

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ШЕВЧЕНКОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Збірник наукових праць

Випуск 10

Київ – 2008

Рецензенти:

д-р. філол. наук, проф. Л. М. Паламар
д-р. філол. наук, проф. Н. А. Малинська

Затверджено вченою радою Інституту філології
(протокол № 4 від 17 грудня 2007 року)

Редакційна колегія:

Г. Ф. Семенюк, д-р. філол. наук, проф. (голова); **Л. М. Задорожна**, д-р. філол. наук, проф.; **О. С. Снитко**, д-р. філол. наук, проф.; **А. Д. Бєлова**, д-р. філол. наук, проф.; **Л. В. Грицик**, д-р. філол. наук, проф.; **В. Ф. Чемес**, д-р. філол. наук, проф.; **Г. Ю. Мережинська**, д-р. філол. наук, проф.; **Г. М. Штонь**, д-р. філол. наук, проф.; **І. П. Бондаренко**, д-р. філол. наук, проф.; **А. К. Мойсієнко**, д-р. філол. наук, проф.; **В. І. Карaban**, д-р. філол. наук, проф.

Відповідальний за випуск **Я. В. Вільна**, д-р. філол. наук, доц.

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

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

Для науковців і шанувальників творчості Тараса Шевченка

Відповідь на запит доби

Діяльність Тараса Шевченка – письменника і художника – від часу своїх витоків була забезпечена значно більшим від усіх митців-сучасників ресурсом для надання численних відповідей на питання, що виникали в першій половині XIX ст. перед читачами його творів. "Як кріпак, – відзначає І. Дзюба, – який став своїм у мистецькому світі, він мав ширший діапазон соціальних переживань, драматичнішу біографію і складніший духовний світ; як талановитий і пристрасний живописець, він мав додаткове джерело мистецьких імпульсів" [1, 26].

Припускаємо, що одним із феноменів творчості великого Кобзаря є здатність сублімувати ці імпульси, сполучати різновекторні та різнототожні сили духовного існування людини. Якщо різні народи володіють (а, відповідно, і літературна творчість їх представників) здатністю лише одного плану пізнання – слух або зір, причому, зазвичай, для Заходу притаманне було вдавання до зорових пізнавальних здатностей, а для Сходу – слухових, – Т. Шевченко своєю творчістю, всім її обсягом довів, що пізнавальний світ його мистецького пошуку всеохопний.

Саме тому творчий доробок великого поета забезпечив цілком осяжний і адекватний резонанс на базові цінності суспільного і приватного життя людини тієї доби. При цьому зауважимо: і доби сучасної також. Уже першим твором-баладою "Причинна", 1837 р., поет явив проблему, яка, безперечно, і сьогодні хвилює людину: проблему суспільної самотності людини. Поет водночас наголошує своїм твором: суспільну проблему одна людина вирішити не зможе, тут потрібні такі зусилля, що дозволять людині в суспільстві позбутися відчуття відчуженості, й допомогти окремій людині в цьому здатний лише соціум.

Актуальною сьогодні є і тема буття людини поза межами Батьківщини. У сучасних міграційних процесах, коли підраховується навіть внесок емігрантів у загальний валовий продукт, так само, як це охарактеризовано в чотирьох, об'єднаних тематично, творах Т. Шевченка під назвою "Думка", 1838 р., важливою є доля людини на чужині, весь комплекс почуттів, пов'язаних із розлукою з рідним краєм.

Творчість поета водночас дозволяє кваліфікувати якість змін у моральних приписах, кодексі життя людини, що характерні для наших днів. У цьому разі варто зважити на його поему "Катерина", 1838 р. Цей соціально-етологічний твір визначає для сьогодення, на нашу думку, планку вимогливості людини до себе і громади до одного зі своїх членів. Митець водночас загострює увагу сучасника на необхідності шанувати

моральні традиції народу; протилежна поведінка веде людину до загибелі.

Належить особно згадати досить потужну ноту Шевченкової творчості: вона кореспондує темі історії в його поетичній спадщині. У митця означена тема навіть заявляє новий для української літератури жанр – історичну поему, до якого зараховуємо "Тарасову ніч", 1838 р., "Іван Підкова", 1839 р., "Гайдамаки", 1841 р., "Гамалія", 1842 р.; варто згадати й історіософсько-політичні твори – "Сон", 1844 р., "Юродивий", 1857 р., перехідну до групи історіософсько-політичних поем – "Єретик", 1845 р. тощо. Щодо порушених у названих творах ідей слід зауважити, що Тарас Шевченко відводив важливу роль у творенні історичних подій окремо взятій особистості і не менш значущу роль народу у творенні історії, що було суголосним запитам його доби (й це відповідає запитам подальших епох, включно з нинішньою). Водночас історія, наголошує поет, завжди має бути уроком для нащадків і джерелом роздумів людини про вічність буття і його здатність до оновлювання.

Поетична історіософія Тараса Шевченка – це осмислення ним подій і людей. Митець не творить панегіриків і похвал. Він проникає у глибинну сутність того, що сталося, аби усвідомити і зрозуміти причини злетів і падінь української нації. Історіософія Шевченка зосереджена на особистісному началі, він дивиться на історичне минуле через призму конкретних постатей, тих діячів, котрі вершили долю народу.

Певно, своєрідним ідеальним суспільством вважав Тарас Шевченко гетьманщину:

Була колись Гетьманщина,
Та вже не вернеться! ("Тарасова ніч").

Історіософія Шевченка є глибоко національною. Михайло Драгоманов у своїй статті "Шевченко, українофіли й соціалізм" цілком правомірно наголошує на тому, що воля, про яку пише поет, є "більш усього воля своєї породи й країни, воля національна й державна". Тобто для Тараса Шевченка свобода нації та державна незалежність є речами тотожними. Саме тому митця цілком правомірно можна назвати речником та ідеологом української державної незалежності. Але ця ідея проголошена ним мовою художніх образів.

Образ Богдана Хмельницького є одним із визначальних у спадщині митця. Шевченко ніколи не був апологетом гетьмана. Натомість він прагнув об'єктивно поглянути на цю постать. Через його призму поет виражає своє бачення національно-політичних питань української історії. Шевченко дивився на постать Богдана як на таку, що мала колосальний вплив на долю нації. Митець простудіював низку історичних джерел, вивчаючи цю постать. Зокрема, літопис "Історія Русів" та історичні народні пісні справили головний вплив на формування історичної концепції Шевченка. Але на відміну від них Шевченко не ідеалізує Богдана Хмельницького як "отця вольності", а

прагне побачити всі позитивні та негативні сторони у діяльності гетьмана. Шевченко схвально оцінює національно-політичні позиції гетьмана, його державницькі настрої, але митець розуміє, що плани Хмельницького не здійснилися на практиці, Україна не отримала тієї волі, до котрої прагнула та за яку боролася. І вину за це Шевченко не знімає з Хмельницького. Але саме цей гетьман є для Шевченка втіленням справи боротьби за визволення України. Говорячи про те, що "запалили церкву Божу і кості Богдана", поет має на увазі падіння ідеї незалежності України.

Тарас Шевченко витворив цілий пантеон національних героїв, який складають постаті Северина Наливайка, Івана Підкови, Петра Сагайдачного, Богдана Хмельницького, Петра Дорошенка, Івана Мазепи, Павла Полуботка та ін. Всіх їх єднає ідея боротьби за волю і незалежність України.

Сьогодні мало хто замислюється над тим, що Т. Шевченко своїми творами на історичну тематику визначив проблему достойного життя народу в історичному континуумі лише за умови користання цим народом слави, здобутої попередніми поколіннями народу. Поет вважає, що в українського народу є така слава, і вона – високої проби, адже цілий народ здобув славу завдяки тому, що відстоював свою свободу, вільне тривання у віках. Вищої ідеї для життя народу і для заживання в цьому житті найвищої шаноби-слави – на думку Т. Шевченка, існувати не може.

Поет при цьому наголошує, що здобування народом свободи належить до вищого сенсу буття народу: воно завжди супроводжується потрясіннями, стражданнями, які, проте, гарантують волю народу до життя. Для тривання народу це не лише важливо: це означає, що, хоч і в складний спосіб, а, проте, народ програмується своїм буттям на прийдешні віки. Саме цим Шевченкові твори, зокрема на історичну тематику, несуть у собі відповідь на запит не лише доби, коли ці поеми побачили світ; ідеї цих поем здатні й сьогодні відповідати на запити нашої доби.

У творчості Т. Шевченка ми бачимо постійний інтерес митця до носіїв таланту: у поетичних творах "На вічну пам'ять Котляревському", 1838 р., "До Основ'яненка", 1838 р., "Гоголю", 1844 р., "Заворожи мені, волхве", 1844 р., автор складає не просто шану талантові цих митців, але й щоразу зацентровує на значенні того, яке духовне спілкування забезпечує творчість цих митців. Лише митці, вважає Т. Шевченко, своєю творчістю здатні дати відповіді на численні запити свого часу і, що тим більш важливо, їх творчість дарує можливість читачеві також збагнути, з'ясувати для себе, в чому слід шукати відповіді на запити свого часу. Митець у такому разі виступає провідником людини у житті – ця творча настанова, гадання, мала б бути засвоєна якщо не всіма, то бодай провідними митцями нашої доби. Т. Шевченко, як переконуємося,

наближає митця до самостояння перед вічністю, але чи не це є суттю покликання митця?

Шевченкова творчість, на нашу думку, чітко виявляє і ту ідею, що шукати відповіді на запити доби здатна людина, яка володіє чіткими географічними орієнтирами, співвіднесеними з поняттями Батьківщина. Вся творчість митця перенизана віхами топосу; згадаймо: навіть окремі розділи в "Гайдамаках" топонімічні – п'ятий розділ поеми має назву "Свято в Чигирині", дев'ятий розділ твору найменований поетом "Бенкет у Лисянці", десятий – "Лебедин", одинадцятий – "Гонта в Умані" тощо. Подибуємо у цьому та іншому творах митця вказівку на низку інших українських топонімічних реалій. Знаємо і окремі твори поета, в яких топонімічні конструкції винесено в заголовок твору: "Чигрине, Чигрине", "Кавказ", "Холодний Яр" тощо. Зауважуємо безперечну слухність О. Забужко, коли вона зазначає, що в Т. Шевченка топос чужини (зокрема, Петербурга) володіє послідовно негативною маркованістю, на відміну від переважання позитиву в топосі України. На нашу думку, пояснення цього слід шукати у сфері смислових настанов топосу: він у Т. Шевченка постає своєрідною константою, довкола якої і завдяки наявності якої формується життя і окремої особистості, й цілого народу. Значення особистості (що застосовується і до народу) значно виростає завдяки її "прив'язаності", сполучуваності з певною географічною константою. Тому не випадково в полі зору поета постають географічні реалії, співвіднесені із значними історичними подіями: останні кореспондують свою вагу на певний український топос.

Географічні реалії у творах поета покликані, гадаємо, активізувати думку сучасного читача про значення світу, в якому він існує, вселити в читача розуміння "естафетності" свого життя в контексті буття цілого народу, необхідності пізнання себе через пізнання цілого народу. В кожному разі призначення окремого людського життя Т. Шевченка розуміє як фактор самопосвяти народові країни, в якій живе людина – і це лунає цілковито прагматично, а не пафосно в поемі Т. Шевченка "Тризна", 1843 р. Інший масштаб – самопосвяту людини окремій громаді – поет, змушуючи свого читача розгледіти в окремому загальне, висловлює в поемі "Москалева криниця", і роль цієї тези у творчості поета є такою значною, що він звертається до неї двічі, створюючи дві редакції поеми (1847 і 1857 рр.) та посилюючи в другій, останній роль саме цієї самопосвяти.

Переконані, що й сьогодні не втрачає ваги значення людини до конструювання самої себе, поліпшення, вдосконалення духовного світу людини, і сьогодні наявна ситуативна модель (моделі), коли добротворення змагається з деконструктивом і, на жаль, не завжди гору отримує добротворення...

Значну увагу приділяє Т. Шевченко проблемі життя інших народів, – як сьогодні прийнято казати – світової спільноти: твори "Єретик", 1845 р.,

"Кавказ", 1845 р., "Полякам", 1847 р., тощо. Гадаємо, справа тут не лише в усвідомленні митцем ідеї сполучуваності історії поневолених народів, як на цьому зацентровувало шевченкознавство. Не менше важить те, що Т. Шевченко в кожному разі наголошує на високому індивідуальному внеску цих народів у загально цивілізований лад буття світового співтовариства; так само важливим є розуміння внеску кожного народу в загальноцивілізаційний характер існування людини сьогодні.

Свою творчістю поет визначає для нас й інше: доля народів, їх суто національне, здавалося б, життя, є дивовижно прогностичним для буття іншої нації, іншими словами, не можна заневолювати певний народ, і самому не потрапити в пастку заневолення – адже заневолювач заневолений тим актом, що його здійснює. Це проникливе осягання суті взаємин, на яких мають ґрунтуватися зв'язки між народами, визначає місце Т. Шевченка серед активних носіїв ідеї динамічних позитивних взаємин між народами.

Увесь комплекс буття народу проектується, на думку митця, на сукупність чинників буття інших народів; є в цих явищах, проте, чинник, яким найперше забезпечується життєздатність такої проєкції: ним виступає культ християнства у бутті народів.

У творах на біблійно-філософські теми – поеми "Неофіти", 1857 р., "Марія", 1859 р., у низці переспівів та поетичних інтерпретацій біблійного тексту Т. Шевченко послідовно проводить думку не лише про значення ідей, заявлених у Біблії, для життя багатьох народів; центральною, на наш погляд, у цьому разі в поета визначається тема здатності наявних у Біблії ідей змінювати до кращого людину, людство, світ. Митець вказує на переважання інертності у сприйнятті цих ідей особистістю, на відсутності вміння та навіть бажання застосовувати певні позитивні конвенції людиною у її повсякденній поведінці, на формалізацію у сприйнятті людиною явищ морально-етичного плану та на тим більш формалізований підхід, коли йдеться про застосування біблійних ідей у людському повсякденні. Між рядків Шевченкових творів на біблійну тематику виразно проявляє себе ідея, що вельми турбувала, непокоїла його: а чи здатна людина узагалі активно втручатися в конструювання, у формування свого внутрішнього світу, як швидко ця людина спроможна поліпшити свою духовну конституцію.

Поет нетерпляче очікував позитивних зрушень у внутрішньому світі людини до кращого; очікував – тому, що вірив у людину і покладав на неї безліч надій; і як на вершителя історії, і як носія нових для людства ідей, і як організатора громадського та родинного життя. В цьому очікуванні поета, в цій його безмежній вірі та довірі до людини – його зв'язок із нашим днем. Багато в чому і ми сьогодні акцентуємо на явищах, що поставали в полі зору Кобзаря, і ми сьогодні визначаємо перед собою комплекс питань, відповіді на які чекаємо від доби. Чекаємо, хоч вони вже наявні. Зокрема – у творчості Т. Шевченка.

М. Бородінова, канд. філол. наук

Поезія Т. Шевченка у ракурсі рецепції образів та мотивів Старого Завіту

Біблія мала особливий вплив на долю європейських літератур, сформувавши одну із таких тенденцій, як інтерпретація біблійних сюжетів, мотивів, образів. Це характерно також для різних етапів розвитку української літератури і, зокрема, першої половини XIX століття.

Святе Письмо для більшості письменників даного періоду було вагомим чинником духовності, одним із важливих джерел ідей, образності. Осмислення багатого змісту Біблії в контексті української літератури першої половини XIX ст. засвідчило високу художню результативність своєрідного "діалогу".

Особливо яскраво цю тенденцію репрезентував Т. Шевченко.

Проблема "Поезія Шевченка і Біблія" видається актуальною, і це зумовлено такими основними чинниками: важлива роль Святого Письма в контексті поетичного світу митця; цікаві, різноманітні форми художнього освоєння Біблії; значимість явищ такого типу у доробку творчої індивідуальності. У ракурсі різноманітних зв'язків творчості Т. Шевченка із Біблією, з точки зору автора статті, важливим є такий аспект – рецепція образів, мотивів Старого Заповіту.

Одна із найскладніших проблем у шевченкознавстві, яка і на сьогодні залишається дискусійною, – "Шевченко і християнство", "Шевченко і Біблія", передусім такий її аспект, як питання Шевченкової віри. У радянському шевченкознавстві досить поширеною була точка зору, що Т. Шевченко за світоглядними переконаннями – атеїст [9, 12]. Міркування такого типу узгоджувались із вимогами пануючої ідеології. На сучасному етапі до цих тверджень, на мою думку, слід поставитись із обґрунтованою неґацією в силу їх упередженості й односторонності (враховуючи при цьому, що певні радянські літературознавці відчували "ущербність" такого тлумачення світогляду Т. Шевченка).

У зарубіжному шевченкознавстві активно побутувала інша точка зору – про релігійність Шевченка (передусім поет осмислювався як православний християнин). Носіями такого погляду є, зокрема, Л. Білецький [2], І. Стус [13]. Але і при такому підході окремі художні твори Шевченка "не вписувались" у рамки авторських концепцій.

Мені більш імпонує позиція тих дослідників (вітчизняних і зарубіжних), які не абсолютизують релігійність чи нерелігійність Шевченка, а намагаються осмислити це явище в його складності й суперечливості: М. Грушевський [5], Д. Чижевський [15, 16], Л. Плющ [10], І. Дзюба [7].

Значимими у ракурсі обраної теми вважаю праці В. Сулими [14], І. Бетко [3, 4], в яких з'ясується специфіка біблійного "коду" в українській поезії, в тому числі – поезії Шевченка.

У контексті різноманітних зв'язків творчості Т. Шевченка із Біблією, що була для нього важливим джерелом ідей, образності, значимим є такий аспект – художнє освоєння світу Старого Заповіту. Одна із форм своєрідного "діалогу" поезії Шевченка та Старого Заповіту – звернення до Книги псалмів. Викликає інтерес інтерпретація жанру псалма у циклі поетичних творів "Давидові псалми" (1845). Вагомий чинник художньої цілісності циклу – рецепція Псалтиря, який, у свою чергу, сприймається як певна єдність. Поет звернувся до таких псалмів – 1, 12, 43, 52, 53, 81, 93, 132, 136, 149 – (Біблія і, зокрема. Псалтир на той час в Україні культивувались церковнослов'янською мовою). При цьому зберігався хронологічний принцип, започаткований у Книзі псалмів.

Цикл Т. Шевченка складається із 10 поезій-переспівів. Деякі дослідники вбачають певний смисл у цифрі 10. Зокрема, В. Радущкий вважає, що "Шевченко не уникнув символічності числа 10: десять псалмів Шевченка як десять Заповідей своєму народові" [11, 357]. Схожим є висловлювання І. Бетко (але більше у плані метафори): "Використовуючи багаті виражальні можливості цих текстів, Т. Шевченко сформував свої "десять заповідей" українському народові, втіливши в них своє національно-поетичне кредо" [3, 112]. При цьому дослідниця підкреслює, що поет вибрав саме ті 10 псалмів, які виконують важливу роль у християнській літургії. Назва як суттєвий складник художньої цілісності має елемент умовності (не всі псалми, що інтерпретувались Шевченком, належать Давидові, зокрема 43, 136). Поет йде за традицією – вважати передусім Давида автором псалмів. У даному випадку імпонує така точка зору: "популярна Книга псалмів сполучена з ім'ям царя Давида, який є автором щонайменше 73-х псалмів... така загальна назва для переспіву десяти псалмів... є цілком виправдана [8, 15]. "Давид", "псалмоспівець", "псалмоспівці" – носії думок, почуттів в релігійних творах, у поезіях-переспівах можуть сприйматись і як образи, що мають дуалістичну основу, як одна із "масок" автора. Твори Шевченка написані українською мовою, віршовані, римовані. Поет зберігав формальні компоненти біблійних псалмів (композиційні, стилістичні особливості, засоби образності тощо), вносячи також певні корективи. "Діалог" цих творів Шевченка із псалмами відбувався і на рівні змісту: в усіх поетичних творах циклу простежується така тенденція – "включення" релігійно-художнього світу Псалтиря у контекст духовних, національних і соціально-політичних проблем тогочасної України.

Т. Шевченко до вибору підходив вибірково. Його цікавили передусім ті псалми які давали можливість через підтекст, асоціації "екстраполювати" старозавітний твір на сучасність, "зашифрувати" в переспівах трагічні реалії української дійсності. Стародавній твір, "включаючись" в художнє ціле творів української літератури ХІХ ст., що розвивалась в умовах "бездержавності", національного гноблення, досить часто породжував аналогії: "єврейський народ – український народ", "Вавилон – Російська імперія". Такого типу аналогії виникають при аналізі певних переспівів із циклу "Давидові псалми". При цьому важливим елементом художньої цілісності поетичного циклу виступають наскрізні мотиви (зокрема, мотив неволі через підтекстове прочитання), наскрізні образи як своєрідні внутрішні "скріпи" циклу. У псалмі 43 (44) славне минуле єврейського народу, коли він утвердився Божою волею, зіставляється із його нинішнім ганебним рабським становищем: "нас розпорошив посеред народів... нашим сусідам віддав на зневагу" [1, 566]. Цитуючи, посилаюсь на Біблію в українському перекладі. У шевченківському переспіві через актуалізацію прийому зіставлення минулого й сучасного (це і композиційний елемент біблійного тексту, й авторський прийом, наявний, зокрема, в його історичних творах) виникають асоціації із підневільним безславним становищем України: "І діди нам розказують Про давні кроваві Тії літа... Покинув нас на сміх людям, В наругу сусідам..." [17, 359]. Декодування трагічних реалій українського життя здійснюється через підтекст. У псалмі 136 (137) об'єктом переживань псалмоспівців є трагедія єврейського народу у Вавилонському полоні (відбувалась мовна асиміляція, випробувалась їх віра в єдиного Бога). Осмислення драматичної ситуації поневолення здійснюється через ключові образи: плач замість співу, неможливість і небажання співати на чужині: "...пісні від нас там ждали були поневолювачі наші... як же зможемо ми заспівати Господню пісню в землі чужинця" [1, 626]. Це сприймається як вияв духовного опору, своєрідна реакція на уярмлення духу.

Вибір даного твору Т. Шевченком для переспіву не є випадковим. Знову виникає мотив неволі, своєрідна внутрішня "скріпа" циклу, через підтекст, асоціації відчувається зв'язок долі єврейського народу й народу українського. При цьому актуалізується аналогія: "єврейський – український народи", "Вавилон – Російська імперія". У переспіві цього псалма наявний біблійний, старозавітний колорит, зберігаються домінуючі образи: "На ріках круг Вавилону, Під вербами в полі. Сиділи ми і плакали В далекій неволі..." [17, 363]. І тут же виникають шевченківські інтонації, його образи, типу: "на чужому полі", "язик лукавий".

У циклі наявні поезії не тільки трагічного звучання, а й переспіви біблійних джерел, у яких осмислюються проблеми сенсу людського

життя, добра і зла (псалом 1), опоетизовується почуття згоди між людьми на ґрунті віри (псалом 132).

Можна виявити тенденцію до активного переосмислення псалмів і в наступні періоди творчості Шевченка. Він, зокрема, "включає" в художній світ поеми "Неофіти" (1857) переспів псалма 149, і цей переспів стає одним зі складників образу Алкіда, неофіта-християнина, а потім апостола слова Христового; створює "Подражання 11 псалму" (1859). Псалмоспівець, звертаючись до Бога, скаржиться, що живе у світі, де втрачається віра, панує гордіня, нещирість. Він благає Бога покарати носіїв зла і вірить у силу Божого слова, яке ним сприймається, "як срібло, очищене в глинянім горні, сім раз перетоплене" [1, 545].

У "Подражанні 11 псалму" розкривається психологічний стан людини – стан тривоги, зумовлений тим, що вона живе у "хворому" суспільстві, де порушуються норми людського співжиття: "один на другого кують Кайдани в серці" [18, 281], панує лицемірство: "...словами, Медоточивими устами Цілюються..." [18, 281]. Образ Божого слова в цій поезії набуває й іншого смислу (через асоціації) – слова, носієм якого є людина, поет: "Возвеличу Малих отих рабов німих! Я на сторожі коло їх Поставлю слово" [18, 281] – і тим самим утверджується віра у його особливий вплив на духовне життя суспільства.

Важливе місце у поезії Т. Шевченка посідає образ пророка, а також мотив пророцтва, простежується на даному рівні зв'язок із образами старозавітних пророків та їх пророцтвами. Це ще один аспект "діалогу" Шевченка із Старим Заповітом.

Кобзар Перебендя, герой однойменного раннього твору Шевченка, – носій рис народних співців, своєрідна авторська концепція романтичної особистості. При цьому у поезії формується ще одна особливість даного образу – він сприймається і як національний пророк. Таке бачення Шевченком покликання митця у поезії "Перебендя" лише окреслюється. Для раннього періоду творчості поета більш характерним є образ кобзаря. Але вже у поезії "Перебендя" простежуються витоки Шевченкової концепції митця-пророка: на означення високої духовної місії митця трансформується біблійний мотив обрання Богом для пророцтва, вводиться ситуація спілкування Перебенді з Богом на самоті, "включається" і мотив нерозуміння його пісні-пророцтва людьми ("На Божєє слово вони б насміялись...").

Образ ліричного героя у поезії-посланні "І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє" теж генетично пов'язаний із біблійними старозавітними пророками: "Тільки я, мов окаянний, І день і ніч плачу На розпуттях велелюдних, І ніхто не бачить" [17, 349]. Стан скорботи, в якому перебуває ліричний герой, зумовлений баченням пороків у суспільстві. А біблійні пророки не замовчували гріховність суспільства, понад усе підносили Божу правду. На концепції ліричного героя у посланні

ймовірно позначився вплив образу старозавітного пророка Єремії, який в ім'я Ізраїлю починає боротьбу із самим Ізраїлем. Своєрідно інтерпретується Шевченком біблійний мотив покликання пророка – виступаючи носієм Божого слова, будити дух свого народу, пробуджувати його свідомість. Ліричний суб'єкт поезії-послання, свідомий власної профетичної місії, апелює до совісті сучасників, передусім української еліти, пророкує трагічне майбутнє, якщо не подіє усвіщення.

Поет-пророк у однойменній поезії Т. Шевченка (1848) розкривається як постать трагічна. Простежується зв'язок із долею старозавітних пророків: людське презирство, злість, забуття, смерть. У поезії осмислюється сила впливу слова на людську свідомість, зокрема, через яскравий образ-метафору, в основі якої – контраст: "Слова його лились, текли, і в серце падали глибоко! Огнем невидимим пекли Замерзлі душі" [18, 109]. У поезії розкривається конфлікт поета-пророка із середовищем. При цьому осуджується рабська покірливість, царистські ілюзії даного середовища: "І праведно Господь великий... Вомісто кроткого пророка... Царя вам повелів надать" [18, 109].

До Старого Заповіту належать Книги пророків. Фрагменти деяких книг стали предметом творчого переосмислення у поетичних творах Шевченка – "Подражаніє Іезекіїлю. Глава 19", "Ісаія. Глава 35 (Подражаніє)", "Осія. Глава XIV. Подражаніє" (1859).

Розділ книги пророка Іезекіїля, що став джерелом поезії Тараса Шевченка, – це "Жалобна пісня про Ізраїлевих князів", у якому викривається гріховність Ізраїля та його владик. Автор вдається до алегоричних образів матері-левиці, левенят (яскраві алегорії, загадкова символіка – одна із характерних ознак стилю Іезекіїля), пророкуючи, що нерозумні дії правителів є причиною трагедії народу Ізраїлю. Звернення Тараса Шевченка в поезії "Подражаніє Іезекіїлю. Глава 19" до алегоричних біблійних образів левиці, левенят дало йому можливість втілити ненависть до самодержавства. У цій поезії закована ненависть поета, викликана діяннями сучасних йому тиранів, а також ненависть до тиранії взагалі у будь-яких формах та проявах. Утверджується віра в загибель самодержавства: "Межи людьми во притчу стане Самодержавний отой плач" [18, 331].

У поезії "Осія. Глава XIV" Шевченко, інтерпретуючи певний фрагмент Книги пророка Осії, акцентує, що об'єкт його болючих роздумів – Україна ("Погибнеш, згинеш, Україно..."). Біблійні пророки, в тому числі й Осія, люблячи свій народ, суворо засуджували його недоліки. Цей пафос наявний і в поезії Шевченка. Досить складно в контексті художнього твору переплітаються почуття поета: любов до рідного краю, докір за безславу сучасність, сповнену гріховності. З'являється образ "золотого віку" – Україна у минулому – "А ти пишалася колись В добрі і розкоші..." [18, 322]. Звучить віра в торжество правди ("правда оживе"), в торжество

справедливості. У Книзі Осії – це віра у встановлення союзу між Ізраїлем та Богом.

У поезії Т. Шевченка "Ісаїя. Глава 35", джерелом якої є Книга пророка Ісаї (відповідний розділ), малюється ідеальний стан людського буття, образ гармонійного життя на лоні прекрасної природи, образ спасеного світу. Перетворення світу Шевченко переносить у майбутнє. Поет зображує прозріння, духовне розкріпачення людини, малює образ вільного суспільства без рабів і владик. Тут наявна оригінальна інтерпретація образів пророка Ісаї, тому що спасенний світ у його книзі – це світ, де буде відновлений союз людини із Богом.

У світовідчутті українського суспільства на різних етапах історичного розвитку Тарас Шевченко виступає в іпостасі кобзаря, національного пророка, усвідомивши "ї свою пророчу місію воскресіння Слова, і месіанську – призначення Поета як виразника волі Господа... Він знає, що слово як духовна естетична сила здатне врятувати людину від принизливого знеособлення. Слово для Шевченка – духовна й моральна основа, джерело енергії для самоствердження" [6, 14].

Отже, Біблія, зокрема Старий Заповіт, була для Т. Шевченка одним із важливих джерел образності, трансформуючих у художніх творах, які можуть бути певним зразком переосмислення загальнолюдських цінностей і включення їх у духовний потенціал особистості.

1. *Біблія* або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена. – United Bible, Societies Ukrainian Bible, 1990; 2. *Білецький Л.* Віруючий Шевченко. – Вінніпег, 1949; 3. *Бетко І.* Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX – поч. XX ст. – Зелена Гура – Київ, 1999; 4. *Бетко І.* Українська релігійно-філософська поезія: етапи розвитку. – Катовіце, 2003; 5. *Грушевський М.* З історії релігійної думки на Україні. – К., 1972; 6. *Дзюба І., Жулинський М.* На вічному шляху до Шевченка // Шевченко Тарас. Повне збір. тв.: У 12 т. – Т. 1. – Поезія 1837 – 1847. – К., 2001; 7. *Дзюба І.* Бог, релігія, церква в житті і творчості Шевченка // Сучасність. – 2004. – № 7 – 8; 8. *Домашовець В.* Псалми Давидові в поетичних творах Т. Шевченка. – Оттава, 1992; 9. *Назаренко І.* Суспільно-політичні, філософські, естетичні та атеїстичні погляди Т. Шевченка. – К., 1964; 10. *Плющ Л.* Християнська філософія Шевченка // Сучасність. – 1997. – № 3; 11. *Радуцький В.* Ще раз про проблеми інтерпретації "Псалмів Давидових" Т. Шевченка: мотиви неволі, пророцтва, обраності, відродження // Літературознавство. III Міжнародний конгрес українців. Харків. 26–29 серпня. – К., 1996; 12. *Романченко І.* Атеїзм Т. Шевченка. – К., 1962; 13. *Стус І.* Релігійні мотиви в творчості Т. Шевченка. – Едмонтон, 1989; 14. *Суліма В.* Біблія і українська література. – К., 1998; 15. *Чижевський Д.* Нариси з історії філософії на Україні // Чижевський Д. Філософські твори: У 4 т. – Т. 1. – К., 2005; 16. *Чижевський Д.* Шевченко і релігія // Чижевський Д. Філософські твори: У 4 т. – Т. 2. – К., 2005; 17. *Шевченко Т.* Повне збір. тв.: У 12 т. – Т. 1. Поезія 1837 – 1847. – К., 2001; 18. *Шевченко Т.* Повне збір. тв.: У 12 т. – Т. 2. Поезія 1847 – 1861. – К., 2001.

Н. Гаврилюк, канд. філол. наук

Виміри світу в поемі "Невольник" Тараса Шевченка

Категорія "світ" належить до філософських і розглядається не ізольовано, а у відношенні до людини. Система "людина-світ" може трактуватися як основне питання філософії, на яке кожна епоха шукає власний розв'язок [3, 41 – 42]. Відображення світу в людській свідомості відбувається не дзеркально, а крізь призму потреб і інтересів людини [10, 162, 300]. Звідси впливає розмаїття світосприйняття. Вказане явище можна простежити і на прикладі окремої особистості. В даному випадку підставою багатовимірності є точка, з якої світ сприймається [9, 22 – 35]. Поміж художніх текстів особливо багатовимірною є поезія Тараса Шевченка. За словами В. Шевчука, "універсальна картина світу й людини в ньому, народів та України серед них... подається напрочуд широко і, скажемо, в такому вимірі та обрисі, якого українська література не створила ані до Т. Шевченка, ані після нього" [13, 258]. Досить повно елементи цієї картини подано в поемі "Невольник", яка і стане предметом пильнішого аналізу.

Світ природи займає значне місце у поезії Шевченка та характеризується відкритістю. Відкритість тут розглядаємо, виходячи з концепції Гайдеггера, який писав, що "тварина, квітка є всім тим, не здаючи собі з того справи, і вони мають таким чином перед собою і понад собою ту несказанно відкрити свободу..." [1, 235]. Свобода ця полягає у вписаності в світ позачасовий, пов'язаний з символікою кола, вічності. Прикладом можуть бути уривки з поеми "Невольник":

Минають дні, минає літо,
Настала осень, шелестить
Пожовкле листя, мов убитий
Старий під хатою сидить,
Дочка нездужає Ярина;
Його єдина дитина
Покинуть хоче. [12, 214];
І барвінком, і рутою,
І рястом квітчає
Весна землю, мов дівчину
В зеленому гаї;
І Ярина вийшла з хати
На світ божий глянуть [12, 214].

Єдиний ритм життя дає людині відчуття гармонії, впорядкованості. Тому означення "божий" – то не тільки створений Богом, але й причетний до Бога, ідеальний світ. Коли ж людина протиставляє себе природі, людське життя переходить у виміри лінійного часу з його кінченістю і тимчасовістю. Таким чином, особливої гостроти набуває метафізичний вимір світу, що виявляє себе в опозиції "цей світ"

(матеріальний, дочасний) і "той світ" (духовний, вічний), тобто у вимірі вертикалі. Поет висловлює сподівання:

Тихими речами
Проговориш: "Я любила
Його на сім світі
Й на тім світі любитиму" [12, 207].

Припускають, що ці рядки (як загалом рядки 1 – 40) адресовані Г. Закревській [11, 39]. Цікаво поглянути на звертання, які використовує Шевченко в названому уривку. Найактивніше з них зоря (тричі), зіронька (один раз). Ці слова, як і синонімічні до них, активно використовуються в українському фольклорі та художній літературі [8, 20].

За посередництвом такого звертання адресат поеми ідеалізується, а його вплив на життя визначається як постійний. Світанок і сутінки – то не тільки крайні точки доби, але й межові життєві стани. Характерно, що останнє звертання до зорі в Шевченка розширене ("О мій тихий світе, // Моя зоре вечірняя"). Оце звертання "тихий світе", неодноразово звучить у християнських молитвах і піснеспівах. Як зазначає В. Яременко, "Шевченкові, з його гуманістичним світосприйманням і тяжінням до алегорій і символів, ці християнські знаки могли глибоко імпонувати. Не знаємо, чи був Шевченко добре обізнаним із історією розвитку вечірні, але в його творчості зустрічаємо згадані вище означення Господа" [14, 25]. Звичайно, в поемі "Невольник" звертання "тихий світе" не є звертанням до Бога, бо нижче ми читаємо:

Я буду витати
Коло тебе і за тебе
Господа благати [12, 207].

Отже, йдеться про когось, хто за цінністю і місцем у поетовому світі мало чим поступається Богові. Зваживши на полісемантичність Шевченкової творчості, ми схильні вбачати в цьому звертанні алегорію України. Думаємо, таке твердження має під собою підстави. Досить згадати зачин вірша "Розрита могила": "Світе тихий, краю милий, // Моя Україно..." [6, 196]. В поемі "Гамалія", приміром, звертаючись до Господа, поет каже: "О милий Боже України!" [12, 151]. Це дуже показово, бо демонструє, що світ метафізичний сприймається у Шевченка в національного вимірі. Розглянемо молитву козака за свою доньку Ярину.

В твоїх руках все на світі,
Твоя всюди воля!
Нехай буде так, як хочеш...

У Біблії: "Отче мій, коли ця чаша не може минути, щоб я її не пив, хай буде твоя воля." [7, 41]. Це зіставлення молитви із твору Т. Шевченка з молінням Ісуса Христа в Гетсиманії (див. Матвія 26: 42). Козак усвідомлює Бога як Вседержителя, чия воля чиниться "як на небі, так і на землі". Для нього хвороба та можлива смерть доньки – найбільше

терпіння. Тому паралель із Святим Письмом, а саме з подіями в Гетсиманському саду, художньо вмотивована. Власне, окремі рядки думи, яку виконує Степан, теж мають характер молитви:

Ой Спасе наш Межигорський,
Чудотворний Спасе,
І лютому ворогові
Не допусти впасти
В турецькую землю, в тяжкую неволю [12, 217]!

Згадуються й інші молитви – Ярини за Степана (під час прощ) та за одруження з ним (після повернення Степана додому). Крім того, дотичність до надприродного спостерігаємо в епізоді відвідин Яриною ворожки, коли остання відкриває завісу над невідомим: "...Вийшла з хати // На світ божий дивуватись // Яриночка, та не Бога // Святого благати, // А нищечком у ворожки // Про його спитати. // І ворожка ворожила, // Пристріт замовляла [12, 215]...

Ворожіння в християнській традиції сприймається як гріховне (невипадково поет вживає слово "нищечком"). Але в народній пам'яті живе й дохристиянське уявлення про ворожку. Там ворожка – це людина, що допомагає іншим, виступає знахаркою, знає майбутнє. Початково вона не мислилася як щось вороже, причетне до нечистої сили. Це була просто людина, якій було відкрите таємне, яка відала, більше, ніж інші (як у поемах "Тополя" чи "Відьма"). Таке народне уявлення притаманне й Ярині. На дивну поведінку Степана після розмови з батьком Ярина реагує словами:

Може, й справді нездужаєш?
Я зілля достану,
Я побіжу за бабою...
Може, це з пристріту [12, 211]?

Якщо зіставити два уривки, то виразно видно синонімію між словами "баба" та "ворожка". У свідомості Ярини тісно переплетено народний і християнський світогляд. Характерно, що після згадки про знахарку дівчина звертається до Бога:

О Боже мій, світе!
Що тут діять? Батька нема,
А він занедужав [12, 211]...

Звертання "світе", апелює до розуміння Бога як світла, підтвердженням чого є рядки з першої глави Євангелія від Йоана: "Споконвіку було Слово, і з Богом було Слово, і Слово – було Бог. У ньому було життя, і життя було – світло людей. Справжнє то було світло – те, що просвітлює кожну людину. Воно прийшло у цей світ" [7, 113]. Тут варто згадати ще один вимір слова "світ" – етимологічний.

В етимологічному вимірі простежується первісне значення слова "світ" – щось світле. Доки людина жила в злагоді з природою, за її циклічними вимірами часу, вона була часткою божого творіння,

відчувала свою належність до Бога, а отже, й до світла. Подібна причетність осягається не лише через природний цикл, але й через особистісне переживання подій Священної Історії в циклі церковних свят. Зауважимо, що розлука і зустріч головних персонажів поеми "Невольник" відбувається на зелені свята (знову коло як символ вічності). Не можна забувати також і того, що означення "божий" у площині народної етики розглядалося як синонімічне до "праведний". А праведний етимологічно – той, хто відає правду. Звернімо увагу на те, що в Біблії Ісус іменується правдою, а пророки (Малахія, для прикладу) називали Його Сонцем правди: "Для вас же, що боїтеся імені Мого, зійде сонце правди, і в його промінні буде спасіння" [7, 1070]. В поемі "Невольник" ми зустрічаємося з етимологічним значенням слова "світ", але слово це виступає синонімом до сонячного світла, до світання:

І світ настав, а Ярині
Не спитьсья – ридає [12, 212].

Світ матеріальний перестає сприйматися людиною як світлий, бо людина йде на "розрив" з природою, з Богом, з божими заповідями. Вона не включена в ці світи, а протиставлена їм. Параметри світу, в якому мислить себе людина внаслідок такого поділу, можна визначити як лінійність часу та горизонталь простору.

Суспільно-історичний вимір світу вперше виявляється у поділі матеріального світу на "свій" і "чужий". Подібне розмежування зустрічається вже в ранніх творах Шевченка. Характерно, що мандри в чужий світ завжди пов'язані з прагненням знайти долю, однак доля в розумінні поета нерозривно поєднана зі своїм світом. Таке тлумачення знайдемо і в поемі "Невольник":

Той блукає за морями,
Світ переходжає,
Долі-доленьки шукає –
Немає, немає [12, 208]...
А треба буде; два-три годи
Нехай по світу погуляє
Та сам своєї пошукає,
Як я шукав колись [12, 208]...

В основу даного поділу покладено не так географічний критерій (він теж має місце в творі: Київ, Почаїв, Дніпро, Дунай; Тендер, Кубань), як духовний і історичний. Тому суспільно-історичний вимір світу чи не найбільшою мірою відображає бачення Шевченком національного буття (хоч кожен вимір світу, названий вище, певною мірою поєднаний з національним буттям). Початок основної дії подає ідеалізовану картину буття:

Ще на Україні веселі
І вольнії пишались села
Тоді, як праведно жили

Старий козак і діток двоє...
Ще за гетьманщини старої
Давно се діялось колись [12, 208].

Ключовим в цьому уривку є поняття волі: "вольнії села", козак (нагадаймо значення цього слова: "вільна людина"), гетьманщина як оборонець національної волі. Ідеалізована картина життя якраз і постає наслідком зовнішньої і внутрішньої свободи. Внутрішня свобода виявляється через праведне життя, тобто гармонію з Богом і світом, про що вже мовилося. А доповнюється оте відчуття через архетип хати з садочком. "Така Україна, – за словами Оксани Забужко, – країна дитинства і водночас потойбічного, позасвітнього блаженства, тобто в обох випадках, без-свідомого: до-свідомого і після-свідомого стану, – країна, де душа... у вічній теперішності (дитинство бо є входженням індивіда в час)" [6, 113]. В певний момент ця дитинність і відкритість руйнується під тиском обставин. У випадку Ярини світ руйнується від передчуття лиха: "А лютеє лихо // В самім серці ворухнулось // І світ запалило" [12, 214].

Для Степана руйнування звичного світу має цілком зримі образи чужини і чужих людей. Батько хлопця розглядає перебування Степана за межами рідної домівки, як нагоду повчитися, збагатитися досвідом.

А поки що треба буде
І на чужі люде
Подивитись, як там живуть... –
Все треба знать [12, 210]...
А коли згубиш, поживеш
Моє добро! То хоч звичаю
Козацького наберешся
Та побачиш світа,
Не такого, як у бурсі,
А живі мисліте
З товариством прочитаєш [6, 210]...

Дослідники зауважують також подібність міркувань старого козака з поеми "Невольник" і Тараса Бульби з однойменного твору Миколи Гоголя [2, 22 – 23]. Невипадково досвід дієвий ставиться поетом вище теоретичних міркувань, світу книжності. Цей досвід подається через місткий образ – "живі мисліте". З одного боку, живі літери – наука не мертва, а та, за якою стоїть дух козацького звичаю. З іншого ж, назви літер старослов'янської абетки – це слова зі своїм значенням. В такому річищі образ розшифровується як "живі думки". Здатність самостійно мислити надзвичайно важлива для формування не тільки окремої особистості, а й національної спільноти. Бо в іншому випадку, спільнота ота приречена на маніпулювання іншими народами, на статус невольників (досить пригадати "І мертвим, і живим..."). Полісемантичність образу невольника в однойменній поемі Тараса

Шевченка величезна. Степан, переживши неволю, змінюється настільки, що батько його не впізнає, запитуючи:

Де ти в світі погибаєш,
Сину мій єдиний [12, 217]?

Невпізнання приходить від суттєвих змін у зовнішності Степана. Але юнак змінився і внутрішньо. Він втратив зір фізичний, натомість набув духовний, його знання про світ змінилися. Ось чому, оповівши про перипетії історії (тобто знаючи про них), Степан зауважує:

Отак, тату! Я щасливий,
Що очей не маю,
Що нічого того в світі
Не бачу й не знаю [12, 219]...

Зауважимо, що Степан став кобзарем. Кобзар – знакова фігура в образному світі Шевченка. Це людина, яка володіє вищим знанням, що рідко сприймається оточуючими. Така людина є силою, що пробуджує національну свідомість народу. Невипадково, в репертуарі кобзарів важливе місце посідав героїчний епос. Він був покликаний донести "славу козачу", розворушити дух українців, вивести їх із стану неволі (насамперед внутрішньої, суб'єктивної). В "Невольнику" дума не лише є знаком, за яким Ярина впізнає брата. Вона виконує і інші важливі функції:

співвіднесення з думами ранішого часу забезпечує відчуття тяглості історії, поривань українців до свободи (переважно об'єктивної). Водночас така постійність нашоухує на думку про фатум невільництва. Згадаймо слова Степанового батька:

Бо й я таки гуляв колись
В турецькій неволі [12, 219].

дума засвідчує участь Степана у визвольній боротьбі зі зброєю в руках. Він причетний до героїчного, оскільки відстоював право своєї землі не бути колонією. А тому Степан наділений особливим статусом подвійно – своїм чином і своїм словом;

минуле, про яке йдеться в думі, подається з невеликої часової віддалі: п'ять років у вимірах художнього часу. Гадаємо, що ця художня умовність має на меті показати, що минуле і теперішнє не такі далекі один від одного, як це може видатися на перший погляд;

дума піднімає проблему яничарства ("турки-яничари ловили"), хоча залишає її між рядків.

Як зазначає Зіна Генік-Березовська, "на кожному кроці Шевченко виражає свій патріотизм, палкий і безкомпромісний, що розростається у всеобіймаюче чуття любові до всіх "ображених і принижених". В її інтенсивності українського поета можна порівняти з Байроном, який прагне звільнити всі народи, вимагає свободи вчинку і слова. Але у Шевченка ця любов не переходить в екстаз або сповнений суперечностей титанізм... вона сповнена врівноваженої ласкавої

мудрості, крізь яку чути тони трагічного смутку" [4, 36]. Оті тони виразно проглядають у розповіді Степана, що являє собою сконденсований виклад української історії д. п.18-го ст.: "Як Січ руйнували, // Як москалі срібло-злото // І свічі забрали // У Покрові; як козаки // Вночі утікали // І на тихому Дунаю // Новим кошем стали; // ...І як степи запорозькі // Тоді поділили // І панам на Україні // Люд закріпостили" [12, 219].

Отже, йдеться про глобальну неволю як національну (утискання прав Москвою), так і соціальну (закріпачення людей). Цікаво, що об'єктивна неволя українців розглядається поетом у співвідношенні з трьома народами: турками, поляками, росіянами. І міра неволі істотно різниться, що блискуче показано в наступному уривку:

Ляхи були, усе взяли,
Кров повипивали!
А москалі і світ божий
В путо закували.
Отаке-то! Тяжко, тату,
Із своєї хати
До турчина поганого
В сусіди прохатись [12, 219 – 220].

Неволя турецька важка відірваністю від християнства, не випадково турчин "поганій", поганин. Але більших мук і поневолення зазнає український народ від сусідів-християн – поляків і росіян. Останнє настільки важке, що виникає припущення про можливість "до турчина в сусіди прохатись". Тут вдруге виникає архетип хати. Цього разу він має розширене значення – народ. А тому прохатись у сусіди – це бути в ролі попіхачів у турецькій "хаті". Така перспектива безрадісна, оскільки принципово не змінює підневільного становища українців. "В самому серці своєму історія України має глибоку дисгармонію, що тяжіє як прокляття над її долею. Ідея переображення, так традиційна для української літературної традиції, перетворення України переноситься у майбутнє. Поет свідомо осмислює себе у функції пророка, який творить картину прийдешнього золотого віку порятунку як проект українського майбутнього" [5, 167]. Прокляття невірництва можна подолати лише збудувавши власну хату. Тільки маючи її, можна почуватися внутрішньо та об'єктивно незалежним. Тому закономірною виглядає ідилія наприкінці твору. Степан створює родину, родина ж завжди тісно сплетена з архетипом хати. Характерно, що в творі простежується зв'язок між поколіннями: старий козак – Ярина та Степан – їх синок. Кожну ланку можна розглядати як алегорію часу: минулого, теперішнього та майбутнього. І саме в майбутнє переносяться всі сподівання щодо кращої долі. А оскільки хата і родина в концепції Шевченка невід'ємні від поняття України, то можливість кращої долі для неї теж бачиться в майбутньому. Степан завершує свою розповідь словами: "Тепер, кажуть, в Слободзеї // Останки збирає // Головатий та на Кубань // Хлопців

підмовляє. // Нехай йому Бог допоможе! // А що з того буде, // Святий знає: почуємо, // Що розкажуть люде [12, 220].

Спектр вимірів світу в творчості Шевченка загалом і в поемі "Невольник" зокрема доволі широкий. Це і вимір природи, і топонімічний, і метафізичний, і етимологічний, і суспільно-історичний, книжний, і символічний і інші, ще не спостережені або не вповні висвітлені. Кожен з них розглядається поетом крізь призму божих заповідей та світогляд і інтереси українського народу.

Дослідження образу світу в українських письменників допомогло б глибше пізнати психологію і філософію українців, розкрити, як відтворювала зв'язки "людина – світ" кожна творча особистість. І виняткове місце в цьому дослідженні належить Т. Шевченкові. Бо невичерпність Шевченкової творчості, на нашу думку, криється не тільки в глибині і обширі створеного світу, а й у вічній актуальності порушених проблем.

1. *Антологія* світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Л., 2001; 2. *Бородін В. С.* Соціально-побутові поеми Т. Г. Шевченка періоду "Трьох літ". – К., 1958; 3. *Введение в философию: Учебник для вузов.* / Под общ. ред. И.Т. Фролова. – В 2 ч. – М., 1990. – Ч. 1; 4. *Геник-Березовська З.* Шевченко і європейський романтизм // Радянське літературознавство. – 1965. – № 3; 5. *Горський В.* Історія української філософії. Курс лекцій. – К., 1996; 6. *Забужко О.* Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. 2-ге вид., виправлене. – К., 2001; 7. *Святе Письмо Старого та Нового Завіту Українського Біблійного Товариства*, 1994; 8. *Синиченко О.* Уроки української лексики // Урок Української. – 2004. – № 10; 9. *Успенский Б.* Поэтика композиции. – Санкт-Петербург, 2000; 10. *Философия. Учебное пособие для студентов вузов.* / Под ред. Е.В. Осичнюка, В.С. Зубова. – К.: Фита, 1994; 11. *Шевченківський словник.* / За ред. Є.П. Кирилюка. – В 2 т. – К., 1978. – Т. 2; 12. *Шевченко Т.* Повне збір. тв. У 12 т. – К., 1989. – Т. 1; 13. *Шевчук В.* "Personae verbum" (Слово і постасне): Розмисел. – К., 2001; 14. *Яременко В.* "І світ ясный, невичірній тихо засіє" // Слово і час. – 2003. – № 3.

А. Гудима, асп.

Конфліктність світів зовнішнього та внутрішнього в етологічних поемах Т. Шевченка "Тризна" та "Сова"

Вивчаючи поему "Тризна", шевченкознавці первісно досліджували її переважно у руслі версії "Шевченко і декабристи" (йдеться про ідейну спорідненість з поезією декабристів, починаючи з П. Филиповича, Є. Кирилюка, Н. Крутікової), пізніше, з кінця 50-х років, була сформована концепція, згідно з якою письменник нібито написав поему про декабристів, навіть відшуковувалися прототипи головного героя поеми (І. Пільгук, Ю. Марголіс, Л. Большаков, Є. Косачевська та інші), наступним необхідним етапом було його розвінчування – Ю. Івакін. Що

стосується поеми "Сова", увага дослідників акцентується на темі "Шевченко і народна творчість" (Д. Ревуцький, Ф. Колесса, Є. Кирилюк, І. Пільгук, Д. Чалий, Т. Комаринець, В. Бородін та інші).

У темі доповіді звучить утвердження поняття конфліктності. Таким чином, ми поставили собі за мету, розкривши образи пророка та Сови, дослідити ідею конфліктності, присутню в поемах на різних рівнях.

Конфліктність світів виявляється як постійне зіткнення, спричинене невідповідністю принципів, значущих ідей, закладених в основу світовиміру та життя особистого, на якому базується неможливість мирного співіснування, розрив між особистим життям внутрішнього розгортання та світом повсякденним, конфліктність, наслідком якої є відчуження героїв, їхня самотність та неможливість реалізуватися у тій якості, у якій вони перебувають, неспроможності знайти собі – як людині з усталеним світоглядом – місця у світі, відчуженість.

У присвяті до поеми "Тризна" Т. Шевченка пише, що людині, чия роль у житті означена "прекрасным назначением", а отже, чия роль важлива, потрібна, адже це призначення і до того ж прекрасне, суджено і любити, і терпіти, і страждати. Сама поема – про "прекрасне призначення" і відповідно про любов, терпіння, страждання. Любов, терпіння – це не лише якості, що конденсуються у певній людині, це почуття, що формують людину, проявляються, позначаються на середовищі, впливають на нього (через людину) і, безперечно, зароджуються як відповідь на зовнішній вплив (особливо значимо, якщо зовнішній вплив дисонує із гармонійністю, позитивністю почуттів). Це ж стосується і страждання як відповіді у людині на стан дисгармонії існування її та світу, інших людей.

Любов у Т. Шевченка – самовіддана, справжня, щира, братолюбна, всепробачаюча. любити і є прекрасне призначення людини. Терпіння – риса людини, що любить по-справжньому. Терпіння – як наслідок любові, страждання – як таке, що передує народженню почуття смирення.

Пророк, по якому справляють тризну, чийе життя було лише невеликим відрізком шляху, лише маленьким путівцем, зумів наповнити серця людей вогнем небесної любові, благовістив мир світу, проголосив ідею свободи, відповідно до Божої волі, від рабства у сенсі гріховному.

Тризну справляють по тому, чия душа обрана перебувати і священнодіяти в цьому світі і також обрана Творцем бути на тому світі. Став ангелом, щоб у вічній славі (нетлінній), такій, що разом із плоттю не сходить в небуття, бути достойним стояти поруч Божого трону.

Глибоким за своїм наповненням є найменування "пришлець": це і пришелець, неземний гість, який прибув на землю для здійснення Божого задуму, спустився на грішну землю (звідси і таке гостре відчуття грішності); це і прибулець, чужинець. Детальніше зупинимося на цій тезі. Головний герой зазнав сирітської долі, звідав дуже рано людську

ворожість, а як наслідок – на ворожість дитяча душа відповіла тією ж ворожістю. Народжувалася гординя, озлоблення до всього земного, тобто того, що й породило руйнівні почуття зненависті, демонічні почуття. Жертва людської зневаги, нестатків, він опинився перед вибором: або душа його буде мертвіти, або відроджуватися. Від початку життя його супроводжувала боротьба за виживання і за душу.

Народжені людською чужістю спалахи гніву під впливом пробудження в природі минули, душа оновилась і пробудилась до любові. Для нього земля – матір, але на землі він всім чужий – на рідній землі він чужинець:

Он снова чистый ангел Рая,
И на земле он всем чужой [1, 242].

Ангели за своєю суттю чисті небесні створіння, звільнені від пристрастей. А на землі пристрасті вирують і вони ж притягують до землі, як важка ноша. Виборовши чистоту душі, пророк прагне знайти собі місце на землі, на батьківщині його не було – він переборов у собі ворожість та озлоблення (знову ж таки як відповідь-реакція на вплив зовні), але для оточення він як сирота – потенційна жертва їхньої зневаги.

Відповідно, рідна земля, а це все, що в нього є, – це його матір, за якою він гірко страждатиме на чужині. Земля – те єдине рідне, що в нього є (батьківщина) і водночас рідна земля – той простір, де він відчужений від інших, самотній, і більше – чужий, зневажений. У тій якості, у якій пророк перебуває, яку виборов, (якості чистоти, долучення до ідеї волі), він конфліктує з земним, а відповідно і землею.

Пророк покидає свою батьківщину, увесь свій світ – землю, на якій матір дала йому життя, де він зазнав болю та радощів, переродження, що була тим єдиним рідним, що він мав, пам'ять – задля пошуку своєї долі. Як сирота, чужинець на рідній землі, він прагнув стати своїм, рідним оточенню на чужині. У цьому і полягає суть конфлікту.

Земля дійсно є раєм, особливо зі своїм зв'язком із природою, із рятівною силою природи, що пробуджується, але це – рай земний. Пристосований до земного. Як пророк він долучився до сфери небесної, а тому на чужині – подвійно самотній, подвійно чужий, зайвий. Саме тому у відчаї там, на чужині, він вигукує:

"О горе мне, горе! Зачем я покинул
Невинности счастье, родную страну" [1, 247]?

Але не потрібно забувати: пророк конфліктує із земним в цілому (він чужинець, адже звільнився від пристрастей і злоби). Відповідно, гармонія внутрішня (як ідеал-контраст до реальної дисгармонії, що панує в дійсності, за М. Коцюбинською) не може ужитися із дисгармонією, водночас пророк не поступається своєю любов'ю та здобутою волею.

Тема любові виражена у різних площинах: відсутності любові – у напрямку до пророка та присутності (бере початок від пророка, любов самовіддана і божественна, любов первинна, а не любов-відповідь). В

основі поеми трагедія людини, яка, не знаючи любові, ніколи не будучи адресатом чиєїсь любові, настільки переповнюється божественною любов'ю, що здатна полюбити увесь світ, повною мірою пізнавши його жорстокість, зрадливість. Серце, наболіле чужими бідами, гріхами, вадами, але безмежно любляче, не має нікого поруч, щоб розділити і перше, і друге. Самотне.

Так, він знаходить собі вірних побратимів, але і серед них відчуває себе самотнім. Вони рідня та рівні і за соціальним становищем, і за родом занять, але це не головне, вони рідні, бо на рідній землі. Він не такий, як вони, бо він – приبلуда, чужинець.

...Идет задумавшись домой;
Никто из дому не выходит
Его встречать; никто не ждет,
Везде один [1, 247]...

Один, завжди чужий, для нього рідні всі люди, але він не рідний нікому, ні землі, де мешкає. Саме родина, рідна людина спроможні прив'язати його до землі, налагодити зв'язок, поріднити і з землею, і з людьми, – але він один. За таких умов відчуває втрату рідної землі дуже болісно. Але знову ж таки: у своїй навершеній якості пророк конфліктує із земним в цілому.

Велика трагедія людини, яка серцем піднялася до неба, але лишилася жити на землі серед людей. Наділений безмежною любов'ю до всіх, він звичайний поденщик, звичайний робітник. Любов, яка для багатьох має обриси мрії, у його серці реальна.

Втіха пізнання – заважка ноша для людини, що шукає щастя.

Живучи на землі, але долучившись до небесного, мав забагато, ніж потрібно звичайній людині для життя, для щастя у звичайному світі, "земному раї". За своєю суттю він пророк, наділений божественною любов'ю, що сама є величезною винагородою за звільнення від пристрастей, він прагнув реалізуватися і як звичайна людина, родинним щастям. Маючи великий дар, хотів малого.

Концепція Т. Шевченка розкривається і в іншому творі – вірші "Молитва" (1860) – та, безперечно, відповідно до його власних пошуків щастя, особливо в останні роки життя:

Мені ж, мій Боже, на землі
Подай любов, сердечний рай!
І більш нічого не давай [2, 337]!

На землі для щастя необхідний сердечний рай любові, величній, але земній любові.

Поема "Сова", як і "Тризна", – поема любові, якщо вужче, материнської, і терпіння. Героїня – мати – представлена Т. Шевченком винаятково через розкриття цієї визначальної, характеристичної якості і більше – сутності жінки. Від початку поеми і до завершення перед нами

матір: спочатку юна, щойно навернена у цю якість, щаслива любляча матір, і в кінці – зістарена, божевільна, окрадена, але любляча. Передісторії посвячення героїні у стан материнства немає, а відповідно і жодної альтернативи її життю, окрім як у ролі матері. Ця поема про матір, адже вся суть жінки у материнстві. Простір поеми означений мріями матері, її світоглядом, поневіряннями, але найголовніше – невичерпною любов'ю. Це поема материнства, самозречення, самоприсвяти своїй дитині.

Щасливе материнство, піднесення, означене душевним життям, мрії та спілкування з Богом, реалізується у скрутних життєвих умовах, особливо після смерті чоловіка. Її син, найкращий, бо найдорожчий їй, якому вона готова викласти долю, "княжа дитина", викоханий та вимолений, виявляється звичайний, адже рекрутство його не минає, доля не прихилиється, а мрії матері зазнають краху. Наймитувати, важко працювати ("Ізничіла, ізмарніла, Кинула господу...") для сина, аби наблизити час втілення наміряного, – такий шлях матері, який для неї неважкий, адже жінка живе душевним піднесенням втілення мрії. Скрута – це інша площина дії, власне дія розгортається у вимірі світу матір'ю, материнським серцем.

Втрата сина (його забирають у москалі) – це втрата і надії, і віри, і сенсу – всього. Звичайно, це ще не остаточна втрата, зв'язок із ним є (праця, щоб заробити на лист до сина) і шлях, який приведе до нього.

Матір блукає світом (рідного села) для того, щоб віднайти свій світ, а його простір заповнений сином. Покинути хату, свою власну домівку, не викликає болю, туги, відчуття втрати, адже матір покидає пустку.

Сова – цілковито самотня, для неї все чуже, її світ (син, саме на ньому було сконцентроване все життя матері, усі її мрії) зруйнований, але життя як існування – ні. Для неї лишається порожнеча – незаповнена вічність, каторга.

Трагедія, що розгортається в поемі, – не тільки в рекрутському наборі (у цьому, швидше, причина), жертвою якого став її син, а й в материнському безсиллі: невідповідністю між уявною всесильністю прихилити до сина долю, вимолити у Бога щастя (мати хоче бути для сина і долею, і Богом) і безсиллям обергти дитину.

Світ навіть не може дати матері надію. У всій своїй повноті він відчуває себе цілісним, неушкодженим, у той час як його частина – Сова – відлучена від нього, відчужена. Сова не може прийняти реальний світ, у якому немає її сина, і живе внутрішнім, заповненим своєю дитиною. Вона і в реальному житті прагне наблизитися у своїх пошуках до сина, але їй це вдається тільки до певної межі – ковороту, межі переходу за село, свого та чужого, цього світу і того. Далі ковороту вона не рушає, адже немає місця живим на тому світі. Життя на межі спричинює і водночас є виявом її божевільля. Але й місця серед людей для неї немає.

Причина її божевілля ще й в іншому: матір відкрита до людей у своєму розпачі та пошуках, саме вони можуть спрямувати її до сина, але "Ніхто не чув, Ніхто і не бачив" про нього нічого. Люди, по-перше, свідомо байдужі до чужого горя, вони сприймають зовнішній вияв нестерпного болю – голосіння, спів – як набридливі мотиви та вигуки. Але наскільки сильнішим, важчим був внутрішній постійний нещадний біль! По-друге, своїм незнанням шляху до її сина, а тому несвідомо, відштовхують матір, таким чином закриваючи її світ із відлученням від реальності.

Поєми "Тризна" та "Сова" поєми любові та пошуків щастя, але в набутих пророком та Согою якостях у реальному світі воно для них є нездійсненним.

Головний герой "Тризни" – пророк, тобто наділений небесною любов'ю, долучений до Божої волі, але, лишаючись на землі, як людина прагнув здобути щастя на землі. Проте, переродившись, він конфліктує з "грішною", "рабською" землею, "світом темним і лукавим", незважаючи на те, чи це рідна земля, чи чужа (на чужій конфлікт поглиблюється), із земним в цілому.

Світ внутрішній не може існувати відірвано від зовнішнього, він існує у залежності від нього, певним чином відображає, трансформуючи його. Реальний світ мав місце у світі внутрішньому Сого у тій мірі, якою стосувався її сина. Вона як винятково матір втратила ту ланку, що сполучала її зі світом реальним (сина не стало), уявна материнська всесильність виявилася безсилою перед устроєм, порядками реальності, але у світі матері він був, точніше – був лише він (адже все життя Сого сконцентроване винятково на синові, для неї немає альтернативи як тільки бути матір'ю) – таким чином відбувся розрив між світами.

1. *Шевченко Т. Г.* Повне зібрання творів: У 12 т. / Редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. – К.: Наук. думка, 2001. – Т. 1: Поезія 1837 – 1847 / Перед. слово І. М. Дзюби, М. Г. Жулинського. 2. *Шевченко Т. Г.* Повне зібрання творів: У 12 т. / Редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. – К.: Наук. думка, 2001. – Т. 2: Поезія 1847 – 1861.

Ю. Джугастрянська, асп.

Балади Т. Г. Шевченка: сугестивний аспект

У вітчизняному літературознавстві існує стала традиція досліджень творчості Тараса Шевченка, що формувалася протягом кількох десятиліть: від праць І. Франка і П. Куліша до М. Шагінян та І. Огієнка. Окремою, хронологічно пізнішою, гілкою постають лінгвостилістичні дослідження Л. Плюща, М. Коцюбинської, В. Смілянської, Г. Грабовича,

Н. Слухай, О. Забужко, І. Бетко, О. Гудзя та ін., що базуються на новітніх методиках, в тому числі й психолінгвістичних.

Сугестивний аспект розгляду лірики Шевченка залишається малодослідженим попри багатий матеріал, що його дає нам творча спадщина поета. Проте маємо відзначити у цьому творчому полі яскраві праці Л. Плюща, Н. Слухай, В. Пахаренка. Об'єктом даної розвідки обрано балади "Лілея", "Тополя", "Утоплена", "Русалка".

Для початку варто дефініціювати терміни "сугестія", "сугестивне".

Поняття "сугестія" у літературознавстві означає процес несвідомої передачі авторської емоції через посередництво художнього тексту до читача та сприйняття її читачем. Схема процесу: емоція (імпульс) – образ (картинка) – вербальне втілення (художній текст) – на різних рівнях свідомості автора. Натомість у психіці читача отримуємо зворотній обіг: від власне тексту до емоції, співпереживання, напівсвідомих рефлексій.

Сугестія у художньому, наразі – поетичному – тексті проявляє себе через ряд сугестивних засобів та прийомів (художні образи, тропи, звукоцимволічна гра та ін.), які апелюють до несвідомого реципієнта, навіюючи (сугестуючи) йому заковдану в тексті емоцію. Сугестивним відтак вважаємо здатне навіювати читачеві певні відчуття, настрої, емоційний стан. Можна виокремити окремі аспекти сугестії – міфопоетичний, фольклорний, просодичний, живописний та ін.

На сучасному етапі досліджень зберігає актуальність думка щодо поєднання фольклорного та літературного типів мислення у творчості Тараса Шевченка. Досить чітко формулювання її знаходимо у В. Пахаренка: "...На основі народної мітології Шевченко творить свою власну, авторську, і надзвичайно успішно вживлює її в народну душу..." [6;34] Жанр балади у творчості поета є яскравим втіленням такої "оригінальної синтези". Так, ключовими ознаками балади, за О. Деєм, є: повтор певних текстових блоків у рамках єдиного сюжету;

loci communes (загальні місця) – формульні прийоми епічної передачі просторово-часової динаміки: тривалості руху персонажів, місця, часу дії тощо;

розгорнена метонімічність – змальовування долі та вчинків персонажів через приналежні їм речі, сліди їх поведінки, особисті риси тощо;

епічна панорамність зображеного;

момент несподіванки;

поступове нагнітання емоційності перед розв'язкою;

діалогізація викладу.

А також – сталий набір сюжетних мотивів переважно соціально-побутового, родинного, любовного характеру, які найчастіше виступали ілюстрацією того чи іншого правила морально-етичного кодексу українців, а також містили завуальовану чи пряму мораль. Згадати б

лише хрестоматійне: "А хто дочок має, нехай навчає, після захід сонця в шинок не пускає" [2, 45].

У шевченковому переосмисленні жанр балади зазнає відчутних змін і на змістовому, і на поетичному рівнях. З нього, на думку Н. Костенко, починається традиція родинно-соціальної балади в українській літературі.

Так, у баладах "Тополя", "Утоплена" надзвичайно сильна (у порівнянні з пізнішими) атмосфера жахливого, близька навіть до атмосфери готичного роману. Природа жаху – трагічна, але це трагізм сюжету, виключно родинно-почуттєвого, часом – закоріненого у фольклорі (сюжет про дівчину, що не хоче йти заміж за нелюба). Однак традиційний для народної балади вступний рефрен у шевченківських баладах перетворюється у розгорнутий оповідний вступ, який пробуджує цікавість читача і створює атмосферу інтимної оповіді, діалогу автора-медіатора (сугестора?) із уявною аудиторією (реципієнтом?)

Постривайте – все розкажу.

Слухайте ж, дівчата

("Тополя", [10, 44]).

"Хто се, хто се?" – спитаєте,

Цікаві дівчата

("Утоплена", [10, 129]).

У ході поетичної оповіді автор раз по раз безпосередньо звертається до своєї аудиторії, підтримуючи таким чином ефект "занурення" у художній світ, "присутності" читача-реципієнта у вимірі описуваних подій

Не знайте, дівчата!

Не питайте свою долю!..

Кохайтеся ж, любітеся,

Як серденько знає

("Тополя", [10,45]).

Постривайте, що ще буде

("Утоплена", [10,130])!

Паралельно оповідач звертається до персонажів, висловлює свою оцінку подій, що також сприяє згаданому ефектові присутності у міфопоетичному вимірі художнього твору.

У пізніших текстах – "Лілея", "Русалка" – оповідь ведеться від першої особи та плавно перетікає в авторську мову, що у свою чергу посилює відчуття правдивості, імовірності оповіданого, а відтак – атмосферу довіри до автора, віри його словам. У цих поезіях посилений психологізм оповіді, що проявляє себе у цілком фольклорній традиції – опосередковано через слова, вчинки інших осіб по відношенню до головного персонажа. На противагу "голосу автора", його баченню та оцінюванню подій, з'являється "голос натовпу" – "люде", "русалки", які виконують присуд народної моралі, встановлюють "справедливість" (Лілею при житті "люде" ганьблять, наче покритку; "русалки" топлять

матір своєї утопленої посестри). І ті, й інші чинять за законами міфопоетичного світу народних уявлень, які Шевченко запозичив із фольклору. Проте "автор" полемізує з ними, приймаючи сторону "засуджуваного", "жертви" й утверджуючи таким чином протилежну, гуманну установку. На такому потрактуванні, наприклад, акцентує Н. Костенко, аналізуючи баладу "Лілея".

Читач опиняється на моральному роздоріжжі, адже він уже встиг прийняти умовну реальність художнього світу і водночас довіритися, повірити оповідачеві. Як бачимо, читач схиляється до думки оповідача і разом із ним співчуває персонажеві, переосмислює звичаєві приписи, полемізує із ними.

Яким чином досягається саме такий ефект? Безперечно, маючи особисте співчуття до занепащеної жіночої / дівочої долі, поет змальовує образи, komponує лексико-стилістичні засоби таким чином, що художня картина світу в його поезіях проступає двопланово: міфопоетична картина світу відповідно до народних уявлень та авторське її бачення, що передається вустами оповідача, і дотворюється в уяві читача.

Міфопоетична фольклорна картина світу постає у межах жанрових рис народної балади. Ми згадували раніше про поєднання діалогового ліроепічного викладу з авторським полілогом – з аудиторією та персонажами. Окремої уваги заслуговують *loci communes* (загальні місця) – в народних баладах це, як правило, поле, або гори, дорога; персонаж часто перебуває у мандрівці, або біля води. Об'єднуючою рисою цих символічних образів вчені визначають їх зв'язок із потойбіччям. Хтонічним є також традиційний для згаданих балад часопростір подій, а надто тих, що є поворотними моментами сюжету. Так, чарівна дія із зіллям, від якої власне, залежить подальша доля дівчини у баладі "Тополя" (чи забуде вона милого, чи прикличе, навороживши повернення, чи чекатиме на нього вічно) має відбуватися на межі ночі й дня ("поки півні не співали"), а потім при місяці, біля криниці; власне трагічне перетворення відбувається у степу. Все це, за визначенням Н. Слухай – психологічні асоціативи – медіатори між світами. Крім того, дослідниця відзначає асоціатив "криниця" в художньо-мовній поетичній системі Шевченка як актант першочергової ситуації нещасливого кохання. Усі вони мають негативне забарвлення у контексті. Передчуття лиха зароджується у читачеві вже з перших рядків

По діброві вітер вие,
Гуляє по полю,
Край дороги гне тополю
До самого долу
("Тополя", [10, 44]).

І щодалі підсилюється як на свідомому (попередження оповідача про те, що на закоханих чекає лихо) так і на несвідомому (згадані образи-медіатори) рівнях. Загроза шлюбу з немилими на такому тлі видається

тим імовірним лихом, яке і віщував автор, а розлуку і те, що він пропаде, можна потрактувати, як те, що після заміжжя вони вже ніколи не будуть разом і хлопець "згине" для неї. Однак дівчина намагається вплинути на хід подій і повернути минуле: кохання, милого, себе колишню, або померти. Натомість вона перетворюється на тополю (образ-втілення Світового дерева, що відноситься у слов'янській міфології до хтонічного типу). І – несподіваний фінал, що "звалюється" на читача: страждання дівчини не припинилися з її земним життям у людській подобі, вітер і далі "гне тополю до самого долу". Фольклорний елемент повтору текстових уривків отримує несподівану функцію – на нього переноситься звична роль моралі у народній баладі. Немає осуду матері за занапащену долю дочки, ані дівчини за звернення до "нечистих сил" – у відповідності до звичаєвої етики. Як і немає остаточного переходу до котрогось із міфопоетичних світів – сакрального чи хтонічного. Буття завмирає у перехідному моменті. І читачеві нічого не залишається, як знову, вже несвідомо, звернутися до "авторитету автора", обравши його бачення міфопоетичної картини світу, що виникає у творі, та долучившись до його роздумів про дівочу долю, співчуття закоханим.

Аналогічним способом можемо аналізувати балади про русалок – "Утоплена" та "Русалка".

"Лілея" відрізняється від попередніх літературною композицією – діалог персонажів, де оповідь власне сюжету лунає з вуст самої Лілеї; відсутність повторюваних частин, що слугували також і для нагнітання емоційної напруги у тексті. Значно посилюється соціальний мотив. Зникає внутрішньородинний конфлікт мати-дочка, натомість посилюється опозиція "люде" – оповідач, що водночас є учасником переповіданого ним сюжету. Таким чином подвоюється ефект інтимізації оповіді, "присутності" читача. Якщо у "Тополі" ми спостерігали міфопоетичну художню картину світу з позицій реального буття, то в "Лілеї" – навпаки. Потойбічні істоти – квіти, що мисляться у тексті як живі створіння, одне з яких – втілення безвинно загиблої дівчини, ведуть мову про світ реального буття як про профанний відносно них, нинішніх. І знову мотив посередництва між світами (реалізований також через образи ославлення "покритки", та її очищення через смерть) – у підсвідомості – у поєднанні з безпосереднім описом дитячих переживань Лілеї на свідомому рівні викликають у читача співчуття, змушують його замислитися над тим, чи справедливі моральні настанови, проілюстровані історією? Як свідчать відгуки науковців та емоційна реакція звичайних читачів, аудиторія схиляється у бік захисту дівчини, співчуття їй. Це посилюється ще й тим, що навіть після смерті, у новій іпостасі, проклин звичаю тяжіє над нею – Лілея, як і героїні інших балад, страждає навіть після смерті. Це відповідає закону амбівалентності фольклорної міфопоетичної картини світу, і водночас на несвідомому

рівні гнітить читача, схиляє його до роздумів, на які вже на свідомому, сюжетно-оповідному рівні, його підштовхує автор.

Таким чином, проаналізувавши балади "Лілея", "Тополя", "Утоплена", "Русалка", можемо зробити висновок про сугестивну роль відображення міфопоетичної картини світу східних слов'ян у поезії Тараса Шевченка.

1. *Грбович Г.* Поет як міфотворець: семантика символів у творчості Шевченка. – К., 1998; 2. *Дей О.* Балади. – К., 1987; 3. *Забужко О.* Шевченків міф України. – К., 1997; 4. *Костенко Н.* Балада Шевченка "Лілея". Текстовий аналіз твору // Т. Шевченко і народна культура. Зб.праць Міжнародної (35-ї) наукової шевченківської конференції – Черкаси, 2004; 5. *Коцюбинська М.* Етюди про поетику Шевченка. – К., 1990; 6. *Пахаренко В.* "Як кобзар співає..." До проблеми фольклорного типу художнього мислення Шевченка // Т. Шевченко і народна культура. Зб.праць Міжнародної (35-ї) наукової шевченківської конференції – Черкаси, 2004; 7. *Плющ Л.* Вибране. Екзод Тараса Шевченка. – К., 2001; 8. *Слухай Н., Мосенкіс Ю.* Мовна символіка і міфопоетика текстів Тараса Шевченка. – К., 2006; 9. *Смілянська В., Чамата Н.* Структура і смисл: спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка. – К., 1999; 10. *Шевченко Т.* Кобзар. – К., 1961.

С. Задорожна, канд. філол. наук

Проблема генези та суті романтизму Т. Г. Шевченка

Проблема Шевченкового романтизму як одна із найсуттєвіших складових шевченкознавчих досліджень поставлена давно, однак не висвітлена і понині. Причина криється передусім у тому, що у післявоєнному шевченкознавстві запанувала думка про те, що Т. Шевченко розпочав свій творчий шлях як романтик, а згодом еволюціонував до реалізму, виступивши зачинателем цього напрямку в українській літературі. І хоч у цю канолізовану характеристику вкраїлювались неодинокі думки про наскрізність романтизму у творчості Шевченка, співіснування його з реалізмом, скажімо в статтях М. Коцюбинської З. Зеник-Березовської, проте, щоб зберегти за українським письменником місце у літературному пантеоні, його неодмінно треба було зарахувати у реалісти. На жаль, та частина дослідників, в основному діаспорних, яка сприймала Шевченка як цілісного романтика, так і не явила дослідження, яке б звучало переконливо для опонентів. Статті Ол. Колесси, П. Филиповича, М. Євшана, Є. Маланюка, Ю. Бойка, Д. Чижевського, Л. Білецького в силу потенційних можливостей жанру не дали системного висвітлення проблеми, окреслили її лише раннього періоду творчості призвело не тільки до спотвореного уявлення про сутність його поетичного ества, а й до неповноти інформації про романтизм як вітчизняний, так і європейський. Саме тому у розділі "Загальні риси європейського романтизму і своєрідність його національних шляхів" із колективної

монографії "Європейський романтизм" (М., 1973) Шевченко представлений лише поемою "Гайдамаки". На моє ж переконання, у нього немає поеми неромантичних: ні з-поміж історичних, ні з-поміж соціально-побутових.

Ототожнюючи реальне з реалістичним, потрактовуючи побутову конкретність, чи інші знакові елементи емпіричної дійсності, як синонім реалістичного, радянське шевченкознавство до списку реалістичних віднесло і "Сон", і "Кавказ", і "Сретик", і "Наймичку", як і численний ряд інших творів. Вирішальними ж є не окремі риси, а загальна конструкція, синтез системотворчих чинників. А вони, зокрема, у "Наймичці" такі: романтичний мотив гріха й покути за переступ народного ладу життя, морально-етичних норм, тема трагічної саможертвності і самопосвяти в ім'я високого й світлого, образ неординарної сильної особистості з болісним розщепленням, розломом її душі, що вирішуються засобами романтичної поетики, найвиразнішим з яких є контраст. Згадаємо сцену весілля Марка, що так контрастує з душевним станом матері: найщасливіший день у житті її сина стає найгарнішим днем її життя, що й жене її на прощу до Києва, до святої Лаври, бо ж вона не може грати запропоновану їй роль посаженої, ритуальної матері, вона – Мати. Сюжетний розвиток – це передусім розвиток трагедії душі Ганни, що карається переступом.

І хоч не можемо стверджувати, що романтизм як тип світосприйняття і світовідображення не є всеохоплюючим, всепронизуючим, бо універсальний, космічний світ Генія не можна убити в прокрустове ложе будь-якої формули чи схеми, проте він є тим визначальним чинником, що забезпечує цілісність поетичного світу, упізнаваність творчого почерку Т. Шевченком, до речі, не вмотивованими типовими обставинами, до останнього свого подиху. Чи є у європейському романтизмі твір про матиринську любов і самопосвяту, який би був рівновеликим Шевченковому за висотою гуманізму, за глибиною змісту і красою форми? І чи можна поза Шевченком ставити питання про адекватне сприйняття того романтизму, адже загальноєвропейський контекст створюється національними формами? І в цьому зв'язку особливої ваги набуває питання про джерела романтизму Шевченка, про саму його суть.

Т. Шевченко прийшов у літературу тоді, коли у європейській і російській літературах романтизм як літературний напрям, як стиль епохи досяг зенітної позначки свого розвитку. Шевченко був геніальним представником своєї доби, і всі ті літературні віяння, всі ті свіжі вітри не пройшли повз його спраглу до розкнутості думки і форми натуру. Він інстинктом відчував нову атмосферу, мембранно реагував на її естетичні запити, з якимось нервовим неспокоєм віддаючись заняттям в Академії мистецтв. Величезна жадоба до естетичних, і зокрема, літературних, вражень обумовила той довгий перелік імен, де, окрім інших світових

геніїв, були і романтики Оссіан, Байрон, Вальтер Скотт, Дюма, Гюго, Гойє, Міцкевич, Кресінський, Падура, Залеський, Чайковський, Шафарик, Коллар, Жуковський, Рилєєв, Пушкін, Лермонтов, Гоголь, Кольцов. Але так, як замало пояснити епоху Шекспіра, щоб пояснити тим самим самого Шекспіра, так само аналізу суспільно-естетичного змісту Шевченкової доби недостатньо для з'ясування сутності його творчості. "Можемо шукати аналогії й впливи, від Байрона почавши й на сліпім Козлові скінчивши. І раціонально це буде справедливо й корисно", – зауважував у 30-ті роки Є. Маланюк. Адже окремими своїми рисами твори Шевченка нав'язуються до європейської, зокрема російської та польської традиції "Байронічної поеми; не тільки в ліро-епосі, а і в праці, скажімо, в повісті "Княгиня". Тай перші Шевченкові рядки несуть на собі певний відгомін байронівського типу паралелізму: душевні переживання центрального персонажа-буря в природі, бо тільки буря здатна служити достатнім еквівалентом його душевних переживань. Згадаймо відомий початок думи "Смерть Єрмака" поета-декабриста Рилєєва: "Ревела буря, дождь шумел, во мраке молнии летели..." Але той чужий відгомін одразу розвіюється при читанні наступних рядків, що переконливо демонструє, наскільки український поет йшов своєю дорогою, наскільки відмінною була його поетична організація від тієї, яку представляв і Байрон, і Рилєєв, і Пушкін й інші представники європейського та російського романтизму.

Як точно висловився академік О. Білецький, "Шевченко-читач небагато пояснює в Шевченку – поеті". Прочитане і сприйняте від духу епохи стимулювало думку, допомагало удосконалювати поетичну майстерність, поглиблювати інтуїтивно відчуте, наснажувало новими ідеями й образами, скажімо, романтичним образом пророка-пророка, Божого посланця, чого інша, і народнопоетична, традиція дати йому не могла.

Перейнятий загальною атмосферою європейського романтизму, Т. Шевченко виділяє у ньому і засвоює те, що було суголосним його ідеалом, його естетичним запитам. Із сприйнятого поет адсорбує і селекціонує те, що відповідає його пристрасній ліричній душі, її уподобанням. С приймає бунтарський, пророческий дух глибокого, органічного і водночас трагічного в своїй самоті протесту проти насильства, тиранства, проти будь-яких проявів рабства і зла, а з ним – і патетику заперечення, оскарження і водночас пафос звеличення, освячення високого й світлого. Переймає покору перед святістю, пієтизм до сильної особистості, до мистецтва, до поезії, до краси в усьому. Сприймає заперечення сучасного болота життя і протиставлення йому бажаного і можливого, високого ідеалу, поривання до неба, до Бога, до світової гармонії, до світлого раю душі, ототожненого у Шевченка з божественним у різних своїх проявах: з природою, з родиною, з усміхненим обличчям щасливої матері. Контраст між реальним та

ідеальним, між бажаним і можливим породжує відчуття трагічного болю, душевної пошматованості, а тому Шевченкові особливо близьким є тип горя-страдника, самотньої в своїх переживаннях і болях душі, бо найбільшою драмою його життя, за слушним зауваженням С. Петлюри, саме й була самота.

Від загальноєвропейської літературної традиції сприймає Т. Шевченко і дух посвяти, жертвовності, апостольського служіння людям, суспільству, тому такого особливого звучання набувають у нього образи лицарів-козаків і "праведних гетьманів", а також канонізовані романтичною традицією світлоносні образи Прометея, Христа, Богоматері. Проте сприйнявши все те, український поет зрощує свою, неповторну за ароматом і колоритом квітку, що тільки віддалено нагадує наявні першовірці.

Система ідейно – естетичних цінностей Шевченка є, по суті, незмінною, сталою, вона не пересточується, не змінюється в головному, а лише видозмінюється, поглиблюється, уточнюється, готично наростає, вивищується вверх, забезпечуючи цілісність поетичного світу, наскрізність його романтизму, який в окремих творах співіснує з елементами інших напрямів. Так само незмінними в основі своїй є складові опонентських настроїв поета стосовно окремих рис європейського романтизму. Поет не сприймає світової туги, бо його душа переповнена національною. Він дистанціюється від універсального песимізму, скорботного титанізму й крайнього індивідуалізму, шовінізму й космополітизму. Він не приймає містики й екзотики, декоративної живописності: Йому чужа кратна "блакитної троянди", створена романтичною уявою для душ високих і поетичних, вивищених над юрбою своїми ідеальними поривами, що часто зависають між небом і землею. "Найголовніша прикмета Шевченкового романтизму", – як точно визначився Є. Маланюк, – полягає в тому, що романтизм той ніколи не мав абстрактного ("Світового", як у Байрона чи "міжпланетного", як у Лермонтова) характеру романтизму канонічного...

Романтизм його завжди проектується на реальну Україну, він має сталий контакт із дійсністю, з краєвидом, з історією, з долею народу "З, тото має соціальне підгрунття.

Чітка система критеріїв, ідейно – художніх вартостей спричинила відпорність поста навіть відносно тих постатей, що мали значення символів в системі європейського романтизму, і водночас засвідчила наявність потужного джерела, що формувало романтичний тип його світосприйняття і світовідображення. Духовно – психологічний опір виявляв український поет до інолітературного романтичного матеріалу байронівського зразка. При всій ворожості до деспотизму, культивуванні духу свободи і загальнолюдських ідеалів "буряний" Байрон залишився для Шевченка духовного чужим: космополітизм, крайнього індивідуалізму і безнадійного песимізму він не сприймав.

Виразну відпорність демонстрував Шевченко і відносно Пушкіна. Відомі навіть різкі висловлювання на його адресу, що обумовлювались неприйняттям його великодержав – низької шовіністичної постави, ідеї монархізму і "собирательства". Саме тому Пушкінському "Трепещи, Кавказ, Ермолов едет" Шевченко протиставляє своєї інтимно – зболені рядки: "Борітеся – потереше, Вам Бог помагає!". З усіх представників сучасного йому літературного процесу найбільш суголосними за своєю духовною організацією були для поета Гоголь і Лермонтов, перед якими він благоговів, яких обожнював.

У цілому російський романтизм не був для Шевченка джерелом настроїв, ідей, образів, бо, як відомо, не мав питомого, органічно російського ґрунту. "Панрусист" М. Драгоманов, схиляючись перед російською літературою, рівнем її ідей, все ж визнавав, що вона "найменьш узько національна, найбільш космополітична з усіх слов'нських"⁴. Російський романтизм – це романтизм форми, настрою, пориву, а не змісту, бо зміст був запозиченим або ж жевдоромантичним. Так що всі ті студії "марксово-ленінського" літературознавства про цілковиту залежність українського романтизму від баладної традиції Жуковського чи поем Пушкіна й Лермонтова у професійному плані є неспроможними. Як відомо, саме український матеріал – і фольклорний, й історичний живив російський романтизм, обумовивши так звану "українську школу" в ньому. "Люди мусили запозичатися і брати готові, західноєвропейські первовзори, шукати готових уже узагальнень, щоб виявити себе, висказати те, що їх мучило і клало на їх лицях печать страждання", – писав про сутність російського романтизму М. Євшан. Щодо "європейських первовзорів", хто за слушним спостереженням іншого дослідника, мюнхенського професора Ю. Бойка, "у лабіринтах світової літератури Шевченко ходив як майстер, що вдосконалює себе, що свідомими й інтуїтивними зусиллями свого творчого генія формує свій стиль". Ця думка є справедливою і стосовно найбільш суюлосного Шевченкові польського романтизму, бо, попри всі контурні подібності і навіть текстуальні збіги, скажімо, з поемою Міцкевича "Дзяди", він мав свою поетичну концепцію дійсності. Подібності ж пояснюються контекстом епохи, загальноєвропейською романтичною літературною традицією, а тому "міряти" Шевченка міркою Байрона, Міцкевича чи Пушкіна не варто. Він не вкладається у канонічну форму, схему, модель, він до певної міри сам є моделлю.

Геній завжди має національне коріння, його появу животворить потужне національне джерело. І будь-яке явище приживлюється тільки тоді, коли є органічним за своєю суттю для того середовища і ґрунту. Національна сутність Шевченка романтика явила світовій літературі такий тип національного романтизму, аналога якому у європейському контексті немає. Отже, теми на зразок "Шевченко і..." будуть продуктивними тільки тоді, коли в них ітиметься не про впливологію (а,

як правило, більшість досліджень на цю тему саме й грішила вишукуванням впливів на Шевченка), а про відмінення одного явища іншим. Епоха з її настроями, загальною атмосферою давала імпульс думкам, образам, мотивам, стимулювала творчий пошук, демонструючи форму найбільш пластичного його вияву, проте не вона визначала основну сутність Т. Шевченка. А тому важко заперечити "європейцю" М. Драгоманову, який ще наприкінці минулого століття намагався переконати в тому, що Шевченко як поет зростив себе сам, що свої поетичні перли "він дав нам сам од себе, більше наперекір своїй школі й своїм письменним землякам, як дякуючи їм".⁷

Останні слова вченого проливають правдиве світло і на роль української літературної праці зокрема творчості українських поетів-баладників, у становленні Шевченка поета з чим він був знайомий хоче б через альманах "Ластівка", який поет разом з Є. Гребінкою готував для друку. Проте українські романтики були неспівмірні Шевченку за рівнем таланту, ідей, за силою й глибиною пристрасті, а тому аналогії не зразок "Рева та стогне Дніпр широкий... " й "Ватагами ходили хмари... І Певол стогнав і клекотав", що їх часто й рясно цитують дослідники, також мало що з'ясовують, бо таких паралелей може бути чимало й різних. Як з-поміж європейських, так і з-посеред українських романтиків Шевченко вирізняється могутнім гуманним почуттям, глибинним демократичним і соціальним змістом, недосяжною силою емоційної напруги, всепроймаючого ліризму, пафосом натетично-ораторських інтонацій, оригінальною системою символів, а головне – національною сутністю змісту і форми. Щоб зрозуміти появу Шевченка, досягнути ті потужні "Золоті ключі", що животворили його слово, треба не стільки осмислювати епоху, скільки "робітню його духа", бо саме вона пояснює його індивідуальність.

Певне світло на появу Шевченка – романтика проливає те, як входили в літературу українські поети – баладники, представники харківської романтичної школи, почавши із переспіву європейських зразків "женским малороссийским способом обьяснения" і застосовуючи тим органічність романтизму не українському ґрунті. Але найяскравіше світло на "робітню" творчого духа, психологією творчості надає від того, як постали в літературі "Вечори на хуторі..." М. Гоголя, Шевченкового "великого друга", чий поетичний світогляд був так само сформований поетично-творчим світосприйняттям українців, українським духом, явленим в історії, релігії, культурі, поетичній творчості, емоції й моралі народної душі. Гоголь – це "праотець Шевченка", як ствержував Драгоманов. Він лише сколихнув у душі те, що було передано їм обом по генетичному коду, що йшло від дум, пісень, героїки козацької вольності, козацького міфа, ідеї та поетичної пристрасті "Слова о полку...", літописів, "Історії русів" тощо. Все це, синтезуючись, привнесло в російську літературу світовідчужання світовираження українця, "новизну

вислову" (О. Сомов), "абсолютно новий, небувалий світ мистецтва" (В. Белінський).

За своєю внутрішню, морально-психологічною суттю М. Гоголь протистояв Петербургу, а тому його душа тяглася від холодної Неви до "чудного" Дніпра як символу і поетичної, і лицарської України. "Українські" повісті Гоголя – це романтичне протиставлення бажаного реальному, буденності й високого поклику душі до краси, до світла, це романтичний світ світосприйняття-сприйняття світу серцем, душею.

Романтик Шевченко так само почав із бажаного, із життя серця, вже в перших рядках подавши символічну картину крайобразу рідної землі. Не подієве (Петербург), а внутрішнє (національний світ) – джерело його поетичних дум. Його душа так само чинить духовно-психологічний опір "городу на багнищі" як символу зловісного чужого світу. Проте у Шевченка свої причини неприйняття емпіричної дійсності, конфлікту із нею: соціальні, і моральні, і психологічні, і національні. Такої джерельної бази для спротиву і неприйняття не мав жоден із Європейських романтиків, саме тому нікого із них і не явив такої сили протесту, такої шкали емоційної напруги, ліричної пристрасності, такого пафосу ненависті й водночас любові. Як і Гоголь, Шевченко "дивиться на людей душею", а тому йому "пекло... на сім світі", "серце плаче, ридає, кричить, Мов дитя голодне". Тільки криком, плачем, стогоном можна було розбудити мертві рабські душі – небезпідставно П. Куліш зауважив, що Шевченкове слово поділило українське суспільство "не живих і мертвих".

На жаль можливості жанру статті не дозволяють висвітлити проблему глибоко і повно. Тому, підсумовуючи, скажу: генезу Шевченкового романтизму не можна виводити по одній якійсь лінії, вона передбачає синтез багатьох чинників, найважливішим з-поміж яких є чинник національний – і світоглядний, і психологічно – естетичний (національна ідея, емоція, ідеал), що у неповторній художній формі представив рівень європейських ідей та загальнолюдських цінностей. Тому – то неспроставним і донині залишається твердження С. Смаль-Стоцького про те, що адекватне прочитання Т. Шевченка можливе лише за національного підходу до національного генія.

1. *Маланюк Є.* Ранній Шевченко // Маланюк Є. Книга спосережень. – К., 1995, с. 31; 2. *Білецький О.* Шевченко і світова література "Пам'яті Т. Г. Шевченка": зб. Статей. – К., 1939, с. 212; 3. *Маланюк Є.* Ранній Шевченко. Там само, с. 34; 4. *Драгоманов М.* Література російська, великоруська, українська і галицька // Драгоманов М. Літературно-публіцистичні праці: 42-х т. – К., 1970, т. 1, с. 135; 5. *Євшан М.* Тарас Шевченко. – К., 1911, с. 23; 6. *Бойко Ю.* Творчість Тараса Шевченка на тлі західноєвропейської літератури. – Мюнхен, 1956, с. 45; *Драгоманов М.* Шевченко, українофілі і соціалізм. Драгоманов М. Вибране. – К., 1991, с. 358.

М. Заремська, викладач

Фольклорні та народознавчі джерела поетичної творчості Т. Г. Шевченка

В основі національного коріння лежать духовні, моральні, етичні цінності етносу, накопичені протягом його тисячолітнього життя. Від покоління до покоління, відшліфовуючись, набираючи повноти доцільності, яка охороняє етнос і забезпечує його повнокровний розвиток, передаються вони через мову, словесність, звичаї, обряди, ремесла, архітектуру тощо, власне через усе те, що сьогодні вбирає в себе поняття фольклору. В цілому ж це сягаючий невизначених часових глибин, унікальний в своїй оригінальності, довершеності пласт нашої української культури. Саме він формував і формує нашу національну душу – ментальність та визначає самобутній розвиток нації.

Взірцем заглиблення в джерела народної культури та вміння надати їм ще більшої змістовності – у нових художніх формах на кожному подальшому етапі суспільного розвитку – для української культури завжди залишатиметься Тарас Шевченко. Вершин світової культури він сягнув перш за все тому, що феноменально довершено володів народним словом. Усі його літературні твори зіткані з фольклорного матеріалу. Тут і народні пісні та окремі рядки з них, і поезії в стилі народних пісень, народні образи, мотиви народних переказів, легенд, вірувань тощо, епізоди з історії та мотиви картин природи в народній традиції. Звідси, за рахунок перлин народної творчості, таке безмежне художнє багатство, така насиченість його поезій.

Загальновідомо, що у пошуках нових підходів до розуміння проблеми значний інтерес становлять шевченкознавчі розвідки Л. Плюща, праці Г. Грабовича (низка статей у різних виданнях), а також підсумкова монографія "Шевченко як міфотворець"; дослідження Є. Нахліка, І. Дзюби.

Актуальність дослідження народознавчих та фольклорних джерел творчості письменників є очевидною, адже ця проблема ще не достатньо розроблена і її дослідження буде мати вирішальний вплив на процес відродження цілісності сучасної народної культури як спадкоємиці традиційної національної, а отже, і цілісності національної душі. Без цього ми просто не маємо перспектив на те майбутнє, про яке так багато говоримо, мріємо, якого так довго чекаємо.

Конкретний аналіз використання Шевченком фольклору та народознавчих джерел в рамках короткої статті просто неможливий. Тому ми спробуємо лише частково торкнутися цієї проблеми.

Українська пісня – це бездонна душа народу, це його слава. Шевченко надзвичайно любив народні пісні, які йому в дитинстві співала мати, сам гарно співав, мав чудовий голос, дуже любив слухати кобзарів. Він був безмежно закоханий у героїчне минуле, перекази, закладені тією народною стихією, яка було природним середовищем існування поета в дитинстві: звичаї, обряди, народна етика і мораль, яка лягала на благодатний ґрунт його вдачі – оголену чутливість, романтичність, музичне обдарування. А блискуча пам'ять назавжди цупко увібрала в себе усе те, що відповідало емоційним порухам душі та живило допитливий розум, схильний до філософської аналітики і узагальнень. Все це створювало енциклопедичну фольклорну базу, яка в процесі творення невимушено природно виливається на папір. Т. Г. Шевченка завжди цікавила українська старовинна обрядовість, але поет не вдавався до копіювання, а все контекстуально переосмислював.

Його поезія глибоко пронизана символічними образами, взятими з усної народної творчості, з вірувань та повір'їв. Ці народні символи служать засобом узагальнення й емоційного вираження конкретних людських почуттів, думок, настроїв, складних психологічних процесів і утворюють парадигму романтичної умовності твору. Це також естетичні центри художньої системи твору.

Дівочу долю "потоптаного цвіту" поет змалював у баладах "Причинна", "Тополя", "Лілея", "Русалка". Глибина передачі почуттів у таких творах досягається трансформацією фольклорної поетики, варіативним розгалуженням символіки. Поет художньо інтерпретував народну демонологію. Образи русалок – образи нижчої міфології, де естетичне переважає над марновірним. І завдяки цьому розповідь стає драматично напруженою, художньо виразною, насиченою ("Причинна", "Утоплена", "Русалка"). Чіткої межі між русалками і людьми немає. Споконвічне існування русалок є реально-фантастичним, а найстрашнішим, жакливим, трагічним у їхньому "родоводі" є те, що привело їх туди з людського середовища. Таким чином, реальне й нереальне ніби трансформуються одне в одне. Фантастичне постає як виправдання. Русалки – це утоплениці, нехрещені діти, якими знехтували "злі" люди, бо суспільство не приймає таких дітей. З одного боку, русалки – образи, витворені уявою, з другого – це загублені життя сиріт. А це вже земна реальність. Отже, витоки фантастичного, неймовірного, казкового поет шукав у реальному світі [7, 348].

Засобом художнього відображення дійсності виступає символічне перетворення дівчини в рослину ("Тополя", "Лілея", "Коло гаю в чистім полі"). Такий мотив маємо в українських піснях, коли мати нелюбу невістку перетворює на тополя. Саме це стало розв'язкою "Тополі".

Тонкий стан тополі постійно випробовується силою вітру. І це ще одна паралель до людського життя: на долю героїні випали життєві випробування, під тягарем яких вона, як і тополя, не зігнулася. Дівчина перетворюється на тополя, що є можливим за народним повір'ям про переселення людської душі в рослину. Віра в реальність перетворення – це міф. Момент метаморфози нівелюється, трансформуючи міфологічну умовність у метафоричну образність, яка не відводить читача від розуміння реальних причин трагедії, навпаки, допомагає глибше передати трагізм ситуації. Гнучка та висока тополя символізує красу дівочої вірності, ідею безсмертя кохання.

Потенціал Т. Шевченка у переосмисленні та відродженні у новому контексті фольклорних образів невичерпний. Дуб – є символом сили й довголіття. Автор прагнув повнокровно і багатогранно відтворити силу вірувань пращурів у богів землі і неба, силу народу, усталеність його давніх традицій. Дія у "Причинній" відбувається біля дуба "кучерявого", і тому такою трагічною видається розв'язка. Тут, біля дуба, зустрічалися закохані; дівчина виглядала козака; на дубі зозуля пророкує літа; під дубом русалки залоскотали дівчину; та й козак знайшов смерть під дубом.

Символ птаха в українській міфології закріпив за собою семантичну домінанту духовного пориву як людини, так і цілої нації. Тільки птах дає змогу відчувати свободу чи несвободу по-справжньому. Крик півня ("Причинна") сповіщає про кінець влади містичних сил, починається рух життя. Спів жайворонка та солов'я символізує продовження життя, тоді як кування зозулі віщує щось недобре. Шевченку була притаманна своя відкритість до сприйняття похмурих імпульсів од прихованого від людини майбутнього і здатність до поетичного вираження їх, а відтак і свій містичний досвід спілкування з метафізичною сферою. В українській народній поезії сова і сич (поряд з пугачем) є найзловіснішими птахами; за народними віруваннями, їхній крик на хаті віщує пожежу або смерть когось із членів родини.

У "Не кидай матері, казали..." "вночі // Віщують сови та сичі", у заспіві до "Княжни" "сич в лісі та на стрісі // Недолю віщує". У "Сотнику" провіщення смерті символізує пугач.

У баладі "Чого ти ходиш на могилу?" дівчина перетворюється на пташку. Пташки у баладі – це душі закоханих. Дівчина хоче разом зі своїм милим прилітати на калину. За традиційними уявленнями птахи на калині є ще й символом родинного життя, кохання. Калина – обрядовий символ, що несе в собі й сліди міфологічного світобачення: дівочість, красу й кохання, надію на одруження. Калина, посаджена на могилі, має і сумну символіку. Вона росте на могилах неодружених дівчат та хлопців. Але куц калини ніколи не був символом смерті. Посаджена в головах калина символізує продовження життя у пам'яті рідних, народу.

У "Великому льосі" три ворони, які злетілися вночі, щоб зустріти народження близнят постають і як модифіковані літературні відповідники так званих дів долі зі словянської, античної та інших міфологій. Ці міфічні антропоморфізовані істоти у кількості трьох були присутні при народженні дитини і наділяли її щасливою або нещасливою долею. Повір'я і сказання про них збереглися у багатьох давніх та сучасних традиціях. У тексті містерії ворони фігурують не лише як судениці, а й як потойбічні виконавці присуду. Їхні функції порівняно з міфічними роженицями-суденицями розширено: крім визначення долі новонародженого наперед, вони вдаються і до безпосереднього демонічного втручання в неї [4, 6].

У "Причинній" поет вплітає у картину похорону козака та дівчини атрибути весілля. "Збиралися подруженьки, // Слізеньки втирають; // Збиралися товариші, // Та ями копають...". Адже подружки – це весільні дружки. А товариші – дружби (бояри). Він свідомо руйнує усталений народний звичай про заборону поховання самогубців за християнськими обрядами, адже в уявленні простих людей і навіть попів козак і дівчина – не самогубці.

Інше смислове значення мають весільні атрибути в поемі "Катерина": "Що весілля, доню моя? // А де ж твоя пара? // Де світилки з друженьками, // Старости, бояре?". Тут елементи обрядовості, перелічені матір'ю, не тільки нагадують про неможливість весілля, а й посилюють трагізм долі Катерини, увиразнюють крах її дівочих мрій.

Канонізація Шевченка як поета переважно громадянського спрямування, борця за національну незалежність та визволення селян з кріпацтва, захисника "малих отих рабів німих" перешкодила сприйманню його як видатного творця особистісно-психологічної, сповідальної "лірики долі", в якій ідентифіковане з автором ліричне "я" рефлектує над загадками власної долі і причинами трагічного повороту в своєму житті, що через відомі соціальні чинники і якісь невідомі метафізичні склалося не так, як бажалося. Утім, особисті екзистенційні проблеми Шевченко виражав не тільки у сповідальній ліриці, а й у ліро-епічних, оповідних поезіях – через їхню фабульну структуру та об'єктивованих персонажів.

Шевченкова творчість суцільно автобіографічна, на думку дослідників, його поезія, як і проза, є постійною само проекцією, зокрема, у розповідному виді. У ньому вона сильно закодована. Саме цей автобіографічний, особистісний бік Шевченкової творчості досліджений найменше. Ми читаємо залакований, розбитий на цитати "Кобзар", за яким не бачимо вічно живуче слово і живого Шевченка – людини, з його людськими гріхами, похибками, змагаючись з якими із болів своїх вирощував він своє вічне живе слово – таке загальнолюдське і особисте [4, 5].

Проблемі Шевченка-поета, кобзаря більш відповідають категорії "шаманізму". "Шаман" включає у себе поняття і образ "пророка". Але

водночас поняття "шаман" пов'язує "поета" з фольклорними та міфологічними джерелами його творчості, а також пояснює психологічну природу поезії шевченківського, екстатичного типу.

Головні категорії шаманського міфу й обряду – "діалог", "дорога", "метаморфоза" – визначають також стилістику, сюжет та ідейний зміст поезії і прози Шевченка, в якій і про себе розповідає ліричне "я" поета з усіма його шаманними властивостями. Дорога, ворон, видіння серцем, дума-душа, що літає за живущою, зцілющою водою й запалює вогонь творчості у душі поета, – все це типові мотиви шаманної творчості.

За Л. Плющем, "шаманна поетика" складає характерну особливість Шевченкової поезії: "Навіть поверхове знайомство з "Кобзарем" наочно демонструє, що Шевченко, засновник сучасної української літератури, незмірно ближчий до типу поета – "шамана і пророка",...може, тому, що виріс безпосередньо з "ґрунту" народної, загальнонародної культури" [6, 18].

Ліричного героя Шевченка, негативного чи позитивного, завжди супроводять образи шаманських впроваджень та подорожей у світ минулого та майбутнього, предків та нащадків: дорога вкрай різного типу (криниця дерево життя або смерті, шляхи й путі добра і зла, роздоріжжя), "гади" й пташки – провідники та супровідники цими дорогами; Місяць, сонце і зорі – співрозмовники, разом з "духами" історичних і міфологічних героїв та пророків минулого.

А проте багатогранного Шевченка ніяк не звести лише до іпостасі християнського апостола чи шамана, бо він досить виразно виступив і суто екзистенційним поетом, заклопотаним проблемами власного існування, знівченого особистого життя, не збутої реалізації себе як особистості, і загалом провісником екзистенціалізму (відчуття абсурду людського буття, приреченого на неминуче зіткнення з ірраціональним злом). Поет частіше дивувався, запитував і шукав, балансує між вірою і сумнівом, смиренністю і бунтом. Він був більше сповнений розпуки, ніж упевненості; у відчаї зізнавався, що не спроможний збагнути світ, к якому панує абсурдне зло і спричинені ним страждання. Шевченко шукав вихід і з власного тупика, бо виступав поетом не тільки загальнолюдської екзистенції, а й екзистенції особистої.

Специфічна ознака романтичного світосприймання – відчуття й визнання таємничого зв'язку людської долі з трансцендентною сферою. Відтак важливу частину літературних текстів романтиків становить концепт "доля". Письменники часто рефлексували над індивідуальною людською долею, особливо власною, – минулою, теперішньою і майбутньою, у художньому самовираженні переживали й передчували її перипетії. Ліричні, ліро-епічні, драматичні і прозові твори ставали авторським діалогом з власною долею. Це були спроби розгадати одвічну загадку метафізичних доле визначальних чинників. Шевченкова

творчість у цьому аспекті є особливо багата й показова, а проте й досі мало досліджена.

Образ долі в поетичному світі Шевченка має дуже багато від амбівалентних народних уявлень. Поет відчував, що його доля складається незалежно від його волі, що його по житті веде якась невблаганна Вища Сила, яка поводиться з ним відповідно до тільки їй зрозумілої логіки й тільки їй відомої мети.

А все-таки понад долею у Шевченка вивищується Бог. У "Тополі" градація звернень нещасної дівчини відображає її, а заодно і авторські матріархально-патріархальні уявлення про ієрархію найвищих апеляційних інстанцій: "Мамо моя!.. Доле моя!.. // Боже милий, Боже!.."

Звернення до матері з приводу власної долі впливає з народних уявлень про те, що мати наділяє дитину не лише зовнішністю, а й певною долею (вроджена особиста доля). У Шевченка відтворено ці уявлення з акцентом на неспроможності матері дати дитині бажану долю. "Вміла мати брови дати, // Карі оченята, // Та не вміла на сім світі // Щастя-долі дати", "Дала, – кажуть, – бровенята, // Та не дала долі!" ("Катерина"). Мати може не давати долю і свідомо, наприклад, коли змушує дочку вийти за нелюба: "Тяжко, мамо! Нащо дала вроду?.. // Ти все дала, тільки долі, // Долі дати не хочеш!" ("Мар'яна-черниця"). Фольклорний мотив залежності долі індивіда від матері Шевченко оригінально обіграє і в автобіографічному аспекті, докоряючи рідній матері за те, що сповивала його без молитов, а тому не виблагала для нього долі у Бога [4, 7].

Неоднозначною є вживана у Шевченка формула про ставлення до того, що чекає людину у майбутньому, – "як буде, так і буде". Це не фаталізм, не покора долі, але і не бунт проти неї. Це азартна гра з долею, особливо характерна для козацької ментальності. Джерела цих Шевченкових уявлень про "козацьку долю" сягають народних паремій: "Степ та воля – козацька доля", "Козак та воля – заласна доля".

Від збереженої у фольклорі прадавньої віри в магічну силу проклять у Шевченковій поезії набула поширення поетика проклинань як містичного засобу негативного впливу на чужу або свою нещасливу долю: "Сова", "Лілея", "Сон", "Княжна".

У лірико-філософському відступі "Тополі" в дусі народно-християнських уявлень виражено думку, що знати свою долю наперед людині небажано і шкідливо: "І то лихо – // Попереду знати, // Що нам в світі зостринеться... // Не знайте, дівчата // Не питайте свою долю!..". У цій баладі долю дівчини, на її прохання, віщує у міру своїх можливостей, бабуся-ворожка. В основі ворожінь лежать народні вірування в "диво", чарівну силу зілля. "Зілля – це символ смерті і відродження; магічного впливу на почуття, вчинки людини, її долю; надійного оберегу від нечисті" [8, 55].

Наближенню до народно-стильової манери ворожіння сприяє і традиційне використання символічної трійчності. Ворожка дала дівчині "дива", яке вперше треба випити до співу півнів, бо доки півні сплять, у природі правують темні й нечисті сили, здатні чинити зло. У таку страшну пору, коли люди остерігаються виходити на вулицю, блукала і причинна. Удруге треба випити зілля, "як стане місяць серед неба" і при цьому не хреститися, "бо все піде в воду"; і втретє – за умови, коли милий не з'явиться. Відповідні й наслідки: повернеться дівчині колишня врода; почується тупіт кінських копит і з'явиться милий. Якщо цього не станеться, то в силу вступає магічність числа "три". Вживання магічного числа "три" насторожує, бо образ трьох доріг відомий у народнопісенній ліриці як символ розлуки.

У "Сліпому" Тарас Григорович також відтворює характерну сцену ворожіння-ясновидіння, почерпнуту з народного життя або народних оповідань.

З феноменом ясновидіння пов'язаний містичний фольклорний образ ярчука. За народним повір'ям, ярчук – це собака, що народжується з вовчими зубами, зі здатністю бачити й проганяти злих духів; ярчука бояться відьми та інша нечиста сила, які тому й намагаються звести його, поки йому сповниться рік, коли набуде повної міці. [1, 329]. Епізодичне звернення Шевченка до цього фольклорного образу йшло, відтак, у руслі його романтичної естетизації.

Отже, у Шевченковій поезії трапляються пророцтва, віщування, ворожіння.

Слід також звернути увагу на такий народнопоетичний символ, як вода. Вода має здатність творити добро. Міфологічна символіка води ("Чого ти ходиш на могилу?"), роса і сльози, тісно пов'язані з обрядовістю і несе в собі ідею очищення символ конкретизує поняття "правди", чистоти. Дівчина звертається до калини: "Росою умий". Роса – це та животворяща сила, на яку має надію героїня: сльози – символ запліднюючого начала, і вони допоможуть їй зродити нове життя.

Найпоширенішим у ранній творчості поета є образ могили. Вона має багатогранну символіку. В могилі похована велич духу, дівочі сподівання на щасливе подружжя, солодкі юні мрії ("Чого ти ходиш на могилу?"), та й уся дія у цих творах відбувається на могилі, що вже є символом кінця сподівань на продовження життя.

Для романтичної свідомості Шевченка характерна вербалізація снів, як таких, що дають вихід у вічну сферу духу, можливість занурення у таємниці трансцендентного, де існує не обмежена часом і простором органічні єдність минулого, сучасного і майбутнього. Звідси увага до віщих снів як знаків з потойбічного, які закодованими образами трохи відхиляють завісу перед прийдешнім. Він відчуває, що у сновидіннях криється якийсь символізований ірраціональний сенс, прихований од

людського розуму, його логіки, але скептично ставиться до спроб їх систематизованого тлумачення у сонниках, хоча й не ігнорує їх.

Т. Г. Шевченко не перший в українській літературі звернувся до народної творчості, й новаторство його у використанні фольклору полягає на лише в майстерності відтворення народних мотивів. Новаторство Шевченка – в самовираженні через фольклорні образи. Його твори істинно народні, бо вони відкрили перед читачами образ, душу, мрії і прагнення українського народу. Він залишився вірним народній поезії, мотиви, образи, засоби якої завжди відчуваються в його поетичному стилі як ознака його глибокої народності, як яскраві зірки у великому, сяючому сузір'ї його геніальної поезії.

1. Булашев Г. Український народ в своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. – К., 1992; 2. Грабович Г. Шевченко як міфотворець. – К.: Рад. письменник, 1991; 3. Красицька Л. Фольклор, Шевченко та цілісність національної душі // Київ. – 2004. – № 4 – 5; 4. Нахлік Є. Міфологема долі у творчості Тараса Шевченка // Дивослово. – 2004. – № 6; 5. Пенцакова Л. "Наша дума, наша пісня..." // Українська література в загальноосвітній школі. – 2002. – № 4; 6. Плющ Л. "Причинна" і деякі проблеми філософії Шевченка // Сучасність. – 1979. – № 3; 7. Скуратієвський В. Русалії. – К., 1996; 8. Словник символів / Укл. Потапенко І., Дмитренко М. Та ін. – К., 1997; 9. Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 12 т. – Т. 1 Поезія. – К., 1989.

А. Кадирова, асп.

Архетипні образи у системі авторського міфу творчості Тараса Шевченка

Міф як система світогляду, яка має цілий ряд специфічних для неї ознак, сформувався в результаті поєднання пізнавальних та творчих здібностей людини. Міф досі залишається загадкою, яку намагаються пояснити представники різних розділів гуманітарної науки.

Метою нашої статті є розгляд особливостей міфологічного світосприйняття та особливостей міфологізму в творчості Шевченка.

Первісний міф – це ті твори колективної фантазії, які виникли на ранній стадії формування людства та дійшли до нового часу в якості архетипічних моделей поведінки, світогляду і світорозуміння. Пізніше з початком процесу десакралізації міфу виникли фольклор і література. Але міф не вмирав. В окремі епохи відбувався процес реміфологізації. Це пов'язано, на нашу думку, з тим, що міф та художня творчість мають багато спільного між собою. Так, Е. Голосовкер пише: "Міфологічне мислення, як дитяча та художня творчість, це мислення під владою уяви" [4, 15]. Зв'язок між міфологічним та художнім типами свідомості є найбільш тісним в архаїчний період культури. Але й надалі він не

руйнується зовсім, навіть на етапі індивідуально-творчої художньої свідомості.

Авторська міфологія виникла в епоху Відродження. Першим, хто зважився авторизувати міф, був Данте Аліґ'єрі. Вслід за ним аналогічну спробу здійснив М. Сервантес. У добу Нового часу авторські міфи створили Й. Гете і Т. Шевченко. "Божественна комедія", "Дон-Кіхот", "Фауст", "Кобзар" є національно-консолідуючими авторськими міфами [4, 21]. "Данте і Шевченко, – зазначав В. Барка, – світоглядами становлять відносну симетрію в духовному розвитку Європи за п'ять з половиною століть.

Розвиток авторської міфології став можливим в епоху романтизму. На думку В. Мусій, "початок ХІХ століття – епоха, особливо важлива з точки зору розвитку літературного процесу в цілому ряді країн. Саме в цей час формується таке поняття, як "світова література", з'являється можливість говорити не про суму окремих національних літератур, а про складне культурне утворення, яке засноване на взаємодії, взаємовпливі літератур"[4, 20]. Особливістю нового типу літератури стає також те, що в центрі уваги опиняється людина-індивідуальність, думки та почуття конкретної людини.

В цей час серед літераторів посилюється інтерес до міфологічного. Це було пов'язане з ускладненням уявлення про людину та особливо про її психіку. Були зроблені спроби художньо пояснити такі явища, як інтуїція, гіпноз, навіювання. І часто в літературних творах таке пояснення виходило з можливості визнання контакту людини з потойбічним. Крім того, в літературі посилилась суб'єктивність. Митець виражав власне уявлення про дійсність, творячи при цьому власний авторський міф.

За визначенням українського літературознавця Ярослава Поліщука, "авторський міф – це ситуаційні мотиви й образи літературних творів, які в силу первісної потужності структурно-змістової домінанти, що міститься в них, стали активно використовуватися іншими авторами та в процесі функціонування зазнали своєрідної культурної міфологізації" [6, 15].

Тарас Шевченко стає творцем свого авторського міфу. Міф Т. Шевченка став складовою частиною національної міфології, вірніше, він допоміг окреслити цю міфологію, описати її. На думку І. Вільчинської, "національна міфологія – складова частина несвідомого, цілісна система світорозуміння і світотворення, вираження ідеального буття нації, абстрактна ідея нації, єдність архетипів, національного духу. Саме на її основі відбувається націокультурна творчість. Це націосинтезуючий фактор культури у часі та просторі історії" [1, 23]. Ми розглянемо складові шевченківського міфу.

Україна в Шевченківському міфі, за ствердженням Г. Грабовича "зовсім не місце, територія чи країна, вона – стан буття, чи, якщо точніше, екзистенціальна категорія в теперішньому часі, а в

майбутньому, після остаточного перетворення, – форма ідеального існування" [2, 67]. На Шевченковій Україні діє не історичний, а міфологічний час [2, 157]. Серед фаз чи станів буття, яких відбувається процес руху, можна виділити далеке минуле, недавнє минуле, теперішнє і майбутнє [2, 131].

У далекому минулому Україна – це ідилічний край миру і гармонії ("Садок вишневий коло хати..."), рай, рівноцінний дитячій невинності, та, як і дитинство, приречений на втрату [7, 159]. Цей "золотий вік" асоціюється з козацькою славою ("Іван Підкова"), силою й красою козацького життя і звичаїв ("Чернець"), з ідеальною соціальною однотайністю ("У неділеньку у святую...") [7, 132]. Він передує "занепадові", "гриху", "зраді", характерним для недавнього минулого і теперішнього.

Україна недавнього минулого і теперішнього позначена конфліктом і лихоліттям, репрезентована маргінальними образами зневаженої і покинутої вдови, покритки, байстрюка, кріпаків [7, 158]. Це світ глибокої дисгармонії, що загруз у несправедливості та ненормальності.

Майбутнє, на думку Т. Шевченка, має перемогти і виправити теперішнє. Ключову формулу цього майбутнього можна знайти тільки в декількох творах: "Оживуть степи, озера... // І пустиню опанують веселії села" ("Ісая Гл. 35"), "І буде син, і буде мати // і будуть люди на землі" ("І Архімед і Галілей"), "А ми помолилися Богу // і не багатії, не вбогі" ("Бували війни й військові свари") [7, 165]. Вся ця міфологічна інтерпретація майбутнього України безпомилково свідчить про циклічність, при якій новий лад повторюватиме колишній "золотий вік".

Міфологізм Шевченка пов'язаний зі специфічним романтичним розумінням засад мистецтва слова, яке повинно бути подібним до народної культури, а отже, й наслідувальним у цьому плані. Тому у його творчості так багато образів з народної міфології. На думку С. Стоян, "міфологізм – це інструмент художньої організації матеріалу та засіб вираження певних національно-культурних моделей буття" [7, 15].

Міф є своєрідною моделлю буття, в якій є свої координати, тобто своя часово-просторова організація. Шевченкова модель буття має свої часово-просторові координати. Простір Шевченкового міфу має свої особливості. Серед численних та різноманітних тлумачень концепції соціального простору помітне місце займає ідея націопростору. Певне завершення це отримало в працях італійського вченого С. Манчіні, коли він виділяє сім ознак нації: спільна територія, спільне походження, спільна мова, спільні звичаї і побут, спільне минуле, спільне законодавство та спільна релігія. Разом з тим слід відзначити, що ця спільність виходить за межі географічних характеристик і з самого початку набуває соціальних, де домінує міфологічне начало. Це достатньо чітко виявляється в тому тлумаченні простору, яке ми зустрічаємо в славнозвісному билинному епосі. Позитивний, майже

сакральний простір Києва, до якого прямують билинні герої, ворожий простір гір, де панує Змій Горинич, та глухого лісу (царювання Солов'я Розбійника). Простір набуває, зрештою, моральнісних характеристик. Виділяється террацентризм як одна з перших характеристик національного буття...

У Шевченка море – цілком символічний (умовний) простір, котрий або просто існує, поруч із такими одиницями, як степ, ліс, могила (функція, подібна до замовлянь, море – елемент простору взагалі [3, 26].), наприклад, "На вічну пам'ять Котляревському"; або існує як постійний кордон з амбівалентними властивостями між світами своїм і чужим: Чужина лежить за морем ("Думи мої", "Катерина") – аналогічні властивості має море колядок і веснянок. За морем – там – лежить простір непізнаний та інший.

Ще одна цікава властивість шевченкового міфотворення – український міфічний космос у новій версії постав на базі викривленого традиційного: перебування поета поза батьківщиною спричинило особливо гостре відчуття рідного, його схематичну ідеалізацію та загальний пафос утрати.

На нашу думку, в утворенні міфологічного світу Шевченка велику роль грають архетипи: найбільш фундаментальні загальнолюдські міфологічні образи і мотиви, предковічні схеми колективного позасвідомого, що залягають у підґрунті будь-яких художніх структур. Предметні архетипи походять від універсальних символів.

У науковому товаристві головне розуміння архетипів зведено до символічних наскрізних структур (образів уяви), які пронизують масив культури в усіх фазах її розвитку. І хоча на кожній із історичних фаз ці структури можуть набирати різного тлумачення, вони забезпечують спосіб бачення світу різними націями, або, як тепер кажуть, художню картину світу. У художньому світі Шевченка архетипи отримують своєрідне авторське тлумачення.

Дніпро у творчості Кобзаря втілює непокірний, чоловічий, козацький дух України, який загрожує ворогам. Сонце символізує світло, є втіленням Добра у космічному просторі, до нього порівнюється Котляревський і Перебендя. Вітер дуже часто змальовується поруч із сонцем, хоча вітер – також є уособленням чоловічої енергії, але він – юнацької вдачі, може як допомогти, так і нашкодити. Русалка у поезії Т. Шевченка – нехрещеної чи утопленої дівчини – образ неоднозначний. Голуби символізують закохану пару.

У центрі рослинного світу міфопоетичного універсуму Шевченка – "верба", "гай", "діврова", "дуб", "калина", "ліс", "сад", "тополя". Дуб змальовується як дерево життя, світове дерево. Тополя означає самотність, очікування. В художніх текстах Шевченка тільки серед фітообразів, або образів рослинного коду (їх близько 60), зафіксовано в

поезії та прозі численні аналоги "світового дерева", що свідчить про їхню усталеність у картині світу письменника.

Лілея є символом цнотливості. Поле і степ втілюють дух козацької вольниці. Місяць вказує на таємницю ночі. Великий льох символізує духовні і матеріальні скарги України. Зозуля провіщає таємницю людської долі. Жіночі символи – це образи жінки-матері, а саме: Катерини, Ганни з поеми "Наймичка", Сови, Відьми, Удовиці, Марії, а також ті, які стосуються дівчат – це символи калини, зірки, квітки, пташки і, зокрема, голубки. Особливість усіх фітообразів полягає в їх орієнтованості на людину, частіше – дівчину, жінку. Наприклад, "калина" – це і форма, в яку перевтілюється душа дівчини в результаті метаморфози: "Тогді неси мою душу // Туди, де мій милий; // Червоною калиною // Постав на могилі" (Думка – "Вітре буйний, вітре буйний!"); і рослина, яку саджають на могилі дівчини або матері: "Посадили... в головах у дівчини // Червону калину" ("Причинна"); і психологічний асоціатив: свідок драматичних подій у житті дівчини: "Не журиться Катерина... // Стане собі під калину, // Заспіває Гриця. // Виспіває, вимовляє, // Аж калина плаче" ("Катерина"). Міфологема "калина" у Шевченка має ще й 4 пов'язані з дівчиною символічні значення, серед яких символ дівчини, котрий легко виводиться з порівняльно-символічних паралелей: "Тече вода з-під явора // Яром на долину. // Пишається над водою // Червона калина" ("Тече вода з-під явора"). Аналогічні зв'язки з образом дівчини виявляють міфологеми "тополя", "верба", "сад", "ліс", "дуб". Міфологічним простором зустрічей закоханих виступають "гай", "діврова".

Складовими Шевченкового міфу стають також астральні міфологеми. Астральні міфологеми Шевченка апелюють до відповідних універсальних символів і відтворюють найдавніші світоглядні архетипи українців, пов'язані з культом небесних світил. Наприклад, серед 15 значень міфологеми "зірка" назвемо такі: непорушна точка світобудови, опора Всесвіту (3 реалізації): "І зорі червоні, як перше плили, // Попливуть і потім" ("Гайдамаки"); явище з рисами анімізму, аніматизму: очі небесні (3): "Праведнії зорі! // Сховайтесь за хмару; я вас не займав, // Я дітей зарізав" ("Гайдамаки"); медіатор між міф опоетичними полісвітами (2): "Зоре моя вечірняя, // Зійди над горою... // Розкажи, як за горою // Сонечко сідає, // Як у Дніпра веселочка // Воду позичає... // А над самою водою // Верба похилилась; // Аж по воді розіслала // Зелені віти, // А на вітах гойдаються // Нехрещені діти. // Як у полі на могилі // Вовкулак ночує, // А сич в лісі та на стрісі // Недолю віщує. // Як сон-трава при долині // Вночі розцвітає" ("Княжна").

Як основа міфологічного світу Шевченка вирізняються міфологеми "вода" і "земля". Архетип "земля" виявляє риси гетерогенної стихії світобудови, основні ознаки котрої протиставлені як опозиції вертикальної площини. Цей архетип випромінює похідні образи, які

набувають узагальнено-символічного значення: земля у підземній проекції – "могила": темна хата, глибока оселя; земля у вертикальній проекції – "висока могила", свідок слави дівчини; земля у космічній іпостасі – світ, чиста, широка, вільна земля; земля в метонімічній іпостасі – поле, лани, хата. Земля як планета – утвір Бога-всесдержителя, рай земний, безцінний дар, але їй роковано стати ареною боротьби сил добра і зла, волі й безправ'я, правди і неправди, а перемога добра й "оновлена земля" – доля прийдешніх поколінь.

На нашу думку, центром міфологічного світу Шевченка стає архетип дому. Значення образу "дому" у Т. Шевченка близьке до фольклорного: спокійне, налагоджене життя, захищене від усіляких негараздів.

Поставлю хату і кімнату,

Садок-райочок насажу.

Посижу я і похожу

В своїй маленькій благодаті [8, 546].

"Дім" у системі символічно-екзистенційних вимірів буття людини в світі концентрує в собі все розмаїття значень, пов'язаних із сімейним життям, подружнім коханням, любов'ю батьків до дітей та дітей до батьків, спільною працею та життям у всіх його буденних та святкових виявах за стінами, що бережуть родинне тепло. У Шевченка образ дому виростає до космічних масштабів символу "дому нації", а мати для всіх українців одна – Україна.

Так загальнолюдські архетипи і міфологічні образи стають складовими авторського міфу у Шевченка, отримують неповторного забарвлення, що робить твори Шевченка джерелом, до якого постійно зверталися і будуть звертатися читачі, митці й науковці.

1. *Гнатюк Я.* Кордоцентризм та україноцентризм в поліцентричній перспективі // Золотий грифон. – 2002; 2. *Грабович Г.* Шевченко як міфотворець. – К., 1991; 3. *Захарченко А.* Символіка романтичної поезії Т. Шевченка // Давня і нова українська література: від фактології до міфопоетики. – Львів, 2005; 4. *Мартинюк В.* Космос України в ранній поезії Т. Шевченка (Спостереження за простором) // Давня і нова українська література: від фактології до міфопоетики. – Львів, 2005; 5. *Мусій В.* Миф в художественном освоении мировосприятия человека литературой эпохи предромантизма и романтизма. – Одесса, 2006; 6. *Слухай Н.* Архетипи // Шевченківська енциклопедія. – К., 2002; 7. *Стоян С.* Міфологічна традиція в літературній творчості ХХ століття. – Автореф на здоб. вченого ст. канд. філос. наук. – К., – 2002. 8. *Шевченко Т.* Кобзар. – К., 1985.

Ю. Ковалів, докт. філол. наук

Інтерпретація історії як тексту в поезії Т. Шевченка

Проблема, порушена у даній статті, не нова, відома не лише шевченкознавцям, а й літературознавцям, історикам, культурологам, які

знаються на творчості Т. Шевченка. Йдеться про його рецепцію української дійсності, трагічної минувшини і не менш трагічної для нього сучасності, а також спроб профетичного моделювання вщент поруйнованих національних структур. Таке Шевченківське розуміння реалій не збігалось з офіційною історіографією в імперській чи в народницькій редакціях, найчастіше поглиналося сором'язливою "фігурою умовчування" або брутальним втручанням цензури, даючи простір інтерпретаційним домислам, що подеколи препарували незручні для критики Шевченкові тексти, вкладали у них неадекватні змісти, накидали їм, наприклад, інтенції міфотворення, коли насправді у поезіях спостерігаються виразні ознаки демістифікації та деміфологізації української історії та її помітних персонажів, яких Т. Шевченко майже ніколи не ідеалізував. Особливо неоднозначним було його ставлення до Б. Хмельницького. Здається, ніхто, крім поета, не зважився звинувачувати гетьмана, постать якого високо поцінована козацькими літописцями, у фатальних для нації помилках. "Славного Богдана", одного з "праведних гетьманів" поет позитивно характеризував у поемі "Гайдамаки" і то лише устами кобзаря, назвав його "геніальним бунтарем" у щоденниковому записі від 22 вересня 1857 р.

Гнівна інвектива "Якби то ти, Богдане п'яний..." не завжди згадується при перечитуванні чи осмисленні літературної спадщини Т. Шевченка, тому що ставить під сумнів традиційні уявлення про народних провідників, про відповідність знань справжнім фактам, між якими часто пролягає епістемологічний розрив. Написана вже після заслання, 18 серпня 1859 р. у Переяславі, вона концентрувала не тільки гнітючі враження від убогого повітового містечка, в якому важко було впізнати відоме в роки Хмельниччини полкове місто. Йдеться не так про згадане у ній замчище, тобто давню частину Переяслава на узвишші при впадінні Альти в Трубіж, де від киеворуської доби зводився добре укріплений дитинець, за панування Польщі – замок князя Острозького, зруйнований козаками Б. Хмельницького. Радше мовиться про майдан коло церкви Успія Св. Богородиці, на якому відбулася переяславські події 18 січня 1664 р. Невдовзі церква згоріла, була відбудована у 1760 р. та поліпшена у 1825 р., про що писав Т. Шевченко у нотатках Археографічної комісії, зазначаючи несмак відреставрованої споруди, на яку "неможливо дивитися", "не те що малювати", згадував він про неї і в повісті "Близнець". Очевидно, неодноразове побажання Б. Хмельницькому упитися зумовлені не тільки підставі споглядання безвідрадних краєвидів. Тут мусили бути глибші причини, адже поет наголошує, що здоровий глузд не годен сприйняти абсурдного світу, який слід вважати наслідком згубної діяльності гетьмана, якого Т. Шевченко бачить п'яного, тобто в ненормальному стані, зичить йому похмелитися "в смердячій / жидівській хаті" або втопитися "в калюжі", "в багні свинячій". Несумісне зіставлення високого та низького стилів,

свідоме їх контрастування, коли "препрославлений козацький // Розумний батько" зображений у непристойному вигляді, що зазвичай осуджувався, не зводиться до бурлеску, бо основне завдання твору полягає у сатиричному викритті огидних явищ, які доценту зруйнували національні структури, заповнені чужорідними етнічними елементами. Асоціації з укрупненою категорією потворного, в якій знівельовано український космос, можуть бути різними, але в даному разі стосуються фатальних для українства подій 18 січня 1654 р., до яких був причетний особисто Б. Хмельницький. Йдеться про так звану Переяславську раду, що обросла густою семантикою міфів "возз'єднання", яскраво розмальованих панегіричними містифікаторами, які знехтували тим, що історія схожа на палімптест, тому неможливо повністю ліквідувати первинний текст. До його відновлення одним із перших звернувся Т. Шевченко. Він глибоко розумів, що Україна переживала важкий час воєнних конфліктів, але втратила у Переяславі шанс бути суб'єктом історичного поступу, виборовши таке право у важких змаганнях з агресивними сусідами. Випав момент, коли Б. Хмельницькому і незначному колу козацької старшини варто було оговтатися з вибором союзника к боротьбі з Річчю Посполитою, адже московські послы дали знати, що Москва ніколи не буде рівноправним партнером українцям, що вона бере їх "під високу руку царя", як ухвалив Земський собор" 1 жовтня 1653 р., що, крім осковіткової коаліції, її значно більше цікавлять далекосяжні міліарні проекти і на шляху їх реалізації стартовим майданчиком мала стати Україна, перетворена пізніше на одну із провінцій Російської імперії. Тобто Україна, якщо перефразувати Шевченкову інвективу, була "пропита".

Москва від самого початку виявляла стратегічні плани, Б. Хмельницький та козацька старшина, на жаль, обмежувалася тактичними завданнями протистояння Польщі. Проблема вибору історичної перспективи засвідчила відмінне розуміння її двома учасниками переяславських подій, ще раз означила відмінні етноментальні характеристики осковітів та українців. Саме тоді, у Переяславі, як свідчать історики, "стався інцидент, непередбачений у Москві", коли Б. Хмельницький, очевидно, під тиском козацької старшини [11, 194], зажадав від московських послів, аби ті першими присягнули від імені царя, вбачаючи в цьому "рівноправність сторін", однак боярин Василій Бутурлін відмовився, пославшись на московські звичаї, що відрізнялися від європейських, зокрема польських, коли король присягав своїм підданам. На жаль, цей інцидент, що обернувся "публічним скандалом для московського посольства" [21, 23], гетьман сприйняв як формальність, якій "в козацьких колах не звикли надавати значення, але невдовзі проявилися розходження цілком реальні" [2, 188]. Подія відбулася не на майдані, де гетьман виголосив промову, в якій наголошувалося на спільній з Московією православної вірі ("цар східний є

з нами одного благочестя грецького закону, одної віри, ми одно тіло з православною церквою") [12, 292], що виявилася ілюзорним уявленням, а на дворі, де зупинилися посли, які там передали йому царську грамоту та обдарували козацьку старшину царськими соболями.

Аналізуючи тогочасні події, Д. Дорошенко дійшов висновку, що "взагалі ніякого договору в Переяславі не заключено", прощання гетьмана з московською делегацією відбулося "сухо й формально" [13, 266 – 267]. Існував лише "Статейний список" Бутурліна – свосвідний його звіт московському цареві, де мовилося про "великое множество всяких чинов людей", коли насправді присяглося 284 особи [14, 24, 291]. Окремо присягали старшини Переяславського полку і міщани, яких "силою мусили гнати до церкви, а хворого війта понесли до присяги на ліжку, після чого він на другий день помер" [6, 266]. У цих заходах свідомо не брали участі полковник Іван Богун, кошовий Іван Сірко, Уманський, Брацлавський полки, а з Полтавського та Кропив'янського полків прогнали московських урядовців. Бутурлін не домігся присяги киян, очолених митрополитом Сильвестром Косовим, який на відміну від Б. Хмельницького, "не посилав бити чолом государеві про те, щоб йому бути під государською високою рукою, і він з духовними людьми живе сам по собі, ні під чиєю владою" [15, 297]. Ці факти спростовують міфи про "возз'єднання", підтверджують гірку правду Т. Шевченка, здатного бачити речі такими, якими вони є, говорити власним, а не чужим голосом.

Оригінали "Статей" (23 статті) готувалися після переяславських подій, їх привезли до Москви військовий суддя Самійло Зарудний і полковник Тетеря, але ці документи, як пізніше з'ясувалося, втрачені, якщо не знищені. Не зберігся також березневий договір (1654), що складався з одинадцяти пунктів. Збереглися лише сумнівні московські переклади, де наголошувалося ніби на проханні Б. Хмельницького про "включеніе Украины в состав России", коли насправді гетьман шукав собі союзника в анти польській коаліції, виходячи із "реальних міркувань", "без ознак сентименту", тому не йшлося про "приєднання "відрізаної вітки до матернього пня", як це пізніше пробували змалювати царські підлесники", не мовилося "про визволення православної церкви: між українською і московською церквою існували такі глибокі побутові різниці, що найбільш вороже до зв'язків з Москвою ставилося київське духовенство", та й сам Б. Хмельницький "неохоче прийняв становище московського васала і не думав піддаватися під керівництво Москви" [16, 194]. Олександра Єфименко ставить під сумнів, чи усвідомлював Б. Хмельницький важливість такого кроку як воєнний союз із Москвою, на її припущення, гетьман радше "керувався потребами момента", нехтуючи тим, що договір з нею "не може мати той же сенс, умовний і легко обірвуваний, як союз із Кримом чи Портою" [11, 248]. М. Грушевський також припускав аналогічну думку: "Нам не відомо, як

уявляв собі Хмельницький свої відносини з Москвою, але можна сумніватися в тому, щоб він думав про створення будь-яких міцних чи тісних зв'язків", крім антипольського союзу [3, 25].

По суті, йшлося про "Московський договір" [22, 25] 1654 р., але в жодному разі не Переяславський. Він був "складений так неясно, обидві сторони вкладали в нього настільки різний зміст і кожна розуміла його по-своєму, що й досі історична наука не може прийти до скільки-небудь одностайних поглядів, як кваліфікувати відносини, які цей договір мав утворити і які утворилися в дійсності" [7, 269]. Як би його не кваліфікували історики чи інші фахівці – персональною унією між Московією та Україною (В. Сергєєв), "реальною унією" (М. Дьяконов), васальною залежністю (М. Грушевський, В. М'якотін) чи військовим союзом (В. Липинський), Україні від цього не легше, адже "в Москві з перших же кроків старались обернути протекторат у інкорпорацію" [8, 271]; скільки б московські послы не запевняли, що "царська величність ваших вольностей у вас не відбирає" [17, 296], московський уряд "не хотів давати жодних гарантій автономії України", "перетворюючи її поступово у звичайну провінцію Московської держави"[4, 189, 1990]. Вже після смерті гетьмана князь А. Трубецької який показав у 1659 р. Юрію Хмельницькому договір 1654 р., що виявився фальсифікатом, "сфабрикованим у московських канцеляріях" [9, 269]; на підставі якого 27 жовтня було укладено вигідний для Москви новий Переяславський договір, що обмежував не лише автономні права України, сприяв поширенню військових залог на її території, підпорядковував київські митрополію московському патріарху, а й забороняв обирати гетьмана без дозволу царя. Почалася поступова колонізація України Росією, що тривала близько 350-ти років, руйнівні наслідки якої досі даються взнаки. Т. Шевченко не був фаховим істориком, але він, як ніхто, усвідомлював національну катастрофу, започатковану Б.Хмельницьким під час на висхідній хвилі формування української державності, що поступово втрачалася через союз із Росією. Перед очима поета поставала Україна нереалізованих можливостей, з-під ніг якої було вибито онтологічну основу та життєву перспективу, тому він не міг дарувати гетьману його помилок, саркастично називаючи його "препрославлений козакий // Розумний батьку", який, мовляв, не заслуговує іншого топосу, крім калюжі. До речі, вона справді розливалася перед переяславською Покровською церквою, що зафіксував Т. Шевченко у своїй акварелі (1845). Очевидно, на думку поета переяславські події 1654 р. суперечили Божій волі, про що свідчать смерть війта і неодноразові руйнування церкви Успіння Св. Богородиці, якої вже не існує. Поет довго шукав відповідного слова, застосовував семантичні інверсії, що набували саркастичного звучання, зберігаючи суть формулювань, викристалізованих значно раніше у попередніх поезіях автора: "Амінь тобі, великий муже! // Великий,

славний, та не дуже... // Якби ти на світ не родивсь, // Або в колисці ще упивсь... // То не купав би я в калюжі // Тебе преславно. Амінь". Автор вдається до авторемінісценцій з написаного у Седневі вірша "Розрита могила", що входив до складу рукописної збірки "Три літа", в якому Україна проклинає "нерозумного сина" Б. Хмельницького: "Ой Богдане, Богданочку, // Янки була знала, // У колисці б задушила, // Під серцем приспала". Всупереч версіям істориків, всупереч аргументаціям ідеологів та правників, Т. Шевченко не міг пробачити Б. Хмельницькому переяславських подій, внаслідок чого Україна, ототожнювана зі "світом тихим, краєм милим" перетворилася на антисвіт, символізований лиховісними Розритою Могилою та Великим Льохом, де безперешкодно панують деструктивні сили. Т. Шевченко ніколи не заперечував фахової археології, що засвідчує його записи у "Щоденнику", але не міг спокійно споглядати нищення історичної пам'яті, яке інколи свідомо здійснювалося під виглядом археологічних розкопок, тому бив на сполох з приводу того, що могили "москаль розриває", що йому допомагають "господарювати" здеморалізовані нащадки козацтва: "Розсипаються могили, // Високі могили, – // Твоя слава..." адже вони, за уявленням українців, здавен, ще з праукраїнських часів втілювали сакральну семантику, мали культовий зміст, тому поет у "Заповіті" просив поховати його "на могилі", тобто на її вершині, яка наближалася до Бога, що було незрозумілим перекладачам з іншою етнічною культурою, наприклад І. Белоусову, який переклав ці рядки так – "в могиле". Т. Шевченко у вірші "Стоїть село в Суботіві...", що друкувався окремо у газеті "Dzennik Literacki" (1861. – Ч. 68) та в журналі "Основа" (1862. – Ч. 7), а пізніше став фіналом датованої 21 жовтнем 1845 р. поеми-феєрії "Великий льох", знову звертається до теми нищення історичної пам'яті на прикладі Б. Хмельницького. Поет не згадує смерті гетьмана, що сталася 6 серпня 1657 р. у Чигирині, про його поховання при "безлічі народу" [19, 75], який оплакував "вождя свогого" [20, 154], 25 серпня у Суботіві, власне в Іллінській церкві, яку він збудував за життя, умовчує занотовану у "Чернігівському літописі" XVIII ст. наругу над тілом покійника, яке польська шляхта за наказом С. Чарнецького 1664 р. викинула з домовини разом із тілом сина Тимоша. Автор лише відбувається алюзіями на варварство можновладних злочинців, іронічно посилаючись те, що ісправник "доносить // По начальству", що не знайдено кісток Б. Хмельницького, збиткується над Якименком, клуня якого стояла на місці колишньої могили, над лірниками, які співали про гетьмана, підкреслює свої шовіністичні погляди: "Я вам дам Богдана, // Мошенники, дармоєды! И песню сложили // Про тако[го] ж мошенника..." Поет, висвітлюючи Україну в макабричному символі Домовини ("На горі високій // Домовина України, // Широка, глибока"), не може обійтися без дошкульного сарказму ("Отакє-то, Зіновію, // Олексіїв друже! // Ти все оддав приятелям, // А їм і байдуже"), постійно нагадуючи гетьману:

"Занапастив єси вбогу // Сироту Україну!" Кожен, хто сприяє їм, приречений на покарання, як принаймні душа Прісі із цієї містерії, позбавлена права потрапити до раю, приречена поневірятися тільки за те, що перейшла дорогу з повними відрами Б. Хмельницькому, коли той "їхав в Переяслав // Москві присягати!" Так само мордувалися й інші душі за те, що сприяли поневоленню України. Наприклад, друга не мала прощення за те, що "цареві московському/ Коня напоїла" напередодні трагедії Батурина, який, попри героїчну оборону проти, було сплюндроване військом О. Меншикова завдяки зраді сотника Носа ("Батурин славний // Москва вночі запалила, // Чечеля убила"). Вона, не мала навіть права на смерть: приголомшена понівеченими трупами городян у Сеймі, просила, щоб і її вбили, але нещасну "пустили // Москалям на грище". Третя душа з Канева, ще дитя, безневинно посміхнулася Катерині II, що пливла Дніпром на "галері золотій", не знаючи, що цариця – "лютий ворог України". Звертаючись до народного світоуявлення, поет спирався на високі моральні критерії, на розуміння того, що нехтування етногенетичними основами буття призводить до руйнування національного космосу, що у роки Т. Шевченка набуло катастрофічних масштабів, загрожуючи Україні повною ліквідацією, тому поет немовби посилається на виповнені гіркотною іронією слова Бога, мовлені апостолу Петрові: "Тойді у рай їх повпускаєш, // Як все москаль позабирає, // Як розкопає великий льох".

За творами Т. Шевченка можна вчитати справжню, не закамупльовану історію України, збагнути суперечливі постаті її провідних діячів без офіційного глянцю чи упередженого трактування. Т. Шевченко ніде сумнівався у військовому таланті, за словами Олени Апанович, "козацького полководця" [1, 157]. Б. Хмельницького, який зазнав кілька поразок (Зборів, Берестечко, Жванець), спромігся підняти українство на національно-визвольну війну, викликати в ньому "почування людської гідності, особистої честі, лицарства" [18, 201], тому недаремно його титулували "Божою милістю гетьман Військ Запорозьких", про нього складали пісні і думи ("Чи не той то хміль...", "Поїхав пан Хмельницький лугом Базалугом...", "Дума про Хмельницького і Барабаша" тощо), писали вірші (наприклад, "De libertat" Г. Сковороди), докладно змальовували в козацьких літописах, ним захоплювалися, ставили в один ряд з О. Кромвелем. Поет дотримувався переконання, що один хибний вчинок неординарної особистості може звести нанівець всі її найкращі здобутки, тому ставив до неї з високі вимоги, вбачаючи в її діях особливу відповідальність не лише за власну долю, а й долю народу, що після переяславських подій перетворювалася поступово на безталання. Т. Шевченку було байдуже, що "ся історія з присягою була неприємним розчаруванням для Хмельницького; за нею пішли інші" [5, 314], що він, після того як Москва односторонньо порушила договір з Україною, підписавши сепаратне

перемир'я з Польщею у Вільно (1656), намагався створити нову антипольську коаліцію (Швеція, Бранденбург, Семигород, Молдавія, Волощина, Литва), підписавши "вічний союз", надто покладався на шведського короля Карла-Густава Х, який називав гетьмана "дідичним князем", та семигородського князя Юрія Ракочія. Очевидно, Т. Шевченко поділяв поширену серед українства думку, пізніше сформульовану М. Грушевським, на погляд якого Б.Хмельницький був "великим діячем", але "здібностей не вистачило йому для розв'язання історичного вузла українського життя" [10, 278 – 280]. Поет в жодному разі не дискредитував суперечливу постать гетьмана, він лише вказав на суб'єктивні причини зруйнування національного космосу у момент вірогідного, але, на жаль, не зреалізованого утвердження. Тому слід зрозуміти універсальну сутність збірки "Кобзар", яка у своїх семантичних структурах, де першорядна роль відведена художньому дискурсу, компенсувала онтологічно важливі, винищені ланки українського світу, який опинився у безперспективній ситуації "відсутньої присутності", але був поновлений у креативній силі Шевченкового слова.

1. *Апанович О.* Розповіді про запорозьких козаків. – К., 1991; 2. *Грушевський М.* Очерк истории украинского народа. – К., 1991; 3. Там само; 4. Там само; 5. *Грушевський М.* Ілюстрована історія України. – К., 1990; 6. *Дорошенко Д. І.* Нарис історії України. – К., 1991; 7. Там само; 8. Там само; 9. Там само; 10. Там само; 11. *Ефименко А. Я.* История украинского народа; 12. *Крип'якевич І. П.* Богдан Хмельницький. – Л., 1990; 13. Там само; 14. Там само; 15. Там само; 16. Там само; 17. *Крип'якевич І.* Історія України. – Л., 1992; 18. *Крип'якевич І. П.* Богдан Хмельницький. – Л., 1990; 19. *Крип'якевич І.* Історія України. – Л., 1992; 20. *Літопис Самовидця.* – К., 1971; 21. *Літопис Граб'янки*; 22. *Полонська-Василенко Н.* Історія України: У 2 т. – Т. 2; 23. Там само.

Є. Лебідь, асп.

Метатекст як спосіб самовираження митця у своїй творчості (на матеріалі поезії Шевченка)

Актуальність даного дослідження зумовлена відсутністю літературознавчих досліджень, у яких би тексти Шевченка розглядалися з рівня "мета" (метапозиційності), а також необхідністю представлення поетичного доробку митця як метатексту. Теоретики структуралізму (Ю. Лотман, М. Майєнова) тлумачать поняття "метатекст" як "текст в тексті, який містить в собі інформацію як про події та героїв цього тексту, так і інформацію про сам текст" [3, 47]. Проте Ю. Лотман іноді визначає такі структури лише як "метатекстові елементи" [6, 17]. У поезії Т. Шевченка знаходимо окремі метатекстові елементи, які зумовлені "прагненням митця до самоописання" [3, 83], "збагачують текст

різноманітними семантичними можливостями" і спрямовані на організацію, активізацію мислення та переживань реципієнта.

Основним архетипом метатексту є зображення процесу творчості, в контексті якого треба розглядати усі інші. Визначимо найбільш розповсюджені метатекстові елементи у творчості Т. Шевченка:

1) "рамкове" зображення, яке характеризується дистанціюванням від дійсності і розповідає про неї замість безпосереднього змалювання;

2) різноманітні авторські вставки у текст, які забезпечують функціонування твору як цілості і "ведуть" читача по тексту;

3) самокоментар – авторське сприйняття власної творчості;

4) зображення своєї концепції явища відмінної від загальноприйнятої.

Отже, розглянемо докладніше наведені вище елементи у поетичній спадщині Т. Шевченка.

Власне "рамкове" зображення найбільш чітко можемо виділити у поемі "Гайдамаки". Її композиційне обрамлення творять лірично-філософський вступ-присвята, історичний вступ ("Інтродукція") та епілог. Важливе значення мають і такі суто метатекстові частини твору, як "передмова" (насправді – післямова), звернення до передплатників поеми ("Панове субскрибенти!") та "Примітки", складені самим Т. Шевченком.

Лірично-філософський вступ до поеми являє собою не лише авторські роздуми над швидкоплинністю життя, але й налаштовує читача на сприйняття національно-визвольної проблематики твору у контексті вічних цінностей. Також Т. Шевченко висловлює своє ставлення до ймовірних нападок критиків на його поему. Таким чином, вступ до "Гайдамаків", який може стати предметом пояснення інших метатекстів (літературно-критичних статей, досліджень, відгуків, інтерпретацій), сам стає метатекстом, оскільки автор у ньому звертається до передбачуваних опонентів, прогнозує їх реакцію на свій текст:

...А то дурень розказує
Мертвими словами
Та якогось-то Ярему
Веде перед нами.
Дурень [9, 65]!..

Метатекстуальною, на нашу думку, є й "Інтродукція", якою починається основна частина поеми. У ній поет дає оцінку національному та релігійному стану тогочасної Польської держави; це своєрідна експозиція сюжету, метатекстуальний опис історичних реалій, що передували подіям, зображеним у нас у всупних розділах.

Щоправда, таке дистанційоване описання знаходимо не лише у "рамці", але й в інших частинах поеми. Автор робить це для більш об'єктивного і точного змалювання у житті героїв "хронотопів порогу,

зламу, кризи, просякнутих високою емоційно-цілісною інтенсивністю" [1, 397]. Наприклад, зустріч Яреми і Оксани перед розлукою:

Забув; побіг; обнялися.
"Серце" – та й зомліли.
Довго, довго тільки – "серце",
Та й знову німіли [9, 80].

Або поховання Гонтою вбитих ним рідних дітей:

Поклав обох; із кишені
Китайку виймає;
Поцілував мертвих в очі,
Хрестить, накриває...
Розкрив, ще раз подивився...
Тяжко-важко плаче [9, 125]...

Окрім "рамки", знаходимо у "Гайдамаках" такий метатекстовий елемент, що стосується проблемності адекватного словесного вираження реальності, внаслідок її складності. Так у "Передмові" Т. Шевченко звертаючись до читачів, пояснює її написання тим, що він свою поему "пускає в люди" [9, 130]. Але, саме презентація тексту, його анонсування, ніби-то, найважче дається поету, на що він і скаржить у інтимізованій формі читачам: "Так, далєбі, так, вибачайте, треба предисловіє. Так як же його скомпоновать? Щоб, знаєте, не було і кривди, а так, як всі предисловія komponують. Хоч убий, не вмію; треба б хвалить, так сором, а гудить не хочеться..." [9, 130].

Також, особливим різновидом "рамкового" зображення у поезіях Т. Шевченка є вступи або присвяти на початку твору. Вони створюють своєрідний метатекстуальний пролог до основного викладу, завдяки якому відбувається співвіднесення його з існуючою дійсністю, пояснюється авторська позиція стосовно висловлюваного. На думку польської дослідниці М. Майєнної, "це дозволяє шукати об'єднання тексту на кількох рівнях, збагачуючи текст різноманітними семантичними можливостями" [3, 38]. Автор, таким чином, вивищується над "зображеним (і створеним ним) світом" [1, 420], осмислює його із вищих і якісно відмінних позицій. Такі метатекстуальні вступи наявні у ранніх поемах Т. Шевченка ("Іван Підкова", "Тарасова ніч"). У них звучать не лише традиційні для українського фольклору, передовсім для історичної пісні й думи, мотиви героїки і трагізму національної історії, ідеалізацію минувшини, але й плач, тугу за втраченими Україною славою і волею, за козацтвом, гірке розчарування в їх нащадках. Отож Т. Шевченко апелює не лише до сучасного йому читача, але й до майбутнього, з надією на те, що хоча б нащадки створять ту Україну, яка стане, за визначенням Г. Грабовича, "формою ідеального існування" нації [4, 67].

Відтак, у доволі поліфонічних ранніх творах Шевченка, в яких критики знаходили і "мотив сучасності" (С. Смаль-Стоцький), й "історизм" (С. Єфремов), і "міфологізм" (Г. Грабович), створюється, як вважав

М. Бахтін, своєрідне монологове обрамлення, завдяки якому реципієнт відчуває в них "єдину творчу волю, певну позицію, на яку можна діалогічно реагувати" [2, 213], що й спостерігаємо у шевченкознавстві.

Наступний метатекстовий елемент, який можемо виділити у творах Т. Шевченка – це авторські вставки, які спрямовані на залучення уваги, активізацію мислення читача, створюють емоційну напругу або передають ненав'язливу дидактичну авторську настанову, пораду. Відповідно, у поезіях Т. Шевченка можемо виділити такі різновиди авторських вставок-звертань:

1 – звертання-настанова поета до читачів із дидактично-виховною метою:

Кохайтесь, чорнобриві,
Та не з москалями,
Бо москалі – чужі люди
Роблять лихо з вами [9, 28].

Або:

Стережіться, дівчаточка,
Сміяйтесь з нерівні,
Щоб не було і вам того,
Що тій титарівні [9, 404]!

2 – звертання Шевченка до ймовірних реципієнтів (критиків), своєрідні відмови від авторства, створення ефекту "відчуження" від власного твору та присутності "іншого" як творця тексту. З одного боку – це спроба автора стати кимось іншим, перш за все, по відношенню до себе, "осмислити увесь світ тексту із вищих і якісно відмінних позицій" [2, 285], а з іншого – спосіб підкреслити реалістичну основу твору, його достовірність:

Вибачайте, люди добрі,
Що козацьку славу
Так навмання розказую
Без книжної справи.
Так дід колись розказував...
А я за ним [9, 127]...

У пізнішій поемі "Москалева криниця" (1857) теж є подібне посилання:

Старий недобиток варнак
Мені розказував отак
Про сю криницю москалеву,
А я, сумуючи, списав,
Та рифму нищечком додав [9, 522]...

3 – звертання до героя (героїні) твору, завдяки якому передається психологічна напруженість моменту, чиниться певний тиск на свідомість читача, відбувається його емоційне залучення до співпереживання персонажам у їх "межових" ситуаціях (К. Ясперс):

...Прокинсь!

Прокинсья, чистая! Схопись,
Убий гадюку, покусає!
Убий, і Бог не покарає [9, 354]...

4 – звертання до Бога, Божої Матері, Долі з проханням допомогти автору у адекватному словесному вираженні своїх почуттів, у сугестивній передачі його настрою реципієнту, що, в свою чергу, повинно сприяти створенню духовної єдності між поетом і читачем:

Благословенная в женах,
Святая праведная мати...
Молю, ридаючи, пошли,
Подай душі убогій силу,
Щоб огненно заговорила,
Щоб слово пламенем взялось,
Щоб людям серце запалило
І на Україні понеслось [9, 535]...

5 – риторичні запитання, на зразок: "Де ж Ярема?" [9, 74] ("Гайдамаки"), на які відповідає сам автор, несуть, приблизно, таке ж семантичне навантаження, що й звертання до героїв. Крім того, вони активізують увагу реципієнта щодо осмислення подій тексту, їх розгортання;

6 – звертання автора до себе, своєрідний самоаналіз:

Чого ж тепер заплакав ти?
Чого тепер тобі, старому,
У цій неволі стало жаль [9, 409]?..

Останній різновид авторських вставок в окремих творах поета поширюється до самокоментаря Т. Шевченком власної творчості, внаслідок чого створюється її автотекст:

Хіба самому написать
Таки посланіє до себе
Та все дочиста розказать
Усе, що треба, що й не треба...
А то не діждешся його,
Того писанія святого
Святої правди ні од кого [9, 492].

Митець пояснює це відсутністю конструктивної критики – реакції на свій текст з боку сприймачів:

Либонь, уже десяте літо,
Як людям дав я "Кобзаря",
А їм не наче рот зашито,
Ніхто й не гавкне, не лайне,
Неначе й не було мене [9, 492]...

Водночас він зауважує, що потребує не схвалення, а об'єктивної оцінки:

Не похвали собі, громадо, –

Без неї, може, обійдусь, –
А ради жду собі, поради [9, 493]!

Ще одним метатекстовим елементом є зображення автором своєї концепції явища відмінної від загальноприйнятої. У творчості Т. Шевченка простежується оригінальне потрактування таких феноменів, як влада, свобода, віра, і образів: матері, Божої Матері, покритки, Богдана Хмельницького. На останньому спинимось докладніше. Проаналізуємо ставлення Т. Г. Шевченка до цієї визначної історичної постаті, наявне у поемах "Гайдамаки" і "Великий льох", поезіях – "Стоїть в селі Суботові", "Розрита могила", "Чигрине, Чигрине...", "Якби-то ти, Богдане п'яний...", "Осії. Глава XIV (подражаніє)". Оцінка Т. Шевченком постаті Б. Хмельницького в радянській критиці, зокрема у працях Ю. Івакіна, Є. Кирилюка, М. Апанович, вважалася "однобічною" і "неповною". Це радикальне твердження. Перш за все, потрібно зазначити, що Т. Шевченко ставився до особи гетьмана неоднозначно. Він глибоко шанував його як героя-визволителя українського народу від польських поневолювачів і водночас вважав зрадником, який віддав усі здобутки Визвольної війни в руки російського царя. Ще в "Гайдамаках" (1841) Т. Шевченко серед "праведних гетьманів (Острияця, Наливайко, Тарас Федорович) називає і "славного Богдана", тобто ставить його поряд з іншими народними будителями, що вели Україну до волі. Але, вже у поезії "Розрита могила" (1843) звучить плач поета над сплюндрованою Московією Україною. Її устами він звертається до Б. Хмельницького, докоряючи йому за фатальну помилку:

...Ой Богдане!...
Нерозумний сину!
Подивись тепер на матір,
На свою Вкраїну...
Що, співаючи, ридала,
Виглядала волі [9, 196]...

Сподіване не виправдалося: Україна перейшла з неволі в неволю. І саме тому, пише дослідник творчості Т. Шевченка М. І. Марченко, "поет обрушує гнів і прокляття на Богдана" [8, 20], його минулі, славні вчинки знецінюються, нівелюються. На думку Т. Шевченка, краще було б, якби Б. Хмельницький взагалі не з'являвся в долі України:

Ой Богдане, Богданочку!
Якби була знала,
У колиці б задушила,
Під серцем приспала [9, 197].

Як бачимо, ця думка про гетьмана абсолютно протилежна заявленій в українській літературі, коли у 40-х рр. XIX ст. заслуги гетьмана у віршах і прозі прославляли П. Голота, Є. Гребінка і М. Максимович.

У вірші "Чигрине, Чигрине..." (1844), який за словами Є. Кирилюка є "своєрідним продовженням поезії "Розрита могила" [7, 184], Шевченко також зображає поневолене становище України, переймається болючим питанням:

За що ж боролись ми з ляхами?

За що ж ми різались з панами?

За що скородили списками

Татарські ребра [9, 198]?

Тобто поет знову засуджує вчинок Б. Хмельницького, називаючи його "малосилим старцем", говорить про те, що він занастив долю України. Схоже спрямування має поезія "Стоїть в селі Суботіві", написана дещо пізніше у 1845 році. У ній Т. Шевченко пише, що намагання Хмельницького утворити союз "москаля" і "козака", призвело лиш до того, що Україна добровільно прийняла Московський протекторат, а гетьман віддав клейноди, щоб потім, принижено дякуючи, отримати їх з рук російського царя. Тому з гіркотою і осудом звучать рядки з вірша:

Отаке-то, Зіновію,

Олексіїв друже!

Ти все оддав приятелям,

а їм і байдуже [9, 272].

У тому ж таки 1845 році була написана і поема-містерія "Великий льох", яка стала обвинуваченням Московській політиці на Україні. Вже на початку твору бачимо виразно негативну оцінку подій 1654 року. Так перша душа кається в непроститому гріхові, за який її не пускають в рай, а вона ж всього лише, коли Хмельницький їхав на Переяславську раду, "води набрала та вповні шлях і перейшла", а це, як відомо, символізувало вдале здійснення задуманого. Отже, навіть найменша причетність до цього згубного історичного акту є гріхом, а самому гетьману прощення, певно, не буде ніколи.

Т. Шевченко залишався непохитним у своєму погляді на вчинок гетьмана. Зміст останньої поезії, написаної ним на Україні ("Якби-то ти, Богдане п'яний"), свідчить, як слушно зазначив Ю. Івакін, що від періоду "трьох літ" ставлення поета до Богдана Хмельницького не змінилося" [5, 74]. Тобто Т. Шевченко приїхав до Переяслава вже психологічно та ідеологічно готовий написати те, що написав. Природно, що саме в Переяславі, який, як і багато інших міст України, славетних за Б. Хмельницького, був забутий і занедбаний, думки митця про трагічну долю України знову поєдналися з іменем гетьмана. Саме через це – Т. Шевченко ще раз згадає гетьмана в Петербурзі, зазначаючи в поезії "Осії. Глава XIV (подражаніє)" (1859), що Україна покарана неволею і розоренням за нерішучість, слабкодухність своїх синів.

Отже, різниця у сприйнятті образу гетьмана Богдана Хмельницького Т. Шевченком і його попередниками, сучасниками, навіть, нащадками,

дуже істотна, тому вона належить, як було зазначено, до останнього із різновиду метатекстових елементів у поетичній спадщині поета.

Відтак, можемо зробити висновок, що в поетиці Т. Шевченка усі відзначені нами метатекстові структури виступають як спроба митця зрозуміти сутність художнього зображення в літературі, осмислити власну творчість та викликати належну реакцію реципієнта.

1. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975; 2. *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. – М., 1979; 3. *Бердник О.* "История Русовъ" як метатекст. – Донецьк, 2002; 4. *Грабович Г.* Шевченко як міфотворець. – К., 1991; 5. *Івакін Ю.* Коментар до "Кобзаря" Поезії 1847 – 1861 рр. – К., 1968; 6. *Лотман Ю.* Текст в тексте // Труды по знаковым системам. Вып. 14. – Тарту, 1981; 7. *Кирилук Є. Т. Г.* Шевченко. – 1976; 8. *Марченко М.* Історичне минуле українського народу у творчості Т. Г. Шевченка. – К., 1976; 9. *Шевченко Т. Г.* Кобзар. – Львів, 1964.

М. Назаренко, канд. філол. наук

Ювілейний Т. Шевченко: семантичне поле образу

Рецепція образу письменника у свідомості прийдешніх поколінь, динаміка його "літературної репутації" – одне з найактуальніших питань сучасної історії літератури. Як зазначає М.Л. Гаспаров: "Те, що думали про Пушкіна за Писарева, за Гершензона, за Сталіна і за нас із вами, дуже мало говорить про Пушкіна і дуже багато про ці наші епохи..." [7].

Втім, ми вважаємо, що й про самого письменника відгуки нащадків можуть сказати досить багато – принаймні про те, які саме реальні риси його життєвої та творчої подоби виявилися актуальними для сучасників та прийдешніх поколінь. Якою мірою "ліричний герой" (у точному, тинянівському розумінні терміну) формує подальше існування образу? Ця проблема є особливо важливою, коли йдеться про постать і творчість Шевченка, оскільки в його випадку власне творчість, життєтворчість й образ Кобзаря в національній культурі переплелися дуже щільно.

Наша розвідка має на меті показати еволюцію одного з аспектів рецепції та трансляції образу Шевченка в національній культурі, а саме – аспекту ювілейного. Не маючи можливості розглянути й проаналізувати усі незчисленні тексти, присвячені певній річниці Шевченка, ми зупинилися лише на тих, які виявляють санкціоновані суспільством риси образу. Йдеться про тексти, безпосередньо пов'язані зі святкуваннями – тобто, власне кажучи, з уявленнями про те, якими ці святкування мають бути. У методологічному плані наша робота продовжує відому статтю Г. Грабовича "Колажі з Шевченком" [8], де показано, як саме приховані ідеологічні настанови визначають побудову комплексних, гетерогенних творів, присвячених Кобзарю.

Очевидно, що магістральний напрям інтерпретації життєтворчості Шевченка був визначений вже промовами над труною поета, що були надруковані у березневному числі "Основи" за 1861 р. Це передовсім утвердження народності Шевченкової поезії, її значення для всього слов'янського світу і – що цілком природно для розпочатих промов – продовження сучасниками й нащадками розпочатої Шевченком "неустанної роботи для добра України та всього світу" [24, 91].

Настільки ж очевидно, що всі ці мотиви можна адекватно оцінити лише в історичному контексті: для Куліша, наприклад, було важливим те, що він у своїй промові "узяв темою свободу думки й ідею народності" (лист до М. Гоголь [26, 36]).

Протягом наступних п'ятдесяти років і у Східній, і в Західній Україні поступово виробляється усталена схема Шевченкових свят, яка модифікується відповідно до політичних обставин. Сама ця схема наслідує й ілюструє вихідні інтерпретаційні тези ("Шевченко голосно на всю Україну озвався, мов усі співи народні і всі людські сльози разом заговорили" – Куліш [15, 28]; "Шевченко як поет – це був сам народ, що продовжував свою поетичну творчість" – Костомаров [24, 102]).

Цензурні утиски, через які багато віршів поета викреслювались з програм вечорів, спричинили цікавий ефект: постать Шевченка такою мірою ототожнюється з Україною в цілому, що цілком можливим стає проведення вечора, на якому твори поета не виголошуються взагалі [12, 220]. Втім, навіть подібні "вокально-музичні концерти" сприяють створенню ювілейного образу: Шевченко, як сказано, це український народ взагалі (тож святковою виставою може бути "Наталка Полтавка", а не лише "Назар Стодоля"); і Шевченко – це невід'ємна частина світової культури (тож музика Моцарта й Верді цілком може становити основний зміст урочистого вечора).

Так створюється міф – у тому сенсі, який в це слово вкладав Ролан Барт [2], тобто знакова система, що виникає "над" іншою знаковою системою. Знаками другого рівня стають Шевченківські свята і сам Шевченко: це означає, що їхній зміст (власне, конотації) може бути довільним. Згадаємо перелік інтерпретацій – переважно таки ювілейних, – зроблений Драгомановим: "Шевченко вже не "безумний патріот". Шевченко ніколи й не був "сепаратистом". Шевченко – ворог Росії й Польщі й козако-український республіканець. Шевченко – ворог Росії. Шевченко – мирний патріот. Шевченко пророк "своєї хати й своєї мудрості", яка вберега од "джуми нігілізму". Шевченко – не соціаліст і не революціонер, а законний австрійський поступовець. Шевченко – не "современный украинофил". Шевченко – нігіліст і соціаліст. Шевченко – Христос і Беліал" [11, 7].

Знаки другого порядку створюються, аби стати частиною ідеологічних конструкцій, і тому легко деконструюються у межах зовсім іншої ідеологічної системи, що, власне, й демонструє вбивча пародія

Драгоманова. Не менш важливим, ніж сам факт свята, стає місце та час його проведення: сакральність або принаймні висока значущість певного локусу стають запорукою дієвості здійснюваного ритуалу.

Київ як центр Русі / України / українства, створюючи власний текст або принаймні власний міф (у зазначеному вище сенсі), входить у складні стосунки з інтерпретаціями міфу Шевченкового. Достатньо згадати: пам'ятник Кобзарю не було встановлено перед Першою світовою війною, бо "в городе, где пролита кровь Ющинского и Столыпина, недостойно ставитъ памятник безбожнику и хулителю православия" (цит. за: 9, 696). Тож значущою стає ювілейна відсутність, лакуна, що всіма відчувається. Характерним прикладом є відзначення 50-ї річниці від дня смерті Шевченка у київській опері: "програму того вшанування було обмежено (перше всього заборонено приїзд галицьких гостей), а через те "Український Клуб" зрікся святкування – зовсім. Внаслідок того зреклося всякого урочистого пошанування Кобзарєвої пам'яті й Київське "Наукове Товариство". [...] Отже, відбулася тільки панахида, замовлена "Українським Клубом", дуже урочиста, в Софійському соборі, з гарними хорами. Більше в Києві не було в 50-ті роковини смерті Кобзарєвої – ніде нічого! Кобзаря спом'янули тільки якo "раба Божого Тараса" [21, 23]. Пор. звіт 1901 р.: "Нельзя не обратитъ внимания на тот факт, что из всех провинциальных университетских городов только в одном Киеве периодическая печать (три газеты) игнорировала 40-летие со дня смерти Т. Г. Шевченка, не почтив его ни единым словом" [1, 10].

(Радянський час дає не менше прикладів сакралізації певного місця й символічної боротьби за його "присвоєння" – від арештів біля пам'ятника Шевченку в Києві до самоспалення О.Гірника на Тарасовій могилі "з приводу 60-річчя проголошення самостійності України Центральною Радою" [13]. Пор. також слова Рильського, сказані у 1944 р.: "[...] тільки в землі Радянській живе справжній, неспотворений образ Шевченка" [20, 13].)

Таким чином, відсутність, не-спомин стає імпліцитною згадкою про те, що не вимовляється: Шевченкової річниці не можуть оминати ані чорносотенці, ані українофіли – і фактичне бойкотування події лише сприяє ствердженню й розвитку образу Шевченка в різних ідеологічних системах.

Це явище чудово усвідомлювали більшовики: в їхніх текстах, присвячених століттю Кобзаря, зустрічаємо протилежні твердження, які без перешкод поєднуються в цілісній ідеології (орвелівський механізм "двоєдумства"). З одного боку: "Наші ліберали, – писала газета "Шлях правди", – [...] протестують проти [заборон 1914 р.]. Але в їх протесті – добра частка холопства і раболіпства. Пуришкевичів намагаються вони усовістити вказівкою на те, що, розлючуючи українців, "ми", мовляв, допомагаємо Австрії, яка на "сепаратистських" струнах розіграє свою

політику. Не через це протестує проти гонителів Шевченка демократія, робітничий клас" тощо [24, 441]. В даному контексті Шевченко – один з "найвидатніших національних поетів", який отримав від нащадків кріпосників ярлик "мазепинця" [24, 440]. З іншого ж боку, відомі слова Леніна: "Заборона вшанування Шевченка була таким чудовим, прекрасним, на рідкість щасливим і вдалим заходом з точки зору агітації проти уряду, що кращої агітації і уявити собі не можна" [24, 39]. Тут, фактично, приймається точка зору затаврованих вище "лібералів", і заборона Шевченкового свята стає лише приводом для "розлючення українців" та інших мешканців "тюрми народів".

В кожному разі наявність чи відсутність (заборона, саботаж) події стає більш значущою, ніж сам ювіляр, і сприяє виникненню навколо нього певного семантичного поля, – навіть більш складного і розгалуженого за відсутності події. Так само: відсутність популярної брошури про Шевченка, написаної українцем, до певної міри компенсується тим, що такий текст видав уроджений німець В. Краніхфельд – що виявляється в очах сучасників здійсненням пророцтва Кобзаря ("Нехай скаже німець...") [1, 6 – 7].

Інший, навіть складніший варіант, – це відсутність у присутності, позбавлення Шевченкових свят живого сенсу, про що М. Сріблянський написав ще 1910 року ("Поет і юрба"). Він нешанобливо назвав "панахидами" численні вечори, присвячені тому чи іншому діячу української культури. Небезпеки, які чаяться у девальвації свят, на думку Сріблянського, такі: це, по-перше, втрата своєрідності кожної окремої постаті (зазначене вище ототожнення Шевченка з культурою як такою) і, по-друге, як наслідок, брак структурованості. До ювілейного образу входить усе, хоч якось дотичне до поета, навіть "воли, які бачили поета від-далеки" [19, 664].

Реакцією на такі свята стала спроба анти-ювілею, здійснена 1914 р. Михайлем Семенком. І для нас не так важливий його символічний жест – "Я палю свій "Кобзарь", – як причина, яка його спонукала: "Пошана твоя його [Шевченка] вбила, – звертається Семенко до культурного українця, "чудового цілком" [19, 548].

Але водночас із, так би мовити, уніфікацією Шевченка спостерігаємо і протилежну тенденцію: має місце диференціація образу в різних контекстах, вибірка певних, соціально придатних рис та елементів. Прослідкувати це можна на прикладі дитячих свят і літературних вечорів.

Ми маємо цілий набір методичних вказівок щодо проведення Шевченкових свят у дитячих закладах та бібліотеках від 1918 до 2004 рр., які дуже виразно відбивають суспільні тенденції майже дев'яти десятиліть.

Питання, як саме розповідати про життя і творчість Шевченка дітям, було на початку минулого століття нагальним. В усіх відомих текстах – і

дореволюційних, і навіть перших революційних років – має місце суворий відбір тем та фактів. Абсолютно відсутня тема "богоборства" або, точніше, складних стосунків Шевченка із Богом. (Що й зрозуміло, якщо згадати, приміром, бурхливе обговорення теми у Західній Україні в 1911 – 12 рр. [16]). Зі скороченнями цитується "Заповіт" і не тільки: "Я так її люблю, // Мою Україну убогу, – // За неї душу погублю" [27, 8]. І там само: Шевченко, "що так любив свій рідний край, "свою Україну убогу", перетерпів за неї багато мук" [27, 12]. Табуований рядок очевидний для всіх, крім, звісно, дітей.

Дещо складніше із соціальними мотивами. Так само, як і до революції [1, 27 – 28], у 1918 – 19 рр. ще не санкціонована офіційно історія заслання Шевченка. Тож можемо зустріти твердження, що у солдатчину Тараса відправили "дуже значні" люди [27, 17], і згадку про боротьбу за народ [3, 5].

Головні ж теми в ці роки – тяжке дитинство Шевченка (це залишилось незмінним і в радянський час завдяки програмним творам С. Васильченка й О. Іваненко) і любов поета до дітей. Кульмінацією природно стає "жива картина", в якій виконує ролі Шевченка "годує [дітей] ласощами та щось розказує їм" [27, 11]. Зрозуміло, чом цей, сказати б, культурницький момент не набув подальшого розвитку: в "дитячому" сегменті радянської культури роль старого, що дарує цукерки, перебрав на себе Дід Мороз, а перегук з цим новоствореним міфологічним образом був небажаним, бо Шевченко в тій-таки ідеологічній системі належав зовсім до іншої категорії.

Надалі – у методичних посібниках 1930 – 60-х рр. – акцент переноситься на сучасність і соціальний контекст, якому підпорядковуються й оповіді про дитинство майбутнього поета [28; 23; 10; 17; 25; 4; 5; 18; 6]. Відбуваються зміни в тематиці виступів та лекцій: майстерність Шевченка-поета практично не згадується, переважають огляди соціальних обставин Шевченкового життя, місця Кобзаря в радянській культурі та впливу/ дружби російських революціонерів-демократів. (Зауважимо, що остання тема була не менш популярною і до революції, коли підкреслювалася належність Шевченка до загальноєвропейської чи загальнолюдської культури і, відповідно, заперечувалися сепаратистські тенденції в його творчості.) Можна прослідкувати закономірності у динаміці та порядку слідування рекомендованих тем відповідно до суспільних змін.

"Присвоєння" Шевченка офіційною радянською культурою підкреслюється й тією обставиною, що власне Шевченкові тексти розчиняються у нових, концертно-ювілейних. Зникнення межі між творами Шевченка і авторів, які вітають чергову його річницю, знаменує остаточне перетворення "Кобзаря" на фольклор, і до того ж фольклор радянський чи постколоніальний. Лозунг ототожнюється з поезією і стає її логічним продовженням або заміною. "Всім народам, ще не вільним, //

Кобзаревим словом гнівним // Скажем щиро ми: // "Вставайте, // Кайдани порвіте..." (1961) [5, 61]. Або: "Він вірив, що мистецтво й мова // Будуть у краю процвітати, // Й буде свобода, воля, слава, // "І буде син, і буде мати!" (2004) [14, 13].

За відсутності в усіх згаданих текстах інтересу до Шевченка як поета несподівано актуалізується гасло "бути як Шевченко", яке повторюється в різних контекстах та на різних рівнях. У межах розгляду теми "Шевченко на засланні", наприклад, пропонується таке звернення до класу: "Розкажіть, діти, яку участь ви берете в озелененні рідного міста, села" [5, 10].

Йдеться, власне, про міфологічне коло вічного повторення, в якому Шевченко набуває безсмертя, подібно до Леніна. Цікаво, що радянський міф вбирає в себе легенди про невмирущість Шевченка, які виникли одразу після його смерті (див.: 19, 551 – 637). Вічна присутність Шевченка в культурі осмислюється як вічна актуальність його образу (не обов'язково творів!), – тобто можливість використати цей образ у сучасному, передовсім політичному контексті. Тому в переліках рекомендованих тем з'являються й такі, як "Шевченко проти польського панства" [23, 11], "Шевченко проти ліберального панства" та ін. Водночас аналогічні політичні розділи та тексти стають частиною збірок "Шевченко у народній творчості" (див.: 19, 649). Дуже показовим є використання творів Шевченка в антифашистській та, зокрема, антинімецькій пропаганді в роки Великої вітчизняної війни [20].

Сучасність є тим, що передбачав Шевченко (радянський варіант: "Виставка самодіяльних художників на тему: "Справдилися завітні думи Шевченка" [10, 33]) – чи тим, проти чого боровся Шевченко (антирадянський, широко представлений у [22]). Метафорична, ідеологічна "присутність" Шевченка стає наочною в усіх видах самодіяльності, починаючи з дореволюційних "живих картин". Паралельно із зростанням значущості Кобзаря, його обожненням, відбувається викликаний цим процес його віддалення. У шкільній виставі 1961 р. він вже не грає з дітьми, а спостерігає з п'єдесталу на процесію своїх героїв [18, 7 М9]; у 2004 р. присутній лише як портрет [14, 9].

Не менш цікавою нам видається зміна набору імен діячів світової культури, з якими порівнюється Шевченко в ювілейних промовах. Можна визначити кілька тематичних груп: 1) народні поети й співці (Руставелі, Кольцов, Джамбул); 2) засновники національних культур (Гомер, Данте, Шекспір, Пушкін); 3) суто лірики (Шеллі, Гайне). Остання група порівнянь зустрічається найрідше (напр.: 1, 25), бо знаходиться поза ідеологічними конструкціями і, як така, не може бути використана суспільством. Перші ж дві до певної міри конкурують між собою і знаменують коливання пріоритетів у радянській та пострадянській культурі.

Ми визначили лише кілька напрямків вивчення рецепції образу Шевченка у ХХ столітті. Проте не маємо сумніву, що подальші

дослідження виявляться плідними – як для шевченкознавства, так і для історії української культури взагалі.

1. *Андрієвський Ал.* Поминки Т. Г. Шевченка в русской печати в сороковую годовщину его смерти (26-го февраля 1901 года). – Одесса, 1901; 2. *Барт Р.* Миф сегодня // *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1994; 3. *Білецький Л.* Про Тараса Шевченка: До шкільного святкування роковин Кобзаря України. – Умань, 1918; 4. *Бюлетень досвіду.* Відзначення клубами Полтавщини 125-тиріччя з дня народження великого українського народного поета Т. Г. Шевченка. – Полтава, 1939; 5. Відзначення 100-річчя з дня смерті Т. Г. Шевченка в школах і позашкільних закладах УРСР. – К., 1961; 6. *Внучкова Л., Судак В.* В сім'ї вольній, новій (Методичні матеріали до 150-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка). – К., 1963; 7. *Гаспаров М.* Как писать историю литературы // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 59; 8. *Грабович Г.* Колажі з Шевченком // *Грабович Г.* Шевченко, якого не знаємо (З проблематики символічної автобіографії та сучасної рецепції поета). – К., 2000; 9. *Дзюба І.* Тарас Шевченко. – К., 2005; 10. *До 125-річчя з дня народження поета.* 1814 р. – 1939 р. – Дніпропетровськ, 1938; 11. *Драгоманов М.* Шевченко, українофіли і соціалізм // Драгоманов М. Літературно-публіцистичні праці: У 2-х т. – К., 1970. – Т. 2; 12. *Дубина М.* Вічно живий: З історії вшанування пам'яті Тараса Шевченка на західноукраїнських землях 1861 – 1939 рр. // В літопис шани і любові. – К., 1989; 13. *Іщенко М.* "...Спалився Гірник Олекса з Калуша" // Літературна Україна. – 20.02.1992. 14. *Круківська В.* Вічне слово Кобзаря. – Л., 2004; 15. *[Куліш П.] Хуторянин.* Листи з хутора. Лист III. Чого стоїть Шевченко як поет народний // Основа. – 1861. – Март; 16. *Лозинський М.* Духовенство і національна культура. – Л., 1912. 17. Методичний матеріал на допомогу художній самодіяльності до 125-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка. – Сталіно, 1939; 18. *Мищенко Л.* Шевченківський вечір у школі. – Л., 1961. 19. *Назаренко М.* Поховання на могилі (Шевченка, якого бачили). – К.: Сварог, 2006; 20. *Пам'яті Тараса Григоровича Шевченка:* Зб. доповідей, читаних на ювілейній шевченківській сесії АН УРСР 9 і 10 березня 1944 р. – М., 1944; 21. *Пам'ятка про пошанування 50-х роковин смерті Тараса Шевченка.* – Видання часопису "Рідний Край", 1911; 22. *Посвята.* – Л., 2003. 23. *Про проведення в школах 125-річного ювілею з дня народження Т. Г. Шевченка.* – К., 1938; 24. Світова велич Шевченка: Зб. матеріалів про творчість Т. Г. Шевченка: В 3-х т. – Т. 1. – К., 1964; 25. *Т. Г. Шевченко.* 1814 – 1861. До 125-річчя з дня народження великого українського народного поета. – К.-Х., 1939; 26. *Т. Г. Шевченко в епістолярії* відділу рукописів. – К., 1966; 27. *Шевченкове свято.* – Вид. Подільської губ. нар. управи, 1919; 28. *Шевченкові роковини в селянському будинку* // Селянський Будинок. – 1926. – № 2.

О. Осадча, асп.

Національні й загальнолюдські критерії виховання в повістях Шевченка

Середина і друга половина XIX ст. – час, коли мистецтву, а особливо слову належала велика просвітницька роль. Розвиваючись у романтичному руслі, література все більше концентрувалась на зображенні індивідуальності, неповторності особистості. Саме це давало можливість передачі певного національного колориту в конкретну епоху,

його неповторності та унікальності. І хоча в літературі XIX ст. все більше уваги приділяється загальнолюдським проблемам, у центрі залишається людська особистість зі своїми поглядами, вподобаннями, прагненнями та мріями.

До жанру повісті Шевченко вперше звертається після повернення до Петербурга з України. Його прозові твори дають можливість з'ясувати, які соціальні питання найбільше хвилювали автора.

Саме враження від побаченого, швидше за все, спонукало його до написання "Наймички" в прозовому варіанті (1844), оскільки розповідна манера дає змогу детальніше описати ситуацію. У першому ж прозовому творі Шевченко звертається до однієї з найбільш важливих для нього тем – теми сирітства, яка проходить через всю поезію та прозу автора. Тяжкі переживання дитячих років на все життя залишилися незагоєною раною в його душі. Я. Ярема саме цим пояснює причину того, чому Шевченко довгий час не звертався до свого дитинства ні в поетичній творчості, ні в малярстві: "Вона [душевна рана] не дозволяла йому настільки "внутрішньо успокоїтися", щоб могли відновлювати картини свого минулого та переживати їх удруге в своїй уяві" [13, 10]. Його товариш Афанасьєв-Чужбинський згадував, як одного разу, після вечора, присвяченого читанню поеми "Dziady" Міцкевича, Шевченко, йдучи по воду для чаю, співав пісню "Та нема в світі гірш нікому, Як сироті молодому" – "улюблену тоді його пісню" [5, 91]. Можливо, знову повернутись до спогадів про своє сирітство спонукала його доля хлопчика, який працював у Чужбинського на кухні [5, 91]. "Люди вражливі і ніжні, тип, до якого належав Шевченко, – зазначає С. Балей, – вибирають часто таку дорогу: засклеплюються, як черепахи, в собі і творять власний фантастичний світ злуди і сну, в котрім переживають в нинішніх візіях те, чого відмовила їм дійсність" [1, 8]. На противагу таким особистостям, Шевченко мав активну життєву позицію, намагався влаштувати своє особисте життя, що говорить про силу характеру.

Зі спогадів та Щоденника ми знаємо, що Шевченко дуже любив дітей і при найменшій нагоді проводив з ними свій вільний час. А. О. Ускова згадувала: "Дітей Шевченко дуже любив. Мою старшу доньку Наталію він дуже балував і завжди шукав нагоди побавитись з нею" [5, 239]. К. Б. Піунова розповідала про відвідини Шевченком її родини: "Тараса Григоровича особливо любили мої маленькі сестри і брати, яких, як і взагалі всіх дітей, дуже любив він. Вони його, бувало, буквально обліплять з усіх боків, і він годинами бавиться з ними, співає їм українських пісень; особливо розважав він дітей піснею, яку навчив підспівувати хором. <...> І діти найменші <...> називали його "Чеберик" або "Чок-чеберик" [5, 277]. А Варфоломій Шевченко згадував: "Живучи у мене, Т. Г. щиро любив мою сім'ю, особливо 11-літнього сина мого Андрія. Андрій співав йому наші пісні, котрими Тарас, як сам, було, говорить, "впивався" і розказував хлопцеві, що означає яка пісня" [5, 31].

Характеризує митця і запис у Щоденнику, який він зробив після того, як всього-навсього побачив на землі відбитки дитячих ніг: "Возвращаясь на огород, набрел я на тропинку, на уже засохшей грязи которой видны были отпечатки миниатюрных детских ножек. Я любовался и следил этот крошечный детский след, пока он не исчез в степной долине вместе с тропинкой" [11, 50]. "Любов до дітей, за переконанням Т. Г. Шевченка, – зазначає С. Чавдаров, – повинна бути властива всім хорошим людям. З того, як хто ставиться до дітей, можна судити про якості людини і оцінювати її характер. Не любити дітей може тільки людина зла, недоброзичлива, не варта поваги" [6, 52].

Перебуваючи в Орській фортеці, багато побачивши і переживши, Шевченко все частіше згадує своє дитинство. Смерть матері, знущання мачухи, навчання у п'яниць-дячків, служба козачком у панських покоях – все це припало на долю Тараса. Зростаючи сиротою-кріпаком, він потребував батьківської ласки та любові, а знав лише важку працю і приниження. "Дитина до родичів, які її покинули, умираючи, відчуває свого роду тяжко давлений жаль за кривду, тим способом дитині невинно заповідяну, і домагається за неї спокути", – стверджує С. Балей [1, 60]. Я. Ярема, у свою чергу, зазначав, що "після смерті доброї матері повертається світ до осиротілої дитини цілим своїм ворожим обличчям. <...> Почуття любові до матері переливається на інші об'єкти та постаті, що гармоніюють із образом матері" [13, 15]. Це пояснює, чому Шевченко у своїй творчості звертається до теми дитинства.

Якщо переглянемо його поезію, прозу й малювання саме з цієї тематики, то зможемо уявно поділити її на дві групи. До першої віднесемо твори, які показують сирітську долю. Ця тема широко розроблена в поезіях "Думка" ("Тяжко-важко в світі жити..."), "На вічну пам'ять Котляревському", "Добро, у кого є господа...", "Ой умер старий батько...", "На Великдень на соломі...", "І золоті, й дорогої...", у поемах "Катерина", "Гайдамаки", "Тризна" та інших. Об'єднує ці твори спільний персонаж – дитина-сирота, яка повинна сама дати собі лад, заробити на життя: сирота "до світа // Встає працювати" [7, 89], "и жизни труд, как сирота, он встретил рано; // Упреки злые встретил он за хлеб насущный... В сердце рану // Змея прогрызла... Детский сон // Исчез..." [7, 241], "У наймах марніє" [8, 160]. У прозових творах тема сирітства розкрита в повістях "Варнак", "Музыкант", "Художник", "Несчастный". З малювальної спадщини Шевченка до цієї групи зарахуємо картини "Сирітка-хлопчик під тином ділиться милостинею із собакою" (не збереглася), "Казахські діти-жебраки", "Казахський хлопчик, який грається з кішкою", "Хлопчик-натурник". Сюди ж зарахуємо твори про сиріт-байстрюків, доля яких нічим не краща за сирітську і в більшості випадків повторює її. Це – "Лілея", "Русалка", "Відьма", "Титарівна", "Марина", "Сотник", "Петрусь", "Слепая", "Сова", "Варнак". "Судьба байстрюка, хоча він і має матір, зближується своєю невідрадністю до

долі сироти; у Шевченка поняття "сирота" й "байстрюк" майже зливаються в одно. Байстрюк для Шевченка, – зазначає С. Балей, – це сирота у вищій степені. Тому поет, почувавши себе сиротою, вчувався легка в постаті такі, як син наймички, і, можна сказати, почасти ідентифікував себе з ними" [1, 59]. Досліджуючи психологію творчості Шевченка, С. Задорожна доходить висновку, що у автора "стражденність, страдництво перенесені з площини емпіричної у площину морально-етичну, духовно-психологічну, наснажуючи основну тональність звучання образу надзвичайно щемливою, особистісною нотою – своїм страдництвом і сирітством. Долями своїх героїв поет пояснює свою власну долю, найінтимнішу духовно-психологічну суголосність маючи з образом жінки-матері" [3, 74].

Другу групу становлять твори, в яких передано щасливе дитинство героїв: всиновлених сиріт і байстрюків та таких, котрі виростили в класично щасливих сім'ях. Це – "Невольник", "Наймичка", "Княжна", "Царі", "У наших раї на землі...", "І досі сниться: під горою...", "Сон" ("На панщині пшеницю жала...") (цікавим є те, що вимріяне щастя Шевченко і герої його поезій бачать лише у снах), "Наймичка" (повість), "Близнець", "Музыкант", "Капитанша". Зображену ідилічну картину життя селянської родини Шевченко переніс і в живопис – "Селянська родина". "На пасіці". Всі названі твори об'єднує образ дитини, любов Шевченка до дітей, його бачення щасливого дитинства, щасливої родини, про яку він мріяв все життя. "Мрійливість не обумовлюється тим, щоби кількість та різноманітність образів, які перед собою розсновує душа, була дуже велика; навпаки, у мрійників вона замикається часом у кількох повторюючихся безупинно мотивах" – стверджує С. Балей [1, 42]. Між тим, що письменник бачив насправді, і тим, як він зобразив родинний уклад в своїх повістях, – величезна прірва. Можливо, саме нестача сімейного затишку сподвигла його на зображення казково щасливих родин.

Розвиваючи тему дитинства, найбільшу і найважливішу роль Шевченко відводив матері. Переоцінити значущість материнської опіки для дитини неможливо, і саме від матері, на думку Шевченка, залежить те, ким виросте її дитина. "Мати всюди неоднакова мати. Коли розумна та щира, то й діти вийдуть в люде, хоч попідтинню; а хоч і одуквана, та без розуму, без серця, то й діти виростуть, як ледащо в шинку" [12, 190] – зазначає автор, широко розкриваючи образ матері в поемах "Наймичка", "Марія", повістях "Наймичка", "Музыкант", "Несчастный". У кожному окремому випадку Шевченко подає різні типи материнських образів:

мати, яка кладе життя на алтар любові і благополуччя своєї дитини, виховує її, притримуючись народних звичаїв та законів суспільної моралі;

мати, яка не бере участі у житті дитини, віддавши її на виховання стороннім людям-опікунам;

мати, засліплена любов'ю до своєї єдиної дитини, не визнає загальноприйнятих законів виховання, в результаті чого не може дати дитині ради.

До першого типу віднесемо покритку Лукію з повісті "Наймичка". Зневірена в людях, вона хотіла накласти на себе руки, але любов до сина Марка пересилила душевну зраду. Взагалі думки про долю жінки-покритки не полишали його. "Образ матері-покритки, так як він представляється уяві Шевченка, має даліше в собі ту яркість, ту закрутку чогось по своїй суті переважаючого, нечуваного, в якій яркість почувань поета самого, острота його власного болю і негодовання находить свій вислів і заразом підпору" [1, 57]. На думку С. Балея, часте звертання митця до цього образу є нічим іншим, як проекцією Шевченкового зламаною щастя [1, 58]. Автор не жаліє Лукію, він звеличує її в любові до сина, це – "предмет, який в тім случаю головню [його] займає <...> Коли Шевченко відчував тугу за матір'ю і коли у мрії материнська стать являлася йому, то мала вона, ймовірно, черти, які зближали її до постаті "Наймички", між тим як поет сам вчував себе у роль Марка" [1, 61].

Другий тип уособлюють образи графинь у повістях "Варнак" і "Музыкант". Це – матері, які байдуже ставились до своїх дітей, а їхнє виховання переклали на плечі інших – панни Магдалени перша та Антона Адамовича й Мар'яни Якимівни друга: "Графиня была женщина светская, избалованная прежними успехами на поприще светской жизни, любила у себя банкеты, где, разумеется, первенствовала между провинциалками, читала итальянские и французские новеллы и больше ничего не делала. Сын вырастал хотя и под одной крышей с нею, но она его видела раз или два в день и то мимоходом" [9, 130 – 131]; "Софья Самойловна, мать их по названию, великосветская дама. А главное – красавица. Красавица, которая конфузится, когда ее кто спросит о здравии ее детей. Для нее это все равно, что сказать: "Как вы, Софья Самойловна, подурнели". И притом, как дама светская, она после каждого бала (а их у нас в году бывает три, а в высокосный и четыре) должна отдать визиты своим гостям, а гостей, вы сами видели, сколько наехал <...> Пока отдает визиты, смотрит – другой бал готовится, там третий. Так и год проходит. А там, если выберется время, надо и в Петербург съездить. "А то, – говорит, – между этими хохлами совсем очерствеешь" [9, 198 – 199].

Третій тип показано на прикладі Марії Федорівни у повісті "Несчастный". Ця жінка мала "[ум] практический или положительный" [9, 247]. Вийшовши заміж за ротмістра, вона стала мачухю, у найгіршому розумінні цього слова, двом його дітям – Лізі й Колі: "<...> дети под непосредственным блюдением Марьи Федоровны бледнели и

худели" [9, 148]. Зовсім іншим було її ставлення до власного сина Іпполіта. Вона оберігала його, пестила, виконувала всі його забаганки і вважала зайвим винаймати для сина вчителів. Таке виховання з часом принесло свої плоди, коли навіть сама Марія Федорівна вже не мала впливу на Іпполіта, "як не крестилась, однак ж не могла дослушати красноречиву повесть о похищеніях своего единственного сына Ипполитушки" [9, 288]. Мати змушена була сама писати прохання "о написании в рядовые сына <...> за неуважение к матери" [9, 288].

На один рівень з матір'ю Шевченко ставить і опікунів. Від них в основному й залежить виховання дітей. Треба відзначити, що у всіх повістях, окрім повісті "Несчастный", опікуни безмірно люблять своїх вихованців, виховують їх в атмосфері поваги й любові до людей, до країни, в якій вони народились, до мистецтва, навчають їх народних пісень та звичаїв, велику увагу приділяють освіті. "Безрадісність і неміч дитинячого віку вимагає, щоби була якась сила, що зглядом дитини була би родом провидіння, дитина з природи річі поневолена займати у відношенню до оточення більше пасивну роль, вона полишена добрій волі сих, на котрих опіку вона оставлена" [1, 36]. Сім'ї, в яких виростали вихованці, Шевченко зобразив ідилічно, такими, якими, на його думку і в його мріях, вони повинні бути. Є. Нахлік зазначає, що "Шевченко виражав прагнення повноцінного щастя, яке мислив собі тільки в повнокровному житті, хоча, враховуючи реальні обставини, взірцевими зображав також стоїчних праведників, які смисл свого страдницького існування вбачають у тому, щоб жити задля дітей і ближніх" [4, 63]. Таким є Марта і Яким Гирло ("Наймичка"), Мар'яна Якимівна й Антон Адамович ("Музыкант"), Прасковія Тарасівна і Никифор Федорович ("Близнецы") та Яким Туман ("Капитанша"). На особистісних якостях цих людей, на їхній вдачі, на їхньому ставленні до своїх вихованців Шевченко загострює увагу. Оскільки вони є опікунами, діти автоматично сприймають їх як своїх батьків, що накладає величезну відповідальність на них. "Особа батька та матері стає при тім для дитини <...> взірцем до наслідування" [1, 29]. Звернімо увагу, що діти в родині опікунів потрапляють, коли ті вже є літніми людьми, доля не дала їм власних дітей, а вихованці послані Богом як благословення за праведне життя. Порівняймо: "Я все думаю, Якиме, кому-то мы после себя добро свое оставим? Не даровал нам с тобою Господь ни дочери, ни сына. Так и помремь одиноки! <...> Да, прогневали мы милосердного Господа, не утешил Он ледачую старость нашу! Так и гробовой доской покроемся, и некому будет от души заплакать, и некому будет помянуть наши души грешные! <...> Кто же расскажет радость старой Марты и Якими, когда они увидели под перелазом дитя, окутанное старой серой свиткой, и головка прикрытая зеленым широким лопухом" ("Наймичка") [9, 65], "<...> эта старая добрая чета, проживши много лет в мире и благополучии, не имела ни единого детища <...> Они, бедные, долго и

усердно молились Богу и надеялись, наконец, и надеяться перестали <...> – Ну, благодарим Тебе, Господи наш милосердый, – проговорила она, крестясь и бережно подымая вместе со свиткой двух красненьких малюток, – наградил-таки Ты нас, Господи, на старости лет" ("Близнецы") [10, 13 – 14]. Таке розгортання сюжету нагадує казки на кшталт "Снігуроньки".

Виховання в родині опікунів також різко відрізняється від виховання в "панських покоях". Шевченко показує розподіл виховних обов'язків між батьком та матір'ю, причому в такому вигляді, як вони існували у селян з незапам'ятних часів і які, на думку автора, є взірцевими, ідеальними. В обов'язки матері входило навчити дитину молитов, народних пісень, а також хатньому господарству, якщо це дівчинка, батько ж повинен був навчити грамоті, історії за переказами або за книжними відомостями, якщо мав їх, та ще ремеслу, якщо це був хлопчик. Саме на такому укладі наголошує Шевченко: "Я-то буду учить его письма, сколько сам, грешный разумею. А вот чтобы ты его сначала научила! <...> всему доброму! Вот что! Ты теперь у него мать, так что учи его, когда он, даст Бог, заговорит, молиться Богу. А я, посмотревши, как он будет молиться, и Письма Святого выучу. И Псалтырь ему свою святую, умираючи, передам" ("Наймичка") [9, 72]. Варто відзначити, що дітей в повістях Шевченка опікуни виховують за українськими звичаями. В. Бельченко зазначає: "Важливим виховним чинником, на думку Шевченка, є кращі зразки народної творчості, які прищеплюють здорову народну мораль, дають знання рідної мови, культури, історії" [2, 12]. Саме тому до свого "Букваря южнорусского" він включив народні думи "Про Марусю Богуславку" і "Про Олексія Поповича" та низку прислів'їв і приказок. "Шевченків "Буквар", – стверджує В. Яременко, – мав унікальне морально-етичне і виховне спрямування. Він не був звичайним підручником". У текстах, вміщених у ньому, "відбилися ціннісні орієнтири християнина: відкидається найгірніше (дух неробства, досади, любово-страсті або пристрасті, марнослів'я), підносяться найголовніші чесноти (дух добротності, смиренномудрості, терпіння, любові) і в натхненному рвйному пориві утверджується особистісний шлях до спасіння через покаєння і любов" [14, 48 – 49]. Ідеї виховання, покладені в основу "Букваря" і подані в російських повістях Шевченка, є типовими для просвітницької літератури, основою філософських та соціальних поглядів якої є проблема виховання. Шевченко, наслідуючи їх, в повістях подав приклади сімейного устрою різних верств (від кріпацької родини до князівської), від якого, на думку автора, залежать у майбутньому вчинки й дії особистості. Концентруючись на загальнолюдських критеріях добра і зла, письменник наголошує на важливості звернення до народної моралі, на основі якої вибудовуються суспільно-національні норми виховання і поведінки.

1. *Балей С.* З психології творчості Шевченка. – Черкаси, 2001; 2. *Бельченко В. П.* Т. Шевченко як педагог і дитячий письменник // Т. Г. Шевченко і загальнолюдські ідеали / Тези доп. та повідом. на обл. міжвуз. наук.-практ. конф. – Ч. 1. – Одеса, 1989; 3. *Задорожна С.* До питання про психологію творчості Тараса Шевченка // Матеріали 34-ї наук. шевченківської конф.: У 2 кн. – Кн. 1. – Черкаси, 2003; 4. *Нахлік Є.* Доля. Los. Судьба: Шевченко і польські та російські романтики. – Л., 2003; 5. *Спогади про Тараса Шевченка.* – К., 1982; 6. *Чавдаров С. Х.* Педагогічні ідеї Тараса Григоровича Шевченка. – К., 1953; 7. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів: У 12 т. – Т. 1. – К., 2001; 8. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів: У 12 т. – Т. 2 – К., 2001; 9. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів: У 12 т. – Т. 3. – К., 2003; 10. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів: У 12 т. – Т. 4. – К., 2003; 11. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів: У 12 т. – Т. 5. – К., 2003; 12. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів: У 12 т. – Т. 6. – К., 2003; 13. *Ярема Я.* Дитячі переживання і творчість Шевченка: Зі становища психоаналізи. – Л., 1933; 14. *Яременко В.* "Добрі жнива колись-то будуть...": (Християнська наповненість Шевченкового "Букваря") // Слово і час. – 2004. – № 4.

В. Погребенник, докт. філол. наук

Інонаціональні мотиви поезії Тараса Шевченка (1837 – 1845 роки)

Романтична доба українського письменства показова самобутнім продовженням іще ренесансної та барокової відкритості до інших світів чи етносів, загальнолюдського базового культурного фонду (Біблія, античність) та спробами їх художнього "олітературення". Можна припустити, що вершинні твори Тараса Шевченка виконали свого роду компенсаторну функцію мінімалізації втрат від розриву культурного коду відкритості, здійсненого силоміць чужою державою.

Асиміляційне опрацювання інонаціональних мотивів "сприймаючими" їх літературами чи митцями є взаємодією між двома еластичними підсистемами, що формуються, літературною перцепцією. В випадку творчості 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".

Ідейна й естетична неповторність лірики й ліро-епосу Т. Шевченка якраз і виявляється в мистецькій розбудові традиції осмислення історичних контактів різних етносів і держав, ствердженні української національної тожсамості на противагу великодержавницькій концепції народів Російської імперії як буцімто "сынов отчизны общей", у будуванні порозуміння між етносами і традиціями. "Світовими" акордами Шевченко утвердив необхідність антигерметичного дискурсу рідної словесності, плідність актуалізаційних зв'язків літературних прототипів різних народів і культур із образним світом національної культури. До речі, й у спадщині

інших мистиків-візіонерів і месіаністів Пантелеймона Куліша й Миколи Костомарова також спостерігається мистецька транспозиція інонаціональних первнів (першочергово слов'янських), їх прикладання до рідного ґрунту.

Гайдамацький онук Тарас уперше в "Вільно, городі преславнім..." на власні очі побачив гідність народу в боротьбі за волю, й так сталася його "ініціація кшатрія" (Олександр Хоменко). Молодим адептом романтизму й кращим учнем Карла Брюллова він уже в "Кобзарі" прилучився до осмислення історії Речі Посполитої – держави поляків, литвинів, але й українського козацького народу – та реалій її зовнішньополітичного життя. Як і у кобзарських давніх думках, які поет надзвичайно високо поцінував, у "Тарасовій ночі" й "Івані Підкові" ще в кінці 30-х років започатковано два "блоки" ліро-епіки Шевченка – боротьби козаків проти "ляхів" і могутньої Порти. Тема змагань за волю і походів українців у "Кобзарі" – доказ слави історії України, підтвердження думки мадам де Сталь: воля давніша за деспотію.

Походячи не так із наукових студій, як із образної уяви, художня вибухова ретроспектива поеми "Тарасова ніч" концептуально зумовлена ставленням автора до минулого України, коли "москалі, орда, ляхи Бились з козаками". Зокрема, оцінкою повстання Тараса Федоровича (1630), але не як провінційної реbelieї на "кресах" Польщі. За баталією військ Трясила й гетьмана С. Конєцпольського стоїть свідомість лицарського народу, який не забажав змиритися зі становищем раба, в яке потрапив. Героїка минулого служить у поемі формою адресації до свідомості козацьких нащадків, викликом колоніальному стану, в якому віра батьків "запродана жидам". Уціляючи словом у больові вузли часу, Шевченко не так відтворював автентичний образ стоптаної ляхами України, втривалював збройну переяславську перемогу над "ляшками-панками", як витворював високий міф про незабутність гетьманщини у волелюбного краї од "Лиману до Трубайла". "Тарасова ніч" – початковий момент розбудови польсько-української теми, продовженої в "Гайдамаках", "Никите Гайдає", "Швачці", програмному і центральному в цьому плані посланні "Полякам" та вірші "Буває, в неволі іноді згадаю...". Макротекстуальний рівень теми, реалізованої у цих творах, свідчить: Шевченко, спраглий братерства й рівноправності людей і націй, бачив ворогування поляків із українцями результатом немудрої політики Речі Посполитої після Берестейської унії.

Романтичне імаґинативне мислення Шевченка засновувалося на двох "міфопохідних та міфогенних джерелах: українського фольклору й Біблії" [3, 163]. Це не могло не позначитися, наприклад, на відтворенні духу минулої епохи козацьких визвольних походів на турка. В поемах "Іван Підкова" й "Гамалія" ключовим первнем стало розкриття лицарського завзяття чубатих переможців Синопу і Царграду (інший, трагічний, вислід морської виправи в "турецькою землю агарянську" подала дума

Степана в поемі "Сліпий"). У "Гамалії" поет, обізнаний із історією Чорномор'я і Середземномор'я, вільно послугується як рівнозначними атрибуціями-топосами "Босфор" і "Дарданелли", "Візантія" (у козацькій пісні фігурує "той бік" турецький), "Скутар" і "Галата".

Заміна блискучої Порти найменуванням попередньої – християнської – цивілізації й імперії показує конвенційність таких характеристик у добу романтизму. Не прагнучи до точності реалій інших світів, митець дбав насамперед про репрезентативність національного *pointe of view* на історію з її яскравими сторінками буяння духу в сутичках із "бусурманами" турками і татарами: на перебіг морських виправ, небезкровного визвольного чину, здобуття трофеїв і втривалення "ройового" модусу звитяжництва "Будем жити, вино пити, // Яничара бити, // А курені килимами, // Оксамитом крити" [5, 202].

Російська парадигма іонаціональної образності Т. Шевченка, також виразно означена з кінця 30-х років, відповідно до історичних обставин більшою мірою, ніж ув історію, закорінена "Кобзарем" у рефлексію над сучасністю. "Чужа земля" Московщина і її "люде" – чужі, навіть ворожі (у посланні "До Основ'яненка") для кордоцентричної української ментальності та свідомості петербурзького ностальгуючого адресанта. На відміну від "ляхів" поет не розглядав навіть "москалів" як слов'ян. В поемі "Катерина" зіткнення ментальностей щиро довірливої української селянки та еґоїстичного хитрого російського офіцера-ловеласа (як і красунь "дидич молодой" із поеми "Слепая", він на горі героїні теж привозить із Московщини "злые чары") підтекстуально набуло символічного плану долі України. Останнім бастионом непідпорядкованості "національного організму" (Я. Розумний) в поемі є село й старша генерація його мешканців, вірних традиціям, як батьки героїні.

Російський, польський і єврейський вектори іонаціональних образів поезії Шевченка сполучила епопейна поема "Гайдамаки". Її філософський вступ зглиблюється полемічними рядками, що моделюють "від супротивного" реакцію на твір із боку російських недоброзичливих критиків на кшталт В. Белінського. Вони, як і вся автократична дійсність Росії, чинили тиск у напрямку ідейно-тематичної й мовної переорієнтації українських митців на теми придворної "масової" літератури, на розчинення в загальноросійському морі замість плекання рідних і вільнолюбних мотивів, але Шевченко залишився незрадливо вірним батьківщині.

Візія Шевченка Польщі перед її трьома поділами включила у "Гайдамаках": знакові ситуації свавілля шляхетських магнатів-короленят, злочинів "ста конфедерацій" у краях Речі Посполитої (відповіддю на які став у поемі виступ коліїв); історично загалом достовірний "ранжир" королів, серед яких позитивно виділено "Степана" (Стефан Баторій) і Яна "Собієського", також "жвавого" Понятовського. Здрібніння

польського генотипу український геній у розділі "Конфедерати" пов'язав із розбишацьким свавіллям магнатів, аналогічним до того насилля, яке чинять конфедерати над Лейбою. (Те, що Лейба не тільки кривдник, а й жертва, говорить про відхід Шевченка від однозначності стереотипного малювання єврея та зображення його не тільки як утілення типових негативних рис єврейського шинкаря. До речі, пізніше Шевченко став "підписантом" – разом із Марком Вовчком, Костомаровим і М. Номисом – протестного листа проти антисемітських випадів часопису "Иллюстрация", листа водночас справедливого у критиці вужчих місць єврейської ментальності й поведінки). Ця картина – неначе постпозиція ідеї ланцюгового ширення в світі посіяного добра чи зла: адже у попередній сцені шинкар ображав людську гідність Яреми. Профанним при питті трунку звучить гасло "Єще Польща не згінєла!". Нарешті, "Гайдамаки" не дають підстав для закидів в антисемітизмі, поскільки Шевченко поцінував єврейських персонажів за вчинками, а не за самим походженням, опоетизував як естет молоденьку й гарну "нехрищену" "як квіточку".

Одно слово, поетові суб'єктивне ставлення підлягало в його художній "імагології" тим характеристикам іонаціональних етнотипів, які дав їм український народ із кількавікової автопсії та свого історичного досвіду. Тож і виходить, що в "Гайдамаках" "ляхи скажені" катують Україну, в перервах упиваючись горілкою й красою дівчат, а "Іуди лічать гроші". Такі "рольові" дії визначені не "буквою" історичних джерел – їх надійних літератори тоді достатньо не мали, – а полемічним протистоянням із антигайдамацькою книжкою А. Скальковського, "духом" народної пам'яті про цих представників національних меншин. Тож саме такі дії спричинили фатальну дисгармонію в Польській державі, збурили всенародний, за автором, рух-відплату коліїв, у малюванні якого український поет перегукувався з творами польської романтичної літератури – "Вернигорою" М. Чайковського (існують підстави вважати "Гайдамаки" відгуком іще й на "Канівський замок" С. Гоцинського).

Зміна виідеалізованої Шевченком підставової злагоди українців і поляків доби Баторія (послання "Полякам") пригніченням нетитульних етносів стала, згідно не тільки з точкою зору Т. Шевченка, для держави катастрофічною. Тож слов'янофільським акордом "Гайдамаків" і посланням "Полякам" Шевченко відгукнувся на польські спроби, особливо активні перед повстаннями поляків у Росії, відновити колишню, буцімто ідеальну єдність народів, прищепити цю ідею суспільній свідомості, й цим посприяв легітимізації версії і в дальшій українській літературі ("До Б. С-го" П. Грабовського, менше "На Святоюрській горі" й "Ляхам" І. Франка). Шевченко-медіум між минулим і майбутнім та співець міжнаціональної злагоди та толеранції, хоч і віддав данину модній у літературі "романтиці жаху" (Д. Чижевський), проте не змінив рано віднайдених ідейних орієнтирів. У "Гупалівщині" він у ліричному

коментарі-ретроспекції ділиться щирим болем із того приводу, що "Старих слов'ян діти Впились кров'ю", винуватить у цім ксьондзів, єзуїтів. У "Приписах" до "Гайдамаків" Шевченко подав примітку: "До унії козаки з ляхами мирилися, і якби не єзуїти, то, може б, не різалися: єзуїт Посевін, легат папський, перший почав унію в Україні". Причому наступ поляків на релігійному полі в баченні поета призвів до національного пригнічення українців. Ці власні погляди, властиві й поетовому середовищу та часові, не цілком об'єктивні щодо значення унії в житті українського народу як свого роду захисту від тиску Московщини й загнівання "візантійсько-суздальського" православ'я. На жаль, політика Речі Посполитої посприяла скоріше дискредитації ідеї релігійно-національного зближення поляків і українців.

Нап'яття покари поляків од Києва до Умані екстрапольоване в фіктивну ситуацію страти Гонтою дітей-католиків, уведено задля підкреслення вірності героя присязі. Ідейний концентр експериментальної поеми, усвідомлення подій 1768 р. як обстоювання гайдамаками святої правди і волі вивершується осмисленням координатів міжнаціональних узаємин – аберативних суцих та ідеальних вимірних. Мова про "Передмову" та звернення "Панове субскрибенти!". У цих часинах цілого Шевченко розкривається як критик синдрому "мікромалоросійської" меншевартості, набутої в Росії перекинчиками Кирпами-Гнучкошиєнками; як речник ідеалу слов'янського республіканізму і федералізму.

Для його виразу придався запозичений у поляків політичний концепт землі "од моря до моря", великої й навки не розмежованої, сконтамінований із мальовничою емблемою рідної України – золотими ланами "жита-пшениці". Тож "Передмова" – свого роду інтродукція до слов'янофільської ідеологічності "Єретика". Ще І. Франко поставив ідею слов'янського єднання "Гайдамаків" у прямиий зв'язок із появою 1840-го року в "Отечественных записках" статті Я. Коллара "Про літературну взаємність між різними племенами та говірками слов'янської нації" (переклад І. Срезневського).

Період "трьох літ" спадкоємно підхопив і вибухово, в душі "романтичного націоналізму" (І. Франко), розбудував іонаціональну образність творчості Шевченка. Мартиролог України, "Розрита могила" інкримінує "нерозумному сину" Богдану далекоюяглі результати Переяславської ради – запродання українських степів "жидові, німоті", плондрування і грабування "москалем" національних святощів. Руїни "повитого жидовою" Чигирина зроджують у співця волі історичне розчарування й емпазатичне неприйняття дійсності: "За що ж боролись ми з ляхами? За що ж ми різались з ордами? За що скородили списами московські ребра??" [3, 223]. Міфічний простір долі й волі безталанних "діточок" України пов'язується в поета ще з умовним локусом "німецького поля" ("Сова"), як раніше з запорозькими хатинками в задунайській

Туреччині. Та дійсність мрії руйнує: в художній концептосфері поезії Шевченка по чужих сторонах у москалях гинуть сини-одинаки Вдовиці.

Квінтесенцією російськоімперської теми в поезії геніального петербуржця стала в другий період його творчості "комедія" "Сон". У хронологічно спрямленому порядку осмислення російської парадигми твір явив два її компоненти, "сибірський" і "північної Пальміри". Перший із них, антиципаційно "зчеплений" із попередньою картиною лихоліття українства на матірній землі, ввів читача в інфернальний світ підземної покари, серед інших мучених – і засланих "царів волі". Не варто звужувати інтерпретацію образу зведенням його тільки до декабристських значень. При тім, що митець із пієтетом ставився до перших у Росії "благівісників свободи", ключовий образ цієї частини "комедії" покриває ширші значення – всіх борців-засланців, протестантів проти тоталітарного тиску царату.

Образ Петербурга, гостріший політично за образ нового Вавилону в поемі "Дзяди" А. Міцкевича (з нею має паралелі й "містерія" "Великий льох"), водночас умовно "очуднений". Цей "город безкрай" – "турецький", бо багатий на тих, кого М. Драгоманов назвав "турками внутрішніми"; "німецький" – своїми "теплицями"; і певне що "московський". "Сон" репрезентативний сценою в царських палатах, столичними типажами та "туристичними" об'єктами міста. Те, що захоплювало в столиці автора "Медного всадника", зокрема дзвіниця Петропавловського собору, в українського поета стає об'єктом травестійного висміювання ("Мов та швайка загострена, // Аж чудно дивиться"). Тож там, де "Міцкевич обурюється, гнівно потрясаючи п'ястуком свого Олешкевича, де Пушкін шанобливо схиляється, не в змозі відірвати зачарованого зору від лику великодержавної Медузи" [4, 60 – 61], – там Шевченко в народному тоні кпить, глузує, а далі й інвективно оскаржує "людоїдів" і "катів" України.

Машкара вдавано наївного простолюдина не завадила нараторові в царських палатах збагнути: не можна вірити апології придворних скрипоперів неземної краси "диво-цариці" Олександрі. Розповідач іронічно атрибутував як сенсово нікчемний діалог Миколи І Палкіна з нею та символічно представив "владу п'ястука" як наріжний принцип політики режиму. Умовна картина "генерального мордобиття" умовно, проте сильно передала російську ієрархію рабства проти вищих і хамства проти нижчих, яка вразила й іншого культурного європейця – маркіза де Кюстіна.

Крайобраз північної Пальміри "заякорений" у генетичну пам'ять українства: душі козаків, кості яких – фундамент міста, звинувачують перед Богом мідного вершника. Сама ж скульптура Фальконе подана антитетично до пушкінського бачення й усієї одичної традиції російської поезії в оцінці царя-реформатора. У Шевченка цар і пам'ятник йому виступають утіленням деспотичного царського абсолютизму й

загарбницької імперської політики Росії, а не її величі. Іntenції автора й свідчення гетьмана Полуботка зливаються воедино в оскарженні найтяжчої провини Петра I (він із "шкур наших", за ядерним коментарем розповідача, "жилами твердими" пошив собі багрянцю) і його продовжувачки Катерини II, – всеукраїнського розп'яття. Тому так передсимволістськи-"надреально" звучить здогад Полуботка, що оформив один із внутрішніх векторів політики Росії як кінецьсвітній: Україну "Може Москва випалила // І Дніпро спустила // В синє море, розкопала // Високі могили – // Нашу славу?" [5, 248 – 249].

В художньому моделюванні "Сну" теперішнє виступає фатальним наслідком минулого. Тому миколаївська Росія осмислена як трагічне для України продовження внутрішньої політики Росії часів Петра і Катерини, а образ уранішнього сонячного Петербургу продовжив свої "нічні" стани й значення. Триває муштра москалів, готових до загарбництва світу; по нічній безсоромній роботі повертаються дівчата; серед хапужної чиновницької братії не бракує українського ренегатського "квіту", заглушеного "Московською блекотою // В німецьких теплицях". Останній мотив продовжено й генералізовано в посланні "Гоголю", де батьки вже не просто продають останню корову "жидам" задля едукації дітей по-московськи, а просто викохують їх, аби вигідніше продати "в різницю москалеві".

Коли в "Сні" митарства душі поета викликані національною трагедією, то у "Кавказі" Шевченко бичував "темне царство" (І. Франко), підтримав визвольні змагання горців. Присвячена художникові й повістяреві шотландського роду, який загинув на кавказькій війні, медитативна поема схвильовано ствердила нездоланність народу в виборенні свободи, "зсередини" розвінчала загарбницьку психологію й експансіонізм під лицемірними гаслами культуртрегерства, створила масштабний образ "тюрми народів", де "Од молдованина до фіна На всіх язиках все мовчить" [6, 326]. Рівнорядними об'єктами інвектив у оболонці прийому диференціації "Росія – Захід" є: неприйняття імперією вільнодумства ("Французів лаєм"), її облудність, відтворена стереотипізацією зовнішнього світу ("Ми не гішпани..."; вкрадене в пожарі кавказьких війн у Росії що там перекупається, саркастично зауважив поет, – приноситься в дар церкві, освячуючій це кровопролиття) та російська система душовласництва (на відміну від США, в Росії продаються чи програються в карти не раби-негри – простолюд).

В коло іонаціональної образності твору концептуально входять кавказькі етологічні образи чуреку і саклі. Невідлучні від раніше непогнобленого південного світу, де "За горами гори хмарою повиті" щедро "Засіяні горем, кровію політі", вони зростають до символу життя горян, мирного за своєю природою. Їх світ поруйнувала армія "людей муштрованих", як утривалив Шевченко в часі міфологему страждання

титана Прометея. Протиставившись велико-державницькій позиції великого й попри це О. Пушкіна ("Смирись, Кавказ..."), український поет уславив "сині гори, Кригою окуті", висловив палку віру в звитягу горців у їх праведній боротьбі. Для її фінальної акцентуації Шевченку став у пригоді латентний релігієсофський сегмент звертання до де Бальмена. Рядки 157 – 162 "Кавказу" прочитуються як рідкісний романтичний мотив посмертного "витання" живої душі "єдиного друга" – причому не там, де за царя-"ката" побратим пролив "Кров добру, не чорну", а над степами рідної України.

Інонаціональний дискурс "І мертвим, і живим..." реалізований насамперед в освітній і політичній проблематиці. Перша розвинула мотив світоглядної залежності верхів від чужих учителів: статковіт новоспечені космополіти, просвічені в закордонних "німецьких землях", повертаються в Україну нігілістами й еґоцентриками вже без мудрості свого народу й "віри батьків", але з бажанням нещирим і тому непривітаним співцем праведного "кордоцентричного закону" – просвітити очі Матері "сучасними вогнями".

Утрата власної думки веде так едукованих до повної залежності від "куцого німця узлового" (на підставі негативних конотацій образу не слід усе ж уважати Шевченка, як це вчинив М. Драгоманов, ворогом науки, зокрема найґрунтовнішої німецької), несаможитності навіть у вирішенні питання свого етнічного походження – від "моголів", а чи від слов'ян? Показні слов'янофільські симпатії, поверхове засвоєння Коллара, Шафарика й Ганки, як вчить і застерігає Шевченко, загрожують втратою здатності критично осмислити минуле, адекватно поцінувати своїх "Брутів і Коклесів".

Поет-міфурійнівник уперше вподібнив деяких "ясновельможних гетьманів" "рабам, подножкам, гязі Москви", "Варшавському сміттю". Впровадив в українську історичну свідомість самостійницьке кредо, згодом так висловлене Лесею Українкою: не варто, мовляв, чужому "нікотому царю прихилятись". Уроки національного минулого, згідно з Шевченком, воляють про те, аби не хизуватися перебільшеним значенням ролі України в долі Європи; не забуваючи про здобуття Синопу й Трапезунту, пам'ятати: "кров свою лили Батьки за Москву і Варшаву", а козацькі війни підкопали Польщу й призвели до втрати козацької **республіки**¹, до осквернення "хитрим німцем" святої землі прибутковою "картопелькою".

¹ "Польща впала Та й вас роздавила", як просто й фактуально слушно ствердив Т. Шевченко (після нього цю ж істину по-своєму відтворив Степан Руданський у поемі-казці "Цар Соловей"). Цим великий українець не тільки випередив свій час, а й пізніше політичне лукавство – властиве, наприклад, ленінському "крилатому" вислову про можливість постановня вільної України тільки за свідії пролетарів українських і "великоруських". Вільна Польща, передбачив поет, неможлива без суверенної України.

Вражаючі експресія та багатство інтонацій властиві й містерії "Великий льох". Тут той же, стійко кодифікований у Шевченка, компонент його художньої галереї – образ "москаля", який марно намагається розкопати великий льох (символ прихованих сил України), грабуючи все знайдене. Амальгаму відгуків на реалії минулого й сучасності вибрали "Три ворони" – полілог "інтернаціоналістичних каналій" (С. Смаль-Стоцький), які хизуються лиховісним "внеском" в "поруганіє" України народами, "сущими окрест нас"), а також Росії, Польщі, Татарстану, Німеччини, Швеції. Поет дужого національного здоров'я, автор прикметно потрактував як метафізичну провину другої й третьої пташечок-душ незначні, здавалося б, учинки. Друга, посиротілий недоліток, пущена в вирізаний Москвою Мазепиній столиці на гвалтівне "грище" москалям, усієї-то й мала провини, що напоїла коня Петру, коли він вертався з Полтави. Результат традиційного вияву гостинності до ворога-ката в моделюванні-покарі за "колаборантство" Шевченка – катастрофічний: нагальна смерть героїні й її рідних, безпричальне митарство душі. Закрилася дорога до раю й несвідомому канівському немовляті, яке всіхнулося, як іграшки, золотій галері Катерини. У візії поета вона, "лютий ворог України", заповонила її сараною "байстрюків".

Пуант Шевченкового слов'янофільства, історично-"ідеологічна" поема "Єретик" продовжила ідею рівності "слов'ян сім'ї великої". Причетний до її впровадження, герой присвяти П. Шафарик піднесений як славний будитель і діяч, який звів "В одно море Слов'янської ріки!", – проте не у російське. "Для Шевченка злиття слов'янських рік у слов'янському морі – слушно зауважив Іван Дзюба – це поетичний образ їхнього рівноправного об'єднання на ґрунті усвідомлення етнічної і культурної, духовної спорідненості. Це спільний духовний розвиток у майбутньому під знаком такого усвідомлення" [2, 121 – 122].

Сам же виступ Я. Гуса історіософськи осмислений у поемі наріжним каменем майбутньої свободи слов'ян. Збудована на загальному тлі доби гуситських воєн, антитетична щодо російського слов'янофільства ХІХ ст., поема апелювала – в монологі-молитві професора богослов'я Карлового університету в Празі й водночас реформатора-"єретика" Гуса – до національної і людської гідності чехів, екстраполювала з великою художньою силою свої ідейні концепти в епоху слов'янської бездержавності позаминулого віку, надихала на виборення волі.

Як аналог цих змагань у минувшині виступають, окрім "Івана" Гуса, лицар із Таборова чеський герой Ян Жижка, в авторському часі – "любомудр" Шафарик. До них, протиставлених, згідно з Шевченком, силам європейської реакції (папі й авіньйонському антипапі, імператору Священної Римської імперії Сигізмунду й чеському королю Вацлаву ІV) в алегоричному фіналі додався "орел із-за хмари", який замість "гуся" розкльовав "високу тіару". В книжці "Ян Гус і його послідовники" Симеона

Палаузова – петербурзького цензора-болгарина, який сприяв Шевченкау – до такого орла вподібнений великий німець Мартін Лютер.

Та в цілому автора "Сну", "Єретика" й інших творів із образом чужих країв менше цікавила своєрідність іонаціонального. Адже мислення митця спрямовувалося на пошук у чужому загальнолюдського, актуального для часу й краян. Цю рису Д. Чижевський означив як "певний "неісторизм" релігійного антропоцентризму поета. В свою чергу, Г. Грабович пояснив її "міфоцентризмом" "Кобзаря", його "метаісторичністю", тобто настановою на осягнення "глибокого, істинного, нині здебільшого забутого, або спотвореного, або прихованого значення" [1, 51]. Тож дозасланський період поетичної діяльності Тараса Шевченка позначений значною питомою вагою художнього опрацювання іонаціональних мотивів і образів та самобутністю їх ідейно-естетичної інтерпретації, перейнятстю кирило-мефодіївського "братчика" насамперед історичними долями України в її стосунках із сусідніми народами.

1. *Грабович Г.* Шевченко як міфотворець. – К., 1991; 2. *Дзюба І.* У всякого своя доля (Епізод із стосунків Шевченка зі слов'янофілами). – К., 1989; 3. *Забужко О.* Шевченків міф України. – К., 1997; 4. *Нахлік Є.* Доля – los – судьба: Шевченко і польські та російські романтики. – Львів, 2003; 5. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів: У 6 т. – Т. 1. – К., 1963.

Я. Потапенко, канд. іст. наук

Спроби інтерпретації Шевченкової творчості з позиції психоаналізу у вітчизняному літературознавстві

Аксіоматичним можна вважати твердження про те, що переосмислення культурних цінностей і модернізація культурних дискурсів є невідкладним завданням, украй необхідним для оздоровлення ситуації у вітчизняному літературознавстві, яке опинилося наразі у прикій ситуації глибокої методологічної й загальнотеоретичної кризи. Глибокий і дійсно сучасний текстологічний аналіз спадщини класиків подибуємо доволі рідко, – натомість окремі рецепції та інтерпретації взагалі опиняються поза межами адекватності.

Саме тому вважаємо за доцільне здійснити бодай поверхневий аналіз такої досить суперечливої і контроверсійної, проте дуже цікавої та актуальної проблеми як психоаналітичні рецепції творчості Т. Шевченка. Ще у 1923 р. Е. Берглер висловив думку про те, що не існує жодної галузі історії культури чи соціології, яку можна було б справді зрозуміти без психоаналізу [6, 246]. Попри певну категоричність цієї тези, у ній, на нашу думку, можна віднайти раціональне зерно.

Психоаналітичні інтерпретації Шевченкової творчості здійснювалися украй рідко, що можна пояснити цілим рядом цілком об'єктивних соціокультурних і (здебільшого) суспільно-політичних причин, які заважали неупередженому науковому пошуку як в УРСР, так і в діаспорі.

Попри те, що життя і творчість Шевченка виразно провокують до психоаналітичного прочитання і витлумачення, роль постаті Шевченка як пророка, національної ікони й народної святині (асексуальної, чистої і непорочної апіорі для обивательської свідомості) спричинила табування подібних спроб як на початку минулого століття, так і по сьогодні. Очевидно, першим застосовувати фрейдистські методи до аналізу поетової спадщини наважився у 1916 р. Степан Бaley – вітчизняний літературознавець, котрий визнав доцільність і ефективність залучення психоаналітичного дискурсу до сфери літературної критики [6, 248]. Робота "З психології творчості Шевченка" досить ґрунтовно була проаналізована С. Павличко у фундаментальному дослідженні "Дискурс модернізму в українській літературі", тому обмежимося констатацією головних висновків С. Бaley:

1. В поезіях Т. Шевченка виразно прослідковується описаний З. Фрейдом "ендиміонський" мотив (любов інфантильна, пасивна, з яскраво виділеним "немужеським", "дитинячим" компонентом, який у геніїв значно потужніший і відчутніший, аніж у людей пересічних) [1, 23]. Ставлення до жінки в поета викликає виразні асоціації зі ставленням дитини до матері.

2. Так і не спізнавши справжнього взаємного кохання, молодий і надзвичайно вразливий Т. Шевченко переживав у своїх мріях недоотримане в реальному житті. Дитяча закоханість в Оксану Коваленко, яка з часом обросла фантазіями, дала поштовх до творення ідеалізованих жіночих образів, які поєднували в собі уявлення і про коханку, і про ніжну матір. Інфантилізм нерозривно переплітався з еротикою.

3. Оскільки у творчості Т. Шевченка переважали жіночі образи, це дає підстави говорити про його самоідентифікацію з жінкою, збезчещеною, занапашеною і приреченою на невідворотну загибель у жорстокому традиціоналістсько-патріархальному світі. Поет "сам втілюється" у своїх нещасних героїнь, а не просто їм співпереживає [1, 50].

4. Головний мотив Шевченкової творчості – занапашення жіночої чистоти й непорочності, що унеможлиблює щасливе материнство. Образ жінки-покритки у поета набув символічного значення осквернення Божого образу і його власної долі, занапашеної та трагічної. Жінка, яка має уособлювати "втихомирювання болю, осушування сліз і упоювання щастям", стає втіленням "недолі, образом болю і муки" [1, 59].

5. Шевченко, подібно до Рафаеля, зводить материнство у ранг святості, оскільки дуже рано залишився сиротою. Культ матері був

сублімацією дитячої любові; водночас образ покритки у поета є проекцією його власної особистості, власних страждань і поневірян.

У своїй роботі С. Балеї торкався лише дитячої сексуальності Т. Шевченка, уникаючи аналізу "дорослої" сексуальності поета, досить вибірково й побіжно використовуючи методикку й термінологію психоаналізу [6, 252]. Книга С. Балея не справила жодного впливу на наукову громадськість, не спровокувала дискусій чи резонансних відгуків, а сам автор вже більше не повертався до її проблематики, сконцентрувавши зусилля на викладанні логіки й філософії у Варшавському університеті.

Наступна спроба інтерпретації Шевченкової творчості з позицій фрейдизму була здійснена через 10 років: в 1926 році А. Халецький, психоаналітик за фахом, опублікував статтю "Психоаналіз особистості і творчості Шевченка" у часописі "Сучасна психоневрологія" [8]. Автор зазначав, що не претендує на глибокий аналіз, а лише намагається окреслити можливі майбутні напрямки шевченкознавчих студій, які б ґрунтувалися на ідеях і теоретичних положеннях видатного австрійського психоаналітика. Проте слід визнати, що А. Халецький на двох десятках сторінок зумів зачепити цілий ряд доволі складних аспектів і спробував їх пояснити. Зокрема, він припустив наявність у Шевченка ознак мазохістичного комплексу, оскільки у творах останнього любов завжди призводить до страждання. Шевченкове лібідо, на думку А. Халецького, було відірване від свого головного об'єкта після смерті матері, тому всі жіночі образи поета – це лише проекція материнського образу, такого рідного і назавжди втраченого. Чоловічі образи у Шевченка – здебільшого негативні (хтиві, жорстокі, мстиві, егоїстичні) – відображають ставлення до власного батька, який привів у дім мачуху, "зрадивши" пам'ять про матір поета й посиливши його страждання. (Отже, є всі підстави говорити про гіпертрофований Едіпов комплекс і тяжку травму дитинства, що посилила відчуття відчуження, самотності та причиною неврозів у зрілому віці). Перехід від інтроверзії лібідо до сублімації в душі Шевченка, як припускає одеський психоаналітик, відбувся під впливом дідових розповідей про події Коліївщини, героїзм козацтва та криваві колізії минулого, – саме ця психічна трансформація викликала потяг до поезії. Таким чином, творчість Шевченка – це результат сублімації лібідо, яке через відсутність можливості для реалізації через ранню втрату об'єкта жадання вимушено концентрується на образі Вітчизни, занедбаній й занепащеній [8].

Серед найбільш цікавих сучасних шевченкознавців слід назвати американського вченого Г. Грабовича, який до власних наукових студій активно залучає культурологічні підходи, опираючись на структуралістські та постструктуралістські методології, а також використовує ідеї та теоретичні розробки З. Фрейда та Е. Фромма. Г. Грабович робить цілий ряд доволі цікавих, іноді досить провокативних

припущень, вдаючись до психоаналітичних тлумачень окремих фрагментів Шевченкової поетичної спадщини. Аналізуючи поему "Тризна" американський дослідник у доволі завуальованій формі натякає на можливий досвід сексуального насилля, пережитий Шевченком в ранньому дитинстві, – досвід, що згодом спричинив появу моделі жіночого самоототожнення поета, яка стала "складником основної структури його творчої особистості і, як така, має посідати чільне місце у будь-якому майбутньому дослідженні психологічного складу Шевченка" [3, 36 – 37]. Образ змія, котрий пробуджує ліричного героя (alter ego поета) з дитячого сну й занурює у жахливу реальність, тлумачиться Г. Грабовичем у якості прихованої алюзії на сексуальне насилля; змій-спокусник, образ якого дослідник пов'язує зі сценами зваблення і насильства у "Катерині", "Сліпій", "Марині", "Царях", є ще й ґвалтівником, доля героя "Тризни", як і героїнь вищевказаних творів, – бути зачаровано-безпорадним, не знаходити в собі сили протистояти злу. Г. Грабович припускає можливість гомосексуальної орієнтації Шевченка, посилаючись на поему "Тризна" й на численні приклади поетової самоідентифікації з жінкою ображеною, скривдженою, безталанною й безнадійно занапащеною у жорстокому маскулітно-патріархальному світі грубих чоловіків. Пунктирно окресливши проблему, дослідник вказує на потребу ретельного текстуального і біографічного дослідження з метою визначення ролі "цієї" орієнтації у цілісній творчій особистості Шевченка [3, 37].

Г. Грабович звертається до раннього сирітства поета, яке спричинило (класичний варіант фрейдівської дитячої травми як прихованої причини глибокого неврозу!) комплекс безнадійної приреченості на безроздільне кохання, відчуття покинутості й ситуації вигнання на чужому "святі життя", фатальне тавро прокляття, звільнити від якого здатна лише смерть. У цьому контексті не можна не згадати про фрейдівську тезу, яка прочитується у тексті Г. Грабовича "між рядками" (проте цілком очевидно): людину скеровують до дії дві різноспрямовані сили – ерос і танатос – потяг до любові, котра завжди невіддільна від сексуальності, і потяг до смерті, самознищення.

Слід зазначити, що за інтерпретації Г. Грабовича, у Шевченка саме смерть символізує посвячення в козацьке братство (отже, у вищий, сакральний статус), – образ козака майже завжди пов'язується з образом могили, яка втілює у поета "ідеальну спільність". Козаки в Шевченка – "живі мерці", поріддя ночі, як і русалки, сови, потопельники, навіжені, перевертні, – переважаність подібними образами поетових текстів можна тлумачити як глибинне проникнення Шевченка на підсвідомому рівні до архетипів колективного підсвідомого українців. Разом з тим, як стверджує американський вчений, центральною у Шевченка є теза про те, що лише козаки здатні розкрити базові основи національної екзистенції і стати "фундаментом" для будівництва

ідеального майбутнього, несучи нащадкам сакральне одкровення про те, що було й те, що має відбутися [2, 139 – 142].

Розвиваючи тему Шевченкових самоідентифікацій, Г. Грабович висловлює сміливе припущення: поет символічно стає Україною, зливається з нею у стражданні і святості; беручи на себе її гріхи, прокляття, воскресаючи минуле, повертаючи земляків до праведного життя (символічно їх очищаючи від скверни й воскрешаючи), поет іде далі – бере на себе не тільки роль Пророка (перший етап), але роль самого Христа [3, 41 – 46].

Руйнівною для свідомості Шевченка виявилася здатність занурюватися у глибини колективного підсвідомого народу – здатність, яка ніколи й нікому безкарно не минає, адже руйнує структуру особистості, цілісність психіки й унеможливлює внутрішню гармонію. Сприйняття таланту як кари, творчості як прокляття, розполовинення світу на абсолютне зло й добро, парадоксальне усвідомлення себе у якості грішної й слабкої істоти, на яку покладено священне покликання, – ось психологічні риси, які породжували в душі поета хаос, сум'яття, самоприниження, а іноді й зневіру у потрібності виконуваної з таким титанічним напруженням місії [3, 65, 86].

Досліджуючи особливості українського романтизму, С. Павличко виділила як одну з найбільш характерних парадоксальне поєднання в ньому філософії песимізму, пов'язаної з трагічною долею нації, що вироджується і гине, з утвердженням віри у її славетне майбутнє воскресіння, нездоланні вітальні сили народу [6, 493]. З найбільшою силою ця фундаментальна антиномія прозвучала в Шевченковій поезії, яка будувалася на системі бінарних опозицій. С.Павличко привернула увагу до такого "незручного" для традиційного вітчизняного шевченкознавства аспекту, як прояви жорстокості й ірраціонально-надмірної помсти у поезії Шевченка. Моря й ріки крові – лейтмотив поеми "Гайдамаки"; насильство над жінкою і вбивство дитини – "вища форма прокляття, яке повторюється в світі Шевченка з нав'язливою настирливістю"; на українській людині й родині лежить прокляття – помста історії сучасникам за минуле, в якому вони не винні, – ось головні висновки української дослідниці [6, 597 – 599], яка, хоч і не здійснює психоаналітичних інтерпретацій, підштовхує читача до думки про них. Адже цілком закономірно постає питання: чому в Шевченка так часто й пристрасно йдеться про криваві вбивства, зламані долі й помсту, не вмотивовану раціонально? Коли бути об'єктивними, слід визнати, що абсолютно вмотивованою, навіть украй потрібною виглядатиме спроба витлумачити саме з позиції психоаналізу Шевченкових текстів сценами інцесту, братовбивства, дітовбивства, жорстокої помсти, гіпертрофованої люті та виразними антипольськими і антиросійськими мотивами. На жаль, жоден із дослідників цю проблему не поставив.

Намагаючись виконати грандіозну за масштабом задуму справу – створити проект психоісторії новітньої української літератури – Н. Зборовська цілий розділ своєї книги присвятила аналізу Шевченкового спадку з позицій пошуку в ньому мазохістських і садистських інтенцій [5, 77 – 97]. Важко всерйоз сприймати тези, в яких затавровано "всіх українських блазнів, починаючи з бубабістів і їх послідовників" [5, 405] (мова йде, фактично, про всіх сучасних молодих українських літераторів!), на голову розбито "молоосвіченого маргінала і блазня в особі О. Гончара" [5, 413], європейську цивілізацію проголошено "постапокаліптичною", а психологію Христа – мазохістською [5, 80, 467], нарешті в українській літературі 1920-х років винайдено "постмодерністську позицію" [5, 279]. Один із висновків, до яких приходять авторка, сформульовано наступним чином: "Б. Хмельницькому... який погубив державницький код на основі ерогенного мазохізму, Т. Шевченко протиставляє свою духовну місію, яка полягає у відновленні зв'язку українського сина з Богом-отцем шляхом відродження українського християнства" [5, 98]. Серед цілого ряду доволі суперечливих тверджень дослідниці у якості головних, на нашу думку, слід виділити наступні:

1. У своїй творчій сублімації Шевченко покладає на себе місію духовного вчителя України, закликає її синів відмовитися від культивування принципу насолоди, що є виявом колоніального несвідомого і призводить до фемінізації мужності в українському світі, до втрати "батьківського коду мужності" [5, 80 – 83].

2. Створюючи Велике Слово на ґрунті аскетичного мазохізму, Шевченко здійснює символічну відмову від "ерогенного донжуанства" і психологічно наслідує Христа, щоб дати Україні державницьку самовідданість, віддати себе для України як "батьківське Велике Слово" [5, 80 – 81].

3. Поет намагається "запліднити" українське несвідоме материнське тіло національною "мужньою" свідомістю – залишається за своїм національним свідомим і несвідомим "сином Національним", що добровільно приймає на себе психологічний комплекс жертви з метою "репарувати" Україну. Саме у творчості Шевченка розпочинається пробудження національної пам'яті, неможливе без тяжкої психічної травми, – таким чином поет закладає у структуру психорозвитку українського характеру потяг до нарощування свідомості й державності [5, 81 – 96].

Текст Н. Зборовської просто-таки перевантажений химерно-претензійними фразами, які формулюються досить агресивно й безапеляційно, в душі нелюбого авторці авангардизму і самі могли б стати доволі цікавим об'єктом для психоаналітичного витлумачення.

Складається враження, що дослідниця фіксує досить екстравагантні роздуми про Шевченкову поезію виключно задля обґрунтування базової концепції доволі сумнівного стибу.

Але слід зауважити, що без подібних дискурсивних практик, навіяних, очевидно, французькими постструктуралістами, процес руйнування заскорузлих шаблонів у вітчизняному літературознавстві, тільки-но всерйоз розпочатий, ефективно розвинути не вдасться.

Завершуючи доволі побіжний огляд спроб психоаналітичної інтерпретації Шевченкової творчості, хотілося б висловити деякі власні зауваження щодо можливих подальших варіантів наукового пошуку у вказаному контексті.

Дуже продуктивною, на наш погляд, була б спроба витлумачити з позицій психоаналізу роздвоєність поета (з одного боку – "франт і богемник" [6, 465], модний і цілком успішний художник, котрий займав у суспільній ієрархії поважний статус академіка, що автоматично прирівнювало до чину титулярного радника; а з іншого – колишній кріпак, який відчув у собі силу виступити в ролі національного пророка, здатного пробудити в "малоросах" самоповагу, гідність й незаплямовану совість великим Словом).

Чому "перший національний інтелігент" (вислів О. Забужко), що виразно усвідомлював репрезентативність своєї діяльності щодо самодостатньої національної спільноти [4, 42], власний щоденник – річ надзвичайно інтимну – вів російською мовою? Чому молодий і перспективний художник губить свою блискучу кар'єру написанням антимонархічних віршів, незважаючи на ту обставину, що саме царська родина дала потрібні 2500 карбованців для його викуплення з кріпацтва? Чому коренем українських бід Шевченко дуже часто вважає "ляхів", "жидів", та "москалів"? – ось далеко неповний перелік тих питань, у пошуках відповіді на які доцільно було б використати, поряд з іншими, й психоаналітичні теоретичні розробки.

1. *Балей С.* З психології творчості Шевченка. – Л., 1916; 2. *Грабович Г.* Поет як міфотворець. – К., 1998; 3. *Грабович Г.* Шевченко, якого не знаємо. – К., 2000; 4. *Забужко О.* Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. – К., 1997; 5. *Боровська Н.* Код української літератури. – К., 2006; 6. *Павличко С.* Теорія літератури. – К., 2002; 7. *Фрейд З.* По ту сторону принципа удовольствия // Фрейд З. Психологія бессознательного. – М., 1990; 8. *Халецький А.* Психоаналіз личности и творчества Шевченко // Современная психоневрология. – 1926. – № 6.

О. Романенко, канд. філол. наук

Просторово-часові виміри реальності у творчості Тараса Шевченка

Простір та час формують не тільки світ епосу, вони вказують на тяглість художньої реальності у ліричному творі, на тривалість почуття ліричного героя й формують особливий світ – нерозривної єдності реальності та ірраціонального людського "я". Рецепція Шевченкових текстів виявляє безмежжя просторово-часового сприйняття реальності. Світ поезії Кобзаря – це світ, де "зовнішнє" одухотворене "внутрішнім" [3, 35]. Образ реальності у ліриці Тараса Шевченка виявляє нерозривну єдність життєвого та поетичного, це знак ймовірної та водночас справжньої дійсності. В нім справжнє та вигадане переплітаються й сприймаються як цілісний інтонаційний образ української дійсності, української людини.

Складна система відношень "дійсність – людина – образ художній" визначається не лише волею творця, а й особливостями сприйняття реальності та часу у певну епоху. Для XIX віку – це сприйняття, засноване на нерозривній єдності часу та простору, тут конкретна місцевість поступово виростає до рівня символу, а емоція ліричного героя – до рівня загальнолюдського почування. Це особливий прийом поетичного "згущення", який дозволяє населити реальність героями справжніми, тут присутніми, а також – вигаданими подіями та персонажами, які "олюднюють" змальовувану картину, надають їй національного звучання.

Шевченко подібний прийом використовує досить часто – його поезія демонструє безліч прикладів різкого, здавалося б, переходу від однієї теми до іншої, від одного настрою до іншого, з одного простору – до іншого. Речі повсякденного світу виступають у його творах софійними символами українського буття. Так формується цілість українського простору та часу – історичний час набуває ознак безперервного, хоч і трагічного тривання, а простір чітко окреслюється за допомогою сакральних образів – Дніпро, вишневий сад, Київ, степ, селянська хата, могила, висока гора. Причому усі ці символізовані топоси, окрім власне географічного, мають досить потужне культурологічне значення – вони є альтернативою російського простору.

Найперше впадає в око опозиція "своє земля – чужий край". Саме із неї часто розгортається картина справжнього раю:

І виріс я на чужині,
І сивію в чужому краї:
Та одинокому мені
Здається – кращого немає
Нічого в Бога, як Дніпро
Та наша славная країна [5]...

Водночас музика Шевченкового слова народжується, за висловом Т. Еліота, "у своєрідній точці перетину: передусім – на зіткненні значень слова із значеннями слів сусідніх і слів віддаленіших, на взаємодії з контекстом". Так просторо-часове осмислення реальності розширюється

до меж багато ширших, ніж звичайне тривання. Будь-яка картина, пейзаж не є простою пейзажною замальовкою, вони завдяки присутності реального історичного часу, людської присутності "олюднюють" змальовувану картину, так діє принцип асоціативності – час історичний та реальний збігаються й розширюються, виникає картина безперервного тривання історії та народу, який має цю історію. Навіть у таких невеликих замальовках, як *"Ой чого ти почорніло, // Зеленеє поле?"* – контекстуальний асоціативний образ поля під Берестечком надає традиційній стилістичній формулі глибшого звучання. Й образ зеленого поля, й битви під Берестечком у такому значенні стають промовистим слідом руху історичного часу в Україні, вони "до певної міри визначили й подальший хід її (історії. – Авт.), або як ті творчі сили, які потрібні даній місцевості як у організаторах й продовжувачах втілення у ній історичного процесу" [1, 244].

Для Шевченка географічний та історичний образ не є безперервними та абстрактними явищами, вони – рівнозначні складові загального образу України. Вони згущуються, це своєрідні "емоційні вузли, в яких концентруються його думки і поетичні переживання" [3, 160]. У його творах навіть романтичні кліше стають осмисленими символами українського етнопростору та часу. Так, образ могили, окрім традиційного змалювання як місця поховання, частини пейзажу, сакрального місця зв'язку між небом і землею та асоціативного ототожнення жінки із могилою [2, 74 – 77], можна говорити й про оригінальне трактування. У вірші *"Буває, в неволі іноді згадаю"* могила постає як символ культурно-історичний, позачасовий – розгортання думки у цьому творі пов'язане із пошуком "свого стародавнього" [5, 209], яке ліричний герой знаходить уві сні "край могили". Образ могили у цьому творі самовичерпується, перестає бути звичною складовою пейзажу, адже в ній *"воля спить!"*. Відтак істина, що відкривається ліричному героєві, пов'язана із пам'яттю, славою, яка *"здорово кричить // За наші голови... А може, // І про могили, і про нас // З старцями божими по селах // правдива дума невесела // Меж людьми ходить"*. Так у безмежному реальному та семантичному просторі культури української постає знак, символ минулого й майбутнього – могила як втілення людської пам'яті та дороговказ наступним поколінням. Асоціативний ряд поезії: "неволя – спогади – сон – могила, в якій спить "воля" – могили, які *"неначе гори поросли // На нашій, синочку, землі"* – хрест над могилою для ворогів та власної дитини – могили, про які слід розповісти наступним поколінням" – формує картину історичного та сучасного часу та простору української нації. Автор, немов деміург, створює світ, увінчаний сценами героїчного та трагічного (навіть фантазмагоричного, ігрового) змісту. Реальність стала текстом, який за допомогою символічних знаків, кодів прочитується як книга буття українського народу. А могила як найперший символічний знак є софійним символом

буття, мудрістю минулого та майбутнього, істиною, озвученою поетом, а отже, вписаною у книгу буття світового.

На складних перехрестях реальності та художнього образу у Шевченкових творах формується знакове й символічне поле українського буття, поет у своїх текстах переходить від ознак до сутностей. Тому для сучасних поколінь Шевченкові образи – Дніпра, Києва, високих гір, широкого степу, вишневого саду, убогої хатини – є сакральними та невіддільними складовими української реальності. Місцевість перестала бути частиною заміщованого пейзажу, вона наповнилася живими голосами минулого та майбутнього, подіями та фактами, що немовби проростали із українського пейзажу, стаючи тієї невичерпною творчою силою, що живитиме національні почуття усіх, хто мешкатиме в Україні.

Так освоєні поетом, а згодом й його читачем, просторові та часові прикмети української дійсності переставали бути чистою "зовнішністю, позастронньою його буттю й перетворилися на ознаменування певних ситуацій життя та долі. Тим самим речі починають втілювати життєвий час людини, опредмечувати траєкторію його біографії" [4, 50].

Прикметно, що розкодування української реальності часто відбувається у межових станах та ситуаціях – через спогад, сон, пережиті враження. Й знову ж такий вибір не є випадковим, саме ці стани передбачають вільне переміщення у часі та просторі, випадкове виникнення асоціацій, які на загал виявляються істинними. Сон (а у Шевченка кілька творів із аналогічною назвою) – світ Універсаму, де трансформується зовнішнє у внутрішнє. Сон дає свободу само відтворення, в нім виявляються усі сфери людського буття, навіть ті, що є лише проекцією її сокровених переживань, думок, втіленням простору неіснуючого. Сон дарує свободу утвердження власної "буттєвості" (С. Кримський). Саме таким є "*Сон (гори мої високі...)*" Тараса Шевченка. Це образ ідеального краю, це реальність, яка виринає перед ліричним героєм, як "диво". Охоплюючи оком український простір, "божий рай", в який вписані географічні образи – Переяслав, Вибла могила, Дніпро, Трахтемирів, Монастирище, Альта, Трубіж, уся Гетьманщина, а також історичні (часові) – собор Мазепи, Богдана могила, поет одну пейзажну картину пов'язує з наступною. Це своєрідне зростання українського простору, сполучення у часі та просторі усіх прикметних географічних образів із, здавалося б, непримітними, буденними, а отже, звичними пересічному оку, образами – "обрив високий, гай, байрак; // Хатки біленькі виглядають", "козацька церква невеличка // Стоїть з похиленим хрестом", "сонечко низенько // Уже спустилось над Дніпром", "і темний гайок зелененький, // І чорнобривка молоденька, // І місяць з зорями сіяв, // І соловейко на калині". Такий варіативний повтор об'єднує розрізнені українські пейзажні картини в одне ціле – "гори окрадені" та "маленьку хату". Так поет посилює зв'язки

між окремими поняттями: простір реальний вростає в історичний, а маленький край стає великою країною. Окрім того, цілісності такому образу надає висока ліричність та емоційність поезії.

Дай, Боже, коли-небудь,
Хоч на старість, стати
На тих горах окрадених
У маленькій хаті.
Хоча серце замучене,
Поточене горем,
Принести і положити
На дніпрових горах [5].

Це ще один (серед безміру інших) прикладів "надмовного", "духовного", "ідейного" значення, готового щохвилини заявити про себе" [3, 238 – 239]. Експресія та сила образу заснована деформації часу та простору реального, відбувається граничне наближення світу зовнішнього та внутрішнього, й тому гори, гаї, байраки, села, хати, Дніпро, Переяслав і Гетьманщина в єдиному емоційному пориві стають справжньою батьківщиною поетового серця.

Принципи реалістичного живописання словом у Шевченка, як доводить М. Коцюбинська, "виявляють несподівану близькість до поетичної мови ХХ ст., до тих напружених шукань нового типу поетичної експресії, що ними багате наше століття" [3, 243]. Тарас Шевченко бере із світу реальності тільки ті образи та речі, які пов'язані із сприйняттям ліричного героя або з іншим предметом, тому в його творах час і простір зазвичай асоціативні, він спонукає читача перейти від ознак реального часу і простору до сутності – історії, майбутнього, простору внутрішніх почувань... Знайомі образи, як острівці емоцій та спогадів, вибудовують цілісну картину, й ліричний герой Шевченкового вірша занурюється у світ свого майбутнього, хоч і черпає сили із свого минулого. Досвід історії, реалії географічні та часові потрясають серце, збуджують емоції, вони стають "способом побудови власного життя за рахунок досвіду минулих поколінь" [4, 56].

Шевченкові вдалося відчути драматизм часового процесу, й він протягнув руку непоправному минулому, щоб майбутнє не турбувалося своєю нереалізованістю. Так альтернативою майже зникаючому історичному часу та реальному простору в Україні стали Шевченкові Дніпро, Київ, Переяслав, гори, могили, гаї, вишневі сади, маленькі хати. Вони стали софійними символами українського національного буття.

1. *Бахтин М. М.* Естетика словесного творчества. – М., 1986; 2. *Інтеграція* позитиву в творчості Шевченка (аспекти символу, аксіології, онтології, міфу, психології і стилю). – К., 2002; 3. *Коцюбинська М.* Етюди пор поетику Шевченка. – К., 1990; 4. *Кримський С.* Запити філософських смислів. – К., 2003; 5. *Шевченко Т.* Повне збір. творів у 12 т. – Т. 2. – К., 1991.

С. Сичок, студ.

Теоретичні та практичні концепти деміфологізації дискурсу творчості Т. Шевченка крізь призму феноменологічної критики

*Ті незримі скрижалі
незримим писані пером.
Евген Сверстюк*

Виокремлення онтології художнього буття, як *pur poetike* у Ф. Шлегеля і З. Лемпівського, зробило можливим опереджені філософсько-історико-культурні студії міфопоезії ейдичного смислу образних фігур. Феноменологічний підхід яскраво оприявлений у дискурсі "Літературно-художній твір" Ингардена як найвизначнішого представника феноменологізму ХХ століття підсумовує результати напрацювання з онтогенезу трансцендентної метафізичної екзистенції художнього образу в його динаміці за спіральними схемами Чижевського, що уособлює рух прогресуючих сутностей культури, починаючи з "Феноменології духу" Гегеля, "Формальної та трансцендентної логіки", що унаочнює метод феноменологічної редукції інтенціональності та інтерсвідомості Гусерля, безсвідомого Фройда, архетипів Юнга, символічних форм свідомості Кассіра, методу реконструкції історичних побудов Гайдеггера, реконструкції Дерріди, археологічного знання Фуко, надреалізму Леві-Строса, теорії феноменологічного тіла М. Мерло-Понті. В результаті цих досліджень осмислення спектрального поля актуальної темпоральності, що маркується динамікою онтогенетичних смислів внутрішнього генеруючого ейдосу був діагностований процес сублімації інтерсміслу чистого інтейційного об'єкту авторської свідомості як художнього заміру своерідної настанови митця на творчість на механізм її конкретизаційного унаочнення, схематичну формацію графічними знаками тексту. Вироблене і апробоване феноменологічними інтерпретаціями поняття внутрішньої форми дозволило виділити з її сутності кілька поетапних для критичної обсервації форм становлення структури розгортання ейдосу художнього образу в конкретному топічному мовному втіленні полігенетичної модулятивної запрограмованості художньої свідомості в рамках візії хронотопного перцептивного та ноуменального наповнення художнього чуття, адже "щоб постали естетичні цінні прикмети треба мати естетичні переживання" [5, 69], що окремо слугує доказом міфовізійності протосфер художнього космосу.

Для адекватного витлумачення міфологізму концептів творчості будь-якого авторського дискурсу, а особливо такого парадоксально суперечливо-інтерпретованого як Шевченківський, необхідно встановити

функцію ознаки та мету такої критики, яка намагається поширити доміант цього явища на ширші якісно-сміслові параметри не лише українського, але і текстів світового письменства, а вже згодом оцінювати статус і характер такої літератури, яка має на собі критичні перед посилання до рубрикації – міфічне. Справа у тому, що з часів раннього європейського просвітництва міф з категорії позитивної логіки ідеалістичної філософії набув інших, цілком протилежних негаційних конотацій, зокрема, на позначення вигаданого зінтерпретованого стилізованого, що похідне від наслідувального. "Під міфом при цьому мається на увазі поняття за своїм змістом протилежне раціонально поясненому світу... Наукова картина розуміється як подолання міфу" [3, 288]. Незважаючи на численні спроби таких апологів міфічних візій літературного процесу, як Ніцше, який у "Другому несвоєчасному досвіді", як Сен-Сімон та Сорель розробили теорії оптимізації міфообразів культури, наголошуючи на їх першорядній культурній валентності в процесі креації її продуктивних зародкових смислів, це не вплинуло на присутню інтерпретацію, яка стигло зафіксувала його в масштабі всього культурного поступу, як такий, що "сказане в ньому не припускає жодної іншої можливості досвіду, крім тієї, яку отримано за його допомогою" [3, 288], що в свою чергу загострює проблеми дискурсу творчості Шевченка в рамках міфічного виміру і робить їх нагальною для критичної сатисфакції. Якими ж тезми постулюють міфологи Шевченкову причетність до їх знакового вже для XXI століття критичного дискурсу, що був передбачений за півстоліття В. Баркою: "Треба визволити Шевченка з каторжної омани: розбити накладки-міфи, з яких зложено підмінну личину" [1, 320].

По-перше, творчість є мітологічною, якщо підпадає під рамки фіксованих міфосхем, що підтримуються корелятами біопільних антагоністичних структур, які виникли в результаті поділу художнього світу за методикою М. Еліаде на сакральний і профанний, і Забужко та Грабович знаходять у Шевченка подібне, партикуляризацією єдиного загальнохристиянського світогляду, тобто сакралізацію національної історії за рахунок релятивізації біблійної істини, безперечно унаочненої прикладом Шевченкового бачення національного як феномену, актуалізація символічної історії, що за Д. Ружманом є "знаменником нескінченної кількості більш або менш аналогічних ситуацій", які означають послідовне накладання запрограмованих схем бажаного на реально-історичний контекст, і за цих умов міф може виконувати культурно-нормативну функцію, і найголовніше, позаяк міфом генералізується переважно анаціональна космополітична ціннісна система, відповідна змістовності свідомості зі схильністю до міфологізації як такої, то імперативним пунктом перетворення будь-якого об'єкта на міф буде так званий шлях *ad fontes*, повернення до джерел міфічного ритму риторичного хронотопу не співвідносного з тією

картиною світу, коли нації постають не лише як важелі політичного, а й духовного культурного життя. Тому найбільшого ефекту можна досягти лише викресливши міфічну свідомість, а отже, в даному випадку і Шевченка взагалі із національного політексту: "Він був абсолютно вільний... фундаментальна ціннісна структура його особистості взагалі ненаціональна – вона етична, навіть пан-етична" [8, 148]. Не згадуючи вже про темпоральний міфоконцепт перцепції, під яким дослідниця передовсім структурує та пропонує міфологічну маркацію для вього того, що підпадає під модель одночасового розриву між сакральним минулим і профанним теперішнім та їх єдності тією мірою наскільки міфом взагалі передбачена злитість темпоральних полюсів теперішнього, минулого й майбутнього, і в цьому контексті "І мертвим, і живим..." має за логікою дослідників тим більшу актуальність. Звичайно, деякою мірою ці та інші тези можуть претендувати на правомірність в оцінці творчості Шевченка, а оскільки представляють собою конденсацію добору різних трюїзмів апофеозного мислення апотегматичної логіки, то можуть також стосуватися інших дискурсів ідіостилів, позаяк вміщують настільки загальне, що може мати стосунок до будь-якого дискурсу творчості, однак заявлені схизматичні догмати ніяк не можуть бути настільки суб'єктивно направленими на конкретний дискурс, що без упереджено його окреслити. Але завжди потрібно пам'ятати – будь-які теоретичні полемічні дискурси, які претендують увиразнити творчість знакової фігури першочергового для нації значення, мають не спускати своїх критичних орієнтирів з конкретного цільового тексту творчості як вихідного пункту і загальної мети літературного процесу. А це також означає, що в даному випадку йдеться про рецепцію та систематизацію не збирача доробку міфів подібно до давньогрецького Гесіода і навіть не про творчість поета раннього періоду грецької античності Есхіла, коли сублімація міфу в культурно-стильову трансгресію образної структури тільки-но розпочиналася, а про цілком оригінального поетичного філософа, всеохопність тематичних та проблематичних конструкцій якого вийшла далеко поза інтереси інтенції міфотворення, міфозбирання чи міфонакопичення, а виходила перш за все з емпіричних імперативів етико-естетичного-історіософського досвіду космосу українського світу свідомості і підсвідомості, світу слова і звуку, раціо-етосу ментального себебачення та національної традиції філософії сквородинського себебачення в безмірах антропо-, гео- і теовсесвітів. І оскільки всі вищезазначені ракурси національної проблематики, які були сферою інтуїтивного і раціонального заглиблення та інтенціонального духовного пориву, результатом якого маємо щасливу можливість подібного дискурсу, не піддаються верифікації як чисті інтенціональні авторські візії, художні модулятори вигаданого автором світу, а зараховуються до числа реально-історичних і навіть архітипічних здебільшого ментальних проблем нації, то слід пильніше відстежити адекватність доречності

приписувані їм міфічності, постульовані численними структуралістичними і неоміфологічними розвідкаим. Оскільки маємо справу з класиком, творчість якого Василь Барка у "Правді Кобзаря" схарактеризував подібним чином: "Все, відзначає духовне перебування людське на білому світі, затьмареному до чорноти пекла, ввійшло в "Кобзар" [1, 320], оскільки, як зазначає Я. Поліщук: "У його творчості так потужно поєдналися первні свідомого і підсвідомого нації, що і сам поет", – і власне саме тому, "сприймається як своєрідна метонімія України, архівтілення її духовності".[13, 58] Безперечно, мова не йде про еквівалентне проямоопосередкованому віднайденню естетичних образів художнього світу перцептування колізії реального, навіть у творчості "більше, як поета, Шевченка", але окреслення її виключно призмою міфічного – це надто вузьке недобачання спектру смислової полігамії художньої поліфонії. І подібне промовисто підтвержене самою ж Забужко, що наполягає саме на міфічній ризі, похапцем накинутої на поодинокі цитати, які вказують на включення Шевченка без контексту значеннєвого коду справжнього змісту вилучених рядків з поезії Шевченка: "Паралель Шевченка зі Сквородою разом і глибша і безпосередніша, ніж може видатися історикові філософії. Подібно до Сквородинської писання Шевченка не є, а ні чисто художніми, а ні чисто філософічними, а ні релігійними, а ні ідеологічними... і водночас вони є й художніми, і філософськими, та ідеологічними" [9, 148]. А подібне апріорно свідчить не на користь самої дослідниці, оскільки, якщо і визначати творчість Шевченка наскрізь міфічної, наскрізь побудованої за міфічними моделями, то необхідно назвати міфами, і саме в тому значенні, яке вкладається в це насправді далеко більш змістовніше і ширше поняття Забужко: і філософію, і історію, і релігію, і навіть політику, як похідну будь-якої ідеології. Отже, міфом постане перед істориками і теоретиками культури все реальне буття нації, що однак суперечить вибіркованому потрактуванню вченого, міфу як поняття, що до сих пір протистоїть традиції етичного, раціоналістичного, імперичної сучасної домінуючої картини світу і загального стану онтологічної свідомості.

У випадку з міфом, який коли може володіти параметром інтерсуб'єктивної ідентичності, що є більшою ознакою художнього дискурсу, ніж власна міфокреативність, адже під нею здебільшого розуміється спільний культурний код культурно-історично зумовлений набір формування правил і визначальних компетенцій та міфовізійний інтерес буде втілювати такий тип інтерсуб'єктивності, що охоплює лише окремі її моменти, тобто фіксує "універсальні форми людської поведінки, думки і механізми утворення цінностей" [9, 148]. Це вказує, що своїм призначенням і формою культурного екзистенсу міф охоплює лише замкнену кільцеву динаміку, яка відображає лише функціональний архетипний пласт в культурі у їх поступальному проявленні все більш

неочікуваних контекстах з переборюваним і утрамбовуваним традиційним змістом культури, тобто результує той її зміст у новій формі, щоб був у ній явлений, і то не як наслідок життєвої імперії, а від акту чистого творення вигадки, і що став своєрідним кістяком культури, її осердям, на який накладаються світи відкритої для нових суб'єктивно-об'єктивних досвідів рецепції індивідуально-інтраполярної авторської свідомості, екзальтованої і вживленої в комплект художніх макрокосмів. В цьому контексті художній світ своєю відвічною настановою на сприйняття нових досвідів, за допомогою яких він стає можливим через інтрасемантичну активізацію рецептивних спектрів художньо-недосліджених екзистентних топосів буття, транслітерованої через естетичні мірки в художні образи, виступає прямо-пропорційною опозицією до закритого і цілком засвоєного наративу міфічних локусів культури, що настільки чітко в ній окреслені, як домінантні семи для кожної нової креації змісту, що стали обов'язковим началом будь-якої культури, проте будучи лише початком, але ніяк не метою і не кінцевим результатом художньої активності авторської свідомості, конкретизовані аналізами в культурному організмі ніяк не завершують, а лише розпочинають критичний дискурс художніх хронотопів. Такі висновки дають можливість переоцінити художній статус концепту етично-естетичної свободи як засадничого принципу для ведення будь-якого наукового дискурсу про художні моделі топосу культури.

Свобода слугує як унаочнення відкритості художнього емпіризму під час обертацій ейдетичного культурного кола за еволютивними законами буттепису культурного знаку, запропонованого як загальна культурна схема, але не відкритого Д. Чижевським, а тільки транслітерованого ним із універсальної схеми динаміки розвитку будь-яких духовно-матеріальних структур, тобто по-суті фізичних законів космічної природи еволюції. Отже, онтологія принаймні двох концептів культурної істини і свободи (відкритості) вдалось відстежити як власне художню в рамках запропонованого дискурсу, що за допомогою феноменологічного аналізу змінює погляд на історію та теорію художньої топічної матриці макрокосмосу творчості і дає підстави вслід за Інгарденом виокремити "літературний твір як інтенціональний онтично-гетерономний об'єкт, що не належить, а ні до царини ідеальних сутностей, а ні до реального світу" [10, 158], згідно теорії Гусерля визнати ідеальні концепти онтичним підґрунтям літературного твору та джерелом його інтерсуб'єктивності та їх автентичною позицією по відношенню до ірраціонального та реального, міфічного і буттєвого мікросвітів.

Окрім того, безпосередньо Шевченків дискурс при його послідовному аналізу референції до його історичного смислу, його наочної зовнішньої форми змісту можна простежити особливий домінантний і феноменологічний статус, який посідають в системі етично-естетичної свідомості саме ці два прокамбійні концепти передпочатки теорії будь-

якого художнього тексту – правда і свобода: "У Бога правди і свободи // Всьому живому я просив", "В своїй хаті своя правда // І сила, і воля" [16, 653].

Що може бути яскравішим свідченням особливого типу української художньої системи як не посилення і без того досить поширених і розвинених на базі української літератури концептів свободи і волі серця, що має основи в кондоцентризмі філософської думки на Україні з часів Києво-Могилянського періоду розвитку культури, і образологізація якої в українській поезії стала додатковим аргументом на користь її ідейно-філософської спрямованості в компаративному контексті загального руху світового художнього космосу, що особливо увиразнюється зіставно-протиставне порівнянням на основі феменологічного узагальнення таких цитат Шевченкового дискурсу: "Немає й Бога на землі" і "Щоб вітер по полю слова розмахав, // Щоб люди не чули, бо то Боже слово, // То серце поволі з Богом розмовля" [16, 653]. Звичайно ж спираючись на вище постульоване, не виникає сумніву, що перша цитата немислима без зіставлення не лише з безпосереднім вузькоконтекстуальним наповненням самого вірша, звідки наведені ці рядки, але й з широким повним контекстом української культурної традиції, де подібне гнівне інвективне протестанство у повній мірі увиразнює народні запити до Бога, проте в даному випадку у самого Шевченка відноситься скоріше до передмисленневого початку передрозмови з Богом, її мисленневої підготовки або ж внутрішнім діалогом з самим собою, а друга вже автономніший елемент спостульованого окремого судження ціннісно-ейдотичної естетично-світоглядної системи поета, і тому сприймається як незалежніша у стосунку до вже сконденсованої позиції мови діалогу з Богом. Розрізнення передмови і власне мови у Шевченка можливе на основі виокремлення Інгарденом ейдетичного пласту художнього образу, на якому етимологічний сенс передається еміненнтним звуковим текстом. Інші мітосхеми, що приписуються до творчості Шевченка також виходять із цього нерозуміння дефиренціації між реальністю художньої та міфологічної свідомості, а також природою художнього світу і безпосередньої дійсності. Виважена раціональність Шевченкового світогляду, і перш за все якщо виокремлювати з творчості виключно світоглядні погляди поета у стосунку до дійсності, передбачає унеможливлення будь-яких романтичних недобачать історії або ж цілковитої негації сучасних процесів Шевченком, що неспростовно доводять його власні рядки: "І царята, і старчата – Адамові діти" [16, 653]. Враховуючи також скоріше схильність до послідовної, але необхідно дозованої критики історії власної нації, і навпротиагу цього навіть зародження передчуттів близької величі майбутнього для України, яке мало підґрунтя в уявленні сильного образу молодого покоління сучасника-інтелігента, на яке поет мав надії, а на доказ цього маємо

численні присвяти своїм сучасникам із схвальними оцінками їх внеску у свою добу, розпадається міф про сакралізацію історії і профанацію сучасності, стосовно загальних тенденцій до секуляризації біблійної християнської "народності" за рахунок трансцендентації смислу історичного діяння нації, то особлива історична роль націй – іудеїв в Старому Завіті та всіх інших у Новому, у творенні країни вишнього духу і раю на землі – репрезентує Шевченкову ідею націоналізму, а ненаціональність – Шевченкової структури особистості і напротивагу ствердження її панетичності здатне викликати лише подив, але в найбільшій мірі через протиставлення національного та етичного, як не співвимірних категорій, які в елементарній логіці виявляють неоднаковий обсяг поняття, а тому як величини різнорідні, не одного порядку і природи, не можуть піддаватися протиставленню, а лише зіставлятися, причому лише в разі накладання змісту однієї на зміст іншої: "Яка краса – відродження країни" [12, 251], – так висловив своє бачення нероздільності етосу і естетизису нації О. Олесь. У Шевченка: "Як небо блакитне – нема йому краю, // Так душі почину і краю немає" [16, 653]. В цьому випадку навіть без контексту наскрізною постає думка про невіддільну єдність, що закріплюється злитістю єдиної візуальної картини художнього образу, етичного поняття душа та блакитності неба – компонента образу, що введений не лише як відповідник ейдосу прекрасного як такого, а й для когеренції з художністю етики душі, посиленої за допомогою естетизації її етичного звучання, тобто заради підкреслення душевної чистоти, яка стосується вже архетипного уявлення, що містить і естетичну, і етичну вимогу, позаяк в етичній системі української нації саме поняття нації складало першочергову цінність, то порушення етики, а отже, і естетики національного космосу вносить абсолютно небажані хаотичні деструктивні і, головне, не наявні компоненти національного світосприймання.

Отже, нерозтлумачений, невізуалізований космос Шевченкової поезії постає перед ідеєю космокультурної цілості, що лежить в його основі, а отже, з ідеєю самої культури, а не окремого міфу, закладеної в ядро Шевченкового дискурсу.

1. Барка В. Правда Кобзаря. – Рівне, 2002; 2. Велек Р., Воррен А. Теорія літератури. – Нью-Йорк, 1949; 3. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. – К., 2001; 4. Георге С. "Я і ти – одна душа" // Георге С. Вибрані твори. – Т. 9.; 5. Галашевська М. Істина мистецької творчості // Естетичні цінності в філософській системі Р. Інгардена; 6. Грабович Г. Тексти і маски. – К., 2005.; 7. Довженко О. Сторінки щоденника, 1941 – 1956. – К., 2004; 8. Еліот Т. Призначення поезії та призначення критика. – К., 2005; 9. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. – 3-є вид. – К., 2006; 10. Інгарден Р. Літературно-художній твір. – Варшава, 1960; 11. Огонов А. Теорія відображення та мистецтво. – Дрогобич, 2004; 12. Олесь О. Твори у 2-х т. – К., 1990.; 13. Поліщук Я. Від правди до істини Шевченка // Правда Кобзаря. – Рівне-Краків, 2002; 14. Сверстюк Є. Шевченко і час. – К., 1966; 15. Чижевський Д. Філософські твори: у 4-х т. / Під заг. ред. В. Лісового. – Т. 2. – К., 2005; 16. Шевченко Т. Кобзар. – К, 1979.

**Поєми Тараса Шевченка "Слепая" (1842) й
"Марина" (1848): еволюція романтичного сюжету**

Поєма "Слепая" була першою з двох російських Шевченкових поєм, написаних на початку 40-х років. На той час уже набув широкого розголосу його "Кобзар" 1840 р. та "Гайдамаки" 1841-го. Як відомо, тогочасна російська критика, визнаючи, здебільшого, його поетичний талант, дружно жалкувала, що він пише маловідомим "наріччям", а не російською мовою. Можна думати, подібні закиди щодо його незугарності до віршотворення "общепонятним языком" він не раз чув у літературному петербурзькому оточенні, та ще й не тільки в російськомовному, а й від "земляків"; можливо, саме звідси у "комедії" "Сон" 1844 р. – постать "землячка з циноними гудзиками". Тоді ж, у 1842 р., подібні закиди й кпини були, певно, вагомим чинником звернення поета, людини молодого та вразливої, до російської поетичної стихії. Молодому поетові важливо було витримати змагання за гідне місце на поетичному полі, – мабуть саме про це його лист до Я. Кухаренка, написаний 30 вересня 1842 р. по закінченні роботи над текстом поєми "Слепая". Дозвольте нагадати вам цю відому цитату: "Переписав оце свою "Слепую" та й плачу над нею, який мене чорт спіткав і за який гріх, що я оце сповідаюся кацапам черствим кацапським словом. Лихо, брате отамане, ей-богу, лихо. <...> Мене тут і земляки, і не земляки зовуть дурним, воно правда, але що я маю робить, хіба ж я винен, що я уродився не кацапом або не французом. Що нам робить, отамане-брате? Прать проти рожна чи закопаться заживо в землю – не хочеться, дуже не хочеться мені дрюковать "Слепую", але вже не маю над нею волі, та цур їй, а обридла вже вона мені" [6, 18].

І справді, "обридла": помітно, що автор її остаточно не викінчив. Це відзначив дослідник поетичної мови обох поєм – "Слепой" і "Тризны" Л. Булаховський у праці, де основна увага надана усе ж другій з них: "Руку великого майстра в обох виучуваних речах безперечно видно, але цілком витриманою не є ні та, ні друга. У "Слепой", яка не дістала остаточного оброблення, поряд з окремими блискучими місцями, багато зривів і нормативного, і художнього порядку; є картини тільки накидані, недомальовані. "Тризна" рівніша..." [1, 74]. Віддавши данину поетичній стихії російської романтичної поєми у написаній наступного року поємі "Тризна" (перша назва – "Бесталанний"), він далі віршував як мислив – рідною мовою.

У перші роки заслання, коли думками й серцем він залишався в Україні, йому пригадувалися "давноклишніє случаи", і серед них

"гвіздком, неначе в серце вбитим", ятрив його душу образ зневаженої паном кріпачки – але вже не лише жертви, а й месниці, жінки, що до скону чинила опір гвалтівникові, повстала й убила кривдника, помстилася – ціною власного життя. Можна думати, що Шевченка, з його доглибною українськістю, тривалий час не покидав жаль, що цей високотрагічний сюжет існує лише для російськомовного читача в "Слепой", написаній, як він добре розумів, невластивою йому – як письменникові – мовою, "чужими звуками" [4, 210, р. 153]. Пізніше, 16 лютого 1858 р. він жалітиметься С. Аксакову з приводу своєї російськомовної повісті "Прогулка" на те, що "трудно мне одолеть великороссийский язык, а одолеть его необходимо. Он у меня теперь, как краски на палитре, которые я мешаю без всякой системы" [6, 161]. Тим природнішою була така невправність у ранні роки його творчості (Тут винесемо за дужки дискусійну проблему т. зв. двомовності Шевченка).

Романтичний літературний контекст поеми "Слепая" у сконцентрованому вигляді окреслено коментатором Н. Чаматою у примітках до поем "Слепая" і "Катерина" у першому томі нового Повного зібрання творів Тараса Шевченка у 12 томах – це західноєвропейська сентиментально-русоїстська повість, "Фауст" Й.-В. Гете, "Гамлет" В. Шекспіра, польська й російська романтична поема байронічного типу, повість "Страшна помста" М. Гоголя [4, 614 – 615, 683], а також, додамо, українська фольклорна балада типу "Бондарівни". Нас цікавить еволюція сюжету про зведення простої селянки паном та його композиційно-мовна реалізація – від "Слепой" до "Марини".

Про суттєві текстуальні відмінності сигналізує вже значне зменшення обсягу (зрілому Шевченкові притаманна тенденція до лаконізму): "Слепая" має 1089 рядків, а "Марина" – лише 324, тобто лише третину обсягу попередниці. За рахунок чого це зроблено, якщо фабульна схема дуже близька? В обох поемах фабулу складають аналогічні мотиви: пан забирає дочку в матері-кріпачки, замикає її в своїх покоях, намагається звабити проханнями й подарунками, дівчина не поступається, шкодує, що відмовилася від намиста, на якому змогла б повіситись, помалу божеволіє; зрештою після полювання, розпалений вином і здобиччю, п'яний пан намагається її згвалтувати, але вона, опираючись, убиває його ножем і підпалює будинок. Заключна сцена дуже подібна: на тлі пожежі дівчина танцює з окровленим ножем у руках, божевільно приспівуючи. В обох творах, хоча й в різній послідовності, фігурує мотив віщого сну, що пророчить нещастя.

Таким чином, фабульна схема й вузлові сюжетні сцени тотожні; однак розробка сюжету цілком інша. Зіставимо ці твори.

Кожна з поем має вступ, але різної структури. "Слепая" відкривається свого роду увертюрою (за В. Жирмунським), – Шевченковим переспівом псалми про Йосифа Прекрасного, і аж потім названа та, хто його співає

– безіменна сліпа старчиха. Далі змальовується обстановка дії – покинуте, порожнє дворище панського маєтку, під ворітьми якого сидить і співає Сліпа – тут наявна певна загадковість, властива байронічній поемі. Потому змальовується дочка Сліпої – молоденька красуня Оксана, котра

"Головкой смуглою прильнула
К коленам матери своей,
Тоски не ведая, заснула
Сном непорочной простоты".

Між цією вступною сценкою й початком дії автор вмістив: авторський ліричний коментар-віщування злої долі Оксани; авторський відступ-інвективу, де він розвінчує вельможних спокусників і малює типову долю зведениці, наложниці, якою потішилися й пустили "влачить // Остаток дней в мирской пустыне", – або самотньою, або матір'ю сина-байстряти. Причому ці 68 рядків стосуються всього цього явища, а не суто індивідуальної долі Сліпої. Наступні 40 рядків вступного фрагменту – чудова лірична елегія автобіографічного змісту ("Осенний полдень, полдень ясный...", рр. 146 – 185), де малюється суто літературно-романтичний образ самотнього розчарованого поета-сироти на чужині, з мотивом людського насміху: "Пустота // Растлила сердце человека, // И я на смех покинут веком, // Я – одинокий сирота!" (рр. 182 – 185). Далі поет повертається до своїх героїнь, котрі того ж осіннього полудня сидять усе там же: "Какая тайна приковала // К жилищу мрачной тишины?" Але й нібито після цього суто романтичного вступу до передісторії Сліпої, автор не поспішає викласти її, а цитує монолог-інвективу Сліпої, звернений до тих, хто її згубив і яких вона простила; далі йде частково драматизований, поділений на репліки діалог обох героїнь, а тоді автор-розповідач цитує оповідь Оксани про її дивний сон. Сліпа тлумачить його як жажливе провіщення нещасливої долі Оксани й оповідає їй нарешті свою історію: як молодий дідич звів її – красуню-сироту, а тоді покинув поневірятися між людьми. Її оповідь про дитинство Оксани, яке минало далеко від людей, серед природи – має суто романтичний характер. Мати застерігає Оксану перед зустріччю зі злою людиною – "ужасною змеей", за котрою дочка піде, покинувши свою матір.

Тільки після усього цього наратор пояснює, чому Сліпа роками сидить під цими ворітьми. Виявляється, вона наївно сподівається на повернення до маєтку батька Оксани, котрий прихистить доньку. Наступний фрагмент – молитва Сліпої над засинаючою дочкою: "Храни тебя, Святая дева, // От злых напастей. Бурь земных!" Аж тепер завершується перевантажена ліричними фрагментами експозиція й розпочинається дія, котру автор-розповідач викладає дуже стисло, в стягнутому подійному часі: "Приехал дидыч на покой, // Чету страдалиц разлучили. // Оксана в доме заперта...", а її матір вигнали геть.

Інакше побудовано вступну частину поеми "Марина": увесь цей фрагмент посідає не 650 рядків, як у поемі "Слепая", а лише 43 рядки, котрі містять ліричний вступний монолог ліричного героя-поета. Перші два рядки – приступ до теми ("Неначе цвяшок, в серце вбитий // Оцю Марину я ношу. // Давно б списать несамовиту..."). Подальше з'ясування причини авторських вагань одразу ж переходить в уявну полеміку з можливим читачем, причому читачем явно недобррозичливим, мабуть, приналежним до саме тих "просвіщених християн", яких прагне викрити поет, розповідаючи історію Марини. Ця полеміка має форму не чистого діалогу з репліками рівноправних партнерів, а становить діалогізований риторичний монолог, де "автор" висловлюється прямо, а думку уявного опонента переказує:

Сказали б, що брешу,
Що на панів, бачиш, сердитий,
То все такеє і пишу
Про їх собачії звичаї...
Сказали б просто – дурень лає
За те, що сам крепак,
Неодукований сіряк.
Неправда! Єй-богу, не лаю.

З 16-го рядка уявна полеміка перетворюється на відкрито звернену до опонентів-кріпосників інвективу:

І звір того не зробить дикий,
Що ви, б'ючи поклони,
З братами дієте... і т. д.

Ця інвектива, на відміну багатослівної моралізаторської інвективи в "Слепой", адресат якої надто загальний, таврує прямо названого адресата.

Наступний фрагмент ліричного монологу, звернений до самого себе (рядки 24 – 29) з іронічним заспокоєнням, замінюється класичним звертанням до музи-думи:

Прилітай же з України,
Єдиний мій друже,
Моя думо пречистая,
Вірная дружино,
Та розкажи, моя зоре,
Про тую Марину...

У порушення класичного канону у цьому зверненні з'являються іронічні нотки автобіографічного плану та фамільярна інтонація:

Та нищечком, щоб не чули
Або не дознались,
А то скажуть, що на шляху
Чинимо розбої,
Та ще дальше запровторають.

Пропадем обоє...

Цей заслансько-автобіографічний мотив невдовзі виявиться справді пророчим, – влітку 1850 р. Шевченка й справді "запроторили" ще далі вглиб Азії – у Новопетровське укріплення на Каспії. Течія ліро-епічної розповіді в "Марині" ще лише раз перебивається ліричним відступом (після змалювання горя матері, у якій пан-управитель відійняв єдину дочку: "Неначе ворон той летячи // Про непогоду людям кричае...") зі щирою молитвою до Бога дарувати слову поета "святую силу // Людськеє серце пробивать...". Ліричний "наратор" не коментує зображене, предметна тональність якого вражає уяву читача й увиразнює авторську концепцію неприйняття кріпосництва.

Експозиція поеми "Марина" – у повній протилежності до "Слепой" – позбавлена романтичності, вона викладена розповідачем з точки зору свідків-селян – в стилі та інтонації народної оповіді; тут маємо й неметричний лад оповідного зачину, й розмовну інтонацію:

Недавно це було.
Через село весілля йшло,
А пан з костьолю їхав...

.....
За що пак милує Господь
Лихую твар такую,
Як цей правитель?..

Центральна частина обох поем – змалювання нестерпних страждань героїнь, що помалу призводять обох до божевілля. Герой сну Оксани, закоханий в неї син отамана, що прийшов попід огорожу панського двору за нею, був застрелений панськими слугами, а з ним загинула й надія на визволення:

Отрадный звук не повторился,
Надежды вновь не прошептал,
Он только снился, часто снился
И юный разум разрушал
Мечтой бесплодною...

Руйнування розуму Оксани зображується через алогічну суміш рядків пісні, яку вона співає. Сцени вбивства п'яного пана немає, натомість широко розгорнуто сцену пожежі й божевілля Оксани, – а сліпа мати, що нагодилася з прощі, усе це не бачить, але чує. Тут багато розлогих пісень з кількома куплетами, частина містить демонологічні мотиви; у драматичній формі подано численні діалоги Оксани з матір'ю. На хвилюку опам'ятавшись, вона оповідає матері про коханого козака, далі знову марить, співає, танцює. Мелодраматична сцена явно перевантажена, надлишкова. Фінал, за влучним спостереженням Ю. Івакіна, нагадує сцену смерті месниці-Ульрики з добре знаного Шевченкові роману В. Скотта "Айвенго" [2, 264 – 265]. Марина, котру пан забрав з весілля, сумує за втраченим чоловіком і своєю молодістю;

пісня, яку вона далі співає, так само як і Оксана, – це вже хаотичне марення божевільної. У такому стані й Марина вбиває ґвалтівника, підпалює будинок і танцює з ножем, викрикуючи й виспівуючи уривки з різного роду пісень – жартівливих, танцювальних, обрядових, родинних тощо. Їй уявляється то власне весілля, то її завданий до війська наречений, то сама вона з дітям на руках покриткою, бачить себе то зозулею, то совою; і всі ці видива забарвлені то в ясне зоряне світло кохання, то в чорні демонічні образи страху й розпуки. Опам'ятавшись на хвилину, Марина оповідає матері, як і Оксана, свій дивний сон, але трагічного змісту – як вона блукає з дітям покриткою. І знову її охоплює безум. Заціпенілі з жаху люди не важились її рятувати, і лише мати побігла за нею в поле, де обидві й замерзли. Це так само типово романтичний фінал.

Найсуттєвіші відмінності обох поем, окрім згаданих архітектонічних – мовно-стилістичні. Як відомо, російська мова Шевченкових прозових творів – повістей, Щоденника – відчутно українізована: як видно, пишучи, він усе ж або перекладав з української, або уживав звичні поетичні штампи. Тут не місце для докладного аналізу, але наведемо кілька прикладів усталених поетичних топосів: "в мирной куще", "с патриархальной простотой", "Тоски не ведая, заснула // Сном непорочной простоты"; "Ужели тщетно пролетят // Дни упоения над нею / И светлой радостью своею // Ея тоски не усладят?"; "И злое сердце человека // Ея любви не пощадит"; "Давно минувших дней усладу // Печальной юности своей"; "И вот она в грязи разврата / Во славу дряхлых ваших дней, // Перед толпою черни пьяной // Пьет кубок..."; "Восторги девственной любви", "Упреки сердце растерзали..."; "И хлынули рекою // Слезы невинной красоты" і тому под. Для деяких ремінісценцій з російської романтичної поезії можна вказати джерела, як наприклад, рядки з поеми І. Козлова "Княгиня Наталья Борисовна Долгорукая":

"Его хоромы опустели,
Широкий двор зарос травой";

У Шевченка:

...опустели
Хоромы барские давно,
Широкий двор порос травую

(див. коментар до "Слепой" [4, 684]). Л. Булаховський у згаданій праці помічає ще й манеру вислову й ремінісценції з поеми "Войнаровский" К. Рилєєва, "Полтавы" О. Пушкіна тощо. Чимало лексичних біблійних ремінісценцій містить мова Сліпої (напр., "матери избранной"; "жена бесплодная" і т. ін., її псалма й молитви), що Булаховський вважає однією з характерних ознак його поетики, помітну навіть на тлі російської поетичної мови того часу.

Прямими перекладами з українського фольклору є більшість пісень, переважно контамінованих, котрі співає Оксана та її козак. Українізми – або лексичні, або стилістичні – подибуємо в тексті "Слепой" раз у раз: "Немым стенам передаю"; "От фимиама упилась // И закоптела от курений"; "И только звуки Украины // Его тревожат иногда... И в их я таю, в их тону..."; "Или ограда и тополи, // Что грустно шепчут меж собой, // Свидетели минувшей доли..."; "...пень сухой, // Плющом увянувшим повитый..."; "Мы были в поле, жито жали..."; "О мой покою!", "И хусткой черною простой... накрыли"; "... шалашик делает с бурьяну, // Чтоб маму солнце не пекло..."; "И ненароком повстречаться // С черночупринным козаком" і под.

Натомість наратор поеми "Марина" перебуває у народнорозмовній стихії – лексика, синтаксис, фразеологізми, рисочки простомови, інтонація усної розмови з її ритмічними перебивками належать селянину, в позиції якого ясно виражено народну мораль та оцінку подій. Народній оповіді властива й апеляція до читача-глядача, який перебуває на позиції свідка-спостерігача ("Дивіться, вийшла погуляти, // Мов краля, пані молодая..." [5, 102]); при цьому розповідь стає зверненою. Перспектива нарації раз у раз змінюється – завдяки чергуванню у ній психологічної та фразеологічної точок зору селян (свого роду докса) та позиції розповідача. Тут яскраво виявляється властиве Шевченковій нарації багатоголосся, чергування точок зору самого наратора й інших персонажів, зміна внутрішньокомпозиційних планів. Ось вигнана з панського двору мати: "Що їй тут робити? // Пішла, ридаючи, в село, // Одним-одне дитя було // Та й те пропало..." (рр. 110 – 113) – заміщена невластиве-пряма мова, голоси розповідача й персонажа зливаються у спільному переживанні (тут психологічна позиція персонажа виявлена фразеологічним планом нарації). Так само й далі: мати оглядає спорожнілу хату, де вся обстановка нагадує про дочку (рр. 133 – 140), тоді знову вертається "на прокляті // Палати глянуть...". У розповідь вплітаються голоси панських посіпак, котрі умовляють Марину підкоритися панові, причому завдяки чергуванню різнонаправленої невластиве-прямої мови із заміщеною передається діалог позицій – знову ж таки в межах партії наратора: "Вона ж сховається та й плаче. // Дурна, їй шкода мужика // Та жаль святого сіряка, // А глянь лиш гарно кругом себе – // І раю кращого не треба, // Чого ти хочеш, забажай! // Всього дадуть, та ще й багато! // Не треба, кажеш, дайте хату! // Цього вже лучше й не благай..." (рр. 91 – 99). Така поліфонія, присутня вже в "Причинній", не властива тексту поеми "Слепая", – тут переважає пряме авторське предметно спрямоване слово. Ліричні суб'єкти в "Марині", на відміну від "Слепой", взагалі не коментують зображене, предметна тональність якого вражає уяву читача й вияснює авторську концепцію неприйняття кріпосництва.

Підсумуємо сказане: при аналогічній фабульній основі, що має реалістичне підґрунтя, в обох поемах ця фабула реалізована через романтичний сюжет з його мотивом інцесту, божевілля героїні, батьковбивства, підпалу садиби, смерті обох героїнь. Однак композиційно й текстуально ці твори дуже різні: "Слепой" властива інтертекстуальність, складна архітектоніка, зміни вектора художнього часу, численні перебивки й зупинки подійного часу ліричними фрагментами – авторськими дигресіями, монологами, молитвами, піснями персонажів тощо, котрі в комплексі справляють враження надлишковості. "Марина" належить зрілому періоду Шевченкової творчості, котра еволюціонувала в напрямку стислості, лаконічності вислову й композиції, життєвості деталей, природної розмовної інтонації, стильового синтезу. Якщо в "Слепой" переважає літературність, коли навіть перекладні фольклорні фрагменти втрачають природне звучання, то "Марина" належить до тих творів, романтизм яких, за відомим висловом Є. Маланюка, "завдяки національній повнокровності, був завжди доведений до кінця, опуклий, яскравий, живий і реальний" [3, 35].

1. *Булаховський Л.* Російські поеми Т. Шевченка та їх місце в системі поетичної мови першої половини XIX століття // Пам'яті Т. Г. Шевченка. Зб. доп., читаних на Ювілейній шевченківській сесії Академії наук УРСР 9 і 10 березня 1943 р. – М., 1944; 2. *Івакін Ю.* Нотатки шевченкознавця. – К., 1986; 3. *Маланюк Є.* Ранній Шевченко // Його ж. Книга спостережень. Фрагменти. Від Кобзаря до нації. Студії і роздуми. – К., 1995; 4. *Шевченко Т.* Зібрання творів: У 6 томах. – Т. 1. Поезія 1837 – 1847. – К., 2003; 5. *Шевченко Т.* Зібрання творів: У 6 томах. – Т. 2. Поезія 1847 – 1861. – К., 2003; 6. *Шевченко Т.* Зібрання творів: У 6 томах. – Т. 6. Листи. – К., 2003.

А. Харченко, асп.

Опис снів як вербалізація "несвідомого" в текстовій структурі "Журналу" Т. Шевченка

Щоденник Т. Шевченка неодноразово ставав об'єктом лінгвістичних досліджень з погляду жанрової гетерогенності тексту, автокомунікації, сублімації творчого життя. Найперше літературознавців цікавлять такі питання: чому щоденник вівся російською мовою? чи розраховував автор на його публічність? що стимулювало саму ідею щоденника? Відповіді на ці запитання пропонуються у статтях та дисертаційному дослідженні Нелі Момот, статтях Тетяни Космеди "Щоденник" Т. Г. Шевченка як особливий тип автокомунікації", Валерія Шевчука "Журнал" Тараса Шевченка як художній твір", монографії російського літературознавця О. Г. Єгорова "Дневники русских писателей XIX века" (2002). Наше дослідження має на меті показати композиційно- та текстоорганізуючу роль опису сновидінь як вербальної проєкції

"індивідуального несвідомого" в щоденнику Т. Шевченка, а також з'ясувати символізм снів та їхній безпосередній зв'язок із дійсністю.

Образ автора – центральний образ будь-якого щоденника, і він ні в якому разі не ідентичний із образом автора у белетристиці хоча б із тієї причини, що "автор у щоденнику одночасно являється і суб'єктом, і об'єктом оповіді, причому обидві ці функції він реалізує одночасно" [1, 7]. У "Журналі" Шевченка образ автора допомагають витворити сновидіння, які є не тільки проявом "індивідуального несвідомого", а й своєрідним сакральним текстом, що вимагає "іншотексту", тобто вербального тлумачення неусвідомлених думок. На думку О. Г. Єгорова, "усіх авторів письменницьких щоденників об'єднують спільні питання, які вони ставлять перед собою: хто я? де я? звідки я прийшов? що я бачу? і куди відійду? ці запитання включають в себе своєрідну філософію мемуарної творчості, надзадачу мемуариста" [1, 6]. У "Журналі" Шевченка відповіді на ці запитання головним чином пропонуються у описі снів. Отже, сновидіння і їх тлумачення у щоденнику репрезентують ще й філософію мемуаристики. Якщо ж дивитись на щоденник як сублимацію творчості, то сні були для ув'язненого митця набагато приємнішими, ніж злободенна, нестерпна дійсність, стаючи благодатним сюжетним матеріалом, провокацією подальшого розвитку оповіді, спробою "розвіяти нестерпну нудьгу". Хоча "під розвіюванням нудьги, – на думку Н. Момот, – ховається важливіше завдання – вгамування спраги до писання. Справжнє завдання Щоденника – не записувати, а саме писати" [4, 21]. Таким чином, опис сновидень у щоденнику Т. Шевченка виконує п'ять важливих функцій:

функцію композиційної і сюжетної організації тексту;

функцію творення цілісного образу автора (через репрезентацію неусвідомлюваних прагнень думок, бажань);

функцію філософії мемуарної творчості;

функцію заміщення (сублимації) неприйнятливої дійсності;

функцію провокативного розвитку сюжету (сон – тлумачення, або текст – "іншотекст").

Роль наратора у описах сновидень і поза ними неідентичні. Н. Момот приходиться до висновку, що "Журнал" Шевченка – це приклад щоденника, де виразно виявлені всі ролі наратора: діяча, носія психологічного стану, хронікера, роль мовця" [4, 28]. І якраз у описах снів наратор виконує роль носія психологічного стану. Суб'єктивні переживання фактів духовного життя, самозаглиблення у внутрішній світ дають підстави назвати щоденник Т. Шевченка інтровертивним, хоча всі інші сторінки оповіді спроектовані на світ предметний, соціальний, екстравертивний. Тому, виходячи із цієї типології відносно об'єкта зображення (запропонованої О. Г. Єгоровим), "Журнал" належить до щоденників змішаного типу із "локальним, континуальним і психологічним хронотопами" [1, 6].

Описи снів – явище типове для щоденникового жанру. Але, як правило, ці сни виходять із фактів теперішнього. У щоденнику Т. Шевченка снам притаманний контрастний характер, його сни – це спогади попереднього досолдатського життя. У тексті проходить подвійна заміна часу: дійсне видається за небажаний сон, а сон – за бажану дійсність. Ми погоджуємося із О. Єгоровим в тому, що сни для Шевченка мали компенсаційний характер. "Вони підтримували психічну рівновагу і послаблювали силу негативних наслідків душевної травми періоду солдатчини" [1, 112]. Однак ми не можемо погодитися з тим, що ці сни не вимагають символічного тлумачення, тобто "іншотексту" ("це неусвідомлені образи, побудовані за аналогією до спогадів. В них немає нічого загадкового, незвичайного, фантастичного. Вони не потребують зусиль для свого тлумачення" [1, 112]). Адже сам Шевченко надає тлумаченню снів не меншого значення, а ніж опису самих снів. Іноді відгадку йому приходиться шукати у соннику сотника Чеганова ("Треба буде зайти до сотника Чеганова та подивитися в сонник, що воно віщує, коли наснитися "самовольная отлучка" [7, 46]). Наш погляд на сни у Шевченковому "Журналі" – це погляд на сакральний "текст в тексті", що вимагає зняття символічного коду. Одразу ж зазначимо, що не всі сновидіння мають символічний підтекст. У стосунку ж до снів символічних ми керуємось в основному такими двома положеннями З.Фрейда: "Уявлення про те, що образи сновидінь неосмислені і хаотичні, неправильне" і "те, з чого зіткане сновидіння не є "сміслом" сновидіння, він може бути зрозумілим тільки при аналізі" [6, 14].

Одним із найпоширеніших символів сновидінь у щоденнику є "*церква*" або "*монастир*". Запис від 29 липня 1857 р: "Наснилися мені Семен Артемовський з жінкою, буцім виходили вони після служби з церкви Покрови... Усе, що тільки дороге серцю, згуртувалося сим разом у моєму сновидінні" [7, 86]. Або ж: "Снилася церква святої Анни у Вільні, а в тій церкві молилася мила чорноброва Дуня Гусиковська. Се, мабуть, з того, що читав "Королеву Варвару Рудзівилл" (запис від 5 вересня) [7, 111]. "Наснився мені Межигірський Спас, Дзвонкова Криниця, далі Видубицький монастир" (запис від 18 червня) [7, 20]. Знаменитий сонник Міллера так декодує символ "церква": "Церква, що ви побачили вві сні, свідчить про те, що Ви розчаруетесь подіями, яких чекали з нетерпінням. Цей сон означає, крім того, що Ваші перспективи туманні, і Вам доведеться довго чекати змін на краще" [3, 344]. Як побачимо згодом, ці сни виявилися пророчими. А для того, щоб глибше зрозуміти підсвідомий імпульс сну, звернемося до ще одного важливого принципу Фрейда: "не можна аналізувати сновидіння, якщо невідомі асоціації того, хто бачив сон" [6, 14]. Асоціації Т. Шевченка в той час будувалися навколо таких смислових центрів як "воля", "чекання", "невідомість", "невизначеність". Чекання визволення стає домінантою всіх емоційних почувань поета, які на рівні "несвідомого" проєктуються у сни, а на рівні

свідомості – у розпачливі рядки щоденника: "Господи, чи настане коли день мого визволення? Чи прийдуть коли до мене такі райські дні, що я отсю сумну, але правдиву хроніку читатиму, як той брехливий сон, як вигадку, котрої ніколи й не було?" [7, 51]. Розчарування очікуваними подіями, і туманність перспектив, пророковані у соннику Міллера, незадовго стали сумною реальністю: довгі дні чекань, незрозуміла затримка у Нижньому Новгороді. Важливо зазначити, що символічне значення "церкви" у снах не співпадає із його символізмом в культурі України "за межами сну". Для свідомості української нації "церква" – "символ вічного Бога; спасіння, радості, любові, берегині усього прекрасного; духовного єднання; освіти й культури" [5, 236].

Умовно сновидіння щоденника можна поділити на три категорії: тривожні сновидіння (із символом "церква"), приємні сни-спогади, сновидіння "страху".

Сни-спогади торкаються насамперед щасливих моментів досолдатського життя Т. Шевченка. І хоча З. Фройд стверджує, що "явний зміст і прихований смисл сновидінь не співпадають" [6, 15], сни-спогади у "Журналі" не мають алегоричного, імпліцитного змісту. Дійові особи цих сновидінь – це найкращі друзі, про зустріч з якими щоденно мріє поет: Карл Брюллов, Михайло Щепкін, Пантелеймон Куліш, Семен Артемовський, Микола Костомаров, Василь Лазаревський. Тому і одразу знаходиться цим сном логічне пояснення: "Віднедавна почали снитися мені люди і речі, такі любі моєму серцю, яких я давно вже не бачу. Мабуть, се через те, що я тепер раз у раз про них думаю" [7, 47], або "Усе, що тільки дороге серцю, згуртувалося сим разом у моєму сновидінні" [7, 86]. Такі сни-спогади стають для напів-вільного, напів-увязненого Шевченка сублимацією небажаної дійсності, допомагаючи витіснити негатив солдатського життя. Тільки одного разу автор щоденника не може знайти своєму сну логічного пояснення, визнаючи непізнаність, незабаганість сфери "несвідомого", яку називає "капризами нашої природи моральної". Поету приснився небіжчик Аркадій Родзянко, поміщик, з яким Шевченко познайомився у липні 1845 року, тоді ж і намалював портрет його сина Гаврила. "Який же зв'язок між моїми вчорашніми журливими мріями і тим давно забутим мною чоловіком? Жодного логічного зв'язку, тільки каприз нашої природи моральної. І оракул сотника Чеганова ледве чи вяснить загадку подібних снів. Але про всяк випадок піду подивлюся в те дзеркало сокровенних таємниць природи" [7, 54].

Особливу увагу в "Журналі" Т. Шевченка слід приділити "сновидінням страху". Ці сни в першу чергу пов'язані із сферою чужого, неприйнятливою, "іншого", це сни негативного модусу буття. Час і простір розгортання цих сновидінь – Орська фортеця із надокучливими допитами Дубельта. До цих снів поет закріплює епітети із від'ємною конотацією, називаючи їх "бриджими", "ганебними", "огидними": "Таке на

диво довге спання закінчилося бридким сновидінням. Нібито Дубельт із своїми помічниками (Попов і Дестрем) у своєму затишному кабінеті перед палаючим каміном марно наverts мене на шлях істинний, погрожував тортурами, а на закінчення плюнув і назвав мене недолюдком. Ледве встиг він вимовити таке миле визначення, як з'явився в повному мундірі капітан Косарев і, мало не побивши, відчитав мене за те, що я запізнився на муштру. На тому і завершилося се ганебне сновидіння" (запис від 15 вересня) [7, 120]. Або запис від 3 вересня: "Їв, пив, спав. Наснилася Орська фортеця та корпусний ефрейтор Обручов. Я так налякався отсього паскудного ефрейтора, що з жаху прокинувся і довго не міг заспокоїтися через такий огидний сон" [7, 109]. Останній сон Шевченко бачить вже на пароплаві "Князь Пожарський", тобто після звільнення, тому його можна сприймати як звільнення, очищення психіки від страхів минулого. Адже теорія про "сновидіння страху" відноситься до психології неврозів. Тому "страх у сновидіннях – проблема страху, а не проблема сновидін" (З. Фрейд) [6, 303]. І тільки одного разу сон про Орську фортецю наповнений двома емоціями. Маємо яскравий приклад того, як агресія до пережитого обертається через сон у регресію, сприяючи вивільненню негативних емоцій. У першій фазі сну ця регресія виливається через українську пісню та вечорниці за участю Шевченка, Лазаревського та Левицького у стінах Орської фортеці. Чи не вперше зустрічаємо неспівмірність місця дії та персонажів сну, а також елементи карнавалізації, що представляють позитивний модус дійсності. Цю частину сну авор щоденника називає "солодким". Проте у другій частині сновидіння через символічний образ жаби домінують агресивні імпульси: "Морфей вдовольнив моє благання, тільки не зовсім. Він переніс мене до якогось східного міста, утиканого мінаретами, наче голками. На тісній вулиці того східного міста нібито зустрів я ренегата Миколу Еврестовича Писарева в зеленій чалмі і з довгою бородою. А безрукий Бібіков і поруч з ним Софія Гаврилівна Писарева сидять на балконі, вбрані теж турецькому... Та тут мені на обличчя скочила холодна жаба, і я прокинувся" [7, 73]. Символ "жаба" у культурі України наділений подвійною семантикою: це одночасно і "емблема розуму, розсудливості", і "символ хвалькуватості, завищеної самооцінки, скупості, засіб Божого покарання" [3, 84]. В українському фольклорі є чимало легенд, де жаба задушила свого сина, призвела до появи бороди в жінки, вп'ялася чоловікові в щок. У сні Шевченка "жаба" наділена виключно негативним символічним значенням, оскільки головними персонажами сну є "ренегат Писарев із своїм всемогутнім покровителем і зі своєю бездушною красунею жінкою" [7, 73]. Отже, "сновидіння страху" у щоденнику Шевченка не мають футуристичного забарвлення, це "сни-спогади", що допомагають поету вивільнити своє вольове начало.

Описи снів у "Журналі" стають також своєрідними актами автокомунікації, провокуючи незвичний діалог "Я – Я". Авторське "Я" у сні носить абсолютно інший нарративний характер – інтенціональний, через що і сприймається поетом як голос оракула. Окрім снів тривоги наприкінці щоденника зустрічаємо ще один сон футуристичного дискурсу із головною героїнею акторкою Піуновою. Власне кількість таких снів теж символічна (три), хоча вони моносюжетні, із одним центральним образом-символом жебрачки. Акторка театру Піунова принесла Шевченкові під час незрозумілого затримання у Нижньому Новгороді і любовне захоплення, і глибоке розчарування. Запис від 22 лютого: "Втрете бачу її вві сні і все жебрачкою. Се вже не внаслідок ролі Антуанети, а й сам не знаю, внаслідок чого. Сьогодні вона привиділася мені брудною, потворною, обідраною, напівголою, і все-таки в українській свитці, та вже не в білій, а в сірій, подертій і замащеній у грязюку. Плачучи, просила подати милостиню і вибачалася за свою нечемність з приводу "Фауста" Губера" [7, 189]. Сонник Міллера тлумачить образ жебрачки як несприятливий: "Побачити уві сні себе чи когось із своїх друзів в образі жебрака – поганий знак: попереду у Вас багато турбот і прикрощів. Подавати жебракові милостиню – знак того, що обставини складатимуться для Вас препогано і час міняти своє життя" [3, 94]. Сон Шевченка справдився уже на другий день: "Сон справдився. Вертаючи з пошти, зайшов до Владимірова і почув, що моя кохана Піунова, не дїждавшись листа з Харкова, домовилась з тутешнім новим директором театру П. Мирцовим... Ось воно де, моральне убожество, а я боявся матеріального" [7, 189]. Наступного дня Шевченко дасть ще різкішу оцінку її вчинку: "Погань панна Піунова! Від нігтя до волосини – погань!" [7, 190]. Як бачимо, сон із символом жебрачки виявився віщим. Це останнє сновидіння у щоденнику поета. Але цим не вичерпуються перспективи сну як своєрідної форми представлення "реального / ірреального", "бажаного / небажаного". Тому символічно завершує "Журнал" поезія "Сон" ("На панщині пшеницю жала"), в якій через візію сну щасливе майбутнє протиставляється кріпацькій дійсності.

Отже, описи снів у щоденнику Т. Шевченка організують його як на рівні сюжетотворення, так і на рівні композиції. Сні дають змогу поетові вести автокомунікацію, реалізуючи діалог "Я – Я". Крім того, більшість снів виконують у тексті функцію прогнозування, через центральні образи-символи ("церква", "жаба", "жебрачка") ми інтуїтивно передбачаємо майбутній щоденниковий запис (або сюжет). Наратор у снах стає носієм психологічного стану, дозволяє заглянути у найсокровенніші закутки "несвідомого" (Фрейдівського "Воно"). Для літературознавців опис снів у щоденнику Шевченка – це своєрідні дзеркала калейдоскопу, через які незрозумілий хаос фігур майбутнього та пережитого минулого стає впорядкованим та зрозумілим ладом теперішнього.

1. *Егоров О.* Дневники русских писателей XIX века. – М., 2002; 2. *Космеда Т.* "Щоденник" Т. Г. Шевченка як особливий тип автокомунікації // Семантика мови і тексту. Зб. статей VIII міжнарод. наук. конференції. – Івано-Франківськ, 2003; 3. *Міллер Г.* Сонник: Тлумачення 10000 снів: Пер. з англ. – К., 2005; 4. *Момот Н.* Шевченків Щоденник: жанрова гетерогенність як стратегія тексту // Слово і час. – 2005. – № 3; 5. *Словник символів* культури України (за заг. ред. В. П. Коцура, О. Г. Потапенка, М. К. Дмитренка). – К., 2002.; 6. *Фрейд З.* Толкование сновидений. – К., 1991; 7. *Шевченко Т.* Щоденник / пер. з рос. О. Кониського; передм. та пер. віршів В. Шевчука. – К., 2003.

О. Цепя, асп.

Індивідуальна картина світу як ключ до пізнання образу автора в поетичній творчості Тараса Шевченка

Кожне звернення до постаті Кобзаря завжди було, є і буде актуальним, оскільки "Шевченко як явище велике й вічне – невичерпний і нескінченний" [5, 155].

Саме тому, на наш погляд, важливо простежити, хто саме з дослідників вніс кардинальні зміни в трактування людських якостей та творчих здібностей Тараса Шевченка, хто намагався кваліфікувати його образ, виражений у поетичному доробку.

Так, О. Кониський був першим, хто, систематизувавши й узагальнивши відомі на той час біографічні факти про митця, відтворив його життєпис у праці "Тарас Шевченко-Грушівський. Хроніка його життя" (Львів 1898, 1901, т. 1, 2).

У статтях "Передне слово [До видання: Шевченко Т. Г. "Перебендя". – Львів, 1889]" [21, 285 – 307], "Тарас Шевченко" [22, 112 – 122], "Тополя" [22, 73 – 86], "Наймичка" Т. Шевченка" [23, 447 – 469] І. Франко роздумував не лише над перипетіями біографії Тараса, але й оцінив його як непересічного й оригінального творця, духовного провідника українського народу. Науковець, фактично, одним із перших застосував до творчості поета новий на той час психологічний метод дослідження. Зокрема, у праці "Із секретів поетичної творчості" [24, 55 – 76] такі загальнопсихологічні основи, як роль свідомості в процесі поетичної творчості, закони асоціації ідей і прикмети поетичної фантазії, ілюстрував саме на текстах Шевченка.

На початку XX століття під впливом психоаналітичних концепцій З. Фрейда, К. Юнга, А. Адлера в українському літературознавстві з'явилися праці вчених-психологів С. Балея "З психології творчості Шевченка" (1916), А. Халецького "Психоаналіз особистості і творчості Шевченка" (1926), Я. Яреми "Дитячі переживання і творчість Шевченка. Зі становища психоаналізи" (1932), що висвітлювали, наприклад,

суб'єктивну сферу творця, особливості його психіки (дитячі переживання, несвідоме як джерело художньої творчості і т. п.).

Свіже та оригінальне бачення властиве, безперечно, і розвідкам Є. Маланюка. Він, твердячи про "колізію" [17, 61] між генієм та сучасністю, з'ясовував причини "бунтів" [17, 60] проти Шевченка, зокрема, з боку П. Куліша, М. Хвильового; відкидав та розвінчував "фатально-непорухні" [17, 59] образи поета – "малокультурної та безвольної" [17, 62] людини, "народницької ікони" [17, 49], "мужика" [17, 47]. Натомість, акцентував на "безупинному зрості" [17, 30] свідомості й творчості Кобзаря, на таємничості, неординарності його постаті.

Новим "словом" у шевченкознавстві була й монографія Павла Зайцева "Життя Тараса Шевченка", що вийшла у Львові 1939 року. Попри окремі суб'єктивні оцінки та фактичні неточності, досить цінною є спроба дослідника "збагнути, вияснити, витлумачити і спопуляризувати" "систему думання" [29, 9] митця не лише як народного поета, але й як освіченого європейця.

Усі вищезазвані дослідники творили вільно, без ідеологічних упереджень та фальсифікацій, на відміну від, скажімо, радянських інтерпретаторів (Є. Кирилюка [12], Л. Хінкулова [26], Л. Большакова [2] й ін.), що трактували Тараса Шевченка як "революціонера-демократа", "атеїста", "інтернаціоналіста". Попри ідеологічну заангажованість, все ж було чимало зроблено для висвітлення біографічної та творчої постаті Кобзаря. Особливо варто відзначити літературно-критичні розвідки М. Шагінян [28], Ю. Івакіна [9], П. Жура [8].

Уперше "образ автора" у творчості Шевченка (правда, лише в межах стильового аналізу) був експлікований В. Смілянською. Зокрема, у монографії "Стиль поезії Шевченка (суб'єктна організація)" (К., 1981) дослідниця, узагальнивши наявні в шевченкознавстві термінологічні позначення, виділяє ліричні та епічні суб'єктні форми вираження авторської свідомості. У праці же "Святим огненним словом...".Тарас Шевченко: поетика" (К., 1990) вона значно розширює власне розуміння "образу автора" та "образу читача" у художньому світі творів, розробляє критерії розрізнення типів "автора" в ліриці й епосі.

Цікавою, на наш погляд, була й спроба М. Коцюбинської "накреслити інтонаційний образ поета" [14, 4].

Варто наголосити, що останнім часом шевченкознавство в Україні поповнилось низкою праць, що представляють різні підходи й до творчої спадщини поета, і до його творчої особистості. У результаті виникла колізія – певне зіткнення двох позицій.

З одного боку, маємо дослідників, що розглядають Шевченка як поета національної ідеї, намагаючись модернізувати в цьому ракурсі народницький підхід. Наприклад, саме з такої позиції В. Пахаренко, акцентуючи на світобаченні поета, розглядає "суб'єктивні – ідеологічно-

пропагандивні" та "об'єктивні – художньо-естетичні" [20, 21] чинники незбагненості Шевченка.

На необхідності системного та глибокого процесу вивчення творчості Кобзаря, що "виходив би передусім з української перспективи і експлікував би феномен Шевченка-націотворця" [11, 5] наголошує й дослідник П. Іванишин. Детально така позиція висвітлена нами у рецензії "Міфи міфологічного підходу" [27, 110 – 116].

Ю. Барабаш у книзі "Тарас Шевченко: імператив України. Історіо- й націософська парадигма" (К., 2004) акцентує на ідейно-художній парадигмі України у творчості Шевченка, виявляє історіософські, націософські, релігійно-етичні засади Кобзаря.

З другого боку, – постмодернізм з усіма його різновидами в українському дискурсі (деконструктивізм, неофемінізм, неоміфологізм). Такий підхід спостерігається у праці Г. Грабовича "Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка" (К., 1991), у книзі О. Забужко "Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу" (К., 1997), розвідці Л. Плюща "Екзод Тараса Шевченка. Навколо "Москалевої криниці". Дванадцять статтів" (К., 2001), що стали базисними для розвитку явища "неоміфологізму" в Україні. Згадані роботи представляють Шевченка "універсалом", "загальнолюдом", "космополітом", "міфотворцем", "шаманом", "героєм власного міфу" і т. п.

І. Пахаренко, й П. Іванишин, й Ю. Барабаш спрямованістю власних досліджень, фактично, заявляють свою опозицію й компартійним інтерпретаторам, і новій "неоміфологічній" течії, і різного роду епатажним "інтелектуальним триллерам", що останнім часом різними способами намагаються "спаплюжити" людську та творчу особистість поета (зокрема таким, як "Вурдалак Тарас Шевченко" О. Бузини [3]; "Тарас Шевченко – крестный отец украинского национализма" М. Грекова, К. Дерев'янка, Г. Боброва [4]).

Осібню варто наголосити на порівняльній літературознавчій студії Є. Нахліка "Доля – LOS – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики". Використовуючи окремі здобутки різних літературознавчих теорій та методологій, дослідник розв'язує проблему співвідношення "світоглядних та художніх шукань і творчої індивідуальності Шевченка" [19, 9]. При цьому основні зусилля спрямовує на те, щоб показати його "як творчу особистість з людським обличчям" [19, 10].

Як бачимо, шевченкознавцями чимало зроблено для дослідження життєвої долі та творчого доробку митця. Проте не існує робіт, які б системно виявляли потенційно закладений у художньому світі творів Шевченка "образ автора". Відповідно, актуальними є методологічні пропозиції щодо такого дослідницького процесу. Саме тому вважаємо за необхідне висвітлити наше розуміння категорії "образу автора" й обґрунтувати власну концепцію її дослідження з поетичного доробку Кобзаря.

Насамперед, зауважимо, що дотримуємось традиційної позиції у розв'язанні проблеми автора, а тому переконані: поет (письменник) обов'язково відображається у власних творіннях. Саме реципієнт (читач, дослідник), сприймаючи творчість, здатен віднайти там окремі художньо виражені "прикмети" авторської присутності й на їх основі відтворити "образ автора", що функціонує в межах художнього світу та підпорядкований його естетичним законам. Отож, на наше переконання, "образ автора" – це художньо виражений автор, що реконструюється свідомістю реципієнта.

Закономірно, повнота й глибина відтворення "образу автора" залежатиме від потенціалу суб'єкта сприйняття: "...кожен реципієнт... несе у собі певну конкретну ситуацію, почасти зумовлену сприйнятливістю, певну культурну детермінанту, смаки, уподобання, власні упередження, так що розуміння первинної форми відбувається згідно з індивідуальною детермінованістю" [7, 409].

Більше того, "образ автора", як і будь-який інший художній образ, за своєю природою є асоціативним, багатозначним, тому його можна лише інтерпретувати, звісно, зі властивою для такого процесу суб'єктивністю. Інакше кажучи, будь-яке дослідження "образу автора" із поезій Шевченка буде лише одним із можливих варіантів індивідуального відтворення та, відповідно, суб'єктивного тлумачення.

Закономірність того, що кожна нова епоха відкриває у творі "нові зрізи об'єктивованої в ньому неявної культури" [13, 35], а кожне "споживання" твору відроджує його у "самобутній перспективі" [7, 409], робить вартісною кожен нову інтерпретацію потенційно закладеного у творчості Тараса Шевченка "образу автора".

Безперечно, "побачити" й "відтворити" "образ автора" – досить складний та відповідальний дослідницький процес. Все ж досягти певного результату можна, якщо вдало поєднувати лінгвістичний, літературознавчий та психофізіологічний інструментарій.

Літературознавство та лінгвістика як такі, що оперують усіма досягненнями гуманітарних наук, мають бути, безперечно, провідними в дослідженні "образу автора". Проте варто використовувати ще й такий позалітературний аспект вивчення художніх творів як психологічну науку, зокрема, саме ті дослідження феномену творчої особистості, що мали особливий вплив на більшість філологічних праць ХХ століття (праці З. Фрейда, К. Юнга, Н. Фрая, В. Вундта, О. Потебні, Л. Виготського, М. Арнаудова, М. Іліади, А. Макарова і т. д.). На нашу думку, саме досягнення психології творчості у вивченні особливостей функціонування психіки творця в процесі художньої діяльності дозволяють об'єктивніше поглянути на літературознавчу проблему, пов'язану з вирішенням питання "авторської присутності" у творі та кваліфікації поняття "образу автора".

Такий інтегрований підхід, сформований відповідно до провідної тенденції сучасної наукової думки – комплексно підходити до вивчення складних явищ – на наш погляд, дозволить цілісно виявити із поезій Т. Шевченка художньо вираженого автора та науково обґрунтувати його суть і функціональні особливості.

У психології усталилось переконання, що "психічна діяльність людини постійно йде у двох напрямках. Перший – відбиття у свідомості поточних подій навколишнього світу; другий – усвідомлення внутрішньої моделі зовнішнього світу. Ця внутрішня модель включає в себе й відтворення власного образу в навколишньому світі" [15, 37]. Згадані психічні процеси, органічно взаємопов'язуючись, творять, за Леонтьєвим, так звану "індивідуальну картину світу" [16, 18].

Безумовно, кожна творча особистість певним чином реалізує у своїх художніх надбаннях "власну "філософію" – систему самостійно вироблених уявлень про світ та своє місце в ньому" [18, 102]. Звісно, і створений автором художній світ міститиме його бачення й осмислення навколишнього світу (окремих подій, явищ, фактів, людей, докілья і т. п.) та власного "я" в ньому. Переконані, що реціпієнт, дослідивши в поезіях Т. Шевченка ці органічно взаємозумовлені образи, відтворить авторську індивідуальну картину світу (за Ю. Івакіним, "самоусвідомлення й усвідомлення світу" [10, 123]), що, у свою чергу, дасть змогу кваліфікувати інтереси, уподобання, риси й самого художньо вираженого автора – "образу автора".

На нашу думку, ефективно дослідити зовнішній світ (фактично, мисленевий образ його!) можна, охарактеризувавши виражений механізм мислення автора (що саме бачить, як глибоко розкриває, чим зумовлений інтерес і т. п.), а також авторські "суб'єктивно-оцінні індивідуально-вибіркові ставлення" [1, 10] до зображеного.

Образ власного авторського "я" (внутрішній світ) варто досліджувати, виходячи із розробленої у психології так званої "Я-концепції" (до речі, у застосуванні до поетичної творчості номінуватимемо її "художньою "Я-концепцією!"), що "сприяє досягненню внутрішньої погодженості особистості, визначає інтерпретацію набутого досвіду і є джерелом очікувань відносно самого себе" [25, 152].

Такі "уявлення про себе як об'єкта самоспостереження й самооцінки" [6, 520] включають і формування власного "образу Я" – "уявлення індивіда про самого себе", і самооцінку – "емоційно забарвлену оцінку цього уявлення", і "потенційну поведінкову реакцію" – "конкретні дії, що можуть бути зумовлені "образом Я" й самооцінкою" [25, 152]. Охарактеризувавши такі складові "Я-концепції", матимемо інформацію про індивідуальний досвід автора.

Виявивши в процесі кваліфікації образів зовнішнього та внутрішнього світів певну сукупність рис художньо вираженого автора, варто проаналізувати їх з позиції системного підходу, тобто визначити

системотвірні риси й простежити, як вони формують та організують усі інші. Лише такий підхід, безсумнівно, забезпечить найбільший ефект в упорядкуванні виявлених рис та встановленні між ними причинових зв'язків, що, звісно, в результаті дозволить отримати цілісне уявлення про потенційно закладений у творчості Шевченка "образ автора".

Варто, до речі, прослідкувати, чи еволюціонує художньо виражений автор. У разі віднаходження певних еволюційних змін, важливо, звісно, з'ясувати особливості їхнього походження й функціонування.

Таким чином, як бачимо, категорія "образу автора" у шевченкознавстві не піддавалась системному дослідженню. Тому актуальними на сьогодні залишаються відповідні методологічні пропозиції. Ми, зокрема, пропонуємо, поєднавши лінгвістичний, літературознавчий та психологічний інструментарій, відтворити з поезій Т. Шевченка індивідуальну картину світу: бачення зовнішнього світу та власного "я" в ньому. А відтак, беручи до уваги виявлені особливості авторського осмислення та ставлення, кваліфікувати інтереси, уподобання, риси вираженого "образу автора".

1. Бех І. Категорія "ставлення" в контексті розвитку образу "я" особистості // Педагогіка і психологія. – 1997. – № 3; 2. *Большаков Л.* "Все он изведаль...". Тарас Шевченко: поиски и находки. – К., 1988; 3. *Бузина О.* Вурдалак Тарас Шевченко: Интеллектуальный триллер. – К., 2000; 4. *Греков Н., Деревянко К., Бобров Г.* Тарас Шевченко – крестный отец украинского национализма. – Луганск, 2005; 5. *Дзюба І.* Довіку насущний // Сучасність. – 1989. – Ч. 5; 6. *Дьяченко М., Кандыбович Л.* Психологический словарь-справочник. – Минск – Москва, 2001; 7. *Еко У.* Поетика відкритого твору (фрагмент із книги "Відкритий твір") // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / За ред. Марії Зубрицької. – 2-е вид., доп. – Львів, 2001; 8. *Жур П.* Труді і дні Кобзаря. – К., 2003; 9. *Івакін Ю.* Коментар до "Кобзаря" Шевченка. Поезії до заслання. – К., 1964; 10. *Івакін Ю.* Нотатки шевченкознавця: Літературно-критичні нариси. – К., 1986; 11. *Іванишин П.* Вульгарний "неоміфологізм": від інтерпретації до фальсифікації Т. Шевченка. – Дрогобич, 2001; 12. *Кирилюк Є. Т. Г. Шевченко. Життя і творчість.* – К., 1959; 13. *Косиков Г.* Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты, статьи, эссе / Сост. общ. ред. Г. К. Косикова. – М., 1987; 14. *Коцюбинська М.* Етюди про поетику Шевченка. Літературно-критичні нариси. – К., 1990; 15. *Лебедєв В.* Познання личности. – М., 2003; 16. *Леонтьев Д.* Личность: человек в мире и мир в человеке // Вопросы психологии. – 1989. – № 3; 17. *Маланюк Є.* Книга спостережень. Фрагменти. Від Кобзаря до нації. Студії і роздуми. – К., 1995; 18. *М'ясоїд П.* Загальна психологія. – К., 2005; 19. *Нахлік Є.* Доля – LOS – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики. – Львів, 2003; 20. *Пахаренко В.* Незбагнений апостол. Світобачення Шевченка. – 2-е вид., доп. – Черкаси, 1999; 21. *Франко І.* Зібрання творів у 50-ти томах. – Т. 27. – К., 1980; 22. *Франко І.* Зібрання творів у 50-ти томах. – Т. 28. – К., 1980; 23. *Франко І.* Зібрання творів у 50-ти томах. – Т. 29. – К., 1981; 24. *Франко І.* Зібрання творів у 50-ти томах. – Т. 31. – К., 1981; 25. *Фридман Л., Кулагина І.* Психологический справочник учителя. – М., 1991; 26. *Хінкулов Л.* Тарас Шевченко і його сучасники. Етюди до біографії. – К., 1962; 27. *Цєпа О.* Міфи міфологічного підходу // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2004. – № 1;

28. *Шагінян М.* Тарас Шевченко. – К., 1970; 29. *Шевчук В.* Павло Зайцев та його шевченкознавча праця // Зайцев П. Життя Тараса Шевченка. – К., 1994.

РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ. КОМПАРАТИВІСТИКА

О. Астаф'єв, докт. філол. наук

Інтелектуальний простір у поемі Т. Шевченка "Сон" і пісні Г. Сковороди "Всякому городу нрав і права"

Вчені О. Білецький [2, 367], М. Ласло [6, 5], П. Попов [9, 67] та інші уже вказували на історико-типологічну спільність десятої пісні "Всякому городу нрав і права..." із "Саду божественних пісень" Г. Сковороди і поеми "Сон" ("У всякого своя доля...") Т. Шевченка, підкреслюючи, що поема створена з образів, які поет "брав, зрозуміло, з дійсності, свідомо стилізуючи цю сатиричну картину під вірш Сковороди, відомий йому з дитинства" [9, 76].

Типологічне зіставлення пісні "Всякому городу нрав і права..." і поеми "Сон" переслідує і певну методологічну мету: показати, що і Г. Сковорода, і Т. Шевченко не тільки правдиво, з високою майстерністю і талантом зобразили найважливіші події і настрої свого суспільства і своєї епохи, але й самі, будучи творчими особистостями, постали типовими представниками свого народу, близько пізнаючи його життя, зв'язуючи свою долю з його історичною долею. Об'єктивне значення цієї історичної логіки унаочнюється в способах узагальнення, які і в епоху Г. Сковороди, і в епоху Т. Шевченка хоча й виступали основним інструментарієм художнього пізнання і моделювання, та все ж в кожного поета виявлялися доволі оригінально. Це дає підставу говорити про інваріантність конкретно-історичних способів узагальнення і, в той же час, про різницю між ними – про саму специфіку узагальнення.

Порівнювані твори, на наш погляд, крім певної ідейно-тематичної і стилістичної схожості, виявляють ще одну, дуже цікаву спільну рису: потужне проникнення в образне мислення інтелектуального, концептуального начала, що дозволяє, відповідно до класифікації Р. Співак [12, 46] і В. Роджерса [10, 64] зарахувати і пісню, і поему до соціально-філософського різновиду філософської лірики.

Чим же зумовлений інтелектуалізм розглянутих творів? Насамперед – подібністю соціально-історичних умов, у яких жили і творили Г. Сковорода і Т. Шевченко. Ускладнюються й інтенсифікуються історичні процеси розвитку суспільства, посилюється соціальне і національне гноблення народу, кріпосництво, настає "комедійний фазис" агонії соціально-економічного ладу [7, 53], а це призводить до

особливого, "рушійного" типу відносин між особистістю і суспільством. Саме ці причини в обох випадках поживають процес історизації літературою взагалі і поезією зокрема життєвих явищ, насичення художнього світу філософсько-естетичними моделями перетворення дійсності. Можна говорити про те, що в творчості обох поетів відбувається становлення класичної картини світу, кларистичного стилю, який тяжіє до ясності думки і прозорості композиції, поміркованості стилістичних прикрас: постає художня система, яка ототожнює суб'єкт пізнання із пізнаваним об'єктом, зливає зображене із зображуваним, надає знакам референтного статусу (це саме спостерігається в ренесансі і класицизмі), а не ототожнює фактичну реальність із семантичним універсумом, не надає їй рис тексту і не поділяє її на плани вираження і змісту, що ми бачимо в готиці, бароко, а пізніше – романтизмі, символізмі, футуризмі, сюрреалізмі тощо. Звісно, тут привертає увагу проблема, порушена ще Д. Чижевським – до якого напрямку, течії зарахувати Г. Сковороду? Однак ми говоримо не про творчість Г. Сковороди взагалі, а про "Всякому городу нрав и права", пісню із доволі відчутною мімезисною основою, твір, у якому автор подає, за Д. Чижевським, "картину українського світського життя того часу", "театр світу" для нього стає "об'єктом сатиричного малюнка" [14, 172].

Отже, конкретні соціально-історичні причини громадського життя обумовлюють в кожному з цих випадків активне становлення особистостей Г. Сковороди і Т. Шевченка як поетів-філософів, їхній життєвий досвід, багатий внутрішній світ, світогляд, широту інтелектуальних інтересів, інтенсивність духовного світу, уміння узагальнювати, бачити в окремому – загальне, у випадковому – закономірне і типове.

Поневіряння обох поетів, їхні постійні переслідування з боку різноманітних державних інституцій (наприклад, Г. Сковороду звільняють з посади викладача поетики Переяславської семінарії, Т. Шевченка засилають у солдати Оренбурзького окремого корпусу і т. д.) – це, можна сказати, найголовніша причина того, що обидва вони відчувають себе поетами-ізгоями, використовують поширений літературний топос відчуженості художника від соціуму як особливу (хоча і не єдину) точку художнього бачення світу, застосовують у творах прийом подорожі.

Обидва твори, естетично освоюючи одне й те ж явище об'єктивної реальності – згубний вплив буржуазно-соціального середовища на формування людської особистості, вдаються до аналізу політичних ідей, принципів, відкритих філософських опозицій: "добро – зло", "життя – смерть", "народ – держава", "людина – місто", "доля – недоля", тобто безпосереднім предметом їхнього художнього аналізу виступає інтелектуально-політична сфера життя. У Г. Сковороди і Т. Шевченка, за словами Ю. Івакіна, "політична і філософська думка стала головним

"героєм" окремого поетичного твору, причому не просто предметом художнього зображення, але і рушійною силою розвитку ліричної теми" [5, 227]. Справді, і пісня, і поема відтворюють реально-фантастичні, гротескні картини дійсності, а це дозволяє авторам краще, наочніше, переконливіше висловити свої принципи, ідеологічні погляди.

Соціально-етологічна проблематика пісні "Всякому городу нрав и права" реалізується в умовно-фантастичному сюжеті твору і частково у формі прямих висловлювань ("А мне одна только в свете дума, // Как бы умерти мне не без ума"). Щоб загострити увагу, збільшити семантичну місткість пісні, звільнитися від стандартів і штамів, розсунути межі освоєного і розширити сферу впливу, Г. Сковорода застосовує прийоми умовності та деформації – навмисне порушує звичні зв'язки між речами і спотворює форми сприймання, здійснює, як міг би сказати Н. Гудмен, "фабрикацію фактів" [4, 206]. Т. Шевченко також деформує природний стан явищ, процесів, предметів, навмисно порушує звичайні зв'язки між речами, спотворює чуттєво-візуальні форми, увиразнює три головні площини художнього бачення: *монархічну*, де показує виродження царату як типу автократії у тиранію і деспотію і до "реєстру" суспільних хижаків свідомо включає і Миколу I, вдається до політичної метафори – фантастичного зникнення під землею царських слуг і т. д.; *християнську*, коли змальовує девальвацію християнських цінностей, наприклад, "отечество так любит", що "із його, сердешного, кров, як воду, точить", "у тім раї" "латану свитину з каліки знімають, з шкурою знімають" і т. д.; і *картання суспільної пасивності, рабської покірності людей* (символіка назви твору – сон народу, сплячка пасивних; епізод зустрічі із землячком з циновими гудзиками; геніальна картина "височайшого мордобою").

Звертаючись до сфери аналізу політичних ідей, принципів, полеміки, поети тим самим політизують соціально-історичну тематику лірики, підносячи читачеві сумні уроки історії. Художнє дослідження "метафізичних" проблем буття, загального стану світу тісно зв'язане з їхніми філософсько-естетичними моделями дійсності.

Захопленню примарними цінностями, тяжінню до плотських насолод, що зв'язані з брехнею, несправедливістю, злом, аморальністю Г. Сковорода протиставляє світлий розум і чисту совість. Саме вони, на думку поета, повинні скерувати людину до розуміння істини, добра і краси, без яких неможливе "суще життя".

Смерте страшна, замашная косо!
Ты не щадиш и царских волосов,
Ты не глядиш, где мужик, а где царь,
Все жереш так, как солому пожар.
Кто ж на ея плюет острую сталь?
Тот, чия совесть, как чистый хрусталь [11, 67]...

Т. Шевченко у щоденнику від 26.06.1857 року записує: "...Застарелые болезни если и излечиваются, то только героическими средствами. Кроткий способ сатиры тут недействителен" [15, 5]. Що ж треба розуміти під героїчними засобами? Радянські вчені вважали, що поет мав на увазі прямий заклик до революції. І при цьому посилалися на такі рядки твору:

Нехай чорніє, червоніє,
Полум'ям повіє,
Нехай знову рига змії,
Трупом землю вкриє [15, 2, 31]!

Далі теза про революційну тематику твору ілюструвалася наступним епізодом поеми – картиною сибірської каторги. Оскільки в основі тексту лежить одна, по суті неперервна ситуація, то в неї однаково залучені і "революційний" пейзаж ("Нехай чорніє, червоніє // Полум'ям повіє"), і картина сибірської каторги із її центральним образом "царя волі", в якому І. Франко побачив "покараного вільнодумця" [13, 140].

На наш погляд, варто звернути увагу на ще одного персонажа поеми "Сон" – наказного гетьмана, чернігівського полковника Павла Полуботка:

"Із города із Глухова
Полки виступали
З заступами на лінію,
А мене послали
На столицю з козаками
Наказним гетьманом!
О боже наш милосердний!
О царю поганій.
Царю проклятий, лукавий,
Аспиде неситий!
Що ти зробив з козаками?
Болота засипав
Благородними костюми;
Поставив столицю
На їх трупах катованих!
І в темній темниці
Мене, вольного гетьмана,
Голодом замучив
У кайданах" [15, 2, 248 – 249].

На відміну від "царя волі", який кількома місткими штрихами подається як "персонаж-зображення", образ Павла Полуботка має статус "персонажа-об'єкта". Він ніби фіксує діалог тексту з історичною піснею "У Глухові у городі". Взаємодія образу Полуботка із знаковим фоном пісні забезпечує зв'язок кількох семантичних векторів, оскільки вони виводять нас у широкий культурний контекст – і народної пісні, й історії (згадаймо опис в "Історії русів" участі козаків у будівництві

Петербурга, каналів і укріплень), й інших літератур (подібні мотиви у вірші А. Міцкевича "Petersburg", що увійшов до його поеми "Dzjady").

Епізод з образом Полуботка (і його кореспондування до інших фрагментів у структурі поеми "Сон") аж ніяк не міняє класичної картини світу, яка (незважаючи на пафос критицизму) спирається на авторське розуміння буття як єдиного, впорядкованого, гармонійного, що має непорушні константи і сенс. І всі персонажі (навіть ті, що є носіями дисгармонії і хаосу) органічно причетні саме до такого буття. Над ними панує ідея Логосу, а окремі із них, такі, як П. Полуботко, заради неї віддали своє життя. Такі твори вгамовують форму змісту субстанцією змісту, а не підпорядковують субстанцію формі.

Увага до образу П. Полуботка в силі змінити магістральну тему поеми. Якщо для радянських вчених першорядної ваги набирала ідея селянської революції як єдиний і найрадикальніший засіб боротьби за волю і щастя, то образ гетьмана розрахований на контекстуальний аналіз та інтерпретацію, на "акомпанемент" історичної теми в творчості Т. Шевченка взагалі. Поет розуміє, що шлях вивільнення України з-під московського гніту лежить через усвідомлення героїчних традицій епохи, уроків втраченої державності. І тут його художньо-аналітичний погляд дошукується проблем розкладу нації, чому так сталося, що горда і свободолюбива нація, у прах якої у єдиний субстрат злилися ферменти і психологія трипільського хлібороба, еллінського мореплавця і воя-гота, стала московською рабою? Причини занепаду державності полягають, на його погляд, у розкладі, деградації її правлячої верхівки – козацької верстви. Так він виходить не тільки на глобальну національну, а й найважливішу загальноєвропейську проблему – "кризи провідних верств суспільства", "кризи віку мас", як означив її Х. Ортега-і-Гассет [8, 8].

У пісні і поемі спостерігається виняткова загостреність художньої думки, її істотна роль як активатора життєвого матеріалу. В обох випадках автор (оповідач) вміщений у сферу зображуваної дійсності, є учасником "ліричної події" [5, 227]. Як ми вже сказали, у Г. Сковороди це обезособлений, трансцендентний суб'єкт ("я"), що виступає антиподом своїх об'єктивно-соціальних "опонентів": шахраїв, лиходіїв, злодюг, холуїв, спосіб існування яких засуджує. Зневагу до них передано за рахунок вдалого підбору близьких до народної фразеології дієслів ("трет", "лже", "стягаєт", "формуєт", "шумит", "трещит"). Саме такими семантичними ланками розвивається думка про виродження царату у деспотизм.

І Г. Сковорода, і Т. Шевченко використовують поширений у філософській ліриці прийом узагальнення: створення "експериментальних обставин" [3, 256]. За допомогою вимислу поети моделюють фантастичні, сатирично-деформовані ситуації, у які вміщують своїх героїв: концентроване товариство бюрократів, лиходіїв,

шахраїв, злодюг, суцільна панорама здирства, розпусти, насильства, експлуатації і т. п. А самі герої ("логізовані характери") діють не відповідно до логіки саморуху образу, а відповідно до генеральної думки твору. Так, в одному з варіантів пісні Г. Сковороди читаємо: "Лекар в подряд ставит мертвых людей", що з погляду здорового глузду є нісенітницею, але дає авторові можливість викривально зобразити стан тодішньої медицини. Характер алогізму, суцільної нісенітниці, абсурду має і поведінка всіх учасників "мордобою" (від імператора до безсловесного "москаля" – у поемі "Сон").

Обидва поети широко використовують умовні форми художнього узагальнення, які дозволяють втілити в конкретно-наочних художніх образах політичні ідеї (політична символіка, гротеск, фантастика, сатирична деформація). Так, гротескна символіка пісні моделює синтетичну картину соціально-політичного буття самодержавства:

Тот непрестанно стягает грунта,
Сей иностранны заводит скота,
Те формируют на ловлю собак,
Сих шумит дом от гостей, как кабак... [11, 67].

А епізод "найвищого мордобою" у поемі Т. Шевченка стає гротескною ілюстрацією перевірки царату в дії, переростає в "сатиричний символ соціального ладу не тільки миколаївської епохи, але й експлуаторського суспільства взагалі, суспільства, у якому сильний пригнічує слабшого і плазує перед сильним" [5, 227].

Дивлюсь, цар підходить
До найстаршого... та в пику
Його як затопить!..
Облизався неборака;
Та меншого в пузо –
Аж загуло!.. А той собі
Ще меншого туза
Межи плечі; той меншого,
А менший малого,
А той дрібних, а дрібнота
Уже за порогом
Як кинеться по улицах,
Та й давай місити
Недобитків православних,
А ті голосити;
Та верещать; та як ревнуть:
"Гуля наш батюшка, гуля!
Ура! ура!.. ура!.. а-а-а..." [15, 2, 246 – 247].

Обом творам властиві параболізм, притчевість, що також підтверджує їхню приналежність до філософської лірики. Зображаючи гротескно-фантастичні, деформовані картини, автори ніби віддаляються

від зображених, визначених у часі і просторі явищ дійсності, а змальовані в такий спосіб персонажі і ситуації є своєрідною наочною конкретизацією певних ідей. Як і в притчах, тут абстрактна думка, втілюючи в конкретний художній образ, набуває одночасно загального, універсального значення, а образ ("доля", "воля", "правда", "люди") понятійного характеру.

В обох творах спостерігається особливо дієвий тип впливу художньої структури на читача – ще одна прикмета інтелектуальної поезії. Автори мотивують, доводять, аргументують абсурдність існування соціально-політичної системи, замінюючи її певним філософсько-естетичним проектом перетворення дійсності. У зв'язку з цим кожна частину, кожен епізод естетичного цілого, навіть алогічна поведінка героїв (як у сцені царського "мордобюю") має свою художню логіку і виконує певну дидактичну функцію. Обидва твори з їхньою відкритою гротескною символікою належать до жанру сатири, раціональної за природою, яка здатна особливо активно впливати на розум читача. Однак не слід применшувати емоційної напруги твору, зокрема поеми "Сон". У цьому випадку поезія "думки" є одночасно і поезією серця, настільки вона пронизана ліричним почуттям і "пережита" автором.

Отже, проводячи історико-типологічну паралель між піснею Г. Сковороди "Всякому городу нрав и права..." і поемою Т. Шевченка "Сон", ми доходимо висновку: творчість Т. Шевченка, успадковуючи естетичні традиції Г. Сковороди, одночасно виступає в ролі нового літературного феномена, у ролі їхнього "зняття". На відміну від пасивного героя (ліричного "я") пісні "Всякому городу нрав и права", який вважає, що зберегти свою функцію в соціальному механізмі можна лише за рахунок самопізнання і самовдосконалення, стоїчного самообмеження необхідним, Т. Шевченко виводить новий тип героя, орієнтованого на історичну свідомість народу, осіненого ідеєю особистої відповідальності за долю держави і нації. Через образ Павла Полуботка поет виходить на широкий культурний контекст – пісні, історії, літературної та народної пам'яті тощо (чужий знак). Т. Шевченко створює нову естетичну реальність, синтетичну багатопланову художню картину соціально-політичного буття миколаївської імперії, пронизану загостреною постановкою кардинальних проблем життя, найширшими образними узагальненнями метафорично-символічного плану, усвідомленою орієнтацією на притчевість художнього мислення. Такий твір відчутний активізує соціальну і національну свідомість читача, вимагаючи його "співтворчості".

Впроваджуючи у художню практику новий тип поезії – філософську лірику, Т. Шевченко органічно синтезує елементи епосу, лірики і драми. Це відкриває перед ним перспективу амбівалентного жанру (творучої концепції), основне місце в якому відведено індивідуальній філософській гіпотезі буття та її художній інтерпретації. Утворюється нова

метафорично-символічна структура дидактичної спрямованості, якій властиві філолофсько-концептуальний аналіз "метафізичних" проблем буття, особлива активність в освоєнні життєвого матеріалу, тяжіння до умовності, експериментальності обставин, інтерпретація характерів не як об'єктів художнього спостереження, а як "суб'єктів етичного вибору" [1, 21] особливо активний тип впливу на читачів.

Використання умовності як особливого типу художнього узагальнення, уособлення і наочної конкретизації певних філософських ідей в іконічних образах, елементи політичної символіки, гротеску, фантастики, сатиричної деформації дозволяють автору поеми "Сон" не просто створити інтегративний образ сучасності, позначений індивідуальними рисами, а досягти більш якісного рівня узагальнення, в основі якого – орієнтація на окреме, випадкове, а іноді й унікальне в дійсності і мистецтві.

1. *Аверинцев С.* Притча // Краткая литературная энциклопедия: В 9-ти т. – М., 1971. – Т. 6; 2. *Білецький О.* Збір. праць: У 5-ти т. – К., 1956. – Т. 1; 3. *Борев Ю.* Эстетика. – М., 1975; 4. *Гудмен Н.* Способы создания миров. – М., 2001; 5. *Івакін Ю.* Сатира Шевченка. – К., 1959; 6. *Ласло М.* Влияние творчества Г. С. Сквороды на поэзию Т. Г. Шевченко. Доклады и сообщения, представленные на VII Международном съезде славистов (Варшава, 21 – 27 августа 1973 г.). – Бухарест, 1973; 7. *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения. Изд. 2 – 3. – М., 1955. – Т. 1; 8. *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. – М., 1991; 9. *Попов П.* Григорій Скворода. Літературний портрет. – К., 1969; 10. *Rogers W.* The three genres in the interpretations of lyric. – Princeton, 1983; 11. *Скворода Г.* Повн. збір. творів у 2-х т. – К., 1972. – Т. 2; 12. *Спивак Р.* Русская философская лирика. Учебное пособие. – М., 2003; 13. *Франко І.* Збір. тв.: У 50-ти т. – К., 1980. – Т. 26; 14. *Чижевський Д.* Філософія Г. С. Сквороди. – Харків, 2003; 15. *Шевченко Т.* Повне збір. тв.: У 12-ти т. – К., 1989. – Т. 5.

М. Гнатюк, канд. філол. наук

Шевченківський текст у рецепції Івана Сенченка

Ім'я Івана Сенченка (1901 – 1975) належить історії літератури не тільки як одного з фундаторів української новітньої прози, а як людини, яка зуміла вистояти в суворих буревіях ХХ ст., зберігши душу, високе слово Правди і Добра. Понад півстоліття тривала його літературна творчість з вимушеними перервами через незговірливість із владою, а відтак – писанням у шухляду, відходом від компромісів на шлях подвижницької перекладацької й редакторської праці. Проте і тут митець вияв свій особливий, неповторний дар – вміння розпізнати, підтримати талант, про що Василь Земляк писав згодом: "Його досвід – це ціла письменницька школа в нашій прозі. Йому не потрібно було шукати місця поруч з великими майстрами, при всій його скромності і тихості він сам

його знайшов і зайняв іще за життя. Він умів любити нас, умів писати нам листи, умів ділитися словом і досвідом, і здавалося, що отим його чорноземним силам, які він увібрав у себе з глибин народних, не буде кінця. Почати так воно і є, і ми ще довго й не раз будемо подорожувати до його Червонограда, щоб ще й ще раз звірити з його словом слово своє..." [1, 3].

Народившись і виріши на благодатній Красноградській (або, за визначенням самого письменника, Червоноградській) землі, що на Харківщині, Сенченко зумів побачити в своїй "малій батьківщині", як у краплині роси, весь світ. Він органічно постав перед читачем у діахронному вимірі, складній сумі психологічних, соціальних, філософських характеристик. Це засвідчив не лише славнозвісний "червоноградський" цикл оповідань та повістей, над яким художник працював упродовж життя, а й цикли "соломянських", "донецьких", "фольклорних" оповідань, твори періоду Другої світової війни. Іван Сенченко закорінений у народний ґрунт, з глибинним відчуттям рідної мови, культури, історичних перспектив. Не випадково Микола Хвильовий, захищаючи молодшого товариша по творчості та ВАПЛІТЕ від вульгаризаторської критики наприкінці 1920-х років, писав: "Сенченко узагальнив певні явища й людей і дав їх в тенденції їхнього розвитку". Він відзначив особливу здатність молодого автора охоплювати життя "не з якоїсь маленької дзвіниці", а "так би мовити, з vol d'oiseau" (пташиного польоту, фр. – М. Г.), а збірку оповідань "Історія однієї кар'єри" (1926) оцінив як "виняткове явище в нашій літературі" [2; 97, 99].

На жаль, повногранному прояву цього яскравого таланту завадила репресивна сталінська машина, коли, дивом уцілілий у 1930-і роки, письменник був підданий новому остракізму вже в повоєнний час. На вересневому пленумі Спілки письменників України 1947 року разом з Іваном Сенченком "розпинали" Юрія Яновського та Максима Рильського. Однак і цей страшний час вдалося пережити завдяки незламній волі, "чесності з собою" (В. Винниченко), глибокій порядності, що ніколи не покидала цю на вигляд м'яку, скромну й щиру, із сонячною душею людину. Саме таким знали його колеги по перу, характеризуючи одним "із покоління сонцелюбів" (П. Загребельний) чи "поклонником шаленіючого сонця" (І. Кошелівець). Вони були одноставними в думці, що "його любили всі". Звичайно ж, усі ті, хто сам сповідував такі високі моральні, естетичні критерії, як їхній побратим чи вчитель.

Творчий шлях Івана Сенченка розпочався в уже віддалені від нас 1920-і роки, у тодішній столиці України – Харкові. Після закінчення вчительської семінарії, він вийшов на широкий літературний шлях, де, за власними ж спогадами, довелося одразу стати "і учнем, і метром, і чорноробом, і триумфатором". "Історично склалося так, – продовжував письменник, – що до творення нової нашої радянської літератури стали майже цілком нові люди – молодь, яка на своїх прапорах написала:

"Старе одійшло вкупі зі старим ладом. Шукаймо нових шляхів!" [3, 2]. Питання "як писати?" і "що писати?", пошуки власних відповідей інколи призводили до помилок, розчарувань, але майже ніколи – до відступу. Продовжуючи розвивати жанрові традиції новелістичної, оповідної прози в українській літературі, використовуючи матеріал сучасної дійсності, а пізніше – історичні сюжети, митець спирався на багатий досвід своїх попередників, серед яких і художній набуток талановитих українських новелістів Михайла Коцюбинського і Модеста Левицького. Величезний вплив на творчість Івана Сенченка, формування його індивідуальності мали такі видатні представники вітчизняної та зарубіжної класики, як: Іван Котляревський, Тарас Шевченко, Іван Нечуй-Левицький, Микола Гоголь, Лев Толстой, Антон Чехов, Анатоль Франс, Оноре де Бальзак, Генріх Гейне, Мігель Сервантес та ін. У їхній творчості шукав він відповіді на численні хвилюючі питання, й насамперед – про призначення мистецтва, живого слова письменника.

Здається, чи не вперше ці питання постали уже в досить ранньому віці, задячуючи знайомству з визначальною книгою життя – "Кобзарем" Тараса Шевченка. В оповіданні "червоноградського циклу" "Я познайомився з Йосипом" письменник до найдрібніших деталей передасть увесь спектр емоцій, змагань і почувань, викликаних неординарністю цієї події. Портрет Тараса Шевченка, вміщений в одному з тогочасних журналів, спонукав одинадцятирічного учня Червоноградського чотирикласного училища Івана Сенченка прочитати й видрукувану тут статтю, перемежовану цитатами з віршів поета. Як зрозумів, чи радше відчув на підсвідомому рівні допитливий хлопець: "Вірші були незвичайні. Шевченко вперше в житті простяг до мене руку свою і всього заповонив. Стаття у журналі залишила глибокий невитравний слід. Я почав думати про Шевченка, почав шукати його твори" [4, 71]. Шлях пошуків привів до знаного місця в Червонограді – книжкової лавки на Більовці, повз яку ходив щоранку в училище. Її власником був добрий та привітний Йосип Рудий – батько майбутнього письменника Олександра Копиленка, товариша Івана Сенченка по навчанню. Перше знайомство з Йосипом спричинило до рішучих кроків – прохання в матері виділити три копійки на книжку. І хоча в цій родині такого зроду-віку не було, щоб так переводити гроші, бо ж фунт хліба коштував одну копійку, а четвертина олії – дві, після довгих вагань та роздумів мати усе ж дістала з прискринка дев'яносто три копійки, кожна з яких вже мала своє призначення, й зважила: "на одну шальку склала ті гроші у шматинці, на другу зграла Івана" [4, 71]. Водночас з короткою її задумою "на небесах підноситься Справедливість" і цього вистачає, аби омріяне здійснилося. Того ж дня малий Сенченко вертався додому з міста із книжечкою, що називалася "Малий Кобзар". Бажання одразу зануритися в неї було незмірно більшим за бажання гратися з метеликами. "Не втерпівши, – писав із високості прожитих літ Іван

Сенченко, – я розгорнув придбану книжку, почав читати її. Ніколи жодна книга не справляла на мене такого враження, як "Кобзар". Я пив його й напитися не міг. Радість почуття незвичайності події затопила мене.

Свій "Малий Кобзар" я за кілька читань вивчив напам'ять і завчив так міцно, що й тепер пам'ятаю цілі великі уривки з "Кобзаря". Пізніше я дізнався, що Шевченко не тільки розвинув спадщину, яку одержав від Сковороди, Котляревського й Квітки, а й безмірно збагатив її, ввівши в неї нові історичні, політичні й нечувано гострі соціальні мотиви. У Шевченка було багато улюблених героїв, наприклад, еретик Ян Гус, гайдамаки Гонта і Залізник, "Катерина", "Варнак". Ці Шевченкові герої стали і моїми героями, його поетичний світ став моїм світом, його приятель Козачковський ніби став моїм приятелем, навіть деякі слова й вирази з "Кобзаря" стали начебто моїми. Від Шевченка я вперше дізнався про існування слова "містерія"; і Гамсуна пізніше взявся читати лише тому, що один з його творів мав назву "Містерія"! Велике спасибі Йосипові Рудому, тому печеному й перепеченому сонцем ентузіастові, що доніс до мене ту велику книгу! " [4, 72]. Сферою почувань, трепетних переживань і навіть тематично оповідання "Я познайомився з Йосипом" споріднене з поезією Тараса Шевченка "А. О. Козачковському", де відповідні асоціації й виразні текстові паралелі викликають такі рядки:

Давно те діялось.
Ще в школі,
Таки в учителя-дяка,
Гарненько вкраду п'ятака –
Бо я було трохи не голе,
Таке убоге – та й куплю
Паперу аркуш. І зроблю
Маленьку книжечку. Хрестами
І візерунками з квітками
Кругом листочки обведу
Та й списую Сковороду
Або Три царіє со дари
Та сам собі у бур'яні,
Щоб не почув хто, не побачив,
Виспіваю та плачу [5; 331].

Безперечно, глибоко неповторне, індивідуальне бачення світу формувалося в І. Сенченка під безпосереднім впливом проникливого і щирого Шевченкового слова. Він один із тих українців, "чия душа замолоду обпечена Шевченковим словом" [6, 412]. Бажання вчитися й вчитися за всяку ціну, заховувало для них обох прагнення глибше пізнати себе та світ, вибудувати власні моральні цінності, визначити контури характеру. Знайомство ще зовсім юного учня Червоноградського вищого початкового училища з книгою, друкованим словом, які схвилювали, змусили замислитися, відкрили новий, багато в чому

незвіданий світ, а з ним – і самих людей. У початковому варіанті оповідання автор детальніше описує своє знайомство з Йосипом Рудим та придбання у нього Шевченкового "Кобзаря". На першому плані постає побачений ніби з боку самим письменником образ того маленького Івана, одягнутого в пошиту на виріст шинель, у великій кепці з гербом училища й торбиною для книг, яка сягала до землі. Про своє перше знайомство з Шевченковим текстом автор записує від руки, наче поспішаючи миттєво зафіксувати ті живі, неповторні враження, які викликала в нього ця подія. В одному з машинописних варіантів він закреслює занотоване, щоб уже в остаточному тексті спогади переросли у пристрасну сповідь зрілого майстра перед величчю генія безсмертного Кобзаря. Їх об'єднує одна ідеологія, одне стремління до Правди, яка ідентифікується зі Справедливістю, Волею, Любов'ю – поняттями, узалежненими від найвищої – Божої святості й вічної, незникненної України. Потужний потенціал духовних цінностей, який несе в собі творчість Тараса Шевченка, своєрідно трансформується у структурі тексту Івана Сенченка, визначаючи специфічний спосіб світобачення, оригінальну національну картину світу, сповнену вищими сенсами. Спорідненість їхніх художніх світів закорінена в тій народно-поетичній і загальнокультурній символіці, яка навіть за відсутності прямих цитатій Шевченкових рядків у творах Івана Сенченка, виявляє генетичну спорідненість думки і волі, слова та віри, здатних досягнути як національні, так і загальнолюдські виміри буття. Рецепт митцем духовного-поетичного спадку Кобзаря визначається конотативністю національного розуміння творчості, досягнення світу через його емоційно-естетичну палітру, відсвітлену християнським ідеалом згармонізованої людини. Як справедливо зауважила М. Коцюбинська: "Естетика Тараса Шевченка – пристрасно гуманістична. В центрі її – людина. Людина як критерій, як мірило, як мета. Вся система поетових оцінок – суспільних, художніх, моральних – співвідноситься з ідеалом цілісної людини. Це своєрідна апологія свідомого морального начала, осмисленого й піднесеного як естетична якість". <...> "Людина", "людське" в естетиці Шевченка набувають всезагального, докорінно важливого значення. Моральні якості природно й послідовно переходять у план естетичний" [7; 50, 51].

Своєрідно переплітаються у творах Івана Сенченка долі людей і книг, доля самого письменника з його яскравим, багатогранним сприйняттям. Новими, добрими очима вдивляється він у світ свого дитинства, і це не замиловано гіперболізований спогад про нього, а мудро-філософський погляд зрілого художника. Вміння говорити про складне життя просто, інколи з лукавинкою, ніскільки не зменшує високої змістової наповненості та достовірності його творів, значущості зображуваних подій та характерів. Письменнику вдається рельєфно змалювати найрізноманітніші натури, правдиво розкрити думки і почування

персонажів, побачити той чи інший образ у різних ракурсах. Поряд із майже конспективними враженнями дитячих років, наявними в усіх творах "червоноградського циклу", виявляється щире, неприкрите авторське здивування перед конкретними людськими долями, тим, скільки всього змогли вмістити вони в собі. Використовуючи широкі описи та асоціативні відступи, репродукуючи в пам'яті той чи інший епізод, своє знайомство з новою книгою або людиною, митець досягає об'ємності, стереоскопічності зображення. У рамках короткого оповідання він вміщає цілий світ, встигає розповісти стільки, що можна було укласти лише в рамки малого роману. Зі сторінок його творів постають яскраві, зримі картини зустрічей з цікавими і добрими людьми. Всі ці враження тісно переплетені, взаємопов'язані, і якщо в оповіданні "Толстой" разом із роздумами над книгами "Сповідь", "У чому моя віра" постають картини уроків Закону Божого в місцевому училищі, спогади про отця Андрія Щетинського і несподівану зустріч у церковному надвечір'ї з красунею Танею, предметом таємних хлопчачих переживань, то це сприймається як одне цілісне, органічне, майстерно виткане художнє полотно. Звертання Івана Сенченка до контраверсійних творів великого російського письменника не було випадковим й, очевидно, диктувалося потребою глибшого осмислення справ віри чи невіри, біблійних постулатів у проекції на життя та творчість обох митців. За слушним спостереженням І. Дзюби: "Дещо спільного з Шевченковим релігійним почуттям знайдемо у Льва Толстого пізнішої пори. Він називав свою релігію "релігією правди і любові". Звертаючись до ранньохристиянських ідей, він знаходив у них "ясное, глубокое и простое учение жизни, отвечающее высшим потребностям души человека", тоді як "учение церкви есть теоретически коварная и вредная ложь, практически же собрание самых грубых суеверий и колдовства, скрывающие совершенно весь смысл христианского учения"... Аналізуючи все сказане, вчений доходить логічного висновку: "Не годиться абсолютизувати конкретні враження великого письменника і мислителя від конкретного московського православ'я XIX століття, але ці його слова мимоволі згадуються, коли бачиш, які чиновні персони приходять у великі релігійні свята до храму, щоб невміло перехреститися і з партійною ширістю поцілувати руку московського таки владики... "Він перехрестився хрестом і молотом", – казав про таке польський дотепник Єжи Лец.

В минулому радянські дослідники, намагаючись довести "атеїзм Шевченка", однобічно акцентували ті місця в його поезії, де він звертався до Бога в розпачі, во гніві (здебільшого за долю України та за жорстокості царів і панів: "А Бог куняе. Бо се було б диво // Щоб чути і бачить – і не покарать" – <"Княжна">), або версії про його побутове "богохульство". Водночас не дуже радо зверталися до тих його поезій, де озивалося інше глибоке почуття, де була спонтанна молитва і

біблійний пафос, і до тих свідчень, що показали його людиною глибокої віри і водночас – у стосунках з іншими – дуже делікатною у справі віри" [8; 153, 154]. Намагаючись достовірно читати й сприймати Шевченківський текст, І. Сенченко проектує його на етноментальні основи української нації, загальнокультурний контекст, входячи у сферу вселюдських проблем буття. В апостольстві Кобзарєвої Правди-Істини він виявляє духовно-філософські, естетичні домени, що ґрунтуються на християнських, загальнолюдських цінностях. Засвоюючи багатий досвід уроків класики, оцінюючи їхню силу, актуальність та зіставляючи з насущними завданнями і цілями сучасної доби, І. Сенченко особливо акцентував на тому, що "письменник мусить підіймати важливі проблеми, як це в свій час робили Толстой, Горький, Джек Лондон. В такій грі з невиразними натяками, бездумній грі на півтонах, на антисоціальних вивертах далеко не зайдеш і нічого не зробиш. Ось чому такі явища, як Сервантес, Пушкін, Шевченко, Толстой, з часом не тільки не забуваються, а неначе народжуються, постають у новому світлі й блиску, розростаються, захоплюють нових і нових читачів. Такі твори апелюють до найкращих і найвищих почуттів людини, підтримують слабих, надають снаги сильним" [9, 2].

Книги, які ввібрали в себе саме життя, стали невід'ємною його частиною, відкрили незвичайне в буденному, допомагали пізнавати й усвідомлювати сокровенну таїну буття. "Ніколи мені книги не приносили такої радості, як у ті роки, – зізнавався митець. – Шевченко розкрив мені очі на долю рідної країни; Верхарн – на світ. Він розсунув мої горизонти, переніс за далекі моря й океани, на бурхливі площі міст; розповів про бунти на тих площах, про трибунів народних, про міста-спрути, про золото, що з усіх кінців світу стікає в сейфи й підвали владомощців" [4, 68]. Письменник прилучає свій власний досвід до загальнолюдського, історичного досвіду, і вже зовсім по-іншому бачиться йому дійсність, він сам і "ця старовинна поезія могил, і ота новітня – там на обрії з зеленими вербами і далекими складами в ряд з невтомними паровозами..." [4, 68]. Об'єктивуючи й епізуючи розповідь, Іван Сенченко створює своєрідний життєпис народу, правдиву панораму народного буття. Увагу автора привертає внутрішній світ окремої людини, будні та свята всього народу, позначені прикметами нового часу, нового стилю світосприйняття. Заглиблюючись у локальний матеріал, він показує не тільки природну, побутову, а й ширше – духовну та історичну своєрідність батьківської землі.

Чільне місце у літературно-критичному доробку письменника посідає стаття "Із записок читача про Шевченкову прозу" (1933), де він одним із перших звернув увагу на цю частину спадщини митця. Розглядаючи Шевченкову прозу як особливий жанр "подорожей", І. Сенченко типологічно вписує її в контекст літератури, "фізіономія якої так добре виявлена в книзі В. Гете "Поезія і правда". Це і життєпис, і спостереження,

і подорожі, і наука, і міркування, і зустрічі, і погляди на життя, на мистецтво в цілому і на окремі явища окремих галузей людської творчої діяльності" [10, 103]. Асоціативність мислення Кобзаря аналізується крізь призму музики й малярства, значущість впливу яких пов'язується з іменами Л. Бетховена, Ф.-Й. Гайдна, К. Брюллова та ін., народною творчістю, біблійними й античними зразками. Заклик до молодих учених досліджувати Шевченкову прозу як вияв його глибокої обізнаності в галузі культури і науки (зокрема природознавства), невід'ємний від розуміння творчого генія народного самородка, який став поряд із найерудованішими людьми свого часу.

Досвід Тараса Шевченка для Івана Сенченка – це не лише літературний вплив, а й вихідна система ціннісних координат, де людина та світ – єдине органічне ціле, внутрішньо гармонійне і впорядковане вищими, Божими законами буття, з його безмежними проявами і своїм одушевлено осмисленим внутрішнім ладом.

1. *Земляк В.* Чорноземні сили // Літературна Україна. – 1975. – 14 листопада;
2. *Хвильовий М.* "Соціологічний еквівалент" трьох критичних оглядів // Валпiте, 1927, № 1; 3. *Сенченко І.* Портрет письменника // Літературна газета. – 1945. – 26 квітня;
4. *Сенченко І. Ю.* Оповідання. Повісті. Спогади. – К., 1990; 5. *Шевченко Т. Г.* Кобзар. – К., 1979; 6. *Смілянська В.* Шевченкознавчі роздуми: Збірник наукових праць. – К., 2005.; 7. *Коцюбинська М. Х.* Мої обрії: В 2 т. – Т. 1. – К., 2004; 8. *Дзюба І.* Бог, релігія, церква в житті і творчості Шевченка // Тарас Шевченко і народна культура: Зб. пр. міжнар. 35-ї наук. шевченківської конф.: Черкаси, 20 – 22 квіт., 2004: У 2 кн. – Черкаси, 2004. – Кн. 1.; 9. *Сенченко І.* Реалізм, декаденти, абстракціонізм. Незак. стаття. Б. д. // Із архіву сім'ї І. Сенченка; 10. *Сенченко І.* Із записок читача про Шевченкову прозу // Літературний журнал. – 1937. – № 2.

Д. Гордієнко, магістр

Тарас Шевченко і декабристи

Серед різноманітних факторів формування світогляду Т. Шевченка вагоме місце посів декабризм, який був на той час "найновітнішим" героїчним міфом минулого. Т. Шевченко увійшов у літературу в епоху пробудження слов'янської самоідентичності, в якій відбулося прагнення слов'янства до ліквідації соціального гніту та національного суверенітету. В літературі цей процес знайшов відображення в слов'янському романтизмі. Т. Шевченко не лише позитивно сприйняв ідеї декабристів, а й творчо їх переосмислив, розвинув і своєю творчістю вплинув на еволюцію декабристських ідей, які були інтегровані ідеологією Кирило-Мефодіївського товариства.

Попри велику кількість наукових праць, присвячених дослідженню декабристського руху, та різноплановість поглядів на його сутність, на

сьогодні вчені одностайні лише в тому, що це був етапний пункт в історії Російської імперії [7, 51].

Як відомо, виступ декабристів жодних прямих наслідків не мав. Закритість Товариств і таємний судовий процес над їхніми членами унеможливили ознайомлення широких кіл з програмними документами декабристів. Тому, як зазначав М. Алданов, їхнє значення зводиться до легенди, яку вони породили [1, 27]. У літературному вираженні в Росії ця легенда втілилась в інтелігентському міфі О. Герцена, який створив ідеальний образ безсмертних борців за народне щастя [7, 59]. Декабристська легенда – архетипізований сакральний текст російської інтелігенції, створений поєднанням несумісних міфологем: образу християнських "мучеників" і язичницьких "героїв", ідей Просвітництва і Романтизму. В легенді широко використана християнська символіка, у контексті якої О. Герцен пропагував метафору "декабристи – Христос", М. Цебриков ототожнював Миколу I з римським імператором, за правління якого був розп'ятий Христос, а воєнного міністра О. Чернишова – виконавця вироку – з Понтієм Пілатом, декабрист В. Щейнфельд писав, що "п'ять жертв" "померли як святі". Та найяскравіше інтелігентський міф представлено декабристом М. Луніним, який сформулював тріаду соціального суверенітету інтелігенції в політичній доктрині Російської імперії: інтелігенція, влада, народ [Див.: 17]. Прикметно, що інтелігенції в цій тріаді відводиться місце православ'я.

Проте з появою нових легенд і міфів, у декабристознавстві утвердилась низка стереотипів, один з яких – належність декабристського руху винятково російській історії – у російській науці став аксіомою [7, 52]. Однак варто зазначити, що цей рух не був однорідним, як у соціальному, так і в національному плані. Передусім тому, що він тісно пов'язаний з Україною: у Тульчині та Полтаві діяли Управи "Союзу Благоденства", а згодом – "Південного товариства", в Україні були родові маєтки декабристів Муравйових-Апостолів, В. Давидова та братів Поджіо.

З цього приводу вже М. Грушевський у 1925 р. порушив питання: "Українські декабристи чи декабристи на Україні?" [3, 3]. Відповідно в 1920-х рр. була сформована С. Єфремовим та Й. Гермайзе і теорія українського декабризму. Суть її полягала у визнанні впливу місцевих українських традицій на формування світогляду членів багатьох таємних товариств, що діяли на території України, а також впливу ідей декабристів на творчість діячів українського національно-визвольного руху [2; 5]. Завершеного вигляду цій теорії надав Г. Сергієнко у 1970-х рр. [11]. Він зазначав, що Україна стала одним з основних осередків декабристського руху, бо в ній ще з XVII ст. жили волелюбні козацькі традиції. На протиположності Росії, де декабристи були повністю відірвані від народу і тому їхній виступ був для мас незрозумілим, в Україні він мав

вплив на селян, інтелігенцію, студентство. Пізніше, під впливом декабристської легенди виникла ціла низка таємних товариств; найвідомішим із них було Кирило-Мефодіївське братство, яке, як зазначав С. Єфремов, і започаткувало ідеологічно нову сторінку історії українського руху, надало йому яскравого суспільно-політичного забарвлення [4, 88].

Важливим фактором розвитку теорії українського декабризму був ідейний зв'язок між декабристами і Т. Шевченком. Одним із перших докладно дослідив цю проблему П. Филипович [15]. Він показав значний вплив на поета ідеології творів декабристів (особливо К. Ф. Рилєєва) та особистого знайомства з ними.

Т. Шевченко прибув до Петербурга у 1830 році, коли минуло лише 5 років після повстання, і була ще свіжою пам'ять про виступ на Сенатській площі. Прикметно, що одразу після визволення з кріпацтва (1838) поет познайомився з двоюрідним братом декабриста М. С. Луніна – М. О. Луніним, найімовірніше за сприяння графа М. Віельгорського, який був особисто знайомий з багатьма декабристами та їхніми родинами [13, 251], брав він активну участь і у звільненні Т. Шевченка з кріпацтва. Сам Лунін попри свою байдужість до суспільно-політичної діяльності, сповідував певні ліберальні ідеї. Скажімо, він звільнив своїх кріпаків, що дістались йому за заповітом від брата-декабриста. Знав Лунін і про долю Шевченка, а тому, ймовірно, аби підтримати молодого художника, тількино звільненого з кріпацтва, замовив йому свій портрет, який Шевченко написав з великою майстерністю і натхненням [13, 254]. У період навчання в Академії Т. Шевченко зустрічався з істориком та етнографом М. Маркевичем, який був відомий своїми зв'язками з декабристами, зокрема з К. Рилєєвим. Одним із найвизначніших членів "Союзу благоденства" був віце-президент Академії мистецтв граф Ф. Толстой.

Під час своєї першої подорожі в Україну (1843) Т. Шевченко познайомився з декабристом О. Капністом, колишнім в'язнем Петропавлівської фортеці. Саме О. Капніст в Яготині представив поета родині Репніних, в якій високо цінували декабристів і захоплювалися їхнім героїзмом. Хоча князь Репнін упродовж 18 років не підтримував стосунків зі своїм рідним братом-декабристом, проте мав певні українські симпатії. Саме за його дорученням Д. Бантиш-Каменський написав "Историю Малой России". У великій бібліотеці Репніних (17 тис. книг) були твори декабристів – К. Рилєєва, О. Бестужева-Мерлінського та інших. Постійно листувалася з родиною С. Волконського Варвара Репніна, яка, як відомо, відіграла особливу роль і в житті Т. Шевченка. Ймовірно, що саме в колі родини Репніних Т. Шевченко зустрічався з колишніми членами "Товариства малоросійського" – В. Глинкою та С. Кочубеєм. Це товариство, як відомо, прагнуло добитися автономії України [10, 6]. У розмовах з ними поет міг торкатися теми декабристів,

адже С. Кочубей 1826 р. притягувався і був заарештований саме у справі декабристів.

Коли поет перебув у Яготині, туди дійшла звістка про смерть декабриста М. Муравйова. Ця подія знайшла відгук у написаній ним російськомовній поемі "Тризна", присвяченій В. Рєпніній. У поемі, що стала своєрідним автопортретом, відчувається безмежна любов автора до України і біль за її долю. Одним із героїв поеми є декабрист, для якого "любимая мечта – полезным быть родному краю". Твір Т. Шевченка виразно перегукується з поемою К. Рилєєва "Войнаровский", яка, своєю чергою, постала, як можна припустити, під впливом виступу Тимка Падури на нараді Південного товариства декабристів, де він промовляв за визнання за Україною прав на автономію [4, 94]. Саме в поемі "Тризна" спостерігається зародження мотивів майбутньої політичної лірики періоду "трьох літ" [6, 112].

Проте повної відвертості між Т. Шевченком і О. Капністом не було. Досить поміркований О. Капніст не поділяв радикалізму Т. Шевченка, захопленого "декабристською легендою". Хоч би там як, але саме після цієї подорожі в Україну у творах поета з'являється образ героя-декабриста. Двадцяті річницю повстання декабристів (14 грудня 1845 р.) Т. Шевченко відзначив написанням знакової для України поеми "І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм...".

Перша подорож Т. Шевченка в Україну мала вплив і на родину Капністів. На літературних вечорах, що організовувались сестрою декабристів Семена та Олексія Капністів Софією Скалон у Полтаві в 1843 – 1846 рр., О. Афанасьєв-Чужбинський читав заборонену поему Т. Шевченка "Кавказ". На цих вечорах читались та обговорювались також поеми "Тризна", "Сон" ("У всякого своя доля..."), містерія "Великий льох".

Слово "декабрист" у творах Т. Шевченка з'являється вперше у другій частині містерії "Великий льох", написаній у Миргороді (21 жовтня 1845 р.). Образ декабриста постає в ній ідейним джерелом для молодого покоління борців. Приміром, одна ворона промовляє до іншої: "Я оце літала // Аж у Сибір: та в одного // Декабриста вкрала // Тро[хи] жовчі" [16, Т. 1, 256].

"Декабристська легенда" відіграла вагомую роль у формуванні ідеології Кирило-Мєфодіївського братства, членом якого був Т. Шевченко. Значення декабризму для українського національного руху чітко окреслене у програмному документі кирило-мєфодіївців "Книзі буття українського народу", автором якої вважається М. Костомаров. У ній декабристів проголошено прямими попередниками товариства, бо вони прагнули "створити слов'янську Річ Посполиту, чого Україна вже за двісті років до того хотіла" [8, 169]. Отже, на думку кирило-мєфодіївців, повстання декабристів постало одним із проявів месіанстичної ролі України у визволенні всіх слов'янських народів з неволі [9, 27]. Саме під

впливом поезії Т. Шевченка образ декабриста став зразком борця за народну волю для молодого покоління. Як відомо, у 1840-х рр. в інтелігентських колах Києва значну популярність мала Шевченкова поема "Сон", де змальовано образи декабристів, засланих на каторгу в Сибір.

Певна ідейна близькість із програмою декабристського Товариства об'єднаних слов'ян простежується також у Статуті "Слов'янського товариства св. Кирила і Мефодія". Проте частина членів товариства, разом із Т. Шевченком, що дотримувалися радикальніших поглядів, виступали за зближення з народом, із селянством, а це вже дисонувало з програмою декабристів.

Як і процес 1826 р. над декабристами, так і закритий процес 1847 р. над кирило-мефодіївцями зумовив виникнення легенди, за якою вони постають в ореолі святості, як мученики за народну свободу і визволення України. Відтак для наступних поколінь діячів українського національного руху образ кирило-мефодіївців потіснив собою декабристів і зайняв те місце, яке для самих кирило-мефодіївців займали декабристи. Таким чином декабризм став складовою частиною українського національного історичного міфу, тією ланкою, що поєднувала автономістський рух козацької старшини XVIII ст. і новий період національно-визвольної боротьби, започаткований кирило-мефодіївцями.

Наступний період контактів Т. Шевченка з декабристами починається з поверненням із заслання, коли одразу після звільнення друзі влаштували його на пароплав "Князь Пожарський". Там проводилися літературні вечори, на яких поет мав можливість познайомитися з новинками літератури. На вечорах читались і твори декабриста К. Рилєєва "Наливайко" і "Войнаровський" [12, 125]. Очікуючи на дозвіл повернутися до Петербурга, Т. Шевченко на деякий час зупинився в Нижньому Новгороді, у М. Якобі, місцевого підприємця і шанувальника живопису, де вперше зустрів "декабриста з легенди" І. Анненкова, який повернувся із сибірського заслання. Того ж дня занотував у Щоденнику: "Благоговею перед тобою, один из первозванных наших апостолов!" (16.10.1857). Він називає декабристів апостолами, що перегукується з самоідентифікацією декабристів як "апостолів свободи", висловленою М. С. Луніним, хоча в міфологемі О. Герцена основне місце відводиться образу "мучеників".

У Нижньому Новгороді поет познайомився з підприємцем О. Грантом, в якого вперше побачив "Полярную звезду" О. Герцена за 1865 р. з портретами п'яти декабристів – "первых наших апостолов-мучеников" [16, Т. 5, 160]. Зустрівся він і з декабристом О. Муравйовим, одним із засновників "Союзу порятунку".

Під враженням цих зустрічей Т. Шевченко пише наприкінці 1857 р. поеми "Юродивий" та "Неофіти". У поемі "Неофіти" через паралельність

символіки священної історії та декабризму, що загалом властиво для декабристської легенди, створено образ декабриста як "апостола нового", який уособлює собою "святого мученика" за "святу волю". У поемі ж "Юродивий" автор розвиває християнську символіку декабристської легенди, звертається до загальнолюдських цінностей, проголошує ідею жертвності особистості заради загальнолюдського добра: "А ти, Всевидаще око! // Чи ти дивилося з висока, // Як сотнями в кайданах гнали // В Сибір невольників святих, // Як мордували, розпинали // І вішали..." [16, Т. 2, 263]. Т. Шевченко розвиває метафору "декабристи – Христос". Як і розп'яття, повішення вважались принизливою смертю, проте в контексті християнської ідеї це приниження переростає у справжню велич, а декабристи сприймаються як спокунники суспільних гріхів. У поемі автор чітко визначає своє місце в декабризмі. Через уславлення подвигу декабристів він долучився до творення декабристської легенди, отже, став представником справи "споборників святої волі", "женцем" посяного декабристами: "А я долину на Сибір, // Аж за Байкал; загляну в гори, // В вертепи темнії і в нори, // Без дна глибокії, і вас – // Споборники святої волі – // Із тьми, із смрада, і з неволі, // Царям і людям на показ, // На світ вас виведу надалі // Рядами довгими в кайданах" [16, Т. 2, 263].

Під час свого перебування в Москві (березень 1858 р.) Т. Шевченко познайомився з сином декабриста І. Якушкіна – Євгеном, який народився в Сибіру і тривалий час жив там. Коли 21 березня Т. Шевченко разом із М. Щепкіним відвідав Є. Якушкіна, господиня подарувала їм по портрету князя Волконського, а вже 25 березня 1858 р. Т. Шевченко познайомився з самим Сергієм Волконським – одним із керівників "Південного товариства", який знав про поета з листів своєї небоги Варвари Рєпніної. У Щоденнику за той день занотовано: "Кротко, без малейшей желчи, рассказывал он мне некоторые эпизоды из своей 30-летней ссылки..." [16, Т. 5, 218].

Особливу подяку за своє визволення з солдатської служби Т. Шевченко висловлював родині декабриста, графа Ф. Толстого [16, Т. 6, 168 – 169], віце-президента Петербурзької Академії мистецтв, президентом якої була дочка імператора Миколи I Марія Миколаївна. Дружина графа Анастасія Іванівна, фрейліна при дворі Марії Миколаївни, з Т. Шевченком була знайома заочно, однак коли в 1856 р. Ф. Толстой порушив клопотання про звільнення поета з солдатської служби за амністією у зв'язку зі вступом на престол царя Олександра II, взяла активну участь у вирішенні цього питання. Окрім того, вела з поетом активне листування, в якому надавала Т. Шевченку велику моральну підтримку – про її вагому роль свідчать слова самого Т. Шевченка, який назвав її своєю "святою заступницею"; пізніше, у 1860 р. він створив глибоко психологічний офортний портрет Ф. Толстого. Відтак після прибуття до Петербурга (27 березня 1858 року)

поет уже наступного дня завітав до гостинної квартири декабриста графа Ф. Толстого, яку відтоді вважав своїм домом. Через два тижні на честь Т. Шевченка був влаштований спеціальний обід у домі Толстих. У Щоденнику за той день поет занотував: "Я не чаял себе такой великой чести" [16, Т. 5, 227]. На одному з вечорів у Толстих, у травні 1858 р., Т. Шевченко прочитав поему "Неофіти". У домі українця Т. Тупиці познайомився поет із декабристом А. Бистрицьким.

14 травня 1858 р. на рауті в адмірала О. Голенищева, куди Т. Шевченко прибув разом із родиною Толстих, він познайомився з членом "Північного товариства" бароном Штейнгелем, тобольським другом М. Лазаревського (Щоденник, 14.05.1858). Це була остання задокументована зустріч поета з декабристами. Проте, як зазначав П. Филипович, ймовірно, що Т. Шевченко зустрічався пізніше й з іншими декабристами [14, 46], адже він свідомо шукав зустрічей з видатними особистостями, близькими йому за духом. Уже після припинення ведення щоденника Т. Шевченко, ймовірно, у домі Ф. Толстого зустрівся з колишнім декабристом Ф. Глинкою [12, 172], твір якого "Письма русского офицера" він згадував у російськомовній повісті "Капитанша".

Однак ставлення Т. Шевченка до самих декабристів було неоднозначним. Попри особисте знайомство, "Записки" Штейнгеля у розмові з Є. Якушкіним поет охарактеризував негативно. Подібну оцінку "Записок" поділяли й самі декабристи, скажімо, Якушкін і С. Трубецької [10, 8]. Засуджував поет і "безнравственную независимость" декабриста І. Пуціна, який мав позашлюбну доньку Ніну (її портрет написав Т. Шевченко у 1857 році). Він гнівно дорікає І. Пуціну, що "декабристу, понесшему свой крест в пустынную Сибирь во имя человеческой свободы, подобная независимость непростительна" [16, Т. 5, 153]. Ці рядки яскраво свідчать про сприйняття поетом образу декабристів та поширеної про них легенди. Т. Шевченко, свідомий свого місця й ролі в історії нації та суспільства, був вимогливий у морально-етичному плані і до таких "заступників свободи", як І. Пуцін.

Значний резонанс у суспільстві мав подвиг дружин декабристів, які пішли за своїми чоловіками в Сибір. Не оминув його своєю увагою і Т. Шевченко. Поета вразив вчинок французьки-модисти Поліни Гебель, яка в 1828 р. приїхала в Сибір і там повінчалася з І. Анненковим. Сподіваючись на зустріч із нею, Т. Шевченко тепло назвав її у своєму Щоденнику "достойнейшею женщиною" та "беспримерною святою героинею" [16, Т. 5, 163]. Однак чи відбулась сама зустріч – невідомо.

Волелюбна поезія і особиста доля Т. Шевченка не залишились поза увагою декабристів. У листі до І. Якушкіна С. Трубецький писав, що "відкрив для себе нового поета – Тараса Шевченка. Доля у нього дуже тяжка, схожа чимось на нашу. А так як вірші ці є справжнє мистецтво... то до цього поета одразу відчуваєш глибоку повагу..." [10, 9]. В іншому листі, до М. Бестужева, він писав, що читали дві поеми Тараса Шевченка

– "Тризна" і "Кавказ", одержані від М. Волконської, яка, ймовірно, отримала їх від В. Рєпніної, з якою листувалася. Особливо захоплено сприйняли декабристи поему "Тризна", де, звертаючись до них, поет промовляє: "...Ты Божью волю // Короткой жизнью освятил, // В юдоли рабства радость воли // Безмолвно ты провозгласил" [10, 10].

У контексті висвітлення генези декабристської легенди варто також зупинитись на поемі "Кавказ". Безпосереднім приводом для написання її стала загибель на Кавказі друга Т. Шевченка Я. де Бальмена, якому вона і присвячена ("Искреннему моему Якову де Бальмену"). У формуванні декабристської легенди вагоме місце належить віршу О. Пушкіна "У глибині сибірських руд...", завдяки якому образи "Сибіру" і "декабризму" стали для російської традиції синонімічними. Проте, як відомо, більшість декабристів були заслані на Кавказ, що сприймалось як менше покарання, адже було пов'язане з "почесним" військовим обов'язком. Однак у поемі Т. Шевченка кара Кавказом полягає в боротьбі "споборників свободи" зі свободою – з волелюбними горцями. Трагізм передається через внутрішній конфлікт, коли ті, хто став за свободу, на Кавказі зимувані були виконувати роль "душителів свободи". Прикметно, що поему "Кавказ" позитивно сприйняв і російський інтелігентський декабристський міф, зокрема вона була вміщена у збірці "Новые стихотворения Пушкина и Шевченки", що вийшла у Лейпцігу 1859 р.

Отже, вплив "декабристської легенди", концептуально інтегрованої в український національний історичний міф, був досить значним на творчість Т. Шевченка. Окрім названих поем, образ декабристів і Сибіру як символу їхньої кари присутній у таких творах, як "Чернець", "Москалева криниця" (друга редакція), "Якби тобі довелось...", N. N. ("Така, як ти, колись лілея..."), "У Бога за дверима лежала сокира...". Проте і Шевченкова творчість була органічно інтегрована в генезу самої декабристської легенди, а визнання поетом декабристів як "первих наших апостолов мучеников" та "благовісників свободи" стало знакомим у генезі легенди і на сьогодні загальнозживане, принаймні в українському декабристознавстві.

1. Алданов М. Памяти декабристов // "Мы дышали свободой": Историки Русского Зарубежья о декабристах. – М., 2001; 2. Гермайзе О. Рух декабристів і українство // Україна. – 1925. – Кн. 6; 3. Грушевський М. С. 1825 – 1925 // Україна. – 1925. – Кн. 6; 4. Єфремов С. Біля витоків українства // Україна. – 1924. – Кн. 1 – 2; 5. Єфремов С. Від легенди до історичної правди (місцеве підґрунтя в декабристському рухові) // Декабристи на Україні: Збірник праць комісії для дослідів громадських течій на Україні. – К., 1926; 6. Івакін Ю. О., Смілянська В. Л. Тарас Шевченко // Історія української літератури. ХІХ століття: У 3-х кн. – Кн. 2: Навч. посібник / За ред. М. Т. Яценка. – К.: Либідь, 1996; 7. Казьмирчук Г. Д., Латиш Ю. В. Рух декабристів: дискусійні питання та спроба їх розв'язання (до 180-річчя повстання) // Український історичний журнал. – 2005. – № 6; 8. Кирило-Методіївське товариство: У 3-х т. – К., 1990. – Т. 1; 9. Луняк Є. Деякі аспекти впливу декабризму на формування ідей кирило-методіївців

// Декабристські читання: Тези Міжн. наук.-теор. конф., присвяченої руху декабристів. – К., 2004. – Вип. IX; 10. *Руднев Є.* "...Мне особенно понравились строки из "Тризна" (декабристы про Шевченка: новые материалы) // Слово і час. – 1998. – № 3; 11. *Сергієчко Г. Я.* Декабристи та їх революційні традиції на Україні. – К., 1975; 12. *Сорґієнко Г. Я.* Декабристи і Шевченко. – К.: Наукова думка, 1980; 13. *Судак В. З* розшуків про малярські твори // В сім'ї вольній, новій: Шевченківський зб. – К.: Радян. письменник, 1985. – Вип. 2; 14. *Пилипович П.* Шевченко і декабристи // Шевченківський збірник. – Харків, 1924; 15. *Пилипович П.* Шевченко і декабристи. – К., 1926; 16. *Шевченко Тарас.* Повне зібрання творів в 6-ти томах. – К., 1963 – 1964. – Т. 1 – 6; 17. *Эрлих С.* История мифа ("Декабристская легенда" Герцена). – СПб., 2006.

В. Зарва, докт. філол. наук

Модель героя-праведника у прозі Ф. Достоєвського і Т. Шевченка

Письменники І. Гончаров, Ф. Достоєвський, М. Лєсков, В. Короленко, Т. Шевченко не раз намагалися створити образ позитивної людини. Багато літературознавців досліджували цю проблему в творчості окремих митців, зокрема В. Камінський, В. Капустін, В. Халізов простежили історію створення позитивного образу в російській літературі 70-80-х рр. XIX ст., зображення "героїв часу" і праведництва російськими письменниками XIX століття, С. Гетьман звернулася до просвітницького ідеалу людини та його образної інтерпретації у повістях Т. Шевченка та ін. Однак у порівняльному аспекті модель героя-праведника не розглядалася в прозі російського письменника Ф. Достоєвського й українського – Т. Шевченка. Тому ми спробуємо виявити деякі особливості втілення концепції праведництва і зображення героїв-праведників у прозі Ф. Достоєвського і Т. Шевченка, враховуючи неоднорідність цієї моделі.

Ф. Достоєвський втілює у художніх творах образ "позитивно прекрасної людини" – це князь Мишкін ("Ідіот"), Тихон ("Біси"), Макар Долгорукий ("Підліток"), Альоша Карамазов ("Брати Карамазови"), І. Гончаров – образ "світської праведниці" Тетяни Марківни Бережкової ("Обрив"), М. Лєсков – цілу галерею праведників, у Т. Шевченка – це праведні герої Никифор Сокира, Саватій Сокира, Степан Мартинович Левицький ("Близнець"), образи кріпаків-митців ("Художник", "Музикант"), Штернберг ("Художник").

Ці герої представляли повсякденне, негероїчне життя звичайних людей. Ціннісний світ героїв (здатність до самопожертви і подвигу, вірність законам обов'язку, честі, совісті, допомога чужим людям) дав можливість В. Халізову охарактеризувати цей тип як "житійно-ідилічний" [5, 111]. Праведники не були однорідною групою: у їхньому складі були герої, закорінені у традиційний побут (Наталія Савівна, Карл Іванович з "Дитинства" Л. Толстого), і герої, які переймалися подіями суспільного життя (лєсковський Савелій Туберозов).

Про необхідність утілення позитивних начал російського життя писав Ф. Достоєвський: "Публіка дуже полюбляє сатиру, проте, моє переконання, принаймні, що ця ж публіка незрівнянно більше полюбляє позитивну красу, жадає її" [2, 12, 28]. Письменник намагався передбачити моральну структуру "нової людини" сучасного йому покоління, створивши образ позитивного героя. Для цього Ф. Достоєвський звертався до вже відомих типів у російському фольклорі та літературі (Штольц, Лаврецький, Рахметов, Лопухов, Безухов), до концепцій позитивної особистості в німецькій класичній філософії, до ідеальних типів релігійної літератури. Образи Зосими, Альоши Карамазова свідчили про пошуки письменником справжнього героя в монастирі.

Поширені в літературі XIX ст. два типи романного героя, в основі яких – архетипи "дурня" і "героя", у Ф. Достоєвського сходяться в одному персонажі – князі Мишкіні ("Ідіот"), Альоші Карамазові ("Брати Карамазови"). До речі, спорідненість Мишкіна з гончаровським Обломовим відзначав сам Ф. Достоєвський, звернувшись до образу "дивака", що перебував у центрі світової та європейської культури. Мотив юродства зародився в уявленнях народу про блаженного як носія певної істини-передбачення, страждання і жертвування. Рогожин стверджує: "...зовсім ти, князю, виходиш юродивий, і таких, як ти, Бог любить!" [2, 8, 14].

Правдошукач Мишкін, який був варіантом високого типу безумця і дивака, належав до вищого стану суспільства. Двоїстість цього характеру полягає в тому, що в емпіричному плані він був "ідіотом", "смішним дурником", а в метафізичному – мудрецем і проповідником. Як і "природну людину", героя майже не цікавить думка про себе інших людей, оскільки він живе своїм внутрішнім світом. Герой, зазначає В. Свительський, "постає у вигляді побутової, соціальної та психологічної аномалії. Врахування аномальності образу Мишкіна, поступовий розгляд його лінії в романі з погляду естетики трагічного дозволяють відмежувати "істину" героя від більш універсальної думки автора, від морально-естетичного ідеалу, який стоїть за образом і стверджується в романі за законами трагічного" [4, 10 – 11]. За допомогою цього символічного образу здійснюється суд над умовами земного ствердження правди, хоча не без елементів іронії та трагедії.

Ф. Достоєвський намагався представити в образі Мишкіна ідеальну людину, тип вищої моральної організації. На відміну від Дон-Кіхота, що жив ілюзіями, герой Ф. Достоєвського намагався свої утопічні ідеї втілити в життя. Якщо, наприклад, у героя М. Чернишевського Рахметова була програма, план дій, то герой Ф. Достоєвського їх не мав, а всі думки і вчинки налаштовував на відродження людства. Милосердний, співчутливий, добрий, він прагнув вирішити загальнонаціональну проблему, об'єднавши сучасників. Мишкін уособлює надію

Ф. Достоевського на можливість здійснення мрії про всезагальне братство людей, яка набуває в романі релігійно-моральної форми як здатність "простити і прийняти прощення".

Образом князя Мишкіна Ф. Достоевський немовби нагадує суспільству, що співчуття є головним законом життя, а любов до ближнього, безкорислива допомога людям і є джерелом радості і щастя. Герой вирізнявся здатністю побачити духовну красу кожної людини, навіть зіпсованої.

Письменник наділяв позитивного героя-праведника відтінком "святості", про що писав у березні 1870 р.: "Либонь виведу величну, позитивну, святу фігуру" [2, 29, кн.1, 118]. Саме "святості" не вистачає, на думку Ф. Достоевського, герою І. Тургенєва Лаврецькому ("Дворянське гніздо"), натомість ця риса безмежної любові до Бога притаманна світосприйняттю іншої героїні І. Тургенєва Лізі Калітій, а також Соні Мармеладовій у Ф. Достоевського. Неодноразово дослідники справедливо зазначали поєднання в образі Мишкіна рис канонічного Христа з особливостями характеру "природної людини" [3, 261].

У "Підлітку" в образі мужика-правдошукача Макара Долгорукого втілена ідея Ф. Достоевського про порятунок людства за допомогою низів, ідея "благообразія", в якій примітивний комунізм поєднується з деякими гуманістичними заповідями Христа. Розповідаючи про цього героя, Версілов пригадує вірш про Власа у М. Некрасова. Образ мандрівника Макара розглядається Ф. Достоевським як трансформований варіант народного типу Власа, увага до якого пояснюється ідеалізацією письменником російського мужика з його общинними нормами життя, працею на землі.

У діяльності героя Альоши Карамазова ("Брати Карамазови") Ф. Достоевський прагнув утілити вироблену досвідом усього свого життя позитивну програму, розуміння образу "позитивно прекрасної людини", до якого дійшов у результаті сорокарічних болісних роздумів, численних спроб і помилок.

На відміну від завершених, розкритих до кінця образів своїх братів, Альоша Карамазов є, на думку оповідача, "діяч невизначений, невисвітлений", який ще не встиг діяти в миру. Ф. Достоевський із повагою ставиться до героїв Мишкіна і Альоши Карамазова, але, на противагу Мишкіну, бачить Альошу не зламаним життям бійцем, на якого, можливо, чекає шлях справи, відведена головна роль у єднанні людей. Альоша різниться від своїх братів тим, що готовий усім пожертвувати заради іншої людини, страждати за неї, подібно до Христа.

Сміливо порушуючи у романі "Брати Карамазови" моральні питання, Ф. Достоевський не нав'язує готових відповідей, шляхів, а пропонує читачеві самому обрати життєву позицію. Отже, "позитивно прекрасні" герої Ф. Достоевського – це звичайні люди, які люблять життя, є

оптимістами, хочуть змінити світ і вірять у таку можливість насамперед через внутрішнє вдосконалення кожної людини і особистий приклад проповідників християнських заповідей, але залишаються пасивними.

І. Гончаров, створюючи образ "світської праведниці" бабусі Тетяни Марківни Бережкової, яка здійснила моральний подвиг, ідеалізує героїню, порівнює її з великими жінками минулого. Вирізняють героїню такі риси характеру, як жертвовність, здатність до рішучих дій, почуття власної гідності, працьовитість, доброта, практичність.

Героїв-праведників створювали і українські митці. Т. Шевченко в російських повістях показує образ українського інтелігента, який знаходить смисл життя у духовних цінностях народу: це хуторянин Никифор Сокира, його прийомний син лікар Саватій Сокира, вчитель Степан Мартинович Левицький ("Близнець"), творчі особистості, життя яких показане через образи кріпаків-митців ("Художник", "Музикант"), Штернберг ("Художник"). Вони втілюють шевченківський ідеал людини "з національно виразними рисами характеру, особистою й суспільною повноцінністю" [1, 11].

Через усю повість "Близнець" проводиться думка про необхідність для кожної людини чесної праці, яку насамперед уособлюють батьки Саватія і Зосима. Письменник високо оцінює працелюбство старого пасічника Сокири, який від власної праці на землі в єдності з природою був щасливим: "Щасливий, стократ щасливий той чоловік, що зумів одхилити від себе все недостойне чоловіка і вдовольняється тільки благами, надбаними власною працею" [6, 337]. У цьому він наслідує українського мислителя Григорія Сковороду, який пише про виховання людини, вдосконалення природних здібностей, про тісне поєднання релігійного й світського виховання, необхідність змалку плекати в дітях почуття любові до Бога і до своїх ближніх. Згідно з вченням Сковороди, мета виховання – людяність, а знаряддям виступає любов.

Г. Сковорода одним із перших у Росії XVIII ст. запропонував просвітницьку ідею осягнення праці як найпершої життєвої потреби і найвищої насолоди. До нього праця інтерпретувалася як засіб існування. Концепція "сродної" праці, праці за покликанням, праці, що відповідає вродженим нахилам і внутрішнім задаткам, передбачала самоутвердження особи і розглядалася як найвищий зміст її буття. Митець закликав людей до морального вдосконалення через подолання примусової "несродності" праці як джерела всіх суспільних бід.

Істинний християнин Никифор Сокира є господарем на землі, де працювали його предки, де він розводить бджіл, робить добро, виховує дітей покритки, як високоосвічена і культурна особистість постійно вдосконалює свої знання і навички. Никифор Федорович розкривав переваги занять бджільництвом: "Найпрацьовитіше, богові і чоловікові найприємніше з усіх земноводних створінь – це бджола. А ходити коло неї і корисно, і богові не противно. Цей смиренний труд одвертає вас од

усякого нечистого стосунку з корисливими людьми, а разом з тим заступає вас і від убожества, що гнітить і принижує людину" [6, 367].

Крім того, незважаючи на свій довготривалий досвід і спостереження, Никифор Федорович постійно поповнює свої знання, вчиться, застосовує німецький досвід ведення сільського господарства на своєму хуторі. Він опанував розумну науку організатора першої в Росії школи бджільництва, автора книги "Школа пасічництва" Петра Івановича Прокоповича (1775 – 1850), що жив біля Батурина. Т. Шевченко використав документальні факти, прізвища реальних осіб.

Ідеальних героїв Т. Шевченко проводить через естетичне виховання, іноді робить їх творцями прекрасного.

Про художника Штернберга ("Художник") його друзі кажуть як про "предоброго Віля" [6, 472], "Та й дивак же він страшений!" [6, 515], "Чудесний, незрівняний Штернберг!" [6, 478]. У тексті твору герой неодноразово відноситься оповідачем "...до сонму праведників" [6, 521]. Він прожив життя і помер, "як істинний праведник, тихо, спокійно..." [6, 520]. Образи позитивних героїв допомагають розкрити суспільно-політичні та філософські погляди письменника.

Отже, при створенні моделі героя-праведника російські та українські письменники конкретними образами представників різних соціальних станів стверджували своє бачення ідеалу і шляхів рятування людства. Якщо М. Салтиков-Щедрін, М. Некрасов не ідеалізували подвижників і філософів з народу, наголошуючи на їхній суспільно-моральній ролі, то М. Лесков, Ф. Достоевський, створюючи християнську концепцію світу і людини, ідеалізували деяких своїх героїв (Савелій Туберозов, Сава, Мишкін, Альоша Карамазов та ін.), наголошували на рисах святості, протиставляючи їм негативних персонажів, розкривали образи через полеміку з нігілістами. Утім, названі герої були безсилі змінити реальний стан речей, хоча й має праведництво у М. Лескова, Т. Шевченка діяльну природу, а у Ф. Достоевського – пасивну. Праведники не були однорідною групою.

1. *Гетьман С. В.* Просвітницький ідеал людини та його образна інтерпретація у повістях Т. Шевченка: Автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.01 / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К., 2003; 2. *Достоевський Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. / Под ред. В. Г. Базанова и др. – Л., 1972 – 1988; 3. *Лотман Л. М.* Реализм русской литературы 60-х годов XIX века (Истоки и эстетическое своеобразие). – Л., 1974; 4. *Свительский В. А.* Мироотношение Достоевского и принципы его воплощения в романах писателя 60 – 70-х годов. – Автореф. дис. канд. филол. наук: 10640 / Воронежский гос. ун-т. – Воронеж, 1971; 5. *Хализев В. Е.* "Герои времени" и праведничество в освещении русских писателей XIX века // Русская литература XIX века и христианство. – М., 1997; 6. *Шевченко Т.* Повісті. – К.: Держ. вид-во худ. літ-ри, 1964.

Рима в поемі Т. Шевченка "Гайдамаки"

"Гайдамаки" – вершинний твір Шевченкової молодості, один з найяскравіших у світовій поезії зразків віршової поліфонії і поліметрії. Його героїко-драматичне багатоголосся, полілогічна структура не могли не відбитися на такому важливому елементі ритмічного, фонічного, композиційного й смислового компонування вірша, як рима.

Проблема фонічної специфіки рими Т. Шевченка, ступеня її точності й неточності певною мірою досліджувалася в працях Б. Якубського, Л. Стеценка, В. Коптілова та ін., але дотепер не стала предметом суцільного статистичного обстеження. Ми ставимо за мету: розглянути римарій "Гайдамаків" за звуковою функцією (точність, неточність, приблизність) і за використанням у тих або інших розмірах (див. таблиці 1 і 2).

За нашими даними, у тексті поеми "Гайдамаки", яка налічує 2 тис. 569 рядків, можна виділити близько 750 рим (742; однак можливі незначні відхилення від зазначеної цифри, оскільки в римованих текстах епізодично виникають неримовані, холості рядки, а в 14-складовому вірші, як відомо, римуються тільки парні рядки, при чому порядок римування нерідко порушується).

З загальної кількості рим у поемі точними римами охоплено трохи більше половини римованого тексту – 53,2%. Неточним римама належить понад чверть (25,7%), а приблизним – п'ята частина твору (21%). Це дуже красномовні дані. Звертає на себе увагу не характерний для європейської і східнослов'янської поезії першої половини ХІХ ст. дуже високий відсоток неточних рим. Як відомо, активний процес деканонізації точної рими, перехід від рими точної до неточної відбувся пізніше, з появою модернізму, отже, з кінця ХІХ – початку ХХ століття. За висловом М. Гаспарова, це була реакція на "культ рими, що протрималась в європейській літературі від самого Відродження: рима мала бути точною не тільки на слух, але й на око" [1, 252]. Цікаво, що ще на початку ХХ ст. неточна рима розглядалась як деградація, "виродження" точної, а Б. Якубський розрізняв власне риму і асонанс [12, 69].

Суворе додержання звукової точності особливо культивувалось в епоху класицизму. В українській поезії зразком такого культивування була "Енеїда" І. Котляревського. За спостереженнями сучасних українських дослідників, в "Енеїді" абсолютно переважає точна рима. І лише, "як виняток, – пише Л. Стеценко, – зустрічаються в ній асонанси на зразок "світ – зізд", або "проворні – підборний". Це ж саме спостерігаємо у віршах Гулака-Артемівського, Боровиковського, Гребінки й інших українських поетів першої половини ХІХ ст." [10, 32]. Мав цілковиту рацію проф. В. Коптілов, коли писав, що неточна рима

Т. Шевченка "являла собою великий крок вперед порівняно з римою Котляревського, якій властива цілковита фонетична тотожність складів, що стоять після наголошеного" [4, 106].

Отже, саме Т. Шевченку як геніальній особистості випало стати першим руйнівником римових канонів попередньої епохи і творцем нового поетичного стилю – на всіх рівнях, у тому числі й на рівні римування. Джерелом розкутої, вільної формотворчості була для нього, як відомо, українська народна творчість з її унікальним звуковим і смисловим багатством.

Сучасна віршознавча наука дає чіткі визначення понять точної, приблизної і неточної рими.

Слідом за В. Жирмунським і М. Гаспаровим, вважаємо – точними – рими з графіко-акустичною тотожністю наголошеного і післянаголошених звуків: садами – синами, нема – займа, неба – не треба, вітало – мало, з тобою – журбою, лати – хати, діброві – готові, танцювать – панувать, Рось – розлилось і т. д.; а також рими з незначними відхиленнями, коли, напр., наявні співвідносні наголошені голосні: и – ї, а – я та ін.: Україну – сиротину, носив – напоїв, погулять – сіять.

– Приблизними є рими з нетотожними ненаголошеними, тобто "всі випадки графічного неспівпадання післянаголошених голосних – і при фонетичній тотожності редукованого звука... і при його нетотожності" [2, 294]: діти – в світі, сльози – дорозі, червоне – коні, очі – не хоче, могила – спалили, гаю – немає, Оксана – встане, хлоп'ята – погубати. Значна частина Шевченкових приблизних рим, напр., "Христя – в намисті", "пташка – важко" – ближча до точних рим, ніж до неточних.

– Неточними є "рими з нетотожними приголосними": жупані – України, а люде – огудять, пожаром – хмари, чуть живу – покинув, батьку – гладко, на купі – трупом, камень – Оксано, в тому числі жіночі йотовані – дужий – друже, сторукий – муки, проклятий – завзятий та ін.

В таблиці 1 точні, приблизні й неточні рими класифіковані також за характером клаузули і складу: жіночі – відкриті й закриті, чоловічі – відкриті й закриті, дактилічні – відкриті й закриті. В неточних римах зафіксована гіпердактилічна рима, а також численні рими, основані на сполученні відкритих і закритих складів.

Серед неточних і точних рим абсолютно переважають жіночі клаузули, але характер відкритості-закритості, складів у них різний. В неточних римах ці співвідношення значно різноманітніші, оскільки вони допускають поєднання в одній звуковій сполуці відкритих і закритих складів. Перше місце серед неточних рим посідають співзвуччя, у яких поєднуються жіночий відкритий і жіночий закритий склади: за нашими підрахунками, їм належить 77 рим (40,3% від неточних рим); трохи менше сполук з жіночим закритим і жіночим відкритим складом – 73 рими (38,3%).

Напр.: – неточні жіночі відкрито-закриті: люди – гудять, крила – милий, (плюс всі йотовані в даній позиції), пані – султаном, господáрі – татарам і т. д.

– неточні жіночі закрито-відкриті: сходить – годі, під гаєм – співає, братом – завзяті, багатий – дівчата (плюс всі йотовані в даній позиції), осталось – вітало, заплачеш – козаче і т. д.

Частка чоловічих неточних закритих і відкритих рим незначна: чоловічих відкритих (типу "нема – смола") – за нашими підрахунками – 3,1%, чоловічих закритих (типу "не барись – похиливсь") – 2,1%; зовсім малий відсоток сполук, де поєднуються чоловічі рими з закритим і відкритим складом – 1,6% (типу "взялось – зацвіло").

Усі зазначені рими є асонансами, тобто будуються на подібності наголошених голосних і розподібненні приголосних. У дисонансах нетотожні наголошені голосні.

Ці уподібнення й розподібнення постають у найрізноманітніших варіантах – усічення, нарощення, заміщення, переміщення. Вони здавна були властиві народним пісням і думам, але Т. Шевченко вперше так широко і з такою творчою енергією впровадив їх у літературний вірш. Наприклад:

Нарощення: у Варшаві – жвавій, Миколо – голий, море – горем, пане – поганий, хатину – під тином, сини – нависний...

Усічення: нашептав – сирота, сходить – годі, грошей – Матрьошу, клятий – рученята, есаулом – майнули, зомлієм – віє, звичайним – отамана, заплакав – неборака, багатий – на лати...

Заміщення: нема – смола, охрещений – скажений (або свячений – скажених), чуть живу – полинув...

В заміщеннях часто чергуються співвідносні опорні приголосні: "р – л": журись – помолись; "п – т": топили – освятили; "т – д": султанам – в кайданах; "г – к": заграю – краю; "б – п": не люблю – куплю та ін.

Переміщення: крові – надворі...

Багато з цих та інших віртуозних сполук входить в прислів'я й пісні, створені або стилізовані Т. Шевченком за народним зразком, особливо в найбільш поліфонічних, пісенних главах, де в ролі виконавців пісень виступають породжені уявою поета герої-кобзарі. Напр.: в главі "Бенкет у Лисянці":

Ой сип сирівець
Та криши опеньки
Дід та баба
То й до ладу, –
Обоє раденькі [11, 99].

Або:

"Отак чини, як я чиню:
Люби дочку абичию –
Хоч попову, хоч дякову,

Хоч хорошу мужикову" [11, 99 – 97].

Яскравим прикладом заміщення співвідносних приголосних "р – л" може бути пісенний фрагмент з глави "Лебедин":

Загрібай, мамо, жар, жар,
Буде тобі дочки жаль, жаль.

Деякі стилізовані поетом пісні й приказки являють собою суцільні, безперервні римові суголоси, перетворюючись у своєрідні панторими. Напр., у найбільш поліфонічній главі "Свято в Чигирині":

Якби таки або так, або сяк,
Якби таки запорозький козак,
Якби таки молодий, молодий,
Хоч по хаті поводив, поводив [11, 83].

У римове багатоголосся вплітається й кілька дисонансних рим, які у Т. Шевченка наділені особливою експресією. Напр., у розділі "Конфедерати" дисонансна рима з рідкісною дактилічною клаузулою "Хведором – ходором" з'являється в гротесково-трагічному контексті, коли Лейба, рятуючи дочку, танцює й співає перед конфедератами:

Перед паном Хведором
Ходить жид ходором
І задком
І передком
Перед паном Хведірко́м [11, 71].

Т. Шевченко не одразу знайшов такий розкішний римовий суголос. Як показують варіанти, "ходором" з'явилося в остаточному варіанті замість подвійного повтору слова "ходить".

Дактилічна клаузула в дисонансі "Хведором – ходором" чергується з чоловічими клаузулами в словах "І задком, // І передком // Перед паном Хведірко́м", внаслідок чого трискладові слова "Хведором – ходором" набувають побічного наголосу на останньому складі: Хведором = ходором. Звукова гра на подвійних акцентах – досить типове явище в народному говірному вірші (прислів'ях, примовках, приказках). Наведена рима унікальна в звуковому відношенні: в першому слові дисонансу, враховуючи подвоєння початкового приголосного – "хв" як "ф" налічуємо 8 звуків – Хведором, в другому – ходором – 7 звуків.

Ще один приклад дисонансу – вже не з дактилічною, а з чоловічою клаузулою – зустрічаємо в розділі "Гонта в Умані". Це також дуже експресивне місце – початок розділу, де описуються жахливі наслідки братовбивчої війни – згарища, плач осиротілих дітей:

Нігде не чуть людської мови;
Тільки звір виє по селу,
Гризучи трупи. Не ховали
Вовків ляхами годували,
Аж поки снігом занесло
Огрязки вовчі [11, 103].

"По селу – занесло" – це дисонансна рима (наголошені голосні "у" – "о" – не співпадають). Цікаво, що перше слово рими "по селу" входить в асиметричний за кількістю наголосів другий рядок. Фрагмент написано 4-стопним ямбом; за скандовкою цього розміру виникає кілька понадсхемних наголосів, три підряд $\acute{U} - - - UUU$ – ("тільки звір виє по селу"). Отже, і ритм, і рима, і звукопис включаються у творення цілісного поетичного образу.

Ще одна дактилічна рима (нами зафіксовано всього два випадки дактилічної клаузули) – "не хочеться – морочиться". У розділі "Свято в Чигирині" ця рима вмонтована в пісенний жартівливий текст кобзаря Волоха:

Страх мені не хочеться

З старим дідом морочиться [11, 83]...

Рима "не хочеться – морочиться" (за згаданою класифікацією приблизно) охоплює шість звуків.

Єдиний випадок гіпердактилічної неточної рими (серед точних подібної нема) – в пісні Кобзаря в розділі "Бенкет у Лисянці":

Як була я молодю преподбницею, – UUU

Повісила фартушину над вікбницею – UUU [11, 99].

Це справжня перлина української рими, вона охоплює чотири склади – сім звуків.

Як писав російський поет Давид Самойлов у своїй відомій праці "Книга о русской рифме" з приводу точності-неточності в народній поезії, "у народі немає поняття про руйнування римового співзвуччя. ...В народній поезії неточна рима виконує функцію точної. Народ чує неточні суголосі як точну риму. Заміна одних приголосних іншими узгоджується з певними закономірностями слуху, пояснюється нормами вимови, спорідненістю заміщуваних звуків" [9, 52]. Ті ж закономірності діють і в поезії Т. Шевченка.

Взагалі поема "Гайдамаки" є унікальним зразком звукової інструментовки. Рима як кінцеве слово вінчає цілі низки оркестрованих слів у віршових рядках: Знаменитий приклад алітерації на "р":

Треба крові, брата крові,

Бо заздро, що в брата

Є в коморі і на дворі [11, 92].

Рими в три – чотири – п'ять суголосних звуків – не виняток, а швидше – правило:

тризвучні: праця – Паця, суд – несуть, химерний – зверне, щоночі – очі, або очі – дівочі, волохи – трохи, святили – костокрилий;

чотиризвучні: в гості – на помості, чорноброві – крові, погасало – стало, сину – спину, католики – великий;

п'ятизвучні – славу – ласкаву, порогу – дорогу, палають – та лають, ворони – боронить, (останні три – багаті, тобто мають спільний опорний

приголосний, і глибокі – тобто в них співпадають переднаголошені голосні).

В "пісенних партіях" (вслів М. П. Гнатюка) Т. Шевченко вдався і до такого рідкісного й з погляду класицистів неприпустимого прийому, як глоссолалія, (рос. "заумь"), характерна не лише для експериментальної творчості авангардистів, а й для народної поезії. Як приклад – словесна пританцьовка з жартівливої пісні кобзаря Волоха:

"І по хаті ти-ни-ни,
І по сінях ти-ни-н,
Вари, жінко, лини,
Ти-ни-ни, ти-ни-ни!" [11, 82].

Немає смислу розшифровувати значення примовки-пританцьовки "ти-ни-ни" – це тільки озвучений ритм.

Звукова асоціативність поширюється також завдяки композиційній функції рими, насамперед внутрішньому римуванню. Внутрішня рима – надзвичайно важливий компонент вірша Т. Шевченка, на що звертав увагу Ігор Качуровський [8]. Разом з численними алітераціями і асонансами вона створює ефект яскравого багатоголосся і витонченої милозвучності. Напр., у розділі "Свято в Чигирині":

....в зеленій діброві
На припоні коні отаву скубуть.
Осідлані коні, вороні, готові [11, 78]...

В інших розділах:

- Все йде, все минає, і краю немає...
- Єсть у мене діти, та де їх подіти?
- Гуляй, пане, без жупана...
- Добрідень же, тату, в хату...
- А магнати палять хати...
- Є в коморі, і надворі
- Уб'єм, брата, спалим хату...
- Бо мій батько робив гладко...
- Зачиняй квочку в бочку...
- Постривайте, не вбивайте....
- Пийте поки п'ється, бийте поки б'ється...
- Хто додому, хто в діброву... та ін.

Майже всі ці й багато інших рядків із внутрішньою римою (як точною, так і асонансною) є афористичними прислів'ями, чи приказками, образними завершеними або незавершеними висловлюваннями; внутрішня рима є одним з важливих елементів ритмо-фонетичного оформлення подібного роду висловлювань.

Усі зазначені звукові варіації поширюються і на точну риму, хоч порівняно з неточними точні рими більш уніфіковані. Зокрема 60,8% точних рим у "Гайдамаках" Т. Шевченка є жіночими відкритими, на зразок: славу – паву, кукуріку – віку, нагаями – панами, ліса – достобіса,

летіло – тіло, серденько – близенько, одного – святого, з тобою – з журбою, орлята – хлоп'ята плюс численні флективні, переважно дієслівні рими, такі, як: немає – не знає, зав'яло – встало, грає – співає. Однак подібні флективні – дієслівні – рими не справляють враження римової домінанти, оскільки не сконцентровані в певних місцях (за деяким винятком, про що згодом), а розсипані між іншими римами, чергуються з ними.

На другому місці в репертуарі точних рим після жіночих відкритих – чоловічі закриті – 24 %: шукай – вітай, Чигирин – руїн, як один – на Чигирин, шинкувать – частувать, так або с'як – козак, та й кінець – у танець – горобець, орандар – чоботар.

На третьому – чоловічі відкриті – 9,6%: нема – зима, заспіва – булава, сироту – не ту, од села до села – ні вола, не гріши – колиши – не диши, жива – слова, до попа – ні снопа.

Найменший відсоток – жіночих закритих рим – 5,6%. Майже всі вони дієслівні: сяють – обнімають, поворкуєм – посумуєм, кинув – загинув, зеленіють – синіють.

Уже в наведених прикладах можна помітити, що деякі рими розгортаються не попарно, а цілими низками, ланцюгами – по три – чотири – п'ять рим. Майже всі вони дієслівні (якраз той випадок, коли відбувається концентрація дієслівних рим). Це одна із специфічних рис Шевченкового римарію, особливо в його епічних творах. От деякі приклади ланцюгових рим:

Трикратні: погулять – сіять – розмовлять; с'яє – заграє – заспіває; понесла – привела – пала; танцювать – розказать – панувать; Рось – розлилось – довелось; дрижить – хоч жить – мовчить; злетіла – сіла – зоріла; взять – спать – вставать; гопака – козака – така; усміхався – оглядався – сховався.

Чотирикратні: покидать – згадать – співать – де взять; Христа – в намисті – листя – та листя; блукав – гуляв – шукав – згадав.

П'ятикратні: вилить – закопать – втирать – шукать – спать; скубуть – повезуть – не чуть – рознесуть – отдадут; упивались – розпинали – ждали – клали – задрімали; кричить – жить – говорить – пить – жить.

Зразком такого типу багатократного римування могли бути для Т. Шевченка українські народні думи з їхньою імпровізаційною структурою, ретардаціями й цілими ланцюгами дієслівних рим, хоч звичайно, у поета весь цей думовий досвід підлягає мистецькій обробці.

Наприклад: у розділі "Свято в Чигирині" написаний 12-складовиком фрагмент з одинадцяти рядків "У темному гаї в зеленій діброві" завдяки наскрізній 5-кратній римі скомпонований у дуже вишукане строфоподібне утворення: AbAbCbCbDDb – тобто тут поєднано графічно не поділені два катрени з перехресним римуванням (AbAbCbCb), потім двовірш (DD) і завершуючу фрагмент наскрізна рима (b).

У темному гаю, в зеленій діброві,

А

На припоні коні отаву скубуть;	b
Осідлані коні, вороні готові.	A
Куди то поїдуть? Кого повезуть?	b
Он кого, дивіться. Лягли по долині	C
Неначе побиті, ні слова не чуть.	b
Ото гайдамаки. На гвалт України	C
Орли налетіли; вони рознесуть	b
Ляхам, жидам кару;	D
За кров і пожари	D
Пеклом гайдамаки ляхам оддадуть	b

[11, 78].

Текст суцільно римований, але нетрадиційним, оригінальним способом римування. Оскільки цей спосіб нетрадиційний, ненормативний, його можна було б вважати вільним, але з іншого боку, рими розташовані в певних пропорціях, отже, більше підстав говорити про утворення індивідуальних строфоїдів.

Слід узяти до уваги, що суворішому строфічному впорядкуванню у Т. Шевченка підлягають тільки ті частини тексту поеми, які написані 12-складовим віршем і 4-стопним ямбом. Тут простежуються найрізноманітніші варіанти симетричного і асиметричного римування, в якому поєднуються в різних пропорціях і перехресне, і кільцеве, і парне римування. А 14-складовий вірш, поділений у Т. Шевченка на катрени, дає переважно одну схему римового впорядкування: непарні рядки – холості, парні римовані, за схемами: ХАХА; хаха; ХаХа; хАхА; ХАХА; ААХА та ін.

Може виникнути питання (недосліджуване до цього часу): як ті або інші фонічні характеристики рими співвідносяться з тими або іншими розмірами, якими написана поема. В укладеній нами таблиці № 2 показано, у якій кількості точні, неточні і приблизні рими застосовані, поперше, у 14-складовику та його варіаціях, по-друге, у 12(11)-складовику, по-третє, в інших силабічних розмірах (5-6-7-10-складовиках) і нарешті у 4-стопному ямбі.

За нашими підрахунками, найбільше рима відступає від точності у 14-складовому вірші та його варіаціях. Точним римам тут належить тільки 45,7%, а неточним майже 30% і приблизним майже 25% (тобто неточних і приблизних рим тут більше, ніж у середньому по всій поемі). Причини цього явища, на наш погляд, абсолютно зрозумілі: 14-складовик, навіть модифікований поетом, найближчий до народнописенної стихії.

А найбільший ступінь точності, як не дивно властивий не класичному 4-стопному ямбу, а книжному 12-11-складовику з цезурою після шостого складу (на відміну від польського 11 складовика з цезурою після п'ятого складу або 13-складовика з цезурою після сьомого складу). 12-складовий вірш у "Гайдамаках" Т. Шевченка дає понад 70% точних рим, неточних – 14,2%, приблизних 15%. В інших силабічних розмірах (5-6-7 і

10-складових – у пісенних фрагментах) точних рим теж майже вдвічі більше, ніж неточних і приблизних. Та сама співвідносність і в 4-стопному ямбі: неточних (21%) і приблизних (12,4%) – разом 33,4%, а точних рівно вдвічі більше – 66,6%.

Отже, лабораторією для неканонічних приблизних і неточних рим у Т. Шевченка був 14-складовий вірш, а в інших розмірах він більшою мірою додержувався нормативу.

Точністю і неточністю не вичерпуються звукові характеристики рими. Окремої розмови заслуговують анафоричні рими типу "краса – коса", "бабусю – боюся", "горе – гори", "славу – справи", "гуляти – гармати", "ножами – ногами", та ін., які включають у звукову асоціативність не лише кінцеві суголоси слів, а й цілі слова і – відповідно – породжують нові смислові зв'язки. Цікаві також, скажімо, тавтологічні рими, які ніколи у Т. Шевченка не бувають механічним повтором якихось слів, а кожного разу включають їх у нові смислові контексти: напр., "сироті без роду – козацького роду", або "перед вами – лихо мені з вами".

Ритмічні параметри Шевченкової рими також можуть бути предметом окремої широкої класифікації. Йшлося лише про розмаїття клаузульного ритму, співвідношення жіночих і чоловічих рим (абсолютну перевагу жіночих відкритих) і поодинокі дактилічні і гіпердактилічні рими. Але у ямбічних фрагментах можна було б дослідити риму з погляду каталектичних характеристик. Цікаві у Т. Шевченка, хоч і нечисленні складені рими: молдавани – ви не пани; хорти – де ж ти; і ти – хорти; ледащо – за що, і гу – дугу; та й кінець у танець. Усі ці рими у Т. Шевченка є активними компонентами поетичного смислотворення.

Семантику Шевченкових рим уважно досліджував В. Коптілов (у статті 1962 р.). Він звернув увагу на т. зв. "постійні" рими – не фольклорні, а створені самим поетом, які мають у нього "найбільше експресивне навантаження" [9] і проходять через усю його творчість: доля – воля, горе – море, плаче – козаче (не бачить), сльози – дорозі, ненько – серденько та ін. Особливо поширена рима, однією із складових частин якої є слово "Україна": на Україні – на чужині, не загине – України, Україну – сиротину, Україну – дитина та ін.

Звичайно, питання про семантичні зв'язки у римарії Т. Шевченка потребує ще ширшого і ґрунтовнішого розгляду. Поема "Гайдамаки" може внести у подібне дослідження свої важливі акценти. Напр., дуже цікаві рими, одним із компонентів яких є власні назви (крім згаданого слова "Україна", яке є домінантою): в Варшаві – жвавий, Паца – конфедерацій, праця – Паца, Чигирин – руїн, Чигирини – старшина, а в Чигирині – як у домовині, Тарас – за нас, сила – Михаїла, Черкаси – полилася та ін. У рими включаються варваризми, особливо полонізми, що продиктовано темою національно-визвольної боротьби проти шляхетської Польщі, напр., веселий – nie zginęła; nie rozwalam – запалала, знову – narodowy.

Загалом детальний аналіз корпусу рим у поемі "Гайдамаки" вносить корективи в існуючі уявлення про еволюцію римарію Т. Шевченка. Як зазначає В. Коптілов, тривалий час існувала "бездоказова думка про те, ніби в "Кобзарі" переважають флективні, і насамперед дієслівні рими" [40]. Д. Загул у 20-ті роки погодився з тим, що подібні рими панували тільки в ранній період творчості поета, а починаючи з 1849 р., дієслівні і взагалі суфіксально-флективні рими відступають на другий план, поступаючись місцем рими граматично неоднорідній (висновок тим більш дивний, що пік творчої продуктивності Т. Шевченка припадає на 1847 (рік арешту) – 1848 роки, а з 1851 до 1856 рр. він взагалі не мав можливості щось писати на засланні) [8]. В. Коптілов полемізує з Д. Загулом; з його погляду, "злам на користь нефлективної рими стався в Т. Шевченка ще до заслання – на кілька років раніше, у творах 1845 – 1846 рр ("Кавказ", "І мертвим, і живим...", "Холодний яр", "Давидові псалми", "Три літа", "Заповіт", "Лілея" та ін.) [7, 105], отже, знову ж таки зараховує ранні твори поета, в тому числі поему "Гайдамаки", у римуванні до переважно флективних, найчастіше дієслівних. На наш погляд, за цими висновками стоїть певна недооцінка римових потенцій народної поезії. Принаймні Д. Загул вважав, що збагачення рим і ритмів у Т. Шевченка відбувається тоді, коли він відійшов від народної традиції. Але це голослівний висновок. Вже перша в "Кобзарі" балада "Причинна" вражає читача як динамічною зміною розмірів, так і своїм римовим розмаїттям, де поряд з точними – і флективними, і комбінованими римами, такими, як уроду – у воду, зелененьким – молоденький – зустрічаємо і справжні асонанси: зик – нічирк або чорнобровий – діброві; є тут і ланцюги рим. Та саме в "Гайдамаках" (1839 – 1841) віршова майстерність Т. Шевченка досягає апогею.

Поема завершується неримованим, білим віршем – піснею про Галайду, всуціль інструментованою внутрірядковими звуковими повторами:

"А в нашого Галайди хата на помості.
Грай, море! Добре, море!
Добре буде, Галайда!"

Після трагічно-розпачливих рядків епілогу про те, що Україна "навіки заснула" ніби відкривається нова сторінка, нова оптимістична пісня про народних героїв. Відсутність рим на тлі римованого тексту може бути не менш ефективним художнім засобом, ніж її присутність.

1. *Гаспаров М. Л.* Очерк истории европейского стиха. – М., 1989; 2. *Гаспаров М. Л.* Избранные труды. Том III. О стихе. – М., 1997; 3. *Качуровський Ігор.* Фоніка. – Мюнхен, 1984; 4. *Коптілов В. В.* Деякі мовні особливості Шевченкової рими // Мовознавство. Наукові записки. Том XVII. – К., 1962; 5. *Коптілов В. В.* Зазначена праця; 6. *Там само*; 7. *Там само*; 8. *Костенко Н. В.* Метричний довідник до віршів Шевченка. Метрична розробка з курсу віршознавства. – К., 1994; 9. *Самойлов Д.* Книга о русской рифме. – М., 1973; 10. *Стеценко Л. Ф.* Из спостережень над римою в ранній творчості Шевченка

// Збірник праць п'ятої наукової шевченківської конференції. – К., 1957; 11. *Текст поеми Шевченка "Гайдамаки"* цитується за виданням: Шевченко Тарас. Повне зібрання творів у дванадцяти томах. – Т. 1. – К., 1989; 12. *Якутський Б.* Форма поезій Шевченка // Тарас Шевченко. Зб. – К., 1921.

Н. Мирошкіна, асп.

Постать Т. Шевченка в есеїстичних розвідках Є. Маланюка

Сучасні наукові дослідження видатної постаті української культури та літератури Т. Шевченка пов'язані з відродженням національної ідентичності українців та зміцнення української державності, оскільки "лише в Шевченка, у "прочитаного" Шевченка, у реалізації його ідей – шлях до здобуття справді української держави: держави української нації на українській землі. І кожне нове слово правди про Шевченка, пропаганда його ідей і заповітів непомильно ведуть до цієї мети" [2, 4].

Література реагує на такі потреби часу своєрідним для неї художньо-образотворчим відтворенням дійсності, з обранням відповідних жанрових форм. Зокрема, широко представлений у світовій літературі жанр есею стає одним з провідних і в українській літературі: він висвітлює найбільш гострі та драматичні моменти сучасного українського буття (В. Цибулько, В. Медвідь, Є. Пашковський, К. Москалець, Ю. Андрухович, О. Забужко та інші).

Метою нашої статті є спроба проаналізувати есеї Є. Маланюка "Книга спостережень", окремі його есеїстичні розвідки щодо постаті Т. Шевченка. Є. Маланюк дуже плідно працював у жанрі есею, який вимагає вишуканого смаку та пристрасного ставлення до обраних для розгляду проблем. У передмові до цієї збірки С. Білокінь писав: "Це плід потужної ерудиції на небезпечному шляху глибокого концептуального мислення й мистецьких озарінь", шляху, яким не варто пускатися смертному" [3, 7]. Але ж Є. Маланюк зробив це й "ціле життя писав про магнітні аномалії трагічної української історії" [3, 5], саме в цьому ключі студіюючи кардинальні питання розвитку української культури та нації.

Зазначимо, що особливостями поетики жанру есею є глибока концептуальність, яскрава авторська особистість, діалогічність, пошуковість. Прослідкуємо їхній прояв в есеях Є. Маланюка.

Найголовнішою ідеєю есеїстики письменника є ідея відродження української державності, української культури та літератури.

Аналізуючи безпосередньо тексти есеї, ми спостерігаємо прояви "глибокого концептуального мислення й мистецьких озарінь" письменника.

Так, епіграф збірки есеїв "Книга спостережень" – "Від Кобзаря до Нації" – відтворює глибоко змістовну та гуманістичну за суттю ідею

твору: одним з найбільш імовірних шляхів відтворення незалежності та національного відродження України, подолання "радянського синдрому", який заважає дійсно демократичним змінам у суспільстві, є створення та пропагування справжньої української літератури, існування якої можливе тільки завдяки таким постатям як Т. Шевченко.

Щодо змісту саме есеїв, ми спостерігаємо відтворення особистісного, а тому ідеологічного бачення Є. Маланюком (жанр есею відповідає цим потребам у повному сенсі) тих проблем українського літературного буття, які потребують переосмислення та усвідомлення (пошуки істини є однією з провідних стратегій жанру), і таким чином сприяти кардинальним змінам у свідомості українця, формуванню вільного та незаідеологізованого світогляду.

Письменник відтворював своє бачення українського літературного буття, зокрема через представлення творчого шляху видатних митців. Він виступає проти радянської заідеологізованості у погляді на Т. Шевченка: піддає різкій та знищувальній критиці соціально-політичну ситуацію, яка довгий час існувала в суспільстві та зумовлювала численні негативні явища в українському літературному бутті, і застосовує стратегії та техніки есеїстичного письма, які відповідають його естетичним поглядам та художньому смаку. Зокрема, ми спостерігаємо застосування займенника "Ми", що є свідченням позиціонування Є. Маланюка як представника української нації, його планетарної свідомості (прояв гуманістичних інтенцій есеїстики), і, головне, його особистої стурбованості усіма існуючими проблемами: "О, ми ясно уявляємо, ми занадто добре знаємо, "как живут і работают" українські мистці в "самой свабодной в міре стране". Тому зайвих ілюзій не плекаємо" [3, 19]. Гра слів українською та російською мовою (постмодерністські техніки) свідчить про його іронічне ставлення та несприйняття існуючого свавілля щодо українського мистецтва.

Наступні висловлювання спрямовані на відтворення, по-перше, його негативної оцінки жовтневої революції, руйнівні наслідки якої ми спостерігаємо і сьогодні, а по-друге – громадянської позиції Є. Маланюка, який не втратив віру щодо збереження традицій українського письменства, які "крізь бурю і сніг" все ж таки збереглися: "І не зважаючи на всі ці досить невеселі явища на шляху пореволюційної української літератури, всупереч жовтнево-похоронному тлу і жовтнево-гнилому мікробам, наша, хоч і осіння, весна дала не мало. Бо справжня українська література продовжує йти собі "тим часом" далі й далі" [3, 23]. Використання епітетів, метафор та порівнянь з різко негативною семантикою сприяє відтворенню глибоко емоційного та експресивного сприйняття цього стану речей митцем Є. Маланюком.

Є. Маланюк ініціює достатньо різке негативне ставлення до таких постатей "радянського" українського письменства, як В. Сосюра та М. Хвильовий і використовує численні стилістичні прийоми: "Про щоб не

співав Сосюра" <...> "вражіння однакове: "гудуть дроти", "цокотять ешелони", "б'ють гармати", "вважаючи на сов-сезон" (іронічні неологізми); "Від росіян і "руських" українська інтелігенція перейняла здібності "слабой мозгавой сістєми русскаво чєлавека, неспособной васпрінімать действітєльность, как такавою. Для нево существуют только слова" (Проф. Павлов про умовні рефлекси русської людини). Від російської інтелігенції українська заразилась хворобами "умственной чесотки і ліберально-ажиренія", як влучно висловився гр. С. Вітте" [3, 27]. Гра слів, грубі порушення орфографії, метонімічні порівняння свідчать про негативне ставлення письменника до завойовничої російської мови, її ганебний вплив на українську культуру, провідниками якої були деякі письменники.

На нашу думку, така глибоко емоційна та експресивна преамбула Є. Маланюка щодо стану української літератури є цілком зрозумілою та доречною з точки зору створення бажаного для автора настрою його потенційного читача перед викладенням головної теми його розвідок – розвідок щодо постаті Т. Шевченка.

Щодо загальної змісту есеїв та його художнього відтворення, ми констатуємо послідовно логічне та емоційно відверте студіювання автором постаті Т. Шевченка (єднання логічного та емоційного є однією з головних ознак есею).

Насамперед він піддає достатньо різкій критиці існуючі довгий час теорії щодо особистого та творчого шляху Т. Шевченка, які, на думку автора, заважали його адекватному сприйняттю і відволікали від національно-патріотичних ідей великого Кобзаря. Вони, або замовчувалися, або були "звільгаризовані". Зі слів Є. Маланюка, "Шевченко був звільгаризований віддавна і досить міцно. Весь прометеїв запал, вся пророча висота, вся нелюдськість змісту його таких на позір "людських" слів для більшості інтелігенції була порожнім місцем" [3, 7]. Той факт, що "Реве та стогне", або "Садок вишневий" довгий час залишалися "єдиною мірою усіх речей" стосовно Т. Шевченка є ганебним та несприйнятливим з точки зору Є. Маланюка.

Такі редуційні моменти щодо постаті Т. Шевченка зумовлені суто ідеологічними табу на все те, що спонукало б усвідомленню національної ідентичності громадянами України, і Є. Маланюк все це добре розумів.

Наступними його кроками є студіювання різних аспектів особистого та літературного життя Т. Шевченка, які довгий час залишалися поза дійсного буттєвого сприйняття та наукової рецепції.

По-перше, Є. Маланюк намагається довести до нас усю велич постаті письменника, наполягає на його могутності та "історично-національному значенні" для суспільства і констатує "напря́м до великої правди: розуміння творчості Шевченка і висвітлення його особистості можливі лише за національного підходу до національного генія" [3, 31]. Ці його

думки виявилися пророчими, оскільки на сьогодні, коли Україна отримала незалежність, наукова думка спрямована саме на дослідження ідейно-естетичних пошуків великого Кобзаря як шлях до усвідомлення своєї національної ідентичності.

Разом з тим Є. Маланюк в іронічному ключі підкреслює ущербність тих, хто не зрозумів "цієї монолітної суцільності Шевченка й готичного зростання його геніальної особистості" і для яких "щирець його творчості й його історично-національного значення зостануться невідомі" [3, 31], і яким потрібно ще багато зусиль, щоб збагнути усю велич українського митця – Т. Шевченка, усвідомити його значущість у відродженні нашої національної свідомості. Така недолугість ще спостерігається у нашому суспільстві, але загальний шлях обраний правильно.

По-друге, ми спостерігаємо спроби Є. Маланюка щодо висвітлення поступового формування світогляду Т. Шевченка та поетапного розвитку його творчого шляху. Він застосовує абсолютно логічні схеми викладення своїх думок і це відтворено у його есеях – "Ранній Шевченко", "Три літа", "До справжнього Шевченка", "Шевченко – живий". У кожному з есеїв викладено задану тему та застосовано різноманітні техніки есеїстичного письма.

Зазначимо, що провідною ідеєю, на якій наполягає Є. Маланюк, є визнання приналежності Т. Шевченка до "справжньої української літератури", правдиво освітлене життя та творчість якого стане одним з вагомих чинників відродження національної культури українського народу і відтворення національної ідентичності.

У есеї "Ранній Шевченко" Є. Маланюк повідомляє нам про дійсно серйозні речі щодо існуючих у його час реалій українського буття, зокрема кріпацтва, яке охопило "його рідних", "увесь народ, усю Україну" і що стало вагомим чинником формування "його політично-національного прозріння". Пафос Є. Маланюка спрямовано на висвітлення планетарної свідомості Т. Шевченка, яка сформувалася ще у ті роки – роки "раннього Шевченка". З його слів, "Тісний зв'язок Т. Шевченка із самим національним еством своєї Батьківщини, занадто страшною в своїй реальності України носив в собі самому, але недарма" і "чим гостріше відчував він себе вільним, тим кріпацький стан його рідні виростав перед ним і розгортався, охоплюючи увесь народ, усю Україну. І ця гірка свідомість була першим натуральним наслідком його психологічно-інтелектуального зросту, його політично-національного прозріння" [3, 29].

Є. Маланюк цитує П. Куліша (цитата є однією з технік есеїстичного письма), який у достатньо емоційній формі (численні епітети, оксюморон) відтворює прагнення Т. Шевченка збагнути, чим є його рідна Україна – погноблена, але яка не втратила своїх прагнень до волі: "Широко він обняв Україну з її могилами кривавими, з її страшною славою, і співану народну річ обернув на живопис того, що було і що

єсть на Україні. Його устами увесь наш народ заспівав про свою долю" [3, 27]. І не менш вразливе його спостереження, яке залишається актуальним і досі: "...і з того часу всі в нас поділились на живих і мертвих, та й довго ще ділитимуться" [3, 27]. Це порівняння "поділились на живих і мертвих" є яскравою метафорою глибокої філософської дилеми "як залишитися вірним своєї гідності у цьому трагічному світі, та не втратити своєї особистості, тільки-но ціною свого життя" [3, 27].

Цитує Є. Маланюк і самого Т. Шевченка (поетика жанру есею дозволяє такі техніки письма як вагомі чинники здобуття істини) щодо ролі мистецтва у його житті: "Перед... чарівними полотнами (Брюллова) я задумувався і лелівав в своїм серці свого сліпця-кобзаря та своїх жадних крови гайдамаків. <...> Передо мною лишалася моя прекрасна, моя безталанна Україна... І я задумувався..." [3, 29].

Підсумовуючи, Є. Маланюк пише: "...крізь візію маляра-пластика, що знає лише зовнішні барми й лінії зачинає думами проростати ота внутрішня Україна, і маляр стає поетом, а "думи мої, думи мої" – найстирнішою думкою, постійним супутником його творчого напруження. Цей мотив – "Думи мої...", спочатку тьмянний і неясний, але вже повний велетенського змісту, дедалі розкривається щораз повніше, деталізується щораз яскравіше" [3, 29] і задається риторичним питанням, щоб привернути увагу читача: "Але чи це (чи тільки це) з'ясує нам, чому і як щасливий своєю свободою вчорашній кріпак і, безперечно, відданий малярству ліпший учень великого тоді Брюллова, нагороджуваний медалями за успіхи, раптом почав "задумуватись" і все напруженіше, усе гостріше вдивлятися в спочатку неясні "думи мої, думи мої..." [3, 31]?"

Саме з цим, на нашу думку, пов'язані висновки українського вченого О. Багана щодо витоків українського есею: "В українській літературі есеїстичність присутня вже в деяких щоденникових записах, нарисах письменників XIX ст. (Шевченко, Нечуй-Левицький, Франко) " [1, 15]. Ця думка вченого щодо есеїстичності творчих пошуків Т. Шевченка співпадає з позицією вчених, які розглядають роздуми, думи, міркування як одну з властивостей жанру есею (М. Епштейн, С. Квіт, В. Ліпіна-Берьозкіна, В. Кругліков та інші).

Констатуючи існування численних "забобонів" у ставленні до Т. Шевченка, Є. Маланюк намагається дати їм належну оцінку. Він абсолютно відверто висловлює свої думки (одна з головних стратегій есеїстики) щодо цих "забобонів" і використовує численні лапки, щоб висвітлити своє іронічне ставлення до них. Зокрема, він намагається довести до нас один з цих забобонів: "...суть цього забобону лежить у тому, що спочатку Шевченко, мовляв, захоплювався національною старовиною, будши на чужині "ідеалізував козацтво й гетьманів" і, взагалі, був просякнутий національною ("націоналістичною") романтикою, та пізніш, під впливом, натурально, зовні ("конарчики й

петрашевці"), по арешті й засланні, він позбувається національних ілюзій, усвідомлюється соціально, стає "класово-свідомий"... Річ ясна, що теорія ця була спеціально модна на терені У.С.С.Р., а від р. 1930 почавши, набрала там сили непереможного декрету. Навіть вигадано було урядовий термін "передпролетаріят", якого виразником і співцем мав бути саме "усвідомлений" і "перебудований" Шевченко". Іронізуючи далі, Є. Маланюк підкреслює: "Трагікомізм цієї псевдонаукової легенди полягав у тім, що, точнісінько як у випадку з "кожухом і шапкою" авторами її були земляки поета". Його наступна теза ще більш жорстка та іронічна щодо так званих інтерпретаторів: "Сучасні Белінські лише скористали з творчості наївних шевченколюбів і відповідно обробили й спопуляризували готовий матеріял" [3, 30]. Використання епітетів, метонімічних метафор та порівнянь сприяє емоційному та експресивному відтворенню його ставлення.

Сам Є. Маланюк відкидає категорично усі заідеологізовані "ярлики" щодо Т. Шевченка і демонструє своє глибоке переконання щодо величчя цієї освіченої постаті та національно свідомої особистості: "Отож випадає ще раз ствердити, що жадних ідеологічних "борсань", жадних "спалювань ідеалів" і жадних "матеріалістичних", отже, й "соціалістичних") звужувань виднокругу ані в Шевченковій творчості, ані в Шевченковій свідомості – ніколи не було. Був – безупинний ріст. І свідомість його, і його творчість являють рідкий в історії культури приклад органічного, суцільного зростання особистості й її світогляду – вверх. Можна прослідкувати, як теми й мотиви раннього періоду творчості – Шевченко розкривав, поширював і поглиблював у творчості періодів наступних" [3, 30]. Характерне для Є. Маланюка іронічне сприйняття усіх "заідеологізованих ярликів" щодо Шевченка шляхом використання численних стилістичних засобів.

На противагу усіляким забобонам Є. Маланюк демонструє обізнаність щодо інтелектуального та творчого здобутків Т. Шевченка як особисту, так і вже означену його шанувальниками. Є. Маланюк наполягає на геніальності великого Кобзаря і життєвості його ідейно-естетичних здобутків: "Генія трудно убгати в стисло окреслені рами. Геній прямує до найповнішого розкриття своєї особистості, до створення власного "космосу" – непереможно і всебічно. Тому часто живе відразу в кількох добах і йде в кількох напрямках" [3, 32]. Глибоку ерудованість та інтелектуальну обізнаність Т. Шевченка констатує П. Куліш, якого цитує Є. Маланюк. На його думку, "лектура його була величезна", "не було книжок... щоб йому в руки не попали..." [3, 32].

Наступний есей "Три літа" висвітлює поетичну та національну зрілість митця: "Ці три літа були, безперечно, zenітом поетичної творчості національного генія" [3, 38]. Його відверті та емоційні вислови супроводжуються різкою критикою надбань ще "радянського" шевченкознавства. На думку Є. Маланюка, "Це була дійсність без

жадного серпанку не то що "байронічного туману", а й без тої неминучої розпливчастості та ідеалізації, що їх натурально спричинюють віддаль та чужина. Поет зустрівся віч-на-віч з своїм народом, зустріч була драматична, хоч зовсім не така катастрофальна, як цього б хотілось творцям і прихильникам теорії "розчарування в національній романтиці" та про "класове прозріння" поета" [3, 35]; "Шевченко ніколи не був ані "очарований", ані "сліпий" [3, 36]; "Щодо знання й відчуття тієї дійсності в цілому історичному її обсязі, то "мужик" Шевченко не мав собі рівних навіть серед найвищої інтелігенції тодішньої України" [3, 36]. Автор підкріплює свої суворі екзистенційні вислови рядками з поезії, що створює більш емоційний ефект спостережень Є. Маланюка: "Так соціально-кріпацька, сказати б, "клясова" свідомість Шевченка, зумовлена його походженням, переісточується, в міру духового його росту, в свідомість вищу і ширшу, в свідомість національно-державну. Ця свідомість врешті знаходить напрочуд просту і в тій простоті та всенародності своїй геніальну формулу:

"В своїй хаті – своя правда,
І сила, і воля" [3, 38].

Цитація поезії Т. Шевченка відповідає жанровим канонам есеїстики як відкритій та поетичній системі мислення та є ознакою поетики есеїв Є. Маланюка.

В есеї "До справжнього Шевченка" ми спостерігаємо потужні філософські роздуми щодо творчості Т. Шевченка, використання численних літературних та філософських ремінісценцій, що сприяє розумінню загартованого митарствами життя великого українського митця: "Як далекою є ця ікона тій живій постаті, що за ці трудні роки навчилися ми і привчаємося бачити в Шевченкові!" [3, 49]. Шевченко був "бунтарем", лише бунтарем в тій гігантській області, що зветься романтизмом, беручи істоту, сенс і значіння цього явища в історії культури як найширше [3; 49]. Це – відроджена гердерівська Humanitaet, що була – в певнім аспекті – сигналізацією сучасного націоналізму... Це – Фіхте, Новаліс, Шатобріан... Так, все те – кульмінаційні точки філософії і здійснення романтизму [3, 50]. "Так і здається, – продовжує студіювати Є. Маланюк, що після реву чорноморських бурунів, після "пекла Скутарі", після "козацької плати" – грізний переможний Гамалія поверне Україні звільнених з неволі синів і – хто знає? – може опиниться біля плугу, на пасиці, в холодку... І це зовсім не тому, що українець любить "відпочити" – ми знаємо, що ті хуторяни вмить обернуться в генералів і адміралів знову. По Шевченкових героях, що завше є люди (в Шевченківським значінні того слова), герої інших його романтичних сучасників – при всій їх мистецькій і моральній правдивості – видаються – трохи штучними, трохи, подекуди, театральними" [3; 52].

У есеї "Шевченко – живий" відтворено історичну та культурну значущість творчості українського митця.

Есеїстичні розвідки Є. Маланюка ми розглядаємо як дійсно вагомі та своєчасні щодо автентичного відтворення особистого та творчого шляху Т. Шевченка: існуючі міфи щодо його постаті переосмислені та їм надана належна критична оцінка. Нами відзначено широке використання технік есеїстичного письма, які сприяють відвертому та експресивному поданню матеріалу.

1. *Квіт С.* Есеїстичний семінар: методичні матеріали до курсу "Основи герменевтики". – К., 2004; 2. *Іванишин В.* "Непрочитаний Шевченко" – Тернопіль, 2001; 3. *Маланюк Є.* Книга спостережень. – Торонто, 1962.

Н. Сизоненко, асп.

Концептуальне розв'язання образу Тараса Шевченка в діалогії Василя Шевчука "Син волі"

Неослабний інтерес до постаті Тараса Шевченка, до розгадки його феномена в науково-дослідницькому й мистецькому річищах зумовлені історичною значимістю особи поета й громадянина, поборника волі, духовного світоча української нації. Вітчизняна художня Шевченкіана 60 – 90-х років ХХ століття поповнилася рядом вартісних зразків художньо-біографічної прози, предметом дослідження яких обирались переважно окремі сторінки життєтворчості Шевченка, що знайшли неоднакове структурно-композиційне й стильове вирішення, зокрема йдеться про повісті Д. Косарика "Син-кокос" і "Добром нагріте сонце", В. Дарди "Його кохана", романи Л. Смілянського "Поетова молодість", З. Тулуб "В степу безкраім за Уралом" та інші. До художнього відображення цілісної картини життєвої й творчої дороги українського генія вдалися О. Іваненко в романі "Тарасові шляхи" та Василь Шевчук у діалогії "Син волі". Названі художні біографії, як стверджує О. Галич, належать до різних періодів розвитку української Шевченкіани в плані художнього освоєння біографічного образу [2]; завдання біографів також різняться: у першому випадку документально-біографічне дослідження адресоване школярам, у другому – розраховане на широку читацьку аудиторію. Часова дистанція між "Тарасовими шляхами" та "Сином волі" складає більше двадцяти років, таким же тривалим у часовому відношенні був шлях В. Шевчука до художнього осмислення життєвих перипетій і творчої лабораторії великого Кобзаря: початок покладено виходом повісті "Вітрила" [11], яка в новій якості змістових компонентів увійшла до першої частини діалогії "Син волі"; згодом В. Шевчук написав лібрето до опери на 3 дії, 7 картин з прологом "Гайдамаки", яка, на жаль, не поставлена й не видана; художньо узагальнено науково-мистецькі зусилля автора в книгах "Син волі" [13] та "Терновий світ" [14],

об'єднаних у діалогію, яка "стала помітним явищем художньої Шевченкіани" [8, 3].

Дотичне до предмету нашої розмови питання новизни й актуальності художньо-біографічного твору в контексті попередніх художніх практик. Слушну думку з даного приводу висловив В. Шевчук: "...всі знають істину, що нове народжується із невдоволення старим. Це невдоволення цілком природне й закономірне. Час змінює оцінки явищ, творів, які, здавалося б, канонізувалися" [5, 3]. Як правило, художня полеміка навколо конкретно-історичної постаті в документально-біографічній літературі відбувається в двох взаємозалежних і взаємозумовлених напрямках – дослідницько-пошуковому й художньо-естетичному. Завдяки виробленій автором концепції біографічного образу смислові потоки фактографічного знання про реальну особу знаходять художнє завершення на всіх рівнях структурування тексту.

Метою нашої статті є спроба розглянути художню реалізацію авторської концепції біографічного образу Тараса Шевченка в діалогії "Син волі".

Окремі аспекти порушеної нами проблеми розглядалися у наукових розвідках М. Наєнка, Б. Мельничука, В. Полтавчука, О. Галича, М. Полтавця, Н. Шудрі, Л. Кононовича, І. Данильченко, Т. Пінчук, Я. Гольця та інших літературознавців. З'ясування концептуальності діалогії "Син волі" передбачає залучення до наукового аналізу кількох інтерв'ю з письменником, а також літературознавчої статті В. Шевчука "Ключ до душі народу" [12].

У творчій біографії В. Шевчука художнє осмислення видатних постатей національної й світової історії (вірогідного автора "Слова о полку Ігоревім", І. Вишенського, Г. Сковороди, М. Лисенка, Сократа, Махатми Ганді) становить чи не найбільшу частину його прозового доробку, який ще недостатньо й не в повному обсязі вивчений у сучасному літературознавстві. Художнє освоєння В. Шевчуком законів і жанрів документально-біографічної літератури, розпочате виходом роману "Предтеча", а пізніше циклу повістей "Під вічним небом", у центрі всебічного аналізу яких постали такі велети думки, як Г. Сковорода, Сократ, Ганді, засвідчили, з одного боку, вимогливе ставлення автора художніх біографій до прочитання документів (художніх творів, спогадів, листів, наукових досліджень), які сприяють точному відтворенню життєвих колізій персонажа, а з другого – новаторські підходи до художнього опрацювання біографічного матеріалу. "Досвідчений "біограф", В. Шевчук прагне до синтезу документалізму та художності, до втілення в образах героїв концепції свого Сократа, свого Сковороди, свого Ганді" [10, 169], – зазначила М. Радецька в рецензії до книги "Під вічним небом". Наведена теза цілком дотична й до художнього осягнення образу Тараса Шевченка в діалогії "Син волі". В одному з інтерв'ю письменник наголосив: "... кожен розуміє ту чи іншу фігуру в

історії літератури по-своєму. І я хочу дати своє "прочитання" творів Тараса Григоровича, своє розуміння образу. Деякі дослідники розглядають постать Кобзаря як явище виняткове, унікальне. Я розумію, що Шевченко – поет, художник – це певна закономірність. Його народженню передувало накопичення духовних сил народу – і от сталося так, що такий титан не міг не народитися. У цьому закономірність" [6, 4]. Як бачимо, авторський погляд на художньо-біографічний образ має суб'єктивне начало й вибудовується на основі глибокого проникнення біографа в духовний світ і творчість Тараса Шевченка, до уваги береться також інтерпретативне поле художнього вираження біографічного образу.

Незаперечним нині є той факт, що домінантними у світоглядній картині Тараса Шевченка були історіософські концепти на зразок "народ", "нація", "державна", "влада", які актуалізували в народній свідомості прагнення до відродження національної пам'яті як джерела єднання духовних сил нації в напрямі державотворення. У центрі всебічного аналізу творчості поета повсякчас перебувала тема історичної долі України, що на різних етапах генези поетичного мислення Т. Шевченка ґрунтовно переосмислювалась і переоцінювалась, у тому числі й на рівні художнього модифікування часової тривимірності (минуле – теперішнє – майбутнє). Власне історію творив і сам Т. Шевченко, який став світочем, Прометеем духу, вказавши "знедоленим шлях із п'їтьми до сонця, стяг, за яким пішли невольні люди, усвідомивши себе народом, спільністю" [12, 4]. Геніальний поет, перефразовуючи відому сентенцію Г. Сковороди, "пізнав себе у своєму народі, а свій народ у собі". У цьому сенсі постать Тараса Шевченка велична й неповторна, рівно як і закономірна для процесу націотворення й національно-політичної репрезентації України у світових масштабах.

Студіювання в сучасному літературознавстві творчості геніального поета в усій множинності методологічних підходів і наукових обґрунтувань неминуче виводить дослідників до рецепції домінантної шевченківської настанови – національної ідеї, яка розглядається в контексті історіософського знання. Саме в такому ракурсі заявлена проблема знайшла художнє вирішення на сторінках діалогії В. Шевчука "Син волі", автор якої, переконаний О. Галич, "зумів, як ніхто інший, наблизитися до справжнього розуміння постаті нашого великого поета" [4, 79]. Розуміння в сенсі концептуальності художньо-біографічного образу й обраного шляху дослідження – психологічного заглиблення у внутрішній світ персонажа.

"Життя біографічного персонажа полісемантичне, у зіткненні зі всякою наступною культурною епохою воно набуває нової ціннісно-сміслової архітектоніки, нового діапазону самоцінності" [1, 51], – стверджує О. Валєвський. Переносячи акцент із зовнішньо-подієвого на детальне розкриття динамічних проявів внутрішньо-індивідуального,

В. Шевчуку водночас вдалося актуалізувати в художньо-біографічному образі певні смислові константи світоглядних запитів свого часу, що в цілому характерно для художніх біографій асоціативно-психологічного типу ("події, діяльність та внутрішній світ особи минулого щоразу співвідносяться з сучасністю" [3, 19]). У статті "Ключ до душі народу" письменник, зокрема, наголосив: "Дух антиісторизму, в якому нас виховували аж півстоліття, завдав немало шкоди не тільки літературі, або, скажімо, живопису, а й справі соціалізму, в яку ми вклали стільки даремних жертв. Ідолопоклонство веде лише до рабства. Духовного і соціального. Шевченко це розумів. А ми, його нащадки, ще й досі дискутуємо на цю просту, елементарну тему" [12, 4]. Аналогічні міркування вкладає автор в уста головного персонажа діалогії: "Немає нам дороги іншої, як воскресіння духом і пізнання самих себе – від давнини до сьогодні" [14, 121]. "Досвід всіх поколінь незримо присутній в нас, дає снагу нам вижити в лиху годину, вистояти, коли вже й сила вичерпалася. Минуле – те коріння, яке тримає, живить, жене угору дерево буття народу..." [13, 191]. Більш розлого, максимально аналітично звучать вони в монологах-роздумах: "Щоправда, є ще думи, пісні, казки, легенди... Проте вони підтримують і живлять душу; розум жадає правди чистої, імен та фактів, прагне знайти причини явищ, добути з них суспільний досвід, визначити своє духовне ставлення до днів давно минулих і все ж близьких. Історія – коріння дерева нації, його зв'язок живлющий з джерелом, що б'є з землі..." [13, 82].

Цікаве в діалогії композиційне вирішення образу Тараса Шевченка, на що неодноразово вказували літературознавці. На рівні зовнішнього компонування художньої цілості діалогії спостерігаємо хронологічну форму подієвої композиції (у першій книзі охоплено події від дитинства до заслання, у другій – власне заслання та останні роки життя Шевченка), однак внутрішня організація обох книг вирізняється значним порушенням часо-просторових і причинно-наслідкових зв'язків між подіями, що відповідає монтажній формі подієвої композиції. Монтаж різночасових епізодів у діалогії "Син волі" дозволив В. Шевчуку, по-перше, сформувати подвійний погляд на характер головного персонажа, еволюцію та становлення його світоглядних засад через відтворення подій минулого й оцінки їх з відстані прожитих років. По-друге, зміни часових і просторових площин художньо завершують концепцію біографічного образу, яка спирається на історіософські погляди Т. Шевченка: людське життя, як і життя нації, детерміноване цілісністю зв'язків у парадигмі минуле – сучасне – майбутнє. По-третє, часові зміщення в розгортанні сюжетної дії дали змогу авторові на основі історичних документів і наукових досліджень реконструювати психологічний портрет Тараса Шевченка, прослідкувати динаміку внутрішніх станів персонажа. "Я намагався збагнути душу генія, його тривоги, болі й донести їх до читачів. А факти біографії були лише

матеріалом" [5, 3], – стверджує письменник. Плацдармом для розгортання подій минулого слугують найдраматичніші епізоди з життя біографічного персонажа, пікові точки конфлікту, з вершин яких осмислюється певний етап життєдіяльності Шевченка: у "Сині волі" це перебування в казематі, у "Терновому світі" – останні місяці життя геніального поета. Протиставні опозиції "воля-неволя" (у першій книзі), "терновий шлях-слава" (у другій) знайшли вдале художнє вирішення на рівні внутрішньої організації сюжету, емоційної тональності діалогії й авторських заголовків.

Ідейним стрижнем обох книг є рядки з вірша Т. Шевченка "Доля":

Ми просто йшли; у нас нема
Зерна неправди за собою.

Великий Кобзар у діалогії В. Шевчука – син свого народу і своєї епохи, осяяний ідеєю національного єднання й свідомий свого покликання, українець-патріот, "який так само, як і Сковорода, був монолітним, тобто учив, як жив, і жив, як учив" [7, 7]. Шевченко-митець і Шевченко-людина становлять єдиносуть художньо-біографічного образу ("Я – суть моєї поезії і навпаки..." [13, 34]), який розкривається багатогранно й глибинно. Перед зором читачів постає істинний митець, людина високих помислів і широких духовних інтересів, цільна особистість, що не зраджує своїх переконань і не втрачає почуття людської гідності навіть у нещадних умовах відбування солдатчини. Разом з тим автор не ідеалізує постать поета, показує його в різних проявах життя: в успіхах і невдачах, у сподіваннях і безнадії. Вищий смисл життєтворчості Шевченка-борця, Прометея духу, переконаний В. Шевчук, полягає в тому, що поет силою свого могутнього слова зумів не тільки сягнути глибин народної душі, але й наважився прорвати духовну та інформаційну блокаду, тим самим активізувавши процес самоусвідомлення народом ідеї національної консолідації.

Джерелом естетичних світовідчужань поета були природа і рідний край, людина і народне середовище. Т. Шевченко володів умінням осягати зміст певних явищ як мистецьку дійсність. Як зазначає Д. Наливайко, у поезії "він створив багатоаспектний синтетичний образ України, в якому важливими складниками виступають архетипні національні образи, насамперед природи, життєвого середовища "своєї землі", на якій етноси, як їм уявляється, проживають споконвіку, і ці образи набирають змісту символічної прив'язаності до вітчизни" [9, 11]. Виходячи з естетичної позиції Т. Шевченка, автор художньої біографії добирає відповідні засоби зображення головного персонажа. Зустрічі з видатними діячами культури й прогресивно налаштованими представниками різних соціальних прошарків та етнічних груп, психологічне обґрунтування поведінки, вчинків, безпосередня фіксація та реконструювання плину шевченківської думки у внутрішньому монолозі, конкретизація світоглядних позицій у діалозі, художнє

проникнення в чуттєву сферу – такий широкий діапазон засобів зображення головного персонажа. Особливої ваги в авторській інтерпретації образу Т. Шевченка набувають епізоди, в яких головний персонаж показаний у колі своїх "братів" – звичайних селян, в чиїх козацьких душах слово Кобзаря знаходить відгук, пробуджує почуття людської гідності й національної гордості. "Правдиве ваше слово гучніше дзвонів, дужче од ста гармат! Я знаю це по собі. Я ніби став стосилим. Читаю, гніваюся і наливаюсь міццю, скидаю пута з серця, підношусь духом!.." [13, 88], – так висловився у розмові з Т. Шевченком Антін Яременко, козак з Чигирини. Разом з тим художньо переконливі картини зустрічей Т. Шевченка з простим народом акцентують громадянську позицію поета: "Я з кріпаків, з народу, і місце моє між бідних, простих людей" [13, 116].

Найбільш складним завданням для авторів художніх біографій є головна справа життя конкретно-історичної особистості. В. Шевчук розглядає чимало поетичних творів Т. Шевченка, наводить уривки з них, проникає у творчу лабораторію митця, мотивуючи появу того чи іншого художнього явища. За допомогою образів пам'яті та уяви, внутрішнього мовлення у свідомості головного персонажа моделюються зримі словесні картини (нерідко з чітко окресленою ідейною домінантою), які трансформуються в ритмічно організований поетичний текст. Задля досягнення достовірності зображення процесу народження поезій В. Шевчук фіксує увагу на міміці, жестах, виразі обличчя біографічного персонажа, його відчуттях.

Підсумовуючи, слід наголосити, що диалогія В. Шевчука в сучасній художній Шевченкіані посідає осібне місце. Автор не збивається на манівці в художній подачі біографічного персонажа, переповідаючи вже відомі факти з життя Т. Шевченка, а вдається до новаторських підходів у розкритті особистості геніального поета, зокрема в організації біографічного матеріалу за асоціативно-психологічним типом. В. Шевчук пішов далі свої попередників у плані концептуальності образу Т. Шевченка: основний акцент переноситься на дослідження глибин формування світоглядної позиції Т. Шевченка, витоків його поетичного мислення, що у своїй сукупності набувають психологічної огранки й духовної мотивації. "Роман Василя Шевчука – своєрідне літературне просвітлення Кобзарєвої долі на тлі нової доби" [15, 5], – резюмувала Н. Шумило після виходу книги "Терновий світ". Справедливим є цей висновок і для цілого біографічного дослідження В. Шевчука. Певний інтерес у рамках порушеної нами проблеми можуть становити авторські засоби психологічного зображення художньо-біографічного образу.

1. *Валєвський О. Л.* Біографія в контексті філософського аналізу // Філософська і соціологічна думка. – 1989. – № 81; 2. *Галич А.* Украинская художественная Шевченкиана // Радуга. – 1989. – № 3; 3. *Галич О.* Історичні постаті в художній літературі // Радянське літературознавство. – 1983. – № 3; 4. *Галич О.* Українська

документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи: Монографія. – Луганськ, 2001; 5. *Голець Я.* "Будьмо лицарями істини, а не свого добробуту" // Літературна Україна. – 1987. – 5 бер.; 6. *Голець Я.* На перехрестях історії // Київська правда. – 1981. – 12 груд.; 7. *Голець Я.* Шляхами Кобзаревго життя // Україна. – 1987. – № 9; 8. *Наєнко М.* До висот генія // Літературна Україна. – 1987. – 5 бер.; 9. *Наливайко Д.* Шевченко, романтизм, націоналізм // Слово і час. – 2006. – № 3; 10. *Раденька М.* Вічне небо генія // Вітчизна. – 1986. – № 12; 11. *Шевчук В.* Вітрила: Повесть. – К., 1964; 12. *Шевчук В.* "Ключ до душі народу" // Радянська Україна. – 1988. – 17 грудня; 13. *Шевчук В.* Син волі: Роман. – К., 1984; 14. *Шевчук В.* Терновий світ: Роман. – К., 1986; 15. *Шумило Н.* Стежками тернової долі // Друг читача. – 1986. – 6 бер.

Г. Шевченко, асп.

Естетична концепція Т. Шевченка в оцінці О. І. Білецького

На початку ХІХ ст. проблема джерел, шляхів і засобів створення самобутньої літератури, пов'язаної з народним життям, набувала виняткового значення. Так, початковий період розвитку українського літературознавства, на думку О. І. Білецького, проходив під знаком романтики, визначаючись, головним чином особливостями, збирання та вивчення матеріалу, властивими різним "ідейним напрямкам романтизму і в інших країнах" [1; 74] (традиції Гердера, братів Грімів, Я. Коллара та інших).

На першому етапі розвитку українського романтизму джерелом народності літератури було єднання її з фольклором. Романтики розширили теми й жанри нового українського письменства, запровадивши нові принципи відтворення життя та оголосивши основним естетичним принципом нової української літератури принцип народності. Зв'язок з народною поезією в творчості українських романтиків (П. Гулак-Артемівський, М. Максимович та ін.) надавало українському романтизму своєрідності в художньому відображенні дійсності. Це означало, що на першому етапі розвитку українського романтизму виявились певні своєрідні риси, які при зростанні набули більшої виразності.

Новий етап у розвитку українського романтизму припадає на кінець 30 – 40 років ХІХ ст. Це був період, коли розгорнули свою творчу діяльність Т. Шевченко, М. Костомаров, А. Метлинський. Рання творчість Т. Шевченка, результатом якої став "Кобзар" розвивалася саме у руслі романтизму. З його творами 40 – 50 рр. українська поезія увійшла у коло розвинутих європейських літератур та мала помітний вплив у ХІХ ст. на поезію слов'янських народів. Поетика Т. Шевченка, близька до народної традиції, еволюціонувала (не пориваючи з нею) до все більшої оригінальності та своєрідності. Шевченко вніс в українську поезію небувале багатство тем, радикально поширюючи її культурні горизонти,

включив в неї сучасні та історичні мотиви з життя багатьох європейських народів та ідеї й образи європейських літератур.

Письменник світового значення, відмінний від багатьох великих письменників-гуманістів, Т. Шевченко проповідував у своїх творах любов до людини, присвятивши всього себе боротьбі за майбутнє свого народу, боротьбі не абстрактній, а спрямованій проти людиноненависників різних мастей. Люди в його творчості – основа, і для зображення їх він мобілізував усі свої спостереження, знання, досвід. Так, "Кобзар" Т. Шевченка близький до народної пісні, в якій вилася вся доля, характер України, в "Катерині" письменник передає душевні переживання "жінки з народу", у повістях "Музикант" і "Художник" поет подає історію та долю обдарованих людей. Поєми "Відьма", "Лілея", "Слепая" талановито оспівують гірку долю спокушеної, кинуті дівчини-кріпачки. У поемах "Сон", "Кавказ" яскраво й образно виявилися політичні переконання поета.

У багатьох дослідженнях, присвячених творчості Т. Шевченка, таких як: "Т. Шевченко" (1939), "Російська проза Т. Шевченка" (1948), "Шевченко і слов'янство" (1952), "Шевченко і західноєвропейські літератури" (1939), О. Білецький розглядає його твори з естетичної точки зору. Як відомо, письменник, як і кожна людина, не існує в позачасовому вимірі, а належить своїй епосі та взаємодіє з певним соціокультурним середовищем. Незвичайна й ні з чим незрівнянна творчість Т. Шевченка припадає на той період, коли оригінальний доробок українських поетів-романтиків був уже настільки помітним, що надавався до виокремлення в ньому чотирьох тематично-стильових течій – фольклорно-побутової, фольклорно-історичної, громадянської та психологічно-особистісної. Отже, цілком природним є те, що і проза і поезія Шевченка несуть відбиток своєї доби.

Зокрема, у повістях Шевченка найвиразнішим персонажем є сам розповідач, мандрівний художник – образ цілковито автобіографічний. Так, повість "Художник" є підтвердженням цьому, бо цей твір, як зауважує О. І. Білецький – дорогоцінний документ для висновку про культуру та інтелект поета. Минуле Т. Шевченка, було багатим на контрасти. Коло його вражень було досить широким. Він особливо ставився до людей і фактів, мав величезний арсенал життєвих вражень від подій, побуту, людей, природи. Як справедливо зауважує О. Білецький, у повістях художника-живописця, видає не тільки увага до барв, ліній, але й численні асоціації зображуваного з улюбленими картинами. "Для того, щоб стати епіком з лірика, він вводить у свої повісті значний елемент описів-пейзажів, портретів, побутових замальовок" [2, 230]. Повість "Художник" дає змогу скласти уявлення про величезну естетичну культуру великого українського письменника, про ті незабутні враження, які виніс Т. Шевченко від Петербурга, від тієї культурної атмосфери, що була оточенням для нього. Перед читачем

постає не тільки різномірні моменти біографії поета, а й ряд інших даних, що створюють уявлення про художні смаки та естетичні погляди Т. Шевченка. Іноді, розмірковуючи про своїх читачів, письменники спілкуються з ними. Так, у повісті "Музикант", Т. Шевченко вводить себе як героя твору (як спостерігача та оповідача) тому, що творець (письменник) завжди є водночас і реципієнтом у момент, коли він починає писати. При цьому письменник залишається дуже стриманим, бо читач "повинен здогадатися сам, чому оповідача огортає туга, коли він бачить неозорі поля, засіяні житом і пшеницею" [3, 171]. Питання про "концепцію адресата мовлення" є дуже значним та важливим для історії літератури, так само, як і особливе відчуття та розуміння свого читача, слухача, народу.

Особлива риса повістей Т. Шевченка полягає у великій силі ідеально добрих людей, зображених в них, тяжіння до щасливих закінчень, "позитивної закраски". На думку М. Зерова, повісті Т. Шевченка в його літературному доробку важать небагато, але вони є цікавими, як матеріал для пізнання Т. Шевченка, його естетичних поглядів. Поезія та лірика Т. Шевченка потребує розгляду її в більш ширшому контексті, бо епоха романтизму в ліриці ознаменувалася прагненням до індивідуально своєрідного самовираження особи. Вона є глибоко психологічна, неповторна. Більшість його віршів – цілий психологічний комплекс, де втілено всю людину, все її життя. Перед нами, писав О. Білецький, "Не тільки велика кількість даних для зовнішньої біографії, але й ряд інших даних, що доповнюють уявлення про художні смаки і естетичні погляди Т. Шевченка, про його наукові інтереси" [4, 231].

Але поряд з уявленнями адресата існують ще так звані напівумовні звертання до читачів, нащадків. Так, "Щоденник" Т. Шевченка – важливий матеріал для уявлення психології художньої творчості поета. Щоденник письменника, як відомо, – явище неординарне, часто містить інтимну, приватну інформацію про автора. Так, зовсім не розраховуючи на майбутнього читача, Т. Шевченко писав свій "Щоденник". "Шевченків щоденник, – зазначає О. Білецький, – один з небагатьох творів, що розкриває автора то в тяжких роздумах, то в записаних трагічних і огидних подіях життя..." [5, 238]. Але, у "Щоденнику" поряд з іншими записами про життя є записи про враження від книжок. Так, випадково прочитав книжку з естетики польського філософа-ідеаліста Лібелята, Шевченко записує свої враження та заперечення у "Щоденник", "протиставляючи ідеалістичній системі матеріалістичні погляди на мистецтво" [6, 241]. Але навіть в цьому "інтимному просторі" тексту було місце для так званого внутрішнього читача. Так, слушною є думка дослідників про те, що цей "Щоденник", "Журнал" був посланням майбутньому невідомому читачеві, нащадку. Цим він є унікальним, бо дає змогу глибше зрозуміти естетичну та філософську концепцію автора, його певну позицію щодо свого оточення.

Естетична концепція Т. Шевченка – це концепція сприйняття світу. Як слушно зауважує Т. Бовсунівська: "...не тільки прийнявши "естетичні орієнтири" романтиків, а й втіливши їх з усією виразністю у художніх творах, Шевченко репрезентував розуміння історизму, світ нової чутливості – явні ознаки романтизму при їх абсолютизації" [8, 299].

На відміну від своїх попередників – поетів-романтиків, Т. Шевченко не стилізував свої твори під фольклор: він або трансформовав його, або лише спирався на вироблені в ньому естетичні цінності. Його самобутня творчість органічно зливалася з фольклором як формою національного самовираження. Для нього, пише Д. Наливайко, "Це була поетична стихія, в яку він був занурений з ранніх літ і в якій залишився жити назавжди" [9, 212].

Глибоке вивчення народного життя – ось яку вимогу поставив Т. Шевченко перед українською літературою, тому що народним Т. Шевченко вважав "такого письменника, в якого національне постає як загальнолюдське" [10, 68].

Значення творчості Т. Шевченка не тільки історичне. Створивши справжні зразки національної літератури, насиченої невичерпною художньою спадщиною, поет вивів українську літературу на "широкий шлях світової літератури" [7, 290].

1. Білецький О. Зібрання праць у 5-и т. – Т. 2. – К., 1965; 2. Там само; 3. Там само; 4. Там само; 5. Там само; 6. Там само; 7. Там само; 8. Бовсунівська Т. Історія української естетики першої половини XIX століття. – К., 2001; 9. Наливайко Д. Теорія літератури і компаративістика. – К., 2006; 10. Наєнко М. Українське літературознавство. Школи. Напрями. Тенденції. – К., 1997.

М. Юревич, канд. філол. наук

Тема Коліївщини в польській літературі до появи Шевченкових "Гайдамаків" (1841)

Жахлива трагедія Коліївщини завдяки якомусь незрозумілому капризові історії стала улюбленою темою польської літератури. Про неї розповідають "поєми", скомпоновані очевидцями подій, гайдамаки фігурують у багатьох творах XIX сторіччя, що належать таким авторам, як Я. Камінський, С. Витвицький, С. Яшовський, С. Гоцинський, М. Сухоровський, О. Гроза, М. Чайковський, Л. Семенський, М. Грабовський та ін. Гайдамаки для цих авторів є вдячними постатями, яких вимагає поетика романтизму, а сам гайдамацький рух для них є лише звичайним бунтом темного поспільства, роз'ятреного агітацією злочинних елементів, або провокаційною політикою православного духовенства та російського уряду. Важко знайти безсторонній погляд на

взаємовідносини селянства і поміщицтва, що є суб'єктом і об'єктом подій.

Перші твори польських письменників на цю тему були досить схематичними, значною мірою як данина літературній моді на твори історичної тематики під впливом "розбудженого національно-історичного духа на поч. XIX в. в Польщі" [4, 5]. Це драма Я. Камінського "Helena, czyli Haydamacy na Ukrainie", дії якої автор переніс з Італії на Україну, в часи Коліївщини. Гайдамаки у цих творах – однозначні розбійники та лиходії.

Без всякого з'ясування мотивів Коліївщини, а тільки як вибух злочинців уявляє її собі й поет С. Витвицький:

Hej! Za siekiery, za noże!
Dwory w popiołach zawalić,
Lachów, Żydów w Imię boże
We krwi topić, w ogniu palić.

А. Міцкевич досить негативно висловився про ці твори.

У 1826 році у Львові вийшла поема С. Яшовського "Haydamacy". Гайдамаки й запорожці для нього – одне й те саме. Головний герой – Стефан, благородна душа серед гайдамаків, рятує дочку польського гетьмана від розбійників. Ця тема була на той час модною, "сенсаційною" – виявлення благородних душ між опришками [4, 8].

Найоригінальнішим серед численних попередників Шевченкових "Гайдамаків" на полі "гайдамацької" літератури є "Zamek Kaniowski", віршована повість поета польсько-української літературної школи Северина Гоцинського [ГГ, 77].

"Zamek Kaniowski" (1826 – 28 pp.) з'явився, можна сказати, як вибух бомби. Все в ньому було незвичайне. Загальна композиція нічого спільного не мала з класичними поетичними стереотипами. А головне, – зміст, персонажі. І тим більше рядовому читачеві здається дивним і незрозумілим те, як може поет-поляк з таким майже епічним спокоєм оповідати про жахливу розправу повсталого хлопа над представниками польського шляхетського суспільства.

З приводу Z. K. з'являються критичні відгуки в польських і російських періодичних органах і всі вони вишукують стилістичні, композиційні чи ідейні вади в творі. Перший, можна сказати, позитивний присуд належав бійцеві польського романтизму, видатному критикові Маврикієві Мохнацькому, що присвятив творові кілька номерів "Gazety "Polskiej" за 1829 рік. Пізніша критика (Грабовський, Тишинський) з деякими застереженнями включила Z. K. у прибутковий фонд польського нового письменства [2, 78].

Z. K. історична доля судила стати також за гасло часу в справі польсько-українських ідеологічних взаємовідносин у XIX сторіччі. Він є початком ревізії старих безпідставних поглядів експлуаторської шляхти на Правобережну Україну, як на звичайну польську провінцію, а

на український народ як на звичайне хлопство, що легко вибухає повстанням проти справедливого ладу лише під намовою злочинних індивідуальностей, яких так багато вештається в степах і поміж людом.

С. Гоцинський був сином панського слуги, що бачив злидні своєї родини й сам натерпівся їх удостач. І, незважаючи на шляхетський титул, майже межував із селянською верствою, їхні інтереси й болі могли бути для нього найбільш зрозумілі й близькі. Адже треба було мати якісь органічно-психологічні потреби, щоб поетові-поляку об'єктивно змалювати криваві події польсько-української історії [2, 82].

Сюжет З. К. має історичне підґрунтя, однак очевидно, що з документальними джерелами автор знайомий не був. У творі немає хронологічної відповідності між окремими моментами Коліївщини. З. К. є плодом чистої фантазії, що базується лише на українському фольклорі.

Сюжетна лінія твору побудована на історії нещасливого кохання отамана надвірних козаків Небаби до козачки Орлики, яка внаслідок підступу була змушена одружитись з управителем канівського замку. На тлі цієї особистої драми змальоване і суспільні настрої. У місті Каневі населення хвилюється, одержуючи повсякчас нові відомості про наближення гайдамаків. Отаман Швачка із загоном перейшов річку й отаборився поблизу міста. Козак Небаба, переповнений жагою помсти, опиняється у таборі Швачки і очолює похід на Канів. Однак загін потрапляє у засідку до польської військової частини, що йшла на допомогу до Канева. Орлика з відчаю вбиває ненависного чоловіка, і в цей час до замку вриваються гайдамаки на чолі із Швачкою. Завершується твір не менш трагічно – Орлика й гайдамаки гинуть під руїнами палацу.

Серед творів подібної тематики твір С. Гоцинського вигідно вирізняється тим, що в загальній романтичній композиції своєї повісті поет зумів кількома влучними мазками відобразити те справжнє історичне соціальне тло, що було передумовою трагічних наслідків. Ось причини повстання за словами Небаби:

Komu różgami ojciec zasieczony,
Czyja się panu podobała żona,
Komu najmiłsza córka pogwałcona...
Kto w pańskim rano umierał więzieniu,
Że jak pies podły o głodzie i zimnie
Dla usług jego przemarnował lata
Kogo najdroższa boli przez to strata,
Kto chce odemścić te krzywdy, te zbrodnie
I tylko sobie odsad żyć swobodnie [2, 89].

Прототипом отамана Швачки у творі була реальна історична особа. До цього імені автор додає м. і. таку історичну довідку: "Це справжнє прізвище Канівського міщанина, який там очолив повстання в 1768 році".

Деяка, принаймні зовнішня, схожість спостерігається у Швачки С. Гощинського з історичним Микитою Швачкою.

Із народної пам'яті позичає Гощинський один цікавий епізод, що спостерігається в різній трактовці майже у всіх письменників гайдамаччини – це посвячення ножів:

"Nóż to doświadczony,
I poświęcony i dobrze ostrzony..."

Небагато сказав поет, бо його метою було зобразити любовну історію на тлі подій Коліївщини. Але й сказаного про історичні події досить, щоб розглядати Z. K. окремо від іншої польської творчості на цю тему [2, 89].

Професори Арабажин і Дашкевич звернули увагу на вплив Z. K. на Т. Шевченка. Зокрема, проф. Дашкевич указує чотири лінії, в яких збігаються "Гайдамаки" Т. Шевченка з твором С. Гощинського:

в обох чується стогін українського народу;

драматизм дії спостерігається в Z. K., але не з такою силою, як у Т. Шевченка;

помітно вплив на Т. Шевченка в тому, що разом із загально-народною помстою зв'язано помсту за особисту кривду;

подібність елегічних картини в обох творах, як, напр., останній акорд Z. K. – "Mijają lata, z latami zdarzenia" – відповідає своїм елегічним смутком Шевченковим – "Гомоніла Україна, довго гомоніла" й останнім словам – "З того часу на Україні жито зелене".

Можливо також, що близькість деяких композиційних моментів є наслідком того, що обидва поети давали трактовку любовного сюжету в плані байронівської поетики в ліро-епічному жанрі і з славетною тріадою, при чому антагоніста в Т. Шевченка (у відносинах Галайда-Оксана) заступає весь шляхетський лад. Байронівською поетикою пояснюються, безперечно, і часті ліричні відступи в обох поетів, а місцевим патріотизмом елегічне оспівування України.

Звичайно, могло трапитись, що Т. Шевченко прочитав у 1829 чи 30 році під час перебування у Вільні чи Варшаві цей твір молодого польського письменства. В такому разі про Z. K. доведеться сказати, що він нав'язав Т. Шевченкові певний сюжет (любовну історію) і проказав випробувану композиційну схему. Не можна не підкреслити громадської ваги цього твору. Адже він сигналізує, що прогресивна частина польської інтелігенції України починає усвідомлювати соціальні кривди українського селянства [2, 90].

Безпосередньо за поемою Гощинського з'являється у 1832 р. з друкарні П. Піллера мелодрама М. Сухоровського "Wanda Potocka czyli schronienie w lasku ś. Zofii...". Автор наголошує на історичності головних осіб мелодрами. Історія про напад на Львів гайдамаків, перевдягнених у конфедератів і їх чудесне викриття дівчиною Вандою – дочкою Потоцького. Але цікавим є дух цієї мелодрами. Ось як промовляє один з гайдамаків, розповідаючи історію новоприбулих до гайдамацького

табору: "Każdego z nich rozpacz tu przywiódła. Temu tu wydał dziedzic najpiękniejszą część ziemi, którą jego ojciec, dziad i pradziad uprawiał... Tego tu... podobny los spotkał: chciał się ożenić, lecz dziedzic czyli raczej zastępca jego nie zezwolił na prośby górala... wydarto mu i zhańbiono narzeczoną, która go nad życie kochała..." I далі у промові їхнього отамана Швачки: "...Маму з długo jeszcze w ciemnej pogrążeni doli o głodzie i o chłodzie pracować jak niewolnicy i krwią rozpyływać się nad nieswoim snopem, a potem płakać i narzekać pod skopconą strzechą... Nie! Przenigdy, dosyć tej niewoli!" [4, 11].

Навіть національного забарвлення гайдамачина не має – вона горне до себе всіх покривджених без різниці національного походження. До неї пристають мазури й краков'яки, які збратані спільними кривдами з українцями, співають разом:

Wiwat, nasza przyjaźń stara:

Polak, rusin, jedna wiara!

Співають польські пісні в суміш з українськими, танцюють коломийку, полонеза, мазура, краков'яка, в діалогах – змішана польсько-українська мова. Драма Сухоровського була написана у перший період після невдачі польського повстання 1830/1 року. Хвилі нових революційних конспірацій у Галичині, ініціаторами яких були учасники повстання, мали на меті підготувати простий народ до загальнонаціонального об'єднання в ім'я сфальшованих історичних традицій.

Оповідання Л. Семенського "Wieś Serby" (1835) – історія ув'язнення Гонти в селі Сербах. Квінтесенція оповідання – у словах Гонти: "Ej Lachu, Lachu! Myłeś się w płaczu, kapąłeś we krwi, piekłeś się na węglach, a jeszcze grzechu nie odwyk! Miarka nie domierzyła się... Ale dojdą karby... odpłata krzywdę wymierz!" Л. Семенський, що рад був би побачити українське протинароддя в польському повстанні, бачив, що неможливі робить це польська шляхта. І щоб вразумити ту шляхту, вирішив її налякати, згадавши Коліївщину [4, 16].

М. Єзерський у поемі "Ukraina" (1837) теж говорить про хронічні тривоги шляхти. Розказавши, з якою радістю вітає українське село кожного разу появу лірника, як приязно його зустрічає насамперед молодь, він пише:

Takim się głosem staryzec wkrada do ich łona,

Do ich serca tęsknoty rzucając nasiona.

Biada! Jeśli z tych nasion owoce dojrzeją,

Pewno świeże mogiły wkóło zczernieją...

...Do tej pory strach zniszczyć nie jest w ludzkiej mocy,

Co z baśniami wylęga każdej Wielkanocy.

Також ми не можемо не згадати твору М. Чайковського "Вернигора", який вийшов на еміграції в Парижі у 1838 році. Гайдамачину він вважає не народним рухом, а бунтом, розбоям, який, на думку автора, в деякій мірі був обумовлений недоліками тодішнього устрою: погане

адміністрування, діяльність єзуїтів, вплив п'явок, які присмокталися до адміністрації й до маєтків.

На еміграції багато хто брався за вирішення цього найболючішого питання польсько-українського співжиття в минулому. Деякі прогресивні політики вимагали зміни соціального устрою, щоб уникнути кривавих сутичок в майбутньому і реально об'єднати селянство із шляхтою для спільної національно-визвольної боротьби. Тому Чайковський також для свого першого великого твору "Wernyhora. Wieszcz Ukraiński" обрав цю ж тему про гайдамаччину та Уманський погром 1768 року, але вирішив він це питання в реакційному плані. Чайковський розповів про виникнення гайдамацького повстання, про окремі розгроми (Корсунь, Умань), про поразки та втрати гайдамаків, а також про запорожців, їхні настрої та дії, про польських конфедератів, змальованих великими польськими патріотами. Свою розповідь автор веде просто, зрозуміло, цікаво, за традиціями обраної ним школи, тут він схожий на Вальтер Скотта й деякими частинами свого сюжету. Так у Чайковського змальовується громадянська війна, на тлі якої розігрується кохання двох молодих людей Магдаліни Хичевської та козацького отамана Некраси. Чайковський переслідував певну мету – передусім довести, що гайдамаччина – не народний рух, а потім змалювати образи дійсних польських патріотів, які гарантують майбутнє визволення Польщі. Ось його висновки: гайдамацький рух постав завдяки провокаційній діяльності російської імператриці Катерини II та православного духівництва; у повстанні брали участь селяни і козаки (тобто вільні селяни), а що ж до запорожців, то з них тільки незначна група на чолі із злочинним Железняком брала участь у погромах, інші рішуче висловлювали протест (як, наприклад, есаул Дудар), або ж провадили велику дипломатичну роботу з метою всенародного об'єднання для захисту держави від Москви (курінний отаман Січі Некраса). Своїм "Вернигорою" Чайковський викликав симпатії багатьох поміщиків до козакофільства, читач тепер жадав подібної історичної брехні.

Поема Ґрози "Pierwsza pokuta Żelężniaka" з'явилася 1841 року. Вона має передмову і примітку вкінці тексту: "Nie sympatia do przedmiotu, lecz żywe opowiadanie starca, pasiecznika z Wierzbowieckiego futora... pobudziły mnie do napisania tej dumy...", що дуже нагадує певного роду виправдання. Очевидно, що поема зустрілася вже з якимись зауваженнями.

Суть поеми така. Як у раї пливла Максимова молодість, і майбутнє його чекало хліборобське, достатнє, безжурне.

I tak by było, gdyby nie wrogі,
Co za rodzinne przegnały progi;
...W chacie pan ojciec w ostatniej męce
Poopalane wyciągał ręce...
Na ziemi matka w skonaniu leży,

A z niej krew rzeką do progu bieży.

Далі – Максимова помста, покаяння, і знову вихід на терен Коліївщини. Отже, в поемі на спокійних, чесних людей (батьки Максима) нападає банда драбів (польські судді), влаштовує різню. Оскільки у поемі Гроза представив їх як розбишак, то розбишацтво Залізняка, що було вже актом помсти сина за батьків, мусить мати яєсь виправдання. Так, навіть Т. Шевченко не думав, пишучи про своїх гайдамаків. Але Гроза з плеч Максима всю провину скидає на плечі чорного крука – фанатичного монаха, таким чином він підносить до того розуміння Коліївщини, яке було в Т. Шевченка і П. Куліша і було результатом критичного погляду на минуле. Поема Грози з'явилася на півроку раніше за Шевченкових "Гайдамаків".

Отже, Коліївщина в польську літературу входить насамперед як сенсаційне явище під впливом гострого зацікавлення до подій недавньої історії (у Камінського і його послідовника Яшовського). З хвилею, коли в Польщі суспільно-політичний інтерес бере гору над літературною модою, змінюється й інтерпретація подій Коліївщини в літературі, накладаючи на неї печать віри Поляків в український народ (Витвицький). Після упадку повстання 1830/1 рр. замість оптимістичної віри в український народ з'являються заходи залучення його демократично-революційною пропагандою, а в польській літературі Коліївщина стає виразником нових стремлень (Сухоровський, Семінський). Подальша фаза – це примирення двох народів у їхньому протистоянні. Цю дорогу мала вказати ревізія спільної історії, що ми бачимо у поемі Грози. Гоцинський – наймогутніший художник серед тих письменників, і його поема в найбільшій мірі є плодом об'єктивного переосмислення поляком причин трагедії 1768 року [4, 21].

"Болить серце, як згадаєш,
Старих слов'ян діти
Впились кров'ю. А хто винен?
Ксьондзи, єзуїти" [3, 92].

Ставлення широкої читацької польської публіки до "Гайдамаків" Т. Шевченка відбилосся в двох рецензіях одного автора в "Biblijotese Warszawskiej", що заховався під літерою "f". Критик навіть Совинського називає апологістом Шевченковим в той час, як той безапеляційно засудив "Гайдамаків". Рецензент патетично запитує, до чого закликає український поет, і сам дає відповідь: "Бліднуть і тримтять наші уста як ми примусимо їх докладно перерахувати ті справи життя, до яких закликає Шевченко живучих. Ніж, головешка, річки горілки в суміш з річками крові" [1, 94]. Т. Шевченко – це хлопський Байрон, але перелицьований. У нього, правда, було багато сил, але він вибрав один шлях, легший, шлях Герострата. Як поет, він у минулому славить лише гайдамацькі погулянки; проповідує й тепер помсту, уважаючи її за шляхетство душі. Схарактеризувавши Т. Шевченка, як поета

душогубства, рецензент запитує після цього Совинського, "яким правом він став перекладачем цієї канібальської розмови духа, що їй ім'я "Гайдамаки". В другій своїй рецензії (на переклад Сирокомлі) "f" знов підкреслює, що Т. Шевченко більш ненавидів, як любив, а через те часто не вагався мачати пензля в крові, шукаючи тоді натхнення поза колом всякої дієвої правди, а навіть здорового розуму" [1, 94].

Жодні слов'янофільські настрої не могли привести польського читача до глибшого вникнення в творчість Т. Шевченка й примирити з ним. Цей момент настане тоді, коли саму Коліївщину, що є об'єктом Шевченкової музи, почнуть усвідомлювати, як таке історичне явище, яке трагічні наслідки мало для обох (і навіть трьох) національностей і яке виросло на ґрунті ненормальних соціально-економічних умов життя. Перегляд традиційних поглядів на Коліївщину почався серед деяких кіл польської еміграції, де навіть zorganizувался гурток "Громада Гумань", що визнавала помилки за польською стороною і зі свого боку намагалася їх усвідомити й спокутувати. Але широкого розповсюдження такий "гайдамацький" лібералізм, не мав, він тільки міг до певної міри сигналізувати можливість і справедливого ставлення до поета протилежної сторони.

1. *Гнатюк В.* Шевченко у стосунках з поляками // "Українська школа" в польському романтизмі / за ред. Ткачова С. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2002; 2. *Гнатюк В.* Попередник Шевченкових "Гайдамаків" (нотатки з приводу століття "Zamku Kaniowskiego" Гошинського) // "Українська школа" в польському романтизмі / за ред. Ткачова С. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2002; 3. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів: У 12 т. Т. 1. Поезія. – К., 1989; 4. *Щурат В.* Коліївщина в польській літературі до 1841 року. – Львів, 1910.

О. Яровий, канд. філол. наук

Час і вічність в інтерпретації Т. Шевченка і В. Стуса (Кілька порівняльних спостережень)

*І золоті й дорогої
Нам стане думи на віки.
Василь Стус*

В історії літератури трапляються дивовижні перегуки, на кін виходять у різні часи духовно споріднені генії: отак вибудовується спіральність руху і водночас – чіткий вектор традиції. Тарас Шевченко – Василь Стус, Леся Українка – Ліна Костенко... Наступники не повторюють попередників. Вони прокладають далі, у майбутнє, почату літературними батьками дорогу українського слова.

"Шевченківське в Стуса – не вплив і не наслідування... Це те духовне повітря, що його оточує, що в ньому він живе", – писав третину століття тому Ю. Шерех. І далі зазначав: "Не можна уявити Стуса поза Шевченковою стихією. Разом з тим, і може, саме тому він – тільки він, і його вірш – тільки його" [3, 259 – 262].

У подібних обставинах, у подібних за характеристичним складом творчих людей виникають схожі устремління: увіковічити найглибші переживання, подати своє поетичне тлумачення важливих макротем, які віддзеркалюють глибинні основи Буття. І тут припиняють діяти закони подібності: як немає на світі двох ідентичних листочків дерева чи візерунків на долонях, – так не буває у справжніх майстрів наслідувальних акордів, повторів. Є своє, пережите, неповторне бачення. Ознака поетичної зрілості найчастіше – змістовна простота. "Птах душі", остання Стусова збірка, яка, на жаль, втрачена в казематах – "відчайдушно прозова", за листовним висловом-означенням самого автора. (Не занепала і зараз ця традиція мудрої поетичної простоти, примату думки над орнаментом форми – варто згадати "гравюрно"-суворий малюнок нової збірки В. Герасим'юка "Суха різьба")... Мова стає суворою й підкреслено-автологічною, з нечисленними, але коштовними прикрасами, подібною до молитовної поезії: спектр конденсується в аскетичний, родоначальний білий колір.

Поетам іманентна метафізика, вони вже тому стають поетами, що прагнуть вирватися із тіснин звичного, обмежень минушого у вимір трансцендентний. Час для них – і спільник, і ворог, і суперник, і співрозмовник. Свідомо чи несвідомо їхня думка спрямовується в майбутнє, бо там зароджується (а може, є завжди) Нададресат. Нехай вони не називають його саме так, цим словом М. Бахтіна, але все одно їхній найвищий адресат – це майбутній читач, народ, людство, зрештою, – вершина буттєвої піраміди: Бог, до престолу Якого підносять свій словесний вогонь автор "Заповіту" й художник "Палімпсестів". За спостереженням цитованого Ю. Шереха, в повному корпусі Кобзарєвої поезії слова з ареалу поняття "Бог" ("Христос") уживаються 1281 раз (!), – більше, ніж слова "Україна" й "український" – відповідно 269 разів [3, 169]. Бог – Господар і часу, й вічності, і зрештою – Суду.

...Чи не завдяки аспектові Суду ("кризису", грецькою, себто виявлення, про-явлення) – в одному з віршів В. Стуса час постає несподівано охарактеризованим, як носій... совісті. Етимологія цього слова прозора, – со-вість – це "співвідання", спільне знання зі Всевишнім, це пряме сполучення із абсолютною шкалою оцінювань, з ідеальним мірилом. Тільки час розставляє останні й остаточні, істинні акценти.

Один лиш час і має совість:
тече й тече, немов Дніпро [1, 122].

Вода – як джерело життя земного, і совість – як жива вода духу. Час "має совість", тому витримує Суд, тому не підвладний смерті. Яка мала людина перед могутнім часом! І тут вкраплюється нотка меланхолії, можливо імітованої, чи ні, таки щирої; також підмотив "стомленої" байдужості, тимчасового настрою зневіри: "Померти а чи жити – однаковісінько"... Трагедія неприкаяної душі – спраглої за справжнім, відірваної од напоєної Дніпром Вітчизни – пророкується в останніх рядках медитативної ліричної мініатюри:

...помремо на чужині,
шукавши отчого порогу [Там же].

Час для поетів може і прискорюватися, й уповільнюватися: його гіпертрофовано-повільна течія ніби стає ще одним знаряддям морального катування. Тарас Шевченко у вірші "А. О. Козачковському" (не будучи знайомим із сучасними науковими гіпотезами й теоріями відносності часу) писав, окреслюючи прихід ночі з тяжкими думами "в смердючу хату" невільника, що ті трагічні думи

Розіб'ють
На сто крат серце, і надію,
І те, що вимовить не вмію...
І все на світі проженуть.
І спинять ніч. Часи літами,
Віками глухо потечуть [2, 345].

Можна сказати, що незбагнений і невичерпний (а тому вічно рецептивно непередбачуваний) Т. Шевченко постає тут модерністом іще до всякої згадки про модернізм – із глибоко суб'єктивною загостреністю світовідчуття, зі сміливим образним проривом за межі навіть власної дотеперішньої поетики.

Уповільнюється часоплин і в ліричних медитаціях В. Стуса, але вже не для підкреслення "безкінечної" тривалості невольничих злостраждань, а для сягнення духовного тайм-ауту, для пори поетового самозаглиблення, в якій герой намагається привести до ладу всі розкуйовджені вихорами тяжких випробувань і переживань особисті "я":

Сповільнено твій час прозріль...
Встигай за духом – навздогін.
Нехай не відстає змарніле
твоє худе прозоре тіло,
спинається з усіх колін [1, 254].

Ось де саморецепт набуття колишньої цілісності (згадаймо, М. Коцюбинська говорила про В. Стуса: "...його можна назвати Франковим словом – цілій чоловік!"): всі "я" збігаються в одну потужну поетову особистість тоді, коли він "спинається з усіх колін" – пориває навіть з натяками на релікти рабської свідомості, якої від нього вимагають, коли очікує стати "воїном", "мужем" на "розхресті дороги" (вірш "Ще вруняться горді Славутів кручі").

Предметом особливої уваги обох поетів є сфера минулого. Г. Грабович у своїй старій книжці "Шевченко як міфотворець" говорив про концепцію "трьох Україн" у творчості Т. Шевченка. Мабуть, оце спостереження – єдине, що можна взяти без остраху зав'язнути у фальсифікаціях тієї книги, яка, об'єктивно кажучи, більше проти творчості Т. Шевченка, на шкоду їй, аніж про неї. Як би там не було, завдяки Г. Грабовичу чи й без нього, читач помічає в Шевченківській поетичній схемі історичного буття України таки три різні (хоч ясно, що об'єктивно – це єдине поняття) України. Минула Україна – земля, що текла молоком і медом, країна утопічної соціальної рівності, національної свободи, козацької героїки. Сучасна – перебуває в темряві панщини, різнорідного гніту... Майбутня – оптимістичний, світлий проект землі "розкованих людей", де "врага не буде супостата", земля, чимось подібна до України минулої, із "колись", але все-таки незрівнянно краща.

Навіщо Шевченко ідеалізує історію? Він добре знав, що далеко не все було гладенько, красиво і в добу "вельможної пані" Гетьманщини – були, зокрема, і соціальні конфлікти в середовищі самого козацтва – це не радянські ідеологічні вигадки, а відображена історичними пам'ятками і фольклором правда. Але Шевченків геній володів здатністю концентровано бачити блискітки ідеалу, вишукувати краще, інтегрувати його; формувати ідеал із розсіяного "зоряного пилу" минулого, щоб він став знаменом і дороговказом для прийдешніх поколінь. Звичайно, люди з минулого, козаки для Т. Шевченка – "люди кращі, ніж ми", як герої високих античних трагедій за Арістотелем. Згадаймо – в "Москалевій криниці":

А що то за люде
Були тії запорожці –
Не було й не буде
Таких людей [2, 351].

І цей мотив, сконцентрований у заклику "прочитайте ту ю славу" – один з найвиразніших і найпостійніших у творчості Т. Шевченка.

Окреме відгалуження теми – це "поетична оцінка" власного життєвого віку, відчуття себе духовно старшим, ніж це передбачає фізична кількість літ від народження, симпатії до епохи й переконань "дідів", усвідомлення власного "батьківства" в розумінні "свідомості ватажка", старшого ("Сини мої, гайдамаки... нерозумні діти" [2, 54] – звертається до своїх рідних персонажів поет, якому щойно виповнилося тільки 27 років. А в відповідь звучить: "Благослови, – кажуть, – батьку... Благослови шукать долю // на широкім світі" [2, 58].

Як бачимо, час фізичний (астрономічний), як і залежний від нього фізичний вік поета, своєрідно сприймаються у стихії поетичного вираження.

У В. Стуса минуле більше деталізується і структурується в плані особистих переживань: Україна в нього може часом вміщуватися в

параметри містких понять типу "галактичного Кисва" (дивовижний вислів, що поєднує чітку топонімічну окресленість із поняттям про безмежність!), який бронзовіє "у мерехтінні найдорожчих лиць". Часто фігурує, випливаючи із спогадів, із минулого образ коханої дружини, з якою поета розділили час і відстань:

Ти десь живеш на призабутім березі
моїх змілілих пам'ятей. Блукаєш
пустелею моїх молодощасть,
як біла тінь суворої скорботи [1, 212].

Коли ж поет вдається до інтерпретації минулого часу в параметрах "всенациональних", коли підключає свою пам'ять до генетичної пам'яті народу, він обирає найвирішальніші моменти історії; симпатизуючи європейським екзистенціалістам, В. Стус слідом за ними виокремлює для себе, як найглибше питання, – виявлення сутності людини в момент вирішального вибору; те саме стосується й народу. Тільки "ситуація розпуття" виказує істину ("За літописом Самовидця", "Сто років, як сконала Січ"). У другому з названих творів – великий поет-страдник ХХ-го століття подає руку великому поетові-страдникові ХІХ-го, продовжує хроніку боротьби-прямостояння... Через сотню літ після зруйнування Січі "Тарасові провісні птиці – слова шугають над Дніпром" [1, 81], а ще через сотню літ (число 100 постає як біблійний символ повноти часу), вже після завершення земного шляху Т. Шевченка, лунає могутній голос конгеніального йому, рівновеликого за духом митця...

За межею земного життя обох поетів – вічність. В єдиному для обох центрі-понятті – Україна – національне переходить в онтологічне, пошук України, заради якої вони жили – є телеологічним пошуком, спрагою мети, підтвердженням справжності й немарності існування. Україна виступає як "дорога", як "шлях до себе"; вона переходить межі часу і простору, бо "українська душа розчиняє свою природу в єдиній Божественній суті", – цитуємо літературознавця Г. Яструбецьку. "Це вже не душа, – пише вона, – це безвимірний усепростір"... [5, 41]; і, додамо, – це "усечас", універсальність вічності, де, за християнським есхатологічним віруванням, "часу вже не буде" (Одкр. 10, 6). На цю підпроблему у метафориці Шевченкової поезії ми звертали увагу [4, 393], говорячи про сприйняття Шевченкового слова "поза часом", як есхатологічної (в чомусь) даності. В цій поезії не тільки осмислено феномен вічності; сама ця поезія розрахована на всю земну "вічність", вона буде певною мірою "утримуючим" для самоідентифікації українців на все тривання дедалі тривожнішої світової історії, до закінчення віку, до настання вічності метафізичної, "нового неба й нової землі"...

Нарешті, важливо зіставити ідейні крапки, закінчення двох віршів – останнього Шевченкового, "Чи не покинуть нам, небого", і Стусового – "Сьогодні прощальна пора настає". Це два самореквієми, елегійні оди своєму слову, своїй земній стезі, це, зрештою, також заповіти. Дла них

треба окремого дослідницького простору... Тут гостро відчувається прощання зі своїм часом. Обидва вірші завершуються (говоримо про останній рядок кожного) образом-поняттям: "пісня".

"Підноситься пісня – і віща й щемка!" [1, 278] – у В. Стуса;
над Летою "веселенько заспіваєм" [2, 552] – у Т. Шевченка.

В одному з віршів Б. Олійника нащадки звертаються до чумаків, що верстають дорогу вічну: як вас, мовляв, повернути, яким способом, ми вже перепробували всі дороги... То – "спробуємо останню – у пісні". Спіраль і вектор поезії не перериваються, не руйнуються. Пісня-поезія стоїть на чатах буття, вона непідвладна часові й належна вічності...

1. Стус В. Палімпсест (Вибране). – К., 2003; 2. Шевченко Т. Кобзар. – К., 1983; 3. Шерех Ю. Трунок і трутизна (Про "Палімпсести" Василя Стуса) // Шерех Ю. Третя сторожа. – К., 1993; 4. Яровий О. Влада Шевченка // Тарас Шевченко в моєму житті (Розповіді, статті, нариси). Упорядник Шарварок О. – К., 2004; 5. Яструбецька Г. Концепт "Україна" в поезотворчості Василя Стуса // Слово і час. – 2004. – № 10.

МОВОЗНАВСТВО

О. Білокін, наук. співроб.

Багатозначність лексем із семантикою родинності у записах до Книг вражень відвідувачів Шевченкової могили

На Чернечій горі в Каневі відчуття причетності до Шевченкового роду набуває особливого, резонуючого звучання. Прочани, які йдуть вклонитися *Батькові*, з 1897 року залишають записи в Книгах вражень [8], що стають свідченням любові до *матері* України – найвищого Шевченкового заповіту. Саме тому в цьому колективному тексті, структурну організацію якого можна визначити, за М. Бахтіним, як "поліфонію", "множинність рівноправних свідомостей", відображено ціннісні орієнтири нації як вияви архетипів, зокрема архетипу родини. В експлікованому мовними засобами вигляді (при перенесенні значень) відбувається екстраполяція образу родини (в її традиційному для українців розумінні) на образ нації [18, 122].

Системне мовне вираження архетипу родини розглядаємо на прикладах функціонування слів, що становлять центр лексико-семантичного поля спорідненості [6, 305], зокрема *батько*, *мати*, *син*, *дід*, *брат* та ін. У діяхронічному процесі функціонування окремі родинні назви стали полісемними: у "Словнику української мови" зафіксовано по 4 значення слів *батько* [14, 113], *брат* [14, 227], 7 – слова *син* [15, 178 – 179]. Зосередимо увагу на багатогранності семантичних значень і

смислових відтінків цих слів, зумовлених контекстом та низкою позамовних факторів (культурно-історичних, світоглядних тощо).

У багатовекторній системі координат родинних відносин, відображених у Книгах вражень, Т. Шевченко, напр., називається *сином* і водночас *батьком* (України, народу), *дідусем*, *братом*. Ця довільність зумовлена як етикетною функцією [20, 15], так і актуалізацією різних смислових відтінків. Типовим прикладом співвідношення: *батько – мати (ненька) – син* є запис: "Твою могилу, *батьку* наш Тарасе, відвідали *сини неньки* України, галицькі січові стрільці. 24.05.1918". Така мотивованість найближча до моделі архетипного родинного зв'язку у етнокосмосі українців: "усі – сини й доньки єдиної неньки-України, вождь-батько є носієм моралі нації" [2, 13].

Фольклорна традиція вживання лексем з семантикою родинності на позначення загальнонаціональних цінностей знайшла свій розвиток у творчості Т. Шевченка. Як зауважує Л. Мацько, "український народ для нього – це батьки і матері, діди й прадіди, брати й сестри, діти й онуки, скрізь свої люди" [10, 20]. У творчості поета, пише Н. Зборовська, "національний ідеал виражений у чоловічо-жіночій соборності родовій єдності духовно сильної матері і праведного сина" [4, 232]. "В основі *поетичного* націоналізму лежить ідеальне уявлення про націю як про сім'ю, що апелює до почуття єдності, соборності. Національний міт органічно вростає в космополітичний (коли людство мислиться як велика сім'я)" [4, 231]. Ю. Липа вважає, що "мотив найбільшої відданості родині як "раю на землі"... це одна з головних причин злиття творчості Шевченка з духовністю раси" [9, 149].

Тож, як бачимо, вживання родинних назв щодо Т. Шевченка, України, народу не є випадковим. Мовці (автори записів) активно інтеріоризують (присвоюють) кристалізований у значеннях слів історичний досвід етносу [6, 539] і водночас позначають особистим сприйняттям.

Найчастотнішою у записах прочан є лексема *батько* як називання Тараса Шевченка чи звертання до нього. До речі, легенду про час (1845 р.) і місце (м. Переяслав) започаткування такої традиції можна знайти у спогадах лікаря А. О. Козачковського, до якого на гостину приїздив поет: "Не можу не згадати вечір 19 серпня 1845 р.", коли один з гостей, походженням німець, не зводячи з Шевченка захопленого погляду, сказав: "Оце – батько! Їй-богу, хлопці, батько! Будь здоров, батьку!"... і потім ми всі називали його "батьком" [16, 77].

Це слово щодо нерідної людини вже кілька століть тому вживалось як шанобливе звертання до козацької старшини, отаманів тощо. Прикметну особливість такого слововживання відзначає Б. Цимбалістий: "Український "батько-отаман" як ідеал, це... отаман, що всіма опікується, дбає за всіх, є виrozumілий для кожного, отож отаман з "материнськими рисами". Адже українці відносять до "ідеальних рис" характеру "доброту, лагідність, м'якість, сердешність" [21, 87].

Вживання лексеми *батько* у прямому значенні в нотатках відвідувачів є контекстним (і емоційним) поєднанням Т. Шевченка з реальними членами родини мовців: "Вихована тобою (бо *батька* не знала)... М. Висоцька. 16.08.1924"; "Вкупі з *батьком* я був на могилі Шевченка і так, як *батько*, кладу земний поклон йому. О. Осадько. 24.08.1926"; "Я плакав на могилі *батька* і на Твоїй... 12.08.1959".

Одним із критеріїв розмежування значень можуть бути паралельні до кожного із них синонімічні ряди (напр., у словнику С. Караванського до слова *батько* у прямому значенні – отець, панотець, тато, татусь; (*письменства*) засновник, основоположник, фундатор; (*повстанців*) (отаман, провідник) [7, 21]. У тексті Книг вражень можна виділити такі основні значення, крім прямого та образного, – *основоположник нової української літературної мови* ("Спасибі, *Батьку*, що воскресив нашу мову... 29.08.90"); *соціальний і духовний лідер* [6, 335]: "...без Шевченка не було б Української нації, як такої. Спасибі, *Батьку*, за вільну, незалежну Українську Державу! М. Бідняк. 26.08.96".

Особливо виразно представлений лексико-семантичний варіант слова *батько* в образному сприйнятті Т. Шевченка як *рідного батька*, "матрицею" якого виступає слово у прямому значенні. Це характерно для записів до 30-х років 20 ст. При цьому питома вага компонента родинності значно зростає, підкреслюється характер традиційно родинних стосунків, зокрема: щирість, невимушеність у спілкуванні ("Нарешті на 25 році життя зміг відвідати тебе, тату, не сором мене за це... А. Розум 22(9).04.1920"; "Біда, *Батько!* Народу українському хмара сонце заступила, нема просвітку, прив'язали даже язик, щоб не балакали своєю мовою. К. Н. 2.06.1921"); прохання дати пораду, врозумити ("А порада твоя, *батьку*, мені нужна, нужна дуже, бо стою на роздоріжжі і не знаю, куди йти. Я не маю більш ні в кого ту пораду попитать... 23.5.1926"); прагнення поділитися наболілим ("Предсказувана тобой, *Батько*, свобода наступила, но цю свободу сини України не всі урозуміли, і тепер один другого готовий з'їсти, а за віщо, спитайте їх, то вони вам відповідають, що він або большевик, або українець... 27.4.1918"; особисті мотиви ("Був і спогадав, *Батьку*, твоє кохання, як ти кохав Полусмаківну, отак я кохав Хамазину... 30.5.1925").

Та, якими б гіркими не були теми записів, зустрічі з *батьком* приносять віраду: "Якби ти встав та подививсь... як знов москалі права забірають і нас поневолять хотять... Одпочив коло тебе, *любий батьку* і легше зробилось. І. Литвин. 20.09.1918". Сюди приходять, як до могили рідної людини. До сьогодні збереглась традиція для в день одруження приходити за благословенням *батька* Тараса.

Ефект наближення до вихідного значення створюють і засоби інтимізації, що згущують семантику родинності: вживання пестливо-здрібнених форм ("рідний *батечку* Тарасе. 1918"); використання синонімів: *тато*, *татусь* – стилістично маркованих слів ("*Тату-*

серденько... 1897"; "*Таточку*, голубчику! 30.07.1915"; "хотіли взяти, *татусеньку*, і Дніпро, і гори... 26.07.1928"); введення до тексту народно-пісенних мовних зворотів ("Залився горкими сльозами і все кличу: "*Батько, батько*, вставай та утіш нас чим-небудь, Україна... як та чайка, що вивела своїх дітей при битій дорозі"... 1918"; "*Батько* наш! Чому помер так рано? Чому не живеш? Твори твої – зорі на небі. Твоя землячка з Америки. Орися. 28.7.1925"); ритміка замовлянь і голосінь: "Устань, *батьку*, подивися..." (пор. з плачем Якилини Кравцової на похороні Шевченка) [19, 81].

У записах виразно відчувається вплив суспільних факторів. Певно, що свої відтінки значення при називанні Шевченка батьком (як соціального і духовного лідера) вкладали представники різних ідеологій ("1919 року посетив могилу рідного *Батька Неньки* України Тараса Шевченка атаман повстанчеських військ Канівщини Трепет..."; "3-й з'їзд Совітів робітниче селянських червоноармійських депутатів навістив могилу *батька* нашого Т. Г. Шевченка... 27.04.1920"). При цьому відстоювалося право називатися його синами: "Багато вважають Шевченка своїм "*Батьком*". Маю глибоке переконання в тім, що Шевченко не назвав би їх *синами*... Д. С. Михайлівський. 19.07.1928". До речі, слово *батько* зустрічається і як називання командирів військових формувань часів громадянської війни, але з підкреслено-негативною конотацією, у протиставленні "*батькові* Тарасу": "Спи, *Великий Батьку*... Ми вражою злою кров'ю... панських льокаїв, ріжних "батьків" бандітських окропили Волю. 29.08.27. Шилохвост П."

Слово *батько*, вжите при називанні Т. Шевченка, часто маркувало вияви національної самосвідомості, прагнення вільної, незалежної, самостійної України, і тому викликало спротив з боку панівної ідеології. Пор. записи 1928 року: "Угар самостійної України пройшов... треба остаточно зліквідувати культ "*Батька*", "*батечки*", "*татусі*". Тарас був... борцем, революціонером... П. Крапивний" і 1935-го: "уже... остаточно викорінено з Чернечої гори дух "*просвітительства*", ура-патріотизму й паломництва "*щирих*" на могилу "*батька*". Обурення прочан зневагою щодо слів "*батько Шевченко*", "*ненька Україна*" відображалось так само у родинній семантиці, напр.: "Видно, що писав... комуніст, бо *син України* цього ніколи, ніколи не написав би... 26.04.1925".

Отже, при ідеологічному зіставленні наявна опозиція "*народницько-патріотичної*" і "*радянсько-марксистської*" інтерпретацій поета: *батько / революціонер-демократ*. Слід зазначити, що й у методологічному аспекті лексема *батько* стала складовою своєрідного "*наличника*" ("*батько Тарас*"), маркера на позначення народницького чи хуторянсько-просвітницького стереотипу рецепції поета та його творчості. При цьому підході "*народницько-патріотична*" інтерпретація як вузько-українська, хоч і не так жорстко, опонує погляду на Шевченка як

на поета, "в першу чергу, універсального..." (визначення трьох основних течій інтерпретації наводяться за М. Р. Стехом) [17, 28].

Очищенням словосполучення "батько Тарас" від нашарування конотацій, його своєрідною "реабілітацією" можуть бути слова В. І. Пахаренка: "це не фанатичний культ, не ідолопоклонство перед оконописним "батьком Тарасом"... це – заслужена, гідна шана, породжена *ро-зу-мін-ням*" [11, 229].

До епістолярної форми спілкування з поетом, зокрема звертання до нього, спонукає "інтенційний характер Шевченкової поезії, її діалогічна установка", пише М. Зубрицька, досліджуючи категорію читача [5, 212].

Експліцитно (формально-виражено) словом *батько* називається Тарас Шевченко, імпліцитно (приховано) – це звертання до творця Слова як утілення Логосу, Вищої правди (в одному із записів 1927 р.: "*батько правди*"). Адже поет "зумів наблизитися до незбагненого, сакрального сенсу буття людини, нації, людства, наблизитися до Бога" [11, 70]. Тож лексеми з семантикою родинності, зокрема *батько* (*святий, духовний*), постають у контексті поряд із словами *Бог, Спаситель, Дух, святиня, молитва, словідь* тощо, характерними для конфесійного стильового різновиду. Таким чином, через багатозначність мовних одиниць відбувається взаємодія (взаємозбагачення) лексико-семантичних полів – родинності і сакральності. Це особливо відчутно в записах до Книг вражень у переддень проголошення Незалежності Держави і в час її утвердження. Так, у записі – "О милий *Батьку* України! Ми молимося до тебе і щиро благаємо: дай нам новий заряд твого життєдайного духу, силу, мудрість, єдиномисліє... Терн. обл. Жук. 29.03.90" – внаслідок виразної ремінісценції лексема *Батьку* апелює до Шевченкових рядків: "О милий *Боже* України!" ("Гамалія") і набуває сакрального відтінку. Або: "Спасе Наш, Рідний *Батьку* Тарасе! Ти ведеш нас... до свободи Душі, Ти закликаєш нас в високі небеса Волі Духу... 1.08.2000".

Така тенденція зумовлена як усвідомленням ролі Шевченка у духовному відродженні нації, так і сприйманням місця його поховання як національної святині, що засвідчено у численних записах до Книг вражень (блискучий синтез такої рецепції втілено у монографії З. П. Тарахан-Берези "Святиня" – науково-історичному літописі історії Тарасової гори) [19]. Наведені приклади свідчать, що "структура полісемної одиниці не завжди має досить виразну дискретність окремих значень, як це, наприклад, подається у словнику" [6, 503]. Тим паче, коли поняття, означене мовною одиницею, занурено у дискурс, позначений шляхом "до справжнього Шевченка" (за Є. Маланюком).

Значно менше використовується у звертанні до Т. Шевченка лексема *дід* (*дідусь*) як образне перенесення "матричного" прямого значення: "Та ж гора, той же Дніпро, тільки ти не такий *дідусю*". Не так дивись – неспривітно, сумно. Чого ж це так? Тебе ж шанують... і я *дідусю*, люблю

тебе, як світ, як зорю вечірню, усміхнися любий. Н. Темченко. 23.6.1926". Традиційну роль дідуся в сім'ї як втілення мудрості, хранителя національної душі підсилено епітетами *любий, вельмилюбий, дорогий, рідний, незабутній, коханий*. Окрім того, слово *дідусь* автори записів вживають як образно-уособлене називання Дніпра, вводячи цим його до української родини: "Відвідували могилу твої *онуки* із села Ковалів Канівського р-ну. Ми, *батьку* Тарасе, узнали де ти спиш, над старим *дідусем*, сивим Дніпром. 23.03.1925".

На сторінках Книг вражень Т. Шевченко постає також як *син* України, народу, нації, людства, своєї долі: "Одвідав могилу найкращого з *синів* України, борця за волю рідного краю. 15.5.1925. С. Дудченко"; "Він на цілий світ прославив пісню, мову, поетичну душу і волелюбність укр. народу. Він житиме в серцях як геніальний *син* людства. Д. Василюк. 7.09.1965"). Лексема *син* вживається у значеннях: "поборник, служитель, представник, людина, кровно зв'язана з чимось".

Слова *син, внук, правнук* (Шевченка чи України) відвідувачі вживають як для особистого самопозиціонування, так і узагальнено (у множині). У ряді випадків значення – "нащадки" чи "далекі нащадки", "духовні спадкоємці" – звучить стилістично-нейтрально або з відтінком позитивного оцінювання: "На твоїй могилі багато твоїх *синів* стоять і дають клятву, міцно держаться і пам'ятають твої слова. 1925". Інколи автори записів удаються до етикетного самоприниження: "Приїжджав і одвідував твою, Батьку, могилу твій *син* нікчемний... 7.07.1921".

Досить часто, за традицією Шевченкової національної самокритики [1, 16], мовці висловлюють своє обурення, біль з приводу тих чи інших подій або явищ, називаючи себе чи своїх сучасників *синами, внуками, правнуками* з різко негативною конотацією: "Ледачі і тупоголові *сини* сердешної України! Це до вас, мої кохані малороси... 26.06.1920"; "Твої *правнуки*, Т. Г., лише балакуни погані... С. Чечель. 11.09.27"; "Серце сповнюється жалем, що ще й досі заповіді нашого Любого *Батька* ми, ледачі *сини*, не перетворили в життя, що ще й досі на Україні милій панує люта русифікація... В. Бондарчук. 7.07.1928"; "Яка ганьба, що ми, "славних прадідів великих" незугарні та нерозумні *правнуки*, нищимо Лівобережжя, останню нашу заповідну зону... Група львів'ян. 09.1988".

Слово *брат* ще в період Київської Русі, тобто в XI – XIII ст., було досить поширеним звертанням до своїх спільників, однодумців [20, 15]. У мові Т. Шевченка лексема *брат* саме в цьому значенні зустрічається 109 разів [13, 42]. Як окреме, подано значення "близька, своя людина, друг" (слова *брат*) у "Словнику української мови" [14, 227], воно має і відповідний синонімічний ряд: "(*ідейний*) друг, побратим, однодумець, спільник, партнер" [7, 31]. Характерний приклад вживання антонімів до цього ряду наводиться у спогадах про Т. Шевченка: "Незнайомий глянув мені в очі. – Брат чи ворог? – спитав. – Брат, – кажу. Ми подали один одному руки. Незнайомий вимовив прізвище: "Шевченко" [16, 154].

Словом *брат* відвідувачі називають як Т. Шевченка ("Ти не *брат* мені, ти більше того... 3.06.1928"), так і українську спільноту ("Брати Українці! Пора волю здобувати! Чого гнете свої карки в московській неволі?.. Невже у вас немає національного почуття? Стидно... 1921 р."). Знаходимо і його деривати: *браття*, *побратим* тощо: "Тарасе, Батьку, ясний світе! Учора народилась Україна... Твій *побратим* терпигорець Л. Сало. 29.06.1996". У складі стійких словосполучень підкреслюються відношення за віком: *брат* "менший-старший". Позитивна конотація у перифразі "найменший брат" ("трудоий народ" [6, 471] чи "селянин" [3, 90]) переноситься з Шевченкового тексту ("І мертвим, і живим..."). Напр.: "Батечку наш Тарасе! Ти казав, *брати* мої, обніміте *найменшого брата*... Ні, трохи тепер не так. Спершу одне за другого держались, а тепер... Харківщина. Робітник Г. 13.09.1927"; "Зміцни нашу волю в боротьбі за краще майбуття *найменшого брата*. 1928". Гірка іронія звучить у такому підписі: "Відвідувачі "Вільної України", ставшої *молодшим братом*... Росії 1.08.1969". Негативний відтінок стійкого словосполучення "старший брат" у значенні "панівний народ імперії" зумовлено позамовними факторами: "Порвати кайдани прокляті *старший брат* нам усім не дає... Скрипка Л. І. 15.06.1996". Пор. "*Старший Брат*" у романі Дж. Оруела "1984" як всевладдя тоталітаризму універсальної чи, вірогідно, сталінської моделі).

Слово *мати* (*ненька*), яке не належить до полісемних, у записях Книг вражень, як і в творчості Тараса Шевченка, відповідно до фольклорних традицій, вживається при образному називанні України. Як підкреслює Ю. Барабаш, для поета це "не звичайна текстова одиниця, а підставовий, семантично вбирущий словообраз..." [1, 3].

Мати Україна часто зображується як "поневолена" ("*Батько*, твої рідні *діти* четвертують рідну *Неньку* Україну... 29.08.1920), але при цьому звучить упевненість у її кращій долі ("*Батькові* поневоленої *неньки* України надсилаю щирий свій привіт, надіюсь, що недалеко та хвилина, коли народ... гордо підніме свій національний жовто-блакитний прапор... М. Кармелюк з Херсонщини. 3.07.1920". Вільна ж Україна персоніфікується в образі щасливої матері: "Україно! *Мати* гідного *сина!*.. 1965". "Спасибі *Батькові* українського народу за незалежність *матінки* України. Олеся і Дмитро в день весілля. 2003".

Разом з тим, семантична визначеність слова не завжди ототожнюється з його однозначністю, інколи багатозначний контекст призводить до семантичних трансформацій, підмінюючи детоната. Прикладом такого контекстного (оказіонального) переносного значення є запис: "Шевченко: "Поховайте та вставайте". Гоголь: "Не встанемо, *мамо* (з колін). Умремо, а не встанемо". Отак і нині, Тарасе! 27.02.1994". В цьому ремінісцентному зіставленні опонують дві позиції щодо "свого" і "чужого", "українського" і "малоросійського", "бунтарського духу" і "запобігання". Родинний компонент у слові "мамо" на рівні сприйняття

суб'єкта мовлення повністю нейтралізується гамою почуттів: зневагою до колінкування перед імперською "мамою", апеляцією до Шевченкових заповітів тощо. Багатопланові емоційно-оціночні конотації не зводяться лише до рецепції літературних текстів, а сягають значно глибше, уможовлюючись культурно-історичними і суспільними чинниками.

Ю. Барабаш відзначає, що "у Шевченка архетип матері відповідно до глибинної етнокультурної традиції виступає метафорою України" [1, 42]. В той же час із записів Книг вражень архетип родини в його лексичному вираженні цілісно постає як послідовна, розгорнута метафора (з огляду на відтворюваність і регулярність) української нації. Метафору наразі розглядаємо як когнітивний процес, спосіб світобачення, моделювання світу [6, 335]. Адже людина "вмонтовує" у мові світ і своє уявлення про нього, "творячи картини за законами подібності" [12, 17]. Лексика з родинною семантикою у записах Книг вражень з численними номінаційно-конотативними нашаруваннями створює синкретичний і водночас цілісний образ родинного зв'язку між членами етносу. В цьому виявляється єднальна, консолідуєча роль мови, "рецептора духовно-емоційної сфери людини" [6, 553], у формуванні народу як нації.

Все ж, при розгляді терміну значення як відношення знака до означуваного [6, 208], співвідносності між мовою і означуванним зовнішнім світом, доведеться визнати, що семантично об'єднуюче значення родинності, засвідчене у тексті Книг вражень, не повною мірою відповідає реаліям української родини "з великої літери" – нації. Втім, ідеального народу не існує – є лише ідеальні стани його душі. Саме такі, ідеальні (не в сенсі *нереальні*, *уявні*, а як *досконалі*, *взірцеві*) стани душі актуалізує духовна енергія Шевченкової могили. Свідчення тому – численні записи, напр., від 7.08.1927: "Велику Могили одвідав, щоб узяти вогню від великого *родинного українського вогнища*...".

1. Барабаш Ю. Я. Тарас Шевченко: імператив України. Історіо- й націософська парадигма. – К., 2004; 2. Бійчук Г. Актуалізація архетипів національного підсвідомого засобами художнього слова // Дивослово. – 2005. – № 1; 3. Грабович Г. Поет як міфотворець. (Семантика символів у творчості поета). – К., 1991; 4. Зборовська Н. Тарас Шевченко у жіночих студіях // Світи Тараса Шевченка. Т. II. – Н.-Й. – Львів, 2001; 5. Зубрицька М. Феноменологічний аспект читача в творчості Тараса Шевченка // Світи Тараса Шевченка. Т. II. – Н.-Й. – Львів, 2001; 6. Енциклопедія української мови. – К., 2004; 7. Караванський С. Практичний словник синонімів української мови. – К., 1995. 8. Книги вражень відвідувачів могили Тараса Шевченка (за 1897 – 1916 рр. зберігаються в ЦНБ НАН України, за 1917 – 2007 рр. – у фондах Шевченківського національного заповідника. Цитати подаються в авторському написанні із зазначенням дати запису; 9. Липа Ю. Призначення України. – Львів, 1992; 10. Мацько Л. Значення поетичної творчості Тараса Шевченка для розвитку української мови і культури // Матеріали Всеукраїнської науково-методичної конференції "Т. Г. Шевченко і світова культура". – К., 2004; 11. Пахаренко В. І. Незбагнений апостол. – Черкаси, 1999; 12. Сербенська О., Волощак М. Актуальне інтерв'ю з мовознавцем. – К., 2001; 13. Словник мови Шевченка: У 2 т. – К., 1964. – Т. 1; 14. Словник української мови: В 11 т. – К., 1974. – Т. 1. 15. Словник української мови: В 11 т. – К., 1978. – Т. 9.

16. Спогади про Тараса Шевченка. – К., 1982; 17. *Стех М. Р.* Інвентар Шевченкового знаряддя // Кур'єр Кривбасу. – 2002. – № 156; 18. *Тараненко О. О.* Відображення суспільного сприйняття світу в семантиці мови // Мова і культура. – К., 1986; 19. *Тарахан-Бережа З. П.* Святина. – К., 1998; 20. *Чак Є.* Мовний етикет // Дивослово. – 1998. – № 8; 21. *Цимбалістий Б.* Родина і душа народу // Українська душа. – К., 1992.

О. Кульбабська, канд. філол. наук

Атрибутивні конструкції як засіб вторинної предикації в поліпропозитивному простому реченні

Сучасні лінгвістичні дослідження в галузі семантики позначені багатоаспектним аналізом мовних одиниць, за якого семантичні параметри номінативних конструкцій учені вивчають у найтіснішому зв'язку з функціонально-граматичними і функціонально-інформативними параметрами (І. Р. Вихованець, К. Г. Городенська, Н. В. Гуйванюк, Л. О. Кадомцева, О. Д. Пономарів та ін.). Висновки мовознавців про те, що "синтаксис є семантичним, тобто його категорії та елементи співвідносяться певним чином з зовнішніми об'єктами, а семантика – синтаксична, тобто відображає відношення між словами-позначеннями" [2, 7] спонукає досліджувати репрезентації синтагматичних відношень у семантиці граматичних одиниць. Актуальність подібних наукових розвідок зумовлена, зокрема тим, що в художньому тексті мовні засоби не тільки відбивають реальну дійсність, а й служать формою художніх образів. "Для поезії, слово якої завжди багатозначне і не може бути адекватно перекладеним мовою логіки, характерна особлива семантична глибина тексту" [15, 3]. Явище значно більшої інформативної ємності поезії, порівняно із звичайним мовленням і навіть мовою прози, пояснюється тим, що у вірші будь-який елемент (у тому числі й суто формальний) стає носієм певного змісту (А. Мойсієнко, С. Єрмоленко, Н. Сологуб, Н. Гуйванюк, А. Загнітко та ін.), що й спричинюється до "прирощення" нового, додаткового смислу. Мета цієї статті полягає у з'ясуванні механізмів семантичного ускладнення простого речення засобами вторинної предикації – атрибутивними компонентами (синтаксемами), що відкривають неповторний художній світ Тараса Шевченка і мають невичерпні резерви змісту.

У синтаксисі простого речення *атрибути* (лат. *attributum* – додане, приєднане) традиційно розглядають як означальні поширювачі, що характеризуються такими ознаками: 1) не входять до структурної схеми речення; 2) зазвичай виражені прикметником та іншими узгоджуваними словами; 3) спосіб зв'язку – у типових виявах – узгодження "за плінними категоріями числа і відмінка *гарн-ий друг – друг – гарн-их друз-ів*: у кожній парі наявний контролер-вершина (*друг, друз-ів*), а мішень – залежне (*гарн-ий, гарн-их*)" [9, 342]; 4) стоять перед означуваним

словом; 5) означуване слово – іменник (займенник); 6) означають конкретизувальну ознаку предмета; 7) можуть входити як до складу теми або реми, так і до складу комплексної теми чи реми [3, 87; 9, 167; 16, 66 – 67; 12, 60; 19, 96 та ін.]. В узагальненій ознаці предмета, відзначає І. Вихованець, об'єднано багато частковіші значення [5, 89], наприклад, значення власне ознаки предмета (**сердитий вітер** (29); **карі очі** (29); **кучерявий дуб** (33); значення ознаки за дією (**замордований кінь** (33); **биті шляхи** (35); значення присвійності (**козацькі очі** (30); **господа слово** (80)4 **сльози дівочи** (164); значення суб'єкта при віддієслівних іменниках (**спів дівчини** (331); **рада отаманів** (90) та ін. В атрибутивно-субстантивних конструкціях – постійних епітетах – яскраво виявилися поетичні принципи раннього періоду творчості Шевченка, передусім риси романтичного художнього мислення, з його підкресленою орієнтацією на фольклор, а відмінність у характері ознаки уможливила конкретизацію назви того самого предмета кількома означеннями: *Нащо мені чорні брови, Нащо карі очі, Нащо літа молодії, Веселі дівочи* (40); *...ти Всю славу козацьку за словом єдиним Переніс в убогу хату сироти* (43) або постпозитивними уточнювальними конструкціями: *Заплаче злодій, лютий злодій* (42).

У присубстантивній із формально-семантичного боку й атрибутивній (наближеній до семантико-синтаксичної) позиціях використовуються різні морфологічні варіанти атрибутивної семантики, зокрема прикметники, дієприкметники як основні варіанти, відмінки і прийменниково-відмінкові форми, напр.: *Злая доля, може, по тім боці плаче* (43); *Шелестить пожовкле листя* (271); *Оживуть гетьмани в золотім жупані* (120). Предметом наших спостережень стали атрибутивні конструкції, побудовані за схемою "прикметник + іменник (займенник)".

Категоріальні властивості прикметників і дієприкметників свідчать про широкий діапазон їх лексичної та граматичної семантики. Так, граматична залежність ознакових слів від іменника компенсується складними сигніфікативними властивостями атрибутива, високим ступенем його значеннєвої ємності, предикативними можливостями [13, 227]. Такий семантико-синтаксичний потенціал зумовлює належність розглядуваних синтаксем до слів із пропозитивним типом значення, тобто такого, яке наближається до семантики речення [4, 133 – 135]. Оскільки атрибутиви здатні реалізувати свої конкретні значення лише за умов смислового і синтаксичного поєднання з іменниками, які виступають назвами носіїв відповідних ознак, якостей, властивостей [6, 40], можна вважати, що пропозитивним є атрибутивно-субстантивне сполучення загалом, проте основне семантичне навантаження в цьому комплексі має атрибут, наявність якого у контексті сигналізує про поліпрозитивність усього речення.

Відповідно до вербоцентричної концепції, семантично елементарне просте речення складається з предиката й зумовленої його семантико-

синтаксичною валентністю кількості іменникових аргументів [5, 125; 9, 286; 19, 187; 14, 87 та ін.], що формують структуру пропозиції, яка відображає ситуацію, події, напр.: *Шоєв кобзар до Києва* (61); *Зима біла* (272); *А берег ушитий увесь каменем* (238); *Легше плакать [як ніхто не бачить]* (251). Типовими формами предикатних слів виступають *дієслова, прикметники і прислівники* [5, 122]. Ситуація – це елемент недискретного людського досвіду, а пропозиція – це наслідок інтерпретації чи концептуалізації цього досвіду людиною. За об'єднання двох елементарних простих речень в одне ускладнене (неелементарне) один із предикатів займає центральну формально-синтаксичну позицію присудка або співвідносного з присудком головного члена односкладного речення, а другий – пересувається на периферію речення, набуваючи властивостей приіменникового / придієслівного поширювачів чи ускладнювальних компонентів (детермінантів, дуплексивів, напівпредикативних конструкцій тощо). За таких умов семантичними корелятами атрибутивної синтаксеми виступають різні предикати вихідного елементарного речення. Найпростішим перетворенням є транспозиція предиката якості з формально-синтаксичної позиції присудка в приіменникову позицію, пор.: *Зима буде люта // Зустріється зима люта...* (52). Дещо складніші трансформації бувають у конструкціях, де семантичний корелят атрибутивної синтаксеми складають предикати дії або процесу, пор.: *Зanedужала небога* (291) // *А де ж Ганна, Катерино? Я пак і байдуже! Чи не вмерла? "Ні, не вмерла, а дуже нездужа"* (293) // *Нездужа Ганна звернулася до Марка* (3 підручн.) Атрибутивні синтаксеми також розгортаються у підрядну частину складнопідрядного речення, пор.: *Не розплете довгу косу* (30) // *Косу, яка є довгою; Не вимили біле личко слізоньки дівочі* (29) // *Слізоньки, які ллє дівчина; Столітні очі, як зорі, сміялись* (149) // *Очі, яким сто років; А тим часом стародавню Січ зруйнували* (151) // *Січ, що заснували давно; придорожня роса // то не роса Вранці при дорозі На спорши і не ваші Дуже дрібні сльози* (163) // *роса, що впала при дорозі*; 2) рідше – у складну синтаксичну конструкцію, як-от: *Шляхетські гроші // гроші, що належать шляхті, яка збагачується за рахунок бідняків*. За спостереженнями І.Кононенко, пропозитивні прикметники описової семантики входять до конструкцій, які відбивають різні галузі соціальної сфери та міжособистісних відносин, передають найбільш актуальну з погляду мовця ознаку серед інших домислених ознак референта [13, 231].

Отже, атрибутивні синтаксеми, виражаючи відповідно ознаку предмета, кількість, ознаку ознаки, "стосуються вторинних функцій ознакових слів, використовуються лише за синтаксичного ускладнення речень ...внаслідок зниження рангу предиката, тобто переведення його з центральної позиції речення в периферію" [3, 122]. Схематично цей процес можна представити так: P→P'. Номінація подій реченнями з

актуалізованим атрибутом пов'язана з відношеннями "глибинної, семантичної предикації" [20, 89]. На те, що атрибутивне словосполучення може становити собою "згорнуту предикативну одиницю", вказують їх кореферентні співвідношення зі складними реченнями [7, 78].

Семантико-синтаксичні особливості вторинних предикатів виявляються в явищах *конденсації* – це здебільшого згортання додаткової пропозитивної інформації у внутрішньореченнєвій структурі. Різновидами конденсації є *номіналізація, інфінітивізація, партиципація, атрибутивізація* та *адвербіалізація* компонентів у межах синтаксичних структур [7, 177]. У цьому аспекті за формальними атрибутивними відношеннями приховуються семантико-синтаксичні відношення різної природи [3, 123], про які йтиметься нижче. Потрапляючи у висловлення, атрибути разом з іншими елементами організують його зміст, виконують комунікативні завдання автора (мовця). Це спричинює процес комунікації, оскільки "мета повідомлення полягає у виділенні з нього деякого предмета чи групи предметів за певною ознакою (ознаками)" [169]. Атрибути призначені для маркування важливих особливостей ситуації, для конкретизації та виокремлення головної ознаки, аспекту цієї ситуації, напр.: *[Мати] Благословить дітей своїх Твердими руками і діточок поцілує Вольними устами* (306). Інформація атрибута є комунікативно значущою та актуальною для речення, а він виконує функцію глибинного предиката, обов'язкового компонента, що забезпечує семантичну адекватність висловлення до повідомлюваного.

Для віршової мови Т. Шевченка характерні конструкції, ускладнені одиничними прикметниками різних лексико-семантичних розрядів, дієприкметникові звороти, відокремлені й невідокремлені, що відповідають структурному типу AdjN (Pron.), PartIN (Pron.). N₁Vf, [Part I – НК]. Атрибутивні конструкції мають просту синтаксичну будову, але складну семантичну організацію, виявляючи тенденцію до економії мовних засобів. Ця властивість реалізується насамперед у буттєвих реченнях, у яких атрибут потрапляє в комунікативний фокус і актуалізується, напр.: *Срібний перстень на руці* (31); *Така її доля... О боже мій милий!* (, 30). *[Кобзарі] не бачать, що є брови Чорні, карі очі, І високий стан козачий, І гнучкий дівочий. Що є коси, довгі коси, Козацька чуприна...* (158). У подібних реченнях семантична недостатність предикативної ознаки, її інформативна невизначеність потребують використання різних засобів, що компенсують інформативну неповноцінність ознакового поняття. Справді, дуже часто повідомлення про існування яких-небудь предметів та подій у світі не інформативно, тому головна функція атрибута – розкрити й уточнити властивості денотата. Причому екзистенційні відношення зберігаються якщо "речення містить ім'я на позначення неозначеної множини. /.../ Якщо ім'я буттєвого предмета набуває конкретної референції, актуалізація якісного

означення спричинює перетворення екзистенційних відношень у предикатні" [1, 224, 280].

Інколи якісні прикметники перебувають у причиново-наслідкових, часових, допустових та умовних відношеннях з предикатом базової структури (про це свідчить широкий контекст) і стають глибинними предикатами, відображаючи "інтелектуальні зусилля мовців установити логічні зв'язки між ознаками й властивостями, пояснити ті чи інші явища" [24], напр.: *І той минує – день Маковія, Велике свято в Україні. Минує – і лях, і жидовин Горілки, крові упивались, Кляли схизмата, розпинали, Кляли, що нічого вже взять. /.../ Ляхи заснули, а іуди Ще лічать гроші уночі, Без світла лічать бариші, Щоб не побачили, бач, люде. І ті на золото лягли і сном **нечистим** задрімали* (117); *Горить Сміла, Смілянщина Кров'ю підпливає. Горить Корсунь, горить Канів, Чигирин, Черкаси; **Чорним** шляхом запалало і кров полилася Аж у Волинь* (121); *"Там Оксана, там весело І в **сірій** свитині; а тут... тут... що ще буде? Може, ще загину"* (120); *"Добре, сину, ножі будуть На **святеє** діло"* (122); ***Безславному** тяжко сей світ покидать* (86).

На значну комунікативну насиченість, інформативну новизну ідентифікувальних атрибутів вказує неможливість їх вилучення з текстового масиву, адже у такому разі висловлення не відповідає авторській інтенції. "Атрибутивне словосполучення у цьому випадку часто являє собою згорнуту предикативну конструкцію" [1, 355].

Поширені у потічних текстах Т. Шевченка й висловлення, що можна кваліфікувати як контамінацію двох структур: з основною предикацією і згорнутою, репрезентованою атрибутивним словосполученням, де предметі ознаки пов'язані відношеннями глибокої, семантичної предикації [20, 89]. У таких висловленнях атрибутивні конструкції легко розгортаються в присубстантивні підрядні речення і справляють враження, що мовець, не встигаючи оформити свою думку, представляє її в розчленованому вигляді, фрагментарно, поступово, напр.: *Рече та стогне Дніпр **широкий*** (29); *А тим часом воріженьки Чинять свою волю – Кують речі **недобрії*** (47). Як свідчить фактичний матеріал "зсув у бік предикативності" [20, 89] найбільш виразно виявляється за умови постпозитивного або дистантного розташування атрибута щодо означуваного іменника, напр.: *Я Катруся твоя **люба*** (59), *Дивлюся на море **широке, глибоке*** (43); *Полюбила чорноброва Козака дівчина* (73); або виділення логічним наголосом, напр.: *Одна його доля – чорні бровенята, та й цих люде **зздри** не дають носить* (57), або парцеляції: *А поки – спочину Та тим часом розпитаю Шлях на Московщину. **Далекий** шлях, пани-брати, Знаю його, знаю!* (53). В усіх наведених прикладах прикметники мають загально нормативне оцінне значення, адже оцінна семантика взагалі тісно пов'язана з предикативною функцією слів [11, 66] і є головною метою, що для досягнення її автор уживає у висловленні атрибут. Подібні висловлення

можна розглядати як яскравий приклад нашарування модусних аспектів смислу речення на його пропозитивну семантику, що особливо притаманно розмовному мовленню.

Фрагментарний спосіб вираження думки уможлиблює відокремлення атрибута, найчастіше одиничного й постпозитивного: *А пан глянув...одвернувся...Пізнав, **препоганий**, Пізнав тії карі очі, чорні бровенята...*(62); *Отакій-то Перебендя, **Старий та химерний!*** (71). Інколи з метою посилення комунікативної значущості та окремішності таких атрибутів, мовець вдається до сегментації, напр.: *Іде шляхом молодиця, Мусить бути, з праці. **Чого ж смутна, невесела, Заплакані очі?*** (54); *Зілля дива наробило – тополею стала. Не вернулася додому, Не діждала пари. **Тонка-тонка та висока – До самої хмари*** (78); *Ну, хоч глянем на Чигирин, **колись козачий*** (107).

Відокремлення атрибутів – якісних прикметників не тільки порушує формально-синтаксичні зв'язки в структурі атрибутивного словосполучення AdjN, а й зумовлює великі функціонально-семантичні зсуви. Відокремлений одиничний атрибут вже не виконує функцію ідентифікації, а набуває характеризувальних властивостей, тобто функції додаткового (щодо предикативного) повідомлення про названий об'єкт, а також конденсує суб'єктивно-емоційну оцінку автора.

Відносні прикметники також здатні імпліцитно, економно слугувати номінацією цілої ситуації. І. Вихованець відзначає, що це вторинні прикметники, що виражають "ознаки, які мають виразно похідний характер і сформувалися через стосунок до предмета" [3, 127], напр.: *Нехай **душі козацькі** В Україні витають* (68); *Якби-то далися **орлині крила*** (30); *Може, **найдесться дівоче Серце, карі очі*** (67). Іменники, транспонуючись у прикметники, за допомогою суфіксів виражають значення присвійності, тобто "заступають посесивні предикати" [3, 127], як-от: *Не **китайкою** покрились **козацькі очі*** (29) // *Козаки мають очі → очі козаків → козацькі очі*. Отже, відносні прикметники часто виступають одним із засобів конденсації висловлення. Вони здатні називати ситуацію за деякими її штрихами, якими служать актанти. Щоб експлікувати ситуацію, потрібна окрема предикативна одиниця (підрядне присубстантивне), у якому трансформоване означення посідатиме позицію одного з актантів, напр.: *Тії слави **козацької** Повік не забудем!* (63) // *Тієї слави, **що** здобули козаки, повік не забудем!* Використовуючи такі словосполучення, мовець впевнений у тому, що його правильно зрозуміють, інакше – він би називав усі конструктивні елементи мікро ситуації. Проте автор висловлення, зазначає Т. Туліна, найчастіше обмежується тим, що репрезентує ситуації не викінченим текстом, а ніби пунктирно позначаючи її опорні елементи в мінімально розчленованому вигляді: за участі, зазвичай, лише двох повнозначних лексем і без експліцитної предикації [17, 20]. Означуване "наче схематично відображає життєвий досвід людини, репрезентовані ним об'єкти, події,

процеси, факти, їх оцінки та ін. Означуване цих знаків формує їхній зміст і повідомляє основну актуальну інформацію" [8, 104].

Крім інформативної функції, атрибути у віршованому тексті виконують і естетичну, відіграючи головну роль у структурі метафоричного образу. Так, метафоричні епітети створюють емоційний настрій, уточнюють висловлювані Т. Шевченком почуття, увиразнюють мовну естетику вірша. Наприклад, у сполученні з іменником "слово" прикметники "добре" (57), "ласкаве" (69), "боже" (71), "господа" (80), "мертве" (87), "розумне" (88), "брехнею підбите" (88), "єдине" (138) передають найтонші відтінки сприймання його ознак. Зокрема, переносне вживання якісних і відносних прикметників, дієприкметників сприяє поглибленню асоціативних поетичних образів, напр.: *Сердитий вітер завива, додолу верби гне високі, горами землю підніма* (29); *Не вернуться сподівані, Не вернется воля, не вернутся запорожці, не встануть гетьмани, не покриють Україну Червоні жупани! Обідрана, сиротою Понад Дніпром плаче* (79); *Не заревуть в Україні Вольнії гармати* (249); *Було колись – в Україні Ревіли гармати; Було колись – запорожці Вміли панувати. Панували, добували І славу, і волю; Минулося – осталися Могили на полі. Високі ті могили* (82).

Так само допомагають передавати найтонші відтінки емоційного сприймання ознак образу душі такі прикметники, як: *залежляя* (42), *праведная* (43), *козацька* (68), *жива* (88), *щира* (87).

Семантика прикметникових метафоричних словосполучень "Божа мова", "не мудра та щира мова", "голосна та правдива мова" допомагає розкрити індивідуальне бачення поетичного світу Т. Шевченка. Напр.: *Праведная душе! прийми мою мову, не мудру та щиру* (43); *От де, люде, наша слава, Слава України! Без золота, без каменю, Без хитрої мови* (80).

Сила почуттів ліричного героя засвідчується метафорами, що виникають з одного боку, внаслідок споглядання навколишньої дійсності та відповідних асоціацій, з іншого – як результат розвитку психічних почуттів ліричного героя. Разом з тим, прикметникові згорнуті пропозиції допомагають автору на ґрунті мовних одиниць посилити таку естетичну категорію, як прекрасне.

1. Арутюнова Н. Д. Предложение и его смысл: логико-семантические проблемы. – М., 1976; 2. Береговая Э. М. Очерки по экспресивному синтаксису. – М., 2004; 3. Вихованець І., Городенська К. Теоретична морфологія української мови. – К., 2004; 4. Вихованець І. Р., Городенська К. Г., Русанівський В. М. Семантико-синтаксична структура речення. – К., 1983; 5. Вихованець І. Р. Граматика української мови: Синтаксис. – К., 1993; 6. Грищенко А. П. Прикметник у структурі словосполучення і речення // Українська мова і література в школі. – 1986. – № 7; 7. Гуйванюк Н. Номінативна деривація і кореферентність синтаксичних одиниць // Науковий вісник Чернівецького університету. – Вип. 276 – 277: Слов'янська філологія. – Чернівці, 2006; 8. Заєнітко А. П. Лінгвістика тесту: теорія і практикум / Науково-навч. посібник. – Донецьк, 2006; 9. Заєнітко А. П. Теоретична граматики української мови: Синтаксис:

Монографія. – Донецьк, 2001; 10. *Золотова Г. А.* Коммуникативные аспекты русского синтаксиса. – М., 1982; 11. *Камынина А. А.* Современный русский язык. Синтаксис простого предложения. – М., 1983; 12. *Каранська М. У.* Синтаксис сучасної української літературної мови: Навч. посіб. – К., 1995; 13. *Кононенко І.* Пропозитивність прикметників в українській і польській мовах // Матеріали V конгресу Міжнародної асоціації україністів. Мовознавство: Зб. наук. ст. – Чернівці, 2003; 14. *Слинько І. І., Гуйванюк Н. В., Кобилянська М. Ф.* Синтаксис сучасної української мови: Проблемні питання – К., 1994; 15. *Смілянська В., Чамата Н.* Структура і смисл: спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка. – К., 2000; 16. *Сучасна українська мова.* Синтаксис: навч. посіб. / С. П. Бевзенко, Л. П. Литвин, Г. В. Семеренко. – К., 2005; 17. *Тулина Т. А.* Функциональная типология словосочетаний: Монография. – 1976; 18. *Шевченко Т.* Твори в 5-ти т. – Т. 1: Поетичні твори (1837 – 1847). – К., 1978; 19. *Шульжук К. Ф.* Синтаксис української мови: Підручник. – К., 2004; 20. *Юрченко В. С.* Простое предложение в русском языке. – Саратов, 1972.

Л. Підкамінна, канд. філол. наук

Лексико-семантичне поле епітетних конструкцій на означення характеру ліричних персонажів у поетичній мовотворчості Т. Г. Шевченка

Сучасні дослідження Шевченкової мовної практики (Ю. Дядищева-Росовецька, О. Грабовецька, А. Мойсієнко, С. Січкара, В. Русанівський та ін.) свідчать про необхідність вивчення поетичної творчості майстра слова як системи образних компонентів, які, власне, у своїй системності й виявляють його художні настанови, особливості ідіолекту. Одним із визначальних образних компонентів у стилістичному плані є епітет. На стилетворчу і смислотворчу активність цього тропу у поезії Т. Г. Шевченка вказували В. Ващенко, Ю. Дядищева-Росовецька, І. Журба, О. Грабовецька, С. Єрмоленко, Л. Мацько, А. Мойсієнко, В. Русанівський, Н. Сидяченко та ін.

Виділення у системі художнього тексту епітетів як елементів, які і є однією з ознак, що характеризують художній твір як такий, все частіше здійснюється сучасними мовознавцями методом семантичного поля. Сучасні лінгвістичні дослідження демонструють ефективність такого підходу для вивчення певного фрагмента мовної дійсності, адже "такий метод допомагає систематизувати тезаурус відповідно до відображення у ньому ментальної картини світу, тобто взаємозв'язок окремих груп слів – семантичних полів – відображує взаємозв'язок фрагментів загальної для носіїв мови картини світу" [11, 35].

На можливість епітетів утворювати семантичні поля звернули увагу М. Братусь, Л. Дяченко-Лисенко, С. Єрмоленко, В. Красавіна, Н. Сидяченко, Л. Шутова та ін. На важливість вивчення мови Т. Г. Шевченка як польової структури вказував В. Ващенко [4, 73 – 75]. З огляду на вищезазначене детального вивчення потребує лексико-

семантичне поле епітетних конструкцій на означення характеру ліричного персонажа у мовотворчості Т. Г. Шевченка, адже суть художньої творчості полягає у втіленні всезагальних проблем людства в індивідуальні характери, взаємини і долі персонажів, які живуть в уявленні автора. На важливість такого мовного матеріалу вказував І. Гальперін: "Відомо, яку велику роль відіграє мовленнєва характеристика героїв у загальній концептуальній інформації твору" [6, 64].

Літературний характер являє собою конкретну сукупність душевних рис, що визначає індивідуальність зображуваної особи й водночас узагальнює собою певні життєві типи людей, які постають у творі як предмет авторського пізнання та оцінки. Не факти, вказував І. Лессінг, а характери дійових осіб, за допомогою яких факти здійснились, примушують поета переважно вибирати ту, а не іншу подію. Лише характери священні для нього [5, 133 – 136].

До лексико-семантичного поля зараховуємо епітети, які безпосередньо у своїй семантичній структурі містять оцінку-характеристику внутрішньопсихологічних якостей особистості (Пор., наприклад, *щирий*: який прямо, безкорисливо, чистосердечно виражає свої почуття, думки; відвертий, правдивий [12, XI, 585]) і сполучаються з дистрибутами, які називають особу або сукупність осіб, оскільки "персонажну сферу літератури складають не лише відокремлені індивідуальності, але й збірні герої" [5, 144] (люди, пан, громада, діти, ворог, рід і под.), а також епітетні конструкції, які метафорично або метонімічно характеризують ліричного персонажа: сатана-чоловік, неложні уста, скажений язик, сліпі люди, темний раб і под. Вважаємо характерологічними ознаками і перифрастичні сполуки: людський шашіль (пан), презавзятий патріот (пан), пекельні діти (конфедерати), блудний котюга (Давид), кроткий пророк (Марко Вовчок), великий чудотворче (Щепкін), великомученик святий (Лермонтов) і под.

Проаналізувавши фактичний матеріал, на основі семантичних множників у межах ЛСГ "Характер" виділяємо декілька лексико-семантичних груп: ЛСГ "Характер", ЛСГ "Вдача", ЛСГ "Інтелектуальні особливості".

Ядерну зону формують перші дві лексико-семантичні групи. За допомогою епітетних конструкцій, які зараховуємо до цих ЛСГ, автор і визначає "сукупність психічних особливостей, з яких складається особистість людини і які проявляються в її діях, поведінці" [12, XI, 23]. ЛСГ "Інтелектуальні особливості" зараховуємо до периферії семантичного поля, оскільки будь-яка інтелектуальна особливість безпосередньо не є рисою характеру, однак здатна визначати й зумовлювати розвиток останньої (Пор.: *хитрий*: 1. Який для досягнення чого-небудь діє непрямыми, обманними шляхами; підступний, лукавий; 2. Який визначається розумом, кмітливістю; розумний, мудрий [12, XI, 64]).

ЛСГ "Характер" формують епітетні конструкції, які визначають стійкі психічні властивості, особистісні риси персонажа.

Спостерігаючи, художньо відтворюючи життя, митець виділяє в ньому два протилежні полюси – прекрасне і потворне – та відповідно між ними розгрупує життєві явища. Інколи для особливої виразності посилює у цих явищах домінуючу первину [10, 88]. Крім того, у силу своїх категоріальних ознак епітети у своїй семантичній структурі містять аксіологічний компонент, отже, за допомогою епітетних конструкцій автор має змогу моделювати і позитивні, і пейоративні характеристики ліричного персонажа.

Позитивні риси характеру у поетичних творах Т. Г. Шевченка окреслюють епітети *вірний, добрий, добросердий, жвавий, завзятий, кроткий, ласкавий, незлобний, нелукавий, правдивий, сміливий, смілий, хоробрий, цікавий, щедрий, щирий* та ін.

Епітетна ознака, співвідносна зі словом, що має денотативний статус особи, може також функціонувати із тим же значенням у поєднанні з дистрибутами на позначення частин тіла, атрибутів цієї особи, тобто має місце метонімічний перенос (Пор.: *щирий друг* (II 333.21) – *щире серце* (II 214.82), *горда графиня* (II 157.14) – *горде око* (I 344.156) і под.). Такі епітетні конструкції, так само, як і метафоричні, також вважаємо характерологічними.

Отже, до ЛСГ "Характер" зараховуємо епітетні конструкції, які в образній формі, на основі суміжності або спорідненості асоціацій характеризують ліричний персонаж: *великий друг* (I 259.12), *доброриздущі руки* (II 333.25), *друже-брате* (II 47.91), *роботящі руки* (II 334.41), *настоящий християнин* (I 327.85), *щира мова* (I 13.85), *неложні уста* (II 285.33), *нелукаве серце* (I 347.261), *чистий серцем* (II 333.28) і под.

А доброзиздущим рукам

І покажи, і поможи,

Святую силу ниспошли.

А чистим серцем? Коло їх

Постави ангели свої

І чистоту їх соблюди. (II 333. 25)

...Друже-брате!

Ще прийде ніч в смердячу

хату,

Ще придуть думи! (II 47.91)

Позитивна оцінка передбачає, що об'єкт у цьому випадку характеризується як такий, якому притаманні позитивні якості. Автор також виражає своє ставлення: схвалення, захоплення тощо.

Негативні риси характеру поет змальовує за допомогою епітетів *жестокий, заздрий, заздро, злий, злоначинающий, зрадливий, ледачий, ледащия, лепський, лихий, лукавий, лютий, навісний, недобрый, непевний, неправедний, несамовитий, сердитий, скажений, скупий, хитрий* та ін.

Характеризують персонаж й образні епітетні конструкції: *боязливе серце* (I 229.78), *велеречивий язик* (II 289.11), *горде око* (I 344.156), *несита рука* (I 344.137), *неситі пани* (II 219.43), *люта погань* (II 461.В),

лихая твар (II 94.50), *лукавії уста* (II 289.10), *милосердий істукан* (II 273.329), *медоточиві уста* (II 289.2) та ін.

Негативна оцінка вказує на те, що об'єкт характеризується небажаними властивостями, ознаками. Автор висловлює своє негативне ставлення до персонажа – несхвалення, іронію, обурення тощо:

Ніхто й не бачив, як проїхав
Той управитель, **лях ледачий**.

А він так добре бачив,

А надто молодую!..

За що пак милує Господь

Лихую твар такую. (II 94.50)

Даєш ти, Господи єдиний,

Сади панам в твоїм раю,

Даєш високії палати.

Пани ж неситії, пузаті,

На рай твій, Господи, плюють.

(II 219.43)

Аморальні якості і вчинки людей: неситість, підступність, жорстокість, загарбництво, здирство, мовчазне потурання злу, Шевченко втілював у образах панів, ксьондзів, царів, інших поневолювачів простого люду:

Тим **неситим очам**,

Земним богам-царям,

І плуги, й кораблі,

І всі добра землі,

І хвалебні псалми

Тим **дрібненьким богам**. (II

33.34)

Кесарі... то погань!

Погань лютая, без Бога;

Сказано **дракони!** (II 461.B)

На думку В. Смілянської, Шевченків образ світу завжди побудований на конфліктах, суперечностях, протистоянні й боротьбі антагонізмів соціальних та моральних. Шевченко не визнає абстрактної боротьби добра й зла; у його світі добро й зло завжди конкретне, втілене у соціально визначені постаті, конфлікт між якими не може бути замурений [13, 111].

Однак поділ епітетних конструкцій на такі, що характеризують ліричний персонаж позитивно, і такі, що дають негативну характеристику, досить умовний, Шевченків епітет часто буває неоднозначним. Наприклад, епітет *кроткий* (Пор.: кроткий – добрий, сердечний, лагідний [12, IV, 367]), сполучаючись із дистрибутом *пророк* має позитивну конотацію: Вомісто **кроткого** пророка... Царя вам повелів надати! (II 102.24).

Однак у поезіях "Колись то ще во время оно...", "Осії. Глава XIV" епітет "кроткий" вживається з іронічно-саркастичним значенням:

Колись то ще, во время оно

Полімпій Нума, римський цар,

Тихенький, **кроткий** государ,

Втомившись, пишучи закони,

Пішов любенько погулять.

І одпочить. Та спочивавши,

Додумать, як би то скувать

Що крикне кара невиспуца,

Що не спасе їх **добрий** цар,

Іх **кроткий**, *п'яний* господар

(II 328.39)

Кайдани на римлян... (II 335.3)

Тут маємо яскравий приклад індивідуально-авторського ускладнення семантичної структури епітета, розширення його функціонального обсягу за рахунок означуваного, адже "тільки означуваний об'єкт зазвичай виводить на перший план конотативні, маргінальні семи епітета, часто адгерентні, які, у свою чергу, характеризують об'єкт з нового, часто непередбаченого боку" [7, 81].

Семантичним кодом до розуміння епітета завжди є контекст – поетичний, вертикальний, культурологічний, адже Шевченко "належить до поетів, біографія яких є своєрідним ключем для адекватного розуміння його поезії, бо вона широко відбита у творах" [13, 83]. Слушною щодо цього є думка І. Гальперіна, який вважав, що багато ліричних віршів незрозумілі, якщо не знати тих асоціацій, які стали для поета творчим імпульсом [6, 80].

До ЛСГ "Вдача" зараховуємо епітетні конструкції, що характеризують темперамент, природу, натуру, долю ліричного персонажа. Негативні характеристики тут значно переважають: *дракони (кесарі) (II 461.В), дрібненький бог (II 333.39), ірод цар (II 314.393), нетверді ученики (II 322.726), пекельнії діти (I 96.777), пройдисвіт москаль (II 355.7), скверний гад (князь) (II 16.349), цар – творець зла, правди гонитель жестокий (II 281.74), аспід неситий (I 259.440), приплуда князь (II 9.52), чортів син (жид) (I 88.455), фельдфебель-цар (II 280.1), Нерон Микола (I 522.В), людюїд-кат (I 249.420), душеубогий ученик (II 322.726), подлий раб (II 280.18), супостат-християнин (II 462.В), народний розпинатель (II 263.15), самодержавець господар (II 352.68), кровавий шинкар (цар) (II 332.10), проклятий ксьондз (II 233.54), проклятий лановий (II 233.43), препоганий пан (I 46.737), преступне чадо (II 277.510)* та ін.

Характер інтонаційної теми персонажа зумовлюється й морально-етичним змістом характеру героя, й авторським ставленням до нього [13, 145]. Тому позитивними рисами називаємо ті, які викликають захоплення, співчуття, схвалення у поета; їх презентують епітетні конструкції *безталанна Оксаночка (II 218.18), буй-голова (II 32.20), лицар гетьман (II 218.28), люди небораки (II 358.1), невсипуща наймичка (I 315.219), козак-орел (II 45.28), пан-отаман (I 415.В), син-орел (I 76.45), сокіл-брат (I 140.2315), славний Гус (I 264.77), трудящі люди (II 332.13), робочі голови (II 332.4), святої волі споборники (II 282.93, апостол правди (II 362.4), сонця правди син (I 264.82, негрішне око (II 238.7), блаженний муж (I 340.1), найкращий парубок Микита (II 77.21), праведнича душа (I 345.193), преблагий муж (II 255.265), праведная мати (II 266.62), пренеповинний Петрусь (II 243.142), золотий плебей (II 321.672)* та ін.

Шевченко "у незвичайно високій степені" умів відчувати свою душу в інших "єствах", "підкладати свою власну психіку" своїм героям [1, 47],

тому в поетичних текстах епітетні конструкції, як правило, функціонують як дешифратори образу автора:

Аж за Байкал; загляну в гори, В вертепи темнії і в нори Без дна глибокії, і вас – Спорники святої волі – Із тьми, із смрада і з неволі Царям і людям напоказ На світ вас виведу надалі... (II 282.93)	Трудящим всеблагий, На їх окраденій землі Свою ти силу ниспошли. (II 332.13)	людям,
---	--	---------------

Вдачу поет часто ставить у залежність від соціального статусу: *Петрові собаки воеводи* (II 30.61), *фельдфебель-цар* (II 280.1), *кесар-кат* (II 32.12), *рабов раби (скіфи)* (II 278.547), *сатрап-капрал* (II 281.37), *самодержавець господар* (II 352.68), *Нерон Микола* (I 522.В), *товариш запорожець* (I 288.603), *лицар гетьман* (II 218.28), *міністри-раби* та ін.

Продуктивними у цій групі є метафоричні перенесення тварина-людина: *зміїне око* (II 51.98), *людської шашелі* (II 367.14), *вовча натура* (II 73.151), *оддосні щенята (цесаревичі)* (II 356.7), *собачий син* (II 171.218), *медвежа натура* (I 253.566), *син-орел* (I 76.45), *овеча натура* (I 338.52), *голубині очі* (I 237.14), *сука-мати* (I 143.2408), *скверний гад (князь)* (II 16.349), *блудний котюга (Давид)* (II 73.149); міфічна істота-людина: *чарівниця-сестра* (II 114.7), *сатана-чоловік* (II 82.220), *скурвий син* (II 253.189), *чортова сестра* (II 361.11), *чортів син* (I 88.455), *Юпітер-кесар* (II 273.350), *пекельнії діти (конфедерати)* (I 96.777).

Метафоричний зсув традиційно-узусної семантики означуваних лексем забезпечує динаміку розвитку характеру ліричного персонажа, що "можна розглядати як когезію образного плану, оскільки тут розгортання образу постійно пов'язується із зіставленням абстрактного типу, який лежить в основі створення даного образу" [6, 82].

У мовотворчості Т. Г. Шевченка спостерігаємо виразну тенденцію замінити однослівну номінацію образною епітетною конструкцією: хамів син (Ярема), чортів син (жид), *пекельнії діти (конфедерати)*, *груші гнилобокії (конфедерати)*, *скверний гад (князь)*, народний розпинатель (тиран), кат людський (цар), *людської шашелі (пани)* і под.

Аж зареве та загуде, Козак безверхий упаде, Розтрощить трон, Порфиру, Роздавить вашого кумира, Людської шашелі. Няньки, <i>Дядьки отечества чужого!</i> (II 367.14)	Дивіться, що роблять у титаря в хаті Пекельнії діти. (I 96.777)
--	--

Перифрастичні епітетні конструкції характерологічного плану Шевченко часто використовує у присвятах, звертаючись до свого на той час уявного, але об'єктивно існуючого адресата: великий чудотворче, возлюбленик муз і грацій (Щепкін у "Неофітах"), кроткий пророк (Марко Вовчок у вірші "Марку Вовчку"), великомученик святий, пророк Божий (Лермонтов у поезії "Мені здається, я не знаю...") і под.

Надзвичайно продуктивним у Шевченка для змалювання характеру, вдачі є епітет "святий". Святість для нього – це втілений моральний ідеал поведінки. Дистрибути набувають позитивної характеристики:

Молилися перед хрестом	<i>Благословенная в женах,</i>
Закуті в пута неофіти,	<i>Святая праведная мати</i>
Молились радісно. Хвала!	Святого сина на землі. (II
Хвала вам, душі молодіє!	266.62)
Хвала вам, лицарі святиє!	
Вовіки-віки похвала! (II 75.431)	

Найчастіше епітет "святий" уживається у переносному значенні (морально чистий, благородний): *святий муж* (II 323.739), *святий чех* (I 264.75), *святиє воїни* (II 275.420), *святая жена* (II 492.В), *святиє дітки* (II 320.646), *святий великомученик* (II 228.33), *святий тихолюбець* (II 334.47), *бондар святий* (II 316.449), *Максим святий* (II 258.380) та ін.

Із значенням "дорогий, заповітний, який глибоко шанують" вживаються епітетні конструкції: *святий гость* (II 317.505) *святая мати* (II 15.293), *святий розум* (II 266.69), *зоренько святая* (Марко Вовчок) (II 290.9).

Прикметним є використання епітета "святий" з елементами іронії: *святий сіряк* (II 95.91), *царі святі* (II 417.В, II 74.214).

До ЛСГ "Інтелектуальні особливості" належать епітетні конструкції: *великий дурень*, *великомудрий*, *думне чоло*, *дурний*, *лобом неширокий*, *любомудр*, *апостол науки*, *невчене око*, *немудрий*, *неодукований*, *нерозумний*, *письменний*, *премудрий*, *просвіщенний*, *розумний*, *тупорилий* та ін.

Інтелектуальний розвиток особистості для поета є надзвичайно важливим, тому розумово обдарованими у Шевченка є позитивні персонажі: *любомудр чех* (I 263.56), *великомудрий Богдан* (I 292.4), *премудрий прозорливець (Самуїл)* (II 252.40), *просвіщенний християнин* (II 93.14), *розумні люди* (I 373.481). Натомість невисоку оцінку інтелектуальних особливостей одержують як позитивні, так і негативні ліричні персонажі: *невчене око* (II 332.84), *дурна*, *нерозумна кума* (про Н. В. Тарнавську) (II 368.2), *дурний розум* (I 393.8), *лобом неширокий Саул* (II 352.62), *неодукований сіряк (крепак)* (II 39.9), *немудра думка* (I 264.74), *нерозумні діти* (I 76.42), *нерозумні люди* (I 341.64) та ін.

Художник слова все ж таки не вільний від прояву несвідомого в оцінці окремих фактів і подій і мимоволі виражає це шляхом висування тих чи інших моментів як дуже значних і тому вартих графічної інтерпретації

[6, 58], тому знаковим є факт ампліфікації епітетних конструкцій для змалювання характеру ліричного персонажа у поетичній мовотворчості Т. Г. Шевченка: Оце ледащо. Щирий пан, Потомок гетьмана дурного, І презавзятий патріот; Та й християнин ще до того. (II 88.12).

Втілюючи художньо-естетичний задум в образну систему твору, спираючись на стилістику національної мови, письменник ніби заповнює мовним матеріалом свою стилістичну систему, породжену його суб'єктивно-психологічною природою [8, 166]. Митець розглядає світ, визначає систему цінностей з позицій свого естетичного ідеалу [10, 70], і Шевченко не є винятком. Змальовуючи характер негативного ліричного персонажа, поет, однак, уникає його психологічного аналізу і "ніколи не стає на внутрішню щодо нього психологічну позицію" [13, 151]. На думку В. Смілянської, ця стильова риса є відображенням архітектоніки образного світу на рівні внутрішньої композиції: адже давно помічено невиразність та однотипність зображення негативних персонажів у поезії Шевченка. Ю. Івакін, наприклад, пояснював це тим, що вони є образами другого плану, потрібними авторові передусім для того, щоб шляхом контрастного зіставлення повніше окреслити образи позитивних героїв. Негативні персонажі виступають у ролі обставин, які певною мірою обумовлюють долю героїв твору, і автора цікавить не їхня індивідуальність, а типові соціальні риси [13, 151]. На превалюючий характер транспозиції "людина-позитивна ознака-добро" у Шевченковій творчості вказує й А. Мойсієнко. Науковець вважає, що загальна позитивна семантика домінанта "людина", що репрезентує на рівні абстракції світ добра, в композиційній структурі Шевченкового вірша слугує важливим зіставно-протиставним засобом для адекватного смислового і стилістичного сприйняття другого компонента опозиції того самого семантичного поля (людина) [9, 124].

Отже, поетична картина світу певного письменника репрезентує частину лексики ЛСП, наявного в лексичній системі мови, а будь-який поетичний твір постає як складна система взаємопов'язаних, перехресних ЛСП. Зважаючи на це, вважаємо за доцільне для виявлення семантичних, структурних, граматичних та функціональних характеристик епітетів у поетичній мовотворчості Т. Г. Шевченка використовувати метод польового структурування, адже у межах семантичного поля досліджувана сукупність слів фактично має змогу сама себе членувати, тобто "виділяти зі свого складу ядро, навколо якого на підставі певних семантичних зв'язків ієрархічно групуються слова-елементи" [2, 43].

Лексико-семантичне поле епітетних конструкцій на означення характеру ліричного персонажа у поетичній мовотворчості Т. Г. Шевченка характеризується значною кількістю елементів, варіативністю мовного вираження, що свідчить про важливість для поета морально-психологічних засад створених ним образів.

Стилістичний реєстр епітетних конструкцій на означення характеру ліричного персонажа обумовлений індивідуально-авторськими настановами поета і визначається шляхом контекстуального аналізу. "Позитивна" вертикаль характерів, як правило, психологічно поглиблена і декларується як моральний імператив. Змальовуючи негативні характери, поет демонструє власне ставлення: осуд, несхвалення, обурення тощо, і формує у такий спосіб естетико-аксіологічні орієнтири читача.

1. *Балей С.* З психології творчості Шевченка. – Черкаси: Брама, 2001; 2. *Бурячок А. А.* Принципи моделювання семантичних полів лексики // *Мовознавство.* – 1985. – № 4; 3. *Ващенко В. С.* Епітети поетичної мови Т. Г. Шевченка. – Дніпропетровськ, 1982; 4. *Ващенко В. С.* Мова Т. Шевченка. – Х., 1963; 5. *Галич О., Назарець В., Васильєв Є.* Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. О. Галича. – Київ: Либідь, 2001; 6. *Гальперин И. Р.* Текст как объект лингвистического исследования. Изд. 4-е, стереотипное. – М.: КомКнига, 2006; 7. *Грабовецька О.* Епітетна конструкція у художньому перекладі. – Дис. канд. філол. наук. – К., 2003; 8. *Мацько Л. І., Сидоренко О. М., Мацько О. М.* Стилістика української мови. – К.: Вища школа, 2003; 9. *Мойсієнко А. К.* Слово в аперцепційній системі поетичного тексту: декодування Шевченкового вірша. – К.: Правда Ярославичів, 1997; 10. *Пахаренко В.* Українська поетика. Наукове видання. – Черкаси: Відлуння-Плюс, 2002; 11. *Полік И. П.* Лексико-семантическое поле "жестикуляция" в языке и речи (на материале англоязычных словарей и текстов). Дис. канд. філол. наук. – Одесса, 2004; 12. *Словник української мови:* В 11 т. / І. К. Білодід (голова) та ін. – К.: Наукова думка, 1970 – 1980; 13. *Смілянська В. Л.* Шевченкознавчі роздуми. Зб. наук. праць. – К., 2005; 14. Шевченко Т. Повне збір. творів: В 10 т. – К.: Вид.-во АН УРСР, 1951. – Т. 1; 1953, Т. 2

Л. Шевченко, докт. філол. наук

Універсальне й ідіостилістичне в семантиці Шевченкового слова: поетизм "рудий"

Не буде перебільшенням сказати, що поезія Тараса Шевченка періоду заслання народжена з туги. З туги за Україною, за всім тим, про що мріялося, та не здійснилося. І за всім, що "нишком проковтнуло море // Моє не злато – сrebro, // Мої літа, моє добро, // Мою нудьгу, мої печалі, // Тії незримії скрижалі, // Незримим писані пером. // Нехай гнилими болотами // Течуть собі меж бур'янами // Літа невольничі" [1, 238].

Ці десять років самотності, відірваності від України, жертовно любимої поетом, від культурного і звичайного, сповненого людського сенсу, життя породжують гіркі слова: "І золотої й дорогої // Мені, щоб знали ви, не жаль // Моєї долі молоді: // А іноді така печаль // Оступить душу, аж заплачу" [1, 228].

У першій половині 1849 року, в тому ж таки Кос-Аралі, перший поет українського народу формулює риторичне запитання, звернене до поетичного "Я" чи самого себе: "Хіба самому написати // Таки посланіє до себе // Та все дочиста розказати, // Усе, що треба, що й не треба. // А то не діждешся його, // Того посланія святого, // Святої правди ні од кого, // Та й ждати не маю од кого..." [1, 224].

Самотньому, зневіреному поетові, який осмислює сенс життя, факт (чи поцінований? – сумнівається Т. Шевченко) публікації "Кобзаря", який чекає відгуку на живе слово і в далекій, забутій богом фортеці, не чує його ("...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 Україну люблю? // Чи варт вона огня святого?..." [1, 224], найбільше не вистачає живої, рідної душі, асоційованої з Україною.

Тарас Шевченко символізує Україну, ідеалізує її, навіть за ситуації, коли втрати і жертви минулого видаються марними ("А все-таки її люблю, // Мою Україну широкую, // Хоч я по їй і одинокий // (Бо, бачте, пари не найшов) // Аж до погибелі дійшов.") [1, 225], коли здається, що українська суспільність забула про його подвижницьке життя ("Нічого, друже, не журися! // В дулевину себе закуй, // Гарненько богу помолися, // А на громаду хоч наплюй! // Вона – капуста головата") [1, 225], а сьогодні поета перетворилося на безкінечне страждання ("Лічу в неволі дні і ночі, // І Лік забуваю. // О господи, як-то тяжко // Тії дні минають") [1, 238].

Психологічний стан Т. Шевченка цього періоду відбито в напруженій антитезі узагальнення світу: Там – в Україні, в зеленому саду, в раю, серед тихого гаю, в біленькій хаті – Тут – у пустині, серед степів-тернів і змій, коли навіть (за ментальною асоціацією) "хата пустою смерділа" [1, 310].

Світ протиставлень – це доля Т. Шевченка до і після заслання. До, там, в Україні залишилося тільки у спогадах, бажанні, аж до відчаю, повернутися в його "землю обетованну": "Я тільки хаточку в тім раї // Блавав, і досі ще благаю, // Щоб хоч умерти на Дніпрі, // Хоч на малесенькій горі" [1, 242].

Тут, тепер, у Кос-Аралі все реальне і водночас фантасмогоричне, місце зневіри і самотності, навіть загибелі людини: "Чи доля так оце зробила? // Чи мати богу не молилась, // Як понесла мене? Що я – Неначе лютая змія // Розтоптана в степу здихає, // Захода сонця дожидає. // Отак-то я тепер терплю, // Та смерть із степу виглядаю" [1, 225].

Саме в цей час, у другій половині 1848 р., у текстах Т. Шевченка з'являється епітетне означення рудий. І з'являється не випадково, не профанною характеристикою-реалією кольору казахського, спаленого сонцем степу, а контрастом чужого, ворожого ментальному сприйняттю поета світу до іншого світу – рідного, знаного. Знаковий для цього часу

текст відкриває естетизовану диспозицію світосприйняття: "І на гору високою // Виходжу, дивлюся, // І згадую Україну, // І згадать боюся".

Протиставлення відбувається в зовнішньо симетричних реаліях-аналогах "гори", "степу", "поля". Але ТАМ, у рідній, богом даній Україні, степи "голубії, // Зеленії, Мережані // Нивами, ланами, // Високими могилами, // Темними лугами". Натомість ТУТ "бур'ян, піски, тали..." "і степи тут не такі, // Р у д і, р у д і, а ж ч е р в о н і..." [1, 64].¹

І далі – в розгортанні, сугестії семантичної кольорової ознаки рудий → аж червоний → почорнілий → психічний стан (згіркла від самотності душа): "І п о ч о р н і є ч е р в о н е п о л е..." // Айда в казарми! Айда в неволю" [1, 65].

Семантична градація кольорової ознаки, відтвореної поетом у синтаксичній конструкції порівняльного типу, є характерною рисою ідіостилю Т. Шевченка (згадаймо хоч би рядки з поезії "Г.З." цього періоду: "І тими очима, // А ж ч о р н и м и – г о л у б и м и, // І досі чаруєш // Людські душі?" [1, 111]).

Проте аналогова конструкція є швидше опрацьованою поетом формою організації думки. Домінантою ж поетичного смислу є слово. Цей рудий колір, його відтінки, асоціативні перегуки з випаленою самотністю душею переслідують поета: "Боже милий! // Чи довго буде ще мені // В оцій незамкнутій тюрмі, // Понад оцим нікчемним морем // Нудити світом? Не говорить, // Мовчить і гнеться, мов жива, // В с т е п у п о ж о в к л а я т р а в а..." [1, 130].

Випалений степ, руда, пожовкла трава, пуста і самотність викликають у Т. Шевченка глибинні, біблійні асоціації світобудови, її понятійних аналогій і протиставлень. Т. Шевченко, який у хвилини відчаю міг вивищити свою любов до України навіть над божественною суттю всього суцього, в Кос-Аралі не тільки звертається до Бога, він вибудовує культурний простір, у якому співмірними є символічні сутності Бог – Слово – жива християнська душа. Місце гармонії суцього, народження і буття душі поета, світ вічний, Богом даний людині – Там, де "коло тину" барвінок "Поріс з е л е н и й, т а х р и щ а т и й, // Т а с и н і й! С и н і й-г о л у б и й // З а ц в і в..." [1, 189].

Першосвіт поетової сутності, його символізований аналог раю на землі має зелену доміанту: 22 контексти позбавленого права писати і малювати поета звернені до омріяної, живої, зеленої України. Там у зелені все: "Верба похилилась; // Аж по воді розіслала // З е л е н і і віти" [1, 25]; "З е л е н и й п о г о р і с а д о к, // І верби і тополі..." [1, 25]; "І темний гайок зелененький..." [1, 44]; "Хто йде, їде – не минають // З е л е н о г о д у б а" [1, 76]; "з е л е н а д і б р о в а" [1, 86]; "з е л е н е д е р е в о в с т е п у" [1, 87]; "з е л е н и й с а д // С у с і д и

¹ Тут і далі розрядка наша. – Л. Ш.

Гурія" [1, 91]; "з е л е н и й х м і л ь" [1, 167]; "Мов оазис, в чистім полі // Село зелене" [1, 172].

Контексти повторюють естетику і поетичні символізовані семантими народної пісні. Зелений дуб, зелений гай, зелена діброва, як і в поетизованому світі українського фольклору, повторюються і визначають коди національної самоідентифікації.

Цей зелений, первісний, живий світ є настільки всеохопним і владним над людиною, що у світосприйманні Т. Шевченка навіть "мертвець о ч и м а // З е л е н и м и, позирає На світ з домовини" [1, 41].

Семантима зелені, її узагальнене значення "життя" домінує над граматичними формами, визначає їх функціональну периферійність. Т. Шевченко метафоризує прикметник "зелений", надає фразеологізованим зворотам фольклорного типу нового, символізованого значення: "А ми, // Упоравшись, пішли шукати // Нової хати, і нашли // Зелену хату і кімнату // У гаї темному" [1, 83].

На традиційному протиставленні зеленого – чорному вибудовується властива українському поетові, національному фольклору (як і ширше – світовій культурі) антитеза життя і смерті: "Аж страх погано // У тім хорошому селі: // Чорніше чорної землі // Блукають люди; повсихали // Сади зелені, погнили // Біленькі хати, повалились, // Стави бур'яном поросли" [1, 131].

Символізована зелень постає у Т. Шевченка водночас і знаком відродження, повернення до світу живого, а отже, світу добра і майбутнього. Поетична симетрія смислів у поезії "Буває, іноді старий...", написаній у першій половині 1849 р., сконструйована на антонімічній співмірності зеленого – темного: "Добре жить // Тому, чия душа і дума // Добро навчилася любить!" – "Отак, буває, в темну яму // Святеє сонечко загляне, // І в темній ямі, як на те, // Зелена травка проросте" [1, 223].

Кольорова реконструкція України в поезії Т. Шевченка швидше контрастивна, ніж нюансована відтінками, півтонами, складністю палітри. Гармонія природи і людини в ній – ось вона, типова картина: "Зацвіла в долині // Червона калина" – "дівчина в білій світині // З біленької хати // Вийшла погуляти" – "І вийшов до неї // З зеленого гаю // Козак молоденький" [1, 215]. Шевченкове питання "Якого ж ми раю // У бога благаєм?" підсумовує уявлення про повноту зображення, світову гармонію природи і людини як нездійсненої мрії.

А що ж є реальним? Навіть за умови ідеалізації світу, коли "Ми восени таки похожі // Хоч капельку на образ божий..." [1, 233], і навіть "із степу перекотиполе" не сприймається як знак самотності, пустки і зневіри, коли його естетика вже не гнітить, а навіть відчувається і приймається в новій семантиці символізованої кольорової ознаки, бо "Р у д и м я г н я т о ч к о м біжить // До річечки собі напитись", коли так

"хочеться... Боже милий! // Як хочеться жити, і любити твою правду, / І весь світ обняти!" – у цей час любо тому, кому "Є з ким розмовляти".

Іншому, поетові – "Горе тобі на чужині // Та на самотині". А отже, естетика рудого ягняточки-перекотиполя корелює хіба-що зі спокоєм "дум веселих", що ними "Сам бог розмовляє // Непорочними устами". Одинокому ж засланцеві, з яким ніхто не заговорить, не привітає й не гляне, бачиться своя реальність, де "Кругом тебе простяглася // Трупом бездиханним // По м а р н і л а я п у с т и н я, // Кинута богом".

Естетика й антиестетика рудого степу залежать від психічного стану людини, від її можливості / неможливості бути органічним і, головне, – вільним у цьому просторі. Інакше колір прочитується як антиколір, а синонімічний ряд близьких кольорових ознак розпадається на контекстні антоніми. Тоді "руді, руді, аж червоні" степи синонімізуються з "пожовклою травною", "почорнілим" зеленим полем, пустинею, що "чорніє циганом", а також біблійним рядом контекстних і понятійних синонімів на позначення пустки-пустині-згарища-зради-самотності та їхніх метонімізованих характеристик – змії, тернів, темної ями, сліз, крові, пожежі та ін. [2].

Семантика "рудості" домінує тоді, коли йдеться про нищення, злам, руйнацію світу й людини. У "Варнаку", створеному в першій половині 1848 р. в Орській фортеці, протест, гіркота межують із відчаєм і мають рудий колір крові: "А ми й зострі[ли] їх і всіх – // Княжат, панят і молодих – // Всіх перерізали. Р у д о ю // В е с і л я в м и л о с я" [1, 83].

У цей же час, 1848 р., Т. Шевченко малює акварелі, зокрема відому "Джангис-агач", де зображено самотнє дерево на тлі рудого степу. Коло поетичної реконструкції світу окреслилося: одинокий, сповнений туги поет в алегорії символу життя і антитезою – безжиттєвий горизонт.

Асоціативний перегук семантики "рудого степу" з катастрофізмом, пусткою, втратою життєвих інтенцій і сподівань, що сформувався у Кобзаря в Кос-Аралі, значною мірою присутній і в подальшій творчості. У "Відьмі", написання якої сам автор відносить до 1847 р. (Седнев) – 1858 р. (Нижній Новгород), спостерігаємо ту ж поетичну рефлексію і символізовані семантичні коди: "Цигане слухають, сміються. // І де ті люде тут візьмуться? // Оце, мабуть, із-за Дністра, // Бо тут все степ... М а р а! М а р а!" [1, 304].

Пустка, пустиня, степова виснажлива безпритульність, відсутність живого кольору і живої, рідної душі повторюються в текстах Т. Шевченка, визначаючи одну з символізованих естетичних домінант. І шлях в Україну, додому, до зеленого світу, до життя і надії треба долати через оцей безкінечний, сповнений страшних випробувань степ: "Пішов собі з москалями, // А я з байстрюками // Повертала в Україну // С т е п а м и, т е р н а м и, // О с т р и ж е н а" [1, 310].

Чи випадковою є у Т. Шевченка кольорова символізація? Як принцип поетичного письма, безумовно, символізація поета спирається на

фольклорну традицію з її увагою до поетизації кольору. Чи можна спостерегти історико-культурні витоки у своєрідній естетизації Т. Шевченком "рудого" кольору? На наш погляд, народно-поетична традиція дає підстави для позитивної відповіді. Згадаємо: "Ой у полі три криниченьки // Любив козак три дівчиноньки // Чорнявую, ще й білявую, // Третю руду, препоганую".

Однак український поет розширив семантичні параметри прикметника-кольороназви. Рудий, виснажливий для живої, сповненої страждання душі колір домінує в чужому для Кобзаря світі. Символ Іншості – він є антиномією до світу вимріяного, живої, зеленої України, до гармонії кольорової палітри "сизокрилого орла", "сивого кобзаря", "вороного коня", "карих очей", "рожевої зорі", "золотих ланів", "синього неба", "чорнобривого хлопця", "чорнявих дітей", "біленької хати" та ін., куди поет має повернутися і обов'язково повернеться.

1. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів: У 6 т. – Т. 2. Поезії 1847 – 1861. – К., 1963;
2. *Шевченко Л. І.* Інтелектуальна еволюція української літературної мови: теорія аналізу. – К., 2001.

ПРОБЛЕМИ ПЕРЕКЛАДУ

В. Вдовиченко, канд. філол. наук

Італійська Шевченкіана

Освоєння поезії Тараса Шевченка триває в Італії вже понад півтора століття. Рівень такого освоєння є складним і залежить від загальної динаміки італо-українських літературних відносин. Історія перекладу Шевченкових поезій та наукове осмислення їх італійськими дослідниками великою мірою дає уявлення також і про етапи освоєння в Італії української літератури взагалі, про глибину розуміння італійськими перекладачами проблем культури України.

Актуальність даної роботи полягає у висвітленні особливостей літературної традиції Т. Г. Шевченка та її рецепцію італійськими дослідниками. Оскільки Великий Кобзар – одна з ключових постатей у культурі України, саме його розуміння і сприйняття відбиває розвиток взаємовідносин обох країн.

Український поет був обізнаний з творчістю грецьких і латинських античних творів, а з італійської літератури – з творами Данте, Дж. Боккаччо, Ф. Петрарки, Т. Тассо [2, 263]. Для кращого ознайомлення з надбаннями італійської культури він мріяв поїхати до Італії, проте мрії не судилося здійснитися.

Сам Т. Шевченко дуже часто порівнював себе із Данте. Досить поглянути на покажчик власних імен, що зустрічалися в творах Шевченка та його епістолярію, щоб переконатися в тому, що ім'я Данте перебувало в центрі уваги Шевченка. Як справді великі люди, а не просто поети, Данте і Шевченко єдині у становленні до загальнолюдських цінностей. Вони суголосні й у найдорожчому для обох – батьківщині. Вже простий перелік загальнолюдських гріхів, що його знаходимо у пісні одинадцятій шостого кола Дантового "Пекла", відомий кожному шанувальнику творчості нашого Шевченка.

Суттєвим щодо з'ясування механізмів, природи рецепції Шевченком Данте є й той момент, що Шевченко був близько знайомий з професором медицини і поетом-перекладачем творчості Данте Д. Є. Міном. Під час спілкування поет міг отримувати додатковий стимул для творчого осмислення спадщини італійського поета.

Першим серед італійських вчених, хто звернувся до вивчення творчості Шевченка, був Анжело де Губертатіс, видатний лінгвіст, знавець санскриту, професор Флорентійського та Римського університетів і головний редактор вже згаданого журналу "Rivista Europea", до співробітництва в якому він залучив багатьох учених із слов'янських країн, у тому числі й з України [1, 201].

А. де Губертатіс мав досить точне уявлення про історію України, про ті драматичні умови, в яких змушена була розвиватись українська культура. Його розумінню і заглибленню в ці проблеми сприяла дружба із М. Драгомановим, листування з Лесею Українкою та І. Франком. Цікавість нашою країною і культурою початково була пов'язана із його дружиною Софією Безобразовою, що народилася і виросла у Києві.

Згадку про Шевченка зустрічаємо і в праці відомого італійського славіста, письменника-вериста Доменіко Чамполі "Слов'янські літератури". Стаття про Україну була перша спроба дати узагальнене уявлення про літературний процес у нашій державі [1, 202].

Перші переклади поезії Кобзаря припадають на 70-80-ті роки ХІХ століття. Географія їх появи – Рим, Мілан, Флоренція, Венеція.

Найґрунтовнішу роботу по інтерпретації поезії Шевченка здійснили на початку ХХ століття письменник Чезаре Мелано та Млада Липовецька. Млада – дослідниця, перекладачка, а також відома на той час співачка, народилася на Україні. Жила переважно в Турині і зробила вдосталь для популяризації української літератури в Італії. Відновлюючи поезію Шевченка перекладачі шукали не прямолінійних лексичних, а внутрішньо смислових відповідностей італійських та українських слів, намагалися зберегти звукопис оригіналу.

Минуло декілька десятиліть аж поки набула резонансу в Італії ювілейна для України дата – 150-річчя від дня народження великого українського поета, де вперше були присутні у складі італійської делегації літературознавець Джанкарло Вігореллі та відомий

письменник Гвідо Пйовене. Саме в цей час вперше проводиться паралель між Шевченком та італійськими поетами-бунтарями XIX століття – періоду Рісорджіменто, епохи героїчної боротьби італійського народу за визволення Італії від національного гніту і об'єднання країни.

Однак безперечний зв'язок нашого Кобзаря відчувається, передусім, із італійським поетом-романтиком Джузеппе Леопарді. Вони споріднені не тільки періодом, в якому творили, а й своїми усвідомленнями трагедії нації, болем і стражданнями. Безперечно, художні засоби, інструментарій перекладу слід шукати саме в таких глибинних відповідностях духовних явищ різних літератур [1, 207].

При всіх незаперечних здобутках перекладів Шевченка, не можна не відзначити, що вони, такі близькі до оригіналу лексично, насправді дуже далекі від нього духовно. Тому вони не змогли стати явищем італійської культури, – адже перекладачі не знайшли точок дотику двох поетичних традицій, без чого неможливе адекватне відтворення літературних явищ іншого народу.

Процес освоєння в Італії творчості Шевченка може бути поділений на два непропорційні періоди: сто років і дев'яності роки минулого століття, коли вийшло друком перше в Італії видання Кобзаря – книга "Єретик" у перекладі М. Грассо, відомого прозаїка, поета, критика, історика літератури. Він й досі залишається одним із класиків перекладу Шевченка.

Починаючи з 90-х років минулого століття, коли Київ вперше відвідала група сицилійських письменників на чолі з М. Грассо, завдяки діяльності письменника між Італією та Україною встановились тісні й систематичні зв'язки.

Справжній поетичний переклад – це відображення зв'язку поетичного явища інонаціональної культури із спорідненим явищем своєї культурної традиції. Лише за таких умов можливе адекватне декодування змістовних і формальних особливостей оригіналу, і переклад у такому випадку буде здатний органічно функціонувати у літературі мови-реципієнта.

Для української літературної традиції характерна чітка диференціація художнього перекладу поезії та підрядника. Це спричинено тим, що в нашій літературі. В силу її культурної традиції, домінуюче становище належить римованій поезії, принципи перекладу якої дуже відрізняються від способів художньої інтерпретації верлібру, що переважає в італійській літературі. Як і в інших західноєвропейських літературах, тут фактично повністю втрачена традиція римованого перекладу. Більш того, для слуху західно європейця він звучить навіть дещо архаїчно. І в цьому не слід вбачати провини перекладачів – це об'єктивний результат еволюції поезії в цих країнах, а отже, явище об'єктивне і детерміноване специфічними умовами її розвитку.

Однак в Італії переклад полегшується завдяки особливостям італійської мови. Її мелодика, ритмічна пластика, музичне членування фрази перешкодили утвердженню в італійській поезії загальноєвропейського типу верлібру. У 20-х роках виникає так званий "італійський верлібр", позиції якого зберігаються в італійській літературі і до сьогодні. Це позначилося і на перекладі. Він дедалі більше тяжив до максимальної точної передачі художньої інформації оригіналу, втрачаючи свою здатність до індивідуальної творчої інтерпретації іншомовного поетичного тексту. Таким чином, говорячи про український та італійський переклади, ми маємо справу фактично з протилежними явищами.

Надзвичайно багата на асонанси та консонанси повнозвучна мова Данте, позбавлена редукації, здатна компенсувати відсутність рими напрочуд щедрою гамою мелодійних звукосполучень. Цим італійська дещо нагадує українську, що значною мірою допомагало перекладачеві в його роботі над поезією Шевченка.

Аналізуючи той чи інший переклад, необхідно вибрати принцип, за яким цей аналіз здійснюється. З нашої точки зору, найцікавішим у даному випадку підхід полягає у з'ясуванні національних моделей культури-реципієнта, які свідомо чи підсвідомо застосував перекладач, намагаючись наблизити духовну реальність іншомовної культури до свого читача.

У виданні "Єретик" нашу увагу привертає сама передмова, де М. Грассо вживає слово "аед" [4, 5]. В італійській мові прямого відповідника слову "кобзар" немає. В межах історії італійської культури були схожі постаті – так звані "cantastorie" – співці, які виконували в Італії на площах під час свят народні епічні твори. Але науковець пішов у глиб історії – звернувся до спадщини Давньої Греції. Аеди – це співці "гомерівської епохи", найдревнішого періоду давньогрецької літератури. Таким чином, перекладач обрав зрозумілий італійському читачеві образ, вже представлений європейською літературою. Він застосовує своєрідне перекодування інформації, роблячи її зрозумілою для національної традиції культури-реципієнта. Так "калина" стає "мигдалем", а "тополя" – "платаном" [1, 219].

М. Грассо намагався знайти ключ до кожної поезії. Так, наприклад, він вибирає перші три строфи поеми "Причинна" – "Ре́ве та стогне Дні́пр широкий". В нашій свідомості ці слова завжди вириваються разом із музикою, а перекладач познайомився з піснею набагато пізніше. З цього можемо зробити висновок, що музика не впливала під час перекладу тексту, і робота велася передусім із поетикою тексту. Переклад тонко оркестрований асонансами, інтонується плавними і різкими переходами за допомогою чого змінюється ритм вірша.

Образ бурхливої ріки, тривожної ночі, грозового неба в перекладі свідомо драматизується: "Ре́ве та стогне Дні́пр широкий" – "Il Dniєr

muggia, il Dniepr singhiozza" ("Дніпро стогне, Дніпро ридає..."). Італійська рецепція бачить в Дніпрі свій Тибр – могутню ріку з віковою історією, яка може й "заридати" [4, 124]. Перекладач свідомо підсилює значення річки, адже крізь її призму акцентується домінанта Шевченківського слова: не спокій, а буря, не ідилія, а бунт великої ріки, краса гордого краю.

Надалі у вірші буде відчутне перекодування інформації перекладачем. Ось, наприклад: "Додолю верби гне високі" – "I salici si chinano sotto l'aspro vento". Або: "Сичі в гаю перекликались, // Та ясен раз у раз скрипів" – "nel silenzio delle foreste // scricchiola di tanto in tanto un albero secco // e le civette piangono" ("у тиші лісів // час від часу поскрипує сухе дерево, // і сови плачуть") [4, 125].

Окремо слід сказати про переклад "Заповіту". Це – перший вірш Шевченка, відтворений італійський поетом. У своєму журналі "Lunario nuovo" він публікує статтю "Про Тараса Шевченка" й антології перекладів "Заповіту" сицилійським, сардинським та фріульськими діалектами. Розуміючи, яке велике значення має цей вірш для української культури, поет надзвичайно ретельно працював над його перекладом. Його остаточна версія винесена на обкладинку:

*Quando morirò seppellitemi
sull'alta collina
nella nostra steppa
della bell'Ucraina.
Che si vedano i campi
E il Dniepr stizzito
Che si oda del fiume
Il grande muggito
Quando porterà il fiume
Al mare azzurro
L'inimico sangue
Cattivo, impuro.
Allor, lascerò la terra,
salirò al Dio
per pregare... ma intanto
non conosco Dio.
Seppellite, insorgete,
le catene spezzate
e con l'inimico sangue
libertà spruzzate.
E nella grande famiglia
Nuova, liberata,
non obliate ricordar di me
con parola grata.*

Перекладач підкреслює могутність і велич річки, повторюючи декілька раз, що "вона розсерджена" і чутно її "гул". "Ворожа кров"

перетворюється у "sangue inimico" ("кров недруга"), яка до того ж "cattivo, impuro" – "поганська" та "нечиста". Перекладач використовує також архаїчний термін "obliare" щоб підсилити просте українське "забути", коли мова йде про останню волю поета.

Таким чином, можемо засвідчити, що разом із перекладом М. Грассо змінюється діалог між культурами двох країн, який відкриває нові глибини і нові перспективи. Основне завдання перекладача полягало в тому, щоб знайти точку дотику обох культур – італійської, найдавнішої з романських, і однієї з найбільших слов'янських – української. І це завдання було досягнуто.

1. *Китова С.* Про Дантоне і Шевченкове пекло // Тарас Шевченко і європейська культура. Збірник праць міжнародн. 33 науков. Шевченківської конференції 20 – 23.04.99. – К., 2000; 2. *Пахльовська О.* Фрагменти італійської Шевченкіани. До питання про українсько-італійські літературні зв'язки // Всесвіт. – 1985. – № 3; 3. *Ткачук О.* Данте у творчому сприйнятті Шевченка // Тарас Шевченко і європейська культура. Збірник праць міжнародн. 33 науков. Шевченківської конференції 20 – 23.04.99. – К., 2000; 4. *Шевченківський словник у 2 томах.* Т. 1. – Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Ак. НАН РСР. – Київ, 1977; 5. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів: У 12 т. – Т. 1. Поезія. – К., 1989; 6. *Scevcenko T.* L'Eretico / Con antologia d'altri poemetti e frammenti // Scelta, traduzione e presentazione di Mario Grasso. – Catania, 1987.

Н. Ісаєва, канд. філол. наук

Триптих Т. Шевченка "Доля", "Муза", "Слава" в китайських перекладах: проблема рецепції

У сучасному порівняльному літературознавстві переклад визначають як основну форму міжлітературної взаємодії. В. Жирмунський [7] у своїй роботі "Літературні течії як явища міжнародні" звернув увагу на властивості перекладу, пов'язані з його приналежністю і виникненням "на межі" двох культур. При цьому, для з'ясування його ролі в міжлітературних взаєминах, на думку вченого, треба розглядати переклад як створення нових естетичних цінностей на рідному ґрунті. Ця думка поглиблюється в роботі Д. Дюришина, який визначає переклад як "результат сприймання іонаціональних імпульсів, який самою своєю сутністю виражає власне міжлітературні координати літератури".[6, 209] Важливо, що всі імпульси сприймаються перекладачем творчо і активізуються в новому художньо-літературному контексті. Таким чином перекладений твір завжди є синтезом двох культурних систем, репрезентованих автором і перекладачем. Особливої уваги заслуговує переклад, що виникає на межі віддалених культур Сходу й Заходу, якими, зокрема, є українська й китайська.

Предметом нашого дослідження ми обрали китайські переклади філософсько-медитативного триптиху Т. Шевченка "Доля", "Муза",

"Слава", по-перше, тому що він, за словами Г.Грабовича, становить важливий вузол у самозображенні поета, [3, 126] а по-друге, виявив несподівані асоціативні зв'язки в структурі художнього мислення китайських перекладачів.

На відміну від раніше написаних творів, у яких також ставилася проблема буття поета, у триптиху Т. Шевченко намагається переосмислити її у філософському плані. Ця проблема умовно ділиться на три категорії – життєвий шлях, поезія (муза) і слава, тобто відгомін, оцінка праці. У перших двох віршах "Доля" і "Муза" Т. Шевченко подає власну концепцію митця, якого трактує як нерозривну єдність поета-людини і поета-творця [3, 126], а також розуміння творчості, як поєднання знать ("Учись, серденько, колись // з нас будуть люде..." [11, 232]) і природного, Богом даного таланту ("І я живу, і надо мною // З своєю божою красою // Гориш ти, зоренько моя" [11, 233]) Цікаво, що в китайській культурі ми можемо віднайти подібне тлумачення цього зв'язку. Найяскравішим прикладом є розуміння сутності митця і "Оді витонченому слову" ("Вень фу") Лу Цзі (261 – 303) та в "Поємі про поета" ("Ши пін") Си Кунту (837 – 908) Так само, як і Т. Шевченко Лу Цзі бачить сутність поета у поєднанні інтелекту і таланту. В. Алексєєв своїх коментарях до "Оди витонченому слову" підкреслює: "Поет є майстер слова, талановитий, вправний, а не лише ерудит... навчити цій майстерності він нікого не може" [2, 256]. Си Кунту трактує поетичний дар як природну властивість і потребу митця ("Услід за природним поривом душі під пензлик поета воскресє саме життя" [1, 178]), а також наділяють митця властивістю пізнати і висловити найвищу істину ("Для накопичення в собі надзвичайних сил поет ніби п'є те істинне, що виходить із самого дао, що є його сила і сутність" [1, 177]), що теж відповідає ідеям Т. Шевченка. Звичайно, наше порівняння не претендує на вичерпність. Зокрема, в китайській традиції ми не знайдемо притаманного Т. Шевченку осмислення поезії як явища індивідуально-психологічного і водночас суспільного. Натомість китайська літературна традиція безкомпромісно розвела поняття "відлюдництва", як гармонійного внутрішнього стану істинного поета в лоні дикої, недоторканої природи і "служби", як перебування його серед людей, у неприродному оточенні суєти, фальшу, несправедливості тощо. Незнагим для китайців є також алегоричне злиття "долі" і "музи" в єдиному образі "матері-Берегині". Тому вірші "Доля" і "Муза" увійшли в китайський літературний контекст, частково зливаючись із ним, а частково виявляючи сутнісну різницю – у національному баченні митця. Останнє проявляється і в трактуванні образу "слави".

І. Дзюба, розглядаючи універсальні мотиви у творчості Т. Шевченка, наводить "різничтання" цього образу у різних культурах, зокрема й китайській. Він звертається до стародавніх філософських трактатів Ян Чжу, Чжуан Чжоу, Мо Цзи та Лао Цзи і робить висновок, що на тлі суто

східного варіанту духовної аскези в китайській культурі проявляється близьке до "європейського" оскарження суєтного марнославіства. А в цілому, "в китайській філософії – принаймні у схильному до діалектичної бінарності даосизмі – слава співвідноситься з антитетичним поняттям: ганьба" [5, 107]. Цей погляд є близьким до розуміння слави у третій частині Шевченкового триптиху, однак не вичерпує його. Кобзар задумується над істинністю слави. Бурлескні елементи у стильовій тканині однойменного вірша відіграють роль контрасту між двома її образами – слави справжньої і фальшивої. Поет "осуджує не славу взагалі... а той людський загаль, в очах якого слава – привілей коронованих "злодіїв", "кесарів". Водночас ми чуємо інтимне зізнання поета, що він жадає слави, "чимчикує" за нею" [8, 242]. Останнє пояснюється тим, що мотив слави (тобто доброго імені і чеснот) часто поєднується у творчості Кобзаря з мотивом волі, правди, справедливості. А це, на думку І. Дзюби, є "суто шевченківською контамінацією" [5, 114]. Отже, розглянемо, яким чином зазначені особливості Шевченкової поезії були відтворені китайською мовою.

До перекладу триптиху звернулися в Китаї Ге Баоцюань, Чжан Тєсянь та Лань Мань (останній переклав лише "Долю" й "Музу"). Варто зазначити, що в перекладі назв "Доля" і "Слава" автори були одностайними, дібравши стилістично нейтральні відповідники до цих універсальних понять – *mingyun* "доля", *guangrong* "слава". "Муза" у всіх трьох відтворена з додатковою поетизацією. Ге Баоцюань переклав її як *Musi pushen* "Богиня Муза", доповнивши транскрибоване ім'я детермінантою "богиня". Лань Мань передав назву описово *Shi shen* "Божество поезії", випустивши ім'я Муза взагалі. Подібним чином підійшов до перекладу і Чжан Тєсянь: *Wen yi pushen* "Богиня мистецтва й літератури". Незважаючи на втрату Шевченкового лаконізму, усі три варіанти перекладу бачаться нам вдалими, оскільки вони відповідають загальній концепції "Музи" в оригіналі – сакралізованому образу Матері-Берегині.

Загальну образну структуру і характер усіх трьох поезій перекладачі відтворити вдало. Зупинимось лише на тих моментах, в яких спостерігається неспівпадіння авторської та перекладацької інтерпретації. Найбільшою мірою це стосується відтворення мотивів "правди" і "слави" у першій частині триптиху. Жоден з перекладачів не зберіг образу "у нас нема // Зерна неправди за собою", який сфокусував у собі не лише світобачення Т. Шевченка, але й народну етимологію цього поняття. Ге Баоцюань переклав цей рядок як *Dan women xinli meiyou weibei zhenlide difang* – "В нашому серці немає місця, де б ми грішили проти істини". Подібний переклад спостерігаємо і в Чжан Тєсяня. Зауважимо, що перекладачі зберегли піднесене звучання оригіналу, проте випустили, на наш погляд, принциповий момент – образ зерна, залишеного в землі, що символізує зв'язок з наступними

поколіннями, для котрих проросте це зерно. В перекладах такого зв'язку немає. Найдалшим від оригіналу виявився текст Лань Маня, який цілком перефразував уривок: Daolu sui kanke nan zou // Wo yizhi xiang qian bu hui tou "Хоча шлях тернистий і важко ним іти, // Я завжди прямував уперед, не озираючись". Як бачимо, від Шевченкового задуму лишилися тільки натяки, а образ "правди" зникає зовсім. Натомість з'являється образ шляху ("daolu"), що робить переклад суголосним китайській поетико-філософській традиції, де пошуки істини є прагненням осягнути незримий першообраз всього суцього – дао, свого роду Абсолют. Як зазначає І. Лисевич, це відсторонене поняття своєї філософії давні китайці "передавали через доступний кожному образ шляху... У ньому – нескінчений рух всього і всякого, будь-які зміни підпорядковані його ритму, дао (шлях) є беззаперечний закон, *спосіб існування Всесвіту*" [9, 9]. Шлях до істини не підвладний розуму, тому дао пізнається лише з допомогою серця. Переносючи цей образ в контекст перекладу кобзарєвого вірша Лань Мань розширює асоціативне поле поняття "істина", що є основоположним і конче сутнісним для Т. Шевченка, однак яскрава національно забарвлена метафора "правди-зерна" (відсутності "зерна неправди") перелицьовується в китайський образ "правди-шляху".

Щодо образу "слави", яку Т. Шевченко у першій частині триптиху називає "своєю заповіддю", то найближче до оригіналу його відтворив Лань Мань. Він визначив "славу" за допомогою літературного фразеологізму jin ke yu lu "заповідь, непорушний закон". У давній китайській літературі цей зворот мав значення "ідеальний, абсолютний у довершеності закон" [10, 302]. Асоціативний зв'язок цих значень сакралізує образ "слави", а це, як ми пам'ятаємо, важливий момент Шевченкового розуміння святості свого покликання. Дещо в іншому ключі бачаться нам переклади Ге Баоцюаня та Чжан Тєсяня, яким притаманний відтінок преклоніння перед славою, а можливо, і честолюбства, якого немає у Т. Шевченка. Ге Баоцюань називає славу wode shengping suyan "заповітним бажанням свого життя", а Чжан Тєсянь – wode lixiang "своїм ідеалом". В такий спосіб перекладачі, напевно намагалися, підкреслити момент несподіванки, новизни у розумінні "слави" як доброго імені, представленої в китайській літературі конфуціанською традицією. Однак надмірне преклоніння перед "славою", нехай і правдивою, не вписується ні в помірковано-канонічну конфуціанську доктрину, ні, тим більше, не відповідає Шевченковому біблійно-молитовному, дещо приреченому звучанню образу "слави-заповіді".

У другій частині триптиху "Муза" усі перекладачі зберегли романтичний пафос початку і подальші трансформації образу богині Музи в образ матері. Останній характеризується такою лексикою як aifu "голубити дитину", guogu qiangbao "загортати в пелюшки" (Лань Мань),

riaofu "колихати" (Ге Баоцюань) longzhaо "загортати" (Чжан Тесянь). Ще далі цей образ трансформується, поступово посилюючи сакральність свого сенсу і, нарешті, постає подібним до безсмертної Божої матері – "І хоч єдиную сльозину в очах *безсмертних* покажи". Усі персоніфіковані образи Музи перекладачі відтворили майже дослівно: nu moshushi "чарівниця", shanyaозhe guanghui... // xiang yi duo xianhua kaifang zai tianye shang "горить сяйвом, як розквітла у полі квітка" (Ге Баоцюань), Xiang yi zhi chunjie de, shensengde xiao niao "як чиста і свята маленька пташка" (Чжан Тесянь), jinsede chibang "золотокрила", wo wei yide qin'aide yougen "моя єдина рідна і кохана людина" (Лань Мань). Важливо, що перекладачі зберегли усі епітети і порівняння з поезикою українських пісень.

Найскладнішою для перекладу виявилась старослов'янська лексика та усталені біблійні вирази. Саме вони є яскравими репрезентаторами національної специфіки аналізованої поезії, а також відіграють роль стилістичних засобів вираження піднесеності, святості проголошуваного. Щоб зберегти емоційне забарвлення і компенсувати обмежені морфологічні можливості китайської мови перекладачі звертаються до різних прийомів. Один з них – розширення змісту слова і збагачення палітри його емоційності за допомогою синонімічного ряду. Так, у тексті поезії "Муза" декілька разів повторюються епітети "чистий" ("пречистий"), "святий". У перекладах вони відтворені декількома синонімами: shengjie "святий, непорочний", shenqiao "божественний, чудесний" (Лань Мань), shensheng "святий, священний", shenming "дух, божество", shengming "свята мудрість", chunjie "чистий, цнотливий", jingying "кришталевий, прозорий" (Чжан Тесянь), shensheng "святий", shende [guanghui] "священне, божественне [сяйво]", chunjie "чистий, цнотливий" (Ге Баоцюань).

Інший спосіб – калькування образного виразу та його тлумачення. У "Музі" зустрічається фразеологічне сполучення "живуча вода", яке пов'язане не лише з біблійними оповіданнями, але й з українським фольклором. Ге Баоцюань та Чжан Тесянь вдаються до калькування – shengmingde shui "вода життя". Лань Мань віддає перевагу опису – ling ren chenfende sheng shui "священна вода, що надихає людину". Такий опис органічно зливається з контекстом вірша, акцентуючи увагу на духовному первні, водночас не притягуючи асоціацій з китайськими відповідними віруваннями й традиціями. Зазначимо, що пошуки засобів, що подовжують життя, а то й дарують безсмертя, були суголосними пошукам істини у середньовічних даосів. Однак замість "живучої води" даоси шукали чарівний гриб, готували магічні суміші, займалися дихальною гімнастикою. Жодним з цих понять перекладачі не намагалися пояснити значення "живучої води", що своєю чергою уможливило збереження національної специфіки тексту перекладу.

Ще один спосіб – підбір образного відповідника, що є більш зрозумілим китайському читачеві, ніж був би дослівний переклад оригіналу. Наприклад, сполучення "божа краса" перекладено як shende guanghui "священне сяйво" (Ге Баоцюань), або wubide guangcai "незрівнянна краса" (Чжан Тесянь); "неложні уста" – як bu sahuangde zui "вуста, що не творять брехні" (Ге Баоцюань), shenqiaode shuang chun "священні вуста" (Лань Мань), chengshide hua yu "правдиві (істинні) слова"; "безсмертні очі" – як yongyuan jingyingde shuang mu "довіку кришталєво-чисті очі" (Чжан Тесянь). Прийом опису, який ми спостерігаємо в наведених прикладах, широко використовується і при перекладі процесуальних, обрядових понять. Наприклад, вираз "діяти молитву" відтворено як Daogao-ba! Rang wode xin zhong haoguo "Молися! Дай мені відчутти полегкість у серці" (Чжан Тесянь), yong qidao dei wode xin ki haoguo "молитвою дозволяй мені полегшити душу" (Ге Баоцюань), rang qidaode xin gandao qinsong "нехай моє серце в молитві відчує легкість" (Лань Мань). На наш погляд, перелічені прийоми інтерпретації допомогли вдало передати складні відтінки шевченкового вірша, хоча й в описовий спосіб.

Ідейно-образну структуру останньої частини триптиху "Слава" становить контраст бурлескного образу "слави фальшивої" та відвертості поета в пошуках істинної слави. Цей контраст відображає діалектику української душі – її ліризм і водночас бунт проти несправедливості. У Шевченка це – "децентрування, поляризація" [3, 127] понять "покликання" і "слава". Третя частина триптиху, як зазначає Г. Грабович, написана "в низькому стилі" "котлярєвщини"... але її справжній сенс не у формально-жанрово-стилістичних переходах, не в сатиричних нотах (хоча вони і є), а втому невідмінно людському, в тому гранично автентичному, що є у Шевченка, і що є Шевченком. Тут – це власне почуття приреченості, й жаль за любов'ю, що не здійснилася, і іронія із самого себе, і з тої ж слави..." [3, 127]. На перший погляд видається, що таке складне відтворення прихованого змісту через двомірність формальної організації поетичного уривку – занадто складна задача для перекладача. Однак китайські інтерпретатори зуміли досить точно зрозуміти сутність шевченкового вірша і вдало відтворити це засобами китайської мови, у тій мірі повноти, яку могли забезпечити останні. Варто відзначити, що цьому сприяла багатомірність класичної китайської поезії, а також китайська традиційна теорія жанрів в цілому. Зокрема, розуміння речей у їх дуалістичному переплетенні взаємодоповнюючих елементів є основоположним філософським й естетичним принципом поетики китайського вірша, що особливо яскраво проявило себе в період захоплення поетами (зокрема танськими) філософією чань-буддизму. Щодо теорії жанрів, то тут важливим моментом є те, що традиційно "високі жанри" китайської літератури відповідали суворому жанровому трафарету. Залучення розмовної

лексики, скажімо в поезії, не виявлялося можливим. Однак, як зауважує К. І. Голигіна, "еволюція авторської свідомості на стадії осмислення умовності старого змісту приводила до пародіювання форми..." [4, 173], часто це відбувалося з допомогою алегорії (прикладом можуть слугувати твори танських літераторів Хань Юя та Лю Цзунюаня в жанрі життєпису (чжуань) та передмови (сюй)). В такий спосіб досягався ефект невідповідності форми та змісту літературного твору, а отже – неоднозначності останнього. Щось подібне ми простежуємо і в аналізованій частині кобзарєвого триптиху.

Перекладачі вірно усвідомили роль розмовно-просторічної лексики в образній системі вірша "Слава" (вона, до речі, пов'язана з підтекстом "ганьби" – близьким до тлумачення "мирської" слави у китайській філософії). Тому вони намагаються віднайти найближчі відповідники у словнику китайського просторіччя. Наприклад, "*мизкатися*" Ге Баоцюань перекладає як *sihun* "водити компанію, кумувати", "*шинкарку*" – як *xiao jiuguan laobanniang* "господарку маленької пивної" "*злодій*" (мається на увазі Наполеон) – як *huaidan*, що буквально розуміється – "тухле яйце" і має переносне значення "мерзотник, негідник". Однак частіше перекладачі вживають книжну лексику (припустимо, що це данина традиції) із знижено-емоційним звучанням, при цьому часто вдаються до перифразу. Наприклад, "*задрипанка... перекупка*" обидва перекладають як *angzangde nushangfan* "брудна торговка", "*п'яні кесарі*" – як *zuijiude diwangmen* "п'яні королі, імператори" (Ге Баоцюань), або *zuijiude huangdi* "п'яні імператори" (Чжан Тєсянь).

Друга частина вірша "Слава" – це ліричні переживання героя, що мають відтінок суму та легкої іронії. Відповідно і лексика перекладів набуває інтимного забарвлення. Ге Баоцюань, поряд з точним, майже дослівним відтворенням обряду заручин, додає відсутній у тексті образний вислів-побажання *xiangqin xiang'ai* "жити душа в душу". Це у поєднанні з такими образами як *tongku* "горе, туга", *buxi* "нещастя", створює ефект сумної іронії. В перекладі Чжан Тєсяня теж знаходимо подібні вирази, проте автор подекуди вдається до розширення контексту. Порівняймо:

Т. Шевченко: "Горнись лишень ти до мене, // Та витнемо з лиха..." [П].

Чжан Тєсянь: "Ni kaojin xie, zuodao wo shenbian lai-ba, // Youyu kutong, huozhe huaihen, //

Rang women zuochu jinrenzhi ju – // Rang kerenmen gandao chayi" [385].

"Горнися, сядь коло мене, // Від горя чи ненависті, //

Давай зробимо дивний вчинок // Нехай гості здивуються".

Цей прийом дещо віддаляє переклад від лаконічного Шевченкового тексту, проте він увиразнює центральний образ "слави-супутниці важкої

долі", певним чином поєднуючи Кобзареве "запанібратське" ставлення до неї та традиційне китайське її "декоронування".

Таким чином, переклади триптиху Т. Шевченка "Доля", "Муза", "Слава" довели можливість усвідомлення китайськими інтерпретаторами сутнісних моментів кобзарєвого бачення буття митця, а також і можливість залучення різних лексичних засобів компенсації з арсеналу китайської мови для відтворення українського поетичного тексту. Однак на перекладі неодмінно позначилася і китайська поетико-філософська традиція, яка розставила у Шевченковому тексті додаткові понятійні акценти.

1. *Алексеев В. М.* Поэт-художник-каллиграф о тайнах своих вдохновения // *Алексеев В. М.* Китайская литература: избранные труды. – М., 1978; 2. *Алексеев В. М.* Римлянин Гораций и китаец Лу Цзи о поэтическом мастерстве // *Алексеев В. М.* Китайская литература: избранные труды. – М., 1978; 3. *Грабович Г.* Шевченко, якого не знаємо. – К., 2000; 4. *Гольгина К. И.* Жанр в теории и литературе средневекового Китая // *Теория жанров литератур Востока.* – М., 1985; 5. *Дзюба І.* Універсальні мотиви в Шевченковій поезії // *Сучасність.* – 1996. – № 11; 6. *Дюришин Д.* Теория сравнительного изучения литературы. – М., 1979; 7. *Жирмунский В. М.* Литературные течения как явление международное // *Жирмунский В. М.* Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. – Л., 1979; 8. *Івакін Ю. О.* Коментар до "Кобзаря" Шевченка: Поезії 1847 – 1861 рр. – К., 1968; 9. *Лисевич І. С.* Литературная мысль Китая на рубеже древности и средних веков. – М., 1979; 10. *Словник чен'юів* китайської мови. – Шанхай, 1990 (кит мовою); 11. *Шевченко Т. Г.* Повне зібрання творів: У 20-ти томах. – Т. 2. – К., 1991; 12. *Шевченко Т. Г.* Поезія (в перекладі Ге Баоцюаня). – Цзянсу, 1990 (кит. мовою); 13. *Шевченко Т. Г.* Поезія (в перекладі Ге Баоцюаня, Мен Хая, Чжан Тесяня та ін.). – Шанхай, 1983 (кит. мовою); 14. *Шевченко Т.* Вибране (в перекладі Лань Маня). – Чанша, 1985.

К. Осадца, студ.

Шевченків переспів сербських народних ліричних пісень

Імена Шевченка та Караджича стали символами українського та сербського народів. "Без того, що зробив Караджич, немислима сьогодні сербська культура, як без шевченкового вічно живого слова немислима українська..." [14, 112]. Як письменник, мислитель, громадський діяч Шевченко створив нову, світового значення модель літератури, ширше – національної культури на народній основі.

Ця культура розвивалася на могутній хвилі загальноєвропейського визвольного руху, жадібно вбираючи в себе провідні тенденції й форми слов'янського відродження кінця XVIII – першої половини XIX ст., з його активним зверненням до первозданних джерел народної творчості, романтичним замилуванням історичним минулим, плеканням віддалених за часом і найближчих культурних традицій. І, насамперед, усього того,

що посилювало і утверджувало національну самосвідомість, народну етику й народний громадянський ідеал. Відродження найбільш зримо позначилось на розвиткові культури тих націй, які в XIX ст. не мали своєї державності (чехи, серби, хорвати, українці)... Головними формотворчими видами культури у слов'ян виступають у цей період то поезія (творчість Ф. Прешерна), то наука (праці П. Шафарика), то фольклор (записи В. Караджича). На Україні значних успіхів досягли філологічні науки (І. Срезневський, О. Бодянский, М. Максимович); М. Костомаров і його оточення висувають прогресивні історико-філософські концепції співжиття слов'ян. Свої перші кроки роблять в Україні драматургія, театр і проза. Але вирішальну роль у становленні національної культури, її відродженні відіграє поезія Шевченка, який виступає творцем і реформатором літератури і літературної мови [2, 16].

Готуючи на початку 1847 р. нове видання "Кобзаря", Шевченко написав передмову, звернену до земляків. Він вказував їм на приклад інших слов'янських народів, які активно розвивали свою національну культуру: "Чую, а іноді і читаю: ляхи друкують, чехи, серби, болгары, чорногори, москалі – всі друкують, а в нас анітелень, наче всім заціпило"². Шевченко посилався на самовіддану працю діячів слов'янського відродження і ставив їх як приклад для українських культурних діячів: "Чому В. С. Караджич, Шафарик і інші не постриглись у німці (їм би зручніше було), а остались слав'янами, щирими синами матерей своїх, і славу добрую стяжали?"³

Тут звертає на себе увагу згадка, крім Шафарика, про видатного діяча сербського відродження Вука Стефановича Караджича. Те, що Шевченко називає його ім'я з двома ініціалами, свідчить про обізнаність з його біографією. Очевидно, поет познайомився з працею І. Срезневського, яка щойно вийшла тоді з друку⁴. [8, 135]. Окрім цього, чому український поет про представника народу, що його, як відомо, поневолити турки, писав: не постригся у німці? І чому Караджичеві було б зручніше постригтися у німці? Таке про сербського вченого Шевченко міг сказати, лише знаючи його життєвий шлях [14, 113]. Шевченкові, очевидно, були відомі обставини Вукового життя, як і те, що він був одружений з німкенєю, тривалий час перебував між німцями тощо. І те, що він все-таки залишився щирим сином своєї матері – Сербії, дало Шевченкові підставу високо оцінити патріотизм сербського вченого. Повернувшись із заслання, яке більш як на 10 років відірвало поета від літературного оточення, він ще не раз звертається до Караджича, читає його збірки народних пісень [14, 114]. Думки про те, що Шевченко "постійно мав перед очима Караджичеві збірку" дотримується також

² Тарас Шевченко. Повне зібрання творів в десяти томах. – К., 1951. – Т. 1. – С. 374.

³ Там само, с.375.

⁴ И. И. Срезневский. Вук Стефанович Караджич, очерк биографический и библиографический. – М., 1846.

В. Недич та аргументує її у [10, 660]. Найімовірніше, що з творчістю Вука Караджича Шевченко познайомився через відомого славіста О. Бодяньського, з яким поет познайомився у Москві у 1843 – 1844 рр. [4, 57; 5, 343]. Про пісні сербів Шевченко міг довідатися і у свого приятеля М. Максимовича, який, за визначенням М. Драгоманова, був "цілим ученим історико-філологічним закладом і, вкупі з тим, живим народним чоловіком" [13, 65; 4, 57; 5, 344]. Він, за словами Ягіча, зробив щодо видання та вивчення фольклору так багато, як у сербів Вук Караджич. Відомо також, що досвід Караджича, який випустив свою першу збірку 1814 року, Використав Максимович, здійснюючи своє епохальне видання 1827 року [13, 65; 4, 57; 5, 344]. Шевченкові були відомі збірки "Русалка Дністрова" (1837) М. Шашкевича, І. Вагилевича та Я. Головацького, а також "Думи й пісні та ще де що" (1839) Амвросія Метлинського, де публікувалися українські переклади сербської народної лірики. Крім того, поет перебував у тісних зв'язках з такими знавцями сербського фольклору, як М. Костомаров та І. Срезневський, від яких теж міг почерпнути відомості про південних слов'ян та їхню поезію. Цілком ймовірно, що на засіданнях Кирило-Мефодіївського братства теж говорилося чимало про сербів, що були на той час поневолені турками. Таким чином, можливих шляхів ознайомлення Шевченка з сербською народною поезією було досить багато ще у 40-х років XIX ст. [4, 57 – 58; 5, 344 – 345].

Четвертого травня 1860 року Шевченко вписав – почасти власною рукою, почасти з допомогою О. М. Лазаревського, – в свій робочий альбом новий вірш – "Подражаніє сербському" [1, 96]. Цей вірш розвивав і поглиблював ту традицію, яка йде від "Руської трійці". Йшлося про те, щоб, знайомлячи читача із багатством сербської народної поезії, підкреслити її близькість до фольклору українського народу [3, 340 – 341].

І сама назва вірша, і мотив "дівчина і кінь", неодноразово повторюваний у сербській народній поезії, наводять на думку, що кінець кінцем вірш походить з сербського джерела [11, 54].

Встановлення первозору у даному випадку не є самоціллю. Відповідні розвідки могли б не лише допомогти розкрити нову цікаву сторінку творчої біографії поета, а й сприяли б також поширенню кола уявлень щодо літературних, суспільних, поетичних інтересів Шевченка. Це підтверджується дуже цікавим фактом звернення Шевченка до сербської тематики, сербського фольклору. Факт цей, ледь чи не єдиний у творчому доробку поета, потребує свого дальшого розкриття та осмислення [1, 97]. Де б не крилося джерело Шевченкового "Подражанія сербському", поет не звернув би на нього творчої уваги, коли б не мав особистого інтересу до поезії слов'янства і коли б розвиткові цього інтересу не сприяла літературна атмосфера епохи [11, 56]. І. Айзеншток пов'язує появу "Подражанія сербському" з тим інтересом, що його

виявляла прогресивна російська громадськість у 50 – 60-х роках XIX ст. до сербського життя, з перекладацькою діяльністю М. Щербини, М. Берга та ін. [14, 115; 1]. Навряд чи можна припустити, що створення "Подражанія сербському" було наслідком лише випадкового захоплення Шевченка саме цим сюжетом, а не своєрідним відгуком поета на "злобу дня" [11, 56]. Звернення це апріорі відбивало не лише уважне стеження поета за міжнародними подіями, але і відобразило його настійливі шукання у галузі національної специфіки поетичної творчості і народної поезії [1, 104]. Усвідомлення важливості теми також могло спонукати поета до відшукування джерела надрукованої в "Русском вестнике" "Сербской песни" А. Майкова. Пошуками цього першоджерела поет міг і повинен був зайнятися, навіть якщо не був особисто знайомий з Майковим. Досить ймовірно, що саме від "Сербської пісні" А. Майкова, з якою Шевченко познайомився на початку травня 1860 р., бере початок творча історія "Подражанія сербському". На цій концепції наполягає Ф. Я. Прийма у [11].

"Подражаніє сербському" своїм обсягом майже точно відповідає першоджерелу. Надзвичайно близько до "прототипу" стоїть те, що коня дівчині доручає сам вершник (у Шевченка: "А я в нього, молодого... беру коня"; у сербській пісні: "Ja joj daдох коња провађати"). В перекладі Майкова ця деталь відсутня. Це ще раз змушує думати, що Шевченко не лише мав під рукою, але і пильно вивчав сербський текст [11, 59].

Шевченкове "Подражаніє сербському" насичене традиційними для української народної поезії образами, синтаксичними зворотами, лексикою і стилістичними прийомами. Такими, наприклад, є образи "коня з розбитими копитами", "мережаного сіделечка", "криниці" недаремно деякі рядки можна розглядати як своєрідні ремінісценції попередніх Шевченкових творів [11, 54 – 55]. Наприклад, у "Хустині" (1847 – 1858) маємо "Ведуть коня вороного, розбиті копита... А на йому сіделечко хустиною вкрите", тобто заручена дівчина подарувала коханому хустину, щоб згадував про неї на чужині. Коханий загинув у битві. І тому "сіделечко, хустиною вкрите" ніби нагадує про несправедливість долі. Натомість у "Подражанії сербському" маємо "сіделечко зопсуге, неукрите". Однак неважко здогадатися, що у разі вдалого сватання воно неодмінно буде накрите хустиною. Отже, сербське джерело могло послужити для поета лише творчим поштовхом. Власне, автор тому і назвав вірш "Подражанієм", що не ставив перед собою завдання точно відтворити оригінал [11, 55]. У чому ж тоді полягає зв'язок твору Шевченка з його першоджерелом – збірником Караджича? Як зазначає І. Ющук, по-перше, у "Подражанії сербському" не перекладено і не переказано, а далі розвинено та поглиблено основний мотив пісень "Дівчина та кінь молодецький" та "Дівчина-будлянка та кінь" – мрію дівчини про одруження (причому збережено і окремі деталі: дівчина бере коня від хлопця, розмовляє з конем); по-друге, використано матеріал

інших ліричних та обрядових сербських пісень, як того вимагали нові життєві обставини, в які Шевченко переніс дію свого твору [7, 116].

Є всі підстави погоджуватися з В. Недичем, що відправною точкою для створення "Подражанія сербському" послужила пісня "Дівчина і кінь молодецький" і до певної міри "Дівчина-будлянка та кінь" ("Дјевојка и коњ јуначки" та "Будљанка дјевојка и коњ", див відповідно [7, 285] та [7, 285 – 286]). Не випадковим є вибір українським поетом пісенного мотиву для "Подражанія" – розмова дівчини з конем. Про розмову дівчини (чи юнака) з конем згадується не лише у пісні "Дјевојка и коњ момачки", яку, за В. Недичем, вважають джерелом "Подражанія", але і у цілому ряді інших ("Јунак коњу говори", "Шта је коњу најтеже", "Жеља девојчина", "Јово и драга"). Окрім того, Шевченко, чудовий знавець українського пісенного фольклору, звичайно, знав, що мотив цей неодноразово зустрічається і в українських народних піснях [1, 110]. М. Гуць зазначає також, що дуже близько до Шевченкового вірша стоїть дубровницька пісня "Војводић и дјевојка" [4, 59 – 60; 5, 344]. У цій пісні говориться про дівчину і двох братів. Фігурує тут також кінь, якого дівчина повинна впіймати, щоб стати дружиною юнака. Дуже близька до "Подражанія сербському" пісня "Удаја на далеко" (також з першого тому збірки Караджича). Як і у ній, у вірші Шевченка йдеться про те, що кінь втомився, розкувався, зіпсувалося сідло. Таким чином вимальовується велика просторова віддаленість закоханих [4, 59 – 60; 5, 347 – 348].

Проте у Шевченковому творі є багато принципово відмінного від названих сербських пісень. Це проявляється насамперед в композиційній будові та образній системі вірша. Ліричний герой сербської пісні – юнак, тоді як у Шевченка це дівчина. Така зміна пояснюється помітною схильністю Шевченка вести розмову у ліричних творах від імені дівчини чи жінки [4, 60; 5, 349]. Вартими пильної уваги є відмінності, наведені І. Ющуком у [14, 115 – 116]: якщо у Караджича в розмові дівчини з конем йдеться про сватання як про щось далеке, тільки бажане, то у Шевченка сватання вже відбувається. Поет вибрав якраз той момент, який дозволив йому якнайкраще розкрити переживання дівчини, до якої "наїхали старости й молодик за ними", боротьбу у ній різних почуттів. У фразі "Беру коня, та й нічого..." останнє "та й нічого" не має конкретного смислового навантаження, але чудово передає душевний стан дівчини – розгубленість та радість. Цьому допомагає також її розмова з конем – на перший погляд, ніби то зайва – адже дівчина і сама бачить, що старости "пішли в хату з батьком розмовляти". Підводячи збентежено очі від землі (спочатку вона бачить "копита розбиті", потім "сіделечко мережане"), дівчина запитує: "Скажи, коню, до кого це ви так нагло гнались?" – і одержує відповідь: "До якоїсь чорнобривки...". В Заключному чотиривірші передано тривогу дівчини, чим же закінчиться розмова старостів з батьком [14, 115].

Багатоох подробиць, що є в сербській пісні, немає у Шевченка і навпаки. У пісні, наприклад, дівчина обіцяє прикрасити вузду хлопцевого коня сріблом та позолотити її, а в "Подражанні" про це нічого не говориться. І навпаки, у вірші Шевченка згадується про замороженого коня, який цілу ніч поспішав до нареченої, якого так гнали, що розкувалися копита і обтріпалося сідло, а у сербській пісні ці деталі відсутні [1, 106; 4, 61; 5, 350].

Виправданими і природними в цьому випадку є, на думку Шевченка, і українські аксесуари в "Подражанні сербському", на які звернули увагу Владан Недич та І. Айзеншток та ін. [1, 110 – 111; 9, 216 – 218]. Ці художні особливості сприяли транспонуванню в українську поезію сербської народної пісні, чи, точніше, сербських народних пісень, оскільки цілком вірогідним є припущення, що Шевченко не просто переклав чи переспівав якусь одну сербську пісню, а ґрунтувався на враженні від цілої їх групи. По-різному характеризується у творах краса дівчини: у сербській пісні – "за главом јој од бисера лале"⁵, в українській дівчина просто "чорноброва". Це є істотним не тому, що "це Шевченків ідеал жінки" [9, 216 – 218], а тому, що поет у даному випадку використав образ так само традиційний, як і відповідний образ сербської пісні [1, 106]. Крім епітета "чорнобривка", що характеризує дівочу красу, можна вказати також такі характерні для українського фольклору деталі, як "копита розкуті, розбиті" (для позначення шаленого бігу), "сіделечко мережане" і особливо паралелізм заключного чотиривірша: "Чи ж ти будеш, коню, пити з нашої криниці? Чи буде та чорнобрива сей рік молодиця?" [1, 111; 9, 216 – 218]. Проте Шевченко зберіг у вірші і постійні уявлення та образи сербського фольклору [14, 116]. У сербських піснях сватання, як правило, пов'язується з далекою дорогою. Цей образ наявний також у Шевченка. Дівчина, за сербськими звичаями, бере коня від нареченого. Ознакою вдалого сватання є також те, що коні води напилися. Наближення змісту вірша до змісту сербських пісень в цілому, ймовірно, свідчить про те, що він уважно читав збірник Караджича і виніс з нього багато вражень [14, 116].

Зберігаючи фольклорну основу, поет прагнув поглибити психологічний аспект її змісту, надати їй своєрідного українського народнопісенного колориту, української національної форми. У такому поєднанні різнонаціональних стихій не було жодної суперечності, навпаки, в цьому виразилася широта літературних поглядів поета, вільних від національної обмеженості [11, 59].

Як зазначив у своїх працях М. Гуць та наголошував М. Рильський, Шевченко використовував народні пісні по-своєму, творчо. "Якщо ми перегорнемо будь-який збірник українських пісень, то не знайдемо там

⁵ Цей образ, як традиційний, використовувався сербськими поетами, так само, як українськими – традиційне "чорні брови, карі очі". Так, в одному з віршів Йована Йовановича Змая маємо: "Тихо, ноїи, моје сунце спава, за главом јој од бисера грана" [6, 20].

жодного зразка з такою витонченою та складною строфічною побудовою... Шевченкові пісні своїм віршовим строєм зовсім не схожі на народні з переважною в них строфічною системою абвб, вони – продукт чудової ритмічної та строфічної винахідливості поета. Він, звичайно, користується фольклорними чи народно-розмовними формулами і зворотами, Али завжди підпорядковує їх своїй гостро-своєрідній і неповторній манері, своїй методиці, своїй ритміці, своїй строфіці, нарешті – своєму світогляду" [12, 11].

"Подражаніє сербському" написане пісенним коломийковим розміром, проте цей термін ми вживаємо лише умовно, оскільки ритміка у поета теж своя, шевченківська. Поет вільно розставляє наголоси, переходить від одного розміру – хорею до ямба і навпаки. Така різноманітність надає поезії більшого життя, виразності [4, 62; 5, 351]. "Провідна риса поезії Шевченка, – підкреслює М. Рильський, – музика, мелос, ритмічна могутність та метрична різноманітність" [12, 15].

Що стосується метричної будови, то тут для сербської пісні характерний так званий традиційний десетерац; в українському ж вірші, як вірно зазначають М. Гуць та І. Айзеншток, маємо чергування восьми- та шестискладових рядків (за винятком першого семискладового рядка). У Шевченка рядки римуються, у сербській же пісні кінцеві рими відсутні, проте має місце внутрішнє римування. Однак Шевченка теж подекуди збережено внутрішнє римування ("а я в його, молодого", "зопсуге, некрите", "розкуті, розбиті"). Це засвідчує, що поет глибоко відчув метричну будову сербської пісні та почасти відбив її у своєму вірші [4, 62; 5, 352].

Вірш Шевченка "Подражаніє сербському" генетично пов'язаний з такими цілком оригінальними за формою і змістом поезіями – "подражаніями" (створеними, до речі, теж 1859 – 1860 рр.), як "Подражаніє 11 псалму", "Ісая. Глава 35. Подражаніє", "Подражаніє Іезекілю. Глава 19", "Осії. Глава XIV" та ін., в яких чужорідний матеріал повністю підпорядковується поетовій потребі виразити власні думки, почуття, переживання [14, 115].

За своєю темою вірш "Подражаніє сербському" стоїть в одному ряду з багатьма його реалістичними віршами про дівочу долю і не є винятком у творчій спадщині Шевченка. Має рацію також В. Недич, який пише: "Після повернення із заслання він (Шевченко) марно намагався здійснити давню мрію: хата на березі Дніпра, вишневий садок і дружина-селянка... Прагнення мати власну домівку наклало відбиток і на його вірші" [9, 217] (цит. за 14, 115). Якщо звернемось до вже згаданої пісні "Удаја на далеко", помітимо, що у ній весілля змальовується більш-менш повно, хоч і у загальних рисах; у Шевченка ж таке закінчення відкинуто і взято за взірць сербські пісні з незавершеною дією. Це є ще одним свідченням наявності у вірші автобіографічних мотивів [4, 61; 5, 350]

Тонке відтворення через зовнішні рухи та мову почуттів дівчини, змалювання її внутрішнього світу робить Шевченкове "Подражаніє сербському" високохудожнім, справді оригінальним твором [14, 116]. Твір, фольклорний за своїм першоджерелом, "Подражаніє сербському" втілило в собі також найкращі риси шевченкової поетичної індивідуальності. Будучи свідченням глибокого інтересу Шевченка до народної поезії південних слов'ян, творча історія цього вірша разом з тим дає цінний матеріал для характеристики фольклористичних поглядів українського поета [11, 59].

1. *Айзеншток І. Я.* "Подражаніє сербському" Т. Шевченка // Збірник праць восьмої наукової шевченківської конференції. – К., 1960; 2. *Вервєс Г. Д.* Тарас Шевченко і слов'янський світ: До 175-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка // Радянське літературознавство. – 1989. – № 3; 3. *Гольберг М. Я.* До історії українсько-сербохорватських літературних взаємин у ХІХ ст. // Славистичний збірник. – К., 1963.; 4. *Гуць М. В.* Шевченко і сербська пісня // Народна творчість та етнографія. – 1964. – № 2; 5. *Гуць М. В.* Тарас Шевченко та сербська лірична пісня // Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики. – К., 2002. – Чис. 8/9, ч.1.; 6. *Змаї Јован Јовановић.* Мала пєвалија. – Београд, 1956; 7. *Караџић Вук Стефановић.* Сабрана дела. Српске народне пјесме. Књига прва. 1814. – Београд, 1975; 8. *Кравцов М. І.* Творчість Шевченка та закономірності розвитку слов'янських літератур // Збірник праць одинадцяті наукової шевченківської конференції. – К., 1963; 9. *Недић Владан.* Један српски мотив у Шевченка // Зборник Матице Српске за књижевност и језик. – 1955. – књ. 3; 10. *Недић Владан.* "Српски манир" и европска књижевност Караџићевог времена // Караџић Вук Стефановић. Сабрана дела. Српске народне пјесме. Књига прва. 1814. – Београд, 1975; 11. *Прийма Ф. Я.* Джерело Шевченкового "Подражанія сербському" // Радянське літературознавство. – 1964. – № 6; 12. *Рильський М. Т.* Поезія Тараса Шевченка. – К., 1961; 13. *Розвідки Михайла Драгоманова.* – Львів, 1899; 15. *Юцук І. П.* Шевченкове "Подражаніє сербському" // Радянське літературознавство. – № 2.

О.Паламарчук, канд. філол.наук

В.К.Житник – дослідник чеської Шевченкіани

Житник Володимир Костянтинович - видатний український поет, відомий перекладач, авторитетний літературознавець і досвідчений педагог – народився 28 листопада 1938 року в Диканьці Полтавської області (за документами в с.Великі Будища, де в місцевій школі працювали вчителями його батьки – Житник Костянтин Порфирович і Наталія Іванівна). У вересні 1945 року Володимир Житник пішов до першого класу початкової школи села Хомутець Миргородського району, а 1956 року у

Тернополі закінчив школу із золотою медаллю. З 1956 до 1961 р. навчався на українському відділенні філологічного факультету Київського державного університету ім.Т.Г. Шевченка, його додатковою спеціалізацією була чеська мова і література. Практично від початку навчання на філологічному факультеті Володимир Житник був учасником літературної студії ім. В. Чумака. У грудні 1957 року в університетській багатотиражці було надруковано перший вірш студента-філолога, а за півстоліття – сотні.

Трудову діяльність Володимир Костянтинович Житник розпочав у Рудому Селі на Київщині, вчителем української мови та літератури, у 1964-1965 рр. працював редактором видавництва дитячої літератури Дитвидав („Веселка”). Ще працюючи сільським вчителем, В.К. Житник надіслав до „Літературної України” свої переклади з чеської поезій П. Безруча. Надруковані вони не були, але з ними познайомився один із наших найавторитетніших і найталановитіших перекладачів – Григорій Порфірович Кочур. Він запропонував сільському вчителю співпрацю. За пропозицією Григорія Кочура В.К. Житник почав перекладати і 1964 року дебютував як перекладач в антологіях „Чеська поезія” та „Словацька поезія”. З 1965 року навчався в аспірантурі при кафедрі слов'янської філології філологічного факультету КДУ ім. Т.Г. Шевченка, після закінчення якої як перспективний науковець був залишений для викладацької роботи і протягом семи років працював асистентом кафедри

слов'янської філології. У жовтні 1973 р. Володимир Костянтинович захистив кандидатську дисертацію „Розвиток поетичної майстерності Антоніна Сови”, за яку йому було присуджено вчений ступінь кандидата філологічних наук. 1975 р. вийшла друком монографія В.К. Житника „Поезія Антоніна Сови”. У 1975 - 1978 рр Володимир Костянтинович працював на посаді старшого викладача кафедри слов'янської філології , у 1978 - 1981 рр., 1987 – 1994 рр. - доцента кафедри. З 1981 до 1987 р. В.К. Житник був завідувачем кафедри слов'янської філології КДУ ім. Т.Г. Шевченка. З 1994 р. Володимир Костянтинович працював завідувачем кафедри української мови Національного університету „Києво-Могилянська академія”. У 1994-1995 рр. В.К. Житник викладав українську мову на філософському факультеті Карлового університету в Празі та історію української літератури в Університеті Я.Е.Пуркіне в Брні (Чеська Республіка).

Наукову і викладацьку діяльність В.К. Житник успішно поєднує з поетичною творчістю: 1967 року вийшла в світ перша поетична збірка молодого поета „Зелений вітер”, що містила цикл „Безруч” як протест проти денационалізації, захист прав народу на свою рідну мову. Як зазначають дослідники, потяг до поезії у Володимира успадкований (1), адже його батько, Костянтин Порфірович, був відомим перекладачем, він відтворив українською мовою всі (!) твори Сергія Єсеніна.

1974 року була опублікована друга збірка поезій

В.К. Житника – „Причали”, яка, за відгуками літературознавців, „засвідчила появу своєрідного поета з тонким відчуттям природи, багатою мовою, широтою культурних інтересів і передусім глибоко людяним підходом до світу, справжнього лірика” (1). Однак з цієї збірки були вилучені вірші, за словами автора, найдорожчі для нього. Тому з другої половини 70-х рр. Володимир Костянтинович в основному працює в царині літературознавства і займається перекладацькою діяльністю.

Доробок Володимира Костянтиновича Житника – літературознавця досить значний. Він написав понад сто досліджень, присвячених актуальним питанням слов'янського літературознавства, компаративістики, історії славістики. І, природно, що його наукові інтереси зосереджені на чеському і словацькому красному письменстві. Перекладацька діяльність В.К. Житника поєднує в собі, так би мовити, одразу теорію і практику, бо в його особі вдало поєднані науковець-дослідник і перекладач-практик: літературознавчі розвідки про А. Сову, П. Безруча, Ї. Вольтера, Ї. Тауфера, О. Бржезіну, В.Незвала, Д. Шайнера, Ф. Грубіна, К. Г. Махи, В. Дика, Й. Кайнара, Ї. Томана, Я. Топола доповнюються прекрасними українськими перекладами їх творів, зроблених Володимиром Костянтиновичем.

Особливе місце у доробку науковця, поета і перекладача В.К. Житника посідає дослідження творчості Тараса Шевченка. Як відомо, Т.Шевченко сам „відкрив

дорогу” до чехів і словаків і посилив інтерес до своїх творів, коли в поемі „Єретик” прославив „чеха святого, великого мученика” Яна Гуса, а свою поему присвятив П.Й. Шафарику - „любомудру” і „слав’янину”. Шевченкові поезії потрапили до Праги вже у першій половині 40-х рр. XIX ст., тобто невдовзі після виходу в світ першого видання „Кобзаря” (достовірно відомо, що їх мав Вацлав Ганка, а 1845 року через Осипа Бодяньського їх отримав і П.Й.Шафарик). Вплив Тараса Шевченка на інші літератури й культури величезний. І чеські та словацькі літературознавці (2;3) не раз зверталися до висвітлення питання, що означав великий український поет для чеської літератури. Створено досить детальні бібліографії перекладів Шевченкових поезій чеською мовою (4), які засвідчують, наскільки великим був інтерес чехів до творчості українського генія. Цікаві розвідки про переклади творів Тараса Шевченка надрукували чеські і словацькі лінгвісти та перекладознавці (5).

Шевченкознавчі праці Володимира Костянтиновича Житника присвячені аналізу перекладів творів Тараса Шевченка чеською мовою, дослідженню теоретичних питань слов’янського перекладознавства, відтворенню поетики Шевченка слов’янськими мовами. До цікавих, актуальних і нині літературознавчих студій належать „Наукові основи персональної текстології (на матеріалі творчості Т.Г. Шевченка)” (6), „Шевченко і чеська література кінця XIX – початку XX ст.” (7), „Кілька попередніх зауважень (про чес. шевченкознавця

В.Жідлицького)” (8), „Поема про невмирущість правди” (9), „Розвиток ідей чеських і словацьких будителів у творчій практиці Т.Шевченка” (10), „Тарас Шевченко і Сватоплук Чех”(11). Особливий інтерес становлять перекладознавчі статті В.К. Житника, оскільки він сам – прекрасний, досвідчений перекладач: „Переклади поеми Т.Г. Шевченка „Єретик” на батьківщині Яна Гуса” (12), „Деякі питання відтворення поезики Т.Г. Шевченка в чеських перекладах”(13), „Т.Г.Шевченко в слов’янських перекладах (традиції і перспективи)” (14), „Тарас Шевченко чеською, словацькою мовами” (15), „Т. Шевченко в слов’янських перекладах: спроба синтезу” (16).

Багаторічна успішна діяльність Володимира Костянтиновича Житника як науковця, педагога, перекладача гідно поціновується не тільки в Україні, але й за її межами. За переклади з чеської рішенням Міністерства інформації України та Спілки письменників України йому присуджено премію ім. Максима Рильського в галузі художнього перекладу.

Шахова К. Володимир Житнику – 60 // Літ.Україна. – 1998.- 10 груд.- с.5

2.Мольнар М. Тарас Шевченко у чехів та словаків. – Пряшів, 1961

3.Доланський Ю. Шевченко і чеська література. // Молода гвардія.-1963.- 9 жовтня. – с.3

4. Velinská E. Zilyskyj O. Taras Ševčenko v české kultuře. - Praha, 1962
5. Bunganič P. Kokavcov preklad. ševčenkovej poézie.// Sborník Ševčenkovský.- Bratislava,1965. - s. 67 - 79
6. Житник В.К. .Наукові основи персональної текстології (на матеріалі творчості Т.Г.Шевченка)// X Міжнар. з'їзд славистів.Слов'янські літератури. Доп. – К., 1988. – с.74 – 97 (у співавт. Бородін В.С., Павлюк М.М.)
7. Житник В.К. Т.Г.Шевченко і чеська література кінця ХІХ – початку ХХ ст.// Шевченко і розвиток мов та літератур народів СРСР і країн соціалістичної співдружності. – К., 1989. – с. 14 - 15
8. Житник В.К. Кілька попередніх зауважень (про чес. шевченкознавця В.Жідліцького) // Всесвіт – 1990. - №3.- с.142-143
9. Житник В.К. Поема про невмирущість правди (передмова) //Шевченко Т.Г. Єретик: Поема: Слов'янськими мовами.- К., 1991. с. 5 - 37
10. Житник В.К. Розвиток ідей чеських і словацьких будителів у творчій практиці Т.Шевченка // Духовне відродження слов'ян у контексті європейської і світової культури. – Чернівці, 1992. –т.1. – с.66 - 67
11. Житник В.К. Тарас Шевченко і Сватоплук Чех // Шевченкознавчі студії. – К., 1994. – с. 144 – 151
12. Житник В.К. Переклади поеми Т.Г.Шевченка „Єретик” на батьківщині Яна Гуса // Голос Шевченка над світом. – К., 1961. – с. 109 - 120
- 13 Житник В.К. Деякі питання відтворення поезики

Т.Г.Шевченка в чеських перекладах // Т.Г.Шевченко в інтернаціональних літературних зв'язках. – К., 1981. – с. 121- 130

14. Житник В.К. Т.Г.Шевченко в слов'янських перекладах (традиції і перспективи) // Слов'янські літератури: Доп. ІХ Між нар. З'їзд славістів. – К., 1983. – с. 225 -235

15. Житник В.К. Тарас Шевченко чеською, словацькою мовами // Шевченко і світ. –К., 1989. – с.47 – 68

16. Житник В.К. Т.Шевченко в слов'янських перекладах: спроба синтезу.// тези доп. Міжнар. наук. конф., присвяч.183-річчю від дня народж. Т.Г.Шевченка. – К., 1997. – с. 51 – 53.

І. Рябоволенко, асп.

Відображення образу світу в творах Тараса Шевченка, перекладених японською мовою

У нашій розвідці ми розглянемо функціонування японських пасивних видів лексики в перекладах творів Тараса Шевченка японською мовою. Джерельною базою дослідження є вибрані твори з "Кобзаря" у перекладі дослідника Фудзі Ецуко [7]. Особливу увагу буде зосереджено на функціональних особливостях японських історизмів, архаїзмів та застарілих слів у перекладних поетичних творах. Розглянемо також, яким чином застосування пасивних видів лексики у перекладі допомагає відтворити оригінальний задум автора, передати японською мовою розкішний світ поетичних образів та художніх мотивів Шевченкових віршів. Ми спробуємо систематизувати пасивні види лексики, які функціонують в обраному нами матеріалі, та проаналізувати основні тенденції функціонування їх в поетичних творах Шевченка, зокрема, які з них використано дослідником Фудзі Ецуко для передачі концептів, архетипів, глибинних сутностей Шевченкового слова. У цьому дослідженні ми не розглядаємо види перекладу, які використав дослідник, не будемо зосереджувати увагу на тому, наскільки достовірно було відтворено японською мовою різноманітні поетичні образи, якими

щедро прикрашено Шевченкові поезії. Ми лише спробуємо довести на чисельних прикладах нашу тезу про те, що функціонування пасивних видів лексики дозволяє перекладачеві не лише вірно передати архетипи та художні мотиви творів, а й обрати той спосіб передачі їх мовою перекладу, який дозволить іншомовним читачам осягнути всю красу і велич українського генія Тараса Шевченка.

У своїх попередніх розвідках ми неодноразово наголошували на неусталеності української та японської термінології та пов'язані з цим труднощі щодо визначення релевантного критерію дослідження пасивних видів лексики [2, 14 – 17]. Неусталеність термінології, тобто відсутність стрижневого для усіх видів пасивної лексики критерію дослідження, стає, на нашу думку, причиною широкого спектру дефініцій термінів "історизм", "архаїзм" та "застаріле слово". У попередніх роботах з метою уніфікації критеріїв розмежування різновидів пасивної лексики ми вирішили застосовувати функціональний критерій. Звичайно, визначальним факторами пасивізації тієї чи іншої лексеми як в українській, так і в японській мовах, у переважній більшості випадків, є екстралінгвістичні фактори, які зумовлюють ступінь активного вживання лексеми в сучасній японській мові, особливості функціонування пасивної лексики в діахронічному та синхронічному аспектах. За функціональним критерієм ми будемо диференціювати пасивну лексику.

На нашу думку, значні труднощі дослідження та перекладу поетичної спадщини Шевченка виникають у науковців тому, що існують складнощі у розумінні концептів архетипів, глибинних сутностей поезій, особливо етноміфологем. Це пов'язано з відмінностями мовних картин світу українського та японського народів, тому навіть етноміфологеми світу живої та неживої природи, які входять до складу лексичних констант [5, 58], часто незрозумілі пересічному японському читачеві. Наприклад: *сич*, *пугач* в поезіях Шевченка це "віщун недоброго", "провісник смерті" [4], в японській традиції символом диявольського впливу, символом смерті та омани є *лисиця* [6, 206 – 213]; образ "каліни" у віршах Шевченка – це символ нещасливого зрадливого кохання, надмогильна рослина, тоді як в японській традиції символом розлучених закоханих, які, незважаючи на зовнішні обставини, кохають один одного, виступає *верба* [6, 206 – 213]. Суб'єктивною причиною вищезазначених чинників стають неточності в перекладі поезій, зокрема переклади дослідника Фудзі Ецуко, на нашу думку, недостатньо заглиблені в українську культуру, існує чимало неточностей у розумінні українського буття часів Шевченка. Усі вищезазначені фактори особливо впливають на передачу пасивних видів лексики японською мовою. Загальна кількість пасивних слів у оригінальних Шевченкових поезіях, які перекладені Фудзі Ецуко, становить близько 40%. Проте у японському перекладі віршів пасивних лексем всього функціонує біля 20%, а решта 20% – відтворено описового методу перекладу або транскрибуванням, – це в основному

екзотизми. Проте ми вважаємо, що пасивні види лексики мають функціонувати не лише в оригінальних творах, а й у вторинних текстах. Тобто дослідники мають використовувати повною мірою історичну забарвленість пасивних видів лексики сучасної японської мови, шукати відповідники в мові або переосмислити той чи інший образ відповідно до свого світосприйняття, що дозволить читачеві не лише краще сприймати, а й осмислити художні образи та перейнятися національно-патріотичними ідеями поезій Шевченка, відчути мелодійність мови поета. Ми вважаємо, що функціонування у перекладних творах пасивних лексем дозволяє не лише відчути дух епохи, а й з суто лінгвістичної точки зору взяти під сумнів усталену думку багатьох лінгвістів про те, що пасивні лексеми мають нульовий або незначний ступінь активного функціонування в сучасній мові [3, 27 – 30], оскільки дослідження пасивних видів лексики за функціональним критерієм дозволяє прослідкувати процеси та шляхи пасивізації слів, відстежити в синхронії основні види лексики, де спостерігаються ці процеси, проаналізувати причини цих змін та простежити ступені функціонування пасивних видів лексики за мовними стилями. Розглянемо пасивні види лексики у обраному нами матеріалі детальніше.

Приклад № 1

デシヤチーナ

(десяті:на)

–

10分の1税;

昔収穫物 収益の10分の1を教会に納めた税; (一般に) 10分の1税 – десятина
– десята частина одного податку, в давнину податок збирався для церкви у вигляді однієї частини прибутку та врожаю [7, 195]:

幸運の水を注がれてあれ

Долею полийся!

—デシヤチーナの畑よ、

Розвернися ж на всі боки,

四方八方にひろがれ!

Ниво-десятино!

畑よ、ことばではなく、

Та посійся не словами

理性の種子を蒔かれてあれ!

А розумом, ниво!

人々はライ麦を刈りに出てくるだろう

Вийдіть люде жито жати...

幸せな収穫の時だ!

Веселії жнива!

貧しい畑よ、ほろがれ、

Розвернися ж, розтелися ж,

どこまでも連なれ!

Убогая ниво!!!

/Не нарікаю я на бога...(わたしは神を責めはしない)/ [7, 146].

У цьому вірші Шевченко під історизмом "десятина" має на увазі не десяту частину податку, а ту невелику частку національної свідомості, культури, яка ще лишилася на Україні. У цьому уривку автор закликає український народ зберегти цю незначну спадщину. Ми бачимо, що історизм "десятина" транскрибовано японською мовою, тобто історизм функціонує не лише в оригінальному, а й в вторинному тексті, що підтверджує наше твердження про функціонування пасивних видів лексики в сучасній японській мові, хоча твір оригіналу та перекладний варіант розділено в часі десятками років.

Приклад № 2

ヘトマン (хетоман) – コツザクの頭領 – глава козацтва [7, 193]:

あの幼稚なヘトマンたちが Поки тії недолітки
真の知恵を得るまで。 Підростуть, гетьмани
神に祈りを捧げて Помолившись,
わたしも眠ってしまいたい。 і я б заснув

/Чигирине, Чигирине... (チヒリンよ チヒリンよ...)/ [7, 24].

Під історизмом "гетьмани" у вірші "Чигирине, Чигирине", на нашу думку, Шевченко мав на увазі. в першу чергу, не главу козацтва, а маленьких дітей, які є майбутнє України. Таке бачення відповідає тогочасному суспільному ладу на Україні. В японському варіанті функціонує транскрибоване слово **ヘトマン** (*хетоман*). Тобто спостерігаємо функціонування у вторинному тексті історизму **ヘトマン** (*хетоман*) з повною семантичною відповідністю українському варіанту, яка підтверджується фразою "あの幼稚なヘトマンたちが (ано/йоучіна/хетомантачі/га)" – "оті незрілії гетьмани" (еквівалентний переклад). Тобто дослідник Фудзі Ецуко для збереження оригінального задуму автора не замінює український історизм "гетьман", наприклад, архаїзмом 將軍 (*сьогу*н), а транскрибує його.

Приклад № 3

コザック (кодзак), コザックの (кодзаккуно) – козак, козацький (пояснення Фудзі Ецуко) [7, 202].

トルコ人に捕えられたコザックらと Що помолились з козаками
祈りつつ流した、あの涙を。 В турецькій неволі,

/Три літа. (三年)/ [7. 43].

わたしたちがまだコザックで Ще як були ми козаками,
教会合同のことなど 耳にもしなかつたあのころは А унії не чуть було

/Полякам (ポーランド人に

)/ [7, 72].

コザックの首が垂れた、 Поникли
голови козачі,

踏みじられた草のように。 Неначе

стоптана трава,

ウクライナは泣いている、 呻き声をあげて泣いている！ Україна

плаче, стогне-плаче! /Полякам (ポーランド人に)/ [7, 74].

コザックに 手をさしのべてくれたまえ！ Подайте ж руку

козакові

曇りないところを 向けてくれたまえ！ І серце чистее

подай! /Полякам (ポーランド人に)/ [7, С.76]

コザックの魂は Нехай душі козацькії

ウクライナにとどませよ В Україні витають –

тексті, що дає нам підстави стверджувати, що у процесі пасивізації застаріла лексика не зникає з мови назавжди, а продовжує вживатися в сучасній мові з меншим ступенем функціонувати. Проте слід зазначити, що не завжди дослідник Фудзі Ецуко обирає правильний, на нашу думку, варіант передачі пасивних видів лексики японською мовою. Тобто існує, з нашої точки зору, неточне або помилкове розумінні оригінального задуму автора, що призводить до неточностей у відтворенні художнього змісту вірша, що дуже важливо при перекладі поетичних творів. Наприклад:

そううえに わたしのかげがえのない墳墓まで	I могили мої
мили	
ロシア人が掘りかえしている	Москаль
розриває	
掘り起こすがよい	Нехай рие,
розкопує....	
他人のものを探すがよい。	Не своє шукає
そうしているあいだに 無節操な者とは	A тим часом
перевертні	
成長して大人になり、	Нехай
підростають	
ロシア人が	Та допоможуть москалеві

/Розрита могила (暴かれた墳墓)/ [7, 20].

У цьому уривку архаїзм "москаль" набуває когнітивного значення та уособлює усіх людей, які плюндрують українську землю та культуру, але японською мовою архаїзм перекладено як *ロシア人* (*росія-дзін*) як "росіянин / росіяни", що, на нашу думку, неточно та звужує семантику лексеми "москаль" лише до позначення російської національності.

Приклад № 6

賦役 (фуюкі) – 農民が領主に労働の形で払う地代。 – панщина – селяни, які сплачували земельну ренту у вигляді фізичної праці на феодала [8, 2306]:

黙りこくって 賦役に出かけている、	Німі на панщину ідуть
子どもたちまで引き連れて!	I діточок своїх ведуть!... /I виріс я
на чужині...(ふろさとを遠くはなれて...)/ [7, 104].	
兄弟は 賦役に出たのちに、	Брати на панщину ходили,
兵隊に取られた。	Поки лоби їм поголили! /Якби ви знали
паничі... (人びとが嘆きの底であえいでいる場所を...)/ [7, 130].	

З наведених уривків бачимо, що історизм "панщина" в японському варіанті було переосмислено дослідником Фудзі Ецуко та замінено японським **賦役 (фуюкі)**. Ці приклади дають нам підстави підтвердити свою тезу про функціонування пасивних видів лексики в сучасній японській мові та говорити про можливість релевантність заміни

пасивних лексем мови оригіналу на пасивні лексеми мови перекладу у цьому вірші.

Приклад № 7

Дослідник Фудзі Ецуко пропонує у своєму словнику до поетичних творів Шевченка декілька інтерпретацій архаїзму "магнат" (великий феодальний землевласник [1, 502]): 富豪 (фугоу) та 貴族 (кідзоку). Лексема 富豪 (фугоу) означає "富んでいる人。大金持。財産家。 – заможна людина; багач, мільйонер; людина зі значними статками/капіталом" [8, 2324]. Лексема 貴族 (kizoku) у тлумачному словнику 広辞苑 (ко:дзіен) має таке значення:

1) 家柄や身分の貴い人。出生によって社会的特権を与えられた身分。 – людина знатного походження та високого соціального статусу. Завдяки (знатному) походженню, соціальний статус, який надає (широкі) соціальні привілеї;

2) 中世ヨーロッパの封建社会では、戦士身分として僧侶とともに領主層を構成し、土地と農民を支配した階級。 – у європейському середньовічному феодальному суспільстві, клас, який сформувався з соціального пласту військових, духовенства разом з лордами, які розпоряджалися землями та керували селянами;

3) 比喩的に、特権をもち高い地位にある人。 – образно, людина, яка має високий рівень привілеїв. [8, 649]. Тобто ці дві лексеми мають дотичне синонімічне значення, але, на нашу думку, архаїчне друге значення лексеми 貴族 (кідзоку) точніше відображає художній задум Шевченка у вірші "Полякам". Проте дослідник Фудзі Ецуко, перекладаючи історизму "магнат" у цьому вірші, використовує лексему 大地主 (тайдзінусі) – великий поміщик. Ми вважаємо, що під словом "магнат" Тарас Шевченко мав на увазі не лише поміщиків, а й увесь соціальний пласт заможних людей, які, користуючись особливими соціальним привілеями, гнобили простий люд та завдавали шкоди українській культурі, а лексема 大地主 (тайдзінусі) звучує концептуальне значення лексеми "магнат" лише до "заможної особи", що можна прочитати у цьому уривку:

こういうわけなのだ、わが親しき友、ポーランド人よ！ Отак-то ляше, друже, брате!

強欲なカトリックの司祭と大地主たちが Неситії ксьондзи, магнати. / Полякам. (ポーランド人に)

Отже, ми вважає, що необхідно уважно переосмислення первинне значення цього уривку та використати точніший відповідник архаїзму "магнат" у вторинному тексті.

Приклад № 8

軍団 (гундан) – орда – 1) トルコの兵団. – турецьке військове об'єднання; [7, 210]; 2) 律令制で、諸国に配置された軍隊。 – в часи річурьо, військові частини розформовані по всі провінціях [8, 809]:

いったいなんのために わたしたちはポーランド人と戦ったのか。 За що боролися ми з ляхами?

なんのためにタタールの軍団と斬りあつたのか。 За що ж ми різалися з ордами?

/Чигирине, Чигирине... (チヒリンよ チヒリンよ...)/ [7, 26]

У цьому уривку історизм "орда" у значенні "об'єднання кількох кочових племен під владою одного хана у тюркських і монгольських народів" [1, 679] дослідник не транскрибує, а замінює історизмом **軍団 (гундан)**, що на прикладі підтверджує нашу тезу про те, що історизми або інші види пасивної лексики не зникають, а продовжують вживатися у мові з меншим ступенем функціонування.

Отже, з наведених прикладів можна зробити такі висновки: 1) перехід лексики з активного складу мови в пасивний відбувається, як правило, через екстралінгвістичні фактори, тобто зникнення реалій з тих сфер життя, де вони функціонували як активні лексеми. Проте дослідження пасивних видів лексики за функціональним критерієм дозволяє стверджувати, що пасивні лексеми не зникають з мови назавжди, а лише змінюють свій статус (перехід з активного складу лексики в пасивний) та ступінь функціонування; 2) функціональний критерій дозволяє не лише чітко визначити приналежність тієї чи іншої лексеми до певного виду лексики, а й звернути увагу на те, що значення одного й того слова можуть належати до різних видів лексики. Ми наголосили на цьому у прикладах 4 (**チユマーク (чумакку)**), 7 (**富豪 (фугоу)**), **貴族 (кідзоку)**, **大地主 (тайдзінусі)** та 8 (**軍団 (гундан)**); 3) функціональний критерій як релевантний критерій дослідження доводить нашу тезу про те, що пасивні види лексики не перебувають у пасивному стані постійно (тобто зафіксовані лише у словниках), а продовжують функціонувати у мові. З поетичних творів Шевченка перекладених японською мовою можна зробити висновок що історизми та архаїзми функціонують як у оригінальних творах, так й у вторинних текстах, тобто перекладах. Використання або збереження у вторинному тексті цих видів лексики дозволяє не лише передати мовою перекладу оригінальний задум автора, а й осягнути поетичні образи, розкрити художні мотиви, оскільки, як було згадано в дослідженні, світ Шевченкових образів, архетипів широкий та багатогранний, тому відтворити його будь-якою іншою мовою досить складно; 4) основна частина пасивних видів лексики, яка функціонує у перекладах Фудзі Ецуко – це історизми та архаїзми. У одному випадку Фудзі Ецуко, переосмислюючи зміст поезій, замінює українські пасивні лексеми на японські, тобто намагається знайти такі відповідники, які б не лише зберегли та відтворили японською мовою

первинний задум автора, а й були зрозуміліші для іншомовного читача. У інших випадках дослідник часто транскрибує українські пасивні лексеми, щоб передати колорит та художній мотиви поетичних творів Шевченка. Як правило, транскрибовані пасивні лексеми – це екзотизми такі як *デシマチーナ* (*десяті:на*) – десятина, *ヘトマン* (*хетоман*) – гетьман, *コザツク* (*кодзаку*), *コザツクの* (*кодзаккуно*) – козак, козацький, *チュマーク* (*чумакку*) – чумак. Узагальнюючи усе вище зазначене, можна сказати, що функціональний критерій у дослідженні пасивних видів лексики, на нашу думку, є релевантним критерієм, оскільки він дозволяє прослідкувати процеси пасивізації в мові, чітко розмежувати поняття "історизм" та "архаїзм", а також переглянути усталену думку лінгвістів про те, що усі значення історизмів або архаїзмів належать лише до пасивних складу мови, бо з наведених прикладів видно, що одна й та ж лексема відповідно до своїх значень може належати як до історизмів та к і до архаїзмів. Це відбувається тому, що процеси утворення та зникнення слів у мові безперервні. Тому ми наголошуємо, що будь-яка пасивна лексема не може мати нульового ступеню функціонування у мові, оскільки з переходом з активного складу мови в пасивний стан зменшується лише частота функціонування у сучасній мові (ми не розглядаємо випадків зміни писемності, де існують свої нюанси). Стосовно літературних творів, зокрема на прикладі Шевченкових віршів, можна спостерігати перехід пасивних лексем мови оригіналу у мову перекладу шляхом транскрибування або переосмислення та заміна їх на відповідники, які ближчі до японських реалій.

1. *Великий тлумачний словник* сучасної української мови. – К., 2004; 2. *Дебейко О. В., Рябоволенко І. В.* Функціональний критерій як фактор диференціації японської пасивної й активної лексики (на матеріалі адміністративно-військової термінології) // *Вісник КНУ ім. Тараса Шевченка. Східні мови та літератури.* – К., 2005. – Вип. 8; 3. *Рябоволенко І. В.* Лінгвісти про історизми, архаїзми та застарілі слова // *Вісник КНУ ім. Тараса Шевченка. Східні мови та літератури* – К., 2005. – Вип. 10; 4. *Словник мови Шевченка: В 2 т.* / Відп. ред. В. С. Ващенко. – Київ, 1964; 5. *Слухай Н. В., Мосенкіс Ю. Л.* Мовна символіка і міфопоетика текстів Тараса Шевченка. – К., 2006; 6. *Японская мифология.* – М., 2005; 7. *藤井悦子.* シェフチエンコ詩選. – 大学松林. – 東京, 1993; 8. *広辞苑、第五版* – 東京, 1998.