. Свій сімдесятирічний ювілей (24 квітня 2006

року) В. Річ відзначила в Україні. 24 серпня 2006 року указом Президента України нагороджено Віру Річ орденом княгині Ольги III ступеня. У жовтні 2007 року Національна спілка письменників України вшанувала її Почесною відзнакою. Під час приїзду до Києва, на запрошення кафедри теорії та практики перекладу з англійської мови Інституту філології, Віра Річ тричі відвідала Київський національний університет імені Тараса Шевченка, зустрічалася зі студентами та викладачами, прочитала декілька глибоких перекладознавчих лекцій, поділилася своїм перекладацьким досвідом. На цих зустрічах обговорювались питання перекладу поезії та її суспільної значимості як невід'ємного супутника кожного століття. Зокрема, на питання студентів, як стати професійним перекладачем, В. Річ відповіла, що переклад – це мистецтво і, як у будь-якому мистецтві, тут потрібно мати талант від Бога, глибоке відчуття поезії. Про це писав ще Аристотель у "Поетиці": відчуття поезії – єдина річ, якої неможливо навчитися. Все інше – це результат постійної сумлінної праці.

Особливо пам'ятною була зустріч 19 травня 2008 року, коли після лекції студенти продовжили спілкування з В. Річ в парку імені Тараса Шевченка. Був чудовий, теплий, травневий вечір, оптимізм В. Річ захопив усіх присутніх. Читали вірші, співали улюблені пісні на слова Т. Шевченка українською та англійською мовами. В. Річ мала красивий голос, знала багато пісень. Коли заспівали "Садок вишневий коло хати…" в її перекладі 1961 року, вона тут же з пам'яті записала новий переклад. Обіцяла надіслати нові переклади пісень на слова Т. Шевченка.

Останнім часом В. Річ працювала над перекладами творів Т. Шевченка, маючи намір до березня 2011 року – 150-ї річниці з дня відходу Поета у вічність – перекласти увесь "Кобзар". У лютому 2009 року Віра Річ востаннє побувала в Україні.

20 грудня 2009 року Віра Річ пішла з життя. Україна втратила найталановитішого перекладача поезій Т. Шевченка англійською мовою. У своєму заповіті вона написала, що хотіла бути похованою в Україні, в Каневі.

Минають роки, століття… А до заповітного кургану на Тарасовій горі над Дніпром котяться і котяться хвилі вселюдської любові…

1. *Дроздовський Д.* Віра Річ: Я працювала для України, плакала через Україну, сміялась і раділа за Україну… // Слово Просвіти. 2006. – 13–19 липня. 2. *Зорівчак Р.* Заради художньї правди. До 70-річчя від дня народження та 50-річчя перекладацької діяльності Віри Річ // Літературна Україна. – 2006. – 20 квітня. 3. *Косів Г.* Подвиг в ім'я України // Літературна Україна. – 2010. – 21 січня. 4. *Шевченко Тарас*. Повне зібрання творів у 12 т. – Т. 1. Поезія 1837–1847 рр. – Т. 2. – К., 2001. 5. *Шевченко Тарас*. Вибрана поезія. Живопис. Графіка. – К., 2007.

Л. Коломієць, д. філол. н., проф.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

ТРИПТИХ П. ТИЧИНИ "НА МОГИЛІ ШЕВЧЕНКА" В АНГЛОМОВНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

У статті розглядається англомовний переклад поетичного триптиху Павла Тичини "На могилі Шевченка", виконаний Михайлом Найданом. Досліджуються можливості донесення до іншомовного читача поетики та проблематики цього триптиху-роздуму П. Тичини про долю України, натхненного генієм Тараса Шевченка.
Ключові слова: *основний тон, поетичний словник, ритм, евфонія, композиція.*

В статье рассматривается англоязычный перевод поэтического триптиха Павла Тычины "На могиле Шевченка", исполненный Михаилом Найданом. Исследуются возможности донесения иноязычному читателю поэтики и проблематики этого триптиха-размышления Тычины о судьбе Украины, вдохновленного гением Тараса Шевченко.
Ключевые слова: *основной тон, поэтический словарь, ритм, эвфония, композиция.*

The article analyses English translatorial interpretation of Pavlo Tychyna's poetic triptych "At Shevchenko's Grave…" performed by Michael Naydan. It examines the possibilities of delivering to the foreign reader the poetics and problematics of this triptych as the author's meditation about the destiny of Ukraine inspired by the genius of Taras Shevchenko.
Key words: *primary tenor, poetic language, rhythm, euphony, composition.*

Сучасник Павла Тичини, літературознавець і критик Юрій Савченко у рецензії на книжку перекладів російською мовою вибраних віршів Тичини (Тычина П. Избранные стихотворения / П. Тычина; авториз. пер. с укр. под ред. А. Гатова. – [Х.]: Гос. изд-во Украины, 1927. – 120 с.) висловив кілька актуальних думок про поетичний переклад, вартих нагадування і в наші дні. Передусім критик звертає увагу на труднощі перекладання П. Тичини – "поета надзвичайно тонкого, вдумливого, що його кожен твір являє складну

гаму – математично з'єднаних, найвибагливіших елементів поетичної творчості, різноманітно й багато використаних. Порушення одного з них руйнує часто твір у цілому" [2, 489]. Зацитувавши передмову редактора до вказаної книжки перекладів ("переводить Тычину невероятно трудно, ибо по существу своему это поэт непереводимый"), Юрій Савченко аналізує хиби окремих перекладів з погляду ось таких найважливіших, з його точки зору, моментів: 1) основний тон, думки – зміст твору, 2) поетичний словник – елементи стилістики, 3) ритм, 4) евфонія, 5) композиція [2, 490]. Усі ці моменти, за Ю. Савченком, доцільно відтворювати у перекладі в єдності, "бо дати точність змісту, стилістичних елементів лише – значить загубити художній твір як такий – не дати його ритму, мелодії тощо. І навпаки: дбати за точність ритмічних варіацій […] – значить подати на той же ритм інший твір", тож в ідеалі перекладений твір "мусить являти собою міцно спаяну єдність усіх елементів, що один одного взаємно обумовлюють" [2, 489].

Англомовний переклад Тичининського триптиху "На могилі Шевченка", виконаний Михайлом Найданом на поч. XXI ст. ("At Shevchenko's Grave…") [1], Ю. Савченко не вагаючись зарахував би до таких, "що стоять на досадній межі прозаїчности". Адже перекладач слідує лише першим двом моментам з перелічених критиком, визнаючи абсолютну неможливість зберегти решту. Відтак у дослівно точному перекладі, який супроводжується ретельно скомпонованими коментарями, гублять свою поетичну цінність і прозаїзуються неповторні образні вислови Павла Тичини, а строфічний розподіл із втратою римування, композиційних звукових повторів, алітерацій, асонансів та дисонансів, позбавляється смислового навантаження.

Оптимальним завданням перекладача є зацікавити читача автором, особливо якщо переклад робиться світовою мовою з мови маловідомої й автора оригінального твору цільовий читач зовсім не знає. Це завдання ускладнюється, коли фактичний зміст оригіналу, втілений у його поетичній формі, зав'язується на національних реаліях. І саме таким є триптих "На могилі Шевченка" – безпосередня проникліва поетова візія доленосних для України подій та політичних реалій громадянської війни 1918 року біля підніжжя національної святині українців – Тарасової гори неподалік м. Канева. Триптих має сюжет і фабулу. Фабулою є приїзд автора зі

Степаном Васильченком на поклін праху Тараса Шевченка і їхнє перебування деякий час серед інших прочан, сюжет же складається з драматичних епізодів: грози на Дніпрі (I), розмов гетьманців (II), прогулянки околицями Канева (III). Авторська дата написання триптиха – 1918 р. для першого та другого віршів, третій вірш датується за належністю до триптиха [3, 597].

Неможливість точнішого датування залишає інтервал між першим і третім віршами триптиха від 10 травня (22 травня за новим стилем – дня поховання праху Т. Шевченка на Чернечій горі біля Канева) до липня-серпня 1918 р., – коли відбувалися антигетьманські селянські повстання на Київщині: отамана Зеленого (справжнє прізвище – Данило Терпило), яке почалося біля села Трипілля (нині Обухівського району), і т. зв. Таращанське збройне повстання (Тараща – тепер район Київської області), яке злилося з повстаннями у Звенигородському, Канівському та інших повітах тогочасної Київської губернії.

Триптих "На могилі Шевченка" – це поліголосий твір. Власні поетові рефлексії чергуються з голосами різних персонажів: селян-повстанців, гетьманців, монархістів. Поет-медіум геніально інтерпретує складну політичну дійсність за допомогою паронімічного римування.

Паронімічна атракція в цій поезії – потужний засіб створення іронічного ефекту. Наведімо два найвиразніших приклади:

приїхали, бач, до Тараса
од Скоропадського Павла,
од свинопаса! [1, 160].

Щоб зрозуміти, чому Гетьмана Української Держави (29 квітня – 14 грудня 1918) поет іронічно називає "свинопасом", потрібно заглибитись у бурхливі політичні події того часу. У березні 1918 р. Павло Скоропадський, шукаючи союзників у боротьбі проти Центральної Ради, зблизився з Українською демократично-хліборобською партією та Союзом земельних власників. 29 квітня 1918 р. у Києві Всеукраїнський з'їзд землевласників-"хліборобів" (як вони себе називали) одностайно проголосив Павла Скоропадського Гетьманом України, а Центральну Раду було розігнано окупаційними німецько-австрійськими військами.

Гетьман скасував закони Центральної Ради про конфіскацію великих маєтків, однак становище селян та поміщиків залишалось невизначеним, що викликало невдоволення з обох боків. Політичне протистояння між Павлом Скоропадським і Володимиром Винниченком (який обіймав посаду генерального секретаря внутрішніх справ у Центральній Раді) загострилося влітку 1918 року.

Невирішеність аграрного питання (спроби повернути поміщикам землю, обов'язкова передача селянами врожаю у розпорядження держави), збільшення тривалості робочого дня на промислових підприємствах, заборона страйків і, в цілому, залежність гетьманської влади від Німеччини та Австро-Угорщини, куди вивозилася значна частка українського врожаю, – всі ці чинники у липні-серпні 1918 р. спровокували хвилю антигетьманського страйкового руху серед селян і робітників.

Наведений вище римований фрагмент оригіналу, в якому за допомогою паронімії (*Тараса – свинопаса*) вибудовується гротескна антитеза образу Скоропадського до ролі духовного пастора українського селянства, у перекладі цілком (!) втрачає своє смислове навантаження – разом з інтонацією й римою:

> *they had arrived, just imagine, to Taras*
> *from Pavlo Skoropadsky,*
> *from a swineherd!* [1, 161].

Михайло Найдан доволі ретельно роз'яснює у примітці, хто такий Павло Скоропадський: "Скоропадський був на короткий час призначений Гетьманом Української держави під час німецької окупації у Першій світовій війні. Так званий "гетьманат", контрольований німцями, протривав менш ніж 8 місяців. Скоропадський евакуювався разом з німцями 14 грудня 1918 р." [1, 212]. Проте навіть такі, здавалося б, вичерпні пояснення англомовному читачеві, необізнаному з українською політичною дійсністю, недостатньо пояснюють те, що хотів сказати поет, який чомусь "Гетьмана Української держави" називає *свинопасом* (*a swineherd*).

Закінчується третій вірш триптиха і пророчо, й іронічно: геніальним асонансом:

отут живе ж десь Винниченко.
…Ой Княжа Гора!
височенька [1, 162].

Під час гетьманщини Володимир Винниченко справді жив на хуторі Княжа Гора на Канівщині, де займався літературною творчістю, зокрема, написав п'єсу "Між двох сил", і мріяв про повалення влади Скоропадського. Його навіть заарештувала тут гетьманська варта за підозрою у плануванні державної змови, але завдяки власному авторитету він був швидко звільнений з-під варти.

Як ідеолог антигетьманського спротиву В. Винниченко у серпні 1918 р. очолив опозиційний до П. Скоропадського Український національний союз, а в листопаді того ж року став Головою Директорії – найвищого органу відновленої ним Української Народної Республіки. У відозві Директорії до населення Гетьман оголошувався "поза законом", а гетьманська влада прирікалася бути дощенту знищеною. За кілька тижнів боїв війська Директорії 14 грудня 1918 р. оволоділи Києвом, того ж дня Павла Скоропадського примусили зректися гетьманства.

У цій фінальній паронімії триптиху *Винниченко – височенько* авторська іронія полягає в натякові на те, що очільник уряду Української Народної Республіки (Володимир Винниченко) був віддалений від народу, височів над ним немов князь. Іронію посилює звучання цієї строфи як алюзії до відомих рядків популярної історичної пісні, в якій улюблений народом гетьман *Дорошенко веде своє військо хорошенько*.

Перекладач роз'яснює у виносках, що В. Винниченко (1880–1951) – це український прозаїк і драматург, який став головою Центральної Ради в часи незалежної Української республіки 1918 року, а після скинення більшовиками новоутвореного уряду емігрував до Парижа, де продовжував літературну творчість [1, 213]. Перекладацький коментар, звичайно ж, необхідний і цілком достатній як такий, що надає історичну довідку про використані автором імена відомих політичних діячів. Однак відсутність паронімічної словогри у перекладі неминуче призводить і до втрати іронічного ефекту, який разом з фольклорною алюзією-антитезою (Винниченко – "височенько", а Дорошенко – "хорошенько") лишається поза рамками англомовного перекладу:

Vynnychenko lives here somewhere.
…O Royal Mountain!
is so very high [1, 163].

До того ж, із власним іменем Княжа Гора вийшла плутанина. У виносці Михайло Найдан дає таке роз'яснення: Княжа Гора – розташована в районі Подолу, одне з найстаріших місць у Києві (сучасний вигляд на Андріївську церкву), де традиційно мешкали Київські князі [1, 213]. Однак у Павла Тичини йдеться про іншу Княжу Гору! А в Києві В. Винниченко мешкати у той час не міг. За логікою перекладача, поет хоч і каже у Каневі "*отут живе ж десь Винниченко*", а має на увазі Київ, наче й не існує між цими містами значної відстані.

Уміння віднаходити нові смисли через поєднання близькозвучних слів, очевидно, є неперекладною якістю Тичининської поезії. Рима у П. Тичини може підкреслювати парадоксальну, іронічну думку, увиразнювати контраст, як-от у наведених вище рядках. Їх семантично точний, але неримований переклад навряд чи буде спроможний відтворити авторську іронію, заховану у ґротескному зближенні високого і низького, у протиставленні завдяки римі цілих історичних епох і суспільних настроїв.

Модерністське поєднання звукопису ламаного рядка з усіченням і/чи розбивкою слів між рядками та їх об'єднанням у нові слова – експериментальне поле для продукування неологічної метафори. Михайло Найдан усічення чи розбивки слів між рядками не відтворює, а неологізми, побудовані у спосіб основоскладання, навпаки, намагається точно скалькувати: *Сонхвиля* [1, 158] – *A dreamwave* [1, 159]. Але сама лише неометафорика, ретельно відтворювана перекладачем, не рятує математично точну конструкцію Тичининського вірша від колапсу.

Фрагментизація слів і розбивка їх між суміжними рядками видається перекладачеві не просто складною для перекладу, але взагалі неперекладною рисою Тичининської поетики, – про це Найдан говорить, зокрема, у коментарі до власного перекладу строфи, яка містить цю рису, з іншого вірша Тичини: "У цій строфі Тичина розбиває кілька слів між рядками, а це не лише складно, але й неможливо передати у перекладі" [1, 420].

Здебільшого, Михайло Найдан ігнорує римування Тичининських першотворів, як і більшість алітерацій та асонансів, включаючи й внутрішньорядкові рими, усі ж усічені форми слів передає повними формами: *Червоно-си'-зеле' дугасто сказало всім здрастуй* [1, 158] – *The red-blue-green rainbowingly said "hello" to all* [1, 159].

Із втратою звукового і ритмічного візерунка, важливих асонансів та дисонансів, зникають акценти, деталі, смислові зв'язки між словами, руйнується увесь асоціативний каркас вірша. На щастя, подекуди – оказіонально – алітерація таки відтворюється: *забРиНІВ стРуННИй гнів* [1, 158] – *…STRinged anGer beGan to STRum* [1, 159]. Загалом же, музичний звукопис не передається.

Величезну вагу в поетиці Тичинового вірша мають образомісткі дієслова, надто в інверсованих реченнях (часто такі дієслова є неологічними), – їхня метафорика надає зображенню драматичної енергії, гостроти, динамізму, як-от у рядку: *Кривавився місяць по краям* [1, 160]. Об'єктивні відмінності у граматичних структурах української та англійської мов не дозволяють зберегти дієслово цілісним, не розбивши його на прикметникову фразу: *the moon grew bloody along its edges* [1, 161], від чого знижується експресивність рядка.

Відтворення поверхової семантики місцями стає недоречним. Звернімо увагу на рядок: *Заснув товариш мій селюк* [1, 160]. У перекладі цього рядка не враховано цільнотекстового контексту: *The fellow from my village fell asleep* [1, 161]. З перекладу випливає, що йдеться про якогось односельця (!) автора, "товариша з його села". Насправді, своїм "товаришем селюком" Павло Тичина називає письменника Степана Васильченка, автора драми "Кармелюк" (1927) про легендарного ватажка антикріпосницького селянського повстання Устима Кармелюка, над якою розпочав працю в роки громадянської війни. Зі Степаном Васильченком Тичину пов'язували дружні стосунки, зокрема, про цю їхню спільну подорож до Тарасової гори поет згадує у щоденникових нотатках ("Із щоденникових записів", 1981, с. 282, 386) [3, 597]. На особу Степана Васильченка вказує і звуковий зв'язок цього рядка з підсумковою римою аналізованого вірша (другого в циклі): *селюк – Кармелюк*. Для зрозумілості наведімо початкові й фінальні рядки вірша:

Спинились ми на "Чайці",

Васильченко з "Кармелюком",
Я – з "Сковородою".
[……]
Заснув товариш мій селюк.
…а там не випустим із рук!
І враз заплакала вода…
І ні в кого було спитать:
Кого ж нам на Вкраїну ждать?
– Кармелюк.
– Сковорода [1,160].

We stayed overnight on the floating Seagull Hotel.
Vasylchenko with his book Karmeliuk,
And I – with my Skovoroda.
[……]
The fellow from my village fell asleep.
…we won't let them out of our hands there!
Suddenly the water began to weep…
And there was no one to ask:
Whom should we expect to save Ukraine?
– Karmeliuk.
– Skovoroda [1, 161].

Перекладач тут використовує і пояснювальні вставки *the floating Seagull Hotel*, *book Karmeliuk, with my Skovoroda, to save Ukraine,* і додатковий коментар у вигляді виносок до назв творів: *Karmeliuk і Skovoroda*, пояснюючи, що йдеться про п'єсу С. Васильченка "Кармелюк" і поему П. Тичини довжиною у цілу книгу "Сковорода", над якою Тичина почав працювати десь у той час, віддавши цій праці значну частину свого творчого життя, так цілком і не завершивши її. Але з перекладацьких коментарів так і залишається незрозуміло, чому ж ця поема називається "Сковорода", а відтак – і губиться для англомовного читача сама драматична колізія доленосного для України вибору: між шляхом Кармелюка (шлях помсти) і шляхом Сковороди (шлях непротивенства злу насильством).

З неточностей у перекладі впадає в око англомовна версія назви плавучого готелю на пристані біля Тарасової гори, де

спинилися Тичина з Васильченком: *Seagull* (морська чайка). Перекладач не зрозумів, що має справу з омонімом: назва готелю "Чайка" походить від назви козацького човна "чайка", що виникла внаслідок вторинної номінації від назви птаха на основі спільної ознаки – швидкості руху, але вже цілком виокремилися в самостійне слово на позначення різновиду швидкохідного судна.

Захопленість поверховою семантикою слів у тексті може призвести до стильової неадекватності та її неминучого наслідку – комізму. Так, у рядку *Коли вже здохне лютий гад* [1, 162] лайливий ідіоматичний вислів *лютий гад* не варто перекладати дослівно, нейтралізуючи при цьому й експресивне дієслово *здохне*, бо в зворотному перекладі цей рядок стає стилістично неадекватним і смішним: *When will the vicious reptile die* [1, 163] – "Коли помре жахлива рептилія".

В оригіналі наведений грубий вислів уплітається в обривок вуличної розмови, до якої дослухається поет. Рима спирається на асонанси та дисонанси, створюючи розмовну легкість, невимушеність і достовірність стильової тональності мовців, із вкрапленням красномовного русизму *карательний отряд* (жахливої політичної реалії доби гетьманату). Як відомо, передати семантику реалії можна, і перекладач це робить вправно (*retaliation brigade*), але створену тонким асонансно-дисонансно-алітераційним візерунком поезію форми відтворити неможливо. Тому в місцях, де в оригіналі немає якогось виразного семантичного образу, а лише звуковий візерунок та паронімічні ефекти, у семантично-зорієнтованій перекладацькій інтерпретації Михайла Найдана Тичининський вірш стає нецікавим.

Однак, вада знеформлення не позбавляє прозові, по суті, переклади Михайла Найдана їх величезної ознайомчої ваги. Адже це серйозна творча і дослідницька праця перекладача, яка цілком відповідає умовам культурного (як норма, неримованого) перекладу сучасної доби. Збірка ранніх поезій Павла Тичини в перекладах М. Найдана – перша спроба дати англомовному читачеві об'єктивне уявлення про геніальний період у творчості українського поета XX ст.

1. *Ранні збірки поезії Павла Тичини* / Пер., передм. від перекладача і примітки Михайла Найдана. Передм. Віктора Неборака / *The Complete Early Poetry Collections of Pavlo Tychyna* / Translated with a Critical Introduction and Notes

by Michael M. Naydan. Guest Introduction by Viktor Neborak. – Львів: Вид. "Літопис", 2000. – С. 158–163. 2. *Савченко Ю. А.* Почин // Плужанин. – 1927. – № 9/10 (13/14). – С. 63–71. – Рец. на кн.: Тычина П. Избранные стихотворения / П. Тычина; авториз. пер. с укр. под ред. А. Готова. – [Х.]: Гос. изд-во Украины, 1927. – 120 с. / Кальниченко О. А., Полякова Ю. Ю. Українська перекладознавча думка 1920-х – початку 1930-х років: Хрестоматія вибраних праць з перекладознавства… / Укладачі Леонід Черноватий і В'ячеслав Карабан. – Вінниця: Нова Книга, 2011. – С. 487–502. 3. *Тичина П. Г.* Зібрання творів: У 12 т. / Редкол: О. Т. Гончар (голова) та ін. – Т. 1. – К.: Наук. думка, 1983. – С. 597–598.

Н. Крупей, асп.,
Львівський національний університет імені Івана Франка

ВІДТВОРЕННЯ ОБРАЗУ УКРАЇНИ В ПЕРЕКЛАДІ (НА МАТЕРІАЛІ УРИВКІВ ІЗ "ДНЕВНИКА" Т. ШЕВЧЕНКА ТА ЇХНЬОГО АНГЛОМОВНОГО ПЕРЕКЛАДУ ДЖОНА ВІРА)

У статті визначається структура та особливості ословеснення образу України в "Дневнике" Т. Шевченка й аналізуються способи його відтворення в англомовному перекладі твору Джона Віра.
Ключові слова: *образ, компонент образу, ословеснення, переклад, лінгво-стилістичні засоби.*

В статье определяется структура и особенности вербализации образа Украины в "Дневнике" Т. Шевченко, а также анализируются способы его отображения в англоязычном переводе произведения Джона Вира.
Ключевые слова: *образ, компонент образа, вербализация, перевод, лингво-стилистические средства.*

In this paper the author defines the structure as well as the peculiarities of the verbalization of the image of Ukraine in T. Shevchenko's "Diary". The ways of its reproduction in the English translation of the work done by John Weir is also being analyzed.
Key words*: image, component of image, verbalization, translation, linguo-stylistic means.*

У "Дневнике" Т. Шевченка наскрізною є тема України. Перебуваючи далеко від рідної землі, поет повсякчас мисленнєво повертається до неї та духовно возз'єднується із нею. Уже на перших сторінках твору, коли Т. Шевченко пояснює читачеві, чому не записував у щоденник усіх сумних подій свого важкого десятилітнього перебування на засланні, читаємо: "*Мимо, пройдём мимо, минувшее моё, моя коварная память! Не возмутим сердца любящего друга недостойным воспоминанием… Обратимся к*

светлому и тихому, как наш украинский осенний вечер" [9, т. 5, 4]. Т. Шевченко показує читачеві образ України, яка уособлює для поета все найрідніше та наймиліше серцю. Автор згадує героїчну історію своєї рідної землі, захоплюється її чарівною природою та її милозвучними піснями. Проте образ України в "Дневнике" Т. Шевченка відчутно двоплановий. Водночас перед читачем постає образ України поневоленої та знедоленої. Оспівуючи її красу, поет завжди згадує про безпросвітне й ганебне існування свого покріпаченого народу.

Ословеснення образу України у творі не має якоїсь чіткої та однозначної структури. Його фрагменти – природа України, доба козаччини, солдатчина, кріпацтво – неначе виринають на сторінках "Дневника" у спогадах та роздумах Т. Шевченка.

Образ України часто вимальовується в "Дневнике" у спогадах автора, зокрема тих, що пов'язані з його навчанням в Академії мистецтв:

Перед его (К. Брюллова) 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 расстилалася степь, усеянная курганами. Передо мной красовалась моя прекрасная, моя бедная Украина во всей непорочной меланхолической красоте своей [9, т. 5, 28–29].

Джон Вір:

I would fall into a reverie in front of his marvelous works, and in my heart I conjured up my blind kobzar and my blood-thirsty Haidamaki. In the shade of his elegant and luxurious studio the martyred shades of our poor hetmans flashed before my eyes as though it were the scorching wild steppe along the Dnieper. Before me spread the steppe, dotted with burial mounds. Before me appeared my lovely, poor Ukraine in all its virginal, melancholy beauty [10, 429].

Т. Шевченко з великим письменницьким хистом зображає в уривку свою рідну землю. Компонент *козаччина* ословеснюється реаліями *Кобзарь, Гайдамаки, гетманы,* а також іменниками *курганы* та *степь*. Епітети *кровожадный, знойный, дикий, мученический* додають рядкам яскравості та експресивності, а синтаксичні повтори вислову *передо мною(й)* ритмізують уривок.

Варто зауважити, що козацьку добу зображено в рядках двояко. Вислів *степь, усеянная курганами* можна інтерпретувати як свідчення козацьких звершень заради свободи України. І гайдамаки, і гетьмани, безумовно, героїчні постаті зі славного й вільного минулого України. Проте гайдамаки в уривку *кровожадные*, а гетьмани – *бедные,* їхні тіні – *мученические*. Як слушно зауважує О. Забужко, аналізуючи поему "Гайдамаки" Т. Шевченка, зло породжує зло, і початковий лицар-месник увіходить у порочне коло, його вчинками керує інерція злотворення [2, 110]. Таким чином, гайдамаки у Т. Шевченка стають жертвами своїх же дій. За словами Г. Грабовича, деяких гетьманів Т. Шевченко вважав мучениками за волю України, проте інших змальовував у доволі темних барвах, наприклад, осуджував Богдана Хмельницького за необачне прийняття московського суверенітету над Україною [1, 132]. Попри всі свої славні вчинки, козацька еліта своїми ж діями та слабкодухістю себе занапастила і дала початок ганебному періоду неволі та кріпацтва, що панував в Україні за часів автора. Таким чином, минуле України для Т. Шевченка не лише героїчне, а й стражденне. Недаремно в уривку поет називає свою рідну землю *моя прекрасная, моя бедная Украина.*

Джону Віру вдалося зберегти двоплановість зображення історичного минулого України й загалом відтворити зміст та настрій рядків. Реалії *Кобзарь, Гайдамаки* Джон Вір перекладає методом транскрипції: *kobzar*, *Haidamaki,* реалію *гетманы* й іменники *степь* та *курганы* відтворює за допомогою відповідників *hetmans, steppe* й *burial mounds.* Проте українські реалії, хоча й перекладені у тексті, не несуть такого важливого емоційно-смислового навантаження для англомовної аудиторії, як для українського читача. Епітети *кровожадный, знойный, дикий* та *мученический* Джон Вір перекладає за допомогою відповідників *blood-thirsty, scorching, wild* та *martyred,* семантику іменника *слепец* відтворює прикметником *blind,* а прикметник *надднепровской* перекладає поєднанням іменника з прийменником *along the Dnieper*. Джон Вір також зберігає синтаксичні повтори у перекладі.

Поряд із образом України доби козаччини, у "Дневнике" також вимальовується образ покріпаченої України часів автора. Зокрема, Т. Шевченко згадує розповідь Якова Лазаревського про свого сусіда

й родича поміщика М. Білозерського, який знущався зі своїх селян-кріпаків:

Этот филантроп-помещик так оголил своих крестьян, что они сложили про него песню, которая кончается так: А в нашого Билозера / Сывая кобыла, / Бодай же його побыла / Лыхая годына. А в нашого Билозера / Червоная хустка, / Ой, не одна в сели хата / Осталася пустка [9, т. 5, 139].

Джон Вір:

That philanthropic landowner has so stripped his peasants that they composed a song about him, ending like this: Don't you know, our Bilozer / Has a grey old mare, / Many a house in the village / Now is standing bare. / Don't you know, our Bilozer / Has a kerchief red, / May he suffer from ill-fortune, / Curses on his head [10, 454].

Таку відповідь селян своєму поміщикові Т. Шевченко називає "*наивным, невинным мщением*" [9, т. 5, 139]. Трагедія українських кріпаків не лише у тому, що вони страждають від безпросвітного існування та щоденної непосильної праці, а й в іншому: ці люди покірно терплять усі знущання. Недарма в "Дневнике" автор звертається до своїх друзів-письменників із такими словами: "*Други мои, искренние мои! Пишите, подайте голос за эту бедную, грязную, опаскуженную чернь! За этого поруганного бессловесного смерда!*" [9, т. 5, 86]. Водночас, цю жартівливо-сумну пісню кріпаків можна також сприймати як вияв однієї з основних рис українських селян – співучості їхньої душі. Споконвіків українська пісня пов'язувалася зі всіма сферами життя українців. Її співали на дозвіллі і під час роботи, покріпачені селяни в неволі і вільні українці.

Заслуговує на увагу також і сам текст пісні. Труднощі для перекладача становлять рима, ритм пісні, вислів *Ой*, *не одна хата,* синтаксичний повтор *А в нашого Билозера*, словосполучення *сывая кобыла* й *червоная хустка*, що характеризують заможність поміщика, фразеологізм *Бодай же його побыла / Лыхая годына* та символічний іменник у творах Т. Шевченка *пустка*.

Джону Віру вдалося відтворити риму, ритм, а також синтаксичні повтори пісні. Варто зазначити, що граматична структура *Many a house* дуже добре передає експресивність вислову *Ой, не одна хата*. Словосполучення *сывая кобыла* й *червоная хустка* відтворені у перекладі висловами *a grey old mare* та *a kerchief red*.

Слід зауважити, що вживання нестягненої форми прикметників (*сывая, червоная*) дуже характерне для стилю Т. Шевченка. На жаль, цю особливість дуже важко відтворити у перекладі. Фразеологізм *Бодай же його побыла / Лыхая годына* перекладач вдало відтворює виразами *May he suffer from ill-fortune, / Curses on his head.* Слід зауважити, що вищезгаданий український фразеологізм вживається тоді, коли людині бажають лиха чи нещастя [6, т. 6, 613]. Загалом, вираз *May he suffer from ill-fortune* передає це значення, проте дієслово *to suffer* не настільки виражає побажання зла, чи прокляття, як дієслово *побыти*. Таким чином, перекладач вживає ще один вислів: *Curses on his head*, який вдало передає це значення. Іменник *пустка,* що символізує бідність розорених селян, Джон Вір перекладає прикметником *bare,* що має доволі загальне значення, тоді коли лексема *пустка* означає "*спустілий будинок, житло, залишене мешканцями*" [6, т. 8, 400], таким чином експресивність перекладу дещо послаблена. Важливим моментом є також те, що українська пісня, записана в тексті за правилами російської орфографії, контрастує з основним текстом твору. Як слушно зауважує Т. Черторизька, впливові української мови на лексико-семантичну систему російських творів Т. Шевченка сприяли такі чинники: посилене проникнення в 19 ст. у російську літературну мову значної кількості виразних у семантико-стилістичному відношенні українських елементів, зумовлене розробкою української теми в творах російських письменників; ідейно-тематична близькість російських творів Т. Шевченка до його поезії, яка теж присвячена розробці української теми, для глибокого розкриття якої письменник вводить у мову автора і персонажів українізми [4, 25]. Загалом, вкраплення з української мови в "Дневнике" – одна з найголовніших проблем, які постають під час перекладу цього твору. Як правило, такі українські елементи додають рядкам емоційного забарвлення, створюють український колорит. На жаль, ці особливості неможливо відтворити у перекладі.

В наступному уривку автор згадує українську народну пісню, яку співав його товариш на засланні Скобелєв. Слухаючи її, Т. Шевченко знову роздумує про свою рідну землю:

Тече ричка невелычка / З вышневого саду.

Я забывал, что я в казармах слушаю эту очаровательную песню. Она меня переносила на берега Днепра, на волю, на мою милую родину [9, т. 5, 37].

Джон Вір:

A tiny stream is flowing / Through the cherry orchard.

Listening to that charming song I would forget that I was in a barracks. It carried me away to the banks of the Dnieper, to freedom, to my dear motherland [10, 431].

Вислови *ричка невеличка, вышневый сад, берега Днепра* творять образ ідилічної української природи. Особливі труднощі для перекладу становлять структурно-конотативні реалії, а саме лексеми зі зменшувальними суфіксами *ричка невеличка,* а також прикметник *вишневый*, що у поєднанні з іменником *сад* виступає символом українського села. Варто також зазначити, що усі слова в заголовку пісні українські, але введені в текст за правилами російської орфографії. Як уже зазначалося, цю особливість неможливо відтворити у перекладі. Джон Вір перекладає словосполучення *вишневый сад* та лексему *берега* за допомогою лексичних відповідників *cherry orchard* та *the banks,* а гідронім *Днепр* відтворює методом транскрипції. Проте ні вишневий сад, ні Дніпро не відіграють такої символічної ролі для англомовного читача, як для української аудиторії. Вираз *моя милая родина* перекладений відповідним висловом *my dear motherland*. Шевченкова *ричка невелычка* у перекладі Джона Віра постає в образі маленького потічка чи струмочка: *a tiny stream*. Завдяки цьому конотації лагідного ставлення автора до української природи частково збережені у перекладі.

Образ ідилічної української природи в попередньому уривку різко контрастує з подальшою розповіддю автора про нещасну долю кріпака й солдата Скобелєва, якого за справедливу відповідь за образу командира засудили до покарання шпіцрутенами та заслання в Омськ. Свою розповідь Шевченко завершує словами: "*печальное и, к нещастью, не единственное в этом роде происшествие*" [9 (5:38)]. Таким чином, в образі Скобелєва перед нами постають сотні українських кріпаків-солдатів, які були несправедливо покарані в результаті жорстокості й бездушності своїх командирів:

Бедный Скобелев! Родился ты и вырос в невольничестве. Вздумалось тебе попробовать широкой, сладкой вольной воли, и ты залетел в Эдикуль… Залетел ты в мою семилетнюю тюрьму певуньей-птицей из Украины …чтобы своими сладкими заунывными песнями напомнить мне мою милую, мою бедную родину. Бедный, несчастный Скобелев … Встретишь ли в своей новой неволе такого внимательного и благодарного слушателя … твоих заунывных сладких песень, как я был? Встретишь, и не одного такого же, как и ты, невольника-сирому, земляка, варнака заклейменного, который прольет слезу благодарности на твои тяжелые кайданы за отрадные, сердцу милые, родные звуки. Бедный, несчастный Скобелев [9, т. 5, 38].

Джон Вір:

Poor Skobelev! You were born and grew up in slavery. You thought to try the wide and sweet freedom road, and landed in Edikul… you flew into my seven-year prison like a song-bird from the Ukraine … to remind me of my dear, poor homeland with your sweet, plaintive songs. Poor, luckless Skobelev! … In your new slavery will you meet such an attentive and grateful listener… of your plaintive, sweet songs, as I was? Yes, you will meet more than one such wretched prisoner as yourself, a fellow-countryman and branded outlaw, who will shed a tear of gratitude on your heavy irons for those consoling sounds from home, so dear to heart. Poor, unfortunate Skobelev [10, 433].

Уривок звучить надзвичайно лірично. Як за своєю структурою, так і за змістом та експресією ці рядки виражають тугу й страждання автора за знедоленими земляками. Україну автор знову називає *моя милая, моя бедная родина,* що в черговий раз свідчить про двоплановість образу рідної землі у Т. Шевченка. Джон Вір вдало перекладає словосполучення за допомогою відповідників *my dear, poor homeland*. Звертання до Скобелєва в уривку подано тричі. При цьому автор також тричі вживає епітет *бедный* та двічі – *несчастный*. Джон Вір зберігає синтаксичні повтори в перекладі, відтворивши епітети *бедный* та *несчастный* відповідниками *poor, luckless* та *unfortunate.*

Говорячи про важку долю засланців, автор вживає іменник *невольничество,* а також доволі багато словосполучень, що містять семантичний компонент неволя: *новая неволя*, *невольник-сирома, варнак заклейменный, тяжелые кайданы*. Лексичні українізми

сирома та *кайданы* надають рядкам надзвичайної емоційності. Перший із них означає "*нещасна людина*" [5, т. 2, 253], другий, у поєднанні з прикметником *тяжелые,* – символ неволі і рабства. Особливої уваги також заслуговує й метафоричне словосполучення *варнак заклейменный*. У творчості Т. Шевченка в образі варнака типізовано народних месників-повстанців. Як слушно зауважує Л. Кодацька, в образі варнака Т. Шевченко намагався показати вихідця з народу, який морально стояв значно вище представників привілейованого класу в суспільстві… У "Дневнике" автор наголошує лише на бунті солдата Скобелєва і несправедливому за це покаранні, результатом якого стало заслання на каторгу. Епітет *заклейменный*, який автор поєднує з метафорою *варнак*, додає ще більшої експресивності рядкам.

Словосполучення *новая неволя* й *невольничество* Джон Вір відтворює за допомогою виразу *new slavery* та іменника *slavery*. Тобто у перекладі наголошується стан рабства [8, v. 2, 2015], тоді як в оригіналі йдеться про відсутність свободи та волі [7, т. 1, 622]. При перекладі словосполучень *невольник-сирома* і *тяжелые кайданы* українізми *сирома* та *кайданы* нейтралізуються у перекладі: *wretched prisoner, heavy irons.* Словосполучення *варнак заклейменный* Джон Вір перекладає висловом *branded outlaw*, що має загальніше значення, порівняно з виразом в оригіналі, оскільки *outlaw* означає "*one put outside the law and deprived of its benefits and protection; one under sentence of outlawry, an exile, a fugitive*" [8, v. 2, 1474], тоді як *варнак* – "*беглый или отбывающий наказания каторжник*" [7, т. 1, 109]. На противагу кріпацтву й солдатській неволі, свобода постає в уривку як щось жадане й прекрасне, але водночас і недосяжне. Автор ословеснює це поняття за допомогою фольклорного елементу *вольная воля,* тобто *повна, абсолютна свобода* у поєднанні з епітетами *широкая* та *сладкая*. Слід зазначити, що характерні для стилю Т. Шевченка закінчення *-ая* додають висловлюванню ще більшої експресивності. Самого ж Скобелєва автор характеризує за допомогою надзвичайно яскравого художнього образу на основі порівняння: *залетел певуньей-птицей из Украины*. Українські пісні Скобелєва, які дарували авторові невимовну радість на засланні, Т. Шевченко з великою любов'ю називає *сладкими заунывными песнями,*

заунывными сладкими песнями й *отрадными, сердцу милыми, родными звуками.*

Джон Вір перекладає вислів *широкая, сладкая вольная воля* виразом *the wide and sweet freedom road*, таким чином порівнюючи свободу із широким шляхом. Проте епітет *вольный* не відтворений у перекладі. Джон Вір зберігає порівняння в перекладі, відтворивши вислів *залетел певуньей-птицей из Украины* виразом *flew like a song-bird from the Ukraine*. Іменники у поєднанні з прикладками *певунья-птица* та *song-bird* доволі різні за своїм значенням та образністю, оскільки *певунья-птица* – "*та, которая любит петь и много поет*" [7, т. 2, 15], тоді коли *song-bird* – "*a bird having the power of song, a singing-bird*" [8, v. 2, 2050]. Таким чином, експресивність художнього образу дещо применшена у перекладі. Джон Вір перекладає іменники у поєднанні з епітетами *сладкие заунывные песни, заунывные сладкие песни* і *отрадные, сердцу милые, родные звуки* за допомогою лексичних відповідників *sweet, plaintive songs; plaintive, sweet songs; consoling sounds from home, so dear to heart,* таким чином зберігаючи їхні денотативні та конотативні значення. Загалом, образ солдата-невільника вдало відтворений у перекладі.

У наступному уривку автор замислюється над нещасливою долею свого народу під упливом музики скрипаля-кріпака. Думки Т. Шевченка набувають більшої глибини та розмаху, оскільки автор уже не лише жаліє усіх поневолених земляків, а й звинувачує Бога у байдужому ставленні до них:

Я никогда не наслушаюсь этих общеславянских, сердечно, глубоко унылых песень. Благодарю тебя, крепостной Паганини. … Из твоей бедной скрипки вылетают стоны поруганной крепостной души и сливаются в один протяжный, мрачный, глубокий стон миллионов крепостных душ. Скоро ли долетят эти пронзительные вопли до твоего свинцового уха, наш праведный, неумолимый, неублажимый Боже? [9, т. 5, 79, 80].

Джон Вір:

I can never hear enough of those all-Slavic, heartfelt, deeply doleful songs. I thank you, serf Paganini. … From your poor violin issue the groans of a desecrated serf soul, and they merge into a single, drawn-out, deep groan of millions of serf souls. How soon will those penetrating

wails reach Thy leaden ears, our just, pitiless and implacable God? [10, 437].

За допомогою антономазії автор зображає скрипаля в образі Паганіні, а прикметником крепостной пояснює його нещасливе походження. Доля Скобелєва чимось нагадує життєвий шлях і самого Т. Шевченка. Обоє – таланти, народжені з неволі. Обох спіткало фізичне поневолення, проте духовно вони все-таки залишаються нескореними і, попри все, продовжують творити. Описуючи мелодії скрипаля, Т. Шевченко вживає епітети *сердечно, глубоко унылые* у поєднанні з іменником *песни*. Безпросвітне існування кріпаків автор змальовує за допомогою епітетів *протяжный, мрачный, глубокий* у поєднанні з іменником *стон*, словосполученням *крепостная душа* у поєднанні з епітетом *поруганный* та виразом *пронзительные вопли*. Т. Шевченко створює грізний образ Бога за допомогою словосполучень *свинцовое ухо*, а також іронічного звертання *праведный, неумолимый, неублажимый Боже*. Джон Вір зберігає антономазію в перекладі, а епітети у поєднанні з іменником *песни* відтворює за допомогою відповідників *heartfelt, deeply doleful songs*. Образ стогонів, що вириваються зі скрипки, також вдало збережений у перекладі, оскільки Джон Вір відтворює епітети у поєднанні з іменниками за допомогою відповідників *drawn-out, deep groan, desecrated serf soul* та *penetrating wails.* Проте епітет *мрачный* не подано у перекладі. Образ невблаганного Бога також вдало переданий у перекладі, адже словосполучення *свинцовое ухо* та іронічне звертання *праведный, неумолимый, неублажимый Боже* відтворені за допомогою відповідників *leaden ears та just, pitiless and implacable God.*

У цілому, образ України в уривках із "Дневника" Т. Шевченка ословеснений реаліями, лексичними українізмами, прикметниками в ролі означень у поєднанні з іменниками, фразеологізмами, синтаксичними повторами, епітетами, порівнянням та антономазією. В основному, за допомогою ословеснення компонентів *природа України* й *українська пісня* на сторінках "Дневника" автор показує ідилічне й прекрасне в образі України. На противагу цьому, за допомогою вербалізації компонентів *солдатчина* й *кріпацтво* Т. Шевченко змальовує Україну поневолену і знедолену. Двоплановість зображення образу України також підкреслюється

частим вживанням у Т. Шевченка словосполучень *моя прекрасная, моя бедная Украина* та *моя милая, моя бедная родина.*

Джону Віру вдалося зберегти у перекладі всі компоненти образу України, а також показати їхні функції у творенні даного образу. Лінгво-стилістичні особливості ословеснення даних компонентів були відтворені у перекладі, в основному, за допомогою лексичних відповідників, транскрипції, дескриптивного перекладу та компенсації. Як правило, прикметники в ролі означень у поєднанні з іменниками, фразеологізми, а також епітети, порівняння й антономазія були відтворені за допомогою лексичних відповідників. Проте у деяких випадках епітети не були збережені у перекладі, а прикметники були відтворені дескриптивно. При перекладі реалій були використані лексичні відповідники і транскрипція. Лексичні україніми зазвичай нейтралізувалися у перекладі, а при відтворенні структурно-конотативних реалій Джон Вір використовував метод компенсації. Синтаксичні повтори були збережені у перекладі.

Загалом, Джон Вір зумів вдало відтворити двоплановість зображення образу України в перекладі й майстерно продемонструвати її англомовному читачеві за допомогою відповідних лінгвостилістичних засобів цільової мови.

1. *Грабович Г.* Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка / Г. Грабович. – К.: Критика, 1998. 2. *Забужко О.* Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу / О. Забужко. – К.: Абрикос, 1997. 3. *Кодацька Л. Ф.* Однойменні твори Т. Г. Шевченка / Л. Ф. Кодацька. – К.: Наукова думка, 1968. 4. *Черторижская Т. К.* Взаимодействие русской и украинской лексики в русских произведениях Т. Г. Шевченко / Т. К. Черторижская. – К.: Наукова думка, 1981. 5. *Словник мови Шевченка*: у 2 т. / ред. В. С. Ващенко [та ін.]. – К.: Наукова думка, 1964. 6. *Словник української мови*: У 11 т. – К.: Наукова думка, 1970–1980. 7. *Словарь языка русских произведений Шевченко*: в 2 т. / ред. И. К. Белодед [и др.]. – Т. 2. – К.: Наукова думка, 1985. 8. *The Shorter Oxford English Dictionary on historical principles*: in 2 vol. / ed. by C. T. Onions, 3-rd ed. – Vol. 2. – Oxford: Claredon press, 1975. 9. *Шевченко Т. Г.* Повне зібрання творів: в 10 т. – Т. 5. Щоденник. Автобіографія / Т. Г. Шевченко. – К.: АН УРСР, 1951. 10. *Shevchenko T.* Selected Works: Poetry and Prose / T. Shevchenko; translated by John Weir. – Moscow: Progress Publishers, 1979.

І. Прушковська, к. філол. н., доц.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

КРИТИЧНИЙ АНАЛІЗ ПЕРЕКЛАДУ ТУРЕЦЬКОЮ МОВОЮ ПОЕМИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА "КАТЕРИНА"

У статті проаналізовано інтерпретацію турецькою мовою поеми "Катерина" Тараса Шевченка. Основну увагу приділено особливостям передачі рими й ритмомелодики першотвору, а також реаліям оригіналу і способам їхньої передачі мовою перекладу.
Ключові слова: *художній переклад, поетичний твір, рима як авторська інтенція, реалія.*

В статье проанализирована интерпретация поэмы "Катерина" Тараса Шевченко на турецком языке. Особовое внимание уделяется особенностям передачи рифмы и ритмомелодики первоисточника, а также реалиям оригинала и способам их передачи языком перевода.
Ключевые слова: *художественный перевод, поэтическое произведение, рифма как авторская интенция, реалия.*

In the article is analysed an interpretation of Taras Shevchenko's poem "Kateryna" in Turkish. Basic attention is spared the features of transmission of rhyme of original and also realities of original and methods of their transmission, by the language of translation.
Key words: *artistic translation, poetic work, rhyme, as author intenciya, reality.*

Уся проблематика художнього перекладу будується на необхідності пізнати й освоїти світосприймання іншого народу, втілене в системі інших цінностей оригіналу. І лише художність – результат особистісного бачення світу як можливість відчути дійсність буття і єдність з іншими людьми – робить даний твір необхідним і незамінним у системі суспільних відносин [2, 9]. Найголовнішою ознакою художнього перекладу є можливість конкретного зіставлення його тексту з текстом оригіналу. Наскільки б по-різному не трактувалося поняття тексту, переклад робить розуміння його однозначним: тут завжди йдеться про текст у процесі сприймання, про активне функціонування літературного твору [2, 14]. Незаперечним є факт, що переклад художньої літератури сприяє взаємозбагаченню і взаєморозумінню культур, але за умови, що національна своєрідність однієї з них сприймається іншою як визначальний елемент її рівноцінності [2, 20].

Взаємозбагачення української і турецької культур не можна вважати рівноцінним, адже кількість перекладів турецької художньої

літератури українською мовою значно перевищує кількість перекладів з української турецькою. До того ж представлення турецької літератури українським читачам почалося ще на початку XX ст. (А. Кримський, В. Дубровський), тоді як українські літературні твори "заговорили" турецькою аж наприкінці 80-х років. Уперше творчість Тараса Шевченка була представлена в Туреччині лише у 1989 р. завдяки перекладу "Заповіту", здійсненому Фахрі Ердінчем із російського підрядника. Лише у 2009 р. творчість Т. Шевченка пролунала турецькою у більш широкому форматі завдяки перекладу Тудори Арнаут частини "Кобзаря".

Простежимо, як турецький текст співвідноситься з оригіналом на різних рівнях.

Переклад поезії вимагає правильної передачі змісту, відтворення основних рис плану вияву, збереження ритмічних та метричних особливостей. Ритм і рима – це авторська інтенція, творчий принцип. Перекладач звичайно прагне передати лише один чи в кращому разі два елементи (переважно образи і розмір), змінивши інші (стиль, рух вірша, рими, звуки слів). Але є вірші, де вагому визначальну роль відіграють не образи, а, наприклад, звуки слів чи навіть рими [1, 43]. Рима й ритм є важливими компонентами віршотворення у поетичній творчості Тараса Шевченка. Ще в першій половині XIX ст. митець відкрив невичерпні можливості неточної рими. Основною тенденцією розвитку рим стає розширення сфери використання неточних і приблизних рим, які складають майже половину обсягу римоформ творчості поета. У подальшому еволюція рими в ранній творчості Т. Шевченка пов’язана з підсиленням функцій комбінованих рим, у всій сукупності з більшою семантичною і звуковою насиченістю, активнішим використанням внутрішніх рим. Указані тенденції прослідковуються в ліро-епічному творі "Катерина" (1838 р.). Словник рими цієї поеми складають 193 рими (750 рядків), із них комбінованих – 99. Внутрішня рима створює ефект багатоголосся й благозвучності. Переважна більшість рядків із внутрішньою римою є афористичними авторськими прислів’ями чи приказками, отже, внутрішня рима стає важливим фактором ритмо-фонетичного оформлення такого роду висловів.

Докладно продумана ритмічна організація "Катерини" в турецькому перекладі подекуди порушена:

Düşmanların Katerına ile
Nasıl alay ettiklerini,
Gözlerin ıslaklığını
Görmüyor [6, 23].

Git kızım ve bul onu,
Bul ve selamlaş
Yad insanlarda mutluluğu ara
Fakat bize dönme hiç! [6, 25].

Öfkelendi yaşlı babası:
'Ne bekliyorsun zavallım?'
Gözyaşlarına boğuldu
Ve diz çöktü karşısında [6, 26].

Але не можна не помітити і досить вдалі рими, співзвуччя:

Hayır duasını verdi:
'Tanrı yardımcın olsun! – ve ölü gibi
Yere serildi... [6, 26].

Güçlükle kalkıp, vedalaştı
Sessizce evden çıktı,
Ana babası ise
Aniden öksüz kaldı [6, 27].

Sormayın kumrallarım,
Çünkü insanlar bilmez,
Kimi Tanrı reddederse
O, insandan hayır görmez... [6, 34].

Стилістика рими оригіналу представлена різнобарвно завдяки, наприклад, введенню російськомовного тексту. У перекладі, на жаль, елемент присутності російськомовного тексту стертий:

Сміються, жартують:
"Ай да баба! Ай да наши!
Кого не надуют!" [3, 42].

Alay edip, gülüşürler:
‘Ah bayan, ah...bizimkiler de
Terketmek için sevişirler!’ [6, 36].

"Дура, отвяжися!
Возьмите прочь безумную!" [3, 45].

‘Aptal kız, bırak peşimi!
Gözüm görmesin bu deliyi!’ [6, 40].

Пита пані, як зоветься?
"Івась". – "Какой милый!" [3, 48].

Hanımı ‘adın nedir?’ sordu
‘İvas’. ‘Ne kadar tatlı bir çocuk!’ [6, 45].

Кожний справді поетичний твір – ідейно-художня структура, цілісне явище [1, 48]. Перекласти поетичний твір не означає передати засобами іншої мови образи, вихоплені окремо ритміко-інтонаційні нюанси, – потрібно створити цілісну поетичну структуру, в якій головні ідейно-художні компоненти взаємодіють між собою аналогічно до того, як це відбувається в самому першотворі [1, 49]. Віршовий переклад має вражати, впливати на читача естетично; інакше кажучи, перекладні вірші повинні читатися і сприйматися природно, вільно [1, 45]. Аналізуючи інтерпретацію турецькою мовою "Катерини", відзначимо, що читається вона вільно, але не завжди природно. У турецькому друготворі іноді зустрічаються такі лексеми, як Лейла, дівчина в хні, дервіш, які притаманні турецькій, а не українській культурі:

Вона любить, то й не чує [3, 31].

Onlara kulak vermez,
O, Leyla misali (дослівно *вона – як Лейла,*
схожа на Лейлу) [6, 19].

Доню моя, доню моя,

Цвіте мій рожевий! [3, 34].

*Kızım benim, kınalı kızım (*дослівно *дочко моя,*
дочко в хні/з хною на...)
Pembe çiçeğim! [6, 25].

Опинився против старців... [3, 48].

*Dervişe sırt çevirmiş (*дослівно *обернувся спиною до дервіша)* [6,45].

Перекладацька практика допускає, що в ряді випадків перекладач має право виходити з цілісного образу поета і відповідно до цього змінювати той чи інший рядок, слово [1, 51]. Перший приклад можна трактувати таким чином: ім'я Лейла в турецькій культурі має метафоричне значення "закохана до нестями, наче божевільна". Тому, використавши цю лексему в перекладі, можна сподіватися на правильну рецепцію турецького читача почуттів Катерини до москаля. Аналізуючи другий приклад, можна спиратися на певну специфічність форм звертань у турецькій мові, які передбачають алегоричне забарвлення. Третій приклад, на нашу думку, є неприйнятним, адже лексема "дервіш" має іншу конотацію, ніж "старець, який обвішаний торбинками і якому подають хто бублик, хто гроші...". Адже відомо, що дервішство – практична сторона суфізму. Незважаючи на те, що слово "дервіш" має значення "людська бідність", у контексті суфізму воно означає розуміння людиною не матеріальної, а своєї духовної бідності перед Аллахом. Дервіш – людина, яка відмовилася від усього світського, усамітнилася, стала на шлях досягнення Аллаха, людина, яка ніколи не жебракувала і не просила милостині [5, 84].

Глибоке знання творчості поета й епохи, в якій він жив, створює сприятливі умови для перекладача, дає йому певну творчу свободу щодо авторського оригіналу [1, 51]. Зважаючи на діахронічність перекладу турецькою мовою "Катерини", зупинимося на тому, якими способами перекладач передав мовні реалії твору:

Пішов москаль в Туреччину,
Катрусю накрили [3, 31].

Gitti Moskal Türkiye'ye
Katruse'ye ise 'kapatma' adı taktılar (дослівно
а Катрусю назвали "покриття") [6, 19].

Перекладач застосувала спосіб калькування до слова "накрили" без певного тлумачення. Для збереження колориту української культури в перекладі і для більш повного і правильного розуміння тексту друготвору, на нашу думку, варто було б подати пояснення, що за народним звичаєм, який стояв на сторожі суспільної моралі та дбав про збереження родини, дівчині, яка не вберегла своєї честі й народила позашлюбну дитину, обрізали коси і покривали голову хусткою. Звідси – й покритка [4, 327].

Де світилки з друженьками,
Старости, бояре? [3, 34].

Nerede sağdıçların,
Dünürler, beyler zengin? (дослівно *багаті пани*)
[6, 25].

Лексема "бояре" була перекладена дослівно, тоді як у тексті воно означає "товариш молодого на весіллі" [4, 326].

Їде шляхом до Києва
Берлин шестернею [3, 48].

Kiev yolunda fayton (дослівно а на шляху до Києва
Altı tekerleği ile карета з шістьма колесами)
[6, 44].

Цей варіант перекладу можна пояснити, певно, тим, що у самому "Кобзарі" подається лише тлумачення слова "берлин", а другий компонент словосполучення "шестернею" ввів в оману перекладачку, адже "шестернею" означає "запряжена шістьма кіньми", а не "з шістьма колесами" [4, 327].

Стосовно таких реалій, як "*Заспіває Гриця*", "*Пугача співають*", "*шаг*", "*кете*", "*Бровари*", "*Ісуса співає*", то перекладачка

застосувала при їхній передачі як транскрибування з поясненнями "*Grıtse'yi söyler * Ukrayna halk şarkılarının birisinin adı*", – так і траскрибування й частковий переклад "*İsa ilahileri*", а також вдало підібрала відповідники у мові перекладу "*kuruş*", "*getirin çakmakla tütünü*".

Зважаючи на те, що турецький читач уперше познайомився з "Катериною" Тараса Шевченка, бажано було б, на нашу думку, зробити невеликий коментар до самого друготвору стосовно поширення традиції алегоричного прочитання поеми "Катерина", відповідно до якої образ Катерини, як і образи зганьблених жінок у наступних Шевченкових творах, символізують долю України, що поневолена.

Завданням перекладача є створення тексту, на основі якого можна було б щонайповніше сприйняти "вторинний" образ першотвору, його ідейно-емоційний зміст. Цікаво, що подвійна природа словесного знака, особливість мовного матеріалу не менше, а може, й більше дається взнаки при перекладі віршів, написаних у традиційній манері, поетика яких прозора для сприйняття і, відтак, не привертає до себе належної уваги. В оригіналі вона сприймається підсвідомо і непомітно формує ідейно-естетичний зміст [2, 28]. Жоден поетичний переклад не може бути остаточним, тому що завжди залишаються нереалізовані резерви оригіналу, приховані в багатогранності його асоціативних зв'язків. І кожен переклад – лише певна ланка, перегук голосів у процесі функціонування художнього образу.

1. *Гайнічару О. І.* Поезія і мистецтво перекладу. – К.: Дніпро, 1990. 2. *Криса Б. С.* Світоглядні аспекти художнього перекладу. – К.: Наукова думка, 1985. 3. *Шевченко Т. Г.* Кобзар. – Х.: Школа, 2002. 4. *Шевченко Т. Г.* Твори: В 5-ти томах. – Т. 1 / Вступ. ст. Б. Олійника; прим. Л. Кодацької. – К.: Дніпро, 1984. 5. *Çiftçi C.* Tasavvuf kitabı. – İstanbul: kitabevi yayınları, 2003. 6. *Şevçenko T.* Kobzar (seçmeler) Türkçe'ye çeviren T. Arnaut. – Ankara, 2009.

Л. Саркісян, студ.,
Київський національний університет
імені Тараса Шевченка

ВІДТВОРЕННЯ ТОПОНІМІВ У ПЕРЕКЛАДАХ ВІРМЕНСЬКОЮ МОВОЮ ПОЕМИ Т. ШЕВЧЕНКА "КАТЕРИНА"

У статті проведено порівняльний аналіз перекладів двох вірменських митців – Гегама Саряна і Фелікса Бахчиняна – поеми Т. Шевченка "Катерина". Досліджено шляхи відтворення засобів національної типізації, народнопоетичних образів – топонімів та назв українських народних пісень.

Ключові слова: *вірменське шевченкознавство, переклад, топоніміка, українська народна пісня, Гегам Сарян, Фелікс Бахчинян.*

В статье проведена сравнительная характеристика переводов двух армянских писателей – Гегама Саряна и Феликса Бахчиняна – поэмы Т. Шевченко "Катерина". Исследованы пути отображения способов национальной типизации, народнопоэтических образов – топонимов и названий украинских народных песен.

***Ключевые слова**: армянское шевченковедение, перевод, топонимика, украинская народная песня, Гегам Сарян, Феликс Бахчинян.*

The article provides a comparative analysis of translations of Taras Shevchenko's poem "Kateryna" by two Armenian artists – Heham Sarian and Felix Bahchynian. The article researches the ways of means of the national typification – toponyms.

***Key words:** translation, toponym, Ukrainian song, Heham Sarian, Feliks Bahchynian.*

Текст є системою, а система передбачає, що є адекватні ключі до його прочитання і потрактування. Переклад – це також процес своєрідного читання тексту представником іншої культури, який володіє цією мовою, знає контекст і має відтворити його в адекватних формах, базуючись на ментальності когнітивної парадигми вірменської мови. Системність також передбачає існування особливих чинників, на які належить звертати увагу, коли говоримо про аналіз перекладу тексту. Такими чинниками у творчості Т. Шевченка ми обрали антропоніми, топоніми та назви пісень, що належать до упізнавання та усвідомлення народності Шевченкової мови. Розуміння тексту (а його переклад неможливий без розуміння) базується на системному сприйнятті певного культурного фрагменту. Образи, наявні в українській мові, можуть відрізнятися або мати аналоги у вірменській мові. Звідси виникає

проблема на теоретичному рівні: чи перекладач має повністю перекладати реалії, які стають екзотизмами в іншій культурі, чи він має знайти адекватні форми відтворення тих самих образів, шукаючи аналоги в своїй мові?

Для сучасного перекладача творчості Т. Шевченка необхідно якнайдетальніше ознайомитися не тільки з творчістю поета, але й із життям та побутом минулого, порівнюючи його з побутом сучасним, бо тільки в такому разі текст можна охопити цілісно, а отже, й відтворити цілісно. Минуле є ґрунтом для усвідомлення та відчуття середовища, в якому народився поет, яке впливало на його світогляд та формувало як письменника; сучасне – сцена, з якої видно чітку різницю між "вчора" та "сьогодні" та яка дає відчуття "тих великих потенційних можливостей, що закладені в народі" [9, 51]. На нашу думку, відтворення формули "минуле-сучасне" неможливе без чіткого розуміння та слушного використання перекладачем так званого "основного словникового фонду" (термін з'явився під час мовознавчої дискусії 1950 р.) або, згідно західної термінології, "базисної лексики" (термін М. Сводеша), тісно пов'язаної з народною мовою. Як стверджує Ю. Мосенкіс, основний словниковий фонд – найдавніша за походженням і найбільш уживана частина лексики української (як і будь-якої іншої) мови [20, 165].

Усім цим, на нашу думку, мали керуватися вірменський поет XX ст. Гегам Сарян та сучасний вірменський письменник Фелікс Бахчинян, приступивши до роботи над Шевченковим словом.

Вивчення відмінностей між перекладом творів Т. Шевченка XX ст. та новим перекладом XXI ст. дає змогу зрозуміти діалектику цього процесу, його динамізм. Для розкриття цього питання у статті розглянуто ліро-епічний твір раннього періоду творчості Т. Шевченка – поему "Катерина" – в перекладі Гегама Саряна та Фелікса Бахчиняна.

Переклад окремих елементів Шевченкової мови, зокрема таких, як топоніми та назви народних пісень – важливий етап усвідомлення сутності художнього тексту.

Характерним етапом наполегливої роботи перекладачів Гегама Саряна та Фелікса Бахчиняна є відтворення топонімів – власних географічних назв, або місцевих назв (від грецьких слів – "топос" – місце, "онома" – ім'я). Цікаві відомості, як зазначає М. Фененко, подає нам топоніміка України в розшифруванні назв рік – Дніпра,

Дністра, Дінця. Вони залишились у віках свідками великої мандрівки народів через теперішні українські землі [22, 5]. Простежимо, як перекладають їх Г. Сарян та Ф. Бахчинян. Обидва письменники виходять із того, яка традиція їхнього вживання існує у вірменській мові: "Дунай – Дануб":

Може, вбитий чорнобривий
За тихим Дунаєм…

Ґуце хпел ен тгаїн
Хагаг Данубіц ден… [18, 5].

Ґуце хпвел е севагоне
Хагаг Данубіц айн когм… [1, 156].

У цьому разі вважаємо за необхідне детальніше зупинитися на відтворенні вірменською мовою топоніма Дунай. Давно вже звернено увагу, що назви цілого ряду великих рік Південно-Східної Європи – Дон, Донець, Дніпро, Дністер, Дунай – виразно неслов'янського походження. Характерно, що вірменські письменники небезпідставно називають Дунай Данубом. Вчені-мовознавці прийшли до висновків, що згадані назви (в латинській транскрипції Дніпро – Данапріс, Дністер – Данастріс, Дунай – Данубіус чи Данубіс) походять з аланської мови, від аланського кореня "дон" (в іншій мові "дан", навіть "дун"), що означало "ріка" або "вода" взагалі [22, 5–6].

Іншого разу обидва інтерпретатори йдуть за традицією транслітерування та слововживання топонімів, спираючись на мову-посередник (як бачимо з текстів – російську): "Дніпро – Днепр":

За Києвом, та за Дніпром,
Попід темним гаєм,
Ідуть шляхом чумаченьки…

Денепріц ден, Кієвіц ден,
Мут антарі джампум,
Анц ен кенум селворнере…
[18, 12–13].

Днепріц анкохм, чампов Киієві,
Чумакнерн ен кайлум
Пугачін канач антарум
Барцрадзайн єрґум… [1, 163].

За спостереженням М. Фененка, серед уживаної в поезії Т. Шевченка топоніміки України на другому місці ми бачимо Дніпро,

згадуваний тут близько 80 разів. "Поет не уявляє собі України без Дніпра, цієї могутньої життєдайної артерії, великої національної ріки, як Волга у росіян, Рейн у німців, Вісла у поляків" [22, 26]. Із Дніпром у поета пов'язані найбільш колоритні та зворушливі картини України. Образ річки виступає у поезії Т. Шевченка, як у фольклорних зразках, погляньмо:

Пливи, пливи, моя доню, Дніпром за водою [27, 112].

Ой як будеш же ти, серденько моє, Дніпром-водою плисти [14, 24].

Або:

А річечка його взяла
Ті в Дніпр широкий понесла,
А Дніпр у море, на край світа [27, 208].

Ой вона собі та у Дніпр упала,
Ой вона ж правду Дніпру розказала [6, 592].

Не викликає сумніву образне значення назви "Дніпро" в поезіх Т. Шевченка [4, 23]. Саме "Дніпро" описується в поезії, а не "Днепро", як бачимо у перекладах, тому вважаємо неприпустимим подібне необґрунтоване відтворення національного топоніма-символу.

Топоніміка рідної землі посилює національні риси творчості Т. Шевченка. Українському читачеві вже сам перелік названих топонімів говорить дуже багато, оскільки пов'язаний із певними асоціаціями, ґрунтованими на історичних фактах, подіях. Для вірменського читача вони не мають подібного емоційного ефекту, тому багато топонімів Г. Саряну та Ф. Бахчиняну доводилося супроводжувати коментарями, що додаються до кожного поетичного твору.

Таким чином, відтворення українських топонімів пов'язане з певними труднощами, оскільки їхнє сприйняття вимагає ідентичної асоціації у вірменського читача. Ці асоціації – переважно історичного плану – міцно закріплені за топонімами, і саме це зумовлює особливі труднощі при відтворенні їх іншою мовою.

З деякими труднощами зустрічаються інтерпретатори при відтворенні назв українських народних пісень у поемі вірменською мовою. За дослідженнями Л. Задорожної, при відтворенні назви народної української пісні перекладач може йти трьома шляхами:

1. Тотожне відтворення назви пісні при перекладі шляхом віднайдення лексичних відповідників (прикладів з поеми "Катерина" немає).

2. Відтворення назви пісні, посилання на зразок "назва пісні", як це бачимо в обох виданнях "Кобзаря" вірменською мовою:

Стане собі під калину,	Пирунчену так канґ арум,
Заспіває Гриця… [27, 11].	"Гріцян" е єрґум… [18, 3];

Дослівний переклад:

Під калиною зупиняється,
Співає Гриця…

У Шевченковому мовностилістичному розмаїтті є одна досить примітна деталь: поет любить називати пісні, що їх співають його герої, іменами людей, про долю яких у цих піснях співається [25, 154]. У вірменських перекладах одразу ж подається достатньо примітивне безінформативне пояснення: "Ой, не ходи, Грицю, та на вечорниці" – поширена українська пісня" [18, 184]. У Фелікса Бахчиняна, як це не дивно, жодних пояснень не знаходимо, до того ж "Гриць" у письменника транскрибовано як "Грід":

Камац нестум брнчену так,	Стиха сяде під калину,
Скесум єрґел Гріді масін… [1, 154]	Почне співати про Грида…

Як бачимо, передчуття боротьби за кохання, з яким пов’язана для українського читача назва цієї пісні, при перекладі нівельоване, оскільки назва ця вірменському читачеві не дає того інформативно-емоційного імпульсу, що й українському. Однак, вважаємо, Т. Шевченко не випадково завершує строфу такими рядками:

Виспівує, вимовляє,
Аж калина плаче…

Ці рядки відображають вагоме значення цієї народної пісні у житті народу, суголосне звучання її з горем людським.

3. Обмежування загальною констатацією, заміна конкретної назви пісні абстрактним висловом на зразок "пісень співають":

За Києвом, та за Дніпром,
Попід темним гаєм,
Ідуть шляхом чумаченьки,
Пугача співають…

Денепріц ден, Кієвіц ден,
Мут антарі джампум,
Анц ен кенум селворнері
У єрґер ен єрґум… [18, 12–13].

Підрядковий переклад:

За Дніпром, за Києвом,
Темним лісним шляхом
Проходять чумаки
Та пісень співають…

Навряджчи безбарвне в перекладі "пісень співають" замінить авторське "Пугача співають", що задає певний настрій, вводить читача у світ своєрідних вражень. І хоча Ф. Бахчинян у даному уривку використовує другий прийом, тобто відтворює назву пісні, роблячи посилання:

Днепріц анкохм, чампов Киієві,
Чумакнерн ен кайлум
Пугачін канач антарум
Барцрадзайн єрґум… [1, 163],

– це не стає знаковим для вірменського читача, бо пояснення – сухе та примітивне "українська пісня "Ой, сів пугач на могилі"" [1, 163] – не містить у собі найважливішого – змісту пісні. Вірменському читачеві не зрозуміло, чому чумаки, йдучи "темним гаєм", співають саме цю пісню, а не інакшу. А в пісні особливо виразно виявляється сама народність: "Все коло життєвих насущних інтересів охоплюється в пісні, зливається з нею, і без неї саме життя стає неможливим" [7, 576]. Народна пісня у поемі "Катерина" не лише вплітається у тканину твору й уживається, так би мовити, з інформативною метою, а й для ілюстрації якоїсь ідеї, авторського задуму чи настрою героїв, органічно поєднуються з сюжетною основою. Тому, на наш погляд, доцільніше було б скрізь подати назви пісень, ужитих у першотворі, або ж зробити посилання, яке б дозволяло "вирівняти" емоційне навантаження, що його запрограмував український поет у першотворі. Адже слушно Іван

Франко говорить: "Він – народний поет у найповнішому і найкращому розумінні свого слова" [23, 128].

Відтворення окремих елементів Шевченкової мови, зокрема топонімів та назв українських пісень, вимагає поєднання у перекладачеві якостей письменника і лінгвіста. Аналізуючи труднощі перекладу – і насамперед труднощі розуміння тексту, Умберто Еко формулює три рівні розуміння тексту:

1) треба шукати в тексті, що хотів сказати автор;

2) треба шукати, що каже текст незалежно від намірів автора;

3) треба шукати в тексті, що в ньому знаходить читач [8, 21].

М. Рильський мав слушність, зауваживши: "Різні мови – різне вираження думок, але мислення єдине, закони мислення однакові" [17, 99]. Безперечно, що "абсолютного" перекладу не буває (через істотні відмінності між двома мовами, між історичним досвідом двох літератур та ін.), тож, як визначає В. Коптілов, завданням є зведення цих витрат до мінімуму [12, 36].

Порівняльний аналіз перекладів "Кобзаря" вірменською мовою, здійснений двома визначними письменниками Вірменії XX та XXI ст. Г. Саряном та Ф. Бахчиняном, дає можливість вивчити діалектику цього процесу, що перебуває в стані безперервного розвитку. Прийоми Г. Саряна та Ф. Бахчиняна у відтворенні різних груп реалій і тропів різноманітні й складні, у дечому вагомо відрізняються, протиставляються один одному, у чомусь – доповнюють та додають щось власне. Так чи інакше, вони тісно пов'язані з пошуками конкретизації образу й прагненням виявити його "повнокровність", як наголошує Л. Задорожна, у межах контексту локального твору Т. Шевченка, хоча перекладачі, зрозуміло, прагнуть типізувати свої прийоми, розширити їх до меж контексту всього поетичного доробку митця.

1. *Бахчинян Ф.* Тарас Шевченко. Кобзар. – Лімуш, Єреван, 2008. 2. *Бірыла М. В.* Беларуская антрапанімічныя назвы у іх адносінах да антропанімічных назвау іншых славянскіх моу (рускай, украінскай, поляскай). – Мінск, 1963. 3. *Бірыла М. В.* Беларуская антрапанімія: Уласныя імёны, імены-мятушкі, імёны па бацьку, прозвішчы. – Мінск, 1960. 4. *Ващенко В. С.* Мова Тараса Шевченка. – Х., 1963. 5. Гачечиладзе Г. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. – М., 1972. 6. *Гринченко Б.* Этнографические материалы, III. 7. *Добролюбов М.* Літературно-критичні статті. – К., 1956. 8. *Еко У.* Межі інтерпретації. – Париж, 1992. 9. *Задорожна Л.* Т. Шевченко і вірменська література. – К., 1991. 10. *Керста Р. Й.* Українська антропонімія XIV ст. Чоловічі найменування. – К., 1984. 11. *Комаринець Т.* Франко про народність творчості Шевченка // Збірник праць двадцятої наукової шевченківської конференції. – К., 1973. 12. *Коптилов В.* Теорія і практика перекладу: Навч. посіб. – К., 2002. 13. *Кравченко Л. О.* До питання класифікації

розмовно-побутових варіантів імен // Актуальні питання антропоніміки / [відп. ред. І. В. Єфименко]. – К., 2005. 14. *Метлинський А.* Народныя южнорусские песни. 15. *Мойсієнко А.* Слово в аперцепційній системі поетичного тексту. Декодування Шевченкового вірша. – К., 1997. 16. *Морошкин М.* Славянский именослов или собрание славянских лишніх имен в алфавитном порядке. – Спб., 1867. 17. *Рильський М.* Мистецтво перекладу. – К., 1975. 18. *Сарян Г.* Тарас Шевченко. Кобзар. – Єреван, 1961. 19. *Словник староукраїнської мови XIV–XV ст.* – К.: Наук. думка, 1977–1978. – Т. 1–2. 20. *Слухай Н. В., Мосенкіс Б. Л.* Мовна символіка і міфопоетика текстів Тараса Шевченка. – К., 2005. 21. *Сухомлин І. Д.* Власні імена людей та їх функції в поезіях Тараса Шевченка // Шевченківська конференція (тези доповідей). – Дніпропетровськ, 1964. 22. *Фененко М.* Топоніміка України в творчості Тараса Шевченка. – К., 1965. 23. *Франко І.* Твори в двадцяти томах. – Т. XVII. – К., 1955. 24. *Худаш М.* З історії української антропонімії. – К., 1977. 25. *Чабаненко В.* Антропоніми в шевченкових поезіях (лінгвостилістичний аналіз) // Збірник праць двадцятої наукової шевченківської конференції. – К., 1973. 26. *Чучка П. П.* Шевченкова антропонімія // Тези доповідей та повідомлень наукової конференції професорсько-викладацького складу, присвяченої 150-річчю з дня народження Т. Г. Шевченка. – Ужгород, 1964. 27. *Шевченко Т.* Кобзар. – К., 1986.