

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА
ІНСТИТУТ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ І
ШЕВЧЕНКОЗНАВСТВА**

ШЕВЧЕНКОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Збірник наукових праць

Випуск одинадцятий

Київ – 2008

Рецензенти:
д-р філол. наук, проф. Ю.І. Ковалів
д-р філол. наук, проф. А.О. Ткаченко

Затверджено Вченою радою Інституту філології
(протокол № 5 від 15 грудня 2008 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.; **Л. В. Грицик**, д-р філол. наук, проф.; **В.Ф. Чемес**, канд. філол. наук, доц.; **Г. Ю. Мережинська**, д-р філол. наук, проф.; **Паламарчук О. Л.**, канд. філол. наук, доц., **Л.І. Шевченко**, д-р філол. наук, проф.; **І. П. Бондаренко**, д-р філол. наук, проф.; **О.П. Івановська**, **А. К. Мойсієнко**, д-р філол. наук, проф.; **Н. М. Корбозерова**, д-р філол. наук, проф., **Кияк Т.Р.**, д-р філол. наук, проф.; **В.І. Карабан**, д-р філол. наук, проф., **Г. Д. Клочек**, д-р філол. наук, проф.

Відповідальний редактор **Я. В. Вільна**, д-р філол. наук, доц .
Упорядник – В.І. Гнатенко

До одинадцятого 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, поетиці, рецепції творчості, мови і перекладу.

Для науковців і шанувальників творчості Тараса Шевченка.

Г. Семенюк, докт. філол. наук, проф.

МЕТА, ОЗНАЧЕНА ШЕВЧЕНКОМ

Оглядаючи шлях, перейдений шевченкознавством у Київському національному університеті, зауважуєш його продуктивність і новаторство. В опублікованій 2004 року колективній монографії "Шевченкознавство у Київському національному університеті імені Тараса Шевченка" (автори: Л. М. Задорожна, Г. Ф. Семенюк, С. К. Росовецький, Я. В. Вільна, С. В. Задорожна, В. І. Гнатенко). вперше в наукових дослідженнях нашого університету здійснено фаховий коментар історико-літературних, порівняльних, теоретико-літературних, мовознавчих, мистецтвознавчих, психолого-педагогічних, історіософських, фольклористичних і філософських досліджень у галузі наукового шевченкознавства – від прижиттєвого, розпочинаючи 1860 роком й до 2003 року включно. Дотримуючись хронологічної і тематичної спрямованості, новітні вчені університету показали, що ці дослідження університетських науковців розбудовували літературознавчу критику, галузь вітчизняного мовознавства, теорію літератури, історію, філософську думку в Україні.

Увесь попередній етап у розвитку шевченкознавчих студій в Київському університеті годі переоцінити: адже саме завдяки цим студіям у ХІХ ст. українська література і літературознавство, позбавлені в Російській імперії можливості самодостатнього розвитку, саме засобами шевченкознавства цю можливість, цю якість утверджували і розвивали.

У багатьох аспектах напрям і якість шевченкознавчих спостережень учених Київського університету задавали тон шевченкознавчим дослідженням в Україні: це стосується і низки аспектів у галузі літературознавства, компаративістики, мовознавства, філософії, психології тощо. Саме в університеті з'являються перспективні дослідження над творчістю Т. Шевченка в галузі слов'янознавства, вірменознавства, китаїстики, корейської мови та ін.; годі переоцінити унікальність досліджень над творами великого поета й у сфері вивчення фонетики української мови, і таких прикладів можна наводити безліч.

Безперечно, новий імпульс здобуває наукове шевченкознавство в Київському національному університеті завдяки створенню 1961 року на філологічному факультеті університету кабінету шевченкознавства, що, 1989 р. реорганізований у науково-дослідний центр, акумулював не лише наукові дослідження вчених університету, але й праці шевченкознавців України та за її межами.

Завдяки ученим університету в 1960, 1961 та 1962 роках відбулися три наукових експедицій шевченківськими місцями: 1960 – Київська та

Черкаська обл.; 1961 – Кам'янець-Подільська, Тернопільська, Волинська, Чернігівська і Полтавська області; 1962 – Ленінград, Москва, Волгоград, Астрахань, Новопетровське укріплення, Мангишлак.

Із 1959 року в університеті провадяться шевченківські наукові сесії: саме вони дали імпульс до виникнення наукових шевченківських конференцій, які з 1999 року, тобто з року створення кафедри історії української літератури і шевченкознавства, набувають статусу щорічних. Ці конференції сьогодні стимулюють зацікавлення проблемами шевченкознавства для вчених усієї України.

Матеріали щорічних наукових шевченківських конференцій публікуються у щорічних випусках "Шевченкознавчих студій"; нині це – планове видання для Інституту філології.

Сьогодні Інститут філології стоїть перед наступним етапом розбудови галузі шевченкознавства в Київському університеті. Ця розбудова галузі шевченкознавства та ускладнення наукового пошуку в цій галузі потребують планового, системного підходу до провадження цих студій. Завдання системного забезпечення розбудови галузі шевченкознавства на новому рівні покликаний забезпечувати Центр шевченкознавства, над створенням якого зараз наполегливо працює Інститут філології та ректорат Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Гадаємо, шевченкознавчі студії цього Центру визначатимуть якісні моделі нового слова про Тараса Шевченка в нову, XXI добу нашого життя.

Я. Вільна, доктор філол. наук, проф.

До ювілею Людмили Задорожної

Маємо щасливу нагоду в рік ювілею засвідчити свою повагу, а з тим й віддати належне нашій вельмишановній колезі, доктору філологічних наук, професору, завідувачу кафедри історії української літератури та шевченкознавства Інституту філології Національного університету імені Тараса Шевченка, члену Національної Спілки письменників України Людмилі Задорожній.

Наукова і педагогічна складова долі Людмили Задорожної пов'язана з Київським університетом. Саме в цих стінах вона була студенткою філологічного факультету, звідси була відряджена до Вірменії, де студіювала і опановувала вірменську мову та досліджувала літературу, після повернення до Києва почала працювати над кандидатською дисертацією «Шевченко і вірменська література: освоєння та інтерпретація спадщини», яку захистила у 1979. На філологічному факультеті прочитала свої перші лекції, які я, тодішня студентка, дуже добре пам'ятаю насамперед тому, що поряд із нормативними курсами Людмила Михайлівна читала спецкурс про українське образотворче мистецтво.

Це зараз ми вже добре знаємо те, яке гроно талантів має наша колега, але також ми споглядаємо й те, як ці таланти плекаються і зреалізуються. І відчуваємо, що відповідальність, вимогливість насамперед до себе, помножені на наполегливу, щоденну працю стали визначальною рисою її життєвої стратегії.

Людмила Задорожна пише вірші, прозу, перекладає, не тільки чудово знається на живописі та історії світової культури і мистецтва, а й сама прекрасно малює. А тоді, напочатку вісімдесятих, мої однокурсники були вражені тим, який огром потрібної й цікавої інформації на стику літературознавства, філософії, мистецтвознавства спроможна була дати нам ця молода, тендітна і вишукана, у чомусь незбагненному навіть подібна до своїх майбутніх акварелей, лекторка.

Інформації, додам, не тільки відкоментованої, а й належно проілюстрованої, вкрай необхідної для глибшого осягнення того базового комплексу знань, що, за задумом автора спецкурсу, й мало відповідати, почасти втраченому за роки тоталітарного режиму, класичному рівню європейської університетської освіти. Вже тоді було зрозуміло, що перед нами викладач, який не просто знає про щось, а знає щось.

Отож і у такий спосіб формувалось у нас усвідомлення того, що гуманітарна аура нації є абсолютною категорією, а не фантомом чи абстракцією, бо складає її основу вічна енергія творчого начала і особистісного духовного поступу цілком конкретних людей, які часто просто поряд з тобою живуть і працюють, які здатні самовіддано та без афектацій працювати заради того, що вважають найважливішим для себе. На щастя, серед наших викладачів, як і серед літераторів, творчість яких ми студіювали часто поза програмою і за власною ініціативою, таких особистостей було достатньо.

Та насамперед, у форматі даного видання, слід зазначити те, що вартісного зробила Людмила Задорожна як науковець і, зокрема, шевченкознавець. Зазначу, що саме її перу належать унікальні в українському літературознавстві системні дослідження українсько-вірменських взаємин (література, літературознавство, переклади).

Перші статті про проблеми перекладу творів Тараса Шевченка вірменською мовою з'явились друком у 1976 році на сторінках університетських видань. Поступово проблематика цих досліджень поглиблювалась і монографія 1991 року «Т.Г.Шевченко і вірменська література» є вже результатом багатолітніх досліджень проблеми та одночасно фіксацією діапазону і своєрідності сприйняття, освоєння і осмислення, а також інтерпретації творчості Кобзаря у Вірменії.

Майже двадцять років присвятила дослідниця цій проблемі, віддавши належне багатогранній проблемі міжнаціональних культурних, зокрема літературних взаємин. Підсумком цієї роботи стала докторська дисертація «Українсько-вірменські літературні взаємини. Парадигма розвитку», захищена у 1996 році.

Ювілянтка є автором близько 200 статей про Тараса Шевченка у цілому ряду посібників, автором спецкурсів та спецсемініарів, зокрема «Наукове шевченкознавство: від прижиттєвого до новітнього», в якому аналізує усі

стадії та рівні цього багатоаспектного питання; «Символ як філософський концепт у поетичній творчості Тараса Шевченка», завданням якого є осягнення єдності системи образів-символів поетичної творчості Шевченка із логічним врахуванням і філософської аспекти.

Також Людмила Задорожна, починаючи з 1976 року є не тільки постійним, а й помітним, враховуючи теми наукових доповідей, учасником всеукраїнських наукових шевченківських конференцій. Важливо й те, що на неї, як на науковця, орієнтуються не тільки колеги, а й студенти. Кількість і якість блискуче захищених бакалаврських, магістерських, кандидатських робіт є свідченням того, що вона також є талановитим педагогом.

Разом із керівництвом Інституту філології, завідувач кафедри історії української літератури та шевченкознавства є досвідченим координатором шевченкознавчих досліджень в усьому університеті. З її ініціативи здійснено ряд спеціальних наукових видань: «Інтеграція позитиву в творчості Шевченка (аспекти символу, аксіології, онтології, міфу, психології і стилю). Колективна монографія.- К.-2002; «Шевченкознавство у Київському національному університеті імені Тараса Шевченка (1860-2003). Колективна монографія. К.,2004.; електронний підручник та веб-сайт «Електронна бібліотека творчості Тараса Шевченка».У співавторстві.-2005. Остання праця була відзначена премією імені Тараса Шевченка Київського національного університету 2005 року.

Також зауважу, що наукові інтереси Л.Задорожної шевченкознавчою тематикою не вичерпуються. Вона є автором монографій «Вірменія.- Міжетнічні зв'язки в українській антропонімії XVII ст.» (1989 р.), «Євген Гребінка. Літературна постать» (2000р.), «Українсько-вірменські літературні взаємини. Парадигма розвитку.» (2004 р.); навчальних посібників «Тарас Шевченко» (1989 р.), «Історія української літератури кінця XVIII-60-х років XIX ст.» (2004 р.), «Риси етнотипу та етнохарактеристики у системі розвитку української літератури. Літописна спадщина» (2006 р.). Діапазон наукових інтересів, новаторство проблематики і системність аналізу, обстоювання власного погляду на визначальні аспекти проблем, що досліджуються, вміння, що важливо, аргументовано відстоювати власні наукові позиції в полеміці, засвідчують те, що науковий і педагогічний терен дав і дає зреалізуватись нашій колезі вповні.

Щиро зичимо нашій дорогій колезі, вельмишановній Людмилі Михайлівні, не тільки міцного здоров'я, творчого натхнення і нових наукових звершень, а й багатьох років щасливого життя поза ювілеями і датами.

Життя, в якому переважатимуть днини, наповнені любов'ю і розумінням.

Літературознавчий аспект творчості Тараса Шевченка

Т. Бовсунівська, докт. філол. наук, проф.

МНЕМОНІЧНИЙ ПРАТЕКСТ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Відстоюючи збереження ідентичності, Т. Шевченко мусив розробляти автономний код позацензурних тем, наприклад, щодо художньої реконструкції козацької слави. Тому у "Кобзарі" був зреалізований підцензурний образний рівень поруч із позацензурним, який постає при застосуванні певного декодування, оскільки є "незаписаним текстом". Цей то "незаписаний", проте наявний текст, і є батьківським пратекстом щодо відомого всім "Кобзаря". Він розповідає про те, що для поета було суттєвим та спровокувало появу його творів, проте висловити за умов цензури це було неможливо. Існує кілька способів реконструювання пратексту "Кобзаря", зокрема можна застосувати мнемотехніку. Інформація, яка для Т. Шевченка була значущою, повинна проступати у специфічних формах текстів, структури яких виділяються насамперед за рахунок *мнемоцентрично вмотивованих повторів*.

Сучасна літературознавча мнемотехніка оперує такими поняттями: ейдотехніка (специфіка образного конструювання з точки зору забування/пригадування); мнемотехніка (способи художнього відтворення забування/пригадування); мнемонічна онірокритика (поетика оніричного у творі, пов'язана із несвідомим маніпулюванням пам'яттю); мнемоцентризм (пам'ять над усе, відтворення пам'яті як основи мистецтва слова); криптосимволіка (утворення криптографічних мнемонічних символів, в тому числі обліку часу, простору, символіка чисел та повторюваних явищ тощо); заміна мнемотехніки комбінаторикою (замість реального відтворення парадигми пам'яті – принцип перерахування, часто удавано впорядкованого); синестезія (накладання слухової, звукової, смакової, зорової пам'яті); ампліфікаційне прочитання (нетотожний самоповтор тексту з метою увиразнення того, що треба запам'ятати, що в художньому тексті найчастіше класифікується як ремінісценція, авторемінісценція, цитата, риторична ампліфікація); мнемонічне страждання (пригадування болю, втрати, нещасливого кохання); мнемонічна аномалія (наприклад, незвичне запам'ятовування); процедури кодування, переліку та перенайменування, застосовувані мнемоністом; мнемонічні фантазми (зона експериментування уявлень, які містить пам'ять); меланхолія і

пам'ять (вперше їх взаємозалежність обґрунтована Аристотелем); виникнення нової пам'яті; метафора як мнемонічний парадокс. Звичайно, найвагомішим результатом мнемонічного експериментування поетів є утворення ефекту нової пам'яті.

Вивчаючи мнемонічні особливості людини, О. Лурія звернув увагу на невичерпні можливості образного мислення, яке дозволяє маніпулювати речами та явищами так, як би ми могли це вчинити в реальності. Він писав: "Поетія народжує не уявлення, а сенси; за образами в ній приховане внутрішнє значення, підтекст; треба абстрагуватися від наочного образу, щоб зрозуміти її переносне значення, інакше вона не була б поезією..." [3, 111]. Епістемологічний сенс поетичного підтексту полягає у його спорідненості з пратекстом письменницької пам'яті, текстом, який передував будь-яким смисловим розгалуженням конкретних поетичних текстів. Нашим завданням буде, спираючись на мнемонічну техніку письма, частково відтворити пратекст поезії Т. Шевченка. Підтекст – це конкретна навіяна текстом понятійна фреймова структура, яка є складовою пратексту. Отже, пратекст є сумою підтекстових смислових рівнів, що покликаються до життя конкретною поетичною інформацією тексту. Якщо підтекст (інтуїтивна парадигма) встановлюється завдяки аналітиці тексту (когнітивної парадигми), то пратекст (феноменологічна парадигма) є сферою суто мнемонічною, в якій когнітивне й інтуїтивне співпадають як дві сторони одного феномена пам'яті, він ідентифікується на основі сполучення низки сенсів підтексту та тексту.

Характерні метафори пам'яті, які містяться в поезії Т. Шевченка, зазвичай наділені смисловою парадоксальністю: "Неначе степом чумаки Уосени верству проходять, Так і мене минають годи, А я й байдуже" [7, 425]. Шевченкові метафори пам'яті зазвичай відсилають читача в конкретне історичне або індивідуальне минуле.

Мнемонічна ейдотехніка проступає в поезії Т. Шевченка скрізь. Її вагомість у структурі поезії часом заступає прямий авторський замисел. Іноді гра мнемоніки складає сюжетику окремих творів поета, зокрема того ж "Перебенді". Це надзвичайно характерно для раннього Т. Шевченка.

Навіть страждання у поета має мнемонічні риси. Наприклад, у поезії "Самому чудно. А де ж дітись?" відсторонене зображення болю за рахунок відсутності персональної його адресації (не з'ясовано, хто такий ліричний герой у кайданах) є образним зображення "подолання болю". Т. Шевченко утворює нову пам'ять, дискредитує стару попередню. Існують різні способи утворення нової пам'яті, один із них описала Р. Лахманн на прикладі творчості Борхеса: "У сильному скороченні – прийомі, який можна було б назвати поетичним виділенням сутності, коли концепція, яка постає водночас і реальною, і фіктивною/альтернативною, зводиться до її парадоксального сенсу, – Борхес

збирає до купи сліди мнемонічної традиції та неофіційну історію фантастичних моделей світобудови: типи шифрування світового знання, криптографії, езотеричні системи чисел, спеціальні мови, альтернативні категоріальні таблиці та езотеричні моделі логіки. Метафорологія пам'яті як сховища і таблиці цитується в такій же прихованій та викривленій формі, як і вчення Платона про анамнезіс і аристотелівська кон'юнкція мнемоманії та меланхолії" [2, 374]. Звичайно, Т. Шевченко творить нову пам'ять іншими способами, зокрема його вирізняє тенденція до утворення криптограм/філософем на основі Святого Письма або фольклору та їх тлумачень у системі сквородинської філософії серця. Індивідуальна містерія коловороту духу/матерії, наявного/фантазмичного у поезії Т. Шевченка засновується на обігранні концепту пам'яті та забування, або як найчастіше у нього зустрічається – *стирання*, як то маємо, наприклад, у поезії "Іржавець".

Платон про пам'ять писав, що сам акт пригадування – це прагнення душі пригадати все, що вона бачила, коли була разом із Богом. "...Пам'ять звернена на те, чим божественний бог. Тільки людина, яка вірно користується таким пригадуванням, завжди посвячується у достоєнні таїнства, стає справді досконалою" [4, 158]. За його концепцією, пам'ять і туга пов'язані, оскільки душа тужить за тим, що вона бачила в лоні божественного життя. Плотін розвинув та поглибив платонівську концепцію пам'яті. Він твердив, що "в природі Цілого закладено, що весь його зміст повинен ретельно відтворювати Принципи Розуму, в яких воно бере участь; кожна конкретна річ є матеріальним образом Принципу Розуму, який сам є відображенням доматеріального Принципу Розуму; таким чином кожна конкретна істота пов'язана з тією Божественною Істотою, за образом та за подобою якої вона сотворена..." [6, 75]. Для Т. Шевченка платонівське розуміння пам'яті було відомим та актуальним. Воно стає лейтмотивом його поезії ("Ми восени такі похоті Хоч крапельку на образ Божий" [7, 455]). Проголосивши у вірші "Сон" ("Гори мої високі..."), що наші душі йдуть на небо шукати істинної домівки у вигляді хатинки з квітучим садочком, поет розвинув думку небесного дому до стійкого підтекстового концепту, що яскраво проявилось наприкінці життя в поезіях "Чи не покинуть нам, небого", "Кума моя і я" та ін. Душа пам'ятає небесну домівку, куди їй належить повернутися. Концепт небесної домівки присутній у більшості поезій Т. Шевченка, навіть у тих, що написані на інтимну тематику (наприклад, "Л. "). Зокрема, у вірші "Ликері" ("Моя ти люблю, мій ти друже") зустрічаємо образ Пам'яті, який розкривається через метафору "візантійського Саваофа", противсталеного щирому християнському Богу, який блукає над Безоднею Неправди як трансцендентна частина душі – "вольная святая душа".

Емоційна пам'ять – єдина форма існування пам'яті для Т. Шевченка. Біль від пам'яті або пам'ять болю – поширена думка у його спадку.

Відключення пам'яті як позбавлення від болю та вивільнення душі від хибного світосприйняття – лейтмотив усієї творчості поета. Таке постійне навертання до філософем невимогою болю можна назвати в поезії Т. Шевченка *мнемонічним стражданням*, адже при ампліфікаційному прочитанні цієї теми в його творчості виявляється градація болю як екзистенційного стану душі, який хвилями навертається на ліричного героя. Постійна боротьба з болем зовсім не веде до перемоги, адже у вірші "Якби з ким сісти хліба з'їсти" поет каже, що "доведеться самотнім В холодній хаті кривобокої Або під тином простягтись" [7, 542]. Страждання тут є саме мнемонічним, адже ґрунтується на пригадуванні колись наміреного щастя, яке не збулося. Момент пригадування наміреного й нездійсненого – завжди страдницький у Т. Шевченка.

Ще одним аспектом актуалізованих мнемонічних сенсів поезії Т. Шевченка є синестезія. Ще у Аристотеля вирізняння душі базується на двох ознаках: просторовому русі та мисленні. Тому мислення, розум посіли у його системі філософії чільне місце. Мислення, за Аристотелем, засноване на відчуттях: якщо відчуття (їх п'ять) не працюють, то людина нічого не відчуває, а значить і не аналізує, не мислить. Сучасні мнемоністи часто спираються на аристотелівське розуміння єдності п'яти відчуттів при обґрунтуванні ефектів синестезії. Синестезійний текст Т. Шевченка є шифрованою, яка заставляє нас переглянути зображене у творі по-новому. Він ніби прагне у такий спосіб наштовхнути свого читача на божественний код світу, універсальний та водночас індивідуалізований струнами серця. О. Лурія вважав, що "процес утримування матеріалу не вичерпується простим збереженням безпосередніх зорових слідів ... у нього втручаються додаткові елементи, що говорять про високий рівень... синестезії" [4, 197]. Поезія Т. Шевченка – наскрізь синестезійна.

Варіації художньої синестезії (колір у словесному образі) в поезії "Чернець" Т. Шевченка служать меті актуалізації минувшини: "В червоних штанах оксамитних Матнею вулицю мете Іде козак" [7, 335]. Вони мають прямий стосунок до мнемонічного пратексту, адже пригадування, наприклад, кольору за аналогією звука або смаку – один із способів реконструкції забутого, загубленого знання. Вірш "Якось-то йдучи уночі" інтерпретує зорові враження як відсилання до "пекельного кошеняти", що символізує тут самодержавну цензуру, сторожу імперії, спомини про яку долаються щойно герой "осінівсь святим хрестом" [7, 543]. Синестезія образу кошеняти накладається на християнський код демонічного звіра. Така ускладнена семантика часто зустрічається у Т. Шевченка, демонструючи зв'язок з пратекстом – Святим Письмом.

До того ж, поезія Т. Шевченка використовує християнське традиційне тлумачення пам'яті через категорії сповідання, покаяння, покарання, спокутування тощо. Перелічені традиційні поняття християнської

доктрини спрямовані на віртуальне оприявлення давно минулого з підсиленням сенсом, мнемонічна структура такого пратексту засновується саме на традиційності та асоціативності понять цього ряду. Сповідальність є найактивнішим складовим поезії Кобзаря. Зокрема, вірш "То так і я тепер пишу" створений за зразком християнської сповіді, сила якої акумулюється у рядках: "Щоб ви лихим чим не згадали; Хоч я вам кривди не робив, Та все-таки між вами жив, То, може, дещо і осталось" [7, 354]. Сповідальне навернення до минулого – специфіка не лише Шевченкових текстів, а й усього українського романтизму.

Кінець пригадування/забування – це, власне, кінець людини, це вичерпність її сутності. Форма такого пригадування/забування залежить не лише від своєрідності авторського мислення, а й зумовлюється характером та спрямуванням національної культури. Знаменита формула О. Стороженка "Тільки і жити нам споминами" повсюдно присутня в українському романтизмі та всіх наступних літературних напрямках, заснованих на поетизації архаїчної національної культури.

Сомнамбулічна пам'ять як варіація мнемонічного оніризму виринає у творчості Т. Шевченка, наприклад, у вірші "Сон" ("Гори мої високі!"), де він демонструє образ старого українця, якому зазвичай ввижаються події та образи, для нього межа між маренням та згадками загублена: "Було що справді, а що снилось" [7, 330]. Сон як пригадування минулого – поширений прийом романтичної поетики. У цьому випадку мнемотехніка ускладнюється емоційним навантаженням – повторним переживанням подій, які врізались у старечу пам'ять.

Ремінісцентна пам'ять – найпоширеніша форма кодування суцього в поезії Т. Шевченка. Вона потребує вишуканої ейдотехніки. Якщо Дж. Бруно створив "Печатки пам'яті" у вигляді теоретичних тез, то у Т. Шевченка знаходимо своєрідну ейдологічну систему індивідуальної авторської пам'яті, яка, універсалізуючись, сприймається як пам'ять народу. Вона заснована на різних рівнях повторень. Насамперед характерне для поета авторемінісцентне повторення. Раніше розглянуто авторемінісценції часоплину в поезії Кобзаря [1]. Мнемонічний сенс таких повторів беззаперечний, адже кожна ремінісценція повертає читача до попередньо заявлених текстів, а отже, й ідей, які ті тексти осяжують. Мнемонічна поетика – це поетика змісту, вона зневажає структурні властивості та прагне до максималізації ідеї. Магічна та окультна пам'ять найменш реалізована в текстах Т. Шевченка, на відміну від західноєвропейських романтиків, де ці види пам'яті представлені понад усе докладно.

Давньогрецькі автори розрізняли пам'ять для речей і пам'ять для слів. Мистецька пам'ять, за давніми трактатами, складається із місць та образів (*Constat igitur artificiosa memoria ex locis et imaginibus*). Щодо образів вона поділяється на: пам'ять для речей і для слів. Давні греки розрізняли також науку забування й науку пам'яті. Сучасні вчені майже

не використовують ці давні градації сфери мнемоніки, надаючи перевагу психоаналітичним дослідженням пам'яті. Проте актуальність градації стадій та формовілень мнемонічного акту, зафіксованого у тексті, знову наводить нас до старих мнемонічних схем. Зразком того є праця П. Рікера "Пам'ять. Історія. Забуття". Писемність треба розглядати як форму колективної пам'яті. Художнє слово Т. Шевченка маніфестує насамперед народні здобутки та втрати, і лише інколи – індивідуальну долю.

На останок хочу зауважити, що пратекст поезії Т. Шевченка ідентифікується в кілька цілком конкретних джерел – це *Святе Письмо, Історія народу, Несамовиті переживання, Фольклор*. За цими провідними пратекстами його творчість структурується як мнемонічний акт, здійснений в унісон до культу старовини характерного для романтизму. Проте зауважу, що найбільшим досягненням Т. Шевченка було утворення так званої " нової пам'яті " на основі оперування пратекстом. Реконструювання нової пам'яті тексту, заснованої на моделюванні реальності минулого не на узгоджених із офіційною історіографією засадах, а на основі споминів та емоцій загальнонаціонального рівня, відповідало романтичному смаку та народним уподобанням. Ця *справжня нова пам'ять* не потребує доведення, сприймається на віру, оскільки співпадає з підсвідомим народним уявленням про власне історичне минуле. Шевченків пратекст існує у площині ментальності – це шлях до національної ідентифікації.

1. Бовсунівська Тетяна. Авторемінісценції в "Кобзареві" Тараса Шевченка // Дивослово. – 1996. – № 10; 2. *Лахманн Ренате*. Память и утрата мира // Немецкое философское литературоведение наших дней. Антология. – СПб, 2001; 3. *Лурия А. Р.* Уммнемониста // Хрестоматия по общей психологии. Психология мышления. М., 1981; 4. *Лурия А.* Маленькая книжка о большой памяти // Хрестоматия по общей психологии. Психология памяти / Под. ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, В. Я. Романов. – М., 1979.; <http://www.psychology.ru/library/00035.shtml>; 5. *Платон. Федр* // Федон, Пир, Федр, Парменид. – М., 1999; 6. *Плотин*. Космогония. – М.: REFL-book, Ваклер, 1995; 7. Шевченко Тарас. Кобзар. – К., 1983.

М. Вишняк, канд. філол. наук, доц; І. Терехова, асп.

АНТРОПОЦЕНТРИЗМ РОСІЙСЬКОМОВНИХ ПОВІСТЕЙ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

У процесі пізнання людиною навколишнього світу проблема антропоцентризму ставала все більш актуальною. В залежності від історичної епохи та пов'язаним з нею рівнем цивілізації, співвідношення між людиною і всесвітом змінювалось і трактувалось по-різному. Протягом існування різних культурно-історичних періодів можна

простежити, як у них виявлялись ознаки антропоцентризму.

В добу античності, приміром, домінувало язичницьке світосприйняття, коли людина розглядалась як річ серед речей, їй відводилася здебільшого пасивна роль. В епоху Середньовіччя місце людини у світі дещо трансформується: вона вже не є річчю серед речей природи, а постає значно вищою істотою, яка має здатність до аналізу і осмислення свого буття і прагнення наблизитись до вищої субстанції. На зміну епохи Середньовіччя приходить нова світоглядна система Ренесансу, де антропоцентрична роль визначається в зовсім іншому ракурсі: людина стає вже особистістю, яка несе в собі відбитки досконалої істоти, яка намагається утвердитися в земній світобудові як творець та вільна істота. В епоху Просвітництва в житті людини превалюють знання, активність та моральний дидактизм. Антропоцентрична традиція того часу позначається інтроверсією та життєлюбством, морально-етичним виміром.

Судження про місце людини в світобудові знаходили відображення у світовій літературі, в тому числі і в українській, зокрема у творчості Т. Г. Шевченка. На ній позначилися елементи преромантичного (просвітницького) уявлення про вільну людину, пов'язане з традиціями філософії і художніх творів Г. Сковороди. А названі вище ознаки антропоцентризму знайшли своє художнє відбиття конкретно у російськомовних повістях Т. Шевченка, які можна охарактеризувати як унікальне, синтезійне явище, що ввібрало в себе попередні літературні традиції. За визначенням Л. Плюща, автор творив образи людей сучасної культури, "людей, які вирости з колективної нерозчленованої підсвідомості в морально відповідальні особистості" [8, 137]. Герої Т. Шевченка – це люди, які вже усвідомлюють свою особистість, своє місце на землі. Їм притаманні високі моральні чесноти, вони наділені почуттям прекрасного. Однак в силу несприятливих обставин вони змушені вступати з ними в конфлікт. Естетичний ідеал в концепції героя є одним із формантів теоретико-естетичної програми Т. Шевченка. У центрі його художньої прози зображена людина, присутність якої вже закодована в самих назвах повістей. Приміром, їх заголовки "Варнак", "Наймичка", "Капитанша", "Княгиня" характеризують людину як представника того чи іншого соціального прошарку, а назви "Художник" і "Музыкант" вказують на приналежність людини до мистецтва. Своєю назвою "Несчастный" заздалегідь програмує нещасливу долю головного персонажа. Заголовок "Близнецы" передбачає в сюжетній тканині розповіді присутність людини та її двійника. Варто сказати, що кожна назва твору маркована певною світоглядно-естетичною системою героя. Прекрасне постає стрижневою координатою художньої прози Т. Шевченка. У згаданих вище повістях автор визначає чинники, які сприяють наближенню людини до ідеалу краси.

Характерною особливістю цих творів Т. Шевченка є зіставлення їх

образів в царині естетичного. Причому життя людини, сприйняття нею прекрасного стає найвищою цінністю у світоглядній системі автора. Новаторською рисою прози Т. Шевченка слід виокремити бачення ним нового типу естетичної людини, про можливість існування якої наголошував свого часу Ф. Шиллер у загальноєвропейській суперечці про "природну" і "цивілізовану" людину.

Герої Т. Шевченка знаходяться в епіцентрі тяжіння до ідеалу прекрасного, що стає складовою частиною його буття, внутрішнього світу і зумовлює характер життєвих вчинків. Зауважимо, що проблема ідеалу прекрасного, носіями якої є персонажі російськомовної прози Т. Шевченка, неодноразово порушувалось в літературно-критичній думці різних часів. Приміром, у радянському шевченкознавстві ідеал прекрасної людини трактувався досить обмежено, забарвлюючись політичним пафосом, складовою якого було таке судження: ідеал прекрасної людини Т. Шевченко пов'язував із боротьбою за утвердження вільного й щасливого життя [12, 211]. У сучасному літературознавстві це питання знаходить більш глибоке і повне трактування.

На сьогодні загальноприйнятим є твердження про те, що ідеал людини, втілений в повістях Т. Шевченка, поєднує риси класичного й просвітительського ідеалу природної людини (Ж.-Ж. Руссо), яку не зіпсували фальшиві цінності [6, 132]. У прозі Т. Шевченка, на думку І. Фізера, відчутна антропоцентрична інтенція, що має проєкцію в ренесансному мистецтві (вплив творчості Аріосто, Боккачо, Данте, Петрарки, Шекспіра, Корреджо, Мікеланджело, Рафаеля). Автор повістей постає "гуманістом у ренесансному розумінні" [10, 45], і його в першу чергу хвилює доля людини.

Як зауважує Наталя Грицютя, "шевченків позитивний герой постає звичайною "середньою людиною", однак за всією зовнішньою непересічністю, звичайністю – таїна духовного багатства, благородних прагнень, чеснот, наснага активної сили молодого покоління" [4, 12]. А Світлана Гетьман вбачає в зображенні повістевих образів Т. Шевченка просвітницьке підґрунтя, наголошуючи на тому, що ідеал людини – це переконаний християнин, добробут якого, зароблений власною працею, є джерелом допомоги бідним і страждаючим, а душа такої людини здатна до відчуття прекрасного як у житті, так і в мистецтві (повісті "Близнецы", "Музыкант") [3, 10]. До того ж, підкреслює дослідниця, "Т. Шевченко переконаний, що через прекрасне (а краса завжди етична) людина може прийти до своєї істинно духовної сутності, відкрити в собі найцінніше – людину" [2, 94–95].

У прозі Т. Шевченка поруч із антропоцентризмом окреслена проблема співвідношення кордоцентризму та раціоналізму. Кордоцентризм як перевага чуттєвого та екзистенціонального над раціональним і дискурсивним увиразнюється здебільшого, на думку В. Поліщука, в ранніх повістях Т. Шевченка, таких як: "Наймичка",

"Варнак", а раціоналізм мислення, "аналітичне начало посилюються в його наступних, останніх за часом написання повістях "Близнецы", "Прогулка с удовольствием" [9, 195]. На абсолютній раціоналістичній системі естетичного світовідчуття у повістях Т. Шевченка наголошують В. Пахаренко та С. Гетьман, які стверджували, що автор формує людину в ідеалах розуму [7, 25], [3, 16]. Однак не варто вважати догматичною ту чи іншу точки зору. На нашу думку, співвідношення розуму та почуття є врівноваженими. Шевченків образ ідеальної людини узгоджується із канонами прози просвітницького реалізму, домінантою якого стало раціоналістичне ставлення до дійсності. Проте поданий раціоналізм ніякою мірою не абсолютизує себе, він розглядається у гармонійній єдності із чуттєвістю. Образи серця та розуму становлять собою ключові позиції у художній тканині повістей. Причому сприйняття дійсності через розум та серце має дещо наскрізний характер та естетичне спрямування. Дана рецепція відбувається не тільки на рівні персонажів, але і автора, який, змальовуючи сюжетні колізії, неодмінно пропускає їх через власне серце та розум. У повісті "Музыкант" він, описуючи свою героїню, говорить: "Я как-то нечаянно взглянул ей в лицо и увидел, что она была красавица, но только такая исхудавшая, такая грустная, что у меня сердце заболело, на нее глядя" [14, 185].

Т. Шевченко, формуючи образну систему своїх повістей, значну роль приділяє так званому "помертвінню серця". "Тепер, кроме слез благодарных, нічого в мене нема. Я – нищий в полном смысле этого слова, и не только материально – душою, сердцем обнищал. От що зробила з мене проклятая неволя. Трохи-трохи не ідіота. Десятий год не пишу, не рисую і не читаю навіть нічого" [16, 108]. Тетяна Даренська зауважує, що кордоцентризм, виражений у творах Т. Шевченка, позначається складним і неоднозначним характером: "Серце стає лише ідеальним, а не фактичним центром, відчужуючи свої "центруючі" функції в Думку, що стає "хрестом" людини, відірваної від традиційного ладу життя, приреченої до напруженої, невпинної рефлексії" [14, 11]. Отже, для автора повістей найвищою цінністю є наявність в людині чистого, "благородного" серця. Такими персонажами, зокрема в художній прозі, є пані Магдалена [14, 101], молода дружина Сокири, наділена "сердцем самым чистым, непорочным" [14, 226], а також Музыкант, який сенсом життя вважає мистецтво, пропускаючи його неодмінно через своє серце [14, 188].

Естетичне світосприйняття, знаходячи своє відображення через розум та серце людини, має свою проекцію в мистецькій площині. У прозі Т. Шевченка наявні мистецькі алюзії. Це зумовлено тим, що автор дивився на світ з точки зору прозаїка та живописця. Шевченкові герої стають прототипами образів з живописних полотен Рембрандта, зокрема Варочка (повість "Капитанша") порівняна з красунею зазначеного живописця, стара нянька (повість "Княгиня") здається авторові картиною

Жерера Доу, а дитя, що знаходиться у неї на руках – херувімом Рафаеля [14, 129]. Героїня повісті "Прогулка с удовольствием и не без морали" Гелена уособлюється із музами Рафаеля, [15, 274]. Змальовуючи красу цієї жінки, автор пише: "Божественному Рафаелю и во сне не снилась подобная красота и гармония линий. А знаменитый Канова вдеребези разбил бы свою сахарную Психею, если бы увидел это божество" [15, 260]. Інша героїня Оленка (повість "Капитанша") названа Т. Шевченком "богинєю красоты и непорочности", була такої краси і чарівності, яку "і у сні не бачили уславлені грецькі скульптори Фідій і Скопаз".

При зображенні ідеалу прекрасної людини Т. Шевченко використовує так званий ефект "завмирання", його герої немовби стають застиглими, неживими, їх краса розкривається через монументальну статичність і водночас грацію: "Как беломраморная надгробная статуя, опустила она свою прекрасную голову на высокую грудь и неподвижно молча сидела оскорбленная, моя прекрасная Елена. Я смотрел на нее, прекрасную, поруганную, и с замиранием сердца ожидал" [15, 284]. Такий ефект спостерігаємо і в повісті "Близнецы" [14, 280].

Ідеал прекрасної людини, втілений у художній прозі Т. Шевченка, співвідноситься із античними уявленнями про красу. Наприклад, кріпачка Настя порівняна із Пенелопею – героїнею "Одісеї" Гомера ("Близнецы"). Лукія з повісті "Наймичка" в оточенні дівчат та косарів нагадує авторові богиню землеробства Цереру [14, 27]. Однойменний герой повісті "Барнак" своєю зовнішністю схожий на Мойсея-боговидця: "Его величаявая наружность меня поразила. Огромный рост, седая волнистая борода, такие же белые густые, выющиеся волосы, темные густые брови. Лицо правильное, чистое, с легким румянцем на щеках, как у юноши. Словом, он мог бы быть прекрасной моделью для Мойсея-боговидца, или для гомеровского Нестора" [14, 90]. Риси досконалої краси автор бачить в образі дітей, аналогів зображення яких, на думку автора, немає в мистецтві: "Наташа тоже плакала, разумеется, бессознательно. впрочем ей уже 12 год. И что это за дитя, если б посмотрели! Это такая красота, такая детская прелесть, какой мне не удавалось видеть даже на картинах" [14, 194].

Герої російськомовних повістей Т. Шевченка, перебуваючи у сфері прекрасного, ніби потрапляють у трансцендентну дійсність. У процесі оповіді не тільки автор, але й самі персонажі Шевченкових творів знаходяться в деуміргічному стані сприйняття прекрасного – "заглибленням" у мистецтво. "Предо мной открылся чудный, дивный мир самых восхитительных, самых грациозных видений. я видел, я осягал эти волшебные образы, я слышал эту небесную гармонию, словом, я был одержим воскреснувшим духом живой святой поэзии", – говорить герой повісті "Прогулка с удовольствием и не без морали" [14, 246]. На думку Т. Шевченка, людина не повинна втрачати синтезійної єдності

сприйняття прекрасного в мистецтві: "Когда он говорил о закате солнца или о восходе луны над сонным озером или рекою, то я слушаю его, забывал, что он медик, и радовался, что физические науки не погасили в его великосильной душе священные искры божественной поэзии" [14, 315].

Поняття прекрасного в антропоцентричній концепції прози Т.Шевченка неодмінно вплітається в "божественну канву". Т. Шевченко створює новий тип героя-людини – християнина, "рицаря нравственных подвигов", який, "высокоблагородно исполняет свои обязанности в отношении к ближнему". Релігійне виховання поруч із естетичним, як вважає письменник, повинно бути закладеним в дитині ще з ранніх років. Таку істину, зокрема, проповідує Яким Гирла ("Наймичка"): "Я то буду учить его письма, сколько сам грешный разумею!.. И псалтырь ему свою святую, умираючи передам" [14, 39]. Наголошуючи на ролі релігійного виховання, автор називає дітей прекрасними ангелами [14, 71].

Шевченків герой є глибоко релігійною людиною, яка, дотримуючись божих заповідей, гідно переносить життєві страждання. Це можна проілюструвати словами Варнака з однойменної повісті: "Нет! как ни печальна, как ни тяжела наша жизнь, но мы не вправе ее прекратить. Пускай тот ее отнимет, кто даровал нам ее" [14, 102]. Наголошуючи на ролі релігії у формуванні моралі людини, автор говорить: "Может ли быть чище, возвышеннее, богоугоднее молитва, как молитва о душе нераскавшегося грешника? Религия христианская, как нежная мать не отвергает даже и преступных детей своих, за всех молится и всем прощает. А представители этой кроткой любящей религии отвергают именно тех, за которых должны бы молиться. Где же любовь, завещанная нам на кресте нашим спасителем-человеколюбцем? И что языческое нашли вы, лжеучители, в этом христианском всепрощающем жертвоприношении" [13, 102]. Образ людини, яка молиться, автор особливо не замечательный, и картину, плохо освещенную, картину с большими достоинствами, изображающую молящегося какого-то молодого святого, выражение лица прекрасно" [13, 185]. Молитва у прозі Т. Шевченка сприяє моральному піднесенню його героїв, духовно їх очищує. Релігійність є однією з найпрекрасніших рис характеру його героїв. "Причетність до Бога" – це певна релаксація, право морального відродження навіть попри попередній негативний життєвий досвід. Приміром, Лукії (повість "Наймичка"), образ якої у Шевченка стає виявом не тільки зовнішньої, а й внутрішньої краси, врятуватись допомогла її богобоязливість. Віра сприяє героям Т. Шевченка сформуванню ціннісних орієнтирів. Мотив морального переродження звучить у повісті "Варнак": пройшовши нелегкий шлях життєвих випробувань, Кирило все ж таки в кінці твору перероджується і розкаюючись у злочинах, засуджуючи своє минуле, приходять до такого висновку: "Святое, великое дело – религия

для человека, тем более для такого как я, грешника! [14, 117]. Біблія стає для нього наче життєвим дороговказом: "Святая! Божественная книга! Мое единое прибежище, покров и упование [14, 119]. У релігійному контексті також звучить й ідея "всепрощення". У своєму "Щоденнику" Т. Шевченко пише: "Не возмутим сердце любящего друга недостойным воспоминанием, забудем и простим темных мучителей наших как простил милосердный человеколюбец своих жестоких распинателей. Обратимся к светлому и тихому, как наш украинский осенний вечер, и запишем все виденное и слышанное и все, что сердце продиктует" [13, 36]. Ідеал прекрасного обов'язково проходить крізь призму сприйняття самого автора, який бачить прекрасне навіть в найнесприятливіших обставинах [1, 206]. Причому домінантною для Т. Шевченка стає антропоцентрична концепція буття. Підтвердженням даного факту є запис в "Щоденнику", де Шевченко характеризує себе "человеком искренно любящим человека" [13, 135]. Самого автора сучасний шевченкознавець Валерія Смілянська називає "літнім мандрівником із багатим і нелегким життєвим досвідом, замилюванням до всього прекрасного й шляхетного в людині й природі" [11, 45]. Сприйняття прекрасного Т. Шевченко вважає неодмінною складовою свого життя. Пишучи про самого себе, він зазначає: "Мне кажется, что я точно тот же, что был и десять лет тому назад. Ни одна черта в моем внутреннем образе не изменилась. Хорошо ли это? Хорошо" [13, 50]. Письменник вважав "понимание и чувство прекрасного" [16, 53–54] домінантною рисою свого характеру, що знайшло виразне художнє розкриття і в позитивних образах його російськомовних творів.

Таким чином, повісті Т. Шевченка виявляють виразні ознаки його конструктивного антропоцентричного світобачення, в основі яких лежить стоїцизм прекрасної особистості, що здатна зрозуміти себе і своє місце в світі, наділена християнською мораллю, гуманністю, почуттям прекрасного.

1. *Генералюк Л.* Візуальна концепція гармонії у творчості Т. Шевченка // Т. Шевченко і народна культура. Збірник праць міжнародної 35-ї наукової шевченківської конференції 20–22 квітня 2004 р.: У 2 кн. Кн. 1. – Черкаси, 2004; 2. *Гетьман С.* Просвітницька основа Шевченкової естетики // Матеріали тридцять четвертої наукової шевченківської конференції (24–26 січня 2001 року): У 2 кн. Кн. 1. – Черкаси, 2003; 3. *Гетьман С.* Просвітницький ідеал людини та його образна інтерпретація у повістях Шевченка. Автореферат дис. канд. філол. наук – К., 2003; 4. *Грицюта Н.* Проза Т. Шевченка в контексті розвитку європейського роману виховання. Автореферат дис. канд. філол. наук. – К., 1993; 5. *Даренська Т.* Український образ світу в ключових символах поетичної творчості Тараса Шевченка. Автореферат дис. канд. філософ. наук. – К., 2002; 6. Історія української літератури ХІХ ст.: У 2 кн. Кн. 2. – К., 1996; 7. *Пахаренко В.* Незбагненний апостол. – Черкаси, 1999; 8. *Плющ Л.* Екзод Тараса Шевченка: Навколо "Москалевої криниці": Дванадцять статтів. – К., 2001.; 9. *Поліщук В.* Повісті Шевченка й розвиток повістєвого жанру в українській літературі (До постановки проблеми) // Збірник праць тридцять третьої наукової шевченківської конференції / НАН України. Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка –

Черкаси, 2000; 10. *Фізер І.* Філософія чи філо-софія Тараса Шевченка? // Світи Тараса Шевченка: Збірник статей до 175-річчя з дня народження поета. – Нью-Йорк; Париж; Сидней; Торонто; Львів, 1991; 11. Шевченківська енциклопедія. Робочий зошит "А" – К., 2004; 12. Шевченківський словник: У 2 т. – К., 1976. – Т. 1.; 13. *Шевченко Т.* Автобіографія. Дневник. – К., 1988; 14. *Шевченко Т.* Повести. – К., 1986; 15. *Шевченко Т.* Повести.- К., 1977; 16. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів в 10 т. – Т. 6. Замітки, статті, листи, записи народної творчості, "Букварь". – К., 1957.

О. Габдукаєва, асп.

АВТОБІОГРАФІЗМ ЯК ВИЯВ ПСИХОЛОГІЗМУ У ПОВІСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА "МУЗИКАНТ"

У розвитку української літератури ХІХ ст. Шевченкова проза пройшла майже не поміченою. Однією з причин цього є те, що повісті побачили світ більш як за чверть століття після смерті автора (1888). Однак дослідження повістей, їх проблематики, художніх особливостей, які виявляються і в їх проблемно-тематичному аспекті, і в манері розповіді з її потужним ліризмом, і в зображенні характерів персонажів, залишаються тим колом літературознавчих питань, що й сьогодні викликають інтерес у науковців. Сучасні дослідники (Д. Наливайко, І. Лімборський, О. Гриценко, Н. Демчук, В. Поліщук та ін) стверджують, що прозова спадщина Т. Шевченка – це не "додаток" до поезії митця, а й, справді, вагоме, не менш багатогранне й змістовне явище у творчості письменника й помітна складова національної літературної традиції.

Характеризуючи прозу Т. Шевченка, В. Доманицький зазначав: "До позитивних прикмет прози треба віднести мистецьке описування природи й описування характерів з глибокою психологічною правдою" [5, 78]. Його підтримав і Ю. Бойко, констатуючи, що Шевченкові повісті – це "селянське неприкрашене життя в багатому психологічному змісті, в його різних життєвих ситуаціях, у всьому багатстві його психічних переживань" [2, 97]. Тобто, бачимо, що літературознавці одним з досягнень митця вважали майстерність психологічної характеристики у його творах.

Творчість Т. Шевченка періоду заслання відзначається посиленням психологізації, зануренням у внутрішній світ людини, що зумовлено, перш за все, підневільним становищем самого автора. Коли зовнішній світ не багатий на події, не дає нічого нового, людина самозаглиблюється, більше живе внутрішнім життям, у неї є можливість вивчати свою душу, аналізувати кожен її порух. Під час заслання у Шевченка виникла потреба висповідатися, сказати правду про себе, що й зумовило певною мірою появу автобіографічних повістей і ведення щоденника. Саме автобіографічність є однією з найхарактерніших особливостей повістей, яка визначає їх індивідуальне обличчя й виділяє

серед інших прозових творів того часу. Письменник протягом тривалого часу вкладав у свою прозу весь набутий життєвий досвід, починаючи з дитячих, юнацьких років, часу навчання в Академії мистецтв, двох перших подорожей в Україну і закінчуючи пережитим на засланні. Часовий діапазон власне автора становить у повістях Т. Шевченка близько сорока років.

Питанням автобіографізму повістей Т. Шевченка приділяли увагу багато дослідників, зокрема О. Білецький, М. Костомаров, І. Пільгук, М. Шагінян та інші. Вважаємо за необхідне звернути увагу на те, що у творах фактичність не завжди збігається з фактичністю об'єктивною, тобто повісті є швидше "автопсихологічними" (вираз Л. Гінзбург) [3, 58], ніж автобіографічними, тому є цінним матеріалом не стільки для розкриття зовнішньої біографії письменника, скільки для розуміння його психології. На нашу думку, важливіше звертати увагу не на зовнішню подібність реальності і світу художнього твору, а на те як автор самопрезентується у творі. Тобто потрібно говорити про інтробіографію письменника, у якій аналізуються факти внутрішнього життя: почуття, емоції, психічні стани.

На наше переконання, саме автобіографізм є одним із найважливіших виявів психологізму повістей Т. Шевченка, адже виявляє почуття, думки і переживання не тільки вигаданої особистості, а й, у першу чергу, самого автора, тому що формування письменника-психолога, здатного описати внутрішній світ героя, неможливе без інтересу до своєї психічної організації. Тобто однією з основ психологізму є проблематика самопізнання. Загалом прагнення людини пізнати себе, осмислити свій духовно-біографічний досвід є базовим мотивом творчості як такої. В. Халізов слушно зазначає: "...художнє осягнення і перетворення власного духовно-біографічного досвіду і рис своєї індивідуальності є ... невід'ємною ланкою літератури" [6, 65].

Загалом можна стверджувати, що діапазон художньої виразності авторської розповіді стає ширшим і глибшим, якщо у творі йдеться про біографічні факти з життя автора, бо вони пропущені через призму авторської душі, а художній домисел служить лише засобом трансформації життєвої правди у художню. Л. Кодацька, досліджуючи художню прозу Т. Шевченка, вказує на те, що вся внутрішня структура кожного художнього твору є виявом авторського ставлення до дійсності. Про це свідчить, зокрема, панування у повістях глибокої ностальгії за Україною то у настроях і спогадах персонажів, то у ліричних висловлюваннях самого автора, то в його описах різної місцевості України. Ще однією особливістю прози, яка зумовлена авторською психологією, є всепроникаючий ліризм. Т. Шевченко, лірик за натурою, не міг повністю ввести всю дію повісті у статичне річизе епічної розповіді й бути незалежним від неї стороннім глядачем. Розповідь весь час переривається спогадами автора, його роздумами й міркуваннями.

На думку Н. Демчук, автобіографічний простір повістей Т. Шевченка умовно можна поділити на дві паралельні площини: "світ реальний (достатньо потрактований у вітчизняному літературознавстві) і віртуальну (можливу) реальність, вивчену ще не досить детально" [4, 11]. З погляду створення віртуальної реальності, цікавим об'єктом аналізу є повість "Музикант". У долі головного героя простежується схожість з біографією автора – сирітство, кріпацтво, мистецька, глибоко емоційна натура, щаслива зустріч зі щирими людьми і викуп з кріпацтва. Проте своєму герою автор дарує щасливу долю, він зміг реалізуватись не тільки як творча особистість, а й у сімейному житті (одружився з коханою дівчиною). Стосовно такої ситуації слушним є зауваження З. Фрейда, який підкреслював, що людина з високими культурними вимогами знаходить дійсність взагалі незадовільною і тому веде життя у світі фантазій, в якому ми прагнемо згладити недоліки реального світу, уявляючи собі здійснення наших бажань. У цих фантазіях втілюється багато конституційних якостей особистості. Отже, повість "Музикант" є втіленням виплеканої мрії автора про щасливе сімейне життя. Твору притаманний теплий, щирий тон оповіді, оскільки образ музиканта і психологічно, і біографічними обставинами близький Шевченкові.

Про деякі епізоди з життя музиканта дізнаємося з листів, у яких він "изображает большею частью состояние души своей" [7, 198], адже для Шевченкового героя важливо було поділитись своїми емоціями і почуттями: "Я так счастлив, так бесконечно счастлив, что едва могу писать вам, а писать необходимо, потому что счастье задушит меня, если я не выскажусь" [7, 207]. Зрозуміло, що така потреба була і в автора твору, адже писав навіть тоді, коли це було заборонено.

Характеризуючи повість "Музикант", сучасна дослідниця Н. Демчук говорить про "розщепленість" образу скрипаля Тараса на "реального" в межах тексту повісті (митець-кріпак з омріяною й винятковою долею) й "віртуального", у можливій і досить типовій історії артистки Тарасевич. Літературознавець зазначає, що ім'я самого Т. Шевченка в імені й прізвищі цих героїв – не випадкове, це вказівка на їхній "генетичний" зв'язок, а різна стать – посилення на різні типи психологічної зорієнтованості: Тарас – чоловіче начало – "раціо", Тарасевич – жіноче начало – "емоціо", тобто, можна говорити про "подвійну віртуальність" повісті "Музикант", за допомогою якої Т. Шевченко досліджує психофізичну організацію людини.

Фантазії Т. Шевченка на жіночу тематику С. Балея пояснював фемінізмом самого письменника, який в автобіографії описав себе подібним до дівчинки, особливо очима. Дослідник стверджував, що по-жіночому вразливою й емоційною була душа письменника. Саме ця психічна риса, на його думку, є причиною того, що Т. Шевченко так глибоко розуміє душу жінки і так співчуває її долі. Прослідковуються прямі аналогії між почуттями й бажаннями жіночих образів його творів, їх

доля нагадує долю поета, а їх переживання – самотність, нудьга, знедоленість – нагадують його переживання: "Його "я" криється в тих постатях, хотя і поет не освідомлює собі сього як слід. Таким чином креованне таких постатей дає поетови нагоду до виливу власних, особистих почувань, до облегшення власної душі, до "катари" в розумінню Аристотеля" [1, 193]. У Т. Шевченка власна гірка доля об'єктивується саме у жіночих образах. Вагома причина такого феномену – прагнення якнайяскравіше й найсильніше висловити свою велику трагедію. На переконання С. Балея, ця трагедія реалізувалась у творчості Т. Шевченка в образі молодої гарної жінки зі скаліченою долею: "З сеї причини образ жінки здоптаной судьбою притягав до себе поета своїм внутрішнім контрастом, даючи йому можливість вчувати там своє власне я, його власне горе і при тім скріпляти і поглиблювати відчуження сего силою контрасту лежачого в тім образі" [1, 194]. Саме таким у повісті "Музикант" є образ m-lle Тарасевич.

У художній тканині повістей Т. Шевченко висловлює свою позицію стосовно жінки-матері, яку він піднімає на небувалу висоту за шкалою загальнолюдських цінностей, він навіть її обожнює у своїй уяві або в уяві оповідача чи персонажа, порівнюючи з античними богинями – Гебою ("Художник"), Церерою ("Наймичка"), а також зі святою. У повісті "Музикант" маємо й іншу ситуацію. Тут автор показує жінку, у якій нема материнських почуттів і яка цурається своїх дітей. Це "Красавица, которая конфузится, когда ее кто спросит о здоровье ее детей. Для нее это все равно, что сказать: "Как вы, Софья Самойловна, подурнели" [7, 168]. Загалом у цій повісті Т. Шевченко подає ще один ракурс образу покривки як образу-символу знедолення, нереалізації у найсуттєвішому. Тарасевич народила мертву дитину? так і не відбувшись ні у творчості, ні у материнстві. В інтонуванні образу вловлюється особистісний, власне авторський емоційний підтекст, адже Т. Шевченко так само не відбувся у найсокровеннішому для себе: сім'ї, дітях.

Отже, бачимо, що доля двох персонажів твору значною мірою співвідноситься з долею Т. Шевченка. Цілком автобіографічним є й образ розповідача – "антикварія" – шукача старожитностей і всього прекрасного. Насиченість твору автобіографічними моментами, на нашу думку, зумовлена психічною організацією автора, який у долі різних персонажів бачив власне "я", наділяв своїх героїв власними почуттями і думками. Посилена увага письменника до власного душевного життя, зосередженість на внутрішньому світі сприяла глибокому психологічному аналізу у творчості.

1. Балея С. З психології творчості Шевченка // Балея С. Збір. Творів. У 5 т. Т. 1 – Львів – Одеса, 2002; 2. Бойко Ю. Франко – дослідник Шевченкової творчості // Вибране, Мюнхен, – 1971 т. 1; 3. Гинзбург Л. "Былое и думы" Герцена, М. 1950; 4. Демчук Н. Художній світ прози Шевченка: Автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.01.

– Львів, 1999; 5. Доманицький В. Шевченко-повістяр // Тарас Шевченко – Чикаго, 1961; 6. *Хализев В. Е.* Теория литературы. Ученик. – М. 2002; 7. *Шевченко Т.* Повести. – К., 1964.

А. Гудима, асп.

СЕНСОВИЙ МЕТАТЕКСТ У КОНТЕКСТІ ПОЕТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА: ДОЛЯ ЖІНКИ

І. Франко, визначаючи одну з основних ідей Т. Шевченка, говорить: "Основою суспільності, по думці Шевченка, є сім'я... Сімейне життя, патріархальне і сумирне – то найбільша святість" [4, 252]. Відповідно гармонійна сім'я породжує гармонійне суспільство, благополуччя. Родину ж формує перш за все два начала: жіноче і чоловіче; які здатні зберегти цю святість за умови несення у собі чистоти, непорочності, моральності. Грунтом для творення сім'ї для Т. Шевченка є любов. У той же час є ряд обставин, незважаючи на наявність любові, які унеможливають сімейний союз (до них звернемося нижче).

Типовою для Шевченкової творчості є модель "українського жіночого світу як світу пригноблення й страждання" [5, 679]. Для Т. Шевченка дуже багато значить "пониження людської гідності, якого головним і найтиповішим виразом у нього є пониження жінщини, зрада і наруга над дівчиною, якій таким робом назавсідги відбирається можливість легального сімейного життя" [4, 252]. Наруга над дівчиною, матір'ю, на вищому рівні – над дівоцтвом, материнством – це в своїй основі наруга над основами людського життя, над людством.

У свою чергу, І. Дзюба стверджує: "Мотиви дівочої недолі – це частина великої Шевченкової теми: втрати людьми раю (раю щирості й правди поміж людьми, раю чистих людських почувань), який вони перетворили на пекло, пекло нещирості, обману, корисливості..." [1, 428]. Адже кривдниками постають "просвіщенні християни", чиє імення вбирає все те, що заперечував Христос, як говорив Ніцше, що демонстрував і проти чого виступав Т. Шевченко.

Відповідно цей мотив дівочої недолі "в кожному новому творі розробляється на іншому реєстрі, складаючись у цикл писань" [7, 109].

Т. Шевченко вважає, що порозуміння людей може відбутися тільки тоді, якщо їх поєднують спільні цінності, спільна основа. І навіть родинні зв'язки – чоловіка і жінки, батька і доньки – без цих цінностей не забезпечують порозуміння. Про які ж цінності йде мова? – Загальнолюдські.

Героїні Т. Шевченка – страждальні, і через власний переступ, і через кривду, заподіяну їм іншими, особливо панамі. І, хоча щастя не полягає у відсутності страждань, бо, за Епікуром, таким є щастя каменя, проте страждання героїнь тільки посилюються, за відсутності надії. Як

наси́льство пана, так і прагнення героїнь здобути щастя, поєднуючи свою долю з долею пана, завжди призводить до трагедії, адже, за В. Шевчуком, "це з'єднання непоєднаних начал". Саме зв'язок з паном призводить до появи покриток і байстрюків, зневажених і відкинутих людьми, адже, погоджуємося з В. Шевчуком, "алегорично... тема про покриток та байстрюк зв'язана з темою ренегатства – відступлення від народних основ" [7, 98].

Розгляньмо ж детальніше образи героїнь окремих етологічних поем Т. Шевченка, їхню участь, під кутом, запропонованим самим письменником, правда, щодо участі Марини з однойменної поеми:

...розкажи, моя зоре,
Про тую Марину,
Як вона у пана злого
І за що страдала [7, 101–102].

Таким чином, героїня поеми "Катерина" (1838–1839) сама вчинила переступ, порушила моральний кодекс, понісши за це жорстоке покарання.

Не забуваймо також, що в сучасному шевченкознавстві набуло поширення алегоричне прочитання "Катерини" та інших поем, відповідно до якого "образ Катерини, як і образи зганьблених жінок в наступних Шевченкових творах, символізують долю України, поневоленої Росією" [5, 615]. Ми ж у цій статті не ставимо собі за мету здобутися на алегоричне прочитання.

Сліпа з однойменної поеми також добровільно вчинила переступ проти суспільної моралі, віддавшись своїм почуттям, насолоджуючись щастям і багатством:

...и я в палатах
Была, как пани на пиру. [5, 217].

Надзвичайно подібною є фабула поем "Слепая" (1842) та "Марина" (1848), на що, зокрема, вказує В. Смілянська: "...в обох поемах ця фабула реалізована через романтичний сюжет з його мотивом інцесту, божевілля героїні, батьковбивства, підпалу садиби, смерті обох героїнь" [3, 106].

Проте якщо Сліпа була захоплена зустріччю з дідичем, то Марина управителя (який вже пустив чимало покриток з байстрюками) навіть не помічає:

Ніхто й не бачив, як проїхав
Той управитель, лях ледачий.
А він так добре бачив,
А надто молодую. [6, 102].

Цей пан розпорядився молодого заголити в москалі, а молоду – Марину забрав до себе в покої. Від початку він виступив у ролі лиходія і таким і поставав в очах дівчини. Для Сліпої ж час, проведений у палатах, ототожнюється з періодом щастя, яке, проте, незабаром закінчується:

якось прокинувшись, вона виявляє, що палати опустіли. Слуги відразу вигнали її – саме це вона вважає своєю ганьбою і падінням; а люди до хат не пустили. Таким чином, посягнувши на вивіщення з-поміж інших, вона, зрештою, втратила своє місце серед людей:

Во всей Украине родной

Мне места не было одной. [5, 218].

Відповідно Сліпа усвідомлює: її поневіряння, пережитий біль, зневага – наслідки і покара Господа "За юность грешную мою". Вона знає, за що страждає; її життя проходить у молитовному відреченні. Поруч неї – її донька, її втіх.

Люди зреклися сліпої грішниці, водночас готові прийняти у своє середовище абсолютно чисте створіння – Оксану, щоби запропонувати їй нею незвіданий і неприродний їй, але цінований у їхньому середовищі бруд пристрастей і тривог.

Оксана виступає заручницею волі матері, яка несвідомо прирікає її на нещастя. Тож не можна не провести паралелі між діями Сліпої та улюбленою піснею Оксани, як "братья брата продавали В чужую, дальнюю страну" [5, 160]. Так і Сліпа, уже зазнавши кривди від пана, сподівається на інший рівень стосунків: не як дідича – Оксани, а як батька – доньки, а фактично штовхає доньку на повторення своєї долі.

"Центральна частина обох поем – змалювання нестерпних страждань героїнь, що помалу призводять обох до божевілля", – як зазначає В. Смілянська [3, 103].

Із приїздом дідича одинокую Сліпу, одягнувши, прогнали, а Оксану зачинили в палатах. У розкішно прибраній світлиці вона не відчуває себе щасливою, навпаки – тужить за своєю колишньою бідністю, адже відчуває розрив між колишнім щастям – втраченою волею та любов'ю і неспівмірною з ним реальністю. Сам дідич догоджає їй і на колінах просить не називати ні паном, ні батьком.

Дідич глумиться над донькою, Оксана божеволіє, вбиває батька-ката, підпалює палати і гойдає закривавлений ніж, ніби дитя. Оксана бунтує, вона не згідна повторити долю матері: якщо Сліпу силоміць проганяють з панських покоїв, то вона виривається звідти як із в'язниці. У цьому руслі пригадаймо слова А. Камю: "Свобода, особливо якщо це мрія в'язня, не терпить жодних кордонів. Вона або є злочином, або перестає бути свободою" [2, 41]. Палати не упокорили дівчину, не пригасили її вільний дух. Оксана усвідомлює, що іншого місця, ніж села-кладовища, для неї немає і кидається у вогонь. Не забуваймо: "Романтичний герой по-справжньому живе лише хвилину і хвилиною" [2, 52].

Марина також ув'язнена в палатах, їй перш за все не дають плакати – вона ж не кориться і плаче. Аж поки настільки "доканав, небогу, той правитель", що вона перестала і говорити, і плакати. Вона сохне, в'яне; але молиться. Марина так само божеволіє, пан вчиняє наругу над нею і т. д. – історія повторюється.

Якщо Оксана та Марина бунтують і у своєму бунті обирають смерть, то Сліпа робить вибір на користь життя: адже стільки років вона провела в молитовному відреченні, "умалюючи серця рану". Бунт можливий лише тоді, коли "людина ще не вступила у сферу священного чи вже вийшла з неї" [2, 23]. Ходячи на прощу в Київ, Почаїв, Сліпа прагнула смирити свою душу. І вже після смерті Оксани вона не гине в полум'ї тому, що її душа була звільнена від пристрастей.

Спорідненим з образом Сліпої є образ княгині з поеми "Княжна" (1847). Княгиня сама втекла з дому і повінчалася з князем всупереч забороні батьків:

І батько й мати не пускали,
Казали: вгору не залазь .[6, 26].

Багатство їй принесло не щастя, а тільки самотність:

Отак і їй, одній-єдиній,
Ще молодій моїй княгині,
Красу і серце засушить
І марне згинуть в самотині.[6, 27].

Освячення шлюбом єднання з паном ніяк не вплинуло на щасливе влаштування цього союзу. Більше того – сім'ї як такої, а тим паче сім'ї як найбільшої цінності не утворено, адже в панів зовсім інші цінності і смисл життя. Донька княгині – безбатченко, тож після смерті матері вона сиротіє. Повернувшись з Києва, після навчання в інституті, вона повторює долю матері – сидить взаперті у покоях. Допомогає людям, вони моляться за неї і вважають святою. Пан же доходить до такої міри беззаконь, що вчиняє насильство над донькою.

Безталанна ж княжна приречена покутувати "гріхи на сім світі, Гріхи батькові", замість того, щоб виконати свою місію:

Родилась на світ жить, любить,
Сіять Господньою красою,
Витать над грішними святою
І всякому добро творить. [6, 34].

У любові і полягає смисл життя, за Т. Шевченком. Проте любов – найбільше благо – завдає і найбільшого болю. Віддавшись цьому почуттю, Катерина нехтує суспільною мораллю; коханого Оксани дідич вбиває за їхню взаємну любов; княгиня, бажаючи любити, переступає через волю батьків; Марина розплачується за свою любов і майже втілене щастя (управитель набачив її вже у стані молодої) тощо. Героїні Шевченкових творів керуються волею серця, через це здобувають тимчасове щастя, за яке потім гірко розплачуються.

У поемі "Мар'яна-черниця" (1841) матір прагне видати заміж доньку за пана – за старшого, багатого, за сотника Івана. Таким чином виявивши свою систему цінностей щодо оцінки людини: досвід, здобутий добробут і, нарешті, успішність суспільного становища. Мар'яна їй не кориться, для дівчини визначальним є голос серця: вона любиться з

бідним парубком Петром, думаючи, що "ні люди, ані домовина з Петром не розрізнять... Уміла любить" [5, 196].

Матір не чує доньку, вона засліплена бажанням панувати. Внаслідок цього Мар'яна не лише не здобуває щастя, але й більше того – сиротіє:

А Мар'яна, як дитина

Без матері, плаче. [5, 200–201].

І далі Т. Шевченко підсумовує:

Таке-то лихо, і за те,

Що щиро любить. [5, 199].

Петрусь переконаний, що заможність наділяє правом "питати свого серця", а таким чином – мати право на щастя. Якщо він прагне подолати проблему нерівності – повернутися до Мар'яни сотником (ця мрія не реалізується), то в поемі "Титарівна" (1848) надбане, уже здобуте багатство стає не засобом реалізації щастя, а засобом помсти.

Микита – найкращий парубок, проте бідний байстрюк – спонуканий завданою йому титарівною привселюдною образою за те, що "він в сірій свиті" (у поемі "Марина" сіряк названо святим), здобувається на інший стан – стає паном, внутрішньо відповідаючи ціннісному наповненню імення. Тим часом дівчина захоплена винятково своїми почуттями, і ці почуття прирікають її на загибель.

Таким чином, для Т. Шевченка і цей союз є неможливим. Єднання панів і людей – це не здорове утворення, а таке, що призводить до різного роду мутацій: регенератства, породження покриток, байстрюків – людей, чия участь перебувати поза суспільством. Вони не здатні до порозуміння, адже їх різнить не лише соціальне становище, рівень добробуту, а головне – вони керуються різними цінностями.

Шевченкові героїні слухаються лише свого серця у виборі судженого, через що і страждають. Проте саме любов здатна виправдати їхні вчинки, "пом'якшити" їхній переступ, викликати до них співчуття і жаль, нехай не людей, не оточення, але розповідача.

Герої Т. Шевченка – різні: це і бунтівники, і сповнені смирення; це і ті, хто здобувається на позитивні зміни, і ті, які зазнають негативних перетворень, – такими вони стають від неможливості знайти щастя, від неможливості любити. Закоханим не дозволяє поєднатися і станова нерівність. Так, участь залишитися самотнім є не настільки гіркою, ніж полюбити нерівню, тим часом участь полюбити пана чи потрапити до його рук означає стати вигнанцем у середовищі людей, предметом глузування і зневаги: люди серця не побачать. Тут постає ще одна проблема – "просвіщених християн" (проте до неї звернемося в наступних публікаціях).

Тож, як не прикро, вихід із ситуації неможливості у любові знайти щастя – в одному:

Укороти, Боже, молодого віку

Тому, хто не має талану любить. [5, 200].

Звернімо увагу: звернення лине до Господа, значить у його волі полегшити життя страждальника, нехай і таким чином.

1. *Дзюба І. М.* Тарас Шевченко. Життя і творчість. – К., 2008. 2. *Камю А.* Человек бунтующий // Альбер Камю. Калигула. – М., 2003. 3. *Смілянська В.* Поеми Тараса Шевченка "Слепая" (1842) й "Марина" (1848): еволюція романтичного сюжету // Шевченкознавчі студії. Збірник наукових праць. Вип. 10. – К., 2007. 4. *Франко І.* "Наймичка" Т. Шевченка // Шевченкознавчі студії / Упоряд. М. Гнатюк. – Львів, 2005. 5. *Шевченко Т. Г.* Зібрання творів: У 6 томах. – Т. 1. Поезія 1837 – 1847. – К., 2003. 6. *Шевченко Т. Г.* Зібрання творів: У 6 томах. – Т. 2. Поезія 1847 – 1861. – К., 2003. 7. *Шевчук В.* "Personae verbum" (Слово іпостасне): Розмисел. – К., 2001.

Л. Задорожна, докт. філол. наук, проф.

ПАРАДИГМА СОБОРНОСТІ У ТАРАСА ШЕВЧЕНКА: АКЦИДЕНЦІЯ ЧИ КАНОН

Ведучи мову про окреслену заголовком проблему, насамперед, слід зауважити, що вона за своєю суттю є набагато осяжнішою, аніж представлена в цьому спостереженні, та, рівно, зауважити й те, що означене в заголовку поняття поки що не здобулося на розгляд дослідників-шевченкознавців ні в історико-національному, ні в суспільному, ні в філософському аспектах. Підтвердженням цьому – останні фундаментальні праці в галузі шевченкознавства: Ю. Барабаша "Тарас Шевченко: імператив України", 2004, І. Дзюби "Тарас Шевченко", 2007, В. Смілянської "Шевченкознавчі розмисли", 2005, В. Шевчука. "Слово іпостасне", 2001 тощо.

Тема, до якої звертаємось, потребує визнати: Т. Шевченко як митець, вочевидь, найбільсніше із своїх сучасників відчував і пережив, а тому, мабуть, найвиразніше кореспондував у художню форму історично-зумовлене тяжіння України до соборності. Поет, як зауважуємо, своєю творчістю представляє дві можливі парадигми вирішення проблеми. Один із цих аспектів забезпечує можливість вияву основного значення поняття *соборності* – як *неподільність, єдність* (що стосується і України в цілому, і її народу), а другий створює можливість реалізації *філософського* наповнення поняття, найточніше, вважаємо, сформульованого у засадах праць "Я і світ об'єктів. Досвід філософії самотності й спілкування", "Про рабство і свободу людини (Досвід персоналістичної філософії) філософа київської школи М. Бердяєва, який уперше постулював *соборність як спроможність індивідуума, нехтуючи при цьому спонукальними формами спільноти, здійснити свій вибір у вільному спілкуванні*.

Базовим у наших розмірковуваннях є концепт, згідно якого так само, як у держави атрибутованою ознакою соборності виступає чинник відсутності розмежованості, – у людської спільноти соборність постає можливістю здійснювати вчинки без спонуки. Останній момент володіє певним зарядом

провокативності – з точки зору можливих намірів особистості явити власною діяльністю епоху, народ чи культуру. Ці два – загальний і особистісний – постулати при забезпеченні належного розуміння соборності Т. Шевченко усвідомлює як екзистенційно та історично спроможні репрезентувати явище.

Реалізація митцем підходів у вирішенні проблеми дозволяє усвідомити її чинність для усієї творчості поета; хронологічний субстрат лише визначає відмінність у підході митця до художнього моделювання ідеї соборності. Співмірні з раннім етапом поезії Т. Шевченка, його історичні поеми дають можливість зауважити розуміння того, що, за можливості реалізації в бутті країни, соборність стає показником вільного вибору, здійсненого і окремою особистістю, і загалом. Що впливає, замислюється поет, на такий вибір, а отже, й – далі – на вчинки: індивідуума і загалу – своєрідність акцидентії (випадковість), чи, можливо, інші явища – надто, історично-ситуативна модель буття?

Пошук відповіді на це питання Т. Шевченко визначає базовим у першій історичній poemі – "Тарасова ніч": на думку митця, саме історичне буття України спонукає таку, найбільш змістовно наповнену ідеєю соборності, особистість, як Тарас Трясило, перебрати на себе об'єднавчу роль заради подальшого тривання народу: на цьому історично-окресленому етапі народного буття ця ідея формулюється так: "віру рятовати", – тобто, забезпечувати можливість об'єднаного і неподільного існування, – насамперед, народного духу. Внаслідок повноти розуміння ціннісно-сислової ролі та значення для всього народу неподільності, єдності України, Тарасові Трясилу, упевнений Т. Шевченко, належить, безперечно, знакова заслуга, оскільки він вдається до чину, єдино здатного забезпечити соборність у житті України.

Потугою (у складовій або й в усій повноті) утілювати в життя явище соборності володіє, вважає поет, перфектна особистість, але так само до снаги це і певній ідеї, а ще певній дії – надто забезпеченій історичним ресурсом. У історичних поемах митця саме ідея соборності України керує вчинками командувачів козацьким військом, і тим успішнішими є дії цих командувачів, що чіткіше вони усвідомлюють цю ідеєю. Можливістю до об'єднання позбавляє поет вчинок особистості лише за однієї умови: коли він регламентується приватною, локальною метою – такими у Т. Шевченка є, зокрема, дії Сотника із однойменної поеми.

За нашими спостереженнями, у Т. Шевченка соборність, неподільність певного краю не є од віку визначеною даністю: митець це явище усвідомлює історично проскрибованим, до того ж – таким, що його необхідно постійно підтверджувати і відстоювати. Саме тому вже на початку творчості в овиді поета опиняються особистості, які в певному історичному контексті стають промоторами об'єднавчої діяльності в Україні, носіями ідеї соборності в її бутті.

Вага соборності в поступальному історичному існуванні народу дозволяє Т. Шевченкові в деяких випадках нехтувати увагою до його складових задля пильності в погляді на цілокупне. Відповідно ціннісне значення в соборному триванні народу забезпечує просторовий чинник, який засвідчує звитяжність

усього вкраїнського козацтва у "Тарасовій ночі", обшир, масштаб відруху народу в "Гайдамаках"; просторовий чинник стає своєрідним показником неподільності, єдності теренів України.

Соборністю не прагне забезпечити топос України Т. Шевченко лише за тієї умови, коли йдеться про сполучення віртуального і реального світів; людина, такою є позиція поета, в цьому разі неспроможна стати єднальною ланкою внаслідок опозиціонування цих світів:

А ви в ярмі падаєте
Та якогось Раю
На тім світі благаєте?
Немає! немає! [Т. 1; 4,266].

Топос у Т. Шевченка не позначений здатністю до соборності також за умови екзегези – роз'яснення його можливої антагоністичної суті: так топос України – поема "Сон" – не підвладний неподільності з топосами Сибіру і Петербурга, оскільки "духовна історія" (або ще – панівна ідея) цих топосів є кардинально відмінною, виступаючи як своєрідний окремий текст, завжди здатний виводитися з контексту, і зв'язок цей засадничо володіє певним порогом конвенційності внаслідок можливості такого зв'язку на рівні логічного єднання ідей.

Саме на такому – антитетичному – рівні (а, отже, не єднає) поет і топос України та Приуралля:

І там степи, і тут степи,
Та тут не такії,
Руді, руді, аж червоні,
А там голубії. [Т.1,4, 59].

Пильна увага поета до простору, який зрештовує соборність, дозволяє з'ясувати певну тенденцію у поета. Як переконаємося, позиція Т. Шевченка в цьому разі виявляється послідовною: у своїх історичних поемах, починаючи з "Тарасової ночі", він неухильно проводить думку про важливість для навколишнього світу (таким у нього завжди постає улюблений топос України) гармонійного "вписування" в історію та підпорядкованість цьому чинникові парадигми сутнісного тривання народу.

Превалювання уваги до української моделі топосу убезпечує Шевченкове сприйняття історії від появи в ньому ілюзорного чинника (згадаймо, значно пізніше Жан-Мішель Бенєс охарактеризує "безжалісним носієм ілюзій" [2, 24]), ілюзорним чинником парадигму часу. Відсутність ілюзорного підходу в Т. Шевченка у сприйнятті цього явища дає підстави поетові розглядати події в Україні "sub specie aeternitatis" ("під кутом зору вічності"). Для Т. Шевченка соборністю, неподільністю володіє історичний час: саме історична доба, час, наголошує поет, покликали найкращих із народу, – зазвичай при цьому вони чільники мілітарних інвазій:

Обізвався Наливайко –
Не стало кравчини!
Обізвався козак Павлюга –
За нею полинув.

Обізвався Тарас Трясило.[Т.1. 4, 86].

– виступити в ролі об'єднавчій; на думку поета, часовий історичний фактор визначається в Україні як завершений і послідовний процес, що внаслідок цієї його усталеності здатний забезпечити феномен соборності.

Стосовно сприйняття явища соборності як можливості вибору вільного спілкування, як заперечення всіх спонукальних форм буття спільноти, – цей концепт є, за суттю, засадничим для Шевченкової творчості в цілому. Ліричний герой поезії митця має такий вибір не за привілеєм (навіть коли перебуває в статусі крайнього поневолення: суспільного, правового, морального), а за принцип гідного людини існування. У Т. Шевченка тут бере гору християнізований аспект. Причому, в такій поемі як "Неофіти" цей аспект діє за приписом квантифікації – кількісним вираженням якісних ознак; так доля Христа в ситуативній моделі, коли

Фарисеї,
І вся мерзенна Іудея
Заворушилась, заревла,
Неначе гадина в болоті.
І Сина Божія во плоті
На тій Голгофі розп'яла
Межи злодіями.[Т2. 4,247].

фактично проектується на долю героя поеми Алкіда, а з ним – і на долю його послідовників.

За відсутності можливості вибору вільного спілкування (тим і незмоги нехтування спонукальними формами спільноти), як це являє митець у поемі "Юродивий", виникає вибухова ситуація, породжена з переконання (і лише зовні може здатися, що є імпульсивною) конфронтаційним відрухом окремої особистості, що є, можливо, вважає Т. Шевченко, найбільш радикальним запереченням, протистоянням спонукальним формам спільноти:

Не сотні вас, а міліони
Полян, дулебів і древлян
Гаврилич гнув во время оно.
А вас, моїх святих киян,
І ваших чепурних киянок
Оддав своїм профосам п'яним
У наймички сатрап-капрал.
Вам і байдуже. А меж вами
Найшовсь-таки якийсь проява,
Якийсь дурний оригінал,
Що в морду затопив капрала,
Та ще й у церкві, і пропало,
Як на собаці.

Так-то так!
Найшовсь-таки один козак
Із міліона свинопасів,
Що царство все оголосив –

Сатрапа в морду затопив. [Т.2. 4,258–259.].

Складний шлях проривання особистості крізь спонукальні форми спільноти – такою в цьому разі є, гадаємо, позиція поета, – полягає в тому, що саме конфліктність, унеможливаючи соборність, забезпечує, як і усяка конфліктність, і як це й завжди трапляється із конфліктністю, – сенсовий нахил до контактів а, в оптимальній перспективі, до можливості вільного вибору спілкування.

Послідовне нехтування спонукальними формами спільноти Т. Шевченко у своїх героїв закладає на кількох рівнях:

- як можливість особистістю реалізувати історичний шанс для народу (історіософські поеми);
- як волю особистості до пошуку індивідуального щастя (етологічні поеми);
- як шанс трансформувати власну динаміку та піднесення в соціальну сферу (соціально-політичні поеми);
- як міру безальтернативності певного призначення або місії (ліро-епічні твори біблійного змісту).

Ці аспекти, здатні забезпечити рух особистості до реалізації вільних форм спільноти, дають можливість, вважає поет, розкритися вищому в людині, і, більш того, дають змогу проявитися найвищій іпостасі: відкрити людині саму себе.

Сприйняття соборності постає в Т. Шевченка зразком інтелегібельного, розумно-логічного, а також чуттєвого рівнів сприйняття світу. В цьому разі поет моделює соборність як невіддільність буття окремо взятої особистості від світу, що її оточує. За наявності такої ситуативної коадаптації індивідуум переживає відчуття гармонійного спілкування з життям:

Я пас ягнята за селом.
Чи то так сонечко сіяло,
Чи так мені чого було?
Мені так люблю, люблю стало,
Неначе в Бога... ..
Уже покликали до паю,
А я собі у бур'яні
Молюся Богу... І не знаю,
Чого маленькому мені
Тойді так приязно молилось,
Чого так весело було.
Господнє небо, і село,
Ягня, здається, веселилось!
І сонце гріло, не пекло! [Т.2. 4, 36]

Навпаки: розрив у невіддільності особи та оточення веде до деструкції суті людського буття:

Та недовго сонце гріло,

Недовго молилось...
Запекло, почервоніло
І рай запалило.
Мов прокинувся, дивлюся:
Село почорніло,
Боже небо голубеє
І те помарніло.
Поглянув я на ягнята –
Не мої ягнята!
Обернувся я на хати –
Нема в мене хати!
Не дав мені Бог нічого!..
І хлинули сльози,
Тяжкі сльози!.. [Т.2. 4, 36]

Стосовно можливої наявності чинника соборності в екзистенційному плані людських взаємин, – у Т. Шевченка тут не лише відсутні ілюзії, але й лунає виразне застереження:

Ніхто любив мене, вітав,
І я хилився ні до кого. [Т.2. 4, 38]

Відсутність соборності у моделі спілкування людини з людиною проводить у її життя, вважає поет, мотив самостояння, тому в цьому житті неминуче й виникає гносеологічний, тобто загальнопізнавальний аспект суб'єктивного досвіду Христа, – цю тезу поет закладає в ліричний твір "Не гріє сонце на чужині".

Важливим показником соборності в Т. Шевченка стає пам'ять про померлих: ця пам'ять, як і взагалі пам'ять, володіє здатністю наближати людину до вічності завдяки своєму сполученню різних складових часу. Пам'ять про померлих у поета виявляється своєрідним чинником, який стає ціннісним орієнтиром, що моделює, визначає долю тих, хто до нього звертається. Перебуваючи у Петербурзі під слідством у справі Кирило-Мефодіївського братства, Т. Шевченко створює дві прикметні в цьому плані балади: одна "За байраком байрак", а друга – "Чого ти ходиш на могилу?". Твердженням

Наносили землі
Та й додому пішли,
І ніхто не згадає.
Нас тут триста як скло,
Товариства лягло!
І земля не приймає. [Т.2. 4, 12]

– поет у першій баладі утілює свою уяву в спогад про долю, що стає мовби спорідненою з його долею, а доля інших "мовби переходить у спадщину і мимоволі стає його внаслідок духовної близькості чи пам'яті" [3, 79].

У другій баладі – "Чого ти ходиш на могилу?" – апелювання дівчини, яка провідує могилу милого, до померлого стає сутнісним моментом у оцінці значення життя дівчини: звертання до померлого пам'яттю, вимірює, отже, значення живого. На цьому етапі своєї творчості поет, переконуємося, реалізовує ідею соборності в якісно новій формі.

Соборність за суттю являє собою і "божественний первень у людині" [1, 62]. Належить оцінити в цьому разі виразність розуміння такої суті в поемі Т. Шевченка "Тризна":

Благословен твой малый путь,
Пришлец убогий, неизвестный!
Ты силой Господа чудесной
Возмог в сердца людей вдохнуть
Огонь любви, огонь небесный.
Благословен! Ты Божью волю
Короткой жизнью освятил;
В юдоли рабства радость воли
Безмолвно ты провозгласил.
Когда брат брата алчет крови –
Ты сочетал любовь в чужих; [Т.1. 4, 240].

Т. Шевченко вважає, що шлях особистості у цьому напрямку здобуває найбільшу винагороду в Бога:

И ты на небе в вечной славе
У трона Божия стоишь,
На мир наш, темный и лукавый,
С тоской невинною глядишь. [Т.1. 4, 240].

Наявне у поета і розуміння соборності як можливості явити власну совість і заявити "оцінку вибору індивідуальності" [1, 62]. У суті своїй про здатність індивідуальністю здійснити власний вибір на засадах совісті веде мову Т. Шевченко у всіх ліро-епічних творах. Таку здатність виявляють і козацькі командувачі в історичних поемах, такою здатністю забезпечені й вчинки героїв у політичних і в побутово-етологічних, у історіософсько-політичних, у біблійно-філософських поемах митця. І не лише у поемах. Ось лише один приклад із невеликого ліричного образка, який виявляє усю глибину ширості поета в оцінці власного вибору – як чинника соборності:

Якби сказать, що не люблю,
Що я Украину забуваю
Або лукавих проклиная
За те, що я тепер терплю, –
Єй-Богу, братія, прощаю
І милосердному молюсь,
Щоб ви лихим чим не згадали. [Т.2 4, 70].

У історіософсько-символічній поемі "Великий льох" Т. Шевченко представив концептуальне розуміння ідеї соборності за умови порушення і втрати ціннісно-сміслових засад буття. Світ при цьому, як упевнює нас поет, звідує послідовну і цілковиту деструкцію; таке руйнування виявляє себе на

кількох порогових рівнях:

- перший рівень – ментально історичний, представлений "трьома душами";

- другий рівень – суспільно-історичний, якому відповідають ціннісні орієнтири "трьох ворон";

- третій рівень – нездатність до творчої колективної та індивідуальної репрезентації свого часу, доби, культури – "три лірники".

Значна ціннісна шкала, наявна в поемі-містерії, складна триступенева система її наративної та смислової структур та, відповідно цього, акцентуація на розколотості цих структур, – виступають у Т. Шевченка зрезультуванням послідовного нехтування принципу соборності; таке нехтування є відчутною загрозою для того світу, що характеризується вічністю та безкінечністю. Перед нами, отже, своєрідне застереження Т. Шевченка щодо відповідності людини своєму призначенню, своїм високим спроможностям та цінностям. Примітно, що це застереження вибудоване ієрархічно, тобто, за важливістю значення, його смислового наповнення. Т. Шевченко створює своєрідний антизразок у системі метаісторії: митець являє, як відбувається деструкція цілісності явища, і воно згортається в кількох напрямках, кожен із яких лише зменшує і знищує його цілісний потенціал, щоб стати згодом руйнівником і самого себе.

Т. Шевченко визначає це застереження задля якісно нового творення людиною і народом себе, задля нового вчування в суть духовної близькості між людьми і плекання за умови цього спілкування пам'яті, яка об'єднує померлих і живих.

Найбільш складну, а, водночас, найбільш вичерпну парадигму явища соборності вибудовує митець у творі "І мертвим, і живим, і ненарожденим землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє", вже сама назва якого промовляє про цілісність формули ідеї; прикметно, що й епіграфом до послання поет обирає рядки з 4 глави Соборного послання Іоанна.

Насамперед, слід зауважити, що ідея соборності інспірована поетові наявністю того, що він називає "розпуттями велелюдними" – тобто, тими векторами, що виразно корелюють самі підвалини людського буття; цим "розпуттям велелюдним" поет протиставляє ті чинники, що становлять, за суттю ідею соборності.

Особливого значення при формуванні комплексу поняття Т. Шевченко надає ідеї рідної землі, батьківщини; завдяки наявному в суті цього поняття імперативу – любові до рідної землі, до батьківщини – як до "свого" – ідея соборності реалізується на предметному – територіальний – та духовному – "рідний край" рівнях. Особливою настановою володіє в цьому разі думка про відмову від такого сприйняття тих, хто "преться" (зумисне огрублена лексема тут є акцентом) на чужину. Втрата разом із зміною перебування людини основоположного для її буття рівня несе для людини, вважає поет, втрату наступного рівня, що забезпечує ідею соборності: втрату розуміння суті об'єднавчих ідей волі, братерства і правди.

Нерозуміння сучасниками значення і суті ідеї соборності породжує в

Т. Шевченка апокаліптичну візію того, чим це загрожує народові:

Одцурається брат брата
І дитини мати, [Т.1. 4, 349].

а також окремі особистості, яка деформується до рівня "І ми не ми, і я не я".

Якщо формування ідеї соборності забезпечує наявність рідного краю, а в ньому – волі та братерства – то усталює цю ідею, на думку Т. Шевченка, засадниче розуміння неподільності, єдності історичного континууму життя народу, причому це розуміння має вибудовуватися не з хибних засад, коли втрачено усвідомлення ролі такого основоположного для соборності в житті народу чинника як мова, не з позиції хибного сприйняття історії, коли німець "історію Нашу нам розкаже", а на основі реального плину життя, а в ньому – подій, фактів, згідно яких історія постає як твереза дійсність. Лише за такої умови *історія життя* народу постає тим, чим і була насправді:

Кров'ю вона умивалась,
А спала на купях,
На козацьких вольних трупах,
Окрадених трупах!
Подивіться лишень добре,
Прочитайте знову
Тую славу. Та читайте
Од слова до слова. [Т.1. 4, 351].

Усвідомлення історичної правди вже несе із собою засаду, спроможну забезпечити соборність у житті народу, а, водночас, убезпечує весь народ від самообману, який здатний насадити поневолення. Лише на об'єднавчих засадах людям, народові можуть розкритися

Високі могили
Перед вашими очима. [Т.1. 4, 353].

Лише на об'єднавчих засадах можуть діти "заплаканої матері", в образі якої постає Україна, здобути для себе волю і оживити "добру славу, Славу України", а вищого над славу для вітчого краю не буває. Саме тому від глибини поетової душі йдуть заключні слова послання:

Обніміться ж, брати мої,
Молю вас, благаю! [Т.1. 4, 354].

Запитаймо себе: чи почули ми ці слова?

Отже, висновуємо, поет системно, цілою низкою адекватних і сутнісних компонентів споруджує цілісну й завершену модель соборності: на рівні ідеї, на рівні чину, тобто діяльності, на рівні часу і простору, – всіх тих складових, що створюють у житті потужну позитивну програму. Тільки така програма, переконаний поет, дозволяє народові здійснювати своє буття у віках, і тут відсутня будь-яка акциденція, а наявний лише канон.

1. Амельченко Н. А. Идея соборности в контексте современных философских образов социальности. // Метаморфози свободи: спадщина М. Бердяєва в сучасному дискурсі. – К., 2003; 2. Бенъе Ж.-М. Роздуми про мудрість. – К., 2003; 3. Суходуб Т. Д. "Философия есть самая незащищенная сторона культуры" (этюды к творчеству Николая Бердяева). // Метаморфози свободи: спадщина М. Бердяєва в сучасному

С. Задорожна, канд. філол. наук, доц.

Козакоцентризм як вияв суб'єктивізму художнього мислення Тараса Шевченка

Історична тема має концептуальне значення для розуміння художнього світу Т. Шевченка. З цим твердженням погоджувались ще сучасники поета – П. Куліш і М. Костомаров, розділяють його і дослідники нового часу (Д. Наливайко, В. Шевчук, Ю. Барабаш, Є. Нахлік). Та й сам Т. Шевченко сутність літератури, її завдання зводив, по суті, до представлення у слові історії народу, бо минуле сприймалось ним як основа сучасного і майбутнього. Уточнимо, що йшлося поету про "писання по-нашому", до чого закликав листовно і "батько-отаман" нечисленного на той час українського письменницького гурту Григорій Квітка-Основ'яненко "Глядіть же, зробіть по-нашому...", "пишіть, нехай Вам Господь допоможе", – писав старший письменник у листі до Шевченка [3, 328].

Однак Т. Шевченко, на відміну від Г. Квітки, інакше розумів суть "нашості", а точніше, "нашоукраїнськості". Як свідчать уже перші твори, зокрема й уміщені у "Кобзарі" 1840 р. ("До Основ'яненка", "Тарасова ніч", "Іван Підкова"), писати "по-нашому" для Шевченка одзначало писати про волю, бо прагненням до неї саме і визначалась повнота самовияву його народу, як, власне, і Шевченкового. Ще з дитячих літ від свого середовища, його думно-пісенного епосу, розповідей діда він перейняв основну ідею народної історичної пам'яті, оформлену згодом у поетичній формулі-концепті: "де нема святої волі, не буде там добра ніколи" [5]. А тому побачити "свою Україну", представити її у слові для поета було рівнозначним оспівуванню, глоризації її "долі-волі", січового братерства, "козачества, червоних жупанів", тобто колишнього славного "панування". Згодом концепція минулого України поглиблюється громадським, національно-політичним змістом, славоспів змінюється десакралізацією, але неодмінним залишається авторське почуття, суб'єктивні симпатії й антипатії як визначальний чинник добору і трансформації історичного матеріалу. Ліричне переживання, особистісне сприйняття (згадаймо "За степи та за могили, що на Україні, серце мліло...") і обумовили власне шевченківську "історію-

правду", "свою мудрість".

Першим таким переживанням було прагнення особистої свободи, відсутність моральної, духовної опори, суголосного собі ментально-емоційного світу, а тому юнак прагне ідентифікувати себе із чимось своїм, рідним, всотаним в душу з дитячих літ. Петербург з його Академією мистецтв, "святилищем" Брюллова, друзями й симпатиками на зразок "чоловіколюбного тріо" був неадекватний Шевченковій суті, далекий від його переживань і орієнтирів. Це був інший сюжет, втілення якому так і не знайшлося місця у творчості поета. Мабуть, подібний настрій мав і українець М. Гоголь, який перші свої враження від чужого міста у листі до матері вивів так: "Тишина в нем необыкновенная, никакой дух не блесит в народе" [7, 56]. Пошуки середовища, у якому б почувався самим собою, позбувся відчуття самотності, переживань "сироти на світі, в чужому краю", привели до оживлення в уяві ватаги Енея, повстанських гайдамацьких гуртків, козацького братерства Івана Підкови й Гамалії як родини.

Ідентифікація себе саме з козацтвом як своїм родоводом, з одного боку, вказала на суб'єктивне начало як визначальне у Шевченковій візії історії. З іншого – засвідчила орієнтацію поета на ситуації феноменальні, які б відображали історію духа, акумулювали найістотніше для усвідомлення українського ества. Поза історією з її покликом до волі вповісти правду про Україну не можна, а тому слово про неї – це слово про минуле, своєрідний кобзарський чин. Таке розуміння призначення літератури Т. Шевченко заявляє не лише у назві своєї збірки, а й подає у посланні "До Основ'яненка", яке, незважаючи, по суті, на перші спроби поетичні, можна сприймати як творчу декларацію і водночас полеміку початківця із літературним метром.

Прочитавши Квітчині "Сердешну Оксану" і "Марусю", Т. Шевченко вловив їх повчальність, "науку доброго життя" у площині побутової етнографічній. Та й сам Квітка "писать по-нашему" розцінював як писать "что-нибудь назидательное" [3, 230]. "История – не моя часть," – писав Г. Квітка-Основ'яненко у листі до М. Максимовича, – пояснюючи причину відмови від історичної теми у такий спосіб: "Излагать и объяснять старину не пускаюся: я не жил тогда" [3, 258; 158]. Шевченко ж просить Квітку співвіднести з його словом про Січ, про могили, про запорожців і їх гетьманів і вказати:

Чи так, батьку-отамане?

Чи правду співаю? [5, 65]

Це була, можливо й неусвідомлена поетом, полеміка з Квітчиним "пишу, что встретится мне", полеміка, що вияскравила Шевченкові

творчі інтенції: "Співай же їм, мій голубе // Про Січ, про могили, // Коли яку насилали, // Кого положили // Про старину, про те диво, // Що було, минуло... Утни, батьку, орле сизий! Нехай я заплачу, // Нехай свою Україну // Я ще раз побачу" [5, 66]. Мабуть, і Квітка полемічності Шевченкових рядків не усвідомлював, бо, як відзначав свого часу М. Максимович, "чим відгукнувся Квітка на поетичний поклик молодого Кобзаря-Шевченка, що він написав іще по-українському?" І сам відповідав: "Дві чи три віршовані побрехеньки" [5, 106]. Концепція історичного минулого як історіософська (виразно особистісна) концепція поета-романтика в основних своїх змістових і виражальних акцентах, по суті, визначилися уже в ранній творчості. Згодом вона поглиблювалась, у якихось моментах концентрувалась, укладаючись в концептуально цілісну, художню і психологічно вмотивовану, а тому й переконливу систему.

Віднайдений у ранній поезії тон ("заспіваю – розвернулась висока могила...") виявився камертонним і для наступних творів, демонструючи спіралеподібну тяглість з відповідним початком і кінцівкою-обрамленням. Зауважмо, наскільки корелятивними є рядки першого і останнього віршів Т. Шевченка: "Засиніли понад Дніпром високі могили" ("Причинна") – "Дніпро, Україну згадаєм, // Веселі селища в гаях, // Могили-гори на степах..." ("А поки те, та се, та оне...") [5, 20; 652].

Козацька Україна, "слава козацька" як предмет зображення у поезії петербурзького періоду засвідчили тяжіння до метаісторії і метагеографії, а отже, й до їх сакралізації. Такі пріоритети обумовили «ностальгійно-романтизовано-міфологічну візію національної старовини», як слушно висловився сучасний дослідник Ю. Барабаш [1, 8], а в силу цього – й певну інерцію фольклорної і козацької міфотворчої традиції сприйняття минулого з її однозначною ідеалізацією козацької спільноти.

У період "трьох літ" Т. Шевченко являє іншу грань ідеї Вітчизни та її історії, увиразнюючи історіософію націософією. Під впливом побаченого, осмисленого і пережитого в роках 43-47-му псалом, що «виливавсь сльозами» поступається аналітичним розмислам, пророкуванню історії, тому й порівнює себе поет з пророком Ієремією: "А я, юродивий, на твоїх руїнах марно сльози трачу: заснула Вкраїна, бур'яном укрилась, цвіллю зацвіла" [5, 210]. Сакралізація змінюється десакралізацією, тверезою оцінкою, що обумовлюється зміною кута зору на минуле. Доба козацтва стає своєрідним ключем до відмикання інших смислів, далеких від пафосного поклоніння, перетворюючись у метафоричну формулу причин сучасного національного лиха. Як і інші романтики, передусім

європейські, Шевченко вдається до оскарження минулого заради оздоровлення сучасного, трактуючи націю як зв'язок поколінь, як єдність "мертвих, живих і ненароджених". Тому досвід дідів вже називається не славою-волею, а гірким безслав'ям, тяжкими кайданами, що обумовили цілий комплекс проблем, означуваних як "малоросійство". Така історіософська постава поета засвідчила висоту його інтелектуалізму, аналітичності мислення, бо дозволяла виробити бачення простутання нації до майбутнього.

Аналітичність як атрибутивна риса творчості періоду "трьох літ" не означала зміни основ світосприйняття і відповідно світозображення. Шевченко залишився романтиком, який, як і раніше, вдавався до найнеординарніших, сказати б, порогових ситуацій, до міфологічного часопростору і відповідних їм виражальних засобів. Особливо акцентується поетом образ могильного сну, "великого льоху" як символ змарнованої волі і водночас сховок надії на визволення. Суб'єктивізм історіософії Т. Шевченка у період "трьох літ" виявився у деформуванні чи й спростуванні козацтва як ідеального образу, вияскравленні на міфологічній часовій вертикалі двох доленосних подій – Переяслава як знаку лиха і післяпереяславського пропащего часу. Уточнюються й топоніми на символічній мапі козацької України: Чигирин, Суботів, Холодний Яр – осердя духовного світу Т.Шевченка. Саме тому й "Ієрусалим", подібно до вживаного у ранній творчості "Вавилон", засвідчує прагнення поета співвіднести з контекстом світової історії, тим самим наголосивши на значущості подій. Антиномічна пара "Січ" – "нема Січі" виповідає не лише найсуттєвіше в історичній долі України, а й означає найсокровенніше з-поміж особистісних переживань поета, щонайперше уражене національне почуття. А тому авторську концепцію у даний час щонайперше виповідають твори на історичну тему ("Чигрине, Чигрине...", "Розрита могила", "Холодний Яр", "Великий льох", "Стоїть в селі Суботові...", "Три літа", "Гоголю", "Сон" (комедія), "І мертвим, і живим...").

Щодо творчості періоду заслання і останніх літ у шевченкознавстві усталилася думка про зміну смислових і відповідно жанрово-стильових параметрів, найвизначальнішим з-поміж яких є біблійність. У 19 ст. у літературознавчий обіг її ввів М. Драгоманов, у наш час, з-поміж інших дослідників, її відстоює О. Забужко. На наше ж глибоке переконання, ідею Шевченкової націєтворчості і в даний час найповніше представляє саме історіософська поезія.

Уже сам реєстр творів вражає своєю чисельністю: "Полякам", "Чернець", "Іржавець", "Сон" ("Гори мої високі..."), "За байраком байрак...", "Ой чого ти почорніло...", "У неділеньку у святую...",

"Буває, в неволі іноді згадаю...", "Єретик", "Заступила чорна хмара...", "Якби-то ти, Богдане п'яний...", "Бували війни й військові свари...", "Хустина", "Швачка". Якщо ж додати до названих ті, у яких основою сюжетотворення є ліричне переживання історичного факту (на зразок "подражання" "Осія. Глава XIV"), список буде ще розлогішим.

Центральне місце у засланській і післязасланській поезії займає поема "Сон" ("Гори мої високі..."), бо в ній, як і в творчості «горнього» для Т. Шевченка періоду ("трьох літ") представлені основоположні історіософські ідеї, що можуть закласти фундамент і новітньої націософії: братній розбрат як причина національного розколу, відступництво духовного проводу ("гетьманів усобників"), «недоумство», що, синтезуючись, і призвело до втрати колишнього «Божого раю». Для відбудови "руїни" ("горілої хати"), і передусім ліквідації руйнації духовної потрібна нова суспільна свідомість, базована, як вважає Т. Шевченко, на пізнанні народом свого минулого. Тому й прагне за "Букварем" подати історію ("тільки нашу", як уточнює поет у листі до М. Чалого), бо таке мале "діло" тільки й може наблизити "велике" – воскресіння України.

1. *Барабаш Юрій*. Тарас Шевченко: імператив України. Історіо- й націософська парадигма. – К., 2004; 2. *Гоголь Н.В.* Собрание сочинений: В 7 т. – М., 1976. – Т. 2; 3. *Квітка-Основ'яненко Г.* Збір. творів: У 7 т. – К., 1981. – Т. 7; 4. *Ушкалов Леонід*. Сковорода та інші. Причинки до історії української літератури. – К., 2007; 5. *Шевченко Т.* Кобзар. – Харків, 2005.

Л. Ковбасенко, асп.

О. КОНИСЬКИЙ. "ТАРАС ШЕВЧЕНКО-ГРУШІВСЬКИЙ, ХРОНІКА ЙОГО ЖИТТЯ" ЯК ВЗІРЕЦЬ БІБЛІОГРАФІЧНОЇ ШЕВЧЕНКІАНИ

В історії української літератури є чимало письменників, чий доробок потребує пильнішого, ніж досі спостерігалось, перегляду. До них належить і Олександр Кониський, про якого І. Франко у часописі "Молода Україна" у 1910 р. писав: "Він причинився дуже багато до розворушення думок у Галичині, призвичаїв публіку до літератури хапаної, так сказати, по гарячим слідам життя; навіть його хиби були тим добрі, що їх добачував кождий і вони будили бажання чогось ліпшого...". "...в потребі умів бути і новелістом, і повістярем, і драматиком, і поетом, і

публіцистом, і сатириком, і істориком літератури, що він був ще й перекладачем (переклав українською мовою всю прозу Т. Шевченка...) і критиком, і популяризатором потрібних відомостей". "Се був чоловік, немов створений для переходної доби" [11, 40]. Сергій Єфремов відзначив: "З Кониського була надзвичайна характерна постать для тієї досвітньої в нашому житті доби, з якої так таки не пощастило йому вибратися. Енергійний, ворушкий, запопадливий працівник, він вічно шукав, де б міг прикласти свої сили до діла" [2, 94].

У справедливості цих думок переконує, зокрема, й "Хроніка" про життєвий і творчий шлях Тараса Григоровича Шевченка-Грушівського. Спершу О. Кониський їх видрукував у "Записках Наукового товариства ім. Шевченка" та у часописі "Зоря" – понад двадцять нарисів і розвідок, в яких описував різні періоди життя поета. Після цього виникла слухна думка скомпонувати всі ці матеріали у відомому нам "Хроніку".

Не жаліючи ні часу, ні коштів, О. Кониський неодноразово відвідував Звенигородщину, зустрічався з родичами поета, зокрема з Варфоломієм Шевченком. Дуже важливими й цінними стали дані церковних архівів Моринців та Кирилівки, листування з тогочасними вченими та літературознавцями. Усе це дало змогу О. Кониському зібрати багато нових і невідомих доти матеріалів з життя Тараса Григоровича Шевченка і запропонувати їх для загальнонаукового обігу.

Автор не обмежився одним життєписом поета. Від середини 1870-х років він почав також збирати листи Т. Шевченка. Збірка нараховує 174 листи (Повне зібрання творів Т. Шевченка, т. X. – Листи. – Чикаго.) [10, 4]. Для порівняння: Варшавське видання, перевидане М.Денисюком, має їх 237 (там же с.11-274+ [14] листів). А київське академічне шеститомне видання – 232 і 25 листів офіційних, отже, разом 257. Іван Франко у своїй праці "Про життя і діяльність Олександра Кониського" зазначав: "Він зібрав увесь доступний йому матеріал, об'їхав різні сторони Шевченка, порозпитував сотки людей, постягав листи, споминки, урядові документи, старі газети і ін., і на основі сего написав дуже гарну і докладну книгу про Шевченка, найдокладнішу з усіх, які досі були присвячені життю великого українського Кобзаря" [12, 36].

У відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України зберігається понад сто листів до Кониського у справі життєпису поета, які датовані 1892–1898 рр. Надходили вони до адресата з різних міст і сіл України та Росії. "Хроніку" отже можемо вважати певною мірою колективною розвідкою. Кореспонденти письменника на його прохання вели архівні розшуки, знімали копії документів, листів, спогадів та інших матеріалів, що й перетворило збірку Олександра Кониського на документ надзвичайної наукової ваги та значущості.

На час з'яви "Хроніки" була відомою лише одна аналогічна праця М. К. Чалого "Жизнь и произведения Тараса Шевченка: (Свод

матеріалов для его биографии) ", видана у Києві 1882 року. Але, за свідченням Олександра Кониського, ця робота мала багато неточностей і суперечностей. Всі ці моменти автор "Хроніки" аргументує на прикладі щойно відкритих джерел. 30 листопада 1885 року він писав до Івана Франка: "Я не розумію письменство без критики, але критика як і рецензія, повинні розбирати факти, виводи автора, а не його самого". "Хроніка" свідчить, що й сам О. Кониський вдавався до ґрунтовної аналітики та критики, дбаючи не лише про переконливість своїх зауваг та думок, а й про їхню потрібність загальноукраїнському літературному та літературознавчому майбутньому.

"Хроніка" це підтверджує, зокрема, тим, що в ній уперше порушено питання про глибинний автобіографізм повістей Т. Г. Шевченка. Окрім того, О. Кониський першим відзначив, що всі повісті написані в Новопетровському укріпленні, хоч і датовані вони (на випадок доносу) 1840-ми роками. Прекрасне знання О. Кониським української літератури засвідчено й доведенням того, що багато творів, автором яких вважали Т. Шевченка, йому не належали. Більше того — О. Кониський безпомилково вказав на їхніх справжніх авторів: Олександр Псьол ("До сестри"), О. Афанасьєва-Чужбинського ("Не журюсь я"), С. Руданського ("Полуботок") тощо. З іншого боку, саме О. Кониський довів авторство тих творів Т. Шевченка, щодо яких інші дослідники не мали певної думки (так наприклад, О. Колесса сумнівався в авторстві "Юродивого"). Автор, маючи зібраний матеріал, співставляє, аналізує, викладає свої міркування, припущення і, в підсумку, дає критичну оцінку цим усім візіям.

Праця Олександра Кониського "Тарас Шевченко-Грушівський. Хроніка його життя" друкувалась у Львові (1898 р. перший том, і у 1901 р. після смерті автора другий том). А в Одесі 1898 року ця праця була видана одним томом російською мовою. При тому під назвою, що різнилася від назви оригіналу: "Конисский А. Жизнь украинского поэта Тараса Григорьевича Шевченко. (Критико-биографическая хроника)".

Іван Франко вважав, що "цією книжкою Кониський поклав найкращий пам'ятник Шевченкові і собі самому" [12, 35]. Філарет Колеса зауважував, що письменник "тракує часом свій предмет способом більше белетристичним, ніж строго науковим", але з іншого боку вказує на те, що: "Кониський перший поспробував звести до купи увесь обширний вже нині і розкиданий матеріал... він перший старався цей матеріал перевірити критично, і уложити із нього систематичну цілісність, що... представила б докладний образ життя Шевченкового" [3, 36, 37].

У своїй праці "Пам'яті великий. В роковини смерті Тараса Шевченка" (1895 р.) О. Кониський зазначає: "...я з щедрої Тарасової руки напившись з повної чаші народних сліз, гіркі вони, і не сказати, які гіркі, зате з ними вилася в мої жили і та тиха гаряча любов до рідного краю і народу, що цілий мій вік гріє мене, духотворить, піддержувала, коли траплялося

спотикнутися, і не давала мені "валятися гнилою колодою". Вже певна річ, що з тим Богом, з тим символом піду я і на вічний спочин. А символ мій короткий: на національно-соціальному ґрунті ростити таку деревину, щоб під широкою кроною її квітчався народний добробут цілої людності України-Русі; щоб на історичній основі потканням волі, братерства і рівності горожанських прав виткати свій національно-народний омофор на цілу Україну-Русь..." [5, 67].

О. Кониський у своїй "Хроніці" досліджує всі етапи життя Тараса Григоровича Шевченка від його народження до останніх днів. Цікавим є факт, що письменник, скориставшись з порад рецензента, доповнив свою розвідку наступними фрагментами: стосунки поета з І. Сошенком, Л. Демським, гостювання в Кирилівці у священика Г. Кошиця та інше. Нариси, які вийшли раніше, стали підготовчими матеріалами на шляху до створення повної біографії поета і художника "з узглядненням духовного розвою поета й генези його творчості" (Ф. Колесса) [3, 36].

У "Передмові" до першого тому О. Кониський писав: "Одначе, зібрані й згуртовані мною матеріали все ще не повні, а через те і чимало ще прогалин в житті Шевченка; до того ж ще не маємо ні історії його творчості, ні критичного розгляду його творів; та й невідомо чи скоро діждемося ми всього того, без чого повна життєпись, така, щоб всіма сторонами обіймала життя художника, поета, українця і чоловіка, діло неможливе" [7, 25].

Як бачимо, письменник у "Передмові" ставив завдання іншим дослідникам продовжити його першу спробу. Сподівався, що все ж таки настане той час, коли вповні буде досліджено життєвий шлях Тараса Григоровича Шевченка. В оповіданні "В тумані" О. Кониський так змальовує свої переживання: "Се було в другій половині квітня, в Криму, в Алуці... Я цілу ніч писав. Цілу ніч стояв передо мною убогий форт темрявний і його змордована муштрою та нудьгою горопашна залаго, німо терпелива вона, наче та скеля, що на своєму лоні держить форт-тюрму. За скелею реве море, суворе, непривітне, невмите, та, ревучи хвилюючи, кидає на берег журбу-тугу, ніби хоче ще більш нагнати скорбот на бережан і без того смутних, зажурених" [8, 135]. Тут доречно згадати цитовану вже працю Івана Франка "Про життя і діяльність Олександра Кониського" і навести його думку щодо цього вислову Кониського: "...то не холодне оповідання, то гаряче звеличання Шевченка, якого Кониський уважав найвисшим цвітом, правдивим генієм і пророком українського народу" [12, 35].

Тогочасна критика прихильно зустріла "Хроніку" О. Кониського. Хочеться процитувати вислів Никандера Молчановського: "Книгу строго продуману, гарно написану і дуже цінну щодо багатства зібраного матеріалу, що його автор критично провірив і систематизував... Відсутність солодкової ідеалізації, ясне розуміння реальних відносин, добре знання людей тієї епохи... свідчать про інтелектуальну зрілість

громади, для якої призначена ця книжка..." [4, 26, 27].

Автор "Хроніки" вперше склав ґрунтовну біографію поета. Оцінки творчості й ролі письменника стають своєрідним показником його критично-культурної думки, яка є внутрішньою специфікою душі біографа. Його "беззавітна праця на національній ниві дійсно стала домінантою життя Кониського. Всі, хто так чи інакше торкалися його долі, обов'язково підкреслювали цю рису" [1, 93].

Справедливо зауважив дослідник О. Мисюра, що "на жаль, реальність розвитку суспільно-політичних подій в Україні привела до того, що лише в наш час з'являється можливість дослідити творчість одного з талановитих чернігівців" [9, 129]. Це спонукає до того, щоб вивчити цю творчість, враховуючи цілісність його думок та поглядів.

1. Демченко Т., Кулінська С. "Надзвичайно характерна постать "на тлі "досвітньої доби" (штрихи до життєпису О. Кониського) // Сіверянський літопис. – 2000. – № 6;
2. Єфремов С. Історія українського письменства. – К., 1995;
3. Записки НТШ, т. IX. – 1896. – І;
4. Киевская старина. – Т. 61. – 1898;
5. Кониський О. Я. Пам'яті великий. В роковини смерті Тараса Шевченка. – ЗНТШ. – 1895;
6. Кониський О. Я. Проба улаштування хронології до творів Тараса Шевченка. – Русалка. – 1866. – № 9;
7. Кониський О. Тарас Шевченко-Грушівський, хроніка його життя / Упор. Смілянська В. Л. – К.: Дніпро. – 1991;
8. Кониський О. Я. В тумані // ЛНВ. – 1898. – Т. І;
9. Мисюра О. Олександр Кониський (1836–1900 рр.) // Сіверянський літопис. – 2002. – № 1;
10. Повне зібрання творів Шевченка. – т. X. – Листи. – Чікаго. – 1960;
11. Франко І. Провідні ідеї й епізоди // Молода Україна – Львів. – 1910. – Ч. 1;
12. Франко І. Про життя і діяльність Олександра Кониського. – Львів, 1901.

Є. Лебідь, асп.

ОБРАЗ ДУХОВНОГО ПРОВІДНИКА У ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ПОЕТИЧНОМУ ДОРОБКУ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

За твердженням В. Липинського, у певний історичний період будь-яка повноцінна нація продукує невеликі соціальні групи (активну меншість, "еліту"), що створює держави і нації [7, 425]. Український народ, на думку вченого, попри "споконвічний брак расової єдності" теж завжди мав у собі аристократичні меншини, які організовували "пасивні маси", даючи їм гідний приклад [7, 425]. Для кожної доби у розвитку української нації був характерний свій тип духовного лідера, який з часом змінювався та набував нових рис. У текстах української літератури різних епох знаходимо образи провідників-проповідників, які є формотворцями нації, встановлюють провідні для неї ідеї та сприяють пробудженню її свідомості.

У киеворуській літературі прикладами та духовними орієнтирами для широкого загалу були Києво-Печерські подвижники. Святі були своєрідними орієнтирами, медіаторами, посередниками між Богом і людьми та витворювали "моральний ідеал, що утверджується впродовж

віків у свідомості українського народу" [3, 39]. Їх життєвий подвиг захоплює і надихає Чернігівського князя Миколу Святошу, бояринів Варлаама та Єфрема, живописця Алипія та вірменського лікаря. Так у давній українській літературній традиції було визначено певний образ духовного лідера, зразка, який власним прикладом навчає та долучає до Істини інших непосвячених та грішних. Він прагне відкрити Царство і Слово Боже людям, привести їх до спасіння. Заради реалізації цієї мети Святий проходить тяжкий шлях, що веде до його власного духовного вивищення, "обоження" [3, 39]. Цим, вважаємо, у тексті провадиться думка про дуалізм відносин духовного отця та його пастви, певну спільність у їх ідеалах та намірах. Оскільки, як зазначає Х. Ортега-і-Гасет "геть чужинний для маси індивід не справить на неї жодного впливу" [8, 317]. Як бачимо, у Патерику репрезентовано два типи християнського життя на шляху до спасіння – "осібно-споглядання" та "суспільно-діяльне":

- перше – зосереджене у "практичному" подвигу задля людей;

- друге – у "внутрішньому" ("у собі") подвигу оберненого до Христа в молінні за весь світ" [11, 34]

Потрібно підкреслити, що у тексті Києво-Печерського патерика наголошується на активній участі деяких святих у житті своєї держави та проповідницькій діяльності задля навернення грішних та іновірців до покаяння:

- святий Феодосій втрутився у князівські усобиці, і коли Святослав вигнав Ізяслава, то Феодосій написав йому листа, застерігаючи від заподіяння кривди християнською порадою: "Гласъ крови брата твоего вопіѣтъ къ Богу, якож Авелево на Каина" [1, 44];

- Григорій-чудотворець годував злодіїв, які хотіли його обікрасти, роздає гроші бідним, продаючи свої книги;

- святий Кукша хрестив в'ятичів;

- преподобні Деміан та Агапіт лікували безкоштовно людей та ін.

Однак інші святі (наприклад, преподобні Антоній, Ісаакій та Лаврентій) сповідували шлях затвірництва від світу і роками насамоті протистояли бісам та боролися зі спокусами. В тогочасній українській культурній традиції, за слушним спостереженням В. Горського індивідуальні аскетичні подвиги були не настільки актуальними як доброчинність на благо ближнього; тому "не випадково центральним героєм Патерика є не Антоній з притаманним йому потягом до пустельництва, а саме Феодосій, далекий од увявлення про образ аскета, відстороненого від доколишнього земного життя" [3, 160].

Зазначимо, що саме у киеворуській літературі з'являється потужна традиція створення повчань духовного вчителя, лідера, адресованих братам та "чадам духовним" — це "Повчання преподобного Феодосія Печерського", "Повчання архієпископа Луки до братії", проповіді Серапіона. Важливою рисою цих текстів є їх морально-дидактичний та

аксіологічний характер. У повчаннях, звернених не лише до чернецтва, але й до мирян загалом, містяться:

— правила християнської доброчесності, праведного життя, що ґрунтується на Божих заповідях (повчання Луки Жидяти);

— розтлумачення причин Кари Божої (повчання Феодосія Печерського та Слова Серапіона): "Коли ж котрий народ впаде в гріх, то карає (його) Бог смертю, або голодом, або наводячи поганих" [15, 322].

Із загального тону звертань перед читачем постає образ мудрого наставника, який картає недолугих, грішних дітей за вчинене зло: "Велику печаль у серці своєму ношу через вас, діти мої, тому що зовсім, як бачу, не відвернулися від справ непотрібних..." [12, 180].

Так у літературі XI–XII ст. автор перебирає на себе роль навчителя, носія та охоронця Божих заповідей поміж людей. Він і вивищується над народом, розтлумачуючи їм Слово Боже та долучаючи до християнської благодаті, і водночас є його складовою – смиренним і грішним чоловіком.

У літературі доби Відродження знаходимо інший підхід до інтерпретації образу духовного провідника народу. Таким лідером і моральним прикладом для наслідування у текстах полемістів (М. Смотрицького та І. Вишенського) мусить стати священник, пастир, який лише перебуваючи у бідності, самозреченні та "випробуваннях у думці та плоті" [2, 136], може своїми молитвами "схилити милість Божу" [2, 45] задля прощення грішного люду. Кожна людина, на переконання письменників, має знайти власний шлях до спасіння і пройти його, проте духовним орієнтиром на цьому шляху очищення і спокути гріхів, носієм християнських чеснот та високих моральних якостей є саме священник, пастир, якого народ повинен ретельно і зважено обирати як кращого із кращих. Потрібно підкреслити, що І. Вишенський вказує саме на добровільний вибір пастиря та послух йому, що становить одну із позитивних відмінностей православної церкви в Україні від костьолу, "де біскупи не питають своїх овець..., але що постановлять, того наказують своїм овецкам дотримувати, а вони й слухають пастирів своїх" [2, 72]. Однак, основну проблему свого часу полемісти вбачали у відсутності гідного пастиря, здатного повести свій народ до спасіння. Так М. Смотрицький, оцінюючи можливості відомих йому духовних зверхників, робить висновок, що "біда ж убогим овецкам, що таких пастирів мають! Біда тим, хто йде вслід за такими поводириями" [14, 156]. У "Посланні до єпископів" І. Вишенського теж залишається відкритим питання: "Чи годиться стаду всякого пастиря слухатися?", бо серед них є й такі, що лише "за іменем пастирства вганяють", а людей ведуть не до спасіння, а до згуби [2, 76–77]. На думку письменника, кожна людина сама повинна турбуватися про особисте спасіння, оскільки "не попи-бо нас спасуть, чи владики, чи митрополити, але православне таїнство віри нашої зі збереженням Божих заповідей" [2, 36]. Так, у творчості

І. Вишенського з'являється мотив індивідуального очищення і порятунку, споріднений із християнською традицією крайньої аскези та затвірництва святих, що наявна у києворуській літературі. У "Посланні до чесної і благовірної стариці Домнікії..." він наголошує на тому, що перш ніж іти рятувати душі інших людей, справжній пастир повинен вийти з "мирського логовиська" [2, 175] та позбавитись "пам'яті та життя пристрастного" [2, 175], звільнитися від власних гріхів. Митець спростовує тезу Ю. Рогатинця про те, що "пустеля одному дає спасіння, проповідь же — багатьом" [2, 171] та зосереджується на особистому спасінні, тому що "до спасіння ніхто нікого не може привести, коли спершу себе на спасенному фундаменті не поставить" [2, 176]. Отож, полеміст, дбаючи про своє спасіння певним чином дистанціюється від народу, більше того, зрікається його: "Я з народом заповітів не складав і відповідей не творив, і народу я не знаю" [2, 178]. Відтак, із послань І. Вишенського постає образ духовного лідера, який свідомістю своєю ставши осторонь натовпу, намагається нести в цей натовп слово правди Божої, тому що він покликаний вказати йому шлях до спасіння. Цей образ проповідника буде активно засвоєний українською літературною традицією та збудується на численній трансформації та перепрочитання, зокрема і в творчості Т. Шевченка.

Проте, перш ніж проаналізувати поезії митця, потрібно звернути увагу на ще один спосіб духовного подвижництва, наявний у житті та творчій спадщині Г. Сковороди. За свідченням М. Ковалинського, письменник категорично відмовився прийняти чернечий сан, але в той же час зрікся спокус світу, вів аскетичне життя, сповнене чистоти і моральних принципів, щоб "самого себе зберегти в цілісності" [13; 12]. Як і Вишенський, Сковорода надає великої етичної вартості індивідуальному спасінню, яке, на його думку, відбувається за умови пізнання себе, у "внутрішньому чернецтві", яке "виявляється не суто просторовим віддаленням від світу", а "збігає в істинному душевному усамітненні" [13, 41]: "Полюби шлях вузький, утікай од орави..." [13, 70]. Він закликає до відстороненості від світу, що, безумовно, повинно вести до самозаглиблення, а надалі і до саморозуміння та самовдосконалення людини, наближення її до Бога.

Митець у "Наркісі" та інших трактатах прикладом усього свого життя відкриває людям шлях до самопізнання, що веде до очищення від гріхів, духовного вивищення і спасіння. Отже, лише "поспитавши себе міцно" [13, 151], зрозумівши себе, свої потреби і нахили, можна знайти у своєму серці Царство Боже. Це складний шлях моральної еволюції людини, який наближає її до Бога.

У ранній поезії Т. Шевченка знаходимо цілком новий, відмінний від уже сформованих у давній українській літературі образ духовного проповідника народу — кобзаря (Перебендя). Поет трансформує традиційну для епохи Романтизму постать у носія історичної пам'яті,

речника національної слави й волі, який покликаний їх відродити у душах людей. Проте, як і духовні наставники народу у текстах його попередників, Перебендя самотній, убогий, маргінальний, дистанційований від суспільства:

Попідтинню сіромаха
І днює й ночує:
Нема йому в світі хати... [16, 26];

і далі:

Його на сім світі ніхто не прийма
Один він між ними, як сонце високе [16, 28].

Лише насамоті, у гармонії з природою, далеко від людей старий кобзар відкривається душею, розмовляє з Богом і духовно очищується. Так його усамітненість постає як необхідна умова самопізнання, що сприяє "внутрішньому дозріванню" [, 122] та приводить до Богопізнання, тобто суголосно міркуванням Г. Сковороди – відкриваючи себе Богові, людина відкриває Бога у собі і навпаки:

... Старий заховавсь.
В степу на могилі, щоб ніхто не бачив,
Щоб вітер по полю слова розмавав,
Щоб люди не чули, бо то Боже слово,
То серце поволі з Богом розмовля... [16, 27].

Проте Перебендя все одно повертається з могили до людей, хоч духовно і вивищується над ними, адже, як зазначає І. Дзюба, "він – народний співець: з народу і для народу" [5, 110]. Чому? У "Бенкеті" Платона Сократ, звертаючись до Алківіада, так говорить про взаємовідносини між людьми: "Ти побачив у мені красу, зовсім не схожу на твою. Ти хочеш спілкуватися зі мною і обміняти красу на красу" [9, 130]. Отож, результатом людського спілкування є набуття певного досвіду. Тому Перебендя не лише приводить народ до самоусвідомлення, але й бере від нього силу, знання і досвід, нехай і негативний, а все ж такий, що збагачує свідомість кобзаря, увиразнює його окремість, особливість у юрбі.

У творчості Т. Шевченка періоду "трьох літ" наявний ще один образ духовного провідника народу – професора і проповідника Яна Гуса, який став на чолі чеського народу в боротьбі з німецькою агресією. Важливо, що поет збагачує українську літературну традицію, надаючи у тексті образу народного лідера нових рис. Так, Єретик є не лише мучеником, як святі Києво-Печерського патерика, не лише самотній у своєму виступі, його дії та слова викликають у народу страх і здивування, як у свій час міркування та рішення І. Вишенського:

... Люд мовчав.
І дивувався: що він діє,
На кого руку підійма [16, 233].

Ян Гус – лідер нації, який, виокремившись із натовпу і протиставивши

себе владі загарбників, своїм жертвним прикладом згуртовує народ, веде його до національного самоусвідомлення. Тут варто навести розуміння взаємин між лідером і натовпом, висловлене М. Розумним, яке цілком дотичне до тексту поеми Т. Шевченка. Дослідник, зокрема, підкреслює, що "націю творить еліта", окремі сильні особистості, які прагнуть об'єднати народ в єдине ціле. Поняття "народ" – це, з одного боку, загал, що протиставляє собі індивідум, а з іншого – цілісність, яку індивідум прагне утворити у спілці з етносом. В другому випадку, вважає дослідник, поняття народу тотожне поняттю "нація" [10, 96]. Отже, маємо справу з темою духовного провідника поневоленого народу, на якого покладено націотворчу функцію. Тому, як будь-який керманіч, Ян Гус у поемі – яскрава особистість, виразна індивідуальність, яка через свою власну незалежність несе свободу і всьому народові. Гус прагне витворити з етнічного загалу націокультурний організм, спроможний до самостійного політичного життя, здатний чинити опір асимілятивному впливові загарбників. Згідно концепції етногенезу Гумільова, "обличчя нації визначає енергія розвитку", нерівномірно розподілена між етносами у просторі й часі, і названа автором "пасіонарністю" [4, 45]. О. Забужко теж стоїть на тому, що етнос – це тіло, матерія, що тільки "збагатившись духом", спроможна укластись на для-себе-сушу націю" [6, 65]. А для виконання такої місії "дух мусить відзначатися цілим комплексом характеристик", який Гумільов і називає терміном "пасіонарність" [4, 68]. Отже, приходимо до висновку, що пасіонарність індивідуума, Гуса, – це його здатність до напруженої діяльності й самопожертви заради високої мети – націотворчості, "націєконструювання". Відтак, у Т. Шевченка заявлено ще більш виразно, ніж у попередніх текстах літератури, поділ народу на пасивну та індивідуально слабшу більшість та активних, організуючих провідників, які можуть інтенсивно працювати і творити на благо держави і поступу.

Представниками таких "добірних меншин" [8, 18] виступають неохристияни у поемі "Неофіти", що належить до останнього періоду творчості митця. Вона ще раз засвідчила, що звернення Т. Шевченка до теми духовного провідництва не було випадковим і поет дійсно вірив, що відродження нації, її звільнення від іноземного гніту починається з вивільнення окремих особистостей, що поведуть за собою народ, стануть його "будителями". Неофіти відмовляються молитися катові, не сповідають загальних ідеалів – і вже цим руйнують систему тиранії, при цьому їх норми поведінки, ідеї, цінності несуть у собі якості нового суспільного порядку. В. Шевчук слушно зазначає з цього приводу, що поема "Неофіти" надзвичайно важлива для думок про "панів і людей" у творчості Т. Шевченка: йдеться про повернення Бога тим, кого вводять у поняття "люди", бо люди складаються не тільки зі "святих мучеників" чи "дітей волі", але і з рабів незрячих, сліпих, котрі моляться на царя,

мають його замість Бога [17, 175].

Проте Т. Шевченко не лише являв у своїх текстах образ духовного лідера, він у житті та творчості теж позиціонував себе як провідника, пророка, який просвіщає свій народ, намагається привести його до розуміння власної історії, духовного зростання і розвитку. О. Забужко слушно зауважує, що Шевченко цікавився не тільки великими пророками (Єремія), а також звертав увагу на "малі люде", що протистоять царям, тобто пророцький інтелектуально-релігійний рух як такий. Головним завданням пророків було сформувати духовно консолідований народ. Задля цієї мети пророки провадили запеклу боротьбу як із "боговідступниками"-царями, так і з власне "народом". Так, у поезії Т. Шевченка, як і у посланнях І. Вишенського, який пророкував "страшний суд" [2, 69] грішним людям, з'являються містичні, апокаліптичні візії майбутнього України, якщо її народ не повернеться до християнської правди та істини:

Погибнеш, згинеш, Україно,
Не стане знаку на землі.
Сама розіпнешся. Во злобі
Сини твої тебе уб'ють... [16, 582].

Таким чином, Шевченко, як і Вишенський, свідомо протиставляє себе цілому суспільству, широкому загалу (його духовною основою, яку він обстоює, є брутально порушена людьми на землі Божа правда, християнська рівність) і пророкує неминучу кару:

Схаменіться! Будьте люде,
Бо лихо вам буде...
Розкуються незабаром
Заковані люде...
І потече сторіками
Кров у синє море... [16, 293].

Проте, як і будь-який "будитель" Шевченко почуває себе відчуженим і незрозумілим серед свого народу:

Тяжко мені, Боже милий,
Носити самому
Оці думи. І не ділить
Ні з ким, — і нікому
Не сказать святого слово [16, 486].

Так, у поезії митця поряд із темою духовного провідництва зустрічається мотив самотності, непочутості та стражденності пророка, знищеного власним народом:

І мужа свята... горе вам!
На стогнах каменем побили... [16, 422].

Отже, як зазначає О. Забужко, "будительство" суб'єктивно переживається як жертовність [6, 66]. Це відбувається "у випадку протистояння, зіткнення волі "будителя", свідомої й керованої

ідеалом, із позасвідомою волею юрби" [6, 66].

Відтак, можемо зробити висновок, що проблема духовного лідерства у давній українській літературі мала морально-релігійний характер. У текстах цієї доби знаходимо відповідні образи – святого, пастиря, які мали б формувати духовні цінності народу та вказувати шлях до очищення від гріхів. Духовний провідник в українській літературній традиції наділений такими рисами, як: внутрішня усамітненість, наближеність до Бога, моральна чистота та ін. Завдяки цим якостям він являє широкому загалу власний приклад індивідуального спасіння, який веде до спасіння інших. У поетичних текстах Т. Шевченка духовні провідники наділені такими ж характеристиками, як і у текстах попередників: непристосованість, непочутість, духовна самотність, нерозуміння широким загалом, стражденність. Проте важливою відмінністю цих образів від попередньої традиції є їхня національна наповненість, оскільки митець пов'язав у своїх текстах тему "будительства" саме з ідеєю національного відродження. З одного боку, він, як і попередні письменники, переймається духовним занепадом, розбратом народу та потребою лідера, який би сприяв його консолідації, а з іншого – являє яскраві приклади таких провідників у своїй поезії: кобзар, реформатор-проповідник, пророк. Їх завдання, на відміну від усталеної традиції, поет вбачав, перш за все, у пробудженні національної самосвідомості.

1. *Абрамович Д. І.* Києво-Печерський патерик. Репринтне видання / Д. І. Абрамович. – К., 1991; 2. *Вишеньський І.* Твори / З книжної української мови перекл. В. Шевчук; передм. і приміт. В. Шевчука. – К., 1986; 3. Горський В. Історія української філософії. Курс лекцій. – К., 1997; 4. *Гумилев Л. Н.* География этноса в исторический период. – Л., 1990; 5. *Дзюба І.* Тарас Шевченко. – К., 2005.; 6. *Забужко О.* Шевченків міф України: Спроба філософського аналізу. – К., 2001.; 7. *Липинський В.* Листи до братів-хліборобів: Про ідею і організацію українського монархізму // В'ячеслав Липинський; Ін-т Східноєвропейських досліджень НАНУ; Східноєвропейський дослідний ін-т ім. В. К. Липинського; Ред. Я. Пеленський. – К., 1995; 8. *Ортега-і-Гасет О.* Вибрані твори – К., 1994.; 9. *Платон.* Пир // Собрание сочинений в 4-х томах. Т. 1 – М., 1990; 10. *Розумний М.* Відродження: нації чи еліти? // Сучасність № 10. – К., 1993; 11. *Святко Ю. І.* Святі Антоній і Феодосій у "Києво-Печерському Патерику"... // Образ Христа в українській культурі / Національний університет "Києво-Могилянська академія"; Відповід. ред. В. С. Горський. – К., 2001.; 12. *Серапіон.* Повчання. // Золоте Слово. Хрестоматія літератури України-Русі епохи Середньовіччя IX–XV століть // За ред. професора В. Яременка. У 2-х кн. – кн. 2. – К., 2002; 13. *Сковорода Г.* Твори: У 2 т. // т. 1/ Передм. О. Мишанича. – К., 1994.; 14. *Смотрицький М.* Тренос // Тисяча років української суспільно-політичної думки. У 9-ти томах. Т. 2, кн. 2; 15. *Феодосій.* Повчання // Золоте Слово. Хрестоматія літератури України-Русі епохи Середньовіччя IX–XV століть // За ред. професора В. Яременка. У 2-х кн. – кн. 1 – К., 2002.; 16. *Шевченко Т. Г.* Кобзар. – К., 1957.; 17. *Шевчук В.* "Personal verbum" (Слово іпостасне). Розмисел. – К., 2001.

РУЙНУВАННЯ ІМПЕРСЬКОГО ДИСКУРСУ В ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Спроба дослідити здійснену Т. Шевченком радикальну деконструкцію ідеї імперії не є чимось новим. Ця тема частково ставилася в роботах О. Забужко, І. Дзюби, Ю. Шевельова, Е. Вілсона, Н. Зборовської, Г. Грабовича, проте й посьогодні не стала предметом системного наукового аналізу. Потужний антиколоніальний і антиімперський протест, що його подибуємо в Шевченковому спадку, особливу увагу привертає нині, коли складна специфіка українсько-російських стосунків набуває гострої не лише соціокультурної, але й геополітичної актуальності, – тому вимагає інтердисциплінарного підходу, базованого на урізноманітненні дослідницьких стратегій, та радикальної плюралізації полів досліджень. Визнаючи слухність і продуктивність постструктуралістського підходу, вважаємо науково виваженим твердження, що історія літератури нероздільно пов'язана з дискурсом, адже твориться не лише окремими працями-концепціями, але й їх рецепцією [2, 11]. Зауважимо, що ставимо собі за мету проаналізувати не лише Шевченків виступ проти імперії й царату як абсолютно деструктивних, смертельно небезпечних для українства феноменів, – але й дослідити глибинно-пристрасний етично-світоглядний протест митця супроти онтологічно-антигуманного дискурсу імперії.

Зупинимося на деяких суто термінологічних зауваженнях, необхідних в добу "кризи надвиробництва" слів, коли тотальна недовіра до слова призводить до втрати авторитету і будь-якого впливу на суспільство науками гуманітарними. Поняття дискурсу ми використовуємо здебільшого в тому сенсі, який надає йому британська дослідниця Сара Мілс: "це не просто сукупність висловлювань або тверджень, це висловлювання, які мають значення, силу і вплив у суспільному контексті", – посилаючись на М. Фуко, авторка додає, що до статусу дискурсу відносяться твердження, що мають певну інституційну силу, можуть бути співвіднесені з певною формою авторитету [11, 13]. Проте слід, бодай побіжно, оглянути й дещо відмінні інтерпретації терміну. Так, Мішель Пеше кваліфікує дискурс як матеріальні форми встановлених ідеологій та джерел ідеологічної боротьби [14, 27]. Норман Фейрклоу акцентує увагу на тому аспекті, що дискурс є не просто практикою репрезентації світу, але й означенням світу, укладанням і конструюванням світу у значенні [17, 64]. Російський дослідник Г. Гутнер під дискурсом розуміє характеристику особливої ментальності й ідеології, які виражені в тексті, що володіє цілісністю та зв'язністю й занурений у соціокультурний та соціально-психологічний контексти [5, 670].

Імперський дискурс розглядається нами як вироблена державними інституціями та окремими культурними діячами Російської імперії система стійких офіційно підтримуваних поглядів на всі суспільнозначущі сфери життєдіяльності (політика, економіка, освіта, релігія, ідеологія, мистецтво тощо) – система, що кодифікує й канонізує "правильні" твердження щодо природи соціуму й відсікає ті, які видаються "неістинними" або невідповідними дискурсу. Вважаємо за потрібне включити до цього переліку всі практики легітимізації режиму, а також всі можливі (як наявні, так і приховані) моделі конструювання позитивного й безальтернативного образу імперії, що, врешті, "вмонтовуються" у свідомість підданих як їхні "власні" судження й оцінки (за М. Фуко, дискурс є практикою, що систематично формує об'єкти, про які вона говорить [18, 49]). Головною метою імперського дискурсу є глибоке укорінення у свідомості всіх суспільних прошарків і станів ідеї згоди і взаємодії між владою і суспільством, яка уможливорює гегемонію еліти як безперервний, тонкий і динамічний процес контролю й переконання.

За теорією італійського політичного мислителя А. Грамші, політична гегемонія базується на "культурному ядрі" суспільства, що включає всю сукупність уявлень про світ, добро і зло, систему образів і символів, традицій і стереотипів, досвід століть. Поки це ядро залишається стабільним, в державі панує "стійка колективна воля", спрямована на збереження існуючого ладу. Підрив "культурного ядра" призводить до радикальних трансформацій; найефективнішим методом руйнації політичної системи А. Грамші вважав "молекулярну агресію" в культурне ядро, – створення великого масиву публікацій, дискусій, обговорень, що багаторазово дублюються й здійснюють вплив на повсякденну свідомість пересічних обивателів. Рушійною силою подібного процесу італійський мислитель називає інтелігенцію, яка вперше виникла саме в модерному капіталістичному суспільстві, де потреба у встановленні гегемонії через ідеологію була життєво важливою для підтримання рівноваги в системі. Сенсом існування інтелігенції є, за А. Грамші, створення і поширення ідеології, утвердження чи підрив гегемонії певного суспільного класу [9, 64–66].

Першим національним інтелігентом, що усвідомлює репрезентативність своєї діяльності для всього українства, О. Забужко називає Т. Шевченка, підкреслюючи принципову відмінність між ним і попереднім поколінням діячів нової української культури (І. Котляревський, Є. Гребінка, Г. Квітка-Основ'яненко, С. Гулак-Артемівський). Саме Шевченко, на думку дослідниці, впроваджує принципово нову парадигму співжиття українського індивіда з імперією, в якій офіційні, казенні імперські інституції та норми кваліфікуються як "злочинаючі" [6, 43–46]. Імперія (Московщина) мислиться поетом як втілення метафізичного світового зла, "царство зла" – призначене за природою своєю жити чужим, абсорбувати його, перетворюючи на

власне "тіло" (в цьому аспекті драконівсько-сатанинська функція імперії виявляється найбільш зримо й об'ємно). В спеціалізованих дослідженнях загальним місцем є твердження про те, що царська держава для Т. Шевченка є земним аналогом пекла, місцем страждання, безнадії і зла [13, 141]. Імперська структура влади цілком протилежна омріяній Шевченком "ідеальній спільноті"; "гріх царизму" в тому, що він знебожує людство, духовно тягне вниз, веде до невідворотної деградації й катастрофи космічного масштабу [6, 71–73]. Війну, що її поет упродовж усього свідомого життя провадив з імперським дискурсом, О. Забужко називає "літературним аналогом Французької революції", "коперниківським переворотом" в історії української самосвідомості, – адже саме від Т. Шевченка бере свій початок в Україні традиція модерної національної свідомості, котра відкидає ключове для попередньої станової системи вартостей співвідношення "центр-провінція" [6, 75–76].

У гротескній трагікомедії "Сон" імперія постає як "потойбіччя розуму" (потрапити туди можна лише у зміненому стані свідомості), у якому сцена "генерального мордобиття" є цілком буденним, навіть функціонально вмотивованим станом речей. Політичне й онтологічно-екзистенційне осердя імперії – Петербург – зображається як пекельний "антисвіт", де все живе "гниє", "спить" і саморуїнується. Те, що в Пушкіна постає предметом гордості й захоплення – у Шевченка "прокляте болото", "чортове болото", здатне "задушити" будь-кого; це місто-упир, що постало на козацьких "благородних костях", спроможне існувати лише висмоктуючи кров із занепаних "малих отих рабів німих". Формуючи нові коди української культури, поет намагався зруйнувати підстави "малоросійського" сервілізму, розвінчати ключові символи й ідеологеми культури імперської, вів постійну внутрішню полеміку з нею [6; 49, 67].

Одним із таких символів імперського гноблення України і був Петербург, тому Шевченко так убивчо-саркастично й викривально водночас "розчакловує" й демонізує його. Іншим символом виступає сама особа царя (імператора), до якої поет не висловлює жодного пієтету: Петро I – "проклятий", "лукавий", "неситий аспід", разом з Катериною II вони викликають гнівне Шевченкове "Кати! Кати! Людоїди! Наїлись обоє, накралися"; Микола I – "медвідь", що "цвенькає", "вилупив баньки з лоба" і врешті змізернюється до "кошеняти"; імператриця – "чапля", яка "скаче, бадьориться" – разом з Миколою вони "сичі надуті", оточені зусібч "індиками" й "кабанами годованими" (панством). В поезії "Кавказ" "наші батюшки царі" поставлені в один смисловий ряд з "хортами", "гончими" і "псарями"; саме за цих "катів" "кров добру, не чорну" віддають кращі сини України. Монархи в Т. Шевченка – неповноцінно-макабричні, ущербні істоти, котрі, не належачи до нормального, людського світу, стають, разом з тим, призвідниками бід,

інструментом сатанинського промислу.

Протистояння Імперія – Україна є базовою бінарною опозицією всієї Шевченкової творчості (на цю обставину вже вказували окремі науковці [6, 49]). Вони несумісні, як несумісними постають в поетовому світі "московська" (імперсько-російська) та українська культури (на думку Е. Вілсона [1, 159], до якої ми вважаємо за доцільне приєднатися). Московщина і Україна утворюють культурну і політичну антитезу, котра в Шевченковій творчості абсолютизується, доводиться до межового протистояння. Все "московське" – тотально чуже для поета (як і для всякої "душі нелукавої"), викликає в нього цілу гаму виключно негативних емоцій і переживань: огиду, презирство, гнів, сарказм, ненависть, смуток, зневіру, відчуття відчуженості, біль, спантеличення, відчай тощо. Сповнений праведного гніву за сплюндроване материнське тіло України [7, 83], Шевченко приходять до висновку про неможливість свободи без помсти і розправи над "катами". С. Павличко зазначає, що саме насильство є головним компонентом "найважливішого твору Шевченка" – поеми "Гайдамаки" ("Воно повсюдне, постійно присутнє..."). Дослідниця помічає "садистський романтизм" у Шевченка, що буцімто знайшов максимальне вираження в "Заповіті": лише тоді, коли "ріки" ворожої крові потечуть у "синє море", душа поета заспокоїться й "полине" до Бога молитися [12, 595].

Подібні слова могли бути сказані митцем глибоко релігійним тільки у стані страшного душевного сум'яття й безмежного відчаю, причиною яких, схоже, стало усвідомлення "безпам'ятства" української родової еліти, зрада нею національних інтересів, байдужість до власної історії, пам'яті та "братів нещасних гречкосіїв". Одним з найтяжчих гріхів українства Шевченко, очевидно, вважав саме цю характерну рису українського панства, котра символічно ототожнювалася з братовбивством, затьмаренням свідомості, блудом, зрадою "вольностей козацьких" та відступництвом від Божого Закону, що невідворотно призведуть до тяжкої розплати. Принагідно пригадаємо твердження П. Коннертона про те, що контроль над пам'яттю суспільства значною мірою зумовлює ієрархію влади, тому метод "організованого забуття" в практиці імперського врядування є одним з ключових: образи минулого – найкраще знаряддя для легітимізації існуючого соціального ладу чи, навпаки, для його радикального опротестування [10, 15–18]. "Образи минулого", що їх намагався актуалізувати автор "Кобзаря", для імперського дискурсу виявилися максимально небажаними і смертельно небезпечними.

Справедливо жорстокий до своїх шляхетних земляків, затавровуючи їх як "підніжки, грязь Москви, / Варшавське сміття", – поет досить гостро висловлювався на адресу "німців", "ляхів" та "москалів" ("кацапів"). Цьому факту знаходимо численні підтвердження як в поезіях, так і в листах. Зокрема, в листі до О. Бодяньського від 8 травня 1844 р. закликає

його написати сюжет з української історії "тільки по-нашому – щоб тямали безглузді кацапи" [19, 27]; в листі до Я. Кухаренка від 26 листопада цього ж року читаємо: "...Сплондрували Україну катової віри німота з москалями, щоб вони переказилися" [19, 31]. Очевидно, Т. Шевченка глибоко обурювало засилля етнічних німців на вищих щаблях імперського бюрократичного апарату (Бенкендорф, Корф, Клейнміхель тощо) та й пам'ять про самодура-поміщика Енгельгарда аж ніяк не сприяла появі пронімецьких симпатій. Привілейована військово-бюрократична каста Російської імперії була досить космополітичним, інтернаціональним утворенням, від якого вимагалось русифікуватися, уніфікуватися, демонстративно дистанціюватися від власного народу й культивувати презирство до решти індивідів, які офіційних посад не обіймали [16; 127, 135]. Можливо, поет вважав, що саме чиновники – вихідці з німецьких теренів – подавали згубний приклад денаціоналізації для "малоросійського дворянства". Зречення рідної мови, традицій, духовних надбань, – в цім, схоже, полягає причина Шевченкових "антинімецьких" висловлювань (наважимося припустити, що "німота" – це збірний образ зденаціоналізованого чиновництва іноземного походження, що зневажливо ставилося до всього слов'янського, декларуючи абсолютну лояльність імператору). Отже, люди, що з точки зору імперських інтересів виглядали ідеальним "кадровим ресурсом", ставали у Т. Шевченка одним з головних об'єктів нищівного сарказму або гнівного осуду.

Варто зазначити, що Україна позбулася свого пріоритету в культурній сфері імперії аж наприкінці XVIII століття. До цього ситуація виглядала зовсім іншим чином: понад три чверті професорів, префектів та ректорів Слов'яно-греко-латинської академії становили вихованці Києво-Могилянської академії, переведені до Московії урядовим наказом; М. Трубецкой навіть писав про "українізацію" Великої Росії у XVIII столітті; окремих російських авторів XIX століття (Н. Знаменський, К. Харлампович та ін.) обурювало "зарозуміле ставлення" більш культурних українців, що обіймали вищі державні й церковні посади, до "великоросів" протягом всього XVIII століття (відповідною реакцією росіян вже з кінця століття стало, за словами С. Єфремова, висміювання "малоросів" – як помста за "колишнє своє пониження"). На зламі XVIII–XIX століть українська інтелігенція набула рис подвійної самосвідомості: російської громадянської та української національної [16, 119–124]. "Малоросійська" подвійна лояльність і роздвоєна ідентичність викликали в поезії Т. Шевченка гостре неприйняття (адже в цьому – причина втрати Україною волі); лише відкинувши імперські спокуси, на думку автора "Кобзаря", можна відродити "добру славу України", духовно відродитися й очиститися від тяжкої скверни ("В своїй хаті своя й правда, / І сила, і воля..."). Символом волі й рівності у Т. Шевченка постає козацьке минуле (з позицій імперського дискурсу – бунт, анархія, "антисвіт") –

"золота доба" колишньої і майбутньої утопії [13, 145].

Соціальні акценти Шевченкової творчості, що останнім часом чомусь залишаються поза увагою наукової спільноти, також мають відверто безкомпромісне антиімперське звучання. Без зняття соціального напруження, ліквідації важкого та несправедливого визискування простих трудівників поет не бачив жодних перспектив для "олюднення" життя, – уважне прочитання Кобзаревих спадку не залишає жодного сумніву у справедливості подібного міркування.

Потужний есхатологічний вимір поезії Т. Шевченка (мотив "смерті України" – одна з його варіацій) кидав виклик тезі про нескінченність, непереможність та безальтернативність Російського самодержавства: фундаментальною основою імперської ідеї слугувала формула ченця Філофея про Москву як "Третій Рим" ("а четвертому не бути").

За словами О. Ільницького, ключовою імперською структурою була інституція літератури, через яку згодом розвинулася література власне українська, писана рідною мовою. Імперський дискурс затверджував і зберігав ситуацію, за якої "освічена українська верства" активно розбудовувала імперську культуру і в такій якості ніколи не сприймалася функціонально інакше, аніж інтегральна частина етнічної російської інтелігенції [8, 9–11]. Руйнування "культурного ядра" імперії, її панівного дискурсу мало б найбільший ефект на ниві літератури, зокрема, поезії – адже саме поезія, за гіпотезою С. Павличко, займала центральну позицію серед жанрів української літератури, тоді як проза – маргінальну [12, 627]. Авторитетний російський критик В. Белінський у 1841 р. писав: "Плем'я може мати тільки народні пісні, але не може мати поетів, тим більше великих поетів: великі поети з'являються тільки у великих націй..." [8, 10]. Гідною відповіддю на ці слова став Шевченків "Кобзар", що заклав підвалини якісно нового, справді національного дискурсу, – не просто альтернативного імперському, але кардинально відмінного, ґрунтованого на власних матрицях, кодах та архетипах. З Шевченком постала нова для України парадигма митця, який писав рідною мовою не для вузького кола земляків, – але яким мова заговорила в повний голос, оприсутнюючись у просторі й часі у статусі великого і повнокровного Слова вартих поваги людей.

Доречно пригадати популярність у Європі першої половини XIX століття культу Героїв, біля витоків якого стояв Гегель. Слугуючи знаряддям оприявлення і самопізнання Світового Духа, Герой, за Гегелем, змуртовує і розхитує освячений суспільною системою плин речей, який суперечить його власним уявленням про істинно вірний стан, до якого має потрапити спільнота, звільнена від застарілих норм, приписів та традицій [21, 125]. Вважаємо за можливе висловити припущення: Шевченко усвідомлював себе у якості саме такої особи, що має жертвовно віддати себе для досягнення сакральної мети – визволення нації з імперського полону ("Лекції з філософії історії" Гегеля

були видані в Берліні у 1823 р.). Підриваючи "культурне ядро" імперії, вводячи до українського культурного простору нові образи, символи, теми й засоби художнього впливу, Т. Шевченко здійснив "ментальну революцію", розірвавши загальноімперський соціокультурний і естетичний канон як "пути містифікації", що унеможливлювали розвиток українства.

Сила Шевченкового слова полягала не в тому, що було сказано, а в тому як сказано. С. Квіт стверджує, що головним законом і критерієм мистецтва є пристрасть, а головна ознака стилю митця – це пристрасть мови, яка виявляється в "абсолютній відповідності слова своєму первісному, глибинному, сутнісному значенню" [10, 150]. Джерелом творчості стає внутрішній неспокій, породжений етикою; історія мистецтва – це історія пристрасті, зіставлення певного кола зухвальств і зухвальців [10, 150–151]. Слова ці повною мірою можемо віднести до Шевченкового спадку, який не лише руйнував колоніальний дискурс самодержавства, але давав наснагу, високий стиль, засадничі підстави незламності, духовну першооснову й колосальну морально-психологічну підтримку кільком поколінням українських патріотів, що виборювали "святую правду" й волю у протистоянні як з державою Романових, так згодом з імперією більшовицькою. Актуалізація цього невичерпного джерела національного духу й нині відбувається щоразу в кризові моменти новітньої української історії.

1. Вілсон Е. Українці: несподівана нація. – К., 2004; 2. Грабович Г. Літературне історіописання та його контекст // Критика. – Число 12. – 2001; 3. Грабович Г. Поет як міфотворець. – К., 1998; 4. Грабович Г. Шевченко, якого не знаємо. – К., 2000; 5. Гутнер Г. Дискурс. // Новая философская энциклопедия. – М., 2000. – Т. 1; 6. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. – К., 1997; 7. Зборовська Н. Код української літератури. – К., 2006; 8. Ільницький О. Гоголь і постколоніальний контекст // Критика. – Число 3. – 2000; 9. Кара-Мурза С. Манипуляция сознанием. – М., 2007; 10. Keim С. Основи герменевтики. – К., 2003; 11. Mills S. Discourse. – London: Routledge, 1997; 12. Павличко С. Теорія літератури. – К., 2002; 13. Павлишин М. Канон та іконостас. – К., 1997; 14. Pecheux M. Language, Semantics and Ideology. – Basingstoke: Macmillan, 1982; 15. Попович М. Нарис історії культури України. – К., 1999; 16. Україна: проблеми самоорганізації / В. Кремень, Д. Табачник, В. Ткаченко. – К., 2003. – Т. 1; 17. Fairclough N. Discourse and Social Change. – London, 1992; 18. Фуко М. Археологія знання. – К., 1996; 19. Шевченко Т. Г. Зібрання творів: У 6 т. – Т. 6. – К., 2003; 20. Шевченко Т. Твори в п'яти томах. – К., 1970; 21. Яковенко Н. Вступ до історії. – К., 2007.

М. Приходько, асп.

АПОКРИФІЧНІ МОТИВИ У ПОЕМІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА "МАРІЯ": ЇХНЯ ГЕНЕЗА І ТВОРЧЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ У ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ

Культ Богородиці займає одне з найпочесніших місць у духовній культурі нашого народу. Постаць Божої Матері слідує після Ісуса Христа, але возвеличена більше за інші біблійні образи. На теренах України ще з часів Київської Русі образ Богоматері мав свою національну специфіку. Східнослов'янська богородична традиція загалом і українська зокрема змальовує Діву Марію передусім як страждаючу матір, яка всім серцем любить свого сина і в той же час готова допомогти будь-якій людині, відчуваючи щирість її покаяння, вона є милосердною заступницею за грішників перед Богом та ідеалом жінки-матері. Одним із основних духовних орієнтирів української літератури є материнство, а ідеальним образом жінки-матері, який надихав письменників протягом багатьох століть, виступає Богородиця. Як зазначає К. Костів, "Марія зазнала в своїм житті найвищий вершок радості, як також пережила найглибшу долину смутку... Марія з Назарету – це щаслива мати Ісуса Христа, а одночасно – це скорботна мовчазна мати любови" [3, 235–236].

Наукове вивчення апокрифічної літератури (у тому числі – неканонічних текстів маріологічної тематики) розпочинається у ХІХ столітті і пов'язане насамперед із іменами таких учених: О. Веселовський, С. Жебелев, П. Лавров, В. Перетц, І. Порфир'єв, О. Пипін, В. Сахаров, І. Срезневський, М. Тихонравов, І. Франко, Ґрунтовні дослідження у царині неканонічних текстів у ХХ столітті здійснили С. Аверинцев, В. Адріанова-Перетц, О. Білоброва, А. Бобров, В. Мільков, Н. Пігулевська, М. Рождественська, І. Свенцицька, О. Сирцова та ряд інших. У контексті нашого дослідження варто згадати про наукові розвідки таких сучасних літературознавців, як С. Абрамович, В. Антофійчук, М. Балаклицький, Я. Мельник, А. Нямцу, Н. Плетенчук та О. Сирцова.

Актуальність обраної теми зумовлена двома причинами: посиленням науковим інтересом до християнства як знаково-символічної системи, а також до апокрифів, що справили значний вплив на українську літературу з періоду середньовіччя і до ХХ століття. У нашому дослідженні буде здійснена спроба проаналізувати ряд художніх текстів, автори яких або безпосередньо зверталися до апокрифічно-фольклорного образу Богородиці, або ж наділяли її рисами героїнь своїх творів. Ми простежимо генезу апокрифічно-фольклорних характеристик Диви Марії та семантичні домінанти цього образу; визначимо місце і роль маріологічних мотивів у фольклорі та творчості українських письменників різних епох, при цьому особливу увагу зосередимо на поемі Т. Шевченка

"Марія" та проаналізуємо її вплив на тлумачення і переосмислення образу Богородиці у першій половині XX століття (на прикладі тетраптиха П. Тичини "Скорбна мати" і роману У. Самчука "Марія").

У Біблії наявні лише поодинокі згадки про Матір Ісуса Христа, які майже унеможливають відтворення цілісного та багатогранного образу Пресвятої Діви. Певні відомості про Неї є лише у Євангеліях від Матфея, Марка, Луки та у святих апостольських Діяннях. Натомість в усній народній творчості та неканонічних текстах – апокрифах – значна увага приділяється розлогій характеристиці життєвого шляху Богородиці, часто наповненого казково-фантастичними та побутовими елементами відповідно до особливостей народного світосприйняття. Автори апокрифів пропонують увазі читачів докладну розповідь про Святу родину, благочестивих батьків Богоматері Іоакима та Анну, її виховання у храмі, Благовіщення, подорож та перебування Святої родини в Єгипті, дитинство Ісуса, життя Діви Марії після Вознесіння Господнього та про Успіння Богородиці.

Перш за все, потрібно з'ясувати мотиви, якими керувалися автори апокрифів при написанні текстів, що не лише розширювали уявлення християн про відомі біблійні події, а часто суперечили церковно-догматичній традиції. Найголовніша причина появи неканонічних творів – прагнення анонімних авторів деталізувати, спростити, наблизити новозавітний сакральний текст до світоглядних уявлень звичайного читача. Знижуючи високий і абстрактний зміст канонічних текстів, вони наближували зображуване до побуту, завдяки чому герої апокрифів олюднюються, стають зрозумілими, близькими та доступними широкому колу читачів.

Уже у фольклорі маємо приклади використання найбільш відомих апокрифічних сюжетів, пов'язаних із Ісусом Христом, Богородицею та святими апостолами. Насамперед мова йде про молитовні богородичні пісні та зимовий календарно-обрядовий цикл (зокрема, колядки) та народні легенди. У духовних піснях на честь Діви Марії "...тут і там помітні... апокрифічні нашарування, зокрема в піснях на Введення, Зачаття й Успіння, як і в набожних піснях на Господські свята: Різдво, Богоявлення, Великдень, Вознесення, Воздвиження і в честь святих, наприклад, Іоакима й Анни" [2, 303].

Після хрещення Русі Володимиром Великим Біблія ще довго була доступною лише для духовенства і князівської верхівки, тому народ складав твори, у яких відображав власне, часто неспівмірне із офіційно затвердженим, бачення головних персонажів Старого та Нового Завітів. Таке народне сприйняття Біблії найкраще репрезентовано у колядках, народних легендах і молитовних богородичних піснях, які надзвичайно активно поширювалися на теренах Київської Русі. Сюжетно-образний матеріал колядок і народних легенд часто не співвідносився або суперечив канонічним біблійним текстам, поступово наповнюючись

апокрифічними мотивами, пов'язаними з відомими біблійними персонажами. Канонічні та апокрифічні тексти були для народної співаної поезії рівнозначними джерелами тем, образів і сюжетів, які часто оброблялися в дусі народного двовір'я. Язичницькі дохристиянські народні вірування, поклоніння східнослов'янським жіночим божествам Макоші, берегиням, Роду та рожаницям поступово злилися з православним культом Богородиці.

Український фольклор містить ряд текстів, які розповідають про подорожі Богородиці, Ісуса Христа, святих апостолів по землі, причому акцентується увага на їхньому перебуванні саме на території України. Народна уява часто наділяла біблійних персонажів рисами звичайних людей із їхніми вадами і чеснотами, внаслідок чого Ісус Христос інколи перетворювався з милосердного і гуманного Бога на старозавітного Саваофа, жорстоко караючи тих, хто наважився не виконати його накази, а деякі відомі персонажі з пантеону святих, канонізованих церквою, наділялися негативними характеристиками.

Творча спадщина Т. Шевченка увібрала в себе як найкращі зразки народної творчості, так і творчо переосмислені письменником образи, символи, сюжети християнського походження. Через біблійні та апокрифічні образи, притчі, легенди автор показує земні почуття й події, розкриває смисл людського буття, органічно поєднуючи сакральне і секуляризаційне, людське і божественне.

Т. Шевченко не один рік мріяв написати поему, присвячену жінці-матері, прототипом для якої автор обрав Богородицю. Образ Святої родини, в першу чергу Марії та Ісуса Христа, визрівав у свідомості поета не тільки на джерельній основі Євангелія. Приступаючи до написання поеми, Т. Шевченко володів широким арсеналом відповідних джерел. Д. Чижевський слушно зауважує, що "...загалом Шевченко в основу свого твору кладе євангельську оповідь, доповнення і зміни якої майже без винятку ґрунтуються на апокрифічних та іконографічних мотивах..." [5, 185]. В. Антофійчук і А. Нямцу докладніше перераховують джерела, якими скористався Кобзар при написанні поеми, вказуючи на те, що було "...кілька джерел... тексти Нового Завіту, слов'янська фольклорна традиція... елементи апокрифів, народної іконографії, кантів, псалмів, колядок, середньовічних легенд, малярських творів епохи Відродження" [1, 101].

Т. Шевченко змальовує не пасивний образ біблійної Марії, а образ Матері, яка з самого початку усвідомлює велику місію Сина. Автор українізує біблійно-апокрифічну оповідь за допомогою певних художніх засобів, використовує прийом зниження, коли біблійні епізоди начебто "приземлюються", подаються у народнопоетичному ключі, герої поеми перетворюються на звичайних людей з усіма їхніми вадами і чеснотами, що було характерно не лише для XIX століття, адже витоки цієї традиції сягають ще ранньохристиянського письменства, зокрема, і апокрифічної

літератури. У поемі "Марія" (1859) широко використано тогочасні українські побутові реалії при зображенні образів і подій євангельської історії. Т. Шевченко начебто оживляє євангельські образи за допомогою народних легенд, апокрифів, пісень, колядок. При цьому зображення євангельських реалій органічно сполучено з реаліями українського села.

"Мати взагалі, на переконання поета, висловлене і в поетичних, і в прозових творах, – головна вихователька й навчителька добра й любові до людей, – це її роль у суспільстві; і Марія зображена такою ідеальною матір'ю стражденною... Т. Шевченко вивів образ жінки-берегині національних сакральних скарбів, що до нього не існувало ані в художній, ані в суспільно-громадській традиції". [4, 15]. Не зайвим буде нагадати, що на той час Т. Шевченко вже був автором таких творів, як "Катерина" (1838), "Слепая" (1842), "Сова" (1844), "Наймичка" (1845), "Неофіти" (1857), головним персонажем яких виступає мати-страдниця. Проте саме образ Марії із одноіменної поеми став вершинним у творчості письменника, геніально поєднуючи в собі два начала: земне і божественне.

Щодо розбіжностей у поемі Т. Шевченка зі Святим Письмом, то варто вказати на наступні моменти: згідно з інформацією, поданою у Євангеліях від Матфея (1, 18–25) та Луки (1, 26–38), Марія була дівою, зарученою з Йосипом – чоловіком із роду Давидового, а у Т. Шевченка Марія – родичка Йосипа, яка росла у нього в наймах. У Євангелії від Луки (1, 28–33) вісником про народження Месії виступає архангел Гавриїл, натомість Т. Шевченко використовує народні апокрифічні легенди про ходіння святих серед людей під виглядом вродливих юнаків або ж старих жебраків, які просяться переночувати і винагороджують за прихильність і бажання допомогти. До бідної оселі теслі Йосипа приходить із Назарету молодий гість, який називає себе апостолом і говорить про те, що незабаром на землю прийде Месія. Таїну зачаття нового життя Т. Шевченко описує на суто людському ґрунті, при цьому опосередковано використовуючи апокриф про "Діяння Павла і Теклі". Текля – жителька Іонії, яка три дні і три ночі сиділа біля свого вікна і слухала проповідь апостола Павла про віру Христову, про можливість досягнення вічного життя, після чого покинула нареченого і сім'ю, зреклася всіх життєвих благ і вирушила слідом за апостолом. Шевченкова ж Марія не пішла за благовістителем Месії, проте дуже швидко її щастя від зустрічі з загадковим гостем перетворилося на біду, адже Марія завагітніла. І знову письменник не дотримується канонічного біблійного оповідання, в якому йдеться про те, що Йосип, побачивши вагітність Марії, хотів таємно відпустити її зі свого дому, таким чином уникнувши осуду громади, і тільки поява янгола, який попереджає теслю про велику місію, покладену на Марію, змушує його змінити своє рішення. Шевченків Йосип – благородна і мужня людина – без втручання вищих сил пропонує Марії вийти за нього заміж, щоб таким чином

зберегти їй життя та забезпечити майбутнє дитини, яка має народитися. Т. Шевченко вводить у поему епізод, пов'язаний зі шкільним навчанням Ісуса Христа разом із Іоанном Хрестителем, про який немає згадок у канонічних текстах. Натомість апокрифічні джерела розповідають про навчання Ісуса, який своєю безмежною мудрістю і зовсім не дитячими запитаннями присоромив книжників і фарисеїв.

Закінчення поеми "Марія" суперечить розповідям євангелістів і свідчить про спробу оригінальної авторської трансформації новозавітних текстів. У Біблії нічого не сказано про долю Богородиці після Божого Воскресіння. Шевченкова ж Марія, залишивши Йосипа, ще за життя Ісуса Христа вирішила повністю присвятити себе благородній справі Сина. А коли Ісуса розіп'яли, Марія, чи не єдина з його оточення, не злякалася, не втратила переконання щодо доленосного значення нової віри, зібрала однодумців Сина і своїм "святим, огненним словом" понесла святий дух в убогій душі апостолів, стала поширювати по світу духовні заповіді Ісуса, не вимагаючи за це якоїсь відплати чи привселюдного визнання. Епізод прощання вдячних апостолів із Матір'ю Спасителя перед її Успінням викликає асоціації із апокрифічним "Словом святого апостола та євангеліста Іоанна Богослова на Успіння Богородиці", зокрема з тим, що перед Вознесінням Богоматері на небо Дух Святий зібрав у домі Іоанна Богослова з різних куточків землі всіх апостолів, які віддали останню шану матері Господа.

У першій половині XX століття П. Тичина та У. Самчук продовжують традицію змалювання образу Діви Марії, започатковану Т. Шевченком. Щоправда, ми не можемо говорити про пряме наслідування чи копіювання вищезазначеного образу. Мова йде про його символічне переосмислення письменниками у контексті тогочасних суспільно-політичних і культурних реалій. Ліро-епічна поема "Скорбна мати" (1918 р.) увійшла до першої збірки П. Тичини "Сонячні кларнети", яка засвідчила появу в українській літературі надзвичайно талановитого і самобутнього поета. Поема-тетраптих "Скорбна мати" (присвячена матері П. Тичини) переносить нас у березень 1918 року, коли Україна стала заручницею різних політичних сил, кожна з яких намагалася будь-якою ціною втриматися при владі. Чого тільки не бачила наша земля у той драматичний період: братовбивча громадянська війна, боротьба прихильників Центральної Ради за незалежність, brutальне захоплення влади більшовиками, німецькі окупаційні війська, які привели до влади гетьмана Скоропадського... І ось у цей час жорстокості, крові та ненависті Діва Марія – остання надія стражденного людства, втілення чистоти і чесноти ходить по українських полях, які вже давно не відчувають на собі дбайливої руки господаря – хлібороба, і єдине, що їм залишається – стати останнім притулком для сотень загинувших. Від побаченого біль опромінив серце Богоматері "блискучими ногами". Варто зауважити, з текстів Нового Завіту відомо, що Божий посланець,

передрікаючи майбутнє Діви Марії, сказав, що Вона переживе найбільшу трагедію у своєму житті – смерть сина, коли меч вразить її душу. У безпосередньому зв'язку з новозавітним пророцтвом у католицькій церкві встановився (ще з XVII століття) та набув значного поширення культ Непорочного Серця Пресвятої Діви Марії. Недарма католицька іконографічна традиція зображує її із серцем, на яке націлено сім мечів. Серце Богоматері завжди відкрите для всіх людей, які прагнуть знайти для себе розуміння, допомогу і захист, адже Вона приймає до свого серця і пропускає крізь нього всі страждання на землі, сприймаючи їх як свої, таким чином виступаючи співспасителькою людства.

Поему П. Тичини також можна розглядати, використовуючи відомий середньовічний апокриф "Ходіння Богородиці по муках", який детально описує страждання грішників у пеклі та відображає "малу" есхатологію, побудовану на принципі подвійного Суду – покарання неправедних душ ще до настання Страшного суду. У цьому творі Діва Марія наділяється не тільки типовими канонічними ознаками заступниці, а й має риси живої жінки-матері, яка переживає муки і страждання грішників як свої власні. Зокрема, наголошується на християнській ідеї відплати за все зроблене на землі, на персональній відповідальності кожної людини перед Богом. Спасіння грішників обумовлене тим, що праведна і чиста від гріха Богородиця вірує у можливість досягнення ними спокою та усвідомлення скоєних злочинів; та, хто прийняла муку, горе і пережила смерть власної дитини, спричинену злом цього світу, може пробачити і просити Господа про їх помилування. Жахливі поля, засіяні трупами, цілком співвідносні з тими жахіттями, які довелося побачити Діві Марії у царстві сатани, а ті нелюдські страждання, що випали на долю українців, можуть дорівнятися до пекельних. Тичинівська Богородиця зустрічає апостолів, які повідомляють про воскресіння Ісуса Христа, але Вона їм не вірить. У цьому епізоді автор не зважає на канонічні тексти, які не припускають сумніву Богородиці. Діва Марія наказує апостолам йти не до Еммаусу, а на Україну, яку сам Ісус обрав місцем для свого Воскресіння. Водночас Вона стверджує, що хоча Христос і народився в Україні й любив її "до смерті", але не воскресне у ній до того часу, поки тут панує смерть і руїна, а люди не відкриють свої серця для Божої благодаті.

Роман У. Самчука "Марія" (1933) органічно поєднує елементи апокрифів, агіографії та соціально-побутового роману. Твір, написаний у вигляді хроніки життя головної героїні Марії Перепутько, відлунує апокрифічною історією про багатостраждальне подвижницьке життя Богоматері. При цьому автор зовсім не ідеалізує свою героїню, натомість показує, що вона, як і кожна звичайна людина, може помилятися та грішити. Марія Перепутько – унікальне втілення сакральної святості та водночас грішної людської природи. Головну героїню роману споріднює з Дівою Марією те, що вона переносила будь-яке, навіть найстрашніше горе мовчки, ніколи не скаржачись на свою долю, не прохаючи про

допомогу та співчуття. Марія завжди свідомо сприймала муки як належне, самотійно обирала власну долю, досягала поставленої мети і ніколи не зупинялася на досягнутому. Богоматір завжди турбувалася про Марію, підтримувала її, не залишаючи ні в радості, ні в горі. Боже благословення повсякчас супроводжувало Марію від народження до смерті, давало сили пережити найстрашніші випробування, які тільки могли випасти на долю жінки-матері. У найскрутніших ситуаціях Марія зверталася до Божої Матері з проханням про заступництво і допомогу. У житті головної героїні роману У. Самчука особливе місце займає ікона Божої Матері Молочної (символ материнства), яка супроводжувала Марію все життя, даючи сили пережити найстрашніші випробування долі. Смерть первістка Романа стала гірким досвідом і мірою пізнання Марією зла у цьому світі. Горе матері було безмежним, адже разом зі смертю сина вона втратила єдину радість у житті. На похоронах священник закликає Марію брати приклад з Божої Матері, яка бачила, як мучиться і помирає її син, але не могла нічим йому допомогти. Остання частина роману У. Самчука "Книга про хліб" наповнена апокрифічно-есхатологічною символікою, переосмисленою письменником відповідно до тогочасних соціально-політичних реалій. Перед нами – апокаліптичний початок XX століття – війна з Японією, революція 1917-го року, братовбивча громадянська війна, яка забрала тисячі життів та розірвала духовний зв'язок між поколіннями, колективізація та штучний голодомор 1932–1933 років. Характерно, що У. Самчук наводить яскраві аналогії між більшовицькою владою та владою сатанинською, наповнюючи твір передчуттям Апокаліпсису. "Червоний ідол" прирікає мільйони селян на повільну мученицьку смерть від голоду, в українських селах завмирає життя, і вони поступово перетворюються на пустку. Жахливі людські страждання нагадують ті потойбічні пекельні муки, які описані в апокрифічному "Ходінні Богородиці по муках". І ось у такий трагічний для нашої країни час і закінчується життя Марії Перепутько, яка до кінця проходить свій страдницький шлях і досягає межі голоду – фізичної смерті, водночас утілюючи надію України на відновлення і воскресіння. Завдяки стражданням вона очищується від гріхів, спокутує їх перед Богом і з чистою душею переходить у інший світ. Повільне згасання Марії, її смерть нагадують сцену Успіння Богородиці.

Отже, підсумовуючи, зазначимо, що маріологічна література, образ Діви Марії – однієї із головних сакральних постатей християнської релігії – у східноєвропейському культурному просторі протягом століть зазнавав значного впливу фольклорних та апокрифічних творів. Яскравий та неоднозначний образ Богоматері, створений генієм Т. Шевченка, у першій половині XX століття був переосмислений П. Тичиною та У. Самчуком відповідно до культурно-історичних реалій доби і набув при цьому нових аксіологічних характеристик.

1. Антофійчук В., Нямцу А. Євангельські мотиви в українській літературі кінця XIX–XX століття. – Чернівці., 1996; 2. Возняк М. Історія української літератури: У двох книгах. Книга друга. – Л., 1994; 3. Костів К. Словник-довідник біблійних осіб, племен і народів. – К., 1995; 4. Федь І. А. Ікона як феномен досконалого // Мультиверсум. Філософський альманах. – К., 2005. – № 48; 5. Чижевський Д. Шевченко і Давид Штраус // Чижевський Д. Філософські твори: У 4 т. – К., 2005. – Т. 2.

С. Росовецький, докт. філол. наук, проф.

ДО РЕКОНСТРУКЦІЇ ЗАДУМУ ПОВІСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА "ІЗ НИЧЕГО ПОЧТИ БАРИН"

Десь на засланні, "орієнтовно між березнем 1848 і квітнем 1850" [2, 120–121], Т. Шевченко зшив, оправив і заповнив малюнками, віршами та фольклорними записами маленький альбом, під час арешту 23 квітня 1850 р. відібраний у нього жандармами. Тепер він зберігається у Відділі рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ [3]. На звороті другого аркушу тут читається загадковий текст із заголовком "Из ничего почти барин": "Умение пользоваться обстоятельствами. Агрономические усовершенствования. Жена и слышать не хочет о деревне. Отчаяние по случаю кружев. М[адам] Рембо. Вилла в Палермо и скотный двор. Чиновник с бумагами, камердинер и камер-юнкер. Восторг по случаю мантильи. Мечты о волшебном эффекте на бале у его п[ревосходительства]. Радость всех радостей. Известие о параличе.

Пять лет спустя. Слуга и служанка, критический взгляд на свадьбу барышни и предположение о своей собственной. Барин, потом барыня, ежедневная приятная супружеская сцена. Новобрачные, сельский праздник в Швейцарии в честь новобрачных. Приданое. Семейное неудовольствие. Сцена почти драматическая.

Пять лет спустя. Кружева вздорожали, неумолимая управительша. Барин не в духе. Добрые результаты агрономических усовершенствований. Винокурня сгорела. Управитель выкупается на волю. Дочь с бесчисленным семейством. Земская полиция" [3, 343].

Статтю для "Шевченківської енциклопедії", що лягла до основи пропонованої доповіді, було вже написано, коли з'явилася друком праця З. В. Кирилюк "Нездійснений задум повісті Шевченка "Из ничего почти барин"" (2004) [4, 94–99]. Авторка висловлює кілька гіпотез – про "певну роль", що її "у формуванні творчої ідеї Шевченка відіграло враження від повістей І. І. Панаєва "Онагр" (1841) і "Актеон" (1842)", про відбиття "ознак раннього задуму" в пізніших повістях поета, про датування повісті 1842–1843 рр. Як легко впевнитися, я пішов іншим шляхом, отримавши й

інші результати. При цьому цікаво, що розшифрування З. В. Кирилюк вийшло "жіночоцентричним", тоді як у мене – в центрі його чоловік, але ж і у в назві йдеться про чоловіка. Оскільки проблема полягає у реконструкції творчого задуму, завжди згодній, сподіваюся, що праці З. В. Кирилюк і моя доповнюють одна одну.

Отже, віднесення в дванадцятитомному виданні цього тексту до розділу "Творчі заготовки. Плани" [8, 343] є безальтернативним. Але з датуванням 1842–1843 роком погодитися неможливо, як і з наївним твердженням З. В. Кирилюк, що "вже у одному з перших поетичних творів Т. Шевченка – баладі "Причинна" (1837) – виявився потяг до сюжетної оповіді про людські долі та характери" [4, 95]. Так, Т. Шевченко вже тоді пробував писати російською мовою, але залишався в російськомовних творах таким же романтиком, як і в українських; записаний у альбомі текст втілює зовсім іншу ментальність. До того ж, з тієї обставини, що поет безперечно зшив цей альбом вже на засланні, впливає, що отой гіпотетичний задум 1842–1843 рр. він мав тримати лише в пам'яті.

Можна припустити, що поштовхом для запису в альбомі була усна оповідь про певну життєву історію, почута від когось із супутників Т. Шевченка за Аральською експедицією. Проте це ні в якому разі не безпосередній запис "з голосу", на що вказує вже чіткість дрібного почерку, неможлива при записуванні усного тексту. Про безперечне втручання Т. Шевченка в текст почутого, про відбиття процесу творчого осмислення й перетворення усного джерела на літературний текст свідчить і структурування плану-конспекту на три фрагменти за допомогою інтервалів між абзацами та називного речення-анафори "Пять лет спустя" (у другому і третьому абзаці). Далі умовно називаємо ці фрагменти частинами майбутньої повісті.

Розробленість сюжету й велика кількість побутових деталей свідчить на користь більшої вірогідності того, що йдеться про задум твору прозового, а не "повісті у віршах", не кажучи вже про "роман у віршах". Коли ж мова про прозу, то часовий проміжок, у якому відбувається дія (трохи більше десяти років), особливості сюжету та пізніша творча практика Т. Шевченка-прозаїка змушують вбачити в задуманому творі скоріше повість, ніж роман. Щоб визначити точніше жанрові її особливості, треба спочатку спробувати повніше розшифрувати зміст плану-конспекту.

Застосування такої герменевтичної процедури вимагає вже заголовок твору, який дозволяє альтернативне членування паузою. Т. Шевченко, щокий не призначав свій текст для стороннього читача, мимоволі створив власний аналог відомому "Казнить нельзя помиловать". Якщо пауза має виникати після словосполучення "Из ничего", отримуємо значення, що за ним якийсь нікчема зробився "почти барин". Зміст останнього словосполучення відповідає підкореному становищу героя в

родині, яке змальовується в двох перших частинах задуманої повісті, проте за такого членування він розуміється як повний нікчема ("Из ничего..."), що не відповідає подальшому тексту, коли виходить з оцінної шкали, де "барин" займає вищу позицію: герой все ж таки дрібний чиновник ("чиновник с бумагами") і навіть має якесь невелике земельне володіння, адже до отримання в спадок власного великого маєтку його дружина "и слышать не хочет о деревне". Якщо ж пауза передбачалася після слова "почти", заголовок набуває іншого значення, яке, на нашу думку, краще відповідає змісту тексту: "Из ничего почти [–] барин".

Що ж до наративного корпусу плану-конспекту, то тут ми змушені звернутися до двох різних процедур його інтерпретації, кожна з яких залучатиме свій герменевтичний контекст: перша має внутрішньо-ретроспективний характер, бо виходить з лектури Т. Шевченка (документовано підтвердженої та реконструйованої), друга – внутрішньо-футуристичний, бо є спробою проєкції на цей план пізнішого доробку Т. Шевченка-повістяря. При чому не будемо забувати, що для пізніших повістей Шевченка задум твору, скорочено зафіксований у плані-конспекті, міг виступати не лише як нездійснений попередник, своєрідна "проба пера", але й як віртуальний (бо після конфіскації альбому 1850 р. "зберігався" лише в пам'яті автора) інтертекст.

Як на нашу думку, семантику першої фрази плану-конспекту ("Умение пользоваться обстоятельствами") слід розуміти як пояснення змісту заголовку, разом вони становлять дві послідовно викладені реми, що характеризують неназвану тему (героя задуманої повісті), при чому перша рема дає загальнішу оцінку "досягненню" героя в першій частині, а за другою приховується не розкритий автором розвиток дії, завдяки якому герой і зробився "барином". Герой зумів "скористатися обставинами", щоб одружитися із дівчиною-дворянкою, яка є спадкоємницею багатого і знатного родича (або родички). Згодом ця загальна колізія відтвориться в повісті "Несчастный", де "писарь из главного штаба, который уже готовился держать экзамен на аудитора", одружується з Лізою, відправленою мачухою під виглядом своєї кріпачки до "двусмысленного модного магазина", і допомагає їй повернути права на маєток її батька. До маєтку дружини він приїздить вже "коллежским регистратором", тобто має найнижчий громадянський чин, що давав до 1845 право на особисте дворянство. Справді, теж "из ничего почти" пан. Наступна фраза "Агрономические усовершенствования" змушує згадати того ж безіменного персонажа повісті "Несчастный", що виявився "порядочным сельским хозяином, так что брошенные части хозяйства пришли в движение и приносили свою пользу". Проте в плані-конспекті мова лише про проєкти "агрономических усовершенствований", бо подружжя, по-перше, залишається у місті ("Жена и слышать не хочет о деревне"), по-друге, як можна зрозуміти, героїня ще не отримала спадку і поки що немає в них ґрунту, де можна було б здійснити господарські

проекти чоловіка.

Далі постать дружини героя виходить на перший план. Вона страждає від неможливості модно вдягатися на платню чоловіка, дрібного чиновника, і про страждання її сказано іронічно: "Отчаяние по случаю кружев". "М.[адам] Рембо", французенка, – це, безперечно, хазяйка модного закладу, що підтримує амбіції та роздратування клієнтки. "Вилла в Палермо и скотный двор" – цю гостру антитезу можна уявити як вихвачену з монологу чиновниці, що скаржиться мадам Рембо на свою долю: в той час як багатий родич (або родичка) насолоджується життям на власній віллі біля теплого моря, вона жевріє "на скотном дворе". З. В. Кирилюк бачить тут ремінісценцію "Графа Нуліна" О. Пушкіна і зазначає: "Згадка про Палермо могла виникнути у зв'язку з від'їздом до Італії у 1840 р. В. Штернберга, розлука з яким дуже засмучувала Шевченка" [4, 97]. Зі свого боку, відзначу, що слава фешенебельного курорту Палермо проникла й до російського фольклору: серед "Петербурзьких райків", надрукованих 1881 Д. О. Ровинським, є текст, де костюмований "дід", показуючи панораму цього курорту, коментує:

А вот андеманир штук – другой вид,

Город Палерма стоит;

Барская фамилия по улицам чинно гуляет

И нищих тальянских русскими деньгами щедро наделяет" [7, 231].

Саме в Палермо почалася 1282 р. "сицилійська вечірня", що її, порівнюючи з Коліївщиною, згадав згодом оповідач Шевченкової повісті "Прогулка с удовольствием и не без морали". Коли ж текст написано після 1848 р., то про Палермо Шевченкові могла нагадати й чутка, що саме в цьому місті спалахнуло повстання, з якого почалася революція 1848–1849 рр. в Італії. Що ж до "скотного двору", то, можливо, це розпачливе перебільшення пов'язане з тим, що вікна дешевої квартири подружжя виходять на стайню або постійний двір. А втім і хазяйка будинку в Петербурзі, де зняла квартиру поміщиця, героїня повісті "Несчастный", тримає в дворі курей.

Наступна фраза, "Чиновник с бумагами, камердинер и камер-юнгфер", повертає нас до героя повісті, подаючи його соціальну характеристику – за функціями на службі та у подружньому житті. На службі дрібний канцелярист, удома він стосовно жінки-аристократки грає роль кімнатного служника і наймолодшого за чином двірського (неможливість реального посідання персонажем чину камер-юнкера впливає з того, що подружжя живе в провінції – про це пізніше). Коли в свідомості Т. Шевченка існував асоціативний зв'язок між сюжетами задуманої повісті та ескізу композиції "Діана та Ендіміон", зробленого ліворуч від запису плану-конспекту, то зображення смертного і богині королєю з нерівним станом закоханого і об'єкта його адорації у повісті. Чоловікові вдається розжитися грошима і справити жінці модну, в

іспанському дусі, обновку: "Восторг по случаю мантильи". Захват цей яскраво змальовує бідність модниці: йдеться про накидку на голову й плечі, а не про коштовну шубу, дороге пальто або салоп (нагадаємо, що й у славнозвісній повісті М. Гоголя 1842 р. дія розгортається навколо пошиття дрібним чиновником шинелі). Оскільки мантилья належить до верхнього одягу, наступна фраза ("Мечты о волшебном эффекте на бале у его п[ревосходительства]") пов'язана з попередньою ситуацією лише асоціативно, бо знов-таки іронічно змальовує, з одного боку, "романтичну" замріяність молодой жінки, а з іншого – обмеженість її духовного світу та інтересів. Оскільки мрія героїні не сягає вище чарівного успіху на балі у начальника чоловіка і мова про "его п[ревосходительство]" (тобто таємного радника або дійсного статського радника), а не "его высокопревосходительства" абощо, дія першої частини мала відбуватися не в Петербурзі, а в губернському місті.

"Радость всех радостей" – конструкція, що іронічно наслідує церковнослов'янській назві біблійної книги: "...пѣснь пѣсней...". Залишається можливість, що йдеться про успіх на балі, про мрію молодой жінки, що все ж таки здійснилася. Проте більшу вірогідність має, як вважаємо, здогадка, що змальовується реакція героїні на повідомлення, відбите в наступній фразі: "Известие о параличе". Параліч розбив багатого родича (або родичку), то ж чекати залишилося недовго... Придивимось до ряду рем, які характеризують героїню задуманої повісті в першій частині: "Отчаяние..."; "Восторг..."; "Мечты..."; "Радость всех радостей". Як бачимо, ця молода жінка виявляє неабиякий темперамент, іронічне ж ставлення до неї оповідача впливає з комічної невідповідності таких бурхливих реакцій незначності їхніх чинників у буденному житті. Коли ж "радость всех радостей" викликана була звісткою про параліч родича (або родички), змалювання цієї молодой жінки мало набути й сатиричного забарвлення.

Дія наступного, другої частини задуманого твору відбувається за п'ять років, форма ж повідомлення про це ("Пять лет спустя") є, як можна здогадатися, іронічною алюзією на назву роману О. Дюма (батька) (1845), що в російському перекладі прозвучала як "Двадцать лет спустя". Т. Шевченко згадав "сентиментальный" роман О. Дюма "Учитель фехтування" в щоденнику під 6 листопада 1857, а у повісті "Близнецы" висміяв молодих російських белетристів, що вважали цього письменника "полубогом". Елемент автоіронії зазначеної алюзії в плані-конспекті ґрунтується на тому, що О. Дюма як не як намагався змальовувати великі історичні події, а в повісті Т. Шевченка мало розповідатися про буденне життя звичайних людей. Це не означає, що автор принижує власний підхід до змалювання дійсності: в листі до В. Рєпніної від 7 березня 1850 р. Т. Шевченко протиставляє ефектний стиль іншого популярного французького романіста тих часів, Е. Сю, і прозу побутописця М. Гоголя, "истинного ведателя сердца

человеческого".

Отже, за п'ять років читач застає подружжя, героїв майбутньої повісті, вже на селі, у власному маєтку, отриманому нарешті жінкою в спадок; щоб переїхати туди; чоловік, зрозуміло, покинув державну службу. Але частина ця мала починатися з розмови прислуги: "Слуга и служанка, критический взгляд на свадьбу барышни и предположение о своей собственной". Сучасний читач пригадає тут відповідну сцену з "Весілля Фігаро" П. О. Бомарше – і марно: за часів Т. Шевченка ця революційна комедія не ставилася на російському театрі, і немає свідoctв, що

Т. Шевченко читав її переклад, надрукований ще у кінці XVIII ст. у виданні "Російський феатр". Та й головною діючою особою тут мала виступати служниця, а не служник: вона критикує заміжжя молодої барині, бо та вийшла за нерівню-бідняка, і робить припущення, що їй самій одруження з бідняком не загрожує. Цей оптимізм служниці, як можна здогадатися з подальшого змісту, ґрунтується на особливих стосунках з паном. А ці стосунки, своєю чергою, саркастично відтінюють наступні два "явлення": "Барин, потом барыня, ежедневная приятная супружеская сцена". Нагадаю, що в "Мертвих душах" М. Гоголя (цей твір Т. Шевченко просив надіслати йому в згаданому вище листі В. Репніної) яскраво змальовані сентиментальні стосунки поміщика Манілова з дружиною, а слово "приятний" виступає як стилістична домінанта при створенні його образу. Але ж і зовнішньо "приємне" спілкування відставного ротмістра Хлюпіна з його другою дружиною Марією Федорівною в повісті "Несчастный" приховує за собою безумовне пригнічення цього нероби вольовою молодою дружиною. Можна здогадуватися, що подібні стосунки мали скластися й між героями повісті "Из ничего почти барин", в якій жінка мала ще сильнішу психологічну перевагу, бо фактично утримувала чоловіка. Коли відставний ротмістр шукає розради, залицяючись до кріпосних "няньок" своїх дітей від першого шлюбу, то цей "барин", як можна здогадатися, отримує таємну компенсацію в обіймах кріпачки-служниці.

Під час змальнованої "приятной супружеской сцены" барин пропонує дружині видати заміж служницю й отримує згоду. Далі описуються молоді та саме весілля: "Новобрачные, сельский праздник в Швейцарии в честь новобрачных". Сільське свято згадується і в повісті "Несчастный", де воно замислюється на честь хрещення сина ротмістра і Марії Федорівни: "Была мысль у ротмистра устроить и сельский праздник для мужиков, но так как это случилось зимою, то хороводы и отложены до будущего лета. / А вместо сельского праздника он предложил своим гостям, кому угодно, облаву на медведя". Іронічне забарвлення безперечно і в плані-конспекті, але вимагає пояснення, чому свято для мужиків локалізується "в Швейцарии". З одного боку, "Швейцарією" могло бути названо якісь шале на території поміщицького парку, побудовані нинішніми власниками маєтку або їх попередниками.

За спостереженнями Д. Лихачова, хоч Микола І "не був безпосереднім прототипом Манілова", але "провінційний поміщик Манілов наслідував "першому поміщику Росії" – Миколі І та його оточенню" [5, 39, 51]. Зокрема, як і гоголівській персонаж, імператор "захоплювався різними парковими будовами в сентиментальному дусі"; дослідник посилається на свідчення А. Тютчевої 1855 р., що "Петергоф і все його довкілля усіяні потішними павільйонами, голландськими вітряками, швейцарськими шале..." [5, 40]. Але ж цілком можливо, що перед нами водночас і прояв сарказму письменника: поміщик робить "сільське свято" для власних кріпаків – зовсім, як "в Швейцарії", де селяни вільні і де з 1848 р. діє одна з найдемократичніших в Європі конституцій...

Далі окремим називним реченням згадується "приданое". Чи то посаг виявився підозріло багатим, чи то наречений не потаїв неприємного для себе відкриття, зробленого під час "комори", але бариня довідалася про зраду чоловіка. Настає "Семейное неудовольствие". За ним слідує "Сцена почти драматическая". Згодом подібний вираз ("эта почти трагическая сцена") буде використано в повісті "Несчастный", де він передає сприймання оповідачем такої картини: "Разъяренная, как бешеная кошка, с сжатыми кулаками, стояла Мария Федоровна в наступательном положении", а навпроти неї, але вже "в оборонительном положении", стояв її син "Ипполитушка". Цілком можливо, що і "семейное неудовольствие" дружини поміщика-благодійника могло набути подібної брутальної форми, і тоді фінал епізоду мав контрастувати зі зображенням "ежедневной приятной супружеской сцены" на його початку.

Між цією неприємністю та дією наступної частини минає ще п'ять років. Точка зору оповідача тепер знову поруч із поміщицею: "Кружева вздоржали, неумолимая управительша". Читача має заінтригувати не подорожчання мережив за десятиріччя інфляції, не бажання тридцятирічної бездітної (адже про дітей подружжя не сказано ані слова) жінки модно одягтися, але що ця хазяйка великого маєтку не в змозі змусити управительку видати їй на мережива гроші. З наступного тексту випливає, що подружжя збідніло: "Барин не в духе. Добрые результаты агрономических усовершенствований". Герой таки втілює у життя свої агрономічні удосконалення, про які мріяв на початку твору, але фраза про "добрі" їх результати є, безперечно, іронічною. Не допомагають і традиційні засоби поміщицького господарювання, як-от винокуріння. В Україні цей промисел було таким поширеним, що в повісті Т. Шевченка "Музыкант" навіть оповідач, що називає себе "не агрономом", запитує на фермі лікаря-німця в "токового", "почему, дискать, Адам Антонович, имея столько хлеба, не построит себе винокуренку, хоть небольшую?" Проте героєві задуманої повісті не щастить і в цій справі: "Винокурня сгорела".

Поміщики біднують, а ось управитель розбагатів: "Управитель

выкупается на волю". Дослідник російської повісті 30-х рр. XIX ст. зауважує, що в повістях Ф. Булгаріна з'являється "тип хижака нової формації, – характерне породження епохи кріпосного права, з одного боку, і буржуазних стосунків, що виникають, – з іншого, тип кріпака-управителя, що отримує безмежну владу над своїм паном, оплітаючи його сітками матеріальних і юридичних зобов'язань (Загвоздкін у "Химерних пригодах квартального надзирателя")" [1, 218]. Отже, кріпака-управителя Т. Шевченко намірявся змалювати типового, але, судячи з його плану-конспекту, тримати пана в руках цей "хижак" мав за допомогою доволі своєрідних "матеріальних і юридичних зобов'язань". Адже наступна фраза вводить нового персонажа: "Дочь с бесчисленным семейством". Коли мова про дорослу дочку, то за внутрішньою хронологією подій така може бути лише в управителя. Якщо саме вона тепер є об'єктом нової пристрасі пана, стає зрозумілим, чому матір її отримала таку владу над панією і як батько-управитель звільнився від кріпосної залежності. Тоді "бесчисленное семейство" – це її діти від пана і кріпосні родичі, яким пан змушений допомагати.

У принципі можливим залишається, що план-конспект передбачав "економнішу" систему персонажів – за умови, що управитель у ньому є той "слуга", який згадується на початку другої частини та який отримав цю посаду разом з "приданим" за згоду одружитися з коханкою пана, що залишається в цьому статусі й після шлюбу; тоді "дочь" – це малолітня дочка пана та його колишньої служниці, вона виховується в родині управителя і має ще силу силенну родичів-кріпаків свого батька перед законом.

Обидва варіанти вимагають пояснення, чому герой повісті не може повестися з кріпачкою-коханкою з таким же простосердечним цинізмом, який демонстрував до зустрічі з Геленою персонаж Шевченкової повісті "Прогулка с удовольствием и не без морали" ротмістр Курнатовський; не згадуємо вже про інших панів-"серальників" у творах Т. Шевченка. Розгадку підказує фраза на початку плану-конспекту, де герой задуманої повісті виступає як "камердинер и камер-юнгфер", – коли трактувати її не лише соціологічно, а й психологічно, як прояв своєрідного, естетизованого й екзальтованого мазохізму. Якщо цей чоловік прислугує дружині й ставиться до неї як найнижчий двірський до монархині (пригадаємо колізію паж та дами) не тільки через те, що сподівається розбагатіти в шлюбі з нею, а й тому, що не може інакше поводитися в коханні, він змушений втілювати відповідні еротичні стереотипи і в інтимних стосунках з іншими жінками. Що такі психологічні типи справді могли тоді утворюватися як результат серйозного сприймання концептів кохання в сентиментальній та романтичній поезії, свідчить, наприклад, спосіб залицяння головного героя вже згаданої повісті Ф. Булгаріна "Химерні пригоди квартального надзирателя": "Квартальный надзиратель Спиридонов сповідує культ рицарського

служіння дамі; цей своєрідний Тотенбург проводить під вікнами своєї обранниці левову пайку службового часу..." 1, 219].

Під час роману із служницею герой повісті ще зміг знайти якийсь компроміс між своїм почуттям до кріпосної коханки та ставленням до дружини як "камердинера и камер-юнгфера", хоч і встиг уже потрапити в залежність від служниці: недаремно ж вона робить якесь "предположение" стосовно свого майбутнього. Проте в останній частині він знаходиться "не в духе" не лише через економічні негаразди. Еротичне служіння дочці (або, можливо, жінці) кріпака-управителя не може набрати таких побутових і умовно-романтичних форм, до яких він звик у спілкування з жінкою-дворянкою, воно перетворюється на покірність і догодження її родичам-здирцям, що не могло не дратувати людину, що розбагатіла лише в останні роки і добре пам'ятає часи нестатків та економії. Між тим конфлікт з дружиною, до якої герой вже не здатний ставитися, як раніше, поглиблюється; коли вона не може впоратися з "невмолимою управительською", то це непрямомовно свідчить, що не в змозі тепер верховодити й чоловіком. Тим часом наростає напруга і в стосунках героя з коханкою та її родичами. Незафіксоване автором розв'язання цієї багаторівневої кризи мало викликати втручання "земской полиции". Нагадаємо, що й у фіналі повісті "Несчастный" заарештовано Марію Федорівну та її "Ипполитушку".

Драматична (можливо, трагікомічна) розв'язка задуманої повісті мала змусити читача повернутися до заголовку і побачити у ньому засудження шлюбів між бідними та багатими. Це український селянський погляд: за спостереженням етнографа кінця XIX ст., суспільна думка лубенських селян вимагає, щоб "*багатир* не одружувався з бідною, козак із колишньою кріпачкою..." [5, 312]. Але в повісті мало бути показано згубний вплив на шлюб нерівності не лише майнової, а й культурної, в психології та темпераментах.

Оцінюючи реконструйований у такий спосіб задум повісті "Из ничего почти барин" в цілому, зауважимо насамперед, що, хоча головними героями її виступає дворянське подружжя, за жанром це мала бути не "світська повість", а побутова, близька до ментальності російської "натуральної школи". Сміливістю відтворення життєвих ситуацій дворянського побуту вона, мабуть, була б найближча до пізнішої – і, на моє переконання, недооціненої дослідниками – повісті "Несчастный", створюючи яку, Т. Шевченко, до того ж, використав деякі сюжетні ходи та фарби нездійсненого задуму. Наскільки можна судити з плану-конспекту, автор не передбачав введення ідеалізованих персонажів-моралістів, поведінка та емоції головних героїв мали обумовлюватися не лише соціальними та майновими обставинами, а й внутрішніми закономірностями їх душевного життя, психологічно обумовленими і показаними в стані розвитку стосунками між ними. В часи, коли у російському повістярстві панував значно більш приземлений

"фізіологічний нарис", задум Т. Шевченка, опертий на літературно-прогресивніші зразки О. Бальзака і М. Гоголя, обіцяв багато. Проте альбом не було повернуто авторові, і скористатися цим своїм планом-конспектом він не зміг.

1. Вацуро В. Э. От бытописания к "поэзии действительности" // Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра. – Ленинград, 1973; 2. *Вериковська І.* Альбом 1848–1950 років // Шевченківська енциклопедія. Робочий зошит А. – К., 2004; 3. ІЛ. – Ф. 1 – № 109; 4. *Кирилюк З.* Нездійснений задум повісті Шевченка "Из ничего почти барин" // Тарас Шевченко и народна культура / Зб. праць міжнар. 35-ої шевченківської конф. – Черкаси, 2004; 5. *Лихачев Д. С.* Социальные корни типа Манилова // Литература – реальность – литература. – Ленинград, 1981; 6. *Милорадович В. П.* Житье-бытье лубенского крестьянина // – Українці: Народні вірування, повір'я, демонологія. 2-е вид. – К., 1992; 7. *Ровинский Д. А.* Русские народные картинки. – СПб., 1881. – Т. 5; 8. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів: У 12 т. – К., 2003. – Т. 3.

К. Сізова, канд. філол. н., доц.

СПЕЦИФІКА ПОРТРЕТУВАННЯ У ПОВІСТЯХ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА: ГЕРОЙ ОЧИМА ХУДОЖНИКА

Синтетизм Шевченкового генія поєднує літературний та малярський способи бачення світу, у творах митця "професійно задіяні прийоми візуалізації, підсилення образотворчим мистецтвом звукової магії слова" [2, 53]. Проза Тараса Шевченка вражає інтенсивністю залучення "живописного" ресурсу, "живописання словом, використання виражальних ресурсів кольористики найбільше вдається митцям, що не лише мають хист до малювання, а й практикують як живописці. Вочевидь, професійні заняття живописом виробляють у письменника певний спосіб бачення світу. Посилюється "живописний" компонент художнього мислення" [4, 9].

Коли Т. Шевченко створює портретний опис свого героя, він "бачить" його з усіма подробицями, сприймає як об'єкт для живописного зображення, зорові образи є "домінуючими предметно-візуальними орієнтаціями художника-професіонала" [3, 21], тому така велика увага приділяється позі героя, його міміці, елементам одягу і вбрання, яскравим деталям, колористичі.

Прозові твори Тараса Шевченка вражають розмаїттям способів портретної характеристики персонажів. Серед них необхідно наголосити на притаманному саме творам Т. Шевченка прийомі, суть якого полягає у використанні відомого образотворчого образу (герой порівнюється з образом живопису, скульптури, іноді творінням конкретного автора). У творі "Близнецы" зустрічаємо мальовничий портрет дівчини: "Первое, что мне попало на глаза, это была выходившая из садовой калитки Наташа. Она мне показалась настоящею богинею цветов: вся голова в

цветах, между волосами, вместо жемчуга, бусы из белых черешен. Будь она одета барышней, эффект был бы не полный, но к наряду крестьянки так шли эти огромные цветы и черешневые бусы, что пестрее, гармоничнее и прекраснее я в жизнь свою ничего не видывал" [8, 339].

Портретний опис головної героїні твору "Наймичка", Лукії, є немовби описом однієї з картин Т. Шевченка: "Впереді всіх їх, тихо виступая, шла прекрасная царица свята; стыдливо, как бы от тяжести венка, опустила на грудь свою прекрасную смуглую голову, укрытую золотистым венком и распущенною черною косою; в руках у нее был серп и небольшой сноп жита, перевитый зеленою березкою, – настоящая Церера" [8, 10]. Необхідно звернути увагу на те, що героїні показані у русі, що є характерним для живописних творів Т. Шевченка.

Якщо Лукія могла б служити моделлю для зображення грецької богині родючості, то головний герой повісті "Варнак" нагадує авторові монументальний біблійний або епічний образ: "В первое воскресение моего там пребывания увидел я в церкви старика, совершенно седого, но еще довольно свежего и необыкновенно выразительной и благородной физиономии [...] Его величаявая наружность меня поразила. Огромный рост, сидящая длинная вьющаяся борода, такие же белые густые вьющиеся волосы, темные густые брови. Лицо правильное, чистое, с легким румянцем на щеках, как у юноши, словом, он мог бы быть прекрасной моделью для Моисея-боговидца или для гомеровского Нестора" [8, 72].

Слід додати, що образи (богині квітів, Церери, Мойсея, Нестора та інші), які використовуються у портретних описах, викликають багаті асоціації та сприяють більш повній характеристиці героїв. Крім того, при такій техніці портретування відбувається певна економія мовних засобів і залишається простір для фантазії читача. Наприклад, у повісті "Княгиня" зустрічаємо такий портретний опис: "тут я смог поближе взглянуть на дитя и на старушку. Старушка показала мне живой картиной Жерар Доу, а дитя было херувим Рафаэля. Меня поразила эта чистая, тонкая красота дитяти; мои глаза остановились на этом прекрасном создании" [8, 110]. Елементи зовнішності не описуються, Т. Шевченко змушує нас згадати відомі твори живопису, у результаті чого тканина портретного опису стає більш насиченою, збагачується додатковими асоціативними образами.

У зображенні Єлени ("Капитанша") до описаних вище прийомів портретування приєднується й тонка колористична характеристика: "Это была настоящая, только что расцветшая красавица. Густые темно-каштановые волосы, заплетенные в две косы и перевитые зеленым с синими цветами барвинком, придавали какую-то особую свежесть ее изящной головке. Тонкая белая рубаша с белыми же прозрачными узорами на широких рукавах ложилась на плечах и на груди такими складками, какие не снились ни Скопасу, ниже самому Фидию, – словом,

передо мною сидела богиня красоты и непорочности" [8, 290]. Поєднання білого, зеленого і синього кольорів (холодна гама) сприяє створенню образу чистої юної дівчини. Око маляра є дуже чутливим до відтінків; Т. Шевченко першим в українській літературі вводить у твори всю кольорову палітру, збагачуючи традиційну народну колористику новими художніми надбаннями.

Портрет у повістях Т. Шевченка спрямований, в першу чергу, на створення яскравого візуального образу. У повісті "Капитанша" спостерігаємо портретний опис, який наочно висвітлює особливості сприйняття Т. Шевченка: "капитан так пристально смотрел на затылок и толстые темно-русые косы Варочки, что не заметил, как я прошел мимо него.... Странная и непонятная вещь! Отчего, например, дома я каждый день любовался красотой Варочки, и ни разу не бросались мне в глаза такие милые и, можно сказать, пластические подробности, как в церкви; например: на белом изящно округленном затылке прозрачно выющиеся кудри" [8, 277]. Потилиця з легкими кучерями як елемент зовнішності ніколи до Т. Шевченка не зустрічається в українській літературі, звичайно герої змальовуються анфас; такий незвичний ракурс говорить про сильний митецький талант і, очевидно, модернові інновації у літературному портреті.

Уважний погляд живописця відчувається у портретному описі ротмістра Курнатовського ("Прогулка с удовольствием и не без морали"): "О подробностях фигуры господина гвардии отставного ротмистра не могу сказать ничего положительно, потому что она скрывалась под буркой. А лицо? Лицо довольно обыкновенное, особенно ничего не выражает, такие лица можно встретить на конной выставке в Бердичеве или в Полтаве, между ремонтерами. Нос большой, довольно аляповатый и довольно красный, глаза тоже красные, навывкате. Губы толстые, особенно нижняя, усы искрасна-черные, большие; о волосах на голове тоже ничего положительного не могу сказать, потому что он не снимал своей затейливой фуражки. Вот вам и вся недолга. Если всмотреться в него попристальнее, так, может быть, нашлись бы какие-нибудь особенности, но я не успел попристальнее всмотреться и подробнейшее окончание портрета оставляю до следующего сеанса" [8, 507]. Останні слова роблять літературний опис схожим на художню замальовку, шкіц.

Портретне зображення Осипа, персонажа того ж твору, виконано за допомогою подібних прийомів: "Я стал наблюдать его внимательно. Это был молодой здоровый парень, с черными жесткими волосами, остриженными под гребенку, с такими же черными густыми бровями и с подстриженными усами. Глаза он постоянно опускал и прятал под черными длинными ресницами, а потому о них положительно ничего сказать нельзя, как и о верхней губе, которой контур прятался под усами, а нижняя была прекрасно очерчена, только немного толстовата.

Вообще же он казался физиономии грубой, но такой кроткой и выразительной, что я невольно им любовался" [8, 543]. У портреті героя Севастополя переважає чорний колір, але він не говорить про негативізм або трагізм образу, швидше за все, завдяки цьому передається суворі скромність, стриманість героя.

Достатньо часто в портретних описах домінує білий колір, який символізує душевну чистоту. У портреті Якіма Гирла ("Наймичка") колористична характеристика підсилює втілюваний за допомогою номінацій певного лексичного поля семантичний компонент "свіжість, чистота": "Яким Гирло вышел из хаты и сел на призьбе; он был человек уже не молодой, но свежий и здоровый, усы и чуб были не то что седые, а серые. Рубаха на нем чистая, белая, шаровары тоже белые, – он не любил разных московских китаек и носил все белое; сапоги на нем добрые, юхтовые. Взглянувши на него раз, то можно было сказать, что это человек достаточный: в лице что-то есть такое" [8, 14].

Таке ж семантичне навантаження має колористична характеристика доктора Степана Осиповича Прехтеля та його дружини у повісті "Прогулка с удовольствием и не без морали": "гуляет высокий человек, весь в белом"; "Я посмотрел на него внимательно. Это был белый, свежий, худощавый, высокого роста старик в кавалерийском белом кителе и в таких же широких шароварах" (586); "белая блестящая голова" [8, 596]; "в дверях показалась кубическая, свежая, живая старушка в ширококрылом белом чепце и в белейшей широкой блузе" [8, 587]; навіть слуги у них – "парень в белой чистой рубахе" і "белолицая, свежая девушка в малороссийском костюме", яка закриває "лицо белым широким рукавом рубахи" [8, 588].

У портреті Гелени ("Прогулка с удовольствием и не без морали") використовуються різноманітні прийоми зображення: "Окно, т. е. стекло дверец дормеза, опустилось, зеленая шторка поднялась, и в окне показалась чудной, невыразимой красоты женская головка, с большими карими глазами" [8, 528]; "До седых волос дожил, а не видел ничего подобного этой неописанной красоте. [...] Долго я не мог глаз отвести от этого типа совершенной красоты. И чем внимательнее и хладнокровнее смотрел я на нее, тем более видел прелесть и гармонию в чертах удивительного ее лица. Божественному Рафаэлю и во сне не снилась подобная красота и гармония линий. А знаменитый Канова вдребезги разбил бы свою сахарную "Психею", если бы увидел это божество, грациозно принимающее чашку с чаем. А между тем в ее красоте ничего не было общего с очертаниями принятой красоты, это была самобытная одушевленная красота. Это был тип моей землячки, в высшей степени совершенный. И как ты побледнела, как ты потемнела, моя бедная кузина, перед этой лилией, едва распутившейся" [8, 545].

У портретному описі змальовується надзвичайна зовнішня краса героїні, для чого Т. Шевченко звертається до всесвітньо відомих

шедеврів живопису, далі підкреслюється самотність, національні корені цієї краси, її природність; використовується також паралельний образ лілії, що символізує чистоту і задає кольорову доміную образ (білий колір). У портретах Т. Шевченка "широко використовуються яскраво експресивні тропи" [7, 23]. Динаміка портрету Гелени показує зміни у стані героїні. До гостей, яких запросив на весілля Курнатовський, "как лучезарная Аврора, вышла хозяйка в белом шелковом платье" [8, 568]. Героїня сяє, вона очікує незабутнього свята, але гостям байдуже, чого чекає наречена, їх більш цікавлять обід та карти. Гелена, "как испуганная белая голубка, [...] робко взглянула на гостей" [8, 568]. "Как голодные собаки, они молча грызли кости и запивали каким-то вином. Гости торопились и давились костями, – им было недосуг. Изумленная и оскорбленная хозяйка, как овечка кроткая, робко поглядывала на своих волков-гостей и не знала, чему приписать эту мрачную торопливость" [8, 569].

"Поетові, власне, безмірної туги за щастям, за гармонією й красою людського життя на землі притаманна винятково вразлива реакція на нещасливу долю людини, болючу дисгармонію і зневірену красу" [6, 8]. Наступні цитати яскраво змальовують переживання героїні: "Как беломраморная надгробная статуя, опустила она свою прекрасную голову на высокую грудь и неподвижно, молча сидела оскорбленная, моя прекрасная Елена" [8, 570]; "как жемчуг, крупные блестящие слезы полились из-под ее длинных опущенных ресниц" [8, 570]; "Горе тебе, едва распустившаяся лилия Эдема! Тебя сорвала буря жизни и бросила под ноги человеку грубому, сластолюбцу холодному" [8, 570]. Усі паралельні образи, які письменник використовує при зображенні героїні, містять компонент "білий колір". Вони створюють своєрідне коло: лілія (чистота) – біла голубка (беззахисність) – овечка (беззахисність) – біломармурова надгробна статуя (відчай) – перлини сліз (відчай) – лілія (чистота).

Порівняння сліз з перлами є достатньо розповсюдженим. На весіллі брат Гелени, "суровый оборонитель Севастополя не устоял. Как жемчуг светлый, заблестели крупные слезы на его смуглых щеках и покатались на расплетенные черные косы счастливейшей сестры" [8, 560]. Слід зазначити візуальність цього образу в Т. Шевченка (сльози могли б бути гарячими або сльозами замилювання, або іншими), але тут ми "бачимо" цю картину (колір, блиск, розмір є основними параметрами живопису).

"Романтики, на відміну від просвітницьких теоретиків, що чітко розмежовували види мистецтва, нерідко стирають межі між ними. В романтичних творах спостерігається взаємопроникнення та взаємодія поезії, музики, живопису" [1, 221]. У творчості Шевченка, яка "становить собою вищий вияв українського романтизму" [5, 7], інтерференція живописних та літературних принципів зображення є сутнісною ознакою.

1. *Баланко В.* Романтизм як дзеркало методології і дискурсивних практик // Наукові записки. Серія: Літературознавство / За ред. проф. М. Ткачука. – Тернопіль, 2007. – Вип. 22; 2. *Генералюк Л.* Візуальний код Шевченка // Слово і Час. – 2004. – № 3; 3. *Генералюк Л.* Образ дерева і семіотика візуально-просторових концептів (поетія, проза, малярство Т. Шевченка) // Слово і Час. – 2006. – № 6; 4. *Ключек Г.* "Художній світ" як категоріальне поняття // Слово і Час. – 2007. – № 9; 5. *Наливайко Д.* Шевченко, романтизм, націоналізм // Слово і Час. – 2006. – № 3; 6. *Новиченко Л.* Лірика Тараса Шевченка // Слово і Час. – 2003. – № 3; 7. *Смілянська В.* Шевченкові повісті: український гумор у російському тексті // Слово і Час. – 2003. – № 3; 8. *Тарас Шевченко.* Твори в трьох томах. – К., 1949. – Т. 2.

І. Ткаченко, асп.

ТАРАС ШЕВЧЕНКО ЯК ТВОРЕЦЬ НАЦІОНАЛЬНО-ЗНАКОВОГО ОБРАЗУ СТЕПУ

Тарас Шевченко володів особливим рідкісним типом художнього обдарування, що дало підстави називати його "троїстим поетом – слова, пензля і співу" (П. Куліш). Його поетична творчість та малярські здобутки на рівні художньо-поетичного метатексту (дискурсу), органічно опредмечуючи у слові і на полотні філософію українців, виражають загальний національний образ світу, в якому кожна складова знаходиться на своєму щаблі. Відомо, що найбільш репрезентативний прояв національного образу світу відбувається у ключових, традиційно усталених у світогляді і культурі художньо-поетичних образах, які створює митець. Образ степу в Т. Шевченка є тим знаковим, невід'ємним і незмінним елементом картини світу як сакральньо-духовного світоглядного універсуму української нації.

Чи не вперше степ поетично оприявлений у "Велесовій книзі" та "Слові о полку Ігоревім", цілісно вплітається в усну творчість українців, розвивається в творчості поетів-романтиків, які в образі степу "відкрили епічність і водночас високий ліризм, образно-художню пластичність і здатність поєднуватися зі складною проблематикою історичного або ж філософічного плану й тим самим представили світу один з найпрезентативніших образів нашого краю" [2, 32], але як національно-поетичний константний архетип "відкристалізувався" він у творчості Тараса Шевченка.

Попри чисельні шевченкознавчі студії тема степу у творах Кобзаря не була системно висвітлена. Літературознавці трактували образи степу, могил, курганів, тополі, Дніпра фрагментарно, зокрема у контексті міфопоетичного аналізу або структурно-семіотичного методу (Г. Грабович, Л. Плющ) та філософського підходу ("філософське шевченкознавство" О.Забужко). Не відкидаючи названих методологічних шляхів осягнення творчості поета і враховуючи вузькоаспектність

предмета даної статті, наша методологія інтерпретації степового пейзажу у творчому доробку Т. Шевченка ґрунтуватиметься на засадах рецептивної поетики (зокрема, при розкритті естетичного феномену степу) та національно-екзистенціального підходу, основоположним поняттям якого є буття нації, що органічно впливає із філософії національної ідеї (П. Іванишин), адже "Кобзар" найбільш чітко і масштабно вчить мислити в національних категоріях" [4, 160]. Наголосимо, що образ степу в українській літературі першочергово фігурує як національно маркований топос, і в творчості Т. Шевченка, як творця українського знакового пейзажу, він теж окреслюється силою національних конотацій.

Отож, мета дослідження полягає у розкритті знаковості степового ландшафту, створеного Т. Шевченком. Досягнення поставленої мети передбачає: 1) виокремлення та інтерпретацію архетипних смислів степу і степових атрибутів у творчості поета; 2) виявлення причин, які зумовили знаково-національний феномен Шевченкового степу (поетика і поезія степового пейзажу, які живляться енергетикою фольклорно-поетичної образності, власне геніальність митця).

За переконанням Г. Д. Клочка, "однією з найсуттєвіших характеристик художнього світу є ступінь та особливості візуалізації, його ейдетичність", яку він пояснює як "тривкість та яскравість внутрішнього зорового бачення того, що зображено в творі" [7, 12]. Степ, будучи елементом предметно-просторової системи пейзажних образів українського фольклору, візуалізується поетом на вищому літературному рівні, проте зберігає "прадавню архетипну сутність" (Г. Клочек). Знаковість, як важлива категорія художності твору, передбачає наявність міцних асоціативно-сміслових зв'язків, які й сакралізують образ або символ, відтворений автором в тексті, роблять його упізнаваним (йдеться про упізнаваний образно-естетичний "код" культурної епохи, національної традиції, світогляду та індивідуально-авторського стилю), близьким, зрозумілим і рідним для сприйняття колективного несвідомого українців. "Ошляхетнені магічним доторком генія" [5, 166], Шевченкові вдалося закріпити головні ейдоси українського степу, які в його світомисленні пов'язуються з козацтвом. Так, саме козацький степ пластично малює митець словом і пензлем. Особливість такого світосприйняття пояснюється його умінням "сприймати і відповідно виражати український пейзаж не тільки як митець-живописець", а саме – баченням людини, "наділеної постійним відчуттям історії" [6, 44]. Яскрава орнаментальність і декоративність образу степу в художній інтерпретації поета поглинається історію/націософськими та філософічними роздумами. Проте діють ці виразально-сміслові площини комплексно, синтезуючись у художньому світі цілісну картину, яка й виводить категорію універсального топосу "степ", за яким прочитується кривава історія України та доля людини (чи то козака,

якого поборити в степу поховують, чумака, змученого степовими шляхами, чи то дівчини або матері, які до степу проводжають коханих і зі степу чекають на них, та не дочекаються ніколи). Авторською актуалізацією хронотопу козащини можемо пояснити відсутність у поетичній символіці Шевченкової творчості мотиву кам'яних ідолів – скіфських баб, образ яких не був інтегрованим поетом в його степовий Універсум.

Зупинимось докладніше на вищезазначених двох знаково-семантичних домінантах образу степу в поезії Т. Шевченка, а саме: на історіософії степу та філософічній рефлексії, яка відбувається на тлі степового пейзажу під впливом того ж степу, адже естетичне і релігійне почуття і філософічна свідомість, як зазначав свого часу Д. Чижевський, прокидаються на ґрунті степового ландшафту [16,20].

"Художня історіософія" (А. Астаф'єв) творчого доробку Кобзаря визначається своїми ключовими символами-міфологемами, які є унаочненням героїчної, історико-драматичної долі української нації. Серед них – Дніпро, море, могили, кургани, степ, які є елементами архетипних в своїй основі авторських пейзажів: "У моїй хатині, як в степу безкраїм, // Козацтво гуляє, байрак гомонить, // У моїй хатині синє море грає, // Могила сумує, тополя шумить" ("Гайдамаки"). Образна картина не завуальована, а навпаки – ніби на "поверхні" тексту лежать промовисті візії бажаної України як міцної та незалежної держави, і саме національний архетип Хати (інваріант Дому за М. Гайдеггером) є тією символістичною моделлю, яку закріплює поет контекстом свого національного імперативу ("В своїй хаті своя й правда..."). Власне, це і є "перетворення топосу на хронотоп" (А. Швецова), оскільки саме цей "культурний хронотоп, що поєднує географічний ландшафт з історичною пам'яттю, утворює основу для реконструкції одного з елементів національного характеру" [17, 128], а також для національного образу світу в цілому.

Прикметною рисою художнього відтворення степу Т. Шевченком є його ландшафтна конкретика. Поет виявляє дивовижну обізнаність із елементами степового довкілля; йому вдалося створити панорамне бачення степового простору, його геоваріативність. Зір митця з високою поетичністю та художньою інформативністю фіксує гаї, байраки, видолінки, річки, яри, луки, лани, поля, ставки, які є важливими формами степової екосистеми. Для митця вони гармонійно співіснують поряд ("Тихесенько вітер віє, // Степи, лани мріють, Меж ярами над ставами // Верби зеленіють..." ("Сон"), "...А кругом // Широколисті тополі, // А там і ліс, і ліс, і поле, // І сині гори за Дніпром..." ("Княжна") – майстерно змальована лісостепова межа України). Шевченкове порівняння гаю з "оазисом в пустелі аравійській" [18, 29] є ключем до розуміння цього топосу: гай, як окультурений, освоєний людиною степовий дикий простір, в інтерпретації поета є оазою духовною; від того

уява читача витворює візію степового хутора, обсадженого гаєм, як locus amoenus – прекрасного місця, місця місць:

...Над Дніпром широким,
В гаю – предвічному гаю,
Поставлю хаточку, садочок
Кругом хатини насажу...
...Дніпро, Україну згадаєм,
Веселі селища в гаях,
Могили-гори на степах –
І веселенько заспіваєм...

"Чи не покинуть нам, небого..."

Географічно-ландшафтне пояснення поетових візій існує: за цими поетично-географічними фактами легко визначити той просторовий локус українського степу, про який пише поет, Т. Шевченко візуалізує Наддніпрянську Україну, епіцентром якої є Дніпро. За географічними вказівками автора читач відтворює так звану "етнічну карту" або "інфраструктуру українського історичного життєпростору" (Ю. Барабаш), за якою визначається "своє" (рідне) та "чуже" (вороже). Ця дихотомія яскраво виявлена у поетичній творчості Т. Шевченка ("Своє поле! Яке то ти Широке...Широке!.. Як та воля", "наше поле"- "чуже поле"), зокрема й при зіставленні створених митцем пейзажів українських степів із киргизьким степом-пустелею. У листі до А. І. Лизогуба поет пише: "В цій широкий пустелі мені тісно, а я сам [...]. Пустеля, абсолютна пустеля, без найменшої рослинності, пісок та каміння [...]. Дивлячись на це омертвіння (безжизненность), така туга охоплює, що не знаєш, що з собою робити, і якщо мені було б дозволено малювати, то, їй Богу, нічого не малював би, така порожнеча" [19, 262]. Шевченкові щоденникові записи, які найправдивіше інформують про особливості рецепції степового ландшафту митцем, слугують ключем розуміння як його світосприйняття, так і окремих моментів творчості, які пов'язані із топосом степу зокрема.

Отож, у житті Т. Шевченка був степ не тільки український. Закономірно, що чужинський степ ("...оця незамокнута тюрма" [20, 413]) увійшов у його творчість і душу. Порівнюючи Т. Шевченка-в'язня з Іваном Богословом, З. Сераковський писав: "Батьку! Великі люди перетерпіли великі страждання. А одне з найбільших – несходимий степ, дика пустеля. – У пустелі жив співець Апокаліпса – у пустелі живеш тепер ти, наш лебедю!" [10, 88]. Випробуванням був для поета цей степ, але одночасно він нагадував батьківщину. Порівнюючи українські степові пейзажі в поезії Т. Шевченка з описами степового ландшафту у творах часів заслання можемо виявити так звану симультанність в степовому пейзажотворенні, що визначається наявністю в тексті "кількох рядів одразу", це певна одномоментність співіснування кількох смислів,

сюжетних ліній або ж так званий "закамуфльований підтекст", який декодується читачем.

По-перше, степовий пейзаж-простір і пейзаж душі ліричного героя сприймаються як цілісність; по-друге, Т. Шевченко виявляє властиву його стилю геніальну простоту в естетизації навколишнього простору, нехай і чужого йому. Генетично вроджений потяг до прекрасного, характерний для живописців, визначав світосприйняття Шевченка-малювача. Прикладом авторського естетизму може слугувати подібний до офорту (рисунок з невеликим кольоровим акцентом) пейзажний замальовок з невідомої поезії:

На восьме літо у неділю,
Неначе ляля в льолі білій,
Святеє сонечко зійшло.
Пустиня циганом чорніла...
Билини навіть не осталося;
Тільки одним одно хиталося
Зелене дерево в степу.

Червоніє по пустині
Червона глина та печина,
Бур'ян колючий та будяк,
Та інде тирса з осокою
В яру чорніє під горою,
Та дикий інколи кайзак
Тихенько виїде на гору
На тім захилім верблюді...

"У Бога за дверми лежала сокира".

Семантично виразні естетичні концепти (порівняння святого сонечка з лялею в льолі білій, зелене дерево в степу як символ самотності поета і знак життя) втілюють життєлюбство Т. Шевченка, яке проявляється навіть у неволі. Кольористика реалій степового пейзажу (червоніє червона глина, тирса з осокою в яру чорніє під горою), символічно-знакові фітообрази колючого бур'яну та будяка семіотизують чужий, а точніше, ворожий для митця світ, у якому він самотній. Названі образи дотичні до близьких Шевченкові етноміфологем, за якими він писав-малював свою Україну, але на чужині вони ніби втрачають етноенергетичну силу:

І там степи, і тут степи.
Та тут не такії,
Руді-руді, аж червоні,
А там голубії,
Зеленії, мережані
Нивами, ланами,
Високими могилами,
Темними лугами...

"А. О. Козачковському".

В засланні поетові бракувало високих, милих його серцю могил, про що свідчать його неодноразово заявлені у поетичних рядках мрії "...дожити, подивитись, // О Боже мій милий! // На лани тії зелені // І тії могили!" [20, 479]. За ними Т. Шевченко ідентифікував Україну, яка була для нього "історичною домівкою" (Е. Сміт), історичну поезію природи й простору своєї країни поет глибоко розумів і, як вияв "поєднання географічного ландшафту з історичною пам'яттю" (А. Швецова), у його світомисленні могили є сакральними архетипами.

Психологічний струмисько Шевченкового степу потужний, зумовлений яскравим, послідовним, і, що суттєво, "історіософським антропоцентризмом" [16, 170], який Д. Чижевський називав однією із прикмет поетичного стилю поета. Конкретизуючи поняття "історіософського антропоцентризму" Кобзаря, шевченкознавець Ю. Барабаш акцентує на тому, що найповніше в творчості, історичній пам'яті, свідомості, міленирних візіях поета втілювалась суб'єктивно-антропологічна сутність історіософії за своєю природою "людська", поетична і глибоко національна [1, 54]. Медитативно-пейзажний контекст поетичного доробку Т. Шевченка теж позначений впливом історіософського антропоцентризму. Зокрема для Т. Шевченка природа є чимось підрядним людині, резонує або віддзеркалює людські переживання і, вдвляючись і вслухаючись в неї, людина чує і бачить тільки себе саму [1, 129]. Важко знайти в поета безлюдний пейзаж: так чи інакше в ньому відчувається людина. Про цю рису Шевченкового світосприйняття художника-поета писав І. Франко: "...Шевченко, хоч маляр і великий любитель пейзажів, у поезії не часто їх малював. Він концентрував тут свою увагу на людях, на їх чуттях і ділах" [13, 102]. Поетичні пейзажні замальовки Кобзаря позначені чуттєво-антропоморфічним колоритом: почуття ліричного героя виявляються на фоні природного ландшафту. Зокрема в оточенні степу, який вражає своєю безмежністю і величчю, людина опиняється сам на сам зі своїм "Я". Пейзажні полотна Т. Шевченка теж оживлені присутністю людини: кобзар з поводитирем, дівчина, родина біля хати, козак з дівчиною. Степ, як домінуючий ландшафт, рефлексується в поезію залежним від настроєвості ліричного суб'єкта. Виразно виступає тотожність степового і людського настрою: "А тобі, мій одинокий, // Мій друже єдиний, // Горе тобі на чужині // Та на самотині. // Хто з тобою заговорить, // Привітає, гляне?... // Кругом тебе простяглася // Трупом бездиханим // Помарнілая пустиня, // Кинута Богом" [20, 477]. Образ вигнанця пов'язується з власне історіософською інтенцією.

Поетичні пейзажі степу в Т. Шевченка характеризуються фрагментарністю, мозаїчністю зображення, що є результатом сюжетної зумовленості, декоративністю (орієнтація митця на виразні подробиці, важливі для розкриття ідеї та посилення звучання образу, виділення

значимої деталі) та пластикою панорамності, які все таки піддаються цілісній реконструкції знаково-національного образу степового простору. Пейзажні реалії, усталені прикмети етноп простору, визначальні для українського степового ландшафту, поет наділяє сакральним смислом: "могила" – це і сховище національної пам'яті, і вміст самої душі поета, ключова метафора козацтва і минулого загалом [3, 119]; архетипне в своїй основі і етнокольорове нюансування степового пейзажу – "блакитні здалека" гори-могили ("Сон"), "степи та могили", "Дніпр широкий", "степ і степ, ревуть пороги" ("Думи мої, думи мої"), "могили-гори" ("Думи мої, думи мої"), "сині гори за Дніпром" ("Княжна"), "Засиніли понад Дніпром // Високі могили" ("Прийшла"), "поле, як те море, // Широке, синіє" ("Тополя"), "могили синіють" ("Гайдамаки"), степи "голубії" ("А. О. Козачковському"). Синій колір, поряд із жовтим, належить до кола головних символів – етнічних барв українського народу. Жовтий колір відповідає сонячному культу праукраїнців, поклонінню Дажбогу-Сонцю, синій "символізує універсум, утворений Дажбогом. Синь – це буття, природа, земний устрій, породжений Богом для людини" [15, 47]. Семантика етнічної кольористики включена в Шевченків світ як знак того Едему, Божої благодаті для людини; могили в степу є тим сакральним локусом національної пам'яті, які тримають людину на своїй землі. В цьому контексті теж простежується симультанність зображальної (колір як ознака, атрибутивна характеристика, описова деталь) та виражальної площин (смысловое наповнення, яке домислюється реципієнтом через актуалізацію маркерів і знаків національного світогляду). Походять ці живописно-зображувальні елементи з української народної творчості, "у цій архетипності і криється їх збуджувальна сила" [5, 166].

В силу великої ваги знакового образу степових могил у творчості Кобзаря доцільно детальніше зупинитися на розгляді тих архетипних смислів, які актуалізуються в поетичному дискурсі митця.

Могили або, як їх ще називають у народі, кургани – особливі невід'ємні елементи степового космосу, які "так злилися зі степовим пейзажем, що тепер без них важко уявити сам степ" [11, 40], знаходяться в статусі художнього предмета, які, будучи носієм сакрального смислу і енергетики, доповнюють цілісну Шевченкову візію степу. Прикметно, що саме з могили відкривається перспективна панорама степового простору; крім того, "могили вносили в український степ дискретність, роблячи його більш різноманітним, а також давали змогу посилити природні можливості людини, розширюючи його (степу. – Т. І.) круговид" [9, 284], і тільки майстерність і живописність авторського слова спроможне передати живий неповторний світ буття степу, який ще повніше відкривався з висоти кургану. Щоб зрозуміти ті емоції, які викликає панорама степу з висоти могили, та й навіть усвідомити значення самого факту підняття на курган, що височіє над степом не одну тисячу років, читачу необхідно мати власний досвід, пережити

подібне. Видатний український учений-археолог Борис Мозолевський так описував сходження на курган: "Справді, то дивне відчуття – зійти на степовий курган і, заплущивши очі, побачити раптом себе в іншому світі, зовсім з іншими, не нашими вимірами і уявленнями" [11, 41].

У площині творчості Т. Шевченка могила є тією найвищою фізично-просторовою точкою художнього тексту, яка, окрім суто функціонально-пейзажного призначення виражати певний часопростір створеного митцем внутрішнього світу, виконує роль сакрального локуса, на вершинній точці якого відбувається катарсисне очищення, мить осяяння, вивільнення внутрішньої енергії ліричного героя (до могили "...приходять живі в своїй одвічній потребі самоосмислення" [2, 134]). Концептуальна повнота буття могил у контенті Шевченкової історіософії в першу чергу досягається осмисленням "Заповіту":

Як умру, то поховайте
Мене на могилі
Серед степу широкого
На Вкраїні милій,
Щоб лани широкополі,
І Дніпро, і кручі
Було видно, було чутно,
Як реве ревучий.

Художньо довершена, витончено естетизована поетом пейзажна картина степової України – факт, який важко спростувати. Та найголовніша її цінність у символіко-виражальній складовій: Т. Шевченко, сакралізуючи степові могили, "закріплює" їх ейдетичність і знаковість для пейзажу степу ("у Шевченка немає могил без степу і немає степу без могил" [6, 209]), вони стають кодами його націософських поглядів (медіатори між зовнішнім і внутрішнім, *profanum* і *sacrum*, минулим і майбутнім):

Усі ті могили, усі отакі.
Начинені нашим благородним трупом,
Начинені туго. Оце воля спить!

"Буває, в неволі іноді згадаю..."

У контексті художньо-літературному могили-кургани сприймаються своєрідними "синапсами". Пригадаймо кобзаря Перебендю:

На могилі кобзар сидить
Та на кобзі грає.
Кругом нього степ, як море
Широке, синіє;
За могилою могила,
А там – тільки мріє...

"Перебендя".

Старий кобзар усамітнися, "заховався в степу на могилі, щоб ніхто не бачив", і саме в цьому сакральному локусі відбувається незвичайне

спілкування Перебенді з Богом ("То серце по волі з Богом розмовля"). Характеризуючи художній простір народнопісенного фольклору відмічаємо сакралізацію образу могили. В історичній думі "Смерть козака бандуриста", як і в Т. Шевченка, "...сидить на могилі // Козак старесенький, Як голубонько сивесенький, // Та на бандуру грає-виграє..." [12, 71]. Консолідує образи двох кобзарів чистий степ та місія носителя і будителя історичної пам'яті ("І будуть козаки подорожні проїжджати, // І твій голос (*бандури*. – *Т. І.*) зачувати..." [12, 72]; у Т. Шевченка цей мотив значно глибший і полісемантичний з точки зору інтерпретації образу кобзаря, але виразно простежується авторське увиразнення унікальності кобзарства – "Один він між ними, як сонце високе..." [20, 41].

"Фольклорність" Т. Шевченка відчутна і очевидна. Фольклорно-поетичні традиції позначились як на загальній образності творчості поета, так і на поетиці зображення степу, але особливим є те, що "увесь той...сік українських пісень народних перетворений в кипучу кров самого Шевченка, закрашений сильно його індивідуальністю" [14, 305]. Те, що митець "був унікальним виразником народної образної свідомості" [6, 43], зумовлювалось глибоким знанням історії і душі свого народу, його геніальною обдарованістю майстерно писати і, зокрема, геоетнічною вкоріненістю, під якою ми розуміємо міцний сакральний зв'язок людини із рідною землею. Слугуючись термінологією П. Савицького, "місцерозвитком" поета був не стільки обмежений географічний локус (місце народження), а Україна як "явище, закорінене у реальному часі і просторі" [1, 5] і водночас сакральна національна міфологема, яка в його світомисленні "належить площині конкретно-історичної модальності й водночас сфері метафізичній, трансцендентній" [1, 5].

За справедливим переконанням М. Коцюбинської, Шевченкові художні взаємини з фольклором українського народу максимально наближені до стихії, духу народної пісні; поету властиве "постійне прагнення її перетворення, переосмислення, підкорення своїм індивідуальним художнім завданням. Мовби працює потужний генератор для переробки поетичної енергії фольклору" [8, 85–86]. Власне, ці енергетичні імпульси, які ріднили степ в народній пісні зі степом у Т. Шевченка, генерували архетипні первні – знаково-образні "коди" степу, які входили в загальну національну формулу українського світу, як от: чисте поле, "Великий Луг – батько, А Січ – моя мати", Дніпро-Славути, "тихії води, яснії зорі", "місяць ясний", "степи високі", "могили високі", "запорізький степ", "степ веселий", "гай зелененький", орел сизий, вітер в полі та інші.

Можемо виділити образи і мотиви, суголосні з усною народною творчістю. Зокрема мотив сходження на могилу є спільним художнім фактом, знаковим для творчості Т. Шевченка та українського фольклору.

Як зазначалося вище, у Т. Шевченка образ могили зазнав глибокого історіо- та націософського акцентування, тоді як в історичних піснях локус "могила" є елементом художнього простору, який функціонує як місце чату в степу:

Ой вижду я на могилу,
Подивлюся на долину:
Долів, долів долинами
Ідуть турки з татаринами... [12].

"Ой вижду я на могилу".

Усталені уснопоетичні степові знаки, доповнюючись авторськими поетикальними інноваціями (маємо на увазі збагачений зображально-виражальний інструментарій Т. Шевченка), індивідуальними смисловими штрихами і рельєфними увиразненнями, проходили закономірний процес літературно-поетичної "легітимізації" топосу степу як національно-знакового пейзажного образу з яскраво вираженим історіо- та націософським осереддям (У нас воля виростала, // Дніпром умивалась, // У голови гори слала, // Степом укривалась! [20, 278] або "Степ і степ, ревуть пороги, // І могили-гори. // Там родилась, гарцювала // Козацькая воля..." [20, 54]).

Образ степу, поряд із художнім образом України, в творчості Т. Шевченка належить до феноменів коваріативного типу, тобто таких, які "зберігаючи первісну природу, водночас зазнають... тих чи тих внутрішніх трансформацій, збагачуються новим змістом і контекстуальними конотаціями" [1, 7–8]. Зберігши народнопоетичну концепцію степу як козацької вольниці, поет створив довершену художню модель степу як знаково-національного елемента українського пейзажу.

1. *Барабаш Ю.* Тарас Шевченко: імператив України. Історіо- й націософська парадигма. – К., 2004; 2. *Василенко В.* Наша доля прослалася степами. Есе-роздум. // Пам'ять століть. – 1998. – № 6; 3. *Грабович Г.* Шевченко як міфотворець. – К., 1991; 4. *Іванишин П.* Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти): Монографія. – Дрогобич, 2005; 5. *Клочек Г.* Енергія художнього слова. Збірник статей. – Кіровоград, 2007; 6. *Клочек Г.* Поезія Тараса Шевченка: сучасна інтерпретація. Навчально-методичний посібник. – К., 1998; 7. *Клочек Г.* "Художній світ" як категоріальне поняття. Матеріали до спеціального курсу "Теорія літературного твору та мистецтво його аналізу". – Кіровоград, 2007; 8. *Коцюбинська М.* Етюди про поетику Шевченка. – К., 1990. 9. *Крисаченко В. С.* Екологічна культура: теорія і практика. Навчальний посібник. – К., 1996; 10. Листи до Т. Г. Шевченка. 1840–1861. – К., 1962; 11. *Мозолевський Б.* Скіфський степ. – К., 1983; 12. Українські народні думи та історичні пісні: Зб. / Упорядн., приміт. О. Т. Таланчук; передм. Б. П. Кирдана; худож. К. О. Музика. – К., 1990; 13. *Франко І.* Твори: В 20 т. – К, 1955. – Т. 17; 14. *Франко І.* Переднє слово до видання "Перебендя" // Франко І. Зібр. тв.: у 50-ти т. – Т. 27; 15. *Фурман А. В.* Психокультура української ментальності: Наукове видання. – Тернопіль, 2002; 16. *Чижевський Д.* Нариси з історії філософії на Україні. – Випр. вид. – К., 1992; 17. *Швецова А.* Культурні проєкції національного характеру // Сучасність. – 2000. – № 7–8; 18; *Шевченко Т. Г.* Повести / В суп. стаття Ю.А.Івакіна; Прим.

В. С. Бородин. — К., 1986; 19. *Шевченко Т.* Собрание сочинений в 4-х томах. — Т. 4. / Под ред. И. Я. Айзенштока, Ф. Я. Приймы. — М., 20. *Шевченко Т. Г.* Кобзар. — К., 1999.

М. Ткачук, докт. філол. наук, проф.

НАРАТИВНА ОПТИКА ПОЕМИ "КАТЕРИНА" ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Сучасна наратологія розглядає наратора як суб'єкта мовлення, носія оповіді, що виступає як зображувач світу і як зображений, як-от Устина в повісті "Інститутка" Марка Вовчка. Такий тип оповідача називають гомодієгетичним. Традиційним було уявлення, що наратор посідає проміжне становище між героєм і автором. В. Виноградов у свій час увів поняття "образ автора", тобто суб'єкта мовлення, який наділений біографічними рисами свого творця. У сучасній наративній термінології це гетеродієгетичний (третьоособовий) розповідач, якого В. Смілянська називає "власне автором" [5, 133]. Цей тип постає у ролі не зображуваного, але творцем змальованого світу зі своїми поглядами на дійсність і події. Первісний автор твору у текст не входить: він перебуває у стані мовчання, відноситься опосередковано до твору і становить собою феномен, за Бахтіним, позаестетичної величини, коли "у мені закінчується будь-яка наявність; коли завершується у мене все буття як таке" [2, 180]. Тому первісний автор набуває трансцендентальності до твору, але перебуває до нього в іманентній позиції, зокрема у створених образах нараторів і героїв.

Окреслені суб'єкти наративу були визначені французькими структуралістами й постструктуралістами, відокремлені від первісного автора, а тому їх розрізнення важливі для розуміння наративної природи того чи іншого твору. Жодного із них (навіть гетеродієгетичного наратора, найбільш об'єктивного) не можна прямо співвіднести з творцем художнього твору: виявом, а не вираженням його інтенції стає тільки твір як ціле, як естетичний феномен. Уже в творах Г. Філдінга, Л. Стерна, Й. Гете, М. Гоголя, Г. Квітки-Основ'яненка оповідач чи розповідач, хоча й співвідноситься з обличчям автора, проте виділяється у наративі тексту, є його невід'ємним компонентом [6, 20]. Інколи, як у повісті "Музикант" Т. Шевченка, створюється паралелізм художньо-життєвих ситуацій наратора і героя, який виконує важливу функцію естетичного цілого.

Ліро-епічний твір за своєю природою суттєво відрізняється з точки зору комунікативної будови, структури оповідної стратегії. Такий текст сприймається читачем як монологічний, хоча при цьому ліро-епос може містити мовлення різних суб'єктів, у ньому пересікаються точки зору

ліричних персонажів та ліричного розповідача. Це поєднання різних семантичних планів, розбіжних просторових та часових позицій оповідача. При цьому читач має декодувати таке складне повідомлення, щоб зрозуміти авторську художню модель світу. Тому для ліро-епічної наративної ситуації характерне взаємопроникнення мовлення персонажа й наратора. Якщо у прозовому наративі читач може ознайомитися з внутрішнім монологом героя його висловлюваннями, то в ліриці часто відсутнє таке розрізнення. Слова й думки героя стають синкретичними й інтегрованими в мовлення ліричного наратора. Точка зору героя або другорядних персонажів може виявлятися лише в кількох фразах ліричного автора. Відтак, ліро-епічна поема вимагає прочитання з точки зору теорії оповіді, адже в її художню структуру закладено складну мовленнєву організацію.

У часи Т. Шевченка в жанрі поеми романтики прагнули знайти нейтральну позицію стосовно героя, який поставав винятковою особистістю, людиною-монолітом, яскравим індивідумом. Цієї поетики не обминув Т. Шевченко, виявляючи винахідливість у викладових формах і конструюванні світу та людини в ньому. З цією метою він використовує образ наратора, який зреалізовує інтенції автора і діє паралельно до розказуваної історії героїв. Читач може судити про постать наратора за його дискурсом, за умінням розгортати картину буття персонажа. Відтак художній світ поеми моделюється через паралелізм планів та оцінок наратора і героїв. Героїня "Катерини" виступає щодо розповідача як суб'єкт рівноправної свідомості, який розглядає героїню як "іншого", як самостійну особу. Проте у дихотомічній структурі поеми образ наратора і героїні нероздільні. Такою є композиція суб'єктних відношень поеми. Поєднання цих двох смислових структур у тексті утворює роздільно існуючу тотожність – образ наратора й образ героїні. Розповідач вільно пересікає межу естетичної реальності, розсовуючи план зображення, коли героїня переходить цю межу наратора, і в наратив твору вклинюється дискурс героїні чи героїв.

Наративна стратегія поеми Т. Шевченка є складною. Екстрадієгетичний наратор звертає увагу на інтрадієгетичного [7, 50] персонажа, чим увиразнюється як зовнішній, так і внутрішній світ героїні. Він моделює суб'єктні відчуття Катерини, вибудовує контекст розповіданої історії. А тому зовнішній наратор (у граматичній формі) переходить на теперішній час, отже, всезнаючий розповідач у багатьох епізодах стає на точку зору героїні. З огляду на парадигму точок зору, зокрема психологічної, Т. Шевченко вдається до таких форм фокалізації: нульової, внутрішньої і зовнішньої.

За жанром "Катерина" Т. Шевченка – *центрогеройна поема*, дія в ній розгортається довкола героїні, яка є суб'єктом звертання ("Катерино, серце мое! / Лишенько з тобою! / Де ти в світі подінешся / З малим сиротою?") і об'єктом розповіді. Шевченків розповідач конструє

художній наратив так, що він концентричними колами обертається навколо Катерини, його дискурс відчувається як слово про присутню особу, за якою він спостерігає, співчуває, горює. Створений автором розповідач становить собою ядро наративу, його точка зору на події – це точка зору ауторіального [11, 41] розповідача, який чітко і недвозначно формує читацьку рецепцію, явно висловлюється про своїх персонажів, надає їм слово. Для розуміння кругозору, ідейної концепції твору, порушених питань суттєвим є саме ауторіальний дискурс наратора. У такий спосіб через оптику розповідача створюється образ-особистість, що особливо яскраво втілюється в головній героїні твору. Художня тканина ліро-епічної поеми засвідчує, що експліцитний гетеродієгетичний наратор дивиться на героїню як на особу, усвідомлює її в категоріях власного "я", але не як "іншого". Така суб'єктивна модальність образу зумовлюється точкою зору розповідача, який, за словами М. Бахтіна, "художньо освоює героя" і здійснює це, передавши йому свій надлишок оцінки й оформлення, наділяючи героя своєю самосвідомістю, переживаннями, які, проте, виходять з-під влади розповідача [3]. Наратор не просто художньо освоює образ, але стає невіддільним від нього. Звідси – його проникливі монологи, біль серця, рефлексії над долею Катерини, уміння органічно поєднати естетичну й етичну оцінку, витворюючи героїню як художній феномен.

У романтичній епіці Шевченкової доби увага зосереджувалась на подіях, акціях, що знайшло своє втілення в "наративі про події". Проте в байронівській поемі, до якої тяжів Т. Шевченко, важлива роль відводилась ліричному началу, тому ліричний оповідач викладає свої роздуми у ліричних відступах, в яких від власного імені висловлює точку зору на описувані події. У Т. Шевченка ці відступи набувають узагальнюючого філософського характеру, але водночас пов'язані з особистісним началом, на що вказує першоособова форма такої наративної ситуації: "Візьміть срібло-злото / Та будьте багаті, / А я візьму сльози – / Лихо виливати; / Затоплю недолю / Дрібними сльозами. / Затопчу неволю / Босими ногами! / Тоді я веселий, / Тоді я багатий, / Як буде серденько / По волі гуляти!" [10, 29]. При цьому наратор використовує цитатний дискурс, яким так само ліризував поему. Тому своєрідно виражається ідеологічна точка зору у структуротворчості фікційного світу поеми. Це виявляється у персональній присутності екстрадієгетичного наратора, який постійно висловлює своє ставлення до історії зведеної дівчини, про яку розповідає, і про сам дискурс, який викладає перед реципієнтами. З цією метою він звертається до персонажа або уявних слухачів: "Бач, на що здалися карі оченята: / Щоб під чужим тином сльози виливати! / Отож-то дивіться та кайтесь, дівчата, / Щоб не довелося москаля шукать, / Щоб не довелося, як Катря шукає... / Тоді не питаєте, за що люде лають, / За що не пускають в хату ночувать".

Об'єктивність наративу в поемі Т. Шевченка пов'язується з прямим словом наратора як самототожним суб'єктом, але він уміє говорити мовою героїв, дивитись на світ їхніми очима та очима народу. Диктат розповідача відчувається в його рефлексіях, що передують або увиразнюють фрагменти розказуваної історії Катерини. Такі наративні форми були характерними для ліро-епосу в добу Т. Шевченка-романтика, адже мистецтво слова переслідувало не тільки естетичну, а й пізнавальну і повчальні функції, обертаючись навколо буття і драматичної долі людини. Звідси – резонерство наратора у його рефлексіях. Мета такого дискурсу – викликати у реципієнта співпереживання, замислитись над вчинками героїв і стійкими законами народної моралі, яких нікому не дано порушувати.

Поетика художньої розповіді будується на персонажній фокалізації: "Вичуняла Катерина, / Одсуне кватирку, / Поглядає на улицу, / Колише дитинку; / Поглядає – нема, нема... / Чи то ж і не буде? / Пішла б в садок поплакати, / Так дивляться люде. / Зайде сонце – Катерина / По садочку ходить, / На рученьках носить сина, / Очиці поводить: "Отут з муштри виглядала, / Отут розмовляла, / А там... а там сину! сину!" / Та й не доказала". Катерина виконує функцію фокального персонажа, адже на ній зосереджена увага наратора, який фіксує кожен крок, подих серця покритки: "Прийде до криниці, / Стане під калину, / Заспіває *Гриця*. / Виспіває, вимовляє, / Аж калина плаче". У багатьох фрагментах тексту все побачено Катериною, представлено через її сприймання, хоча суб'єктом мовлення є не вона, а розповідач. Освітлення, навіть почуття, емоційна тональність линуць у цій картині, представляються з погляду героїні. Завдяки персонажній фокалізації героїня постає носієм свідомості, а не самосвідомості, оскільки представлена у форматі наратора: Катерина – тільки оптика, що освітлює картину, вона й сама частина цієї картини, знаходиться в середині її: "А тим часом вороженьки / Чинять свою волю – Кують речі недобрії. / Що має робити? / Якби милий чорнобривий / Умів би спитати... / Так далеко чорнобривий, / Не чує, не бачить, / Як вороги сміються їй, / Як Катруся плаче. / Може, вбитий чорнобривий / За тихим Дунаєм: / А може – вже в Московщині / Другую кохає! / Ні, чорнявий не убитий, / Він живий, здоровий... / А де ж найде такі очі, / Такі чорні брови? ". Героїня Т. Шевченка зображується в параметрах гетеродієгетичного наративу, проте наділена автономною свідомістю. В інших сегментах тексту спостерігається нульова форма фокалізації, яка визначає наративну стратегію, що розгортається в художньому просторі тексту. Всезнаючий наратор формує запропоновану модель світу відповідно до драматичної ситуації. Т. Шевченко знайшов особливу тональність розповіді: його наратор прагне бути об'єктивним, водночас і повчальним, пророчим, часто наближений до інтенції і слова героїні: ось у саду покритка прощається, говорячи про свою замислену спокуту за заподіяне: "Боже ти мій!.. Лихо

моє... / Де мені сховатись!.. / Заховаюсь, дитя моє, / Сама під водою, / А ти гріх мій спокутуєш / В людях сиротою, / Безбатченком!.." Зберігається нульова фокалізація екстрадієгетичного наратора, бо він єдиний володіє інформацією про те, що відбувається з Катериною. Водночас наратор глибоко проникає у внутрішній світ героїні: через його слово пробивається її слово. Виникає наративна ситуація рівноправності голосу розповідача і героїні як суб'єктів пізнання світу, рефлексій над життям. Більше того, розповідач своїм лірично забарвленим наративом і тональністю немов проникає у душу Катерини: через нього вона говорить сама, виливаючи свої болі в монолозі. Хоча в цих епізодах Катерина постає як інтрадієгетичний оповідач, проте гетеродієгетичний наратор як деміург перебуває зверху над картиною художнього світу, творить її зрозумілою для реципієнта.

Відтворюються наративні ситуації, коли спостерігається рівноправність дискурсів розповідача і героїв як суб'єктів пізнання світу, оскільки це пізнання в двох випадках артикульовано як самопізнання буття. За моделі відсторонено-об'єктивної розповіді в художньому дискурсі наратора чути голос Катерини, який аплікується у наратив, стає схожим на невластне пряме мовлення. Зокрема, в епізоді зустрічі з чумаками Катерина змушена просити милостиню: "Іде шляхом молодиця, / Мусить бути з прощі. / Чого ж сумна, невесела, / Заплакані очі? / У латаній свитиночці, / На плечах торбина, / В руці ціпок, а на другій / Заснула дитина... // Бере шага, аж труситься: / Тяжко його брати!.. А дитина? / Вона його ж мати. / Заплакала, пішла шляхом, / В Броварах спочила, / Та синові за гіркого / Медяник купила". Сцена наповнена психологічними нюансами: відчувається внутрішня боротьба в душі матері, сором просити милостиню: "Бере шага, аж труситься". У Катерини розвинене відчуття святого материнства, вона жебрачить Христа ради не для себе, а для сина, аби нагодувати його. У цьому сегменті тексту говорить оповідач, але й відтворюється мовлення героїні, у межах "однієї мовної конструкції зберігаються акценти двох різноспрямованих голосів" (М. Бахтін), зближуються інтенції розповідача та персонажа, хоча й відчувається певна їх різноспрямованість. Виникає враження, ніби Катерина слухає слова наратора і тих, що за ним. У художньому дискурсі поеми, особливо під час тернистого шляху в Московщину героїня поступово наближається до наратора, до його і свого голосу. Наратор думає про героїню не як про байдужу особу, а співчуває їй ніби собі самому. Він бачить у Катерині людину, шляхетний духовний світ якої розтоптали. На погляд І. Франка, у художній візії Т. Шевченка важливе місце займає тема "пониження людської гідності, якого головним і найтиповішим виразом у нього є пониження жінчини, зрада і наруга над дівчиною, якій таким робом назавсідги відбирається можливість легального сімейного життя" [9, 464].

Відомо, що події, зображені у творах художньої літератури, повинні

бути внутрішньо вмотивовані. Про це писав ще Оноре де Бальзак: "Талант виявляється в змалюванні причин, що породжують факти, і прихованих порухів людського серця" [1, 126].

Сюжет поеми "Катерина" *концентричний*, тобто події у ньому розгортаються в причинно-наслідкових зв'язках. У її основу покладено історію сільської дівчини-красуні, яку знеславив російський офіцер, і вона стала покриткою. В експозиції наратор підкреслює, що Катерина знехтувала народною мораллю: "Не слухала Катерина / Ні батька, ні неньки, / Полюбила *москалика*, / Як знало серденько. / Полюбила молодого, / В садочок ходила, / Поки себе, свою долю / Там занепастила". У Катерини не було відчуття голосу совісті, емоційне начало і захоплення "москаликом" (іронічний сигніфікат наратора) притлумило раціональний погляд на світ, тому, засліплена коханням, вона зігнорувала народні приписи поведінки дівчини з парубком. Наратор акцентує, що дівчина покохала москаля, тобто чужинця, офіцера-панача, який з солдатами стояв на постої у селі. За наратором, він представник російської влади в Україні, її поневолювач. Адже Україна тоді була колонією Російської імперії. Катерина покохала напасника її народу, ворога, скоїла в очах громади села непростений гріх. З цієї причини громада суворо осудила покритку, спонукаючи батьків вигнати її з села. Поема починається такою композиційною одиницею, як ліричний відступ, який відіграє концептуальну роль у семантиці твору і його пафосі. Знаючи драматичну долю Катерини, наратор звертається до дівчат, уявних реципієнтів, аби вони винесли урок з почутої історії Катерини: "Кохайтесь, чорнобриві, / Та не з *москалями*, / Бо москалі – чужі люде, / Роблять лихо з вами". Розповідач обрамлює ліричний відступ, аби вдруге акцентувати свою засторогу: москалі не тільки чужі люди, а й знущаються, поводяться як напасники, заподіюють страждання, сміються над поневоленими: "Кохайтесь ж, чорнобриві, / Та не з москалями, Бо *москалі* – чужі люде, / Знущаються вами".

Драматичними фарбами всезнаючий наратор Т. Шевченка змальовує епізод вигнання дочки батьками з дому, застосовуючи оптику нейтральної фокалізації. Батько, як глава сім'ї, сидить за столом, "на руки схилився; / Не дивиться на світ Божий: / Тяжко зажурився". А мати – на ослоні, на якому пряла, вишивала рушники і сорочки для дочки, мріючи про час, коли віддаватиме Катерину заміж. Зовнішніми порухами й мовленням розповідач тонко відтворює психіку селян-батьків. Замість радості – прийшло горе в образі знеславленої дочки. Мати з болем в душі, в розпачі зі сльозами в очах кидає їй гіркий докір: "А де ж твоя пара? / Де світилки з друженьками, / Старости, бояре?" Ще І. Франко відзначив, що у творчості Т. Шевченка основоположним є концепт сім'ї, на основі якої Україна не втратить своєї самоідентичності, прямує в майбутнє. Саме сім'я в "тій формі, в якій вона здержалася в українських хуторах і селлах, не здеморалізованих ще посторонніми силами. Сімейне

життя, патріархальне і сумирне – то найбільша святість. Нарушення тої святості, вилом, зроблений у гармонії сімейного життя, се найтяжче нещастя для сім'ї, найтяжчий гріх, що вимагає дуже основної експірації" [9, 464] (очищення від гріха – М. Т.).

У річищі романтичного дискурсу наратор нагнітає події, використовує антитезу, увиразнює кожен епізод. Структура поеми споріднена байронічній структурі, зокрема поділ тексту на композиційні одиниці-епізоди, яскрава конфліктність, опозиційність романтичних натур (як-от Катерина втілює людяне начало, альтруїзм, а офіцер-спокусник – зла, безсоромності), експлікація гострих драматичних ситуацій, трагічна розв'язка. Логікою подій ліричний розповідач показує, що трагедія Катерини – це її особиста трагедія, але й трагедія громади. Село, яке вигнало покритку, переслідувало її і було жорстоким і непохитним. Конфлікт полягає в тому, що колективна психіка вступає в різке протиріччя з індивідуумом. Споконвічні патріархальні моральні закони сильніші за волю особи. В Катерині не була сформована внутрішньо зріла духовна домінанта української дівчини, уміння побачити підступність чужинця, розпізнати зло. Будучи покритою (народний звичай "покривання" полягав у тому, що дівчині, яка стала молодницею, пов'язували голову хусткою двома кінцями за потилицю, щоб не видно було її кіс; коли ж пов'язували так хустку незаміжній, яка стала молодницею, вважалося ганьбою), Катерина не замислюється над суворою правдою життя: "Катрусю накрили. / Незчулася, та й байдуже, / Що коса покрита: / За милого, як співати, / Любо й потужити. / Обіцявся чорнобривий, / Коли не загине, / Обіцявся вернутися. / Тоді Катерина / Буде собі московкою, / Забудеться горе; / А поки що, нехай люде, / Що хотять говорять". Вона ще живе ілюзіями. Її не бентежить, що дитина народилася безбатченком від москаля на її ганьбу. За переступ святих законів народної моралі Катерина опинилася за межами громади. Знайти коханого Івана – це прагнення Катерини вирватись, звільнитись від тяжкої біди, ставши дружиною "молодого москаля". Героїня діє відповідно до художньої інтенції наратора, який прагне відтворити трагізм буття жінки-покритки.

Сюжетно композиційна організація тексту будується на сюжетно-композиційній дихотомії. У семіосфері тексту "Катерини" існують, за спостереженням Л. Білецького, "два протилежні національні типи, що взаємно себе виключають, а у взаємних стосунках ведуть до конфлікту й катастрофи; а в цій останній завжди гине слабший, хоч в основі своїх духовних властивостей виявляє глибшу натуру, суцільнішу й послідовнішу, а в душі своїй носить вищу правду" [4, 151].

Всезнаючий наратор, співчуваючи молодиці на руках з дитиною, майстерно змальовує тернистий шлях Катерини. Прийшла зима, "свище полем завірюха", а подорожня вдягнена бідно: "У личаках – лихо тяжке! – / І в одній свитині. / Іде Катря, шкандибає". На шляху її поневірянь

зустрілися москалі. Вона розпитує у них про свого Івана: "А ті "Мы не знаем". / І звичайно, як москалі / Сміються, жартують: "Ай да баба! Ай да наши! / Кого не надують!" У дихомічній структурі поеми українські чумаки / москалі (російські солдати) – різні люди, по-різному вони ставляться до нещасної жінки. Наратор протиставляє два світи: українську моральність, альтруїзм, гуманність і російську нелюдяність і цинізм. Зовнішній наратор стає на позицію героїні. Відчувається його персональна присутність при діалозі Катерини з москалями, загалом у контексті наративного дискурсу, який він розвиває. Як резюме до почутого і побаченого, він представляє цитатний дискурс Катерини: "І ви, бачу, люде! / Не плач, сину, моє лихо! / Що буде, те буде. / Піду дальше – більш ходила... / А може й зостріну; / Оддам тебе, мій голубе, / А сама загину".

Кульмінаційною в поемі є зустріч Катерини зі своїм коханим на шляху. В аспекті хронотопної точки зору важливою є позиція наратора, який моделює художню картину світу, яку творить у форматі романтичної поетики, протиставляючи високе, шляхетне нічому, жорстокому. Він володіє можливостями наративного всевідання, а тому застосовує змінну фокалізацію. З художнього боку неперевершеними є зимові пейзажі, на тлі яких розігрується драматична картина. На коні Катерина побачила свого Івана, забувши лихо, яке заподіяв він їй. Її мовлення лагідне, вона ніжно його називає: "Любий! / Серце моє кохане! / Де ти так барився? / Та до його... за стремена... / А він подивився, / Та шпорами коня в боки". Цитатним дискурсом героїні наратор підкреслює, що своєю поведінкою Катерина – це не зганьблена і покинута покритка, а наречена чи дружина, яка, чекаючи милого, вийшла у снігову завію зустрічати його. Скільки страждань пережила вона, розшукуючи свого кривдника, але вона вже забула всі біди, аби він зласкавився над нею, не цурався своєї дитини. Та велике розчарування чекало її, офіцер-москаль, упізнавши зведену жертву, ганебно втікає від неї: "Чого ж ти утікаєш? / Хіба забув Катерину? / Хіба не пізнаєш? / Подивися, мій голубе, / Подивись на мене: / Я Катруся твоя любя, / Нащо рвеш стремена?". Ні прохання, ні докори, ні благання Катерини не розчулили серце офіцера. Вона готова на все, аби кривдник "не кидав сина". У відповідь вона почула брутальні слова: "Дура, отвяжися! / Возьмите прочь безумную!" Москаль не захотів навіть подивитись на сина, ганебно втік. Непорядна поведінка незвичайно вразила жінку: "Утікл.. нема!.. Сина, сина / Батько одцурався!". Вона у глибокому відчаї. Думка про самогубство як своє очищення від гріха прозвучала з вуст Катерини ще в домашньому садку. Вдруге після першої зустрічі з москалями, коли мати глянула на свого сина і "тяжко усміхнулась: / Коло серця – як гадина / Чорна повернулась". У цьому сегменті тексту наратив розвивається крізь оптику екстрадієгетичного наратора, який психологічну точку зору героїні доповнює за допомогою просторового всевідання і знання. З тонким

психологізмом всезнаючий наратор проникає в душу героїні, підготовлює реципієнта до страшної трагедії, у такий спосіб показуючи, що думка про самогубство у нещасної жертви зріла поступово. І ось прийшло прозріння: у цьому антигуманному світі вона нікому не потрібна: той, кого кохала, довірилася йому, клявся у вірності, зрадив і покинув її. Психічна криза і потрясіння довели її до межі: вона ще усвідомлено поклала сина на шляху і просила москалів, аби передали його "старшому", себто його батькові-офіцерові. І. Франко писав: "Катерина – натура проста, палка, вразлива, сангвінічна; ошукана москалем, відіпхнута, у своїм тяжкім горі вона думає тільки о собі, покидає дитину на шляху, а сама шукає на своє горе ліку – самотнього, який їй лишився, – у воді під льодом" [9, 468]. На квітучій, прекрасній землі народилася Катерина, де панували високоетичні засади життя, родинної гармонії, працелюбства, чесності, вірності. Вона була покликана творити добро і життя. Але в цей прекрасний світ нагло увірвалася чужа сила в особі офіцера-москаля. Покохавши його, Катря не знайшла щастя, а тільки ганьбу, хресну дорогу страждань. Жити у соромі вона не може. Її ідеали вступили в суперечність з антилюдяним світом. Вона відчуває свою вину за свій гріх, який може спокутувати смертю, від якої навіть дитина не втримує її в житті. У метакритичному плані естетичної реальності образ Катерини символічно уособлює сплюндровану Україну, шлюб якої з москалем неможливий.

Семантичний простір поеми "Катерина" перегукується з однойменною картиною митця. Мистецтвознавці помітили, що на картині зображено ходу Катерини, яка "ступає так, як Марія в "Сікстинській Мадонні" Рафаеля". Як художник Т. Шевченко "не засуджує падіння героїні, для нього залишається незаперечною її висока людська гідність, духовна краса і святість почуттів" [8]. Він підкреслив, що зображена на картині Катерина – це "дівчина, в якій наближається материнство, – справді красива, а рисунок її ніг, – на що слід звернути увагу, – майже є точною копією ноги "Сікстинської Мадонни". Спостереження незвичайно влучне, адже поет поклонявся культурі матері, вбачаючи в ній найвищу гуманність на світі, а тому її обожнював, прирівнював до Мадонни. У поемі Катерина наділена шляхетними почуттями святості материнства, усвідомлює свою людську гідність, які брутально і безжально топче герой-лиходій, тобто москаль-офіцер, штовхаючи її в небуття. Зло і антилюдяність торжествують. Цю ідею завершує епілог, в якому змальовується зустріч Івасика з батьком: "А пан глянув... одвернувся... / Пізнав препоганий, / Пізнав тії карі очі, / Чорні бровенята... / Пізнав батько свого сина, / Та не хоче взяти. / Пита пані, як зветься? / "Івась". – "Какой милый!" / Берлин рушив, а Івася / Курява покрила..." Так завершує всезнаючий наратор п'ятий акт цієї трагедії. Вплив гетеродієгетичного наратора з нульовою і зовнішньою фокалізацією набуває особливого статусу, як опозиція "хто говорить" і "хто бачить".

Отже, у парадигмі наративного дискурсу поеми "Катерина" Т. Шевченка експліцитний гетеродієгетичний наратор виконує головну функцію. У цьому контексті важливу естетичну роль відіграє нульова, зовнішня і внутрішня фокалізація, які експлікують художній наратив ліро-епічної поеми. Це зумовлено тим, що "Катерина" за жанром центрогеройна поема, в якій складно скомпліковані дискурси наратора і героїні, витворюючи твір як естетичний феномен. Наратор Т. Шевченка природно вибудовує типологію точок зору наративного дискурсу, відношення між ними в художньому світі тексту. Витворений уявою поета розповідач стає віссю наративу, а його погляд на події та героїв – це точка зору аукторіального розповідача, який структурно чітко формує читацьку рецепцію.

1. Бальзак О. Собр. соч.: В 15 т. – Т. 15. – М., 1995; 2. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества. – М., 1979; 3. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1979; 4. Білецький Л. "Катерина" // Шевченко Т. Кобзар: У 4 т. – Т. 1. – Вінніпег, 1952; 5. Смілянська В. Стиль поезії Шевченка (суб'єктна організація). – К., 1981; 6. Ткачук М. Наративні моделі українського письменства. – Тернопіль, 2007; 7. Ткачук О. М. Наратологічний словник. – Тернопіль, 2002; 8. Український живопис. Сто вибраних творів. Альбом. – К., 1994; 9. Франко І. "Наймичка" Т. Шевченка // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – Т. 29. – К., 1981; 10. Шевченко Т. Пов. збір. тв.: У 6 т. – Т. 1. – К., 1963; 11. Stanzel F. Die typischen Erzählsituationen im Roman. – Wien – Stuttgart, 1969.

А. Харченко, асп.

РОЛЬ ОБРАЗІВ-СИМВОЛІВ У ТЕКСТІ "ЖУРНАЛУ" ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

У передмові до щоденника Т. Шевченка Валерій Шевчук назвав "Журнал" художнім твором, "на мистецькому рівні створеним художнім тілом" [9, 3]. Щоденник як один із жанрів документалістики найперше розрахований на створення суб'єктивного документального образу – образу свого і своїх сучасників. Але чим вищий мистецький рівень автора, тим йому важче вписатися в умовні канони жанру (для щоденника – це стенографічність, лаконізм оповіді, аргументованість оцінок, документальна образність), і "Журнал" Т. Шевченка – яскраве свідчення сказаного. У текстовій структурі цього щоденника однаково важлива роль як окремих персоналій життєпису генія, так і окремих наскрізних образів-символів. Більше того, якщо розгортання документальних образів привносить у текст елементи сюжетності, що головним чином стосуються екстравертивного життя автора, то розгортання образів-символів у щоденнику репрезентує інтровертивну перспективу сюжету. Центральні символи тут можна трактувати як своєрідні текстові імпульси, детектори напруги внутрішнього життя

поета.

Мета нашої роботи – дослідити семантику ключових символів "Журналу" Т. Шевченка, їх роль та відповідність лексико-тематичній семантиці тексту щоденника.

Під "символом" у дослідженні розуміємо "предметний або словесний знак, який опосередковано виражає сутність певного явища, має філософську наповненість, тому не тотожний знакові", "символ стає процесом активного перетворення внутрішнього на зовнішнє і – навпаки, відмінністю внутрішнього і зовнішнього" [4, 635].

Ведення щоденника Т. Шевченка розпочав на останньому році заслання, в очікуванні звільнення, тому внутрішня напруга записів дуже висока. Вираженням цієї напруги духовного життя у тексті щоденника виступає символ "вітер". В. Шевчук зазначає: "Напрочуд яскраво подано описи вітрів, що пов'язано із чеканням звільнення – емоційним вихлюпом...", "образи вітрів рефренуються, що створює враження величезної напруги очікування" [9, 4–5]. В українській та світовій культурах символ "вітер" наділений такими тезаурусними значеннями:

- 1) символ волі;
- 2) символ суму, журби;
- 3) символ зміни, ефемерності, Часу [див. 2; див. 7].

Отже, основними компонентами символічного значення цього символу є "воля", "сум", "журба", "очікування змін", "час". Традиція наповнення образу "вітер" символічним значенням сягає часів давньої літератури. Так, до вітру звертає свої благання Ярославна у "Слові о полку Ігоревім", у новітній українській літературі – до вітру-трамонтану звертається Полловчиха, виглядаючи на березі моря шаланду (Ю. Яновський "Вершники").

У "Журналі" Т. Шевченка "вітер" має два значення: предметне і символічне, і доволі часто ці значення накладаються в одному контексті. Адже від напрямку вітру – норд-весту – залежало відплиття Т. Шевченка на поштовому кораблі до Астрахані. Тому в усіх записах, пов'язаних з вітром, цей образ персоніфікується; а іноді звернення до цієї мінливої сили природи стилізоване під народні плачі: "О вітре, вітре, коли б ти міг співчувати моему невсипущому горю, ти ще позавчора звернув би на норд-вест, і сьогодні я б уже сидів з олівцем у руці аргонавтом татарського корабля, що пливе до берегів Колхиди, себто Астрахані, і востаннє малював би краєвид своєї тюрми" [8, 65].

Символ "вітер" у щоденникових записах виступає тлом зміни настрою автора і основні компоненти його символічного значення у тексті такі:

1. "чекання", "надія на зміни": "Сьогодні неділя, вітер той самий. Чи не час би вже повернути йому на норд-вест? О як би він мене втішив, коли б хоч на завтра повернув. Уже ліпше вдарити зразу обухом, ніж пилити тупою дерев'яною пилою дождання" [8, 62];

2. "туга": "А вітер усе той самий. І туга та ж сама" [8, 54].

Із напрямом вітру нероздільно пов'язаний емоційний стан поета. Наприклад, коли вітер побільшав і повернув на норд, стан емоційного збудження автора щоденника був настільки сильним, що він непомітно для себе чотири рази обійшов навкруги фортеці, пройшовши 12 верств, не відчувши при цьому втоми (запис від 19 липня 1857 р.). Напрямок вітру навіть позбавляв Т. Шевченка сну: "Впродовж ночі кілька разів прокидався і спостерігав вітер. Перед світом вітер затих. З надією на його мінливість я заспокоївся і заснув" [72].

Образу-символу "вітер" у "Журналі" Т. Шевченка притаманна подвійна конотація. В одних записах – це образ із позитивною семантикою, означений епітетами "тихий, рівний" ("По заході сонця заштилило, і о першій годині ночі вітер подув із зюйд-оста. Вітер тихий, рівний, саме такий, якого треба нашому поштовому човнові" [8, 66]). В інших записах "вітер" наділений виключно негативною конотацією – вітер "клятий", "нестерпний", "заворожений". Наприклад, "Нестерпний вітер, болісна невідомість" [8, 74], "Вітер, немов його заморожено, все той же" [8, 68], або "Про вітер теж намагався не думати. Він, отой клятий зюйд-вест, душу з мене витягне. Нехай би він на одну добу чи хоч би на половину доби звернув до оста, і я був би вільним. Нестерпна мука!" [8, 71].

У початкових записах щоденника Т. Шевченко зізнається, що йому немає про що писати – "анічогісінько такого, щоб хоч трохи переходило за межі монотонного життя щоденного" [8, 16]. У цій ситуації сірої буденщини "вітер" стає ще й тематичним центром записів липневого періоду. Накладання на образ вітру предметного і символічного значення надає йому амбівалентного звучання. Основним компонентом символічного значення "вітру" є "воля", а, виходячи із реальності тексту, вітер – одна із перешкод на шляху поета до волі. Таким чином, у щоденнику Т. Шевченка значенням символу "вітер" виступає дихотомія "воля – неволя".

Другим символічним концентром "Журналу" можемо вважати символ "чай": на це вказує і частотність образу, і його детермінація із записами-роздумами щодо особливостей жанру щоденника, художньої творчості загалом. 30 червня у монотонному житті засланою Т. Шевченка сталася на перший погляд незначна подія. Поет придбав у недавно прибулого офіцера мідяного чайника. Але ця подія відчутно змінила внутрішнє життя автора записів, їх загальну настроєвість, навіть назва самого процесу "чаювання" замінено на "раювання" ("...купив півфунта чаю та фунт цукру і сьогодні вписую до свого журналу пригоду вчорашнього вечора, благословляючи долю, що наділила мене мідяним чайником" [8, 37]. Придбання чайника і чаювання радикально змінили ставлення Т. Шевченка до свого щоденника. У записі від 12 липня читаємо: "першу до своїх записок я брався наче до обов'язку, ніби до "пунктиків", ніби до муштри з рушницею, а тепер, *і особливо від того щасливого дня, коли*

придбав собі мідяний чайник (виділення наше. – А. Х.), журнал став для мене такою ж потребою, як хліб з маслом до чаю" [8, 59]. З цього часу смислова пара "чай - перо" у "Журналі" нероздільні.

У світовій культурі символічне значення "чаю" таке – "священний церемоніальний напій, зв'язаний із роздумами" [7, 406]. У щоденнику Т. Шевченка символ "чай" в основному зберігає своє тезаурусне значення, однак у контексті дещо конкретизується. Так, символ "чай" у "Журналі" має такі два компоненти символічного значення:

1. Символ натхнення; у щоденнику є свідчення того, містичну функцію чаю поет пізнав ще у 1846 році, коли спільно проживав із "невтомним віршотворцем" Афанасьєвим-Чужбинським. "Спершу я не міг дотямити, чому мій товариш по ремеслу ніколи не просить склянку чаю з буфету, як це роблю я, а завжди велить подавати самовар. Та коли я пильніше придивився до приятеля, то зрозумів, що він властиво не самовар загадує подати, а натхнення, або підйомну, що зрушує його таємничі сили" [8, 43]. У одному із записів Т. Шевченко називає чайник "локомотивом", що приводить у рух натхнення, а також вважає невід'ємною частиною свого "Журналу" ("мідяний чайник, він став неминуче потрібним для мого журналу, так само, як журнал для мене. Без чайника, чи без чаю, якось ліниво брався до записування. Тепер, аби тільки налив склянку чаю, так перо саме проситься в руки" [8, 42–43]. Завдяки символу "чай" у записах вибудовується чітко вмотивований асоціативний ланцюг: "чайник – чай – перо – щоденник", який включається у смислову тріаду тексту "вітер – чай – щоденник";

1) символ порозуміння; чаювання у колі друзів віддавна сприймається як найвищий ступінь порозуміння. Тому не випадково для зустрічі зі своїм другом Феліксом Фіялковським (обидва хотіли провести неділю подалі від осоружної фортеці) Т. Шевченко мав взяти чайник і чай. Але порозуміння не відбулося, бо Фіялковський не прийшов на зустріч. Але завдяки "чаю" відбулося порозуміння поета зі словом: він знову почав писати.

Звичайно, такий тісний зв'язок між творчістю і символом "чай" не був тоді Шевченком раціонально осмислений. Бо генії сприймають, акумулюють надбання світової культури інтуїтивно. Так і включення у текст щоденника символів "вітер" та "чай" базується в першу чергу не на логічних, а на асоціативних зв'язках лексико-тематичної структури "Журналу". Включення у документальний текст символів дає реципієнту змогу підсвідомо відчувати емоційний стан автора, змодельовати картину його інтровертивного життя. Таке дослідження символічної системи документального жанру ще раз вказує на умовність поділу літератури на фікційну і документальну. Під пером генія навіть щоденні фактографічні записи щоденника перетворюються у високохудожній мистецький твір.

1. *Егоров О.* Дневники русских писателей XIX века.— М., 2002; 2. *Кононенко В.* Символи української мови: (Монографія). — Івано-Франківськ, 1996; 3. *Космеда Т.* "Щоденник" Т. Г. Шевченка як особливий тип автокомунікації. // Семантика мови і тексту. 36. статей VIII міжнарод. наук. конференції. — Івано-Франківськ, 2003; 4. *Літературознавчий словник-довідник* / Р. Громяк, Ю. Ковалів та ін. — К., 1997; 5. *Момот Н.* Шевченків Щоденник: жанрова гетерогенність як стратегія тексту // Слово і час.— 2005. — № 3; *Словник символів культури України* (за заг. ред В.П. Коцура, О. Г. Потапенка, М.К. Дмитренка).— К., 2002; 7. *Трессидер Дж.* Словарь символов / Пер с англ. С. Палько. — М., 1999; ;8. *Шевченко Т.* Щоденник / пер. з рос. О. Кониського; передм. та пер. віршів В. Шевчука. — К., 200; 9. *Шевчук В.* "Журнал" Тараса Шевченка як художній твір // Шевченко Т. Щоденник / пер. з рос. О. Кониського; передм. та пер. віршів В. Шевчука. — К., 2003.

А. Шкрабалюк, асп.

ІДЕЯ СВОБОДИ У ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В КОНТЕКСТІ РОМАНТИЧНОГО СВІТОГЛЯДУ

Не заперечуючи геніальну творчу індивідуальність і неповторність Тараса Шевченка та оригінальність його творчих ідей і задумів, великий вплив на формування Шевченкового концепту свободи мав контекст світового та українського Романтизму. Важливо простежити, яке значення у Романтизмі відіграла ідея свободи, який слід залишив Романтизм у відображенні проблеми свободи у творчості Т. Шевченка, в чому своєрідність ідеї свободи в романтичному сприйнятті поета, бо лише уважно вдивляючись у взаємодію народних джерел творчості Т. Шевченка і тієї культурної атмосфери, в якій зростав його талант, можна по-справжньому досягнути унікальний та глибокий зміст творчості поета.

В епоху величних історичних та культурних звершень, коли відбувається пошук нових духовних ідеалів та становлення нового світогляду, коли виникає необхідність визначити місце людини в новій культурній ситуації, яка увійшла в історію людства під назвою Романтизму. Романтизм був глобальним культурним рухом, що змінив самоусвідомлення людини завдяки виникненню нових ідей та жанрових форм. Романтизм дав можливість людині усвідомити та віднайти свою втрачену індивідуальність і чуттєвість, свій прекрасний внутрішній світ та відчуття свободи як найціннішу складову цього світу.

Філософія романтизму зародилася на межі XVIII–XIX ст. у Німеччині. Основу для неї підготував Й. Г. Фіхте, який постулював в якості першооснови суб'єктивне "Я"; з цього і почалася розробка проблеми свободи (філософія свободи). Під впливом цих ідей Ф. Шіллер пов'язав поняття свободи з поняттям краси (у своєму дещо загадковому афоризмі "краса – свобода у вираженні"), а Ф. В. Шеллінг – з поняттям мистецтва взагалі у відомій формулі: "мистецтво – це найвища форма поєднання природи й свободи" [11, 117].

Передумовою романтичного світогляду було все глибше усвідомлення того, що людина – не суто раціональна істота, як це прийнято було вважати у Просвітництві, що її поведінка визначається великою кількістю зовнішніх і внутрішніх факторів – пристрастей, почуттів, фантазії, інтуїції. Ще середньовічна філософія, відкривши "внутрішню людину", пов'язала проблему особистості з проблемою свободи. Стан внутрішньої вільної людини розглядається як бажаний ідеал, як норма, що втрачена, а шляхи досягнення цього вищого стану стали предметом інтелектуального пошуку. Успадкувавши інтерес до внутрішнього світу людини, романтики наголосили на єдності почуттів і розуму, емоцій та ідей. Представники романтизму намагалися охопити внутрішнє життя людини в усій повноті, враховуючи порухи як серця, так і розуму. В літературі романтизму завжди існує ідеал, що знаходить собі місце поряд з реальністю. Згідно з цим прийнято говорити про романтичні "два світи" – світ реальний, дійсний, та світ ідеальний.

Романтики виступили проти нормативності класицистичного мистецтва, проти його канонів та обмежень. Ніякі норми, зразки та правила не повинні стримувати уяву митця. Справжнім здобутком романтизму є те, що він проголосив абсолютну свободу творчості. Поет (та й взагалі митець) для романтиків – це людина не лише вільна, а й цілком особлива та незвичайна. Також романтики виступили проти класицистичного культу розуму. У романтиків почуття стають формою реалізації свободи. А практичний розум (І. Кант, Й. Г. Фіхте) обмежує свободу людини, знищує її творчі потяги, бо підкорює її чуттєвість моральному обов'язку. Романтики заперечують обмеження свободи лише законами розуму або обов'язком моралі як виконання вимог розуму, тому що у такому разі людина залишається підкореною чомусь зовнішньому. Це перший крок романтиків на шляху власного розуміння свободи. Але цей крок залишається тільки на рівні заперечення, оскільки у цьому виражається їхнє дистанціювання від позиції Просвітництва, тому разом з таким запереченням романтики шукають позитивне визначення свободи.

Романтики були впевнені в естетичному характері поєднання ідеалу та дійсності, свободи та необхідності, розуму та чуттєвості, але основна увага в романтизмі приділяється не раціональному, а почуттєвому, не зовнішньому, а внутрішньому, не об'єктивному, а суб'єктивному. "Світ душі торжествує перемогу над зовнішнім світом", – характеризує романтизм Ф. Гегель. "Істинним змістом романтизму, – зазначає філософ, – є абсолютне внутрішнє життя, а відповідною формою – духовна суб'єктивність як осягнення своєї самостійності й свободи" [3, 89].

Філософія Ф. Гегеля має всі підстави бути охарактеризованою як філософія свободи. Гегель визначає свободу як вищий сенс, для нього свобода є вищим визначенням духу взагалі. За основною ідеєю Ф.

Гегеля, "субстанцією, сутністю духу є свобода" [4, 17]. Вона є істинна справжня сутність духу, "його дійсність" [4, 292]. Вже за часів християнства була, на думку Гегеля, усвідомлена ідея того, що "людина в собі призначена для вищої свободи" [4, 293]. Тому на шляху розвитку духу "визначальним началом є свобода" [4, 333]. Прагнення розкрити й відтворити внутрішній світ людини з його особистісними переживаннями та пристрастями, та свободу, як одну з найвеличніших рис цього світу – це одна з найхарактерніших рис романтичного напрямку.

Існує тісний зв'язок поняття свободи з індивідуальністю та унікальністю людини. Людина для романтиків – "міра всіх речей". У кожної людини романтики відкривають щось неповторне, тільки їй притаманне, вони звертають увагу на індивідуальне в кожній особистості. Особистість романтичного героя часто таємнича, незвичайна, виняткова, героїчна. "Романтизм представляє людську особистість як окреме та самотнє буття, як оригінальну духовно-пізнавальну структуру, розміщену в макрокосмі природи, історії та суспільних відносин, (...). Індивідуум, що був частиною цього макрокосму, одночасно представляв окреме, особливе, автономне ціле, "мікркосм" сам в собі. Цей мікркосм має бути наповнений внутрішньо" [2, 93].

У романтизмі знаходимо визначення свободи як "вихідної гармонійної діяльності всіх сил людської душі" [2, 97]. За переконанням Фрідріха Шіллера, досягти справжньої свободи людина може за допомогою удосконалення внутрішнього світу, насамперед, у формуванні "прекрасної душі" [13], – понятті, що стало визначальним у романтичну епоху.

Одним із досягнень романтизму стало те, що він першим помітив людину як частину народу із чітко вираженою національною свідомістю, заснованою на історичних досягненнях та величезними можливостями. Звідси й прагнення романтиків заглибитись у сферу складного внутрішнього життя героїв, – показати яскраві, навіть виняткові, риси його психологічного складу, особливості національного характеру. Аналіз спадщини романтиків показує, що "неприйняття ними сучасної дійсності, їхні спроби побачити в людині душу народу та його історії з'являються як результат прагнення сягнути людського ідеалу, пояснити світ через особистісне начало в людині" [7, 74].

Український романтизм охоплює період 20–60-х років XIX століття, а свого розквіту досягає у 30–50-ті роки. Романтизм в Україні, як і в інших країнах, є цілим ідейним рухом, що виявився не лише в літературі, але й у мистецтві та науці, і прийшов на зміну тому світогляду, який був байдужим до свободи людини та її внутрішнього світу. Романтизм в українській літературі, як і в багатьох інших літературах, виник у зв'язку з формуванням поняття нації та національної самосвідомості. Найбільш характерними ознаками українського романтизму, як літературного

напрямку, є розлад письменника з дійсністю, незадоволення нею, пошук нових ідеалів та прагнення свободи у всіх її вираженнях.

Джерелом мистецтва романтиками усвідомлюється народна культура з її власною національною специфікою. Народна творчість набуває естетичної вартості, з'являються принципово нові категорії, такі як історизм, народність, дух народу. У розробці побутових мотивів головним для романтиків було бажання привернути увагу до особистості та її виняткового духовного світу, що було пов'язане з загальним рухом у суспільстві за звільнення людини та народу і тому теж набувало певного визвольного характеру. Разом із становленням національної самосвідомості, романтики розглядали становлення особистості, як неодмінної складової цієї свідомості. "Особистість, внутрішній світ якої – таємниця з таємниць – є метою мистецтва, увиразнюється, набирає національних рис" [1, 17]. Це відкрило шлях і до досягнення свободи людини, перш за все внутрішньої, яка містилася в самій людині, яка була для неї визначальною цінністю і життєвою необхідністю. І саме звернення романтиками до народності сприяє становленню ідеї свободи, адже зацікавлення побутом, історичною долею, духовним світом надає звичайній пересічній людині та народу загалом особливого значення і сприяє розвитку внутрішньої свободи людини.

В українському романтизмі відбувається становлення історизму та народності як мистецьких принципів. Романтичний принцип народності призвів до необхідності з'ясування функцій та походження старовини, української мови, інституту кобзарства, козацтва. Формування народності як естетичного принципу українського романтизму містило нове розуміння історії і культури народу, яке вплинуло на активізацію народного відродження. "Епоха художнього романтизму в європейському (й українському зокрема) літературознавстві остаточно сформувала уявлення, що художнім твором може вважатися лише такий твір, у якому присутній дух (історія) народу" [8, 72].

Український романтизм не був лише романтичним стилем для певного періоду в літературі, він пронизує всі сторони життя і глибоко входить у свідомість людей "через всю історію формування ментальності українського народу і до становлення з нього нації шляхом формування свідомості народу через романтику" [2, 64]. Українські романтики створили в українській літературі нові жанри, розширили проблематику літератури, виступили на захист окремої особистості й усього народу, вперше широко показали значення народної української мови й фольклору для творення національної літератури, обґрунтували потребу розробки історично-героїчної тематики, по-новому осмислили зміст і значення побутових мотивів та жанрів, пов'язали розвиток літератури із завданнями національного відродження України. Усе це створювало передумови для формування та розвитку геніальної творчості Тараса Шевченка.

Романтичну творчість Т. Шевченка з творчістю українських романтиків поєднує інтерес до української історії, фольклору, ними розробляються спільні теми та жанри. Але романтизм Т. Шевченка має дуже багато відмінних (а радше індивідуальних) від інших українських романтиків рис, вражає своєю унікальністю та геніальністю. Однією з передумов романтично-художнього новаторства Т. Шевченка, є, звичайно, геніальна поетична обдарованість поета, але відмінність слід шукати й у надаванні романтиками значення та усвідомленні ними важливості поняття "свобода".

Для Т. Шевченка, як і для інших романтиків, характерне романтичне захоплення українським фольклором (звернення до народної пісні як до найціннішого національного скарбу) та історією України, з яких і постають художні постаті національних героїв, із діяльністю яких пов'язувався й інший, ідеальний образ України – романтичний текст явив чітке "протиставлення минулого (воля) сучасному (неволя, деградація)" [14, 28].

Романтичне прагнення національного відродження українського народу не могло не поєднуватися з відображенням у творчому доробку романтиків величких історичних подій, в яких народ виявив себе гідним свободи. У творчості Т. Шевченка спостерігаємо типово романтичні риси, але відчуються і нові нотки – протесту, погрози, невмирущої слави. На відміну від інших українських романтиків, у Т. Шевченка нема песимістичного погляду на майбутнє України. У нього над Україною витає дух свободи та славної історії, а інші романтики бачать тільки мертві руїни. Творча мета Т. Шевченка – не оплакування історичного минулого та його руїн, а відродження історичної слави та свободи в свідомості народу.

Великого поширення в українських романтиків набуває образ кобзаря, лірника, співця, бандуриста. Тарас Шевченко пішов ще далі, створивши образ Перебенді: "у Шевченка розвиток цього образу досягає апогею, він мислиться живим пророком, національним месією" [1, 114]. Перебендя – романтичне уособлення поета, він відчуває потребу побути на самоті, розмовляти з сонцем, небом, вітром, з Богом про вічні цінності, які ще не здатен зрозуміти загал – в цьому трагедія Т. Шевченка-митця. Він знає щось таке (дуже важливе, істинне!), чого інші люди ще не здатні осягнути, він несе цей своєрідний тягар, а поки просто співає і грає для людей, приносить їм радість. Перебендя – виразник української духовності й вічних цінностей, які він доносить до загалу народними піснями та думами. Нерозуміння людьми його душевного стану – ознака того, що народ духовно спить. Усамітнення Перебенді – вияв внутрішньої свободи, якого загал ще не може зрозуміти. Але Перебендя знає що це розуміння можливо віднайти, бо воно заховане в народній творчості й глибинах людської душі, тому і продовжує співати. Концептуальним тут є ще один момент: Перебендя – це вільна людина і

фізично, і внутрішньо, бо він є носієм істини та народної правди.

Т. Шевченко не міг оминати традиційних романтичних образів, але, оновлені його талантом, вони набувають особливого звучання і ще глибшого змісту. Він являє свою оригінальну історичну концепцію. Дуже поширеним в українських романтиків є змалювання могили, яка здійснюється як німотний свідок минулої величі, набираючи значення прихованої народної сили. Т. Шевченко теж дуже широко розробляє образ могили. Таким чином Т. Шевченко найвиразніше передає трагедію України, багатой славою й подвигами, яка, втомившись від боротьби за волю, лягла спочити, а тим часом виросла могила – пам'ятка минулої величі. Могили оживають – і тоді перед читачем постають криваві битви українських лицарів-козаків за народну волю. Але в Т. Шевченка в оспівуванні могил з'являється якісно новий момент: вони не пасивно засвідчують волелюбне минуле України, а немовби продовжують жити з минулим, приховано протестуючи проти несправедливої та пасивної сучасності ("про волю нишком в полі з вітрами говорять").

Як бачимо, в Тараса Шевченка є чимало спільних образів (кобзаря, могили, козака), тем, мотивів, деталей з українськими романтиками. Але в Т. Шевченка вони набирають важливішого, глибшого та більш концептуального звучання, бо ґрунтовані на ідеї свободи, пройняті нею. У "другій реальності" Т. Шевченка ще живий дух свободи, а в інших романтиків українська історія, яка виражена, наприклад, у тому ж таки образі могли – це тільки мертві руїни, минуле, якого не можна повернути. Особливо яскраво відчувається переосмислення Шевченком образу козака. У поета він – героїчний, трагічний, здатний на подвиг, волелюбний шукач істини, борець за свободу. Для нього характерна не просто боротьба проти ворога, а глобальне неприйняття ситуації поневолення.

У Т. Шевченка яскраво виражена переконаність у тому, що кожен може стати героєм, кожен, в кого душа чиста, хто любить свою батьківщину, хто не приймає неправди. У цьому весь Т. Шевченко, поет і людина, який ніколи не віддавався абстрактній романтичній тузі, настроям "світової скорботи" і ненависті до всього людського, а весь з народом, з його болями і турботами, сповнений бажання йому допомогти. Туга, сум Т. Шевченка – це сум борця, бунтаря, який не може змиритися з несправедливістю, неправдою та неволею. В цьому теж полягає істотна відмінність Т. Шевченка від інших романтиків, бо їхні твори сповнені песимізму, приреченості, а у Т. Шевченка – хіба що смутку, а так, навпаки, в його творах торжествує перемога, правда, воля. Для цього він і оспівує історію, для нього це не просто закоханість у минуле. Це реальна можливість повернути славу народу, а разом з нею – його правду і волю.

Важливим також є те, що інших романтиків, для яких є характерною туга за минулим, не цікавлять причини сучасних їм бід та проблем.

Т. Шевченко ж, навпаки, задумується над причинами, які породили такий стан речей, та шукає можливості їх вирішення, апелюючи до духовності українського народу, а відповіді на свої запитання – в його історії. Тому Т. Шевченко у "Передмові" до "Гайдамаків" робить висновок, що "про минуле, хоч воно й тяжке, треба "розказувать" в ім'я слави, правди та свободи – трьох визначальних цінностей Шевченкової творчості та світогляду. Розказане повинно воскресити й звеличити ці цінності у душі кожного українця.

Важливим у романтизмі Т. Шевченка є нове осмислення позитивного героя. Новий тип позитивного героя, започаткований Т. Шевченком – людина, неодмінно здатна на подвиг, нескорена та високоморальна. "Образ позитивного героя для Т. Шевченка був питанням найважливіших ідейно-художніх шукань та принципів" [10, 157]. Але якщо герої минулого відбивають діяльне активне життя народу в боротьбі за свободу та незалежність батьківщини, то образи-персонажі побутових ліричних віршів, балад і поем Т. Шевченка виражають надзвичайно багатий внутрішній світ. Поетичний світ своїх позитивних героїв він змальовує в непримиренній суперечності з реальною дійсністю. Звідси – здебільшого трагічні розв'язки в його баладах та поемах. Поема Т. Шевченка "Гайдамаки" – твір із суто романтичним культом героїчної індивідуальності – Яреми Галайди, який став одним із найяскравіших у літературі XIX століття образів народного героя.

Творчість Т. Шевченка стала апогеєм виявлення романтичного світобачення. Його перший поетичний твір "Причинна" – типова романтична балада, схожі сюжети можна знайти у Й. Гете, Д. Байрона та інших поетів-романтиків. Але разом з тим, Т. Шевченко створив відмінну від європейської та російської манери, засновану на романтизмі, але не повністю залежну від його законів. Його творчість – явище не тільки нетипове, а навіть унікальне як для України, так і для всього світу. Т. Шевченко став новатором у пошуках нових художніх форм та засобів, у виробленні та утвердженні нового художнього мислення. Шевченків романтизм – це романтизм протесту проти існуючої дійсності, в основі якого – утвердження права народу та окремої людини на свободу. "У Т. Шевченка – концепція поета, що підпорядковує свої думки і свою творчість своїй країні. Кризь особисту лірику проходить і вибивається на поверхню національно-історична романтика" [12, 35].

Отже, романтизм був однією з основних течій у світовій та українській літературі першої половини XIX ст. Важливу роль відіграв романтизм у формуванні та розвитку провідних ідей творчості Тараса Шевченка, зокрема ідеї свободи.

Романтизм Т. Шевченка тісно переплетений із національно-визвольними прагненнями нації, її відродженням. Поет звертався до минулого заради пробудження національної самоповаги, усвідомлення й утвердження себе як народу з давньою і героїчною історією. Саме для

майбутнього потрібен був героїчний образ України, й не тієї, що вже ніколи не вернеться, а тієї, яка ще відродиться в душах її синів, витіснивши з свідомості кожного українця ганебний дух покори.

Т. Шевченко, однак, не став лише продовжувачем утверджуваних романтиками естетичних принципів, а створив свою неповторну романтичну естетику. І це винятково яскраво виявилось в його громадянських мотивах. Основою новаторства Т. Шевченка є те, що він свідомо прагне не обмежуватися скаргами на сучасність, а й художньо пізнати її закономірності та вплинути на її подальший історичний розвиток. Виражена у ранніх творах Т. Шевченка художня концепція сучасності вперше в українській літературі стала концепцією художника-громадянина, перейнятого не стільки романтикою сумування, скільки романтикою боротьби проти суспільного зла й недолі батьківщини та прагнення свободи. У творчості Т. Шевченка не знайдеш втечі від дійсності.

Надзвичайно характерним для Т. Шевченка є звернення до образів та мотивів фольклору. І знову таки, в дусі теоретичних вимог романтизму, поет уперше в українській літературі незвичайно широко розробляє героїчно-патріотичні та ліричні народнопісенні образи й мотиви, а також створює геніальний образ Перебенді – носія й виразника вічних цінностей, серед яких і ідея свободи. З теоретично обґрунтованими естетичними поглядами романтиків безпосередньо пов'язана і розробка Т. Шевченком історичної тематики.

Тарас Шевченко, досягнувши сенс і значення явища романтизму в історії культури якнайширше, та ідею свободи як визначальну, у своїй творчості поєднав відображення неповторного внутрішнього світу, унікальності окремої людини та культурно-історичної особливості долі всього українського народу. У творчості Т. Шевченка знаходимо геніальне поєднання глибоко інтимного, всенародного та вселюдського. Тому він є поетом не тільки українським, але й загальнолюдським, бо цінності, втілені в його творчості, є визначальними не тільки для українського народу, але й для всього людства.

1. Бовсунівська Т. В. Феномен українського романтизму. Частина 1: Етногенез і теогенез. – К., 1997; 2. Волошко Н. В. Романтична концепція свободи як естетичного феномену та її історична доля: Дис. канд. філос. наук: 09.00.08 / КНУ ім. Т. Шевченка. – К., 2004; 3. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. – М.: Искусство, 1969. – Т. 2; 4. Гегель Г. В. Ф. Философия истории // Гегель Г. В. Ф. Сочинения. – Т. VIII. – М. – Л., 1935; 5. Єфремов С. Історія українського письменства. – Київ, 1995; 6. Коцюбинська М. Х. Поетика Шевченка і український романтизм // Збірник праць шостої наукової шевченківської конференції. – К, 1958; 7. Наєнко М. К. Романтичний епос. Ефект романтизму і українська література. – Видання друге, зі змінами та доповненнями. – К., 2000; 8. Наєнко М. К. Українське літературознавство: Школи, напрями, тенденції. – К., 1997; 9. Новиченко Л. Тарас Шевченко – поет, борець, человек. – К., 1982; 10. Приходько П. Г. Шевченко й український романтизм 30 – 50 рр. XIX ст. – К., 1963; 11. Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства. – М., 1966; 12. Шерех Ю.

Інший романтик, інший романтизм // Шерех Ю. Третя сторожа: Література. Мистецтво. Ідеології. – К., 1993; 13. *Шиллер Ф.* О грации и достоинстве. О патетическом. О наивной и сентиментальной поэзии. Письма об эстетическом воспитании человека // Собр. Соч.: В 7 т. – М., 1955. – Т. 6; 14. *Яценко М.* Українська романтична поезія 20–60 років ХІХ ст. // Українські поети-романтики. – К., 1987.

Компаративістика

Т. Бідованець, асист.

МОДЕЛЮВАННЯ ОБРАЗУ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В ПОЕМАХ ІВАНА ДРАЧА

На межі 1958–1961 років в українській літературі проходили процеси ресталінізації, пов'язані з так званою "хрущовською відлигою". Саме в цей час у поезію разом із Ліною Костенко, Борисом Олійником, Миколою Вінграновським, Василем Симоненком та ін. прийшов Іван Драч – один з видатних митців сьогодення.

Коли на початку шістдесятих років пробилися і заклекотили гейзери творчості Івана Драча, декому видались вони занадто гарячими. Для студеного, млявого провінційного мислення вірші "новобранця поезії" справді були окропом. Поет не ввійшов, а наче стрімко влетів на своєму баскому коні з "Соняшника" в художній поетичний світ із запитанням:

Навіщо я? Куди моя дорога?

І чи моя тривога проросла

Од сивої печалі Козерога

В гливке болото рідного села? [4, 16]

На ці запитання він постійно шукає відповіді, аби осмислити всю сутність людського буття – від Космосу до Мікрокосмосу людської душі.

З іменем Івана Драча тісно пов'язаний рух "шістдесятників". Втім, з-поміж інших своїх сучасників він вирізняється тим, що ніколи не був однозначним. Його поезія не вкладається в звичні норми, в рамки якоїсь однієї стильової лінії, творчої манери. І перша його поема "Ніж у сонці", і перша збірка "Соняшник" засвідчили, що їх автор – першовідкривач. Його поезії притаманне багатоголосся тем і образів, ускладнена метафоричність, поліфонічність. Від Всесвіту ("сивої печалі Козерога") до земних реалій буття ("гливке болото рідного села") у світ поезій Драча постійно вливаються людські турботи, радощі й печалі, а з ними народжуються й нова естетична якість, власний художній стиль. Кредо поета – не повертатись до досягнутого, а завжди прокладати нову стежку. Про що б не писав І. Драч, він прагне збагнути людину, її сутність буття,

пізнати насамперед себе, а через себе – інших людей, їхній макро- і мікрокосмос [13, 22].

Художній дискурс І. Драча-поета визначається глибокою метафоричністю мислення. Цей неповторний стиль найбільш виражений у його поемах. Поеми І. Драча відзначаються незвичайною побудовою. В їх сюжетно-композиційній організації репрезентуються епізоди, картини як набір окремих частин, котрі, поєднуючись монтажно, утворюють своєрідну фреску, гаму почуттів ліричного героя, своєрідний мікросценарій. У такий спосіб наратор ніби наочно "оживляє" події, виражаючи й своє до них ставлення. Часто у своїх поемах митець моделює портрети великих попередників, зокрема, звернувся до образу Шевченка, Сковороди, Стефаника, Шашкевича та інших видатних діячів української культури та історії народу, які раз-у-раз привертають увагу поета, надихають його на твори, різні за жанром, характером, обсягом. У поемах Івана Драча, присвячених Шевченкові ("Гора", "Смерть Шевченка"), проникливо змальовано трагічні сцени з життя Кобзаря. Митець наблизив Шевченка до сучасності, розкрив велич його життя. Створений ним образ Кобзаря став прикладом для українців у їх праці на ниві національного відродження.

Найглибше образ Т. Шевченка І. Драч змалював у ліро-епічній поемі "Смерть Шевченка", в якій по-філософськи осягнено життя й досвід великого попередника. Розвихрена й напружена, емоційно мінлива й багатобарвна, метафорично насичена, з нев'яучими політичними й соціальними алюзіями симфонія владно підкорює увагу читача, випромінює складну, різновимірну психологічну дію. Симфонія "Смерть Шевченка" – це ще студентська поема Івана Драча, писана ним до сотих роковин смерті Кобзаря і вперше оприлюднена у факультетській стіннівці. Поема і сьогодні дивує міцністю й довершеністю своєї феєричної будови, де блискавичні осяяння єднаються з виваженим історичним розумінням, парадоксальність мислення – з високим художнім смаком. Яке пекуче, актуальне, наприклад, "Друге марення" – про українських "всюдисущих горобців"! Це дуже сильна поетична інвектива, це гіркий пророчий дар, для якого дійсність дає нові й нові підтвердження. Поема своїм інтертекстуальним полем сягає таких поем Тараса Шевченка, як "Сон" і "Кавказ".

За жанром – це поема-симфонія, в якій масштабно й поліфонічно відбито складні проблеми буття української нації. Твір вражає поєднанням ірраціональних компонентів (марення, далекі голоси, голосіння матері-України) з реалістичними й сюрреалістичними ситуаціями й деталями, образами великої концентрації (три свічки, вишневий цвіт).

Ліро-епічний наратив поеми "Смерть Шевченка" представлений голосінням наратора над долею Т. Шевченка, який став гордістю нашого народу:

Поет став морем. Далеч степова,
І хмарочоси й гори – ним залиті.
Бунтують хвилі – думи і слова,
І сонце генія над ним стоїть в зеніті [3, 173].

Поема "Смерть Шевченка" є цікавою за своєю модерною структурою. Композиційно твір складається з прологу та двох частин – "Вишневий цвіт", "Вишневий вітер". Ці назви символічні: саме у травневі дні, коли цвітуть вишні, повернувся на вічний спочинок на Чернечу гору Тарас Шевченко, щоб воскреснути і стати безсмертним, а його славу по всій землі несе вишневий вітер:

Йому стелилася дорога незвичайна –
Єдина у житті і в смерті теж єдина,
Крізь всі віки, загорнуті у смуток,
Крізь всі народи, сиві і весняні, –
Кругом землі йти на плечах братів [3, 178].

Вже самі назви частин характеризуються глибокою метафоричністю мислення поета. Вони є символами травневого повернення поета на рідну землю, його що весняного воскресіння у пелюстках вишневого цвіту і теплого весняного вітру, в омріяному "садку вишневим коло хати", в стежинах над Дніпром і тополиній вічності. Вишневий цвіт у поемі також є символом України. Творчого переосмислення у художньому дискурсі поеми "Смерть Шевченка" набуває і образ-символ калини:

Петербурзьким шляхом, по коліна
Грузнучи в заметах боса йшла
Зморена, полатана Вкраїна,
Муку притуливши до чола.

І намисто сипалось під ноги,
Ніби кров змерзлась на льоту.
"Сину, сину", – слухали дороги
Тих ридань метелицю густу.

"Може б, сину липового чаю
Чи калини, рідному, бува..."
А дорога ген до небокраю –
На дорозі мати ледь жива [3, 175].

Сюжет твору охоплює три "марення" поета у передсмертний час.

І. Драч використовує кіномонтажну композицію, зміну часових планів. Митець, так як і Тарас Шевченко, вдається до художнього прийому марення, сновидіння. У першому маренні зображено моторошну підготовку до кари шпіцрутенами в царській армії, автор повертає хід подій: карають не солдатів, а царя і панство. Тарас, його волелюбна поезія ведуть знедолених і скривджених до помсти і всенародного суду над "катами людськими":

Од заходу до сходу – два ряди.
Вже крики звідусіль: "Пора – веди!"
І він, Тарас, веде катів людських.

Січуть шпіцрутени вельможні пишні спини... [3, 175]

Продовжуючи традиції Кобзаря, І. Драч у другому маренні ліричного героя розвінчує українських псевдопатріотів, сучасних "гнучнокирпошиєнків", яничар. Друге марення є своєрідною дошкульною, сатиричною сценою, яка висміює "українських горобців". Фраза "Ми навіть інтернаціональні" – натяк і на сучасних безбатченків-інтернаціоналістів, всюдисущих і цинічних.

У третьому маренні образ російських офіцерів, які немилосердно б'ють поета, переростає в образ Російської імперії, "тюрми народів", але вона не може задушити Шевченкове слово, яке витримало іспит часом і не втратило актуальності. Отже, це марення є узагальненим образом нелюдського знущання солдатів над поетом і його переходу в безсмертя.

У "Голосінні матері України" І. Драч застосовує поетику фольклорного плачу, голосіння.

У пролозі цієї симфонії Іван Драч писав: "Художнику – немає скutih норм. Він – норма сам, він сам в своєму стилі..." [3;173]. Це слід пам'ятати, читаючи його твори, потрібно знати, що він зробив нормою поезії багато понять і явищ, які до того перебували за межами мистецької краси, що він виробив свій неповторний метафоричний спосіб мислення, стиль, котрий можна роками досліджувати й розгадувати, але неможливо збагнути до кінця.

Симфонія "Смерть Шевченка" дивує міцністю й довершеністю своєї феєричної будови, де блискавичні осяяння єднаються з виваженим історичним розумінням, парадоксальність мислення – з високим художнім смаком.

До змалювання подій з життя Кобзаря Іван Драч вдається і в поемі "Гора". За жанром це драма-колаж у двох частинах ("Хата, або Страсті Тарасові за Варфоломієм Шевченком" і "Гора, або Страсті Тарасові за Грицьком Честахівським"). Цей твір написаний за листами, спогадами сучасників та віршами, доносами та розпорядженнями, які стосувалися Тараса Шевченка і його похорону на Чернечій горі. Отже, драма-колаж "Гора" має документальну основу. Автор, ведучи діалог з читачем, дає йому можливість оцінити й засудити російську владу, яка заперечувала й жорстко нищила українську націю та її найгеніальнішого поета. Водночас даний твір Івана Драча спрямований проти комуністичних ідеологів та тих критиків, які на догоду режимові та з позиції своїх вузьких інтересів тенденційно витлумачували й спотворювали творчу особистість Тараса Шевченка.

Іван Драч закликає нас задуматися над подвигом Тараса Шевченка, проникнути до глибини Кобзарєвої душі й у ті суспільні обставини, що

формували його як непримиренного борця проти гноблення людини.

1. *Бердиховська Б.* Шістдесятники – бунт покоління // Українська мова та література. – 2006. – № 14–15; 2. *Бурбан В.* Крила Івана Драча // Культура і життя. – 2006. – 1 листопада; 3. *Драч І.* Вибр. тв.: У 2 т. – К.: Дніпро, 1986; 4. *Драч І.* Йти у вир днів і робити своє діло // Світ про Україну. – 1993 – 28 липня; 5. *Драч І. Ф.* Вірші та поеми / Авт. передм. І. М. Дзюба. – К., 1991; 6. *Зарецький О.* Українські шістдесятники і хрущовська відлига в етнокультурному просторі СРСР // Сучасність. – 1995. – № 4; 7. *Зборовська Н.* Стильовий портрет шістдесятництва. // Слово і час. – 2001. – № 12.; 8. *Зборовська Н.* Шістдесятники // Слово і час. – 1999. – № 1; 9. *Ільницький М.* Іван Драч: Нарис творчості. – К., 1986; 10. *Рубан В.* Третє пришестя Івана Драча // Київ. – 1996. – № 9-10; 11. *Тарнашинська Л.* Українське шістдесятництво: аберація явища у постмодерному прочитанні // Слово і час. – 2006. – № 3; 12. *Ткаченко А. О.* Поетичний світ Івана Драча. – К., 1986; 13. *Ткачук М. П.* Іван Драч // Українська мова і література. – 2001. – 15(223), квітень; 14. *Шпиталь І.* Духовна окраса нації: Слово о полку шістдесятників // Дніпро. – 2005. – № 11–12.

І. Брижіцька, асп.

ШЕВЧЕНКІВСЬКІ МОТИВИ У ТВОРЧОСТІ МАРІЇ ПРОСКУРІВНИ ТА МАРУСІ ВОЛЬВАЧІВНИ

Творчість Т. Шевченка сформувала не одне покоління українських письменників. Отже, цілком закономірним є те, що шевченківські інтонації відчутні й у творчості Марії Проскурівни (справж. – Семенко Марія Степанівна, 7 червня за старим стилем 1865 або 1866 року, с. Кибинці, Полтавської обл. – 1945, Київ) та Марусі Вольвачівни (справж. – Вольвач Марія Степанівна, 17 березня 1841, с. Черемушна Валківського району Харківської обл., – приблизно 1905–1910). Насамперед увагу привертає концепт жінки в творчості Т. Шевченка та Марії Проскурівни, а також деякі аспекти ритмомелодики Марусі Вольвачівни, в якій вчувається вплив інтонацій великого Кобзаря.

Знайомство Марії Проскурівни з творчістю Т. Шевченка відбулося ще в дитинстві, під впливом його музи вона перебувала усе своє життя. У "Щоденниках", що велися впродовж 1908 – 1945 рр. письменниця досить докладно розповідає про враження від "Кобзаря", вірші з якого часто читав їй зять Грицько. Вечорами вся сім'я слухала поему "Катерина": "В хаті ще тихіше стало, чути було, як хто сопє чи дише... Я зроду не бачила, щоб батько плакали. Аж тут батько плачуть в долоні, пальцями сльози втирають... Мені хоч і було небагато років, але Шевченкові слова врізали моє серце. Я довіку не забуду того першого читання" [2, 1]. "Кобзар" перевернув її світогляд, заговоривши до дівчини рідною мовою. Вражена прочитаним, вона вивчила чимало віршів з "Кобзаря" напам'ять. Свекруха Тетяни, сестри Марії Проскурівни, працюючи в пана Дмитра Трошинського, "козака-вельможі", міністра і сенатора, в

Кишинському маєтку якого гостював Т. Шевченко, близько знала Т. Шевченка і не раз розповідала маленькій Марії про нього. Кобзар стає для дівчини ідеалом письменника. Згадку про Шевченків приїзд у Кишинці до Дмитра Трошинського зафіксовано у її "Щоденниках".

У написанні творів Марії Проскурівни Т. Шевченко був найпершим і найближчим її взірцем. Про зрідненість зі словом Кобзаря Марія Проскурівна зазначає: "Мені хочеться писати, як писав Т. Шевченко. Я люблю свою Україну, я люблю Шевченка. Я і наслідую йому. Мені його слова хочеться скрізь вставити. Я так Шевченка зачиталась, напам'ять завчила, що я поневолі його слова вставляю" [3, 27–28]. Це свідчить про велику силу художнього слова Т. Шевченка.

Не один шевченків мотив відлунюється у творчості Марії Проскурівни. Скажімо, в основу сюжету повісті "Маруся-Московка" Марія Проскурівна поклала трагічний конфлікт Шевченкової поеми "Катерина", а особливо тему трагічної долі жінки та дітей-безбатченків, розбещеності російського офіцерства. Композиція повісті – зрада чоловікова, поневіряння жінки на чужині і зустріч з коханим. Розв'язка сюжету – самогубство героїні. Хоча сюжети творів Т. Шевченка "Катерина" та Марії Проскурівни "Маруся-Московка" дещо відрізняються, все ж у повісті "Маруся-Московка" простежуємо сліди безпосереднього Шевченківського впливу. Їм властиві риси спорідненості як на ідейно-тематичному рівні, так і в художній структурі; і там, і там максимально мова наближена до усної народної мови, споріднює твори народне поетичне мислення.

Шевченківські вирази й мотиви ввійшли в плоть і кров Марії Проскурівни, образи "Катерини" виразно втілилися у творчій уяві письменниці. Часом Марія Проскурівна вдається до відкритого цитування шевченківських творів, постійних згадок про них у текстах оповідей, що є свідченням дотримання нею шевченківських традицій. Скажімо, Марія Проскурівна посилається в повісті "Маруся-Московка" на Шевченкову "Катерину" у пересторозі: "Пропадеш, сердешна молодиця, як пропала у Шевченковім "Кобзарі" Катерина" [4, 81]. Для гостроти викривальних характеристик Марія Проскурівна користується у своїй повісті лексичними засобами, спорідненими з тими, що їх вживав Т. Шевченко. Наприклад, в Шевченковій розповіді наголошується не на коханні, а на стражданнях героїні. Певну подібність можна углядіти в характеристиках персонажів. Катерину та Марусю споріднює те, що вони палко кохають і залишилися покинутими з дітьми, що поневіряються на чужині, шукаючи своїх коханих. Характерно, що Маруся змальована у тому ж стилістичному ключі, що й Шевченкова Катерина. Окремі діалоги в обох творах виписані з виразним сентиментально-мелодраматичним забарвленням, емоційність пронизує і повість, і поему. Т. Шевченко в поемі "Катерина" використовує різноманітні засоби художнього зображення дійсності: драматичний діалог, зворушливий глибокий ліричний монолог і сповідь героїні, які перейняла Марія Проскурівна. В

умовах тяжкого злиденного життя Катерина Т. Шевченка часто знаходила втіху в мріях. У повісті Марії Проскурівни також багато місця відведено мріям Марусі. Душевний стан Катерини та Марусі, їх тяжкі переживання змальовуються через поведінку, через їх ставлення до людей, до оточення. Щоб показати трагізм становища Катерини, Т. Шевченко вдається до опису винятково гострих, трагічних ситуацій, показуючи свою героїню в стані страждання, розпачу. Такий же стан Марусі вимальовує в повісті й Марія Проскурівна. Для вираження невтішного горя Катерини Т. Шевченко вкладає в її уста модифіковані народні голосіння. Щоб підкреслити трагізм переживань героїні, до голосінь у своїй повісті вдається й Марія Проскурівна.

Ю. Барабаш пише: "У "Катерині" тему духовної самотності, "сирітства" поміж "чужими людьми" поєднано з темою "чужини", а останню чітко визначено як "Московщину"; структурно-семантичним каркасом твору є кореляційна система бінарних опозицій: рідні люди – чужі люди, українська дівчина – москаль, традиційний український етичний кодекс – моральна розбещеність москалів, і центральна, узагальнююча для всієї системи опозиція "Україна – Московщина" [1, 53]. Опозицію "батьківщина-чужина" як структурно-композиційний та сенсово-емоційний стрижень вплетено і в окремі твори Марії Проскурівни. Такі протиставлення зустрічаємо і в повісті Марії Проскурівни "Маруся-Московка".

Можна вказати й на інші подібності між поемою "Катерина" Т. Шевченка та "Марусею-Московкою". Приміром, певними рисами характеру та вдачею Петро у повісті Марії Проскурівни "Маруся-Московка" дещо нагадує офіцера Івана із поеми "Катерина". Зі взаємин із жінкою можна збагнути його мерзенну суть. Для Петра, як і для Івана, властиві жорстокість та байдужість. Подібно до шевченківського персонажа, Петро відвернувся від свого сина. Наслідкування Шевченкової "Катерини" знаходимо і в закінченні повісті. Маруся, як і Катерина, знайшла свого коханого, але ліпше було б їй не зустрічатися з ним, бо замість ніжних освідчень у коханні й глибокого каяття вона почула страшне: "Чого ти сюди прийшла? Хто тебе просив?" [4, 81]. Із Т. Шевченком споріднює Марію Проскурівну особливе ставлення до жінки, співчуття до її тяжкої долі.

Вплив поезій Т. Шевченка позначився й на деяких віршах Марусі Вольвачівни. Одним із джерел лірики Т. Шевченка, як відомо, є українська народна пісня. Поет тяжіє до ліризму української народної пісні, до фольклорного вірша. Лірика Марусі Вольвачівни також близька до народних пісень – такими є поезія "Доля" (1887), поема "Некрутик" (1883), "Зрада дівчині" (1889), "Із-за гори вітер віє" (1891), "Бажання козака" (1893), "Дівчина міркує" та ін. – у них поетеса використовує типові для фольклору сюжети й образи, тут панує щире кохання, релігійна мораль, подружжя вірність, осуд зради, розбещеності. У поемі

"Некрутик" Марусі Вольвачівни йдеться про нещасливе кохання дівчини, яку зрадив хлопець. Маруся Вольвачівна, створюючи образи козака чи дівчини, як і Т. Шевченко, теж використовує невичерпні багатства живої народної мови, пісенної ритміки, чергування інтонаційних відтінків. Витриманий у яскравій народнопісенній манері вірш "Доля", в якому поетеса використовує перероблені рядки народної пісні "Де ти бродиш, моя доле": "Чи при полі у долині // Диким маком ти цвітеш, // Чи у лузі на калині // Ти зозулею куєш?" Героїня вірша скаржиться на своє безталанне життя, втілюючи свій жаль у ліродраматизм народнопісенного типу: "Доле ж моя, доле, // Куди ти дівалась? // Доле ж моя, доле, // Де ти заховалась?" [5, 34].

Трансформація Шевченкових мотивів виразно окреслюється у віршах Марусі Вольвачівни, присвячених знедоленим. У поезіях "Маруся-небога" (1886), "Працьовита людина" (1886), "Отвіт козакові" (1886), "Кругом у позичках" (1886) та ін. вона правдиво показала типові явища тодішньої дійсності, реалістично відобразила тяжке становище селянської бідноти пореформеного періоду. У автобіографічному вірші "Маруся-небога" йдеться про тяжке становище жінки в наймах. У цій поезії простежимо вплив Т. Шевченка – аж до прямих цитат із вірша Т. Шевченка "Думи мої, думи, // Що мені казати?" [5, 31].

Один з найулюбленіших розмірів віршів Т. Шевченка – 14-складовик, яким він писав протягом усього життя і яким складена значна частина його поетичних рядків. 14-складовий вірш – розмір, який походить з народних джерел, здавна вживаний в народних піснях всієї України, зокрема в коломийках. Досить широко представлений 14-складовий вірш і в поезії Марусі Вольвачівни: "Україно моя люба! Чого така стала? // Біднотою, голотою ти позаростала. // Україно моя люба, ріднесенька нене, // Болить, болить, упиває серденько за тебе ("До України") [5, 52]. Або: "Чи ти в лісі, на горісі // Мене дожидаєш, // Чи ти в полі, край дороги // Маком розцвітаєш?" ("Доля") [5, 34] та ін.

Маруся Вольвачівна запозичує й інші версифікаційні знахідки Т. Шевченка. У "Причинній" читаємо: "Вона все ходить, з уст ні пари. // Широкий Дніпр не гомонить: // Розбивши вітер чорні хмари, // Ліг біля моря одпочить, // А з неба місяць так і сяє; // І над водою і над гаєм, // Кругом, як в усі, все мовчить" [6, 74]. Поет об'єднує римою другий, четвертий і сьомий рядки, перші чотири рядки зв'язані перехресною римою, п'ятий і шостий – суміжною. Дещо подібне зустрічаємо й у віршах Марусі Вольвачівни. Вона часто порушує схеми римування: у віршах "Переправа через Дунай", "Дівчина міркує", "Маруся-небога", поемі "Гарний піп" суміжне римування чергується з перехресним. Т. Шевченко вдавався до найрізноманітніших способів римування, руйнуючи канони традиційної поетики та використовуючи багатющий досвід усної народнопоетичної творчості. Поет не цурався внутрішнього римування – за зразком народних приказок і прислів'їв: "Сумує, воркує, білим світом

нудить, // *Літає, шукає, дума – заблудив*" [6, 74]; "*Сонце гріє, вітер віє // З поля на долину // Над водою гне з вербою // Червону калину*" [6, 89]. Цей досвід Т. Шевченка використала й Маруся Вольвачівна: "*Вона спочивала, // Думала, гадала // Як жити на світі? Про це міркувала*" ("Маруся-небога") [5, 31]; "*Щоб милий не збився та ж не забарився, // Щоб до мене, молодой, швиденько з'явився*" ("Пісня дівчини") [5, 39]; "*Ой тяжко та й важко, не маю вже й мочі, // І світ той не любий, туманяться очі*" ("Зрада дівчині") [5, 40]; "*Порубали, сплюндрували, що діди кохали // І розкидисті коріння всі повивертали*" ("До України") [4, 52].

Взагалі вірші Марусі Вольвачівни – відповідно до своїх жанрових особливостей – дуже багаті на запитальні інтонації, які часто зустрічаються і в поезії Т. Шевченка: "*Якби зострілися ми знову, // Чи ти злякалася б, чи ні? // Якеє тихеє ти слово // Тойді б промовила мені?*" [7, 100]. У Марусі Вольвачівни: "*Доле ж моя, доле, // Куди ти дівалася? // Доле ж моя, доле, // Де ти заховалася?*" ("Доля") [5, 34]; "*Ой де тії правди певної шукати, // Кому своє щире серденько віддати?*" [5, 40] тощо.

Слідом за Т. Шевченком Маруся Вольвачівна вдається до повторів: у Т. Шевченка: "*А ще гірше – спати, спати // І спати на волі...*" [6, 367], Марусі Вольвачівни: "*Усе зникло, все пропало, // Осталася зрада. // Зрада, зрада, козаченьку, // А ти ж присягався. // Та й глумився наді мною, // З другою кохався*" [5, 77]. Отже, вплив поетики Т. Шевченка у творчості Марусі Вольвачівни відчутна як на рівні змісту, так і рівні форми.

Творча спадщина Марії Проскурівни та Марусі Вольвачівни засвідчує духовне єднання письменниць з Т. Шевченком, вплив якого позначився на невеликий, а проте, надзвичайно змістовний їх спадщині.

1. *Барабаш Ю.* Коли забуду тебе, Єрусалиме. Гоголь і Шевченко. Порівняльно-типологічні студії. – Х., 2001; 2. Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 55 (Фонд Марії Проскурівни), од. зб. 149; 3. Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 55 (Фонд Марії Проскурівни). – од. зб. 63; 4. Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 55 (Фонд Марії Проскурівни). – од. зб. 35; 5. *Вольвачівна Маруся.* Кажі жінці правду, та не всю. Вибр. твори. – К., 2007; 6. *Шевченко Т. Г.* Повне зібрання творів: У 12-ти т. – Т. 1: Поезія 1837–1847. – К., 2001; 7. *Шевченко Т. Г.* Повне зібрання творів: У 12-ти т. – Т. 2. – К., 2001.

ТАРАС ШЕВЧЕНКО КРІЗЬ ПРИЗМУ ПОЕТИЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Попит на творчість Т. Шевченка у його добу можна простежити з заміток у тогочасних друкованих виданнях. В. Доманицький, для прикладу, наводить цікаву статистику видань поета в період з 1840 до 1904 року [7, 18–19 другого рахунку]. Діахронічну картину публікації творчості Т. Шевченка подає В. Бородін [1, 115–119].

Чинників попиту кілька: 1) розвиток романтичної традиції; 2) вибудовування власної національної ідентичності; 3) власне естетичний, що містив оновлення віршової традиції (синтез фольклорних вірців, елементів барокової поетики, силабо-тонічного віршування нової української літератури). "Пізніші поети і особливо поети пошевченківської доби досягали Шевченка на своєму рівні сприйняття відповідно до тогочасних літературних завдань, адже інтуїтивно всі відчували, що потрібен дальший розвиток, набуття українською літературою сили. Звідси – взаємні заклики підхопити "кобзу Шевченка", – зазначає О. Боронь [2, 156]. Постає Тараса Шевченка у сприйнятті найближчих сучасників пов'язувалася не лише з постаттю пророка (алюзія на Святе Письмо засадничо несе елемент сакралізації), а й з архетипом "батька", наслідування якого закономірне з погляду дітей. Запозичення ... особливо виразно простежується в текстах, що присвячені Шевченкові або написані з приводу смерті Шевченка [2, 157–159].

Поміж поезій Лесі Українки теж натрапляємо на подібні твори. Перший вірш цього ряду ("Наш батько вмер", 1888) витримано у стилістиці народних голосінь. Наступного року поетеса написала другий вірш, присвячений Шевченкові, під заголовком "На роковини Шевченка". Тут маємо не так тугу за втратою "батька", скільки спробу осмислити суть його справи та продовжити її. Очевидно, через те П. Одарченко кваліфікує цей твір як "значно змістовніший і сильніший від попереднього... Тут не тільки розмір вірша, строфічна будова, а образи, лексика, фразеологія Шевченківські. Леся перефразує і навіть цитує окремі Шевченківські вислови" [10, 42–45]. Через 11 років Леся Українка пише вірш "На роковини". Коли поглянути на словник першої з названих поезій [5], маємо наступну статистику: 4 прислівники, 11 прикметників, 24 іменники, 11 займенників і 14 дієслів.

Вірш "На роковини" апелює не так до стилістики Тараса Шевченка, як загалом до романтичної образності: краса-дівчина, квітки, віночки, байки, таночки. Ширший контекст традиції ("Не він один її любив") дав змогу дистанціюватися від ситуації, вибудувати антитезу свого-чужого в межах власне українського культурного поля. Звідси зміни в лексичному складі

твору: використання займенників "він,той,її", а не "ти, ми, нашу"; прикметників-антонімів, хоч загалом співвідношення між різними лексичними групами зберігається: 4 прислівники, 13 прикметників, 31 іменник, 17 займенників і 20 дієслів. Про задум написати подібний твір свідчить поетеса та літописці її життя, зокрема М. Мороз [9, 469, 585]. В основу антитези Леся Українка кладе дві постаті, причетні до української літератури – М. Гоголя та Т. Шевченка. Отже, ситуація всередині однієї спільноти розглядається як *неоднозначна*, хоча кожній "стороні конфлікту" даються однозначні характеристики. Попри загальну подібність віршів Лесі Українки "на роковини" (метрика; контекст літературної традиції; антитеза свого-чужого), останні два елементи мають принципово відмінне наповнення.

У 60-ті рр. XX ст. маємо цитації з творів Т. Шевченка, згадки створених ним літературних персонажів, посилання на факти біографії поета. Автори виявляють творчий підхід до матеріалу [4, 132–141, 166–167]. Показово, що одним із елементів опрацювання стає мотив допиту, заслання. Актуалізується давня теза про *зовнішнього* чужого. Втім, узагальнена антитеза, вибудована Шевченком ще в ранніх творах, набуває наповнення згідно з конкретним історичним моментом, коли протистоять офіційний владний дискурс з його уніфікацією тематики та стилістики текстів і *альтернативний дискурс*, заангажований у тій чи іншій мірі національним питанням, а ще більшою мірою питанням естетичної вартості твору. У Шевченку поети 60-х рр. XX століття бачили традицію художності й опір стереотипним поглядам влади на українське національне та мистецьке питання. Актуалізація досвіду Т. Шевченка, трагічного, але успішного, виглядає симптоматичною. Для прикладу, звернемося до віршів Ліни Костенко:

Кобзар співав в пустелі Косаралу,
у казематах батюшки-царя.
Кайдани, шаленіючи, бряжчали,
щоб заглушити пісню Кобзаря.

А пісня наростала у засланні.
А пісня грати розбтвала щент.
Правдивій пісні передзвін кайданів –
то тільки звичний акомпанемент. [8, 45]

U⊥U⊥U⊥UUU⊥U	Я5	V
UUU⊥U⊥UUU⊥		X
U⊥UUU⊥UUU⊥U		XI
UUU⊥U⊥UUU⊥		X

U⊥U⊥UUU⊥U⊥	IV
------------	----

U1U1UUUU1U1U	IV
U1U1UUUUUU1	VII
U1UUUU1UUUU1U1	XI

Традиційно поіменовуючи поета Кобзарем, Ліна Костенко передовсім наголошує на силі справжнього мистецтва. Воно здатне знищити ґрати, більш того, рамки офіційноприйнятного, уособлені фігурою "батьюшки-царя", підштовхують до зростання спротиву. Водночас заслання провокує стан самотності, що його чудово передано у вірші "Повернення Шевченка" [8, 45]:

Заслання, самота, солдаччина. Нічого.
 Нічого – Оренбург. Нічого – Косарал.
 Не скаржився. Мовчав. Не плакав ні від чого.
 Нічого, якось жив і якось не вмирав.

U1UUUU1U1UUUU1U	Я6	XV
U1UUUU1U1UUUU1	Я6	XV
U1UUUU1U1UUUU1U	Я6	XV
U1U1U1U1UUUU1	Я6	VI

Самота не лише прямо називається в тексті, а й формується шляхом накопичення лексеми із семантикою заперечення, в тому числі й утвореної з двох слів: *ні від чого*, *нічого* (загалом – 5 разів). Подібний прийом створює ефект нарощення психологічної напруги, що дає можливість кваліфікувати самоту поета не тільки як ситуативну (посталу з факту заслання), а й як екзистенційну, подібну до тієї, що прозирає в "Хіба самому написать" або в "І знов мені не привезла" [3, 142–147]. В умовах самотини особливої ваги набуває гурт однодумців, у колі яких можна відпочити душею:

Вернувся в Петербург, і ось у Петербурзі –
 після таких років такої самоти! –
 овацію таку йому зробили друзі! –
 Коли він увійшов.
 І він не зміг іти.

U1UUUU1U1UUUU1U	Я6	XV
1UU1U1U1UUUU1	Я6	VI
U1UUUU1U1U1U1U	Я6	III
U1UUUU1		
U1U1U1	Я6	III

Поетеса не означає, які були роки заслання, самотність, овація. Право конкретизувати, підставляючи відповідні означення, вона свідомо залишає читачеві, на якого проектується внутрішня напруга ліричного персонажа, відображена в повторях. У такий спосіб посилюється протиставлення, заявлене на початку вірша, що постає в низці опозицій: самота – зустріч з друзями; мовчання (нічого) – овація; каторга – салони; незламність ("не плакав ні від чого") – душевність ("сльоза набігла"):

Він прихилився раптом до колони.
Сльоза чомусь набігла до повік.
Бо, знаєте...із каторги в салони...
Не зразу усміхнеться чоловік...

UUUUUUUUUUUU	Я5	X
UUUUUUUUUU	Я5	V
UUUUUUUUUUUU	Я5	XI
UUUUUUUUUU	Я5	XI

У Ліни Костенко через образ Т.Шевченка знову актуалізується парадигма протистояння імперській владі (в поезії "Кобзар співав в пустелі Косаралу"). В умовах радянської дійсності подужати накинута неволю було так само життєво необхідно, як і в часі Шевченкового життя. Але націєтворчий чинник витісняється тут чинником власне творчим. Значення правдивої (естетично вартісної) творчості трактується як визначальне. В "Поверненні Шевченка" перед читачем постає не тільки нескорений борець за національні ідеали, а й особистість з емоційними реакціями.

Показово, що на початку ХХІ століття в умовах державної України все ще є потреба в героях, тобто пафос боротьби все ще не втратив на актуальності [6, 30–31]:

Де ви, наші герої?	1-0-2-1
В гарячих душах сучасників?	1-1-2-2
У мене є сумнів.	1-1-0-1
"Бійся людини, Бог якої	-2-1-1-1
Живе на небі", –	1-1-1
Сказав Шоу.	1-0-1
А де наш бог?	1-1-
Українці, кому покладемо квіти	2-2-2-1-1
24 серпня?	-2-2-1

Герої в художньому світі Олени Гуленко ідеалізуються навіть дужче, ніж в попередній традиції сприйняття. Коли там їм надавалась місія пророка, тут їх наділено статусом бога. Апеляція авторки до

висловлення Бернарда Шоу вказує на всю неоднозначність подібної позиції. Коли Бог живе на небі, тобто сприймається як щось далеке, людина не відчуває Його впливу на своє життя. Це провокує послаблення відповідальності за власні вчинки, що вельми небезпечно як для індивіда, так і для його оточення. Коли ж людина живе "з Богом в серці", тобто відчуваючи зв'язок з Ним, моральний закон людської душі регулює поведінку особистості. Все сказане можна перенести й на потрактування видатних постатей, що в силу своєї культурної ролі сприймаються ідеалізовано, обожнюються. Шукаючи "нашого бога", поетеса вибудовує прикметний ряд:

Стоїть Ленін,	1-0-1
Мовчки споглядає Карл Маркс.	-3-2-
Вони не заважають.	1-4-1
Ще є місце на нашій великій землі.	1-0-2-2-2-
Але для кого? Чи ...для чого?	1-1-2-1
Ресторани. Дисотеки. Макдонельдз.	2-3-2-1
Він говорить: "Як я люблю Стуса!" (?)	2-1-0-1-0-1
Як? І з чого це видно?	-1-2-1

Отже, дається кілька точок зору: 1) радянський імперський дискурс (В. Ленін, К. Маркс); 2) дискурс споживацько-розважальний (ресторани, дискотеки, Макдонельдз); 3) дискурс національної риторики (В. Стус). Кожен із названих поглядів має право на існування. Однак, жоден не задовільняє ліричного суб'єкта. Перш за все, маркованістю *схематизмом*. На зміну колишній ідеології приходить ідеологія споживання, основною ознакою якої є небажання продукувати духовні цінності, шукати нові шляхи. Адже національна риторика, котра чи не найбільше обурює авторку, виникає на застосуванні давніх формул обожнення до інших постатей, що в даному часі кваліфікуються як взірцеві. Не хочемо тим сказати, що постать В. Стуса не є знаковою з погляду національної парадигми. Вона цілком вписується в класифікацію героя (активний чин, жертвовність). Але, разом з тим, не уникає ідеологізації. В. Стус є духовним наступником Т. Шевченка, а тому в Олени Гуленко зринає і цей образ:

Тарас Шевченко – бог?	1-1-1-
Ні. Він – поет, борець, символ.	-0-1-1-1-
Але ж він не один.	1-0-2-
Сила національного і самобутнього	1-3-5-2
Творить божество.	-3-
Будемо поклонятися!?	-4-2

Поетеса не заперечує значення Тараса Шевченка для української

культури, кваліфікуючи його як поета, борця (отже, *героя*), символ нації. Водночас відмовляється від ідеалізації, яка часто продукує ідолів ("мармурові пам'ятники"). Адже за тим втрачається живий зв'язок із митцем, а його багатогранна постать вкотре сприймається спрощено:

Давайте відродимо хоч частинку того,	1-2-2-1-1-1
Що дарувало життя майбутньому,	-2-2-1-2
Щоб холодний мармур	2-1-1
Знову і знову тривожив	-2-2-1
Гарячу волелюбну душу.	1-3-1-1

Зауважмо, що найвищими цінностями проголошується душа не байдужа (холодна) чи тепла (не певна власних позицій), а гаряча (свідома та пристрасна). Й, що не менш важливо, волелюбна. Воля ж передбачає не тільки державний рівень, тобто відсутність колонізатора, а й особистісний, тобто подолання комплексу невірника. Можна її розглядати й як свободу від стереотипного мислення, що передбачає множинність інтерпретацій.

Якщо поглянути на постать Т. Шевченка крізь призму літературної інтерпретації, стає очевидною множинність цього образу в діяхронному зрізі літератури. До того ж, виявляється вона не тільки в семантичному наповненні, а й в метрико-ритмічному втіленні. Так, вірш Лесі Українки "Наш батько вмер" – це лише жаль за непоправною втратою (форма вірша – голосіння, споріднена з думовим віршем, який іноді використовував і Шевченко). Її ж вірші "На роковини" та "На роковини Шевченка" – це спроба визначити місце поета в українській літературі. Артикульоване поетесою у першому вірші наслідування заторкує не тільки зміст, але й форму вірша (4+4+6). Цей розмір поряд з Я4 – найактивніший у творчості Т. Шевченка. Фольклорна модель, покладена в основу вірша "На роковини Шевченка" (4+4+7), де Леся Українка вписує поета в романтичну традицію, оперту на етнографізм і фольклоризм. Теза авторки: "Не він один її любив" знаходить відповідник у вірші Олени Гуленко: "Але ж не він один", що передбачає формування певного контексту. В Лесі Українки національне культурне поле подане у вірші "На роковини Шевченка" виразно неоднозначне. Здається невипадковим, що внутрішня неоднорідність української традиції постулюється поетесою після написання вірша "Легенда" (Я4), що у чорновому автографі теж мав назву "На роковини Шевченка".

Очевидно, практика модернізму, що набирала сили під ту пору, провокувала перегляд надбань класики. Кожна подібна проєкція має два боки: 1) неоднозначність інтерпретації; 2) небезпека нових ярликів і штампів. Останнє суперечить законам творчості, але найгірше в тому, що остаточно усуває з поля зору Автора інтерпретованих текстів, а зрештою, сам текст.

Пташки тоненько щось пищали
 Та позолотою бряжчали...
 Поет звернувся до гостей:
 "Громадонько моя поштива,
 Де ти набрала сього дива?.."
 Він не пізнав своїх дітей! [12, 341]

U±U±U±U±U	Я4	I
UUU±UUU±U		VI
U±U±UUU±		IV
U±UUU±U±U		III
U±U±U±U±U		I
±UU±U±U±		I

Тлумачачи постать з певної дистанції, автори добирали відповідних стилістичних і метрико-ритмічних засобів. Приміром, вірші Ліни Костенко, присвячені Тарасові Шевченку, написано Я5 ("Кобзар співав в пустелі Косаралу") чи поєднанням Я6 з Я5 ("Повернення Шевченка"). Отже, ритмічно твори вписувалися в традицію XX століття, де домінуючі позиції належали Я5, активізувалося використання поліритміки (різновиди одного розміру) та поліметрії (різні розміри в межах одного твору). Поліметричність не тільки розвивала традиції Шевченкового поліметричного вірша, а й відтіняла його багатозначність і поліфункціональність, як це можна бачити в симфоніях "Тарас Шевченко" Андрія Малишка чи "Смерть Шевченка" Івана Драча. На новому "зламі віків" активізується множинність прочитань як одна з ключових матриць постмодерну. Так, у науковому погляді на творчість поета є чимало цікавих, часом взаємовиключних концепцій [11, 271–286]. Звісно, ними рецепція феномена Т. Шевченка не вичерпується, як не вичерпується вона художнім баченням Олени Гуленко. Проте, дане бачення постулює багатовекторність погляду (три вищеозначені дискурси); спробу критики риторики та схематизму. Свобода інтерпретацій, що є знаковою в часі постмодерну, втілюється авторкою у форму верлібру, що має в сучасній поезії доволі міцні позиції. В постмодерній хвилі, як ніколи актуальним є застереження Лесі Українки щодо зловживання свободою прочитання, за якої автор не може розпізнати власне творіння.

Створюючи той чи інший пам'ятник (спосіб прочитання), ми створюємо його для себе як спосіб наближення до видатної постаті. Кожне таке наближення має право на існування, воно охоплює певні ознаки такої постаті, даючи застиглий архітектурний ансамбль. Щоб не впадати в надмірний суб'єктивізм під час творчої рецепції феномена Т. Шевченка, варто намагатися йти не від "моди", а від тексту його

творів. А що таких пам'ятників-рецепцій не поменшає, то це тому, що Т. Шевченко належить до когорти НЕВИЧЕРПНИХ.

1. *Бородін В.* Видання літературних творів Т. Г. Шевченка// Шевченківський словник./ За ред. Є. П. Кирилюка. – В 2 т. – К., 1976. – Т. 1; 2. *Боронь О.* Ступінь оригінальності пошевченківських поетів// Шевченкознавчі студії. Збірник наукових праць/ Київський національний університет імені Тараса Шевченка / 2003 – Вип. 5; 2. *Гаврилюк Н.* Діалог з творчістю. // Філологічні семінари. Національні моделі порівняльного літературознавства./ Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – 2006. – Вип. 9; 3. *Гаврилюк Н.* Український поліметричний вірш: природа і тенденції розвитку. – Дис. канд.філол.наук /10.01.06/ Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка – К, 2005.; 4. *Гаспаров М.* Снова тучи надо мною: методика анализа. – Ел.ресурс: http://www.poezia.ru/master_5. *Гуленко Олена.* Де ви, наші герої?// Гранослов – 2005. Альманах / Упоряд. Караваєва М. В., Медвідь В. Г. – К., 2006.; 6. *Доманицький В.* Як читається Т. Шевченко// Київская старина: Ежемесячный исторический журнал. Годъ двадцать третій. – 1904. – Т. LXXXVI – Июль-августъ; 7. *Костенко Ліна.* Навчальний посібник-хрестоматія. Ідея, упорядкування, інтерпретація творів Григорія Ключека. – Кіровоград, 1999; 8. *Мороз М.* Літопис життя і творчості Лесі Українки. / Від. ред. М. Г. Жулинський. – К., 1992; 9. *Одарченко П.* Традиції Шевченка в творчості Лесі Українки. До 75-річчя з дня смерті Лесі Українки і до 175-річчя з дня народження Тараса Шевченка// Одарченко П. Леся Українка. Розвідки різних років. – К., 1994; 10. *Смілянська В.* Шевченкознавчі розмисли. – К., 2005; 11. *Українка Леся.* Зібр. творів: У 12-ти т. – К., 1975. – Т.1.

М. Гнатюк, докт. філол. наук

КОНЦЕПТ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В ЕСТЕТИЦІ Й ДУХОВНІЙ БІОГРАФІЇ ЗІНАЇДИ ТУЛУБ

Назвою свого роману "В степу безкраїм за Уралом" (1962), завершеного за два роки до смерті, відома українська письменниця Зінаїда Тулуб взяла заключний рядок поезії Тараса Шевченка "Самому чудно. А де ж дітись?" (1847). Цей коротенький вірш, написаний Кобзарем на засланні, в Орській фортеці, міг би стати своєрідним епіграфом до сумного "второзаконня" (чи повторення доль) двох великих митців України, їх невимовною тугою останніх років життя і творчості:

Самому чудно. А де ж дітись?

Що діяти і що почать?

Людей і долю проклинають

Не варт, ей-богу. Як же жити

На чужині, на самоті?

І що робити взаперті?

Якби кайдани перегризти,

То гриз потроху б. Так не ті,

Не ті їх ковалі кували,

Не так залізо гартували,

Щоб перегризти. Горі нам!

Невольникам і сиротам,

В степу безкраїм за Уралом [8, 295–296].

Задум написати твір про перші роки заслання Тараса Шевченка (з 8 червня 1847 р. по 23 квітня 1850 р.) виник у письменниці не випадково. Його початкова назва "За бортом життя" однаково стосувалася як автора, так і героя. Неодноразово у заявах, адресованих Зінаїдою Тулуб до різних високих інстанцій вже після відбуття таборів СЕВЛАГУ (структурна одиниця Північно-Східних виправно-трудових таборів на Колимі), зутрічаємо цю першоназву, що звучала як довічний вирок: "Невдовзі 19 років, як мене викинуто за борт життя з каїноюю печаттю "ворога народу", а муці моїй не видно кінця.

Мене було заарештовано 4 липня 1937 р. органами НКВС УРСР за звинуваченням у приналежності до контрреволюційної організації "Виборчий центр", про існування якої я вперше дізналася з уст слідчого НКВС лейтенанта ХВАТА <...>

Слідство тривало два місяці. Мене тримали по 2–3 дні на безперервних цілодобових допитах. Іноді, на світанку, відвозили до в'язниці, де вдень не дозволяють ні спати, ні прилягти, а ввечері знову вели на допит і так по 5–6 діб підряд, доводячи до напівпритомного стану" [3, 5]. "Від хворого серця, – продовжувала вона, – в таких умовах у мене набрякли й опухли ноги, почалися галюцинації, я втрачала зв'язність думки, стала заговорюватися й хвилинами, сидячи засинала. Душевний стан дійшов до повного відчаю... А слідчий то погрожував згноїти мене заживо в тюрмі, то погрожував розстрілом – і смерть стала здаватися мені бажаною визволителькою від цього кошмару наяву" [4, 5]. Що ж насправді стало причиною нелюдських страждань й немилосердних ударів долі? Власне, як уже не раз бувало в нашій історії й за різних імперій (чи-то російської, чи радянської), свобода, а незрідка саме життя виявлялися платою за творчість і право самовияву. За "борт життя" безжально викидали кращих – обдарованих, совісних, справжніх "аристократів духу". Серед них, під пресом сталінської репресивної машини опинилася й авторка одного з перших українських історичних романів новітньої доби "Людолови" (1934 – т. 1; 1937 – т. 2) – Зінаїда Павлівна Тулуб. Відтворюючи одну з найскладніших сторінок української історії – період гетьманства видатного державного діяча та полководця Петра Конашевича-Сагайдачного, соціально-політичні, міждержавні, духовні, морально-релігійні аспекти життя перших десятиліть XVII ст. у Центрально-Східній Європі, він став справжнім розп'яттям талановитої письменниці. Уже сам задум опрацювання "дратівливої" теми у цей нелегкий, драматичний час міг розцінюватися як виклик існуючій системі, незважаючи на відверте "оприлюднення" автором свого творчого завдання, а саме: розгорнути "колосальне полотно цілком незнайомого Росії побуту та форм життя, безконечно далеке від Генріка Сенкевича,

Мордовцева, Костомарова. І кожен штрих, кожне слово у мене основане на конкретному перевіреному матеріалі, майже завжди – першоджерелі. Я хочу дати в захоплюючій белетристичній формі вичерпний аналіз епохи з класово-економічної точки зору, не засушивши його, пересипаючи картинами природи, аналізом психологічним, побутовими сценками, піснями та давніми звичаями" [1, 23]. Багатющий матеріал, почерпнутий з життя українського, польського, татарського, турецького та інших народів справді вражав, та настанова на необхідні маркери радянської літератури – класовість, партійність звучала завідомо згубно. Це призвело до того, що невдовзі роман опинився в міцних лещатах ідеологічних схем: з одного боку – вульгарного соціалізму, а з другого – безпідставних звинувачень в українському буржуазному націоналізмі. Широкомасштабне епічне полотно, рекомендоване як посібник з історії XVI – XVII ст., за яким звечора записувалися черги до бібліотек та яке представляло в числі десяти кращих книг Україну на всесвітній паризькій виставці у 1937 році миттєво зарахували до "шкідницьких романів", вилучили з книгозбірень і знищили [2]. Радянська ідеологічна машина не допускала й натяків на відхід означеного партійного канону і кліше. За фальшивими звинуваченнями письменницю прирекли до двадцяти років позбавлення волі, десять з яких припали на колимські табори, а решта – на таку ж безневинну спокуту не вчинених гріхів у пустельних степах Казахстану. Саме тут народився задум її нового роману "В степу безкраїм за Уралом", що став глибинним осмисленням Долі митця, його призначення на цій землі, нескореності духу. На далеких казахських просторах, де сотню років тому стояв за свою Правду і силу Слова великий Тарас Шевченко, де він страждав і мучився, але не каюся, трагічно схрестились долі Кобзаря і Жінки, якій судилося змагати той самий страдний шлях. Проте репресії й торттури, успадковані сатрапами новітньої імперії, також не змогли здолати сили духу, гідності та честі, закладених у генетичну, родову пам'ять, яку не вдалося вихолостити жодному режиму. Як своєрідний генетичний код, вона проступала невитравним палімпсестом, являючи нові означення та смисли, народжуючи нові тексти. Одним із них і став роман "В степу безкраїм за Уралом", написаний людиною з дивовижною долею. Вихована в російськомовному середовищі київських інтелігентів, Зінаїда Тулуб несподівано для самої себе звернулася наприкінці 20-х років до української історії, збагативши своє знання кількох європейських мов досконало вивченою українською. Її перший роман "Людолови" одночасно писався і українською, й російською. Козацька доба на сторінках твору сповнена бунтівним духом предків, про яких детально розповість у своїх спогадах, зафіксованих під час роботи над романом "В степу безкраїм за Уралом": "Тулуби – прямі нащадки запорозьких козаків. За сімейними переказами, рід Тулубів походив з Криму. Можливо, були вони з турок, які володіли після ліквідації в Криму

генуезьких колоній всім узбережжям або з татар, які населяли внутрішні області півострова. Звісно, вони могли бути й з християнського населення Криму, тобто з вільновідпущених невольників, взятих татарами-людоловами в ясир, нарешті, могли вони бути і з осілих там проїжджих торговців або просто випадковим прийшлим людином півострова. Хоч би як там було, але в дитинстві чула я, що предки виїхали з Криму на Україну й були прийняті у військо запорозьке, і отримали землі у межах "Вольностей Запорозьких" на Полтавщині.

Від'їхали з-під Кримського ханства не одні Тулуби, – Кочубеї, Гамалії, Джэнджилеї також були родом із Криму і в різний час перекочували звідти.

Певне, спиралися вони на феодальне право переходу від одного сюзерена до іншого. Так, наприклад, від'їхали з Литви на Русь Романови, а князь Курбський – з Московщини в Польщу.

Попри все, в кінці 16 і на початку 17 століть Тулуби були вже козаками і вважались "козацькою старшиною". Траплялося мені в історичних документах імена полковника Андрія Тулуба й іншого Тулуба, писаря Війська Запорозького..." [5, 350].

Прикметно, роман "В степу безкраїм за Уралом" Зінаїда Тулуб присвятить світлій пам'яті не менш славного предка – кирило-мефодіївському братчику, діду Олександру Даниловичу Тулубу. Ще навчаючись у Київському університеті св.Володимира, він захопився прогресивними ідеями того часу й зблизився з людьми, які гостро відчували гнітюче безправ'я Миколаївської доби. Те глибоке мовчання, яке заповонило тоді Російську імперію й нагадувало "спокій кладовища", спонукало до рішучих і кардинальних дій. Не дивно, що молодь "як найчутливіша і найпалкіша частина інтелігенції, – на зауваження З. Тулуб, – тяглася докупити, щоб хоч у своєму тісному колі вільно обмірковувати пекучі питання сучасності та в жвавих суперечках викарбовувати свій світогляд.

Потягло один до одного і таких людей як Костомаров, Гулак, Куліш, Савич, Пильчиков, Білозерський та інші, а до них потягло й студентів" [5, 357–358]. Детально розповівши про перші кроки діяльності Кирило-Мефодіївського братства, письменниця проникливо відтворює картину зустрічі молодого студента Олександра Тулуба з Тарасом Шевченком, яка відбулася в помешканні Миколи Костомарова. Добре обізнаний із творчістю Кобзаря ще з гімназійних часів Олександр Тулуб тут вперше побачив уже відомого поета, почув у його виконанні такі нові твори як "Кавказ", "Сон" і знаменитий "Заповіт", що просто приголомшив. Поспішаючи занотувати цей вірш на першому-ліпшому клаптику паперу, він і не передбачав, що цей запис невдовзі стане одним із аргументів звинувачення під час арешту й допиту його самого та інших "братчиків". На щастя, чернетку вчасно вдалося знищити, а ось записаний старовинним уставом чистовий текст не міг видати автора, оскільки так

могли писати усі студенти-філологи, що склали іспит зі слов'янської палеографії. Пробувши кілька днів в ув'язненні, Олександр Тулуб був звільнений "за браком доказів". Більше їхні шляхи з Тарасом Шевченком уже не перетиналися. На Кобзаря чекала довга й виснажлива дорога "в степи безкраї за Уралом", де його прирекли до двадцятилітньої каторги. Але, як занотує Зінаїда Тулуб у своїх спогадах: "Зустріч з Шевченком справила на діда глибоке враження: не раз розповідав він про неї в сім'ї. Зокрема, вразила його надзвичайна палкість і виключна сміливість висновків поета, а прочитані ним вірші обпалили його уяву вогнем" [5, 360]. Переписані колись у "братчиків", а потім знищені поеми "Сон" і "Кавказ", як і "Заповіт", він вивчив напам'ять. Особливо "вразила широта поглядів Т. Шевченка, який поширював на мусульманські гірські клани Кавказу ідею звільнення їх від неухильного наступу на них кріпацької Росії. В першу мить це приголомшило його" [5, 360]. Згодом ці ідеї не змогли лишити байдужою і його вільнолюбиву онуку, котра крізь призму одноманітно сірих, "казематних" буднів відтворить яскравий образ людини мислячої, страждущої, гнаної, але не скореної. За волю й долю рідного народу вона готова жертвувати не тільки власною свободою, але й самим життям.

У своїх записах "Як народився мій роман "В степу безкраїм за Уралом" (1964) письменниця детально розповість про витoki зародження і становлення задуму, труднощі його втілення. Безперечно, головною спонукуючою стало відчуття трагічної відірваності, безвиході та безпорадності в ситуації примусової, штучної ізоляції від рідної землі, улюбленої творчої праці, близьких людей. Майже через століття вона ледь не фізично відчує те, що переживав її великий попередник, долаючи день за днем виснажливу солдатську муштру, приниження, гніт казарменного життя. Стан двох закинутих у безкраї казахські простори душ був суголосним, а ось конкретні факти з життя Тараса Шевченка періоду заслання довелося збирати ледь не по крихтах. Про доступ до необхідних джерел годі було й мріяти, тому довелося користуватися наявними матеріалами – "дві-три популярних брошури, сила старих газет та окремі розділи дисертації Марієтти Шагінян" [10, 360]. Проте, для надзвичайно вимогливої і прискіпливої у роботі письменниці цього було замало. Як відверто зізнається: "з таким багажем братися за велике полотно не дозволяла совість. Я шукала далі, мріючи знайти хоч щось нове про Т. Шевченка і його перебування в тих місцях. І випадок винагородив мене" [7, 360]. Він виявився щасливим не лише для автора майбутнього роману, а й для шевченкознавства загалом, оскільки відкрив нові дані про "аскера Тараса" (з казах. – солдата), повідомлені старим казахом Іскаковим, який ще хлопцем бачив Т. Шевченка. Поглиблюючи свою роботу над образом поета (акина, як називали казахи), Зінаїда Тулуб одночасно вивчає історію та побут казахського народу, цікавиться його звичаями, народною творчістю. В її архіві

збереглися цікаві записи тих років, словничок казахських слів.

Остаточно приступити до праці над романом письменниця наважилася лише після звільнення з заслання, коли з поверненням до Києва у 1956 році дістала доступ до необхідних архівних, літературних та наукових джерел. Звична до інтенсивної праці, вона завершила свій твір у 1962 році, але видавати окремою книгою не поспішала. Скорочений варіант з'явився на сторінках журналу "Прапор" (1962, № 7–10) під назвою "За бортом життя". Додатково увиразнюючи цю назву, художниця пояснювала: "Но когда голос поэта не доходит до людей сквозь стены тюрьмы – тогда он ничто. В неволе он может только накапливать мысли, образы, наблюдения, чтобы когда-нибудь потом излить их на бумаге" [6, 217]. Згодом, доопрацюючи образ Кобзаря, де він постає "не пассивным страдальцем под колесом Николаевской эпохи" [6, 217], а активним учасником підпільного гуртка засланих поляків, людиною вольовою й нескореною, Зінаїда Тулуб змінює назву, знайшовши глибший відповідник і ширше трактування у відомому шевченківському рядку "В степу безкраїм за Уралом". Ця назва визначила не лише основний тон роману, його смислові акценти, а й характер самого образу.

Твір, який умовно можна поділити на дві сюжетні лінії – казахську і шевченківську, що розвиваються паралельно-почергово, виявляє цікаве поєднання біографічного матеріалу, реальних фактів життя відомого поета та яскравих сплесків творчої фантазії, художнього домислу автора. Так, ґрунтуючись на спогадах одного з найближчих друзів Тараса Шевченка – Федора Лазаревського, письменниця з максимальною точністю відтворює сцену напередодні арешту Кобзаря. Разом із товаришем він спалює листи, рукописи, малюнки – все, що могло б стати доказом порушення царської заборони писати й малювати. Не упускає вона й деталі першого арешту. Пояснюючи новим друзям на засланні чому прибув у ф'яці, Т. Шевченко пригадував: "Поспішав до Києва на весілля, Костомаров запросив мене бути його весільним боярином, а замість весілля помчали нас жандарми до Петербурга... Забрали мене в самому літньому пальті, бо в Києві було вже тепло, квітли вишні і яблуні і розпускалися каштани, а в Петербурзі лежав глибокий сніг" [14, 49]. Чи не цей останній, зафіксований творчою пам'яттю український спомин-пейзаж спричинився до з'яви у холодних казематних застінках геніального твору "Садок вишневий коло хати..."?

Прагнучи якнайповніше передати образ поета, письменниця намагається проникнути у його внутрішній світ, пізнати психологію, наблизити до читача роздуми та переживання митця. Водночас, його показано у постійній динаміці, різних взаємовідносинах з оточенням, непростих життєвих ситуаціях. Як людина творча, він цікавиться всіма проявами життя, навіть за тих складних обставин, в які його поставила тяжка доля. Тут і картини перебування Т. Шевченка в експедиції

Бутакова на Аральському морі, зимівля на острові Кос-Арал, ночівля в оренбурзькому ордонасгаузі, знайомство з Федором Лазаревським, перші враження від Оренбурга, жорстока солдатська муштра, зустріч з Карлом Герном, арешт та інші перипетії долі (сюжету), в яких навіть не важить хронологічна послідовність, а радше інтенсивна внутрішня робота душі, емоційна напруга думки. Їхніми своєрідними шифрограмами стають "мережані" листки "захалаєвних книжечок", автопортрети та портрети друзів, місцевих жителів-казахів, пейзажні замальовки скупі зауральської природи й особливо, блискуче виписана романісткою історія створення ескізу "Розп'яття". Як відомо, його Т. Шевченко мав намір написати для оренбурзького косяулу, про що сповіщав у листі до Варвари Рєпніної від 7 березня 1950 року. Проте, через відмову польського ксьондза, який побоювся не канонічного втілення запрестольного образу, задуму не судилось здійснитися.

Постать великого Кобзаря подана у романі різнопланово – на тлі суспільно-політичного життя Російської імперії та Західної Європи, в миті творчого натхнення й зневіри, у повсякденному побуті. Проникливо й тепло виписана у творі казахська сюжетна лінія. Нужденне життя казахського народу нагадувало митцеві становище уярмлених у його рідній Україні. Глибоко співчуючи всім знедоленим, він прагне словом і ділом полегшити їх життя. Т. Шевченко знаходить щирих друзів серед казахів, знайомиться з акином Абдрахманом та молодим табунником Жайсаком, влаштовує одруження його з донькою бая Кульжан, допомагає чабану продати шкурки чорно-бурих лисиць, аби той зміг заплатити за право участі у кінних перегонах, виступає організатором вистави, вчителем дітей писаря Лаврентьєва. В казахській частині твору сугестовано і власні спостереження, досвід життя письменниці серед казахського народу. Його традиції і звичаї відтворено етнографічно достовірно, яскраво, поетично.

Життєва й художня правда, органічно поєднавшись у творі, склали основу історичного роману-хроніки у його художньо-документальному різновиді й забезпечили вагоме місце в палітрі української шевченкіани.

1. *Архів О. М. Горького*. – Ф КГ – нп/а 23 – 57/2 – Н 31856 (маш. копії). – Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. № 150. – Од. зб. № 360; 2. *Гнатюк М. М.* Роман і біографія ("Людолови" З. П. Тулуб). – К., 1948; 3. *Тулуб З. П.* Заяви про перегляд судової справи до прокуратури СРСР, т.т. К. Є. Ворошилова та М.С.Хрущова. 1955 – 1956 рр. Авториз. маш. – Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. № 150. – Од.зб. № 6. – 7 заяв; 4. *Тулуб З.* Між реальністю і мрією // Друг читача. – 1990. – 13 грудня (Публікація М. Гнатюк); 5. *Тулуб З.* Повість мого життя // Україна. Наука і культура. – 1991. – Вип. 25. – С. 350 – 366; 6. *Тулуб З.* Лист до М. Зверева. 20 люте 1964 р. – Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. № 150. – Од.зб. 57; 7. *Там само*; 8. *Там само*; 9. *Там само*; 10. *Тулуб З.* Твори: В 3-х т. – Т.3: 11. *Там само* 12. *Там само*;

14. *Тулуб З.* Твори: В 3-х т. – Т. 3: В степу безкраїм за Уралом: Роман. – К., 1992;
15. *Шевченко Т.* Кобзар. – К., 1972.

Л. Жванія, асп.

ТЕМА ОБ'ЄДНАННЯ НАЦІЇ У ТАРАСА ШЕВЧЕНКА ТА ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Тема об'єднання нації як головного аспекту націєтворення у творчості Тараса Шевченка була об'єктом вивчення багатьох шевченкознавців. Євген Маланюк у своїй "Книзі спостережень" як головні аспекти консолідації у Т. Шевченка визначає традиційний побут, мораль, мову, пісню, "тяглість історичної пам'яті" [4, 43]. Моклиця М. вважає, що Т. Шевченко "деміфологізуючи" попередню національну ідею, що "оплакувала прекрасне героїчне минуле українців і жалілася на ворогів, які стали винуватцями прикрого теперішнього", створює нову, що має стати об'єднуючим чинником нації. Суть її у тому, що "не плакати треба над своєю нещасною долею, а каятись, спокутувати вину й діяти, жити інакше, оскільки українці – не лише жертви несправедливого історичного сюжету, а й винуватці, ... які вперто не бажають брати на себе бодай децищу вини". [5, 139]. Е. Соловей вбачає консолідуючий аспект у Шевченковій максимі: "І чужому навчайтесь, й свого не цурайтесь", як вираженні "єдності національного й загальнолюдського" і як "застереженні водночас і від національного нігілізму і від національної "самодостатності" [6, 100]. Л. Задорожна зазначає, що "Одним із важливих націєтворчих чинників, вважає Т. Шевченко, є для України можливість реалізації православної християнської релігійної свідомості" та загальнолюдські ідеї свободи, справедливості і правди: "Шевченко розуміє життя об'єднаною мовою і територією спільності як буття нації, що реалізоване лише тоді, коли ця спільнота перебуває у безнастанному русі, найвищою метою якого є свобода, що ґрунтується на справедливості і правді" [2, 6].

Досліджуючи творчість Лесі Українки, М. Зеров також наголошує на цінності свободи, як одного з чинників без якого неможливе об'єднання й відродження нації: Людина повинна "мати свою внутрішню свободу", "з раба буденщини переродитися в слугу вищої справи"; "так тільки закінчиться "вавилонський полон", воскреснуть "руїни" і буде збудовано в "новім Єрусалимі храм новий"" [3, 408]. Про те, що у Лесі Українки "образ активної жінки, що виступає проти цілого загалу" є провідним, зазначає М. Драй-Хмара. Так жінка – пророчиця Тірца "кидає в Йордан ту арфу, на якій колись грав сам цар Давид", бо вважає, що народ мусить будувати майбутнє, а не жити минулим: "всі їхні думки в минулому, і через це минуле вони не бачать майбутнього" [1, 132]. Отже, тільки

відкинувши "сіонські святощі", що вже не здатні консолідувати націю, можна збудувати "новий Єрусалим".

Проблема консолідації, цілісності, духовної єдності, монолітності залишається й сьогодні такою ж болючою і гострою, як і в XIX ст., коли Україна була розділена на шматки різними імперіями а її народ перебував у стані сну – летаргії. Як вирішують проблему пробудження і об'єднання нації у своїй творчості Тарас Шевченко та Леся Українка? В інтерпретації Т. Шевченка сон – як відхід у ніщо, як антипод життю є страшною реальністю: "А Україна навіки, Навіки заснула" [8, 111]. У візіях поета сон є негативним явищем, протилежністю активної дії. В цьому стані народ, випавши з історії, перестав бути суб'єктом дії, перетворившись в об'єкт впливу: "А ще гірше – спати, спати і спати на волі" [8, 265]. Розуміючи руйнуючий вплив "злих людей", які, приспавши Україну, хочуть позбавити її власної історії, мови, еліти, поет турбується про її майбутнє: "Та неоднаково мені, / як Україну злії люде / присплять, лукаві, і в огні / її, окраденую, збудять... / Ох, не однаково мені" [8, 7]. Напротивагу сну, як стану позбавлення життєвих сил, ослаблення, не життя Т. Шевченко утверджує необхідність активної життєвої позиції: "вставайте, / Кайдани порвіте!" [8, 268]. Поет прагне вивести свій народ зі стану сну, омани. Це можливо лише через слово. Адже цінність слова є незаперечною: "Спочатку було слово". Для українців мова, слово, завжди було важливим консолідуючим чинником, воно є архетипічною рисою української національної ідеї. Поет вперше озвучив душу і прагнення свого народу його рідною мовою: "Кому ж її покажу я, /хто тую мову/ Привітає, угадає / Великеє слово? Всі оглухли – похилились В кайданах... байдуже..." [8, 196]. Його слово має силу піднімати людину з безодні відчаю, давати надію, надихати, з безликої юрби творити особистостей і ставати зброєю в руках вільних людей та головне, воно є об'єднуючою силою. Ніби передбачаючи вагу свого слова Т. Шевченко писав: "Я на сторожі коло їх / поставлю слово" [8, 237]. Він оживлював своїм поетичним словом події, постаті минулого, прагнучи знайти й відкрити людям відповіді на найважливіші й найболючіші для українства питання: "Що ми?/... Чий сини?/ яких батьків?" [8, 253], збагнути трагізм і славу національної історії – "Що діялось в Україні / За що погибала, / За що слава козацькая / На всім світі стала!" [8, 53]. Його осмислення історії, що ввібрало в себе реальне історичне знання та міфи й легенди народної пам'яті, любов поета до України та ненависть проти її поневолювачів, розпач, прокльони й віру в її краще майбуття. Все це разом дало потужний імпульс для пробудження почуття національної ідентичності й самототожності українців. Адже ідея творить націю, виступаючи водночас засобом її зцілення, ідентифікації і нескореності. Провідником народу є інтелектуальна еліта, яка повинна генерувати духовні орієнтири, об'єднувати. Поет з гіркотою говорить про відсутність такої національної еліти, про її зрадицтво: "Раби, подножки, грязь

Москви, / Варшавське сміття..." [8, 253], звинувачує у запродавстві, втраті людської й національної гідності таких, як "Галагани, і Киселі, і Кочубеї-Нараї" [8, 304]. Т. Шевченко бачить духовне убожество свої "землячків", що зрікаються батьків, власної народу, мови: "А меж ними і землячки/ Де-де проглядають./ По московській так і ріжуть,/ Сміються та лають/ Батьків своїх" [8, 190]. Без гідних провідників проймається рабським духом весь народ: "...Неначе люде подуріли, / Німі на панщину ідуть/ І діточок своїх ведуть!" [8, 111]. Та митець вірить у свій народ, у його вітальні сили, вірить, що національна еліта, яка є духовним потенціалом нації, є життєздатною. Надіється, що вона зможе духовно відродитися і стати гідним провідником нації, об'єднавши її: "Розкуйтеся, братайтесь./ У чужому краю/ Не шукайте, не питаєте/ Того, що немає/ І на небі, а не тільки/ На чужому полі./ В своїй хаті своя правда, / і сила, і воля./ [8, 250]. Образ майбуття українського народу як єдиної сім'ї, родини, братньої спільноти, де інтелігенція та народ уособлюються в образах старшого та молодшого братів, яких об'єднує мати – Україна, є наскрізним у поезії Т. Шевченка: "Обніміте ж, брати мої, найменшого брата – / Нехай мати усміхнеться, / Заплакана мати..." [8, 254]. Шевченків ідеал українського майбуття це "Сім'я вольна нова" в "своїй хаті", в якій люди пов'язані кровно і звичаєво. Об'єднуючим чинником сім'ї є мати. У Т. Шевченка символ матері – України провідний: А ти, моя Україно,/ Безталанна вдово.../, "моя нене, Удово – небого" [8, 196]. До того ж образ матері завжди пов'язаний з темою страдництва, жертвності: "Не дайте матері, не дайте / В руках у ката пропадать" [8, 196]. Він звертається до матері-України з проханням про воскресіння: "Воскресни,мамо! І Вернися / В світлицю-хату; опочий./ Бо ти аж надто вже втомилась, гріхи синові несучи [8, 196]. У баченні щасливого майбутнього в образі родини, об'єднаної воскреслою матір'ю-Україною поет втілює ідею гармонійного існування минулого і прийдешнього поколінь у своїй державі-хаті: "Меж вербами та над водою / Біленька хаточка. Сидить/ Неначе й досі сивий дід/ Коло хатиночки і бавить/...Своє маленькеє внуча./ Вийшла з хати / Веселая, сміючись, мати, / Цілує діда і дитя" [8, 217]. Отже справедлива держава на оновленій землі – це родина, об'єднана матір'ю – Україною в якій існує любов і гармонія. Такою бачить Т. Шевченко майбутнє свого народу.

Леся Українка у філософському осмисленні актуальних проблем національного і соціального буття звертається, як правило, до історії різних часів і народів, вишукуючи там сюжети й образи й екстраполюючи їх на своє сьогодення. Так, констатуючи одну з головних проблем українства – відсутність єдності, письменниця переносить цю проблему в іншу історичну та етнічну площину: у часи вавилонського полону єврейського народу, де панує розбрат між самарянами та іудеями. Пророк Елеазар у своїй пісні – притчі вказує народу на причини його

занепаду, втрати свободи і держави: це недбале ставлення до власного національно-державного буття. Пророк застерігає також від можливості найстрашнішої втрати для народу – його мови: "...не покалічене тіло, тільки язик мій, язик – здався ворогам на поталу! Хтів я промовити слово, хтів я хоч голос подати – кров'ю уста обізвались, і заридали мовчанням!" [7, 106]. Ця втрата найстрашніша, бо призводить до ураження менталітету і етнічного переродження народу, адже народ без мови – це народ без душі. Саме про таке переродження говорить Дід, указуючи Елеазарові на його обов'язок – патріотичною піснею пробуджувати національну свідомість. Справа ця невідкладна й нагальна, позаяк у народі вже з'явилися ті, "що мовою чужою між ворогами звикли розмовляти" [7, 105]. Леся Українка вважала мову, слово основою національного єднання та порозуміння, адже саме слово стоїть в обороні духовних скарбів народу, підтримуючи його історичну тяглість у часі, слово пробуджує, надихає: "Благословенне слово, що гартує!" [7, 114].

Носіями ідей пробудження народу, консолідації та націотворення є духовна, інтелектуальна еліта – найсвідоміші представники нації, які плекають високі духовні цінності свободи, любові до рідної землі, самопожертви й честі. У центр художнього буття Лесі Українки висуває людину нового типу – героя активної дії, духовно незалежного борця, що протиставляється несвідомій, пасивній юрбі і має на меті надихнути її, об'єднати, спонукати до націєтворчої діяльності. Такими виступають Тірца ("На руїнах"), Елеазар ("Вавилонський полон").

Пророчиця Тірца, своїм словом будить народ з тяжкого сну національної летаргії, вірить у його майбуття і кращу долю. Вона наголошує, що тільки активною працею треба торувати шлях до відродження, до свободи: "Коли загоїлась на грудях рана, / то встань і йди до праці" [7, 113], "Устань, Ізраїлю! Зори плугами/ се бойовисько, не давай ні кроку / землі обітованій" [7, 125]. Однак не всі пробуджуються до активного життя. Є серед народу і ті, які й далі продовжують спати. Сон як життєзаперечна система є основоположною настановою Старого. Невже не встанеш ти з сії неслави / Від сорому не підведеш чола [7, 115]. Так закликає пророчиця Старого, боячись, щоб його "час визволу не застав ... у сні ганебнім, в соромнім безділлі" [7, 115]. Тема "будительського" обов'язку героя набуває соціально-філософського звучання. Отже мотив сну, як стану українського суспільства, у Т. Шевченка знаходить своє продовження в текстах Лесі Українки.

Тірца вказує людям на потребу об'єднання: "Вже пора, / щоб лев з ягням, як браття поєднались" [7, 123]. Але можливість об'єднання і розбудови "нового Єрусалиму" пророчиця вбачає лише в майбутньому, це справа нового покоління: "Але не вам / судилось розкувати ярмо залізне/ на коси та серпи. Он ті, малії, / он ті, що в куренях та при багаттях / удосвіта працюють недоспало, / вони жнива для господа

готують" [7, 124]. Леся Українка наголошує на ролі жінки в процесі консолідації нації: "Коли бракує ватагам кебети, / хай встане жінка, як нова Дебора, / і скрикне: "Встань, Ізраїлю, повстань!" І встане люд, мов хвилі серед моря, / і божий дух ті хвилі оживить" [7, 124]. Жінка у Лесі Українки, як і в Т. Шевченка, здатна об'єднати народ і привести його до щасливого майбутнього: "І бранець руку братові подасть / і підуть поруч будувати мури / ...в новім Єрусалимі храм новий!" [7, 125].

Отже тема об'єднання нації є однією з провідних у творчості Т. Шевченка та Лесі Українки. У Т. Шевченка можна виділити три основні консолідуючі чинники: мова, усвідомлення справжньої, а не ідеалізованої історії та інтелектуальна еліта, як духовний провідник нації. За умови об'єднання цих складників, нація досягне стану ідеальної держави, що у Т. Шевченка знаходить свій вираз у символі родини, об'єднаної матір'ю-Україною. Леся Українка також вбачає у мові один з консолідуючих, націєтворчих чинників, а в національній еліті, ту силу, що здатна пробудити від сну та об'єднати народ. Письменниця, як і Т. Шевченко наголошує на потребі активної життєвої позиції, на ролі жінки у процесі консолідації та націєтворення. Та, на відміну від свого геніального попередника, Леся Українка протиставляє сильну героїчну особистість народу, який часто має ознаки пасивного, інертного натовпу. Але це протиставлення не є ніцшеанським вивищуванням надлюдини, швидше це спосіб в кожному з цієї безликої юрби відкрити індивідуальність і зорієнтувати її на загальнолюдські цінності правди, свободи, любові, які і є головними об'єднуючими чинниками в творчості обох митців.

1. *Драй-Хмара М.* Літературно-наукова спадщина. — К., 2002; 2. *Задорожна Л. М.* Національна самоідентичність народу в творчості Шевченка // Народна армія. — 2004. — № 7; 3. *Зеров М.* Твори в двох томах. — Том 2. — К., 1990; 4. *Маланюк Є.* До справжнього Шевченка // Книга спостережень. — К., 1995; 5. *Моклиця М.* Деміфологізація національної ідеї у творчості Т. Г. Шевченка // Науковий вісник ВДУ ім. Лесі Українки. — 2006. — № 6. — С. 134–140. 6. *Соловей Е.* Українська філософська лірика. — К., 1999; 7. *Українка Леся.* Драматичні твори. — К., 1989; 8. *Шевченко Т. Г.* Повне зібрання творів у дванадцяти томах. —Т. І. Т.2. — К.,1990.

О. Зелік, асп.

ТАРАС ШЕВЧЕНКО У КРИТИЧНІЙ РЕЦЕПЦІЇ М. МОГИЛЯНСЬКОГО

Сучасні літературознавці, оглядаючи розвиток шевченкознавства в ХХ ст., суголосні в думці, що "його найцікавішим і найпродуктивнішим періодом були 1920-ті роки" [10, 335]. Саме в цей час воно набуло організованого характеру і досягло чималих успіхів як провідна галузь

українського наукового літературознавства. Це був час, який Г. Костюк назвав періодом "багатим на наукові літературознавчі факти", періодом "великих і глибоких задумів, шукань, частих невдач і безсумнівних досягнень", періодом, "виповненим вщерть науковою самопосвятою й трагічною біографією цілої славної когорти творців українського наукового літературознавства" [4, 185].

Творча постать Михайла Михайловича Могилянського, письменника, літературознавця і літературного критика, перекладача, публіциста, була помітною у літературному житті 20-х років ХХ ст., багатому на здобутки і звершення. Вченого зараховують до представників академічного літературознавства, відзначають його наукову проникливість і ерудицію, глибину і вивіреність думки, характеризують як "людину з тонким естетичним смаком, прекрасного знавця літератури" [13, 115]. На жаль, сьогодні його літературознавчі та історико-літературні праці, розпорошені по важкодоступних друкованих джерелах або збережені лише у рукописних чорнових варіантах, залишаються мало відомими широкому загалу, а його наукова спадщина не вивчена і не прокоментована.

Михайло Михайлович був близьким до фундаторів науки про Т. Шевченка: С. Єфремова, О. Дорошкевича, П. Филиповича, І. Айзенштока; їх поєднувала тісна співпраця, приятельські стосунки, вболівання за долю української літератури. Засвідчує співпрацю широке листування, яке дає можливість простежити формування і літературознавчих поглядів, і пріоритетних методологій досліджень.

Для Михайла Могилянського літературна критика була засобом, який допомагав підкреслити і потвердити органічність української літератури/культури у загальноєвропейській. А звернення до найвеличнішої постаті української літератури, "що покликала до національного відродження усі землі українські, розбудила усі серця живі" [8, 2] було зумовлене бажанням розвіяти міф про "геніального мужика", відійти від протиставлення культурника Куліша і мужика Т. Шевченка. Його розвідки, далекі від шаблону і трафарету, часто мали дискусійний характер.

Сьогодні нам вдалося залучити до аналізу статті М. Могилянського "Шевченко і Куліш" [15], "Кохання в житті Шевченка і Куліша" [14], "Шевченкові роковини 1916 року" [8]; з епістолярію дізнаємося, що вчений працював над романом "Шевченко", провадив ґрунтовні дослідження над "Щоденником" Тараса Григоровича; у щорічних звітах Історично-філологічного відділу зазначаються теми наукових доповідей М. Могилянського: "Шевченко і Сковорода" (1923) ("Товариство дослідників української мови, історії і письменства" Ленінград), "Сковорода – Квітка – Шевченко" (1924) ("Історично-літературне товариство"). На жаль, сьогодні ці дослідження втрачені, лише окремі фрагменти бачення Могилянським впливу творчості Сковороди на

світоглядні орієнтири Т. Шевченка знаходимо у статтях "Г. С. Сковорода в українській літературі" [7] та "Від Г. Квітки до Великої революції" [5]. До корпусу літературознавчої шевченкіани Михайла Михайловича входить і рецензія на "Щоденник" Т. Шевченка, виданий 1925 р. за редакцією І. Айзенштока [9].

Для творчої манери Могилянського-літературознавця було характерним критичне переосмислення стереотипних поглядів. Тому його розвідки часто нагадують науковий діалог, творчу полеміку. С. Павличко наголошувала, що "академічне літературознавство 1920-х років утримувалося від категоричних заяв, шукало своєї методи, необхідної для створення синтезуючих досліджень" [10, 335]. Михайло Могилянський чітко окреслює свої завдання як історика літератури: 1) оцінювати матеріал з точки зору історичної перспективи, 2) глибоко розуміти зв'язок досліджуваних ідей із завданнями сучасності, 3) публікувати і досліджувати матеріали, які дадуть можливість зробити синтетичні оцінки. У розвідці "Шевченко і Куліш" підкреслює: "час для синтезу ще не прийшов, для нього ще нема досить надійного дослідженого матеріалу" [15, 102], а своє завдання бачить у прискіпливому дослідженні фактів, що "колись дадуть майбутньому історикові змогу зробити свою синтетичну оцінку, оперту не на піску необґрунтованих вигадок і виразно зазначених сторонностей" [15, 103]. Тут розуміння синтезу близьке до Єфремівського "якісного вивершення, що несе допання або зняття неминучих суперечностей" [12, 9], а завдання суголосні із пріоритетними шляхами розвитку академічного літературознавства початку ХХ ст.

Складна сутність взаємин П. Куліша і Т. Шевченка приваблювала найавторитетніших дослідників початку ХХ століття, працювали в цьому напрямку О. Грушевський, В. Петров, С. Єфремов та ін. Стаття Могилянського вийшла після зазначених праць, але це не применшує її наукової вартості. У його дослідженні старанно проаналізовані результати попередніх досліджень, вчений спирається на ті результати, які мають чітку аргументованість і доведеність, послуговується мемуарними та епістолярними джерелами. Ґрунтовна історико-літературна стаття М. Могилянського "Шевченко і Куліш" сконцентрована навколо осмислення ролі двох найвизначніших культуротворчих особистостей "ренесансу ХІХ ст.". "Перші ж десятиліття українського культурного ренесансу ХІХ віку видвинули на кон життя літературного, наукового, громадського три величезні постаті такої яскраво талановитої вдачі, що не часто буйний цвіт її прибирає діла і дні людські: Костомаров, Куліш і Шевченко" [15, 102]. Могилянський свідомий відмінності двох різних типів творців української національної культури, але не применшує значення жодного з них для України: осяяний даром геніальності Шевченко і невтомний трудівник Куліш, розум якого поглиблений ґрунтовною освітою і невтомною працею "захоплюючий і

зворушливий матеріал, рівного якому по цікавості мало в історії людських взаємовідносин і може нема в історії нашого культурного ренесансу" [15, 105]. Вони потребували один одного, взаємно шанували і доповнювали. Шевченко цінував Кулішеві поради, відчував вплив суворої вибагливості Куліша, її моральної правди, "все життя він жадібно і болісно шукав почути правдиве слово про свою поезію і врешті решт розумів, що може його почути лише від Куліша" [15, 115]. Ю. Луцький підкреслює: "М. Могилянський був свідомий того, що своїм виступом проти Шевченка Куліш протестував проти того іконописного батька Тараса, яким Шевченко став для українців" [6, 135] Могилянський намагався протистояти грі і фальшуванню з іменами "двох найвизначніших постатей українського **ренесансу**", і навіть у "далекому від шаблону й трафарету" етюді С. Єфремова, поряд із майстерним аналізом і багатством думок відзначає ухил до моралізування.

"Не змалювання героїчних поетів-ілюстрацій на чеснотливі теми "Життя видатних людей", не усвячення – з одного боку, і не пристрасне виявлення їх помилок, їх особистих хиб.<...> Не акафіст і не анафема, лише ніж історичного аналізу" – таким вбачає Могилянський завдання історика літератури [15, 102]; він окреслив шляхи вивчення творчості поета, до яких більше ніж через півстоліття звернувся М. Павлишин, виступаючи проти іконостасу, який "вимагає агіографії – *стилізованої біографії* (курсив наш – О. З.)" [11, 191].

Для М. Могилянського Т. Шевченко – геній, а його вдача – "приваблива, експансивна, з світлим розумом і великим серцем, бурхлива і щира, проста і геніальна" [15, 105], поділяє думку Куліша, що Шевченко "розум брав од самого Бога" [15, 114]. До Шевченкових характеристик Могилянський відносить вміння "своїм великим серцем незлосливо, поблажливо ставитись до маленьких хиб людських, особливо приятельських, а на теплі дружні почуття відповідати щирою приязню" [15, 115]. Саме в цих рисах Шевченкової вдачі, на думку М. Могилянського, виразно простежується вплив "мандрівного філософа Григорія Сковороди":

<...>Добре жить
Тому, чия душа і дума
Добро навчилася любить.

За Могилянським, Т. Шевченко – вірний учень Г. Сковороди, а його муза, яку він характеризує як музу боротьби і ненависті, – лише інша сторона безмежної любові, інша сторона його Сковородинської душі [7, 12]. Вчення Г. Сковороди з раннього дитинства супроводжувало Тараса Шевченка, навчило "добро любить" і допомогло зберегти чистоту душі і щирість серця у найскладніших життєвих обставинах.

Розвідка "Кохання в житті Шевченка і Куліша" побудована в ключі культурно-психологічного напрямку, "солідно уґрунтованого у критиці 20-х рр." [2, 15]. Науковець притримується погляду, що "кожна творчість

розкриває авторську індивідуальність", але застерігає, що "не треба йти так далеко, щоб саме в любовній біографії шукати ключа до розуміння кожної біографії, особливо ж біографії художника, що його істоту складають емоціональна чутливість, емоціональна загостреність" [14, 102]. У своєму дослідженні романтичну біографію поета поділяє на дві частини, "демаркаційну лінію" між якими кладуть десять років заслання. Т. Шевченко до заслання – то молодий, безтурботний донжуан, який і в скороминущих епізодах та зв'язках і в серйозному почутті не знав нерозділеного кохання. І те, що несудилося йому "родинне щастя", не дуже пригнічувало повного сил, в ореолі поетичної слави поета. Після десятирічного заслання Т. Шевченко повертається "дуже покалічений, душевно й фізично надломаний" [14, 108], він мріє позбутися "осоружного бурлацтва", знайти тиху родинну пристань. "Низка шлюбних заходів з удаваним (несвідомо звичайно) коханням і без оного свідчить про те, що поет втратив владу над жіночим серцем. <...> В першому періоді кохання натрапляло на перешкоди соціальні, але як кохання воно завсіди переможне й це залишається його основним забарвленням, воно викликає тільки співчуття, ніколи жалощів. В інші кольори забарвлено романи останнього періоду, тут вже маємо кохання безсиле, герой їх викликає жалощі, <...> бо саме в романах останнього періоду найголосніше промовляє *безпорадний і неоправданий* (курсив наш – О. З.) душевний злам" – до такого висновку приходять науковець, аналізуючи драму особистого життя Тараса Шевченка [14, 108].

На нашу думку, дослідження Могилянським постаті Тараса Шевченка у поєднанні із Пантелеймоном Кулішем мали на меті показати злиття в духовному просторі України народної та інтелігентської культур, не протиставлення, не розмежування, а тісне переплетення як особливості культурної традиції.

Окрема сторінка наукових зацікавлень Могилянського пов'язана з дослідженням "Щоденника" Т. Шевченка, повне видання якого він не раз намагався зініціювати. Так, ще 1922 р. у листі до І. Айзенштока Михайло Михайлович зазначає: "Я уже не раз кое-кому из прикосновенных к [Украинской] Академии [наук] указывал на вопиющий факт, что "Дневник" Шевченко до сих пор ни разу не издан в полном неисковерканом цензурой виде. А ведь необходимо его научное (академическое) издание! Я несколько раз поднимал вопрос об издании "Дневника", хотя бы и не строго научном (в издательстве "Сіверянська думка" в Чернигове (1918 г.), в Черниговском Наробразе в 1919 г.). Но так из этого ничего до сих пор не вышло. Когда-то я работал немного над рукописью "Дневника" (подлинник – в Черниговск.[ом] музее укр.[аинских] древностей), но мои заметки и выписки погибли в тех землетрясениях, которым в эти годы подвергались моя библиотека и мои рукописи, бумаги, архив..." [1, 125]. Михайло Могилянський схвально поставився до бажання Айзенштока опублікувати "Щоденник",

а коли той з'явився друком, привітав кропітку роботу і висловив бажання написати рецензію: "Здоровлю з закінченням цієї так давно потрібної праці, зробити яку я колись (в 1909, а потім 1919 рр.) не раз заходився, але в умовах того часу виконати не міг", тут же і поділився бажанням прорецензувати роботу [1, 125]. Не зважаючи на широке листування і приязні стосунки, рецензія Михайла Михайловича була досить критичною. Айзеншток листовно подякував Могилянському за критичні зауваги: "Рецензію Вашу я прочитав у рукопису і був дуже радий, що згадав поради редакції "Ч[ервоного] Ш[ляху]" замовити її Вам. Зазначені хиби й помилки <...> я цілком визнаю<...>" [1, 32–33]. Зауваження стосувалися зробленої поспіхом редакції, у результаті чого було допущено багато помилок, та поданих без обміркованого плану приміток. Визначив Могилянський і позитивні сторони видання: вартісна вступна стаття, відзначив, що примітки мають багато цінного для розуміння "Щоденника", вважає, що в цілій низці питань їх варто подати в монографічній розвідці. Не погоджується Могилянський із Айзенштоком в питанні про літературно-художній спосіб викладу матеріалу: "В "Щоденнику" ж маємо дійсно лише просте оповідання без жодної риси прийому художнього узагальнення... Не розуміємо, про який літературно-художній спосіб тут може бути мова, особливо, коли прийняти до уваги, що нещадна щирість оповідання "Щоденника" не має рівної в цінній світовій літературі" [9, 236]. Дальші розмисли він перенесе у статтю: "Чи не досить цього і чи не час відповісти і всім сучасним геростратам, для яких Шевченко лише п'яниця і розпусник, що всі подібні закиди найменшої плями не кладуть на чистий образ геніального поета? Шевченко нам любий такий, який він був в дійсності, людина, їй <...> часто не чужим було людське, занадто людське. Нам не потрібний іконописний образ <...>. Не візантійський святий, а життєвий подвижник, велика дитина через все життя, через всі падіння він проніс незаплямовану життєву святість чистого серця" [14, 120]. Могилянський вважає, що Шевченко в "Щоденникові" "єдиний, може, по своїй щирості книзі <...> розповів крок за кроком своє життя, не затаївши жодного помисла", "<...> і в тому "ничтожестве", в тій близькості до людського, занадто людського залишився Шевченко білосніжно чистим і неосяжно, зворушено великим. Самі гріхи і падіння Шевченка святіші за високих чеснот багатьох безгрішних" [14, 121].

Могилянський відчував, що відбувається оцінка класиків і їхньої творчості за вимогами партійного літературознавства, він чинить цьому опір, протестує проти "так широко продукowanego зараз спрощеного і звulгаризованого соціологічного методу" [14, 104]. Такий протест не міг пройти безкарно в тоталітарному суспільстві, як знаємо, Могилянському було заборонено друкувати свої твори, а пізніше – і мешкати в Києві. Та вчений не залишався осторонь літературного життя, цікавився літературними і науковими новинками, на жаль, його коментарі і оцінки

сучасного йому літературного процесу знаходимо лише в листах; із колегами і друзями він охоче ділився своїми роздумами. Так, 1939 р. І. Айзеншток звертається листовно до Михайла Михайловича із проханням висловити свої зауваження про ювілейну шевченківську літературу, отже, його авторитетна думка не втрачала своєї ваги для сучасників.

На жаль, так і залишилося незреалізованим побажання М. Зерова, аби Михайло Михайлович "знайшов час і змогу зібрати їх (статті – О. З.) до купи та переробити в більшу й ширшу критичну студію" [3, 304].

Науковий метод Могилянського – культурно-історичний, базований на увазі до літературних фактів, їхніх зумовленостей та зв'язків. У своїх шевченкознавчих студіях він послуговується провідними принципами біографічної, документальної та історико-соціологічної шкіл, які були визначальними в українському літературознавстві 1920-х років. Його наукові праці високо оцінювали як сучасники, так і наступні покоління науковців, наголошуючи на копіткій праці над збиранням і вивченням окремих документів і матеріалів та велику увагу до фактів.

1. *Айзеншток І.* Автобіографія. Вибрані листи (1910-і – 1920-і роки) / Упор. С. Захаркіна. – К., 2003; 2. *Гундорова Т.* Методологічний тиск // Критика. – 2002. – № 12. – С. 14 – 17; 3. *Зеров М. М.* Могилянський // Зеров М. Українське письменство / Упоряд. М.Сулима. – К., 2002; 4. *Костюк Г.* Українське наукове літературознавство в перше пореволюційне п'ятнадцятиліття // Збірник на пошану українських учених, знищених большевицькою Москвою / Ред. М.Овчаренко. – Париж – Чикаго. – 1962; 5. *Лебединський Ан.* Від Гр. Квітки до Великої революції // Досвітні огні: Збірник української художньої прози від Гр. Квітки до Великої революції. – К., 1927; 6. *Луцький Ю.* Повертаючись до теми "Шевченко і Куліш" // Світи Тараса Шевченка: Збірник статей до 175-річчя з дня народження поета. – Нью-Йорк, 1991; 7. *Могилянський М.* Григорій Сковорода в українській літературі // Книгар – 1920. – № 1–3; 8. *Могилянський М.* Шевченкові роковини 1916 року. – Чернівці, 1916; 9. *Могилянський М.* Рецензія на Т. Шевченко. Дневник. Ред. І.Айзенштока // Червоний шлях. – 1925. – № 8; 10. *Павличко С.* Моделі шевченкознавства в радянській і недержавській науці // Світи Тараса Шевченка: Збірник статей до 175-річчя з дня народження поета. – Нью-Йорк, 1991; 11. *Павлишин М.* Канон та іконостас. Літературно-критичні статті. – К. 1997; 12. *Соловей Е.* На шляху до синтезу // Єфремов С. Літературно-критичні статті. – К.: Дніпро, 1993; 13. *Филипович О.* Спомини про брата // Безсмертні: Збірник спогадів про М. Зерова, П. Филиповича і М. Драг-Хмару. – Мюнхен, 1963; 14. *Чубський П.* Кохання в житті Шевченка та Куліша // ВУАН. Записки історично-філологічного відділу. – Кн. XXI – XXII (1928) – К., 1929; 15. *Чубський П.* Куліш і Шевченко // Пантелеймон Куліш. Збірник праць комісії для видавання пам'яток новітнього письменства / За ред. С.Єфремова та Оп. Дорошкевича. – К., 1927.

Т. Коростильов, асп., Д. Гордієнко, магістр

**ТАРАС ШЕВЧЕНКО В ЖИТТІ І ТВОРЧОСТІ ВЧЕНИХ-АНТИЧНИКІВ
НІЖИНСЬКОЇ НАУКОВО-ДОСЛІДНОЇ КАФЕДРИ ІСТОРІЇ КУЛЬТУРИ**

ТА МОВИ (проф. І. Турцевич, О. Покровський)

З середини XIX ст. вивчення життя і творчості Тараса Шевченка, доля якого була тісно пов'язана з Ніжином, стало невід'ємною частиною інтелектуального розвитку ніжинської інтелігенції. До його творчого доробку зверталися останній директор Ніжинського юридичного ліцею – перший біограф Т. Шевченка М. Чалий, директор Історико-філологічного інституту кн. Безбородька (далі – НІФІ) І. Іванов, О. Афанасьєв-Чужбинський та інші. 1901 р. Історико-філологічне товариство при НІФІ [8, 92] здійснило спробу відзначення 50-х роковин з дня смерті поета.

Особливо ж зріс інтерес до постаті та творчості поета серед наукових та громадських кіл після відзначення 100-річчя з дня народження Тараса Шевченка, що набуло особливого вираження в добу визвольних змагань Української держави 1917–1921 рр., коли образ Т. Шевченка став ключовим в українській національній політичній міфологемі. Однак, з поразкою Української революції та утвердженням в Україні більшовицького режиму, нова влада була змушена залучати до своїх ідеологічних побудов українську національну ідею, а отже і "радянізувати" образ поета.

У сфері культурного життя процес інтеграції української національної ідеї в систему більшовицької ідеології був пов'язаний насамперед з політикою українізації, коли, з одного боку, проголошувалась коренізація, в першу чергу державного партійного апарату, а з іншого боку, українська національна окремішність зазнавала впливу з боку офіційної політики Москви, що призвело до значної деформації української ідентичності. Відповідно, цей процес відбився і в осмисленні образу Тараса Шевченка. Саме з 1920-х років постать поета набуває зідеологізованого характеру, коли його починають трактувати в суто радянських шаблонах, на кшталт "революціонер-демократ", "борець за свободу трудящих" тощо.

З 1920-ми роками пов'язана нова сторінка в історії Ніжинської вищої школи. 1921 року був розформований Ніжинський науково-педагогічний інститут (в який було реорганізовано НІФІ 1919 р.). Натомість, на його базі було утворено Ніжинський інститут народної освіти (далі – НІНО) як складову ланку системи інститутів народної освіти України. Єдиною метою новоутвореного вищого навчального закладу була підготовка спеціалістів для народного господарства: вчителів, державних працівників тощо. Наукова робота з того часу зосереджувалась винятково в системі Всеукраїнської Академії Наук (далі – ВУАН) [5, 69]. Однак з метою збереження і використання досвіду та наукового потенціалу навчальних закладів у структурі Народного комісаріату України протягом 1922–23 рр. була створена система науково-дослідних кафедр (далі – НДК). Загалом в Україні було створено 55 НДК, з яких лише чотири мали історичний профіль – у Харкові, Кам'янці-

Подільському, Катеринославі та Ніжині, до того ж лише Ніжинська НДК мала у своєму складі античну секцію, тоді як інші три – лише секцію історії України [3, 120].

Унікальність Ніжинської НДК була зумовлена наявними на той час науковими силами. Основу штату викладачів НІНО складали професори колишнього НІФІ, основним завданням якого була підготовка філологів-класиків.

Офіційно початком роботи Ніжинської НДК вважається 17 лютого 1922 р., коли Колегія Головпрофосу Народного комісаріату освіти УСРР, після кількаразового подання Правління НІНО про утворення чотирьох науково-дослідних кафедр у Ніжині, ухвалила постанову про заснування на базі Інституту єдиної кафедри з трьома секціями [6, 66]. Початково це були секції: 1) української та російської історії (керівник – проф. В. Ляскоронський, пізніше його замінив М. Бережков); 2) української та російської літератури і мови (керівник – проф. В. Резанов); 3) античної культури (керівник – проф. П. Тихомиров, який був і першим керівником кафедри). У 1926 р. до Ніжинської НДК було приєднано педолого-педагогічну секцію Харківської НДК педагогіки, а 1927 р. виокремилась в окрему секцію української літератури та мови (керівник – проф. Є. Рихлік) [3, 120], яка через свого керівника встановила безпосередні зв'язки з академічними Інститутами живої української мови та кількома філологічними секціями Історико-філологічного відділу ВУАН [6, 68]. На початку 1929 р. ректор НІНО М. Куїс наполіг на утворенні Комісії Ніжинської НДК з питань методології, а також спеціального семінару для аспірантів Кафедри з марксознавства. В тому ж році, за пропозицією К. Штепи, розпочалась реорганізація секції античної культури в секцію історії європейської культури [6, 68], проти чого протестував проф. Є. Рихлік, який зазначав, що "секція античної культури є єдиною на Україні, і в цьому її цінність..." [3, 121].

Згідно Положення про НДК України, їх завдання зводились до чотирьох директив: 1) ґрунтовне дослідження наукових проблем, залучення співробітників кафедри до педагогічної праці; 2) підготовка через аспірантуру кваліфікованих спеціалістів; 3) участь співробітників кафедри у "широкому громадянському житті" країни; 4) "допомога у національно-культурному будівництві", формування НДК як "центрів української науки і культури" [3, 121].

Таким чином НДК відводилась важлива роль і в політиці українізації в Україні. На Чернігівщині під час українізації планувалося в першу чергу перевести на українську мову (до 1 січня 1924 року) вищі навчальні заклади губернії – насамперед Чернігівський та Ніжинським інститути народної освіти. Серед заходів з українізації було передбачено організацію виставок мистецьких і поетичних творів Тараса Шевченка та проведення присвячених поету публічних лекцій. Також було передбачено широке ознайомлення з творами українських письменників,

насамперед Т. Шевченка, І. Франка та Лесі Українки, відвідувачів курсів радянських працівників [18, 7].

Всім цим поставленим завданням мала відповідати Ніжинська НДК. Так в анкеті з українізації Кафедри було зазначено, що "усі штатні співробітники (4 особи) пишуть і викладають українською мовою, усі заняття по Ніжинській НДК також проводяться українською мовою" [6, 82]. Більш того, 27 листопада 1928 р. Кафедрою була відхилена заява О. Кирилової про вступ в аспірантуру саме через незнання нею української мови [7, 81].

Враховуючи незадовільну збереженість архівних матеріалів, пов'язаних з кафедрою (позаяк окремого фонду не існує), діяльність кафедри піддається реконструкції не в повному обсязі. Однак, на сьогодні, впевнено можна говорити, що Ніжинська НДК повноцінно функціонувала протягом 1922–1930 рр. [6, 67]. За час свого розквіту – 1924–1928 рр. – на засіданнях кафедри було заслухано 86 доповідей, понад тридцять з яких були опубліковані. Всього ж з 1922 по 1927 рік члени кафедри опублікували понад 100 наукових робіт. Проте підготовлено було значно більше, однак за браком коштів значна частина праць так і не була опублікована. З запланованого періодичного "Бюлетеня" Ніжинської НДК з тих саме причин було видано лише одне число – № 1-2 за 1924 р. [3, 121].

Засідання Кафедри відбувались у відкритому режимі, в них часто брали участь представники освітянської інтелігенції міста, адміністрація та викладачі НІНО, а також студенти. Залежно від "значущості" теми проходили засідання в марксовій кімнаті або ж в актовій залі НІНО [6, 90].

За даними збережених протоколів засідання Ніжинської НДК, найбільший науковий доробок мала секція античної культури (≈32% [6, 7]), що пов'язано зі специфікою кадрового складу Кафедри – "античним" минулим Ніжинської вищої школи. Першим керівником секції, як зазначено, був проф. П. Тихомиров, дійсними членами – проф. І. Турцевич та І. Семенов. 1922 року до складу секції увійшов проф. О. Покровський, який, проте, лише 14 січня 1926 р. став дійсним членом Кафедри [6, 84]. Однак, уже наприкінці 1922 р. проф. П. Тихомиров від'їздить до Одеси, а на його місце керівника секції був обраний проф. І. Семенов, якого з початку 1925 року змінив на посаді проф. І. Турцевич [6, 74]. Останній пробув на посаді керівника секції античної культури півтора року, коли, ймовірно за станом здоров'я, подав у відставку. Відтак, з 28 вересня 1926 р. до самої своєї смерті (14.09.1928) секцію очолював проф. О. Покровський, якого змінив проф. К. Штепа [7, 79].

Турцевич Іван Григорович (1856–1938) – історик-античник, білорус за походженням. Після закінчення НІФІ в 1879 р., протягом майже 13 років викладав у І-й Київській чоловічій гімназії. Отримував наукові відрядження за кордон, протягом яких стажувався в Берліні, Геттінгені,

Римі, Флоренції, Неаполі, Парижі, Лондоні. Член Товариства Нестора-літописця і Київського товариства класичної філології та педагогіки. З 1892 р. викладав римську словесність (історію та літературу давнього Риму) на посаді екстраординарного професора НІФІ, з 1903 р. – ординарного професора. Активний учасник Ніжинського історико-філологічного товариства. З 1922 р. – дійсний член секції історії античної культури Ніжинської НДК при НІНО, яку очолював в 1925 р. З 1930 по 1934 рр. – безоплатний співробітник ВУАН, керівник Ніжинського осередку Комісії ВУАН для дослідів з Близького Сходу та Візантії.

Покровський Олексій Іванович (1868–1928) – історик-античник, росіянин за походженням. Народився в Санкт-Петербурзі в родині спадкових дворян. По закінченні 1889 року Історико-філологічного факультету С.-Петербурзького університету був залишений при університеті для підготовки до професорського звання. З 1891 по 1894 рр. як приват-доцент викладав історію давньої Греції при тому ж університеті. З 1894 по 1905 рр. – професор по кафедрі всесвітньої історії НІФІ, з 1905 по 1920 р. – доцент, а згодом професор Київського університету св. Володимира. З 1922 р. професор всесвітньої історії та історії революційних рухів НІНО, член секції античної культури Ніжинської НДК, з 1926 р. – голова секції, паралельно працював на марксо-ленінській кафедрі ВУАН.

З-поміж доповідей, що були виголошені на засіданнях Ніжинської НДК, деяка кількість була присвячена життю і творчості Тараса Шевченка, першою відомою з яких була доповідь професора російської мови Олександра Грузинського "Щоденники Шевченка", початок якої був зачитаний 1924 р., а продовження 7 січня 1925 р. В її обговоренні взяли активну участь К. Штепа та проф. О. Покровський [6, 74]. Однак сама розвідка, ймовірно, так і не була опублікована.

Наступною Шевченківською доповіддю був виступ керівника Ніжинської НДК проф. Володимира Рєзанова "Шевченко та Кухаренко – його вплив на написання "Назара Стодолі". Доповідь була виголошена на засіданні Кафедри 24 червня 1925 р. Вона була опублікована під назвою "Т. Г. Шевченко і Я. Г. Кухаренко: Етюд" в науковому збірнику історичної секції УАН [15], після якої, з дещо значним інтервалом у півтора року, і була доповідь представника секції античної культури проф. Олексія Покровського "Шевченко і Кабе", що була виголошена на засіданні Ніжинської НДК 25 січня 1927 р. В обговоренні доповіді взяли участь проф. українського мовознавства Є. Рихлік та проф. В. Рєзанов. Доповідь О. Покровського була опублікована під тією самою назвою в часописі "Україна" за 1927 рік [14].

Доповідь О. Покровського була своєрідним продовженням доповіді проф. О. Грузинського і стосувалась одного запису зі Щоденника Т. Шевченка від 27 серпня 1857 року: "Под впливием скорбных, вопиющих звуков этого вольноотпущенника, паролод, в ночном

погребальном покое, мне представляется каким-то огромным, глухоревающим чудовищем с раскрытой огромной пастью, готовой проглотить помещиков-инквизиторов. Великий Фультон! И великий Уатт! Ваше молодое, не по дням, а по часам растущее дитя в скором времени пожрет кнуты, престолы и короны, а дипломатами и помещиками только закусит, побалуется, как школьник леденцом. То, что начали во Франции энциклопедисты, то довершит на всей нашей планете ваше колоссальное, гениальное дитя. Мое пророчество несомненно. Молю только многотерпеливого Господа умалить малую часть своего бездушного терпения...".

Вибір саме цієї теми був обумовлений, ймовірно, тематикою викладацької діяльності проф. О. Покровського в НІНО. Серед читаних ним курсів був курс історії соціалістичних вчень [9, 42]. Таким чином у своїй розвідці вчений зазначає паралель цих слів Т. Шевченка до подібного місця з "Подорожі в Ікарію" (1840 р.) Етьєна Кабе – відомого французького комуніста-утопіста першої половини ХІХ ст. Однак О. Покровський у своїй праці зазначає не запозичення Шевченком з Кабе, а певну синхронність образу та ідеї парової машини як символу не лише технічної, а й соціальної революції [14, 15]. Подібну думку, як зазначав О. Покровський, висловлював і Фрейлінг у вірші "Von unten aus", в якому саме машинність є праобразом майбутнього революціонера. Будучи співробітником марксо-ленінської кафедри ВУАН, проф. О. Покровський, природно, не оминув і Ф. Енгельса, який також говорив, що імперії не витримують тиску пари, яка "на шмаття розірвала австрійське варварство й цим вирвала ґрунт з-під ніг Габсбурзького дому", а звідси вже й Марксове "революції – це локомотив історії" [14, 16].

Проте, проф. О. Покровський щодо Тараса Шевченка ніде не вживав терміна "революційний демократ" – пізнішого штамп. Радше, вчений вказував саме на синхронне в часі розуміння соціально-економічного значення винайдення парової машини передовими людьми середини ХІХ ст. – Т. Шевченком, К. Марксом, Ф. Енгельсом та низкою інших. З чим, звісно, важко не погодитись. Попри певну кон'юктурність даної розвідки проф. О. Покровського, варто зазначити, що вчений цікавився Україною, знав українську мову, був автором підручника з географії України. Прикметно, що ще в 1910 році він окреслював Харків як територію саме України [13, арк. 1].

За даними відомих протоколів засідань Ніжинської НДК це були власне всі виголошені доповіді, що стосувались життя і творчості Тараса Шевченка. В особовому фонді проф. І. Турцевича зберігається справа під назвою "Овідій і Шевченко на засланні" [10], аналіз якої показує, що значна її частина є доповіддю професора, ймовірно, саме на засіданні Кафедри. Доповідь, хоч і планувалася до друку в органі ВУАН, опублікована не була, відтак вона вперше вводиться в

Шевченкознавство. Автор розумів необхідність ґрунтовної порівняльної роботи, що показала б можливість плідного поєднання класичної освіти, яка з позицій пролетарської свідомості виступала "буржуазним пережитком" без жодної актуальності; та місцевого, національного матеріалу. Поєднання, що показувало українську літературу не стільки ареною соціальної боротьби пригноблених проти пригноблювачів, скільки органічною частиною загальноєвропейської культури зі спільним структурним стрижнем класичної традиції. Саме тому автор протягом кількох років намагався опублікувати цю роботу. Після неможливості опублікувати її в одному з часописів ВУАН проф. І. Турцевич звертається листом [21, арк. 206–207] до своїх колишніх інститутських учнів – на той час визначних лєнінградських вчених В. Данилова і М. Державіна. Однак, російські видавці в одному з найбільших у світі центрі мовних досліджень середини тридцятих років – Ленінграді відхиляли подані до друку тексти українською мовою аргументуючи незнанням мови. Аналогічним чином відхилявся переклад опального М. Зєрова з лукрецієвого "Про природу речей" [21, арк. 207 зв.].

Текст доповіді проф. І. Турцевича датованої листопадом 1929 р. зберігся в чернетковому вигляді в одному документі, де об'єднано як записи на тему "Овідій і Шевченко на засланні", нотатки, присвячені самому Овідію, так і переклади І. Турцевичем його віршів. За визнанням самого Турцевича, постать Т. Шевченка не була об'єктом спеціального наукового дослідження, а лише залучалася для порівняння з Овідієм. Однак, вартим уваги є власне звертання до шевченкознавчої теми на тлі українізації. Для професора-античника воно, значною мірою, диктувалося вимогами часу і не належало до основних наукових інтересів. Але, як і паралельні життєписи Плутарха, порівняння двох талановитих поетів у найтяжчих умовах життя – в умовах заслання, на думку Турцевича, має неабияке практичне значення. А саме через порівняння аналогічного достатньо глибоко пізнати людину і поета. Для Плутарха таке пізнання було шляхом до налагодження мирного співжиття і культурного співробітництва греків і римлян. Подібні проблеми хвилювали і Турцевича стосовно українського суспільства 20-х років.

Особливо ніжинський професор відзначає роль для нащадків поетів, що порівнюються. Постать Овідія, що помер на засланні в провінційних Томах, відіграла не останню роль у національній самоідентифікації населення сучасної Румунії. Схожим чином і Шевченко у Турцевича: "...стал знаменем и могучим орудием (sic!) национального возрождения Украинского народа" [10, арк. 1 зв.]. Для характеристики Т. Шевченка професор Турцевич застосовує терміни "суспільний діяч", "борець". Важливе місце в доповіді "Овідій та Шевченко на засланні" в плані розуміння І. Турцевичем кон'юнктури літературознавчих робіт в 20-х роках, а також щодо виявлення його внутрішніх особистісно-

мотиваційних чинників, займає пошук можливих причин стійкості до випробувань Т. Шевченка. Шевченко, на відміну від вершника і рабовласника Овідія, колишній кріпак і бідняк. Обидва поети, за висловом проф. І. Турцевича: "...были не чужды Афродиты и Бахуса" [10, арк. 10], однак, Т. Шевченко молодший (йому на момент заслання 33 роки, Овідію – 51) і неодружений, він, порівняно з Овідієм, не залишив на далекій батьківщині "соломенной вдовы" [10, арк. 18]. Переживання віку і проблема шлюбу були для І. Турцевича достатньо важливими, щоб цей внутрішній мотиваційний чинник зміг проявитися не лише в доповіді, яка розглядається у цій статті, а і в деяких інших текстах ніжинського професора, написаних після звільнення зі служби в Інституті [20, арк. 118–119].

Обидва поети тяжко переживають заслання. Овідій у "Скорботних элегіях" (IV, 3 та V, 1) проводить сюжетну лінію між сльозами, які дають можливість позбутися замкнутого, задушливого болю, і поетичною творчістю [12]. Т. Шевченко ж був позбавлений можливості цього творчого катарсису і дуже гостро переживав заборону писати і малювати (Див.: порівняння доль поетів-вигнанців у щоденниковому записі Т. Шевченка під 19 червня 1857 р. [22, 19–21]).

Побіжно згадуються в доповіді Турцевича стосунки поетів-вигнанців з їхнім оточенням, і пов'язана з цим проблема мови в їхній творчості. Для обох поетів заслання означало розрив зі звичним мовним, етнічним та культурним оточенням. Турцевич наводить доволі показові слова Т. Шевченка щодо тієї атмосфери, що панувала навколо українського поета: "Геты, между которыми на берегах Дуная влачил остаток дней своих Овидий Назон, – наисовершеннейшее создание всемогущего создателя вселенной, – были дикие варвары, но не пьяницы, а окружающие меня – и то и другое" (Лист Осипову від 20 травня 1856 р. [23, 105]). Обидва поети написали кращі свої твори рідними мовами, однак, професор римської словесності Турцевич, вочевидь, пам'ятав про втрачені вірші Овідія писані на засланні варварською гетьською мовою, коли виділяв підкресленням у своєму тексті факт написання Шевченком "Щоденника" і деяких інших творів російською мовою. Проте, тема мови в творчості поетів не отримала подальшого розвитку. Можна висловити припущення, що проф. І. Турцевич в процесі підготовки свого порівняльного дослідження міг ознайомитися з ґрунтовною роботою академіка С. Єфремова, де розглядалися російськомовні твори Т. Шевченка [4], і не вважати цю тему достатньо актуальною.

В порівнянні з Овідієм Шевченко постійно виграє, оскільки успішно долає труднощі заслання. І. Турцевич пояснює причину цієї сили: "Шевченко писал о злобах дня, о страданиях родного народа в прошлом и настоящем, о чаянии свободы, лучшей жизни, и вообще о человеческих чувствах, радостях и страданиях. Как ни важно все первое..., но оно со временем отходит на второй план". Наведені

характеристики і цитати підводять до принципово важливого питання – як сприймалася постать Тараса Шевченка представниками наукової інтелігенції іноетнічного походження. 20-ті роки стали періодом формування передовсім соціального образу поета. Усталених мовних шаблонів – "революціонера-демократа", "борця за свободу" ще не було, хоча контури майбутнього, політично заангажованого радянського шевченкознавства вже проглядалися.

Для білоруса Турцевича поезія Т. Шевченка сприймалася досить двозначно. Тут важливо відзначити фактор страху і нерозуміння явищ українізації інтелігентами іноетнічного походження. Революція, автономія України, українізація означали для них розпад звичного світу, світоглядну переорієнтацію і необхідність визначення власної національної ідентифікації і власної позиції щодо навколишнього українського населення. Ширший контекст рукописної спадщини І. Турцевича, зокрема його віршований "Заповіт білоруса в Малоросії", дають можливість визначити основні чинники цього страху – можливість вигнання і девальвація всього наукового доробку. Важливо відзначити, що в доповіді про двох поетів на засланні Турцевич вказує причину вибору цієї теми як такої, що відповідала його тяжкому душевному настрою. Для подолання цього "внутрішнього заслання" ніжинський професор обирає об'єктом своїх шевченкознавчих студій найбільш співзвучні з творами Овідія українські поеми Т. Шевченка: "Думи", "Тополю", "Лілею". Поетичні тексти, які Турцевич підібрав для своєї роботи у якості ілюстрацій дають можливість виділити принаймні дві теми античних ремінісценцій з Овідія [Докладніше про античні ремінісценції в творах Тараса Шевченка див.: 11; 24]. Перша і хронологічно більш рання – це співзвучна Овідієвим "Метаморфозам" тема перетворення героїв на дерева та квіти. В сучасному шевченкознавстві перетворення в Шевченкових поемах "Тополя" і "Лілея" більше пояснюються народними, етнографічними впливами, однак, паралелі з майже живописним описом подібних перетворень у Овідія не заперечуються.

Друга тема античних ремінісценцій з Овідія в творах Т. Шевченка – туга за батьківщиною [10, арк. 17]. Саме цей пункт, за задумом І. Турцевича, і мав стати основним у порівнянні двох поетів. На це вказують переклади українською мовою поетичних фрагментів з Овідієвих "Скорботних елегій" та "Листів з Понту", здійснені Турцевичем протягом періоду 1917–1929 рр., і які, ймовірно, слугували підготовчим матеріалом для більш ґрунтовної порівняльної роботи.

Збереженість документа не дозволяє в повному обсязі реконструювати глибину літературознавчих знань І. Турцевича в сфері шевченкознавства. Автор зазначає, що в творах Т. Шевченка немає прямого наслідування Овідію, як немає і віршованих посвят йому, як вигнання чи просто поету. Тут Турцевич, вочевидь, проводить паралель

з посвятою Овідію О. Пушкіна, який любив порівнювати своє заслання на південь із засланням Овідія [19, 419], який, проте, був засланий на північ. Турцевич ставить питання, чому в творах Т. Шевченка так мало Овідія. Безперечно, Шевченко був знайомий з творчістю римського поета. Турцевич наголошує на привабливості "Метаморфоз" Овідія для поетів та художників, як джерела художніх образів. Учений наводить низку шевченківських згадок і порівнянь з Овідієм, що свідчило про досить близьке знайомство Т. Шевченка з творчістю Назона як римського періоду, так і часів заслання.

Літературознавчий аналіз Шевченкових поем не знайшов свого скільки-небудь значного вираження в збереженому тексті доповіді І. Турцевича. Однак, принципово важливим у даному випадку є той факт, що професор римської словесності І. Турцевич одним з перших застосував до аналізу творчого доробку Т. Шевченка підходи і схеми, які стали домінантними в українському шевченкознавстві в тому моменті, де йдеться про творчість Т. Шевченка на більш широкому тлі загальносвітової літератури. А саме розгляд життя і творчості поета в порівнянні з іншими відомими поетами-вигнанцями Овідієм, Данте, Пушкіним, Лермонтовим; вивчення джерел античних мотивів у творчості Кобзаря; ремінісценції. Звичайно, говорити про якісь запозичення із невеликої за обсягом, і, наскільки відомо, неопублікованої роботи Турцевича такими авторами, як С. Савченко [15; 17], Є.-Ю. Пеленський чи О. Білецький [1; 2] не виявляється доцільним, однак, слід зазначити, що робота ніжинського професора на ціле десятиліття випереджала схожі за тематикою шевченкознавчі дослідження.

Таким чином можемо підсумувати, що життя і творчість Тараса Шевченка знайшли своє відображення в працях представників Ніжинської НДК 1920-х років. Серед цих праць вагоме місце належить і науковому доробку вчених-античників – проф. І. Турцевича та О. Покровського – з-поміж чотирьох відомих доповідей, виголошених на засіданнях Ніжинської НДК, дві були підготовлені представниками "непрофільної" секції історії античної культури, що відобразилося і на самих роботах – вони були створені в "порівняльній" античній традиції. Якщо проф. І. Турцевич, у традиції Плутарха, подає паралельний життєпис Т. Шевченка та Овідія, то проф. О. Покровський звернувся до теми "паралельних текстів".

Слід зауважити, що названі вчені не були українцями з походження. Таким чином, образ українського поета був для них своєрідним шляхом до порозуміння з титульною нацією України, що було особливо актуально в умовах політики українізації.

Однак попри суто наукову вартість робіт вчених-античників Ніжинської НДК, варто відзначити, що вже в обох дослідженнях спостерігається початок процесу формування радянських, класово забарвлених штампів, у розумінні образу Тараса Шевченка, що набуло

яскравого вираження в радянському шевченкознавстві пізніших часів.

1. *Білецький О.* Шевченко і світова література // Літературна критика. – К., 1939. – № 2–3; 2. *Білецький О. І.* Шевченко і світова література // Пам'яті Т. Г. Шевченка. Зб. стат. до 125-ліття з дня народження. 1814–1939. – К., 1939; 3. *Бойко О.* Нарис історії Ніжинської науково-дослідної кафедри історії, культури і мови (20–30-ті рр.) // Сіверянський літопис. – 1998. – № 5; 4. *Єфремов С.* Спадщина Кобзаря Дармограя // Україна. – 1925. – № 1; 5. *Зозуля С.* Дослідження загальної історії ніжинськими вченими в 20-х рр. XX ст: основні структурні підрозділи // Сіверянський літопис. – 2002. – № 3; 6. *Зозуля С. Ю.* Корпусна публікація документів до історії Ніжинської науково-дослідної кафедри історії культури та мови (1922–1930) // Архіви України. – 2003. – № 1–3; 7. *Зозуля С. Ю.* Корпусна публікація документів до історії Ніжинської науково-дослідної кафедри історії культури та мови (1922–1930) // Архіви України. – 2003. – № 4–6; 8. *Колесник М.* Становлення та головні напрями діяльності Ніжинського історико-філологічного товариства при інституті князя Безбородька (1894–1919 р.) // Сіверянський літопис. – 2001. – № 2.; 9. *Комаренко Н. В.* Утворення та діяльність історичних кафедр на Україні в 20-х роках // Історіографічні дослідження в Українській РСР. – К., 1971. – Вип. 4; 10. Лекція Турцевича об Овидии и Шевченко. – Відділ Державного архіву Чернігівської області в місті Ніжин (далі – ВДАЧОН), ф. 6112, оп. 1, спр. 188.; 11. *Микитенко Ю.* Античність у творчості Шевченка // Шевченківська енциклопедія. – Робочий зошит А ("А нумо знову віршувать" – Ашкаренко Григорій). – К., 2004; 12. *Овідій.* Любовні елегії. Мистецтво кохання. Скорботні елегії / Переклав А. Содомора. – К., 1999; 13. Письмо А. И. Покровского М. Н. Бережкову, от 08.08.1910. – Інститут рукописів Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського, ф. 23, спр. 992, арк. 1; 14. *Покровський О.* Шевченко і Кабе // Україна. – 1927. – № 3; 15. *Резанов В. І.* Т. Г. Шевченко і Я. Г. Кухаренко // Наук. зб. іст. Секції УАН за 1925. – К., 1926. – Т. 20; 16. *Савченко С.* Шевченко і світова література // Наукові записки Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка. Збірник філологічного факультету № 1. Пам'яті Т. Г. Шевченка. – К., 1939; 17. *Савченко С.* Шевченко і світова література // Радянська література. – 1939. – № 7.; 18. *Сурабко Л.* Українізація на Чернігівщині в 20–30-ті роки // Сіверянський літопис. – 1997. – № 5; 19. *Тронський І.* История античной литературы. – Л., 1946.; 20. Частные письма к Турцевичу. – ВДАЧОН, ф. 6112, оп. 1, спр. 68; 21. Частные письма к Турцевичу. – ВДАЧОН, ф. 6112, оп. 1, спр. 69; 22. *Шевченко Т. Г.* Повне зібрання творів: У 12 т. / Редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. – К., 2001. – Т. 5; 23. *Шевченко Т. Г.* Повне зібрання творів: У 12 т. / Редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. – К, 2001. – Т. 6; 24. *Mokry Włodzimierz* Literatura i myśl filozoficzno-religijna ukraińskiego romantyzmu. Szewczenko, Kostomarov, Szaszkiewicz, Kraków 1996, ss. 211. // http://www.nestor.cracow.pl/Wydawnictwo/literatura/02_rozd.htm

У. Лисак, асп.

"ЛОКУС ДОРОГИ" У ПОЕТИЦІ Й СЕМАНТИЦІ МОВНИХ ІГОР "КОБЗАРЯ 2000" БРАТІВ КАПРАНОВИХ

Ідея написати "Кобзар" виникла у братів Віталія та Дмитра Капранових у 1991 році, коли Україна отримала статус незалежної держави. А новій державі потрібна нова література, творцями якої й вирішили виступити письменники. Вони пішли за традицією, написавши

такий твір, як "Кобзар 2000", оскільки, свого часу Шевченків та Семенків "Кобзарі" також створювались у переломні моменти української історії. Самі автори пояснили свій "вибір" так: "...наша перша книжка називалася Кобзар-2000 і заголовки до розділів ми теж позичили у Тараса Шевченка. Архаїчні його твори сьогодні мало хто зрозуміє. Мало хто розуміє, але ікону з нього продовжують робити. Щоби Шевченко став впливовим, він повинен увійти у повсякдення: пародіюватися, переінакшуватися. Так входила у життя людей Біблія. Свого Кобзаря ми теж написали з цією метою, щоби ввести Тараса Григоровича в активний культурний обіг..." [1].

Роман братів Капранових увібрав у себе накопичені тисячоліттями здобутки української культури, а крім того, вніс щось специфічно "своє", "сучасне". У ньому сучасний світ зображений таким, яким його бачать автори – містичним, до краю сповненим таємничості й незбагненим, а відтак – непізнаваним. Вони переконані, що життя в невеличких містах і селах ґрунтується на традиційній українській міфології, що й відтворюють у своєму романі.

На сторінках роману "Кобзар 2000" функціонують найрізноманітніші фольклорні персонажі, перенесені на тло знайомої нам сучасності. Як зауважує В. Репніна: "Фольклорна достовірність оповідок у даному випадку є підґрунтям, своєрідним живим тілом і тлом для більш чи менш складних психологічних побудов. Сюжети тут відіграють роль декоративну, а арматурою, на якій тримається весь цей грандіозний задум, є неперервність демонологічного світосприйняття цілої нації протягом століть. Ось у цьому, мабуть, і була штука: зрозуміти, що ми не змінилися на якомусь глибинному рівні" [5].

Міфологічні мотиви в мистецтві вже давно стали одним із найважливіших провідників ідей, що заторкують духовні основи людського буття. Звернення до них у художній творчості визначає напрямок і характер духовно-моральних шукань як окремої особистості, так і цілого народу в ту чи іншу епоху.

Широке використання митцями особливостей міфологічного мислення та міфологічної символіки можна пояснити тим, що це дозволяє говорити зручною й зрозумілою усім мовою одвічних моделей особистості та суспільної поведінки, суттєвих законів соціального і природного космосу. Не слід думати, що міфологічне мислення є чимось віддаленим від нас у часі та безнадійно застарілим. Певні його особливості продовжують зберігатися та раз-у-раз відтворюватись у масовій свідомості. Отже, роман братів Капранових є, по-перше, певною мірою знаковим для поточного літературного процесу, оскільки він висвітлює сучасність у містичному ключі, спираючись на багатющі здобутки української літературної традиції.

Ця стаття присвячена аналізу концепту дороги як межового локусу, який виступає одним із найзначущіших елементів художнього простору

роману "Кобзар 2000".

Художній час та простір – це важливі характеристики художнього образу світу, що організовують композицію твору і забезпечують його сприйняття як цілісної, самобутньої художньої дійсності. Хоча літературно-поетичний образ реалізовується як темпоральний, сам його зміст із необхідністю відтворює просторово-часову картину світу, притім в її символіко-ідеологічному аспекті. Взагалі, будь-яким культурним та похідним від них художнім моделям часопростору, починаючи від найдавніших часів, властива ціннісна осмисленість, такі орієнтири людського життя, як: верх-низ, замкнуте-відкрите, праве-ліве, переднє-заднє, велике-мале, лінійне-колове, далеке-близьке, старе-нове, порожнє-повне, завжди хоч і по-різному пов'язані зі світоглядними й моральними категоріями, але саме в літературі ці смислові потенції можуть бути виявлені сповна.

Художній простір є інтегральною характеристикою художнього твору, що надає йому внутрішньої єдності та завершеності. Конкретне вирішення проблеми простору накладає свій відбиток на всі виражальні засоби, що їх використовує творець. Простір також є однією з ключових ознак художнього стилю. У романі братів Капранових "Кобзар 2000" простір структурується головним чином за горизонтальним принципом (попереду – позаду, праве – ліве, схід – захід), а одним із семантично найзначущіших локусів є дорога. Варто зазначити, що горизонтальне членування є більш архаїчним, тому що "нормальний людський простір знаходиться не у вертикальній, а в горизонтальній площині – на рівні землі" [4,26].

Концепт дороги – це універсалія світової культури. У міфопоетичних уявленнях простору центр і дорога виявляються його основними елементами [6,229]. У слов'янській концептуальній і вербальній картинах світу поняття "шляху" й "дороги" та пласт лексики, що позначає їх, також займають вельми важливе місце. Концепт дороги присутній на різних рівнях культури (традиційно-народному та інтелектуально-елітарному), в обрядах і ритуалах, фольклорі, церковній книжності, художніх поетичних та прозаїчних творах, живописі, музиці і т. д. Вся сукупність понять, образів, символів, пов'язаних з ідеєю шляху, що слугують для передачі цього концептуального комплексу утворюють "міфологему шляху", незмінно й відчутно присутню у колективній людській свідомості. На думку Н. Лисюк, "семантика міфологічної путі містить у собі поняття про перехід небезпечної, невпорядкованої, неосвоєної, чужої ділянки простору – вихідного хаосу, а не космосу" [3,166]. Дорога – ритуально та сакрально значущий локус, що має багатозначну семантику та функції. Дорога співвідноситься з життєвим шляхом, шляхом душі у потойбічний світ та семантично виділяється у перехідних ритуалах. Дорога – це місце, де виявляється доля, удача людини при її зустрічах з людьми, тваринами та демонами.

Усі загадкові події, що трапилися з персонажами оповідання "Як умру, то...", розпочалися саме в дорозі: *"Але у першому ж селі, що трапилось по дорозі, я пригальмував"*. Кінцівка оповідання також містить інформацію про межу: *"Я обернувся. Таблички дійсно видно не було. Але на візді до села стояла прикмета – старий трактор на постаменті..."* [2].

Героєві-винищувачу відьом ("Відьма") стало моторошно та некомфортно під час їзди по гірській дорозі: *"Ми їхали вузькою дорогою, що піднімалася досить круто вгору, заплутуючись у власних поворотах. ...і найбільше мене дивувало те, що вона ніяк не була відгороджена від урвища... З водійського сидіння було добре видно, як земля обривається різко вниз за якийсь метр від узбіччя"*. Забігаючи наперед, слід зазначити, що тривожні відчуття не були марними, і герой урешті-решт закінчив свою мандрівку, опинившись у жерлі вулкану.

Досить чітко в поетиці роману братів Капранових розроблений логікомовний та міфопоетичний феномен хронотопу, коли "час згущується і стає формою простору, його новим ("четвертим") вимірюванням. Простір же навпаки "заражається" властивостями часу ("темпоризація" простору), втягується в його дихання" [6, 232]. У фактах мови і мовлення це виявляється в наявності просторово-часового синкретизму (наприклад, в лексемах "попереду", "позаду", "поблизу", "біля" і т. д.). Варто у цьому контексті зазначити, що лексема дороги якнайкраще ілюструє властивість просторово-часового синкретизму. Він виявляється в мікротекстах: конструкціях-кліше, стійких поєднаннях різного типу в окремих словоформах: "у дорозі", "по дорозі", "дорогою".

Входження в структуру хронотопу є і причиною, і наслідком багатьох символічних сенсів поняття та лексеми "дорога", що відіграє роль семіотичного коду в реалізації ряду опозицій, які формують ментальну і вербальну картини світу. Трактування дороги як просторової матеріалізації часу зробило можливим такі поєднання, як "життєвий шлях", "історичний шлях" та ін. Виразний зв'язок ідеї долі з ідеєю шляху видно в діалектному значенні слова дорога – як "доля" [7, 75].

У концепті шляху яскраво виявляє себе опозиція життя – смерть. Дорога – це медіатор цих двох сфер. Обидва елементи опозиції можуть кодуватися образом дороги, але більшою мірою – смерть. Виявляється це в обрядах і ритуалах (перш за все похоронному), в тексті, на лексичному рівні: "Я насправді почувався дедалі незатишніше. І навіть вже не тільки через урвища край дороги. В повітрі відчувалась якась прихована ворожість, далека загроза..." ("Відьма") [2].

Нарешті, дуже актуальна опозиція, особливо в наш час – це опозиція "освоєний світ, ойкумена" – "неосвоєний світ, хаос", що змикається з опозиціями "дім" – "поза домом", "свій" – "чужий". З дорогою частіше пов'язується правий член опозиції, що виявляється на рівні текстів різної жанрової приналежності та структури, у повір'ях і обрядах, на

прагматичному рівні – в нормах організації життя.

Дорога – це різновид межі між "своїм" та "чужим" простором, міфологічно "нечисте" місце, що слугує для вилучення шкідливих та небезпечних об'єктів (комах, бур'янів, хвороб і т. п.), для здійснення лікувальних та шкідливих магічних дій. Міфологічна семантика та ритуальні функції дороги найбільше концентруються на місцях перехрещення кількох доріг, або ж у місці перетину дороги воротами, на межі села, на мостах та інших рубежах. На узбіччях доріг, особливо на перехрестях, у східних слов'ян прийнято було ховати самовбивць, нехрещених дітей та інших закладних покійників. У цьому контексті важливо процитувати кінцівку оповідання "Розрита могила": *"Жовтосиня міліцейська "Волга" та білява "швидка допомога" чимдуж тікали геть від страшної вимерлої Тимошівки, намагаючись якомога швидше вирватися на рятівне шосе..."* [2].

Дорога поряд із межею та іншими різновидами рубежів – "нечистий" локус, місце появи міфологічних та небезпечних персонажів. Наприклад, в оповіданні "Княжич" герой зазнає переслідування та заводить свого вбивцю у глухе місце: *"Тут не було людей і навіть ліхтарів, зате була стежка, досить широка і колись, безперечно, бетонна"* [2]. У схожу ситуацію потрапив герой оповідання "Варнак": *"я про всяк випадок спробував поблукати провулками. Човгання не відставало"* [2]. Персонажі оповідання "Причина" також потрапляють у небезпечну ситуацію саме на дорозі: *"Тихою алеєю просто до нас летіла здоровезна чорна тварина, розтинаючи повітря скаженим риком"*. Згодом їхні пригоди продовжились вже на іншій ділянці шляху: *"Коли ми вирулювали на шосе, ззаду почувся гуркіт мотоциклетних двигунів"* [2].

Викидання на дорогу різних предметів є способом ритуального позбавлення від небезпечної та шкідливої субстанції за межі "свого" простору та її знищення. Ритуальне знищення на дорозі обумовлене і її семантикою як місця, де "нечисті" предмети затоптують, а також розносять ногами, розчленовуючи шкоду та небезпеку на багато частин.

Отже, у художньому просторі роману братів Капранових "Кобзар 2000" поряд співіснують два світи: реальний і потойбічний, які накладаються один на одного. Окрім того, значну роль тут відіграє локус дороги, що слугує прикордонною ділянкою між "своїм" і "чужим" світом.

1. *Брати Капранови*. Пишемо тільки для українців і не продаємося за кордон// <http://mynews-in.net/news/culture/2007/10/26/1220471.html>; 2. *Капранов Д., Капранов В. Кобзар 2000*. – К., 2004; 3. *Лисюк Н. А.* Міфологічний хронотоп. – К., 2006; 4. *Новикова М. А., Шама И. Н.* Символика в художественном тексте: символика пространства. – Запорожье, 1996; 5. *Репніна В.* Кобзарі двохтисячного // www.aup.iatp.org.ua/litplus/lit29.php; 6. *Топоров В. Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура. – М., 1983; 7. *Этимологический словарь славянских языков / Ред. Трубачев О.Н.* – В.5. – М., 1978.

Основні концепти історіософії Тараса Шевченка і Миколи Костомарова

Друга чверть – середина XIX століття позначені в Україні появою філософії української ідеї як теоретичної самосвідомості українського національного відродження, що визначала спрямування розвитку культури України розглядуваного періоду. Загалом кажучи, цей процес відбувався як складова частина загальнослов'янського, ширше – всеєвропейського руху, спрямованого на пізнання минулого з метою усвідомлення сутності й сенсу існування свого народу, усвідомлення самотності етносу.

В Україні розробку філософії української національної ідеї започатковують члени Кирило-Мефодіївського товариства – таємної політичної організації, що була створена в Києві у грудні 1845 року і проіснувала до березня 1847 року, коли її, за доносом студента Петрова, було розгромлено царським урядом.

Різними шляхами прийшли до товариства його члени. Неоднаково складалась їхня подальша доля. Відмінними були підходи окремих членів товариства до тих чи інших політичних питань. Але всіх їх єднала спільність філософсько-світоглядних засад, що ґрунтувались на зусиллях, спрямованих до відтворення образу України та українського народу, усвідомлення його місця в світі, особливостей, що визначають специфіку українського народного духу з-поміж інших народів. Ці ідеї відіграють визначальну роль у розвитку духовної культури України впродовж всього XIX й початку XX століття. Найзначніший щодо цього внесок належить професорові Київського університету Миколі Костомарову та поетові, а пізніше пророку, генію Тарасу Шевченку.

Серед визначних київських інтелектуалів, що об'єднались у товаристві Кирило-Мефодіївців, особливе місце посідав і Тарас Шевченко. За життєвим орієнтаціями й уподобаннями, рівнем культури й освіти він органічно вписувався в коло своїх ідейних спільників. Академія мистецтв, яку він закінчив, не лише озброювала професійними знаннями художника, але й давала ґрунтовну класичну освіту. Шевченко мав величезний інтерес не лише до української історії, але й всесвітньої, цікавився свідченнями сучасників подій, історичними джерелами, документами. Дослідники життя і творчості Т.Шевченка, серед яких такі відомі імена як Ю.Барабаш, Г.Грабович та Є.Нахлік, говорять про доволі широку обізнаність поета з історіографічною літературою українською, російською, польською мовами («Історії Русів», «Літопис Самовидця», літописи С. Величка і Г. Грабянки, праці Є.-С. Бандтке, Д. Бантиш-Каменського, О. Бодяньського, М. Карамзіна, М.Костомарова, М.Максимовича, М.Маркевича, М.Погодіна,

А.Скальковського), з творами Ж.-Ж. Бартелемі, славетною «Історією хрестових походів» Ж.-Ф. Мішо; цікавився він, як зазначає Ю.Барабаш [2, 51], – про що дізнаємося з повісті «Художник», – побаченою у К.Брюллова шеститомною «Історією занепаду й розпаду Римської імперії» Е.Гіббона. Його вірші, повісті, «Щоденник», епістолярій яскраво засвідчують високий рівень передусім духовних потреб, визначеність мистецьких уподобань й цілком певну ідейну спрямованість, що й єднало Шевченка з іншими братчиками. І все ж місце цього вже на той час помітного генія в колі однодумців було особливе, що усвідомлювали всі його ідейні побратими.

«Муза Шевченка, – писав Микола Костомаров, – роздирає завісу... І страшно, і солодко, і болісно, і п'яно було заглянути туди! Тарасова муза прорвала якийсь підземний заклеп, вже кілька віків замкнений багатьма замками, запечатаний багатьма печатями» [3, 195].

«Широко він обняв Україну з її могилами кривавими, – зазначає П.Куліш, – з її страшною славою... І з того часу всі у нас поділились на живих і мертвих» [3, 195].

Звичайно, таке враження на навколишніх справляв передусім поетичний доробок Шевченка з притаманною йому напруженою емоційністю, абсолютизацією почуття й емоційного сприйняття довколишньої дійсності. Але не лише цими, надзвичайно високими естетичними якостями вирізняється поетичний доробок Т.Шевченка. Принциповий антропоцентризм, притаманний світосприйняттю Шевченка, зумовлює сприйняття навколишнього світу природи, історії й культури крізь призму переживань, бажань, потреб і прагнень людської особистості. Водночас для Шевченка цей світ – це Україна. Його особиста доля й доля його народу стають віддзеркаленням одне одного. Тим-то образ України, який вимальовується у поетичному доробку Шевченка, утворив на емоційному, чуттєвому рівні те підґрунтя, що зумовлювало і в його час, і в подальшому спрямуванні інтелектуальних теоретичних зусиль у галузі розробки філософії української ідеї.

Втілені в художній формі Шевченкові уявлення і судження про історичну долю України в контексті геополітичних аспектів, опосередковано – світової історії, в ракурсі як минувшини, так сучасного життя і візії майбутнього, у тягlostі і взаємозв'язку всіх трьох стадій процесу, ось що ми маємо на увазі, говорячи про історіософію Шевченка [2, 50]. Так Ю.Барабаш охарактеризував визначення історіософії Тараса Шевченка, яке, так довго було поза науковим обігом у радянські часи, а сам термін взагалі ігнорували у словниках та енциклопедіях. Тому дослідник намагається якомога детальніше і зрозуміліше розтлумачити саме це поняття, продовжуючи: «Тобто це сукупність Шевченкових поетично-філософських інтерпретацій, версій, оцінок подій національної історії, тлумачень її сенсу і тенденцій, характеристик героїв і «антигероїв». При цьому поетова історіософська постава виразно

особистісна, емотивна, незрідка суб'єктивна, позначена впливом упереджень або спонтанних реакцій, але в означених рамцях концептуально цілісна, художньо й психологічно вмотивована» [2, 50] .

Отже, історіософія Шевченка знаходить своє вираження і втілення не в наукових (чи науково подібних) дефініціях і формулах, а в живій плоті мистецьких творів, відчитуємо її в конкретних художніх сюжетах, мотивах, образах, у поетичних, міфологічних структурах, де раціоналістично-аналітичний елемент, прямі поетові судження та оцінки, ліричні відступи й публіцистичний коментар, історичні чи актуальні рефлексії, ремінісценції, розмисли виступають органічною, сутнісно важливою, та все ж аж ніяк не вирішальною (лише «однією з...») складовою. [2, 55] .

Як відомо, М. Костомаров є автором головного ідеологічного документа Кирило-Мефодіївського товариства «Книги буття українського народу». У цьому постулаті, адресованому найширшим верствам народу, в стислій формі міститься образ історіософської концепції, що мала своє наукове, теоретичне і поетичне обґрунтування в подальшій творчості М.Костомарова та інших членів товариства. У центрі концепції головна, з огляду на філософію національної ідеї, проблема «Україна і світ», ґрунтується на основі традицій тогочасного романтизму, поєданого з ідеями християнської філософії, яка завжди визначала спрямування української культури.

Згідно цієї концепції, історія є накреслений Богом шлях людства. Завершення історії можливе при дотриманні двох передумов, які відповідають первісному Божому задумові: всі народи і племена повинні жити на основі рівності, свободи, що панує як всередині кожного народу, так і у відносинах їх один до одного. Віра й любов до єдиного істинного Бога є другою необхідною передумовою.

У центрі історіософських поглядів М.Костомарова – переконання в тому, що головний зміст і спрямування історичного процесу визначає народ. Народне життя – ось головна тема історичних пошуків М.Костомарова, що чітко усвідомлюється ним вже на початку творчого шляху. Ще в першій своїй дисертаційній праці «Про причини і характер унії в Західній Росії» він так пояснював причини, які визначали центр його уваги навколо проблеми життя народу й, передусім, рідного народу України: «... я читал много всякого рода исторических книг, вдумывался в науку и пришел к такому вопросу: отчего это во всех историях толкуют о выдающихся государственных деятелях, иногда о законах и учреждениях, но как будто пренебрегают жизнью народной массы? Бедный мужик, земледелец, труженик как будто не существует для истории; отчего история не говорит нам ничего о его быте, о его духовной жизни, о его чувствованиях, способе проявления его радостей и печалей? Скоро я пришел к убеждению, что историю нужно изучать не только по мертвым летописям и запискам, а и в живом народе... Но с

чего начать? Конечно, с изучения своего русского народа; а так как я жил тогда в Малороссии, то и начать с его малороссийской ветви». [6, 446].

Історія народу має спрямовуватись, вважає М.Костомаров, до пізнання «народного духу», який є першоосновою історичного розвитку. На цьому ґрунті Костомаров започатковує школу, яка в основу історичних явищ ставила психологію народу, в підвалини вивчення цих явищ – етнографію. В історичних та етнографічних працях вченого провідною стала думка про народне життя та його історичну долю. Інтерес до історії як вияву духу народу зумовлює й етизацію історичного поступу, яку вчений вважає за необхідне розцінювати з огляду на відповідність моральному закону. З цієї точки зору, вважає він, аналізуючи людські вчинки, з яких складається реальний перебіг історії народу, треба оцінювати їх не лише за метою, в ім'я якої вони здійснювались, а й за засобами, що використовувались для досягнення цієї мети.

Не задовольняючись формально-описовим методом зображення історичного процесу, М.Костомаров закликає «усвідомлювати смисл подій, давати їм розумний зв'язок і стрункий вигляд». Але не менш важливим при цьому, з його погляду, є суворе дотримання істориком об'єктивної істини, щоб «праці мали метою строгу, неможливу істину й не потакали передсудам національного чванства». Таким чином, М.Костомаров на рівні методології історичного дослідження здійснював органічний синтез романтичного пафосу минулого, романтичної емоції з витриманим в дусі раціоналістичних підходів культом фактів, що ґрунтується на критичному аналізі історичних документів. «... в городе Острогожске... был очень богатый архив уездного суда, сохранивший все старые дела бывшего казачьего полка со времен основания города. Я стал заниматься этими делами и увлекся этим занятием. Это был мой первый опыт в занятиях русскою историею по источникам и первою школою для чтения старых бумаг». [6, 446]

Виходячи з цього, М.Костомаров здійснює засобами історичної, етнографічної науки обґрунтування погляду на Україну, її долю й історичне покликання. Передусім йшлося про ствердження самості українського народу, неповторності рис, що визначають його характер, мову. На той час це завдання було чи не найважливішим в плані зусиль, спрямованих до відродження національної самосвідомості українського народу. Це завдання відповідало політичному ідеалові слов'янського федералізму, відстоюваного кирило-мефодіївцями, згідно з яким «кожна народність зберігала свої особливості при загальній особистій і суспільній Свободі». «Взаимность славянских народов в нашем воображении не ограничивалась уже сферою науки и поэзии, но стала представляться в образах, в которых, как нам казалось, она должна была воплотиться для будущей истории. Мимо нашей воли нам стал представляться федеративный строй как самое счастливое течение

общественной жизни славянских наций. Мы стали воображать все славянские народы соединенными между собой в федерации подобно древним греческим республикам или Соединенным Штатам Америки, с тем, чтобы все находились в прочной связи между собою, но каждая сохраняла свято свою отдельную автономию... С этой целью явилась мысль образовать общество, которого задача была бы распространение идей славянской взаимности — как путями воспитания, так и путями литературными. В виде предположения мною начертан был устав такого общества, которого главными условиями были: полнейшая свобода вероисповедания и национальностей и отвержение иезуитского правила об освящении средств целями, а потому заранее заявлялось, что такое общество ни в коем случае не должно покушаться на что-нибудь имеющее хотя тень возмущения против существующего общественного порядка и установленных предержащих властей. Изучение славянских языков и литератур ставилось главнейшим делом в образовании. Товарищи мои искренне приняли эти идеи; самому обществу предположено было дать название общества св. Кирилла и Мефодия, славянских апостолов» [6, 475].

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

На творчості письменника позначилася романтична доктрина наукового «народництва» з її найбільш прикметними ознаками: розумінням самобутності нації в мовно-вербальному й інших виявах; абсолютизацією ідеї народу; уведенням у суспільну рецепцію поняття «дух народу»; потрактування його автором як одвічної даності, незмінної в своїй суті; означення митців виразниками цього духу, встановлення культу співця як його речника і носія найхарактерніших ознак.

Як бачимо, саме в філософсько-світоглядні та образно-естетичні координати народної творчості, національної ідентичності вписав свою естетичну теорію та практику М. Костомаров. До того ж чинив він це в час, коли побудову саме національної моделі як ідейно-філософського і художньо-естетичного феномена значно ускладнювала суспільна атмосфера в Імперії, позначена відбитком співіснування просвітницької і романтичної ідеологій. М. Костомаров поглибив романтичну традицію. Він не тільки був інтелектуальним каталізатором, але і вніс у літературний, публіцистичний пласт своєї творчості особливу глибину чуття, правдивість, чесність, здатність і принциповість у відстоюванні наукової істини.

1. *Барабаш Ю.* Тарас Шевченко: Імператив України. Історіо- й націософська

парадигма. – К., 2004; 2. *В.С. Горський*. Історія української філософії. – К., 2001; 3. *Грабович Г.* Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка. – К., 1998; 4. *Костомаров М.* Книга буття українського народу. К., 1991. 5. *Костомаров М.* Твори: В 2 т. – К., 1990. – Т.1: Поезії; Драми; Оповідання / Упоряд., авт. передм. та приміт. В.Л. Смілянська. 6. *Костомаров Н.* Исторические произведения. Автобиография. – К., 1990.

М. Федунь, к. філол. н., доц.

РЕЦЕПЦІЇ ОСОБИ Й ТВОРЧОГО САМОВИЯВУ У ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В МЕМУАРАХ ОЛЕКСАНДРА БАРВІНСЬКОГО ТА ЮРІЯ ЛУЦЬКОГО

Т. Шевченко – незбагнений пророк у своїй Вітчизні. Його творчий геній і досі бентежить думки науковців та митців. Постать Кобзаря притягувала до себе не одне покоління літературознавців. До художнього вияву Т. Шевченка зверталися серед численної кількості дослідників Б. Лепкий, Л. Білецький, С. Єфремов, В. Доманицький, П. Филипович, В. Пахаренко та інші.

Сьогодні ім'я Кобзаря зафіксоване не лише в наукових дослідженнях, але й художніх творах (М. Старицького, М. Максимовича, Н. Лівичкої-Холодної, Б. Лепкого та ін.), серед яких не боїмося назвати й низки мемуарних праць (вони не про Т. Шевченка, хоча й такі є у нашому послуговуванні, однак рецепції творчого самовияву Кобзаря у них доволі яскраві). Це, насамперед, спогадові твори ХХ століття, котрі належать О. Назаруку, Б. Лепкому (про них ми вже вели мову в попередніх дослідженнях), а також О. Барвінському та Ю. Луцькому. Про двох останніх із щойно названих мемуаристів та їхні рецепції особи й творчого самовияву Т. Шевченка ми й хочемо повести мову. Цікавий факт вікового співвідношення цих авторів, адже життя одного із них, О. Барвінського, охоплює часові рамки 1847–1926 років, іншого ж, Ю. Луцького, – 1919-порубіжжя ХХ і ХХІ століть. Якщо враховувати, що дід Луцького, відомий професор С. Смаль-Стоцький, дослідник творчості Т. Шевченка, народився 1858 р., то цілком очевидним стане факт, що маємо вісь "діди-онуки". А крізь призму одвічного протистояння поколінь заявлені в заголовку нашої роботи рецепції будуть доволі цікавими для читачів.

Обоє авторів народилися на селі (О. Барвінський – у с. Шляхтинці біля Тернополя, а Ю. Луцький – с. Янчинці коло Перемишля), тому один із них, Барвінський, і обрав епіграфом до розділу "Моє родинне село", який відкриває першу частину "Споминів з мого життя", слова Шевченка:

Село! І серце одпочине.

Село на нашій Україні –

Неначе писанка село,

Зеленим гаєм поросло.

Цвітуть сади, білють хати... [1, 41].

Згодом О. Барвінський у другій частині своїх мемуарів знову процитує Кобзаря:

Україно, Україно!

Ненько моя, ненько!

Як згадаю тебе, краю,

Зав'яне серденько [1, 334].

Мемуарист засвідчував, що у 8-му класі він почав вивчати "нову літературу народну", яку викладав богослов Яків Гудик, котрий читав "Енеїду" І. Котляревського, а з "Громади" учні знали "інші твори українського письменства і уміли на пам'ять чимало творів Шевченка і Федьковича" [1, 54]. Учитель Є. Згарський, котрий згодом змінив Гудика, "читав і критично-естетично пояснював нам [учням. – М. Ф.] поезії Н. Устияновича (з видання Б. Дідицького) і "Кобзаря" Шевченка..." [1, 55].

Переповідаючи про свою участь у тернопільській "Громаді", О. Барвінський у розділі під назвою "Громада була рідною школою" передає свідчення, що саме там запричастився він Кобзаревим словом: "Доси ми дещо лише чули про него, а я побачив раз у о[тця] І. Каратницького Шевченкового "Кобзаря" (петербурзьке виданє коштом Симиренка з 1860 р.)..." [1, 83]. Твори Т. Шевченка тоді приходили до молоді через журнали "Вечорниці" та "Основа", після чого, як зізнавався сам мемуарист, Кобзар "став нашим "апостолом правди і науки". Єго мучениче житє, яке ми пізнали з розвідки Гвідона барона Баталії "Taras Szweczenko, jego zyse i pisma", перепечатаної (1865 р.) окремо з "Tygodnik-a Naukow-ogo", виданого українофільським кружком польської молодіжки академічної у Львові, і жаль-туга, що єго вже не має на світі, розвідки про Шевченка в "Основі" Костомарова, Куліша, Жемчужникова й інших, розжарили сю іскру народної свідомости і любови для свого народу, яка доси мов у попелі тліла в наших серцях, розвели з неї ясну полемінь, що всіх нас обгорнула з'єдинених у "Громаді"..." [1, 83].

Із жадою пізнати нове молодь читала розсипані по різних виданнях поезії Т. Шевченка, адже петербурзьке видання "Кобзаря" було на той час великою рідкістю. Тому Шевченків "Кобзар" прийшов до молодих тернопільчан від львівської "Громади" в рукописі: "Сей звичай війшов був тоді в житє, як думаю, не тільки в Тернополі (я й доси маю ще сі переписані твори Т. Шевченка), але й по інших містах Галичини, бо у мене збереглася також частина рукописного Кобзаря, писаного рукою пок[ійного] Ксенофонта Климковича" [1, 84].

Мемуарист зізнавався, що молодь особливо полюбляла історичні твори Т. Шевченка, котрі мали "романтичний настрій" [1, 85]. Автору надзвичайно припало до душі "Послання" Кобзаря, про що він писав наступне: "...уже з "Послання", якого тоді не було нам кому, як слід, пояснити, бачили ми тверезі погляди, які вироблялися у поета на наш

нарід, его бувальщину і культурні та національні відносини під впливом розмов, свого часу під час побуту Шевченка в Києві при участі Костомарова, Куліша й інших перед засновниками Кирило Методіївського братства" [1, 85].

Пізніше О. Барвінський, переписуючись із сербським професором Стояном Новаковичем, вислав йому Шевченкового "Кобзаря" (видання Кожанчикова), також "достарчав" він твори поета братам Воробкевичам на Буковину. Надзвичайно цінним матеріалом для осмислення доби першої половини ХХ століття в Галичині й значення постаті Кобзаря в ній вимальовується в мемуарах О. Барвінського, зокрема в першій частині його писань, 18 розділ "Робота моя по бібліотеках. Наші змагання до розповсюдження Шевченкових творів", де автор переповідав про історію видань "Кобзаря" Т. Шевченка, а також вихід у світ у Львові 1867 року книги "Поезії Тараса Шевченка. Том 1. Наклад К. Сушкевича" [1, 109].

У канві споминів Барвінського зустрічається розповідь про "декламацийно-музикальні вечериці" до роковин Тарасової смерті (перші в Галичині) [1, 120]. Це було 1868 року, коли закладалися основи "Просвіти". Мемуарист переповідав й про історію створення музики на слова "Заповіту" Шевченка (М. Лисенком та М. Вербицьким), навіть цитував слова рецензії Т. Леонтовича на твір М. Лисенка.

Цікаво дізнатися нині про умови проведення в Тернополі першого "руського концерту", який відбувся 1-го лютого 1882 року. Автор до деталей описував репертуар, акцентуючи на декламації Вахнянином Шевченкового "Титаря" [1, 311]. Мемуарист зафіксував на сторінках споминів враження і наслідки від цієї події: "З того часу, як в Тернополі відбувся перший руський концерт (1882), а з 1884-тим розпочато річно святкувати Шевченкові роковини деклямаційно-музикальними вечерицями, пробудилося Поділле до нового житя, а самі селяни й міщани почали домагатися читалень і популярних викладів" [1, 315].

З особливою теплою описував О. Барвінський свою подорож до Канева (йдеться про це в 24 розділі другої частини споминів): "Серце в мені забилося живійше, душа почула, що наближаєся до місця, де спочивають останки великого ґенія" [1, 357]. Ступивши на землю, в якій знайшов спочинок Кобзар, мемуарист відчув, як мимохіть хлинули сльози. Автор спогадів не міг під цими враженнями й слова промовити до свого товариша, а тим часом перед ними відкрилася чудова картина природи. І мемуарист відчув найголовніше: "Та хоч тіло безсмертного кобзаря півстоліття спочиває в темнім гробі, дух его оживляє Україну та проникає щораз дальше і ширше навіть в широкі верстви народу руського в Галичині і Буковині. [...] зерно, що сів Тарас на рідній ниві, не пропаде а видасть чи скорше, чи пізнійше гарні овочі" [1, 357].

У 32 розділі, який носить назву "Другий мій побит в Києві. Переселення до Львова", другої частини своїх споминів Барвінський

розповідав про святкування, цього разу вже в Києві, роковин смерті Т. Шевченка, котре відбувалося підпільно. І, знову ж таки, передавав свої враження: "На мене зробив сей вечер незвичайне вражінє, котре остане незатертим у моїй тямці. Але й всі зібрані одушевились потребою близьких і тіснійших взаємин між російськими і австрійськими українцями..." [1, 395].

Цікаво, що документи, які наводить у канві своїх мемуарів О. Барвінський, а це лист від селян до автора споминів та допис до газети "Діло" за 1888 рік (число 24) з нагоди "переселення" Барвінського до Львова, теж містять цитування Т. Шевченка, де, відповідно, читаємо: "чий сини, яких батьків" [1, 376], "в своїй хаті своя правда і сила і воля" [1, 397].

Як бачимо, із наведеної нами сюжетної лінії щодо зображення постаті Т. Шевченка у споминах нашого земляка (зауважимо, що в мемуарних працях вона складається цілком спонтанно, адже подає її саме життя, і часто їй притаманна суб'єктивність у зображенні подій автором, що є однією із характерних ознак спогадових творів), відсвітленої рецепціями мемуариста, Т. Шевченко був для галицької громади світочем народолюбства, борцем за "свою правду і силу і волю". Його ідеї спонукали галицьку інтелігенцію стати на шлях єднання зі східною гілкою українства.

А тепер звернемося до питання зображення образу Т. Шевченка та рецепцій його творчого самовияву на сторінках мемуарів Ю. Луцького. Як ми вже писали, дідусь Луцького був одним із дослідників творчого доробку Кобзаря. А сам Юрій, хоча й народився в Галичині, значну частину свого життя провів на чужині, в еміграції. Отож, доволі цікаво прослідкувати його сприйняття постаті Т. Шевченка. Насамперед хочемо виокремити в мемуарних працях Ю. Луцького загальну проблему його сприйняття моральних повчань ("поученій") з одного боку діда, а з іншого – національного батька – Т. Шевченка, усвідомлення еміграції та України, бо, з цього огляду, маємо доволі цікаве зізнання мемуариста, котре базувалося на його практичному досвіді та наукових узагальненнях: "Чомусь пригадую "поученія" діда Степана – "будь доброю людиною". Цього я старався дотримуватися. Не старався бути лише "добрим українцем". Мабуть, Шевченко також шукав за доброю людиною. А у громаді це ересь! Там треба бути насамперед патріотом. Навіть наші церкви це проповідують. Мені здається, що навіть в Україні тепер починають інакше думати – не про "неньку", хоч вона бідна і нещасна. Чому бідна? Тому що в ній обмаль добрих людей" [2, 258]. Ця цитата була б неповною, якби ми не додали, що саме з такими думками автор починав 1995 рік, а тогочасну Україну усвідомлював, на жаль, як "дивогляд ХХ століття" [2, 138]. Не можемо принагідно не сказати, що й самого Кобзаря мемуарист сприймав як емігранта. Перераховуючи прізвища Чижевського, Шевельова, Лисяка-Рудницького, Прицака,

Шевченка та інших, автор зазначав: "Це розкидані по світі українці, які жили однією мрією, але які дуже суворо дивилися на свою батьківщину. Це була цікава генерація емігрантів, таких більше не буде" [2, 66]. Зрештою, письменник усвідомлював важливість процесу пізнання себе поза батьківщиною, котрого звідав сам і про що писав: "Багато можна довідатися про себе, будучи якраз на чужині..." [2, 150].

Та повернімося до перших згадок Ю. Луцького про Т. Шевченка. У "Нарисі мого життя" Луцький залишає таку розповідь про своє знайомство з Кобзарем: "... мене записали до школи ім. Шевченка, і я слухняно туди ходив. Пригадую, як мене просили на якомусь святі продеклямувати щось із Шевченка. Я не любив свят і не знав, як деклямувати. Одне слово – провал! Врешті мені призначили місце на сцені, де я тримав прапор, коли хтось інший деклямував вірш Шевченка. Так починалася, мабуть, моя відраза до свят і деклямування, яка залишилась на усе життя" [2, 13]. Про цей же факт писав автор і у своїх щоденникових записах. Ним він підводив читачів до розуміння того, що Т. Шевченко не так вимагає деклямування, як рутинної щоденної праці на шляху поступу життя. А те, що постать Кобзаря була знаковою для Ю. Луцького, засвідчує і його книга "Між Гоголем та Шевченком". На сторінці 18-й цього ж нарису автор зізнавався, що в Берлінському університеті він "став учнем славного славіста Маркса Васмера, який мені – єдиному студентові – читав спецкурс про Шевченка (а радше, я читав, а він слухав і коментував)" [2, 18]. В Англії, коли був степендіатом коледжу Вудбрук у Бірмінгемі, мемуарист "робив коротку доповідь про Шевченка і намагався зацікавити слухачів Україною" [2, 22].

1964 року мемуарист Ю. Луцький побував у СРСР і зауважив між іншими деталями в музеї Т. Шевченка пропаганду – "Ленін читає Шевченка і т. ін." [2, 38]. Скептицизм викликав й інший факт: "У готелі стара жінка подає мені листівку з Шевченком. Яке ж то убозство!" [2, 38]. Отож, емігрант відчув ту ж, за визначенням із щоденника С. Єфремова, "совєтську пошлятину". А серед своїх земляків на чужині вловлював ідолопоклонство перед знаменитим українцем. Його ж власна реакція як науковця була в цьому питанні цілком логічною: "Ніяка інша нація, ніяка інша література не має такого ідола, як Шевченко. Постійно пишемо про його унікальність, але час уже йти вперед. Вічні згадки про Кобзаря – це тільки пусті слова, які не ведуть до конкретних справ. Це тільки перемелювання слів людьми, які не спромоглися виконати його заповіт" [2, 68]. Критичний розум мемуариста розумів потребу сприйняття через світове, загальне для всіх народів, вузьконаціонального, регіонального. Тут, знову, для прикладу він наводив усвідомлення українством Т. Шевченка, тому кидав на папір такі ретроспекції: "Української літератури і, зокрема Т. Шевченка, нас навчали з патріотичної точки зору, і це збіднювало її. Через мої літературні замишування я полинув у світ, де бачив різних людей, а не лише українців. Цей молодечий порив

допоміг мені перемогти обмеженість нашого виховання. З цього я користаю і сьогодні. Українська література і навіть українська народна культура мене знуджує, а світова література манить своїми чарами. І чужому навчайтесь! – це насамперед" [2, 72]. Таким чином, Луцький акцентував на потребі прочитання українського письменства в контексті світового. Проживаючи довгий час поза Україною, серед англомовного населення, науковець добре розумів його психологію, тому зауважував на сторінках своїх мемуарів, що цей читач не сприйме правильно багаторазових акцентів П. Зайцева в його роботі про Кобзаря в тій частині, де йдеться про те, що Т. Шевченко любив Україну: "...або сприйме як щось вульгарне і непотрібне" [2, 55]. Науковець ставив перед собою доволі цікаві запитання, які не можуть не хвилювати й сучасного дослідника літератури: "А що міг би сказати Шевченко Америці?..." Скільки книжок ще треба написати на цю тему?" [2, 314].

Ю. Луцький бачив і позитивні моменти життя українства, усвідомлював його бажання вийти на загальнолюдські простори, тому в записках 1991 року, де мовиться про вихід української літератури на світові гони, читаємо: "Отже, зрозуміння конечності вийти у світ нам не бракує і ніколи не бракувало. Перешкод, які цього не дозволяли, тепер може не бути, але самої охоти вийти у світ замало. Багато зміниться, якщо з часом налагодяться нормальні сусідські відносини між Україною і світом" [2, 150].

Нами зауважений факт широкого цитування Т. Шевченка в українській мемуарній літературі ХХ століття, не оминає цього й Луцький. Пишучи про сенс життя, мемуарист наводить уривок із "заспіву" до "Гайдамаків":

Все йде, все минає – і краю немає,
Куди ж воно ділось? відкіля взялось?
І дурень і мудрий нічого не знає.
Живе... умирає... одно зацвіло,
А друге зав'яло, навіки зав'яло...

І листя пожовкле вітри рознесли [2, 292].

Філософські роздуми про сенс людського буття, про працю письменника спонукають автора споминів звернутися до рядків поета "Думи мої, думи мої, / Лихо мені з вами, / Нащо стали на папері / Сумними рядами..." [2, 316]. Відгомін Т. Шевченка вловлюємо й у наступних рядках мемуарів Ю. Луцького: "оживе добра слава" [2, 321], "все минає і сліду немає" [2, 279], "багато посіяв, які ж будуть жнива?" [2, 273] та інших.

Лебединою піснею емігранта Ю. Луцького було поєднання його зусиль в роботі над мемуарними записами, котрі ми цитуємо, і проектами праці "П'ять літ Шевченка – 1843–1847" та біографічною повістю про Кобзаря – "Три літа на Україні". Змережені рукою мемуариста-дослідника рядки щоденникових записів засвідчують, що

робота ця вимагала неабиякої сили волі, бо давалася взнаки хвороба, були проблеми із виданнями праць тощо. Отож, можемо з повним правом говорити, що думками в останні роки свого життя Ю. Луцький був із Т. Шевченком, тому писав: "Розумію значення нового для мене слова – наснага. Я тепер переповнений нею. Відчуваю прилив нових сил, чи не востаннє? Ніколи мені так на цьому не залежало, щоб успішно закінчити і видати мого "Шевченка" [2, 224].

Мемуарист на сторінках своїх споминів розкривав перед читачами секрети виникнення літературних проєктів. Зокрема, прочитавши книгу поляка Ришарда Капусцінського "Імперія", автор став перед розумінням потреби відновити "...старий проєкт повісти про Шевченка" і пояснив читачеві цю ситуацію: "Спершу я думав описати в ній його подорож на Україну. Але тепер я задумав поширити це і назвати її "Тарасові подорожі чи то пак шляхи". Головна протипага – подорож на Україну і "подорож" – у заслання. Хотів би написати таку повість, оперту на фактах, але переплетену рефлексіями. Без приміток. Такий собі малий роман. З провідною ідеєю – самопосвяти для України і власного самопізнання" [2, 219].

У канві мемуарних розповідей автора знаходимо чимало роздумів про вироблення манери письма для роботи над твором про Кобзаря, адже і сам Ю. Луцький добре усвідомлював, що звук вести виклад науковим стилем. І, з цього приводу, мемуарист поринав у роздуми: "Може, дещо з мого літературного хисту я одідичив від батька, але більше від діда Стефана. Він також, мабуть, інтенсивно працював над своїми інтерпретаціями Шевченкових поем" [2, 229]. Думаємо, що розуміння прискіпливої праці С. Смаль-Стоцького й викликало бажання письменника виробити особливу художню манеру, котрої був вартий твір про Т. Шевченка.

Завершуючи короткий огляд щоденникових записів Ю. Луцького, в котрих він торкався імені Кобзаря, хочемо зазначити, що чимало рядків автор присвятив на сторінках свого щоденника й іншим українським письменникам. А, загалом, важко не погодитися із Р. Корогодським, котрий у вступному слові до видання "Роки сподівань і втрат. Щоденникові записи 1989–1999 років" зауважував: "Щоденник – це документ душі. "Щоденник" Юрія Луцького – це світоглядний документ у найширшому розумінні – тут і естетика, і філософія, і розважання на геополітичні теми, і аксіологічна шкала найширшого діапазону. І головна тема – Україна" [2, 7]. Звичайно, володіючи низкою поглядів на світ, серед такого їх розмаїття та характеру, не годилося автору оминати і свого сприйняття великого українця – Т. Шевченка.

Отож, ми звернулися до питання рецепції постаті та творчого доробку Кобзаря співвітчизниками, розділеними кордонами часу. Не дивлячись на те, що наші мемуаристи проживали у різний час і в різних просторах, вони обидва до глибини душі переймалися трагічною долею

Т. Шевченка, усвідомлювали його геніальність та вболівання за долю Вітчизни. Відповідно, і їм випало пережити сприйняття потреби бути на сторожі українського духу, кликати співвітчизників до оборони своєї гідності. Не дивлячись на те, що манери їх оповідей різнилися між собою, думки цих письменників засвідчували те спільне, що їх єдило – українське єство з діда-прадіда.

1. *Барвінський О.* Спомини з мого життя. Частини перша та друга. – Нью-Йорк-Київ, 2004; 2. *Луцький Ю.* Роки сподівань і втрат. Щоденникові записи 1986–1999 років. – Львів, 2004.

О. Яровий, канд. філол. наук, доц.

ВОГОНЬ ШЕВЧЕНКІВСЬКОЇ ПРАВДИ І ВОДА "ЗМІННИХ ТЛУМАЧЕНЬ" (Про потребу об'єктивного сприйняття поетового концепту "правда" у вимірі "вічних істин")

При сприйнятті Т. Шевченка завжди буде фігурувати той момент, який Ю. Барабаш назвав "підступною простотою". Це, звісно, не вина поета, а проблема "правнуків" – якщо не завжди "поганих", то принаймні все більш байдужих і глухих до звучання універсальних істин.

Чи помічали ми, шановне товариство, що вже добру сотню років усяка доба прагне привласнити Т. Шевченка безроздільно тільки собі, оголосити його СВОЇМ пророком, себто поставити крапку у питанні про "сем'ю вольну, нову?" Ні, йдеться навіть про півтори сотні літ. Ще П. Куліш у душі колларівської ідеї "слов'янської взаємності" проголошує у "Слові над гробом Шевченка" (1861): "Такий поет, як Шевченко, не одним українцям рідний. Де б він не вмер на великому слов'янському мирові, чи в Сербії, чи в Болгарії, чи в Чехах, – всюди він був би між своїми... Радуйся ж, Тарасе [вигук майже молитовний, ніби з акафістних заспівів-звертань. – О. Я.], що спочив ти не на чужині, бо немає в тебе чужини по всій Слов'янщині... Бажав еси, Тарасе, щоб тебе поховали над Дніпром-славутом... Маємо в Бозі надію, що й се твоє бажання виконаємо. Будеш лежати, Тарасе, на рідній Україні, на узбережжі славного Дніпра" [3, 326]. В сьому драматично-піднесеному слові "гарячий Куліш", хоч і дещо видаючи бажане за дійсне, виступає таки зважено-спокійним миротворцем. Бо Т. Шевченко не був ворогом жодного народу – об'єктивно він був ворогом всякої неправди. І національність носія кривди грала не визначальну роль (всі ми – "люде-небораки"...). На жаль, ми часто забуваємо про колосальне шевченківське людинолюбство, особливо в сучасній добі, яка для всього світу є періодом різких контрастів і конфліктів, національних та цивілізаційних розколів – причому на тлі глобальних балачок про консенсус та толерантність. Тому висловимо думку, яка, можливо, зараз видасться непопулярною:

підкреслюючи, зокрема, тільки антимосковський вектор поезії Т. Шевченка (як мало не єдиний і визначальний, хоч так насправді не є) – ми, "завдяки" вимогам кон'юнктури, збіднюємо і обкрадаємо безмежний художній світ поета. Навіть радянська пропаганда не наважилась "висмикувати" якийсь рішуче єдиний, припустимий їй "ідеонапрямок" у шевченківській поезії й абсолютизувати його – наприклад, антипольський, антикатолицький чи антиуніатський. Так, непомірно роздувалася тематика класової боротьби, але ж... Схаменімося! Далеко ми зайшли за компенсаторним принципом – помножуючи сьогодні в епосі кількість разів не сказане вчора... Є у французів вислів "мудрість на сходах" – це коли дотепність виявляється після суперечки. Вона, така мудрість, не додає влучності висловлюванням і не створює жодного ефекту... Однобокість часом вражає. Де мова про тему матері з "дитяточком малим"? В тіні лишаються прекрасна пейзажистка, козацька героїня, зрештою, момент соціальних протистоянь... Часто-густо все подібне відсовується на маргінес. Як "тоді" неможливо було надто розпросторитись у тлумаченні теми національної самосвідомості в Т. Шевченка, то тепер поет-геній, поет-філософ і гуманіст незрівнянно постає (зокрема, під публіцистичними перами) в образі насупленого мітинговця з поглядом з-під лоба, вся діяльність якого мала (і має) сенс лише в політичній боротьбі проти Москви. Чим це краще портрета "революціонера-демократа" (з тим же поглядом з-під лоба), виконаного в червоних тонах?

На жаль, нам буває зручно почуватися в затінку запрограмованих чорно-білих схем. Істинно більшовицьких за нетерпимістю й примітивною однобокістю. Т. Шевченка можна оголосити (за всієї заглибленості в життя культурної загальноруської еліти того часу!) антиросійським діячем – бо він не мириться з історичною кривдою, завданою росіянами. Так само його можна зарахувати, без сорому казка, в діячі антипольські, в антисеміти, позиціонувати як ворога "німоти" (хоча б за "Івана Гуса"), але ось тут... нас посоромлюють навіть уроки недавньої доби, уроки кращого з тієї доби, те, що ми притомно кинулися безнадійно й невинувато забувати, разом з купіллю виплескуючи немовля. Пригадується епізод з біографічного роману "Тарасові шляхи" Оксани Іваненко. (Чи багато сучасних українських дітей, зомбованих імпортованими комп'ютерними забавлянками та поттероманією, хоча б чули ім'я цієї першорядної дитячої письменниці?) Горить у містечку домівка єврея, один міщанин (звісно, наш співвітчизник) не поспішає гасити: "То ж хата жида!"... А Тарас Григорович вибухає гнівом: "То й що? Він же – людина!" (Випадок, між іншим, дійсний, записаний сучасниками). Хай судять дослідники радянської цивілізації, чи існувала в часи написання роману "дружба народів". Принаймні, література не культивувала міжнародної ворожнечі. Була ідеологія. Але існував, безперечно, і професіоналізм, в тому числі шевченкознавчий. А професіоналізм

"освіченості розуму" без "просвітленості серця", без етичного компоненту – це ніщо в літературознавстві. Це вже, вибачайте, популярний тепер західний "інтелектуалізм", а не наша шляхетна "інтелігентність". Різниця між ними – прірва.

В тлумаченнях Т. Шевченка ми часом зліші від його прижиттєвих цензорів. Член Головного управління цензури О. Тройницький в 1859 році доповідає "нагору" про зміст поеми "Катерина" (ішлося про друге видання поем Шевченка), в якій "горько виражається упрек русскому, соблазнившему и потом жестоко покинувшему молодую малороссиюнку, но в ней нет направления, враждебного целому народу". [6, 468] Чому б, розсудимо на наш сьогоднішній глузд, цензорів треба було ніби "вигороджувати" неблагонадійного поета? Бо в поемі, присвяченій великому російському митцеві (В. Жуковському) із вдячністю, справді нема того, чого нема. Є ненависть до вчинку негідника, до скоєної ним "вопіющої" неправди. І пан член (можливо, наш земляк), не став кривити душею й фантазувати, аби вислужитись. Теж нам урок із минулого.

Ми наближаємось до серцевини нашого виступу, до моменту пропозиції. І не презентуємо якоїсь кричущо-нової методології сприйняття. А тільки – пригадування істин древніх і вічно актуальних, базових для нашого народу, – християнських. Сам Т. Шевченко в протоколі допиту відповідає, що він – віросповідання православного, до сповіді та святого Причастя приступав щорічно [6, 334]. Тільки шкала християнства дасть змогу збагнути живу незастиглість форм цього вогню – Шевченкової правди, а не раціональна "геометрія" доктринерських тлумачень... Нема ні доби, ні персони, ні явища, коли б оцінка з точки зору християнської етики не спрацювала. "Коли око твоє (розум, за тлумаченням святих отців) буде світле, то все тіло твоє (себто земні, матеріальні справи, власне, земне життя) буде світле", – гласить євангельська мудрість. "Для чистого – все чисте", – відлунує у св.апостола Павла, так само розуміймо й протилежне... То чи не свою ненависть, мізантропію, кон'юктурність, дрібнодухність, малість переносимо ми Кобзареві?

... Дивуєшся, чому не йде

Апостол правди і науки? [8, 528]

Правда і наука поставлені поруч... СENS має тільки наука правдива.

...Для Т. Шевченка, наприклад, Кавказ – не політика й не "міжнаціональний конфлікт", не "гаряча точка". А – зіткнення Добра і зла, людського й нелюдського, "кризис", вияв-проявлення-вираження Правди і кривди. І "Гайдамаки" його – передусім написані, за власним поетовим визнанням, аби нащадки бачили, що "діди помилялися", а не заради змалювання гайдамацької помсти полякам та євреям. "Іван Гус" – не апологія протестантизму (і так сьогодні є спроби виставити Т. Шевченка навіть баптистом!), а показ боротьби слов'янського духу проти експансії чужого (в ситуативній оболонці "німецького"), проти

неправди уявлювачів. Відкидання "німецького тощого ідеала" – це, як і в Гоголя, не заперечення високої художньої культури Західної Європи. Це несприйняття "ідеальної" безживності, сфальсифікованих, зімітованих почуттів і станів...

Не робимо Т. Шевченка таким собі втіленням "духу заперечення", абсолютним руйначем-бунтарем, він до метафізичної глибини побудовчий, він – творець духовного позитиву. Інакше, множачи нерозуміння, ми самі сприятимемо появі нових недругів Т. Шевченка. Чи недостатньо вилито жовчі на поета тими, хто вбачав у його творах тільки "річки горілки в суміші з річками крові", тими, хто писав, що "Шевченко більше ненавидів, ніж любив" та ін. (як цитує науковець М. Юревич) [7, 169]. Основа Шевченкової картини світу – це любов. До людини, України, до всіх людей і народів. Саме це важливо утвердити сучасному дослідникові. Це не Шевченкові потрібно, а потрібно для позитивної імагології, для об'єктивного образу нашого в очах світової культурної спільноти. Думається, що І. Дзюба та Ю. Барабаш найближче підійшли до того рецептивного ідеалу, за якого творчість поета аналізується із активним залученням трансцендентно-сакрального, морально-етичного виміру. Бог – Україна – поет – ось троїста система, на якій "зихдеться" макросвіт Шевченківського слова, а карта з політичної географії – похідне, другорядне, оболонка. Це три символи понад часом і простором, а способом їх існування є Правда. Себо істинність та справедливість.

Шевченкознавству до 1917 року бракувало науковості і широти функціонування серед мас, зокрема, серед мас неукраїнського походження. У радянський час – намагалися виплутати надмір акцентів щодо Бога і нації. А тепер саме час виправляти недоліки! Не розтягувати Т. Шевченка на цитати для... нескінченних виборів, як колись – до "жовтневих річниць", а показувати його вічну актуальність для читацької душі і для консолідаційного впливу на народ. Універсалізм Т. Шевченка – не в припнутості до "сьогодні", не в можливості залучати його собі в союзники у різні часи різним діячам. А – в необхідності, потрібності на кожен час і кожному. Скажемо знову біблійними словами: "було б це діло від людей – то зруйнувалося б; а якщо від Бога – ніхто не зруйнує"... "Всі заборони й казмати, – писав Олесь Гончар, – виявилися безсилими перед поетовим словом, перед його всепереможною правдою" [4, 13].

Чи достатньо ми вдячні, чи достатньо шануємо свого поета? І так, і ні... А як у інших? Могила Шота Руставелі знаходиться в монастирі в Єрусалимі за кільканадцять кроків від Гробу Господнього... У Шотландії 25 січня – державне свято, день народження Роберта Бернса... Що ж, і в колекціях наших співвітчизників є портрети – народні картини, що зображають Т. Шевченка-солдата з... німбом навколо голови. Шевченківський день – у нас теж свято державного рівня... Але: ми досі не маємо повноцінного академічного видання, як нема й аналогічного

видання творів соратника Т. Шевченка по духу – Василя Стуса. Щось "не дає". Мабуть, кажучи словами Б. Олійника, духовні обрії затуливі "гіркий шматок насущного..."

Дивовижна шевченківська, як кажуть у народі, "планида" вже є чудом. "Мужик" став "володарем у царстві Духа", як дивувався конгеніальний І. Франко. Кобзаря возносили і проклинали, хвалили і гудили, його намагалися "пристосувати" до своїх ідейних потреб часом антагоністично протилежні табори. Історія сприйняття Т. Шевченка – це історія парадоксів. Його обізвав лайливими словами неначе б солідарний у ненависті до кріпацтва В. Белінський, і йому "адвокатував" віршованим памфлетом 1914 року... хто б ви думали? Майбутній більшовицький рифмач Дем'ян Бедний... Його не зрозуміла велика А. Ахматова (Гóренко!), – і спонтанно, самотужки взявся перекладати далекий японець.

"Горе вам, якщо усі люди говоритимуть про вас добре, бо так само чинили фальшивим пророкам..." (Євангеліє від Луки, 6:26)

Коли говорять щось однакове – теж, наважимося додати, не менша біда... Але поет завжди на перехресті поглядів, це вкотре засвідчує масштабність і небуденність явища. Т. Шевченко – не фальшивий, а істинний пророк України. Тому він не може бути остаточно, вичерпно "збáгненим" не тільки окремими особами, а й цілими епохами та колективними доктринами. Він вичерпно вписується тільки в одну над-парадигму – систему Добра і Правди. У всякому вияві поетичного слова він – справжній і щирий, його слово завжди освячене совістю, таки без "зерна неправди".

Ну й час, мабуть, розкрити виробничий секрет. Замислювалася стаття первісно як дослідження концепту "правда" у Т. Шевченка. Але замість підрахунку контекстів вживання цього слова видалося нагальнішим поговорити, хоч і з відтінком публіцистичної інтонації, на тему розуміння самого феномену шевченківської правди як попередниками, так і сучасниками. Правди, яка в поезії Т. Шевченка – різногранна: історична, національна, релігійна, цивілізаційна, моральна, соціальна, політична... Отака "веселка" значень і виявів.

Підсумовуємо: так чого ж таки нам бракує?

Не буде об'єктивної оцінки Т. Шевченка без об'єктивної оцінки шевченкознавства. В радянську добу зібрано величезний фактографічний матеріал. Ми ж попередні здобутки часто недооцінюємо. Ідеологічні акценти легко відкинути, але працю попередників варто творчо використовувати, не перекреслюючи цілі десятиліття грифом функціональної "безнадійності". Несправедливо заявляти, наприклад, що твори "Великий льох", "Якби то ти, Богдане п'яний", "За що ми любимо Богдана", тримали мало не в спецхранах. Звичайно, в серії "Шкільна бібліотека" вони не виходили. Але – у виданні 1939 року (до масштабно відзначуваного 125-річчя із дня народження),

себто двотомнику поезії (а планувалося 8 чи 9 томів, та процес перервався) – вони наявні. В "Шевченківському словнику" (видання 1977 року) вірш "Якби то ти, Богдане п'яний..." не тільки згадується, – від нього ще й перекинуто тематичні містки до "Розритої могили", "Великого льоху", до поезії "Стоїть в селі Суботові..." – наче б найкрамольніших у Т. Шевченка для тієї доби! Звичайно, коментарі там відповідні – "однобічна оцінка діяльності" Хмельницького тощо. Але ж предметом розгляду вони таки були. Нам би тепер досягнути "показників", щоб сучасні читачі їх знали. А тоді, хто бажав, – знав. І як хотів – для себе розумів... Причому у XX столітті "перекоси" в тлумаченні Т. Шевченка були з двох боків: і з "комуністичного", материкового, і з націоналістичного, діаспорного. "Заради об'єктивності слід додати лишень, – пише авторитетний дослідник, – що не набагато привабливішими від цих більшовицьких постулатів ідеологічно їм протилежні та методологічно парадоксальним чином близькі судження теоретиків і пропагандистів "чинного" націонал-радикалізму..." [2, 93]. Коли Д. Донцов зараховує Т. Шевченка до поетів-борців, а П. Тичину – до поетів-рабів (у своєму слідуванні власній політизованій доктрині "двох літератур"), коли він шукає в поезії Кобзаря "апотеоз чину для чину", який хай би навіть "окупався сльозами і кров'ю мільйонів"... це не набагато "науковіший" підхід, ніж ленінське вчення про дві культури в кожній нації – буржуазну та пролетарську, не кращий від різницької кривавої апології революції у вульгаризаторському шевченкознавстві.

До всього, є вкрай важливий момент, який ми тепер несправедливо ігноруємо у Т. Шевченка, – момент соціальних проблем. Не обов'язково бути марксистом, щоб бачити, наскільки гострими були конфлікти багатства і злиднів у світовій історії, і Україна – не виняток. В час, коли нам знущальницьки пропонують звати "панами" нещасних обікрадених людей, які ледве зводять кінці з кінцями, – ми стали соромитися бачити у Т. Шевченка "інших" панів та іншу соціальну правду, відмінну від словоблуддя західного лібералізму, що оголошує "рівними громадянами" мільярдера й бездомного. Треба віддати належне чесності І. Дзюби, який пише: "Дивним чином сьогодні – принаймні в середовищі інтелігенції – стало якось ніби поганим тоном говорити про соціальні суперечності, класові інтереси і класову боротьбу – явища, які багато в чому визначали історію всіх народів, та й сьогодні дають себе відчувати. І Шевченків образ сьогодні нерідко коригується з позиції заперечення його соціальних емоцій та орієнтацій. Проте нікуди нам не дітися від того факту, що кріпачина, панщина – одні з головних тем Шевченкової поезії. Бо закріпачення, як і пов'язане з ним національне поневолення, було найбільшим лихом його народу" [5, 655]. Цей соціальний момент нерозривно пов'язаний з національним і, власне, рівновеликий йому, а місцями й переважає.

Ще одна "колюча" проблема: підозріло-модне тепер протиставлення,

штучне й невинувачене, під умовною назвою "вибір Шевченка і вибір Гоголя". Мовляв, Т. Шевченко обирає шлях борця і захист національних інтересів, а Гоголь – шлях прислужництва північній столиці і... далі множаться подібні "безумні глаголи". Знову звернемося до Ю. Барабаша, що називає Г. Сковороду, М. Гоголя і Т. Шевченка – "великою трійцею українського духу". Він пише: "У ХХ столітті стало очевидним, що саме Гоголь і Шевченко є... – найзначущіші і найвпливовіші явища національного духовного життя останніх півтора століття"; саме на прокладених ними шляхах українська література може зреалізувати своє призначення: "залишаючись сама собою, стверджуючи своє національне єство, відкритися світові... як рівній увійти до системи загальнолюдської культури" [1, 691]. Шевченко і Гоголь – це два шляхи, це одна Україна. Україна в собі й Україна для інших. Один ствердив її як реальність, другий відкрив скарби України численним "язиком".

Сказане нами пролягає по темі пунктиром – хоча б через вимоги обсягу. Як підсумок відзначим очевидне: не було, нема й не буде "бездоганних" епох. Існують світло й тіні в кожній із них. Краще вибирати світле. І беручи за шкалу показник християнської совісті, вияви якої – в любові, співчутті, самопожертві, у вартості слова для справ добра – спробуємо оцінювати сутність постатей, мистецьких феноменів, культурно-історичних періодів. Тоді дослідницькі оцінки будуть не "змінно-актуальними" одноденками, а довготривалими константами. Гідними надчасового і трансісторичного слова Тараса Шевченка, який водночас лишається кращим сином свого часу і свого народу.

1. *Барабаш Ю.* Вибрані студії. Сковорода – Гоголь – Шевченко. – К., 2007;
2. *Барабаш Ю.* "Страшна помста": Третій вимір. Студія ІІ. Шевченко // Сучасність. – 2000. – № 12;
3. *Біографія Т. Г. Шевченка за спогадами сучасників.* – К., 1958;
4. *Гончар Олесь.* Вічне слово // Шевченко Т. Кобзар. – К., 1985;
5. *Дзюба І.* Тарас Шевченко. – К., 2005;
6. *Шевченко Т. Г.:* Документи та матеріали до біографії. – К., 1975;
7. *Юревич М.* Тема Коліївщини в польській літературі до появи Шевченкових "Гайдамаків" (1841) / Шевченкознавчі студії. Вип. 10 – К., 2008;
8. *Шевченко Т.* Кобзар. – К., 1985.

Т. Шевченко і фольклор

А. Стратілат, провідний спеціаліст-етнограф

ОБРАЗ КОБЗАРЯ У ШЕВЧЕНКОВІЙ ТВОРЧОСТІ

Уже в ранніх творах Т. Шевченка досить наочно виявляється глибокий внутрішній зв'язок поета зі своїм народом через

світовідчуження, настрої, думи, прагнення в образно-стильових, суто народних формах поетичного виразу. Неважко відчутися досить ясну і безкомпромісну готовність поета цілком присвятити себе великому служінню народові, стати його співцем і радником, що зустрічаємо у перших програмних віршах "Кобзаря", в авторських роздумах про долю поета-співця, у його ставленні до народу, до його духовних і естетичних запитів. Така ж готовність поета звучить у поезіях "Думи мої...", "До Основ'яненка", а надто у "Перебенді".

Національно-фольклорний образ народного співця-кобзаря імпував естетичним прагненням Т. Шевченка. У постаті сліпого кобзаря поет бачив мужнього митця, який вірно служив народові, будив його до боротьби проти соціального і національного гніту. Поет високо цінував громадську позицію кобзарів, шанобливо ставився до їхньої творчості, надихався їхніми думами і піснями. Невипадково образ кобзаря проходить через усю його творчість, майже в кожному творі образ кобзаря набуває нових рис, поглиблюється з усвідомленням його духовної місії в Україні.

Т. Шевченко не уявляв українського співця без кобзи, без багатого репертуару, без його постійного руху по селах і містах, без його дум і пісень на ярмарках і на святах біля церкви. Такий і його Перебендя, який втілює в собі традиційний образ кобзаря, що "усюди вештається та на кобзі грає", пісні якого селянський люд слухає з вдячністю. Хоч сам сиротиною "світом нудить", бо "недоля жартує над його головою", та він людям "тугу розганяє", його пісня всім бажана і завжди до ладу. На вигоні він з дівчатами співає "Гриця" та "Веснянку", з парубкамаи в шинку "Сербина" і "Шинкарку", з жонатими на бенкеті – про тополю, лиху долю, а потім – "У гаю", на базарі – про Лазаря, а то й про давнину, як Січ руйнували. Т. Шевченко робить спробу в "Перебенді" вийти за традиційні межі образу, порушуючи питання розуміння народом кобзареві співидуми, що сягають за межі самих тільки щоденних людських потреб. Думка співцева "край світа на хмарі гуля, орлом сизокрилим літає, ширяє, аж небо блакитне широкими б'є". Перебенді здається, що "один він між ними", це відчуття змушує його хоч на деякий час віддалитися від людей для творчої розради. Таке відчуття приходило і до молодого Т. Шевченка, коли він бачив, що не всі його високі суспільні думи-ідеали народ ще міг тоді сприймати. Ці печалі звучать від "Перебенді" (1839) до "Пророка" (1859) і "Не нарікаю я на Бога..." (1860).

Т. Шевченко достоменно знав побут кобзарів, який іноді межував з аскетизмом, цінував їхню відданість кобзарській справі. Він низько вклонявся їм як хранителям давніх народних дум і пісень, як ревнителів високої народної моралі. В їхній гордій постаті, хоч у простенькій, але чистій одежині, він бачив не лише поетичність, а й силу духу українських Гомерів.

У повісті "Прогулка с удовольствием и не без морали" Т. Шевченко

докоряє собі, що не розгледів одразу самотність і незвичайну поетичність українських дум, які не поступаються рапсодіям хіоського сліпця Гомера. Він констатує, "что у Гомера ничего нет похожего на наши исторические думы-эпопеи, как, например, дума "Иван Коновченко", "Савва Чалый", "Алексей, попович пирятинский", или "Побег трех братьев из Азова", или "Самойло Кишка", или, или, – да их и не перечтешь" [6, 242]. Т. Шевченко захоплено говорить про поетику дум: "И все они возвышенно просты и прекрасны, что если бы воскрес слепец хиосский да послушал хоть одну из них от такого же, как и сам он, слепца, кобзаря или лирника, то разбил бы в дребезги свое лукошко, называемое лирой, и поступил бы в михоноши к самому бедному нашему лирнику, назвавши себя публично старым дурнем" [6, 242–243].

Т. Шевченко, високо цінуючи художні особливості дум, вказує на них як на об'єкт наслідування. Жалкує про те, що не знав раніше, чому треба наслідувати, вбачаючи в цьому несамосвідомість, витоки якої були ще в школі. "О школа, школа! Как бы тебя скорее перешколить" [6,243], – іронізує Т. Шевченко, вказуючи на розуміння навчатися своєму милому рідному слову.

Митець знав напам'ять багато народних дум і гарно їх виконував, зокрема "Думу об Алексее, пирятинском поповиче". Свідчення про це знаходимо в його повісті "Прогулка с удовольствием и не без морали". Характер дум він визначав як "грустно-заунывная мелодия". Т. Шевченко добре відчував особливості виконання дум: "мелодия... переходит в речитатив и медленно стихает, как безнадежные стоны одиноко умирающего страдальца..." [6,241]..

Автор реалістично подає в повісті портрет виконавця думи. Це справжній лірник. Його, "высокого согбенного, с белою, как снег, бородою, слепого старца в синем кафтане и в черной высокой бараньей шапке" за собою веде Трохим. "В правой руке у старика длинный посох, а левой рукой придерживает он что-то похожее на ящик, покрытое полою длинного кафтана..." [6, 241].

З дитячих років Т. Шевченко любив слухати розповіді про кобзарів, а пізніше і сам часто прислухався до їхньої гри і співу. Він цінував кобзарів як виразників народних дум, які своєю творчістю і мистецтвом надихали кращих синів України на боротьбу за правду і волю. Надихали вони і самого Т. Шевченка, який розумів, що кобзарство – це самотнє явище, яке заслуговує на увагу і пошану. Недаремно свою першу збірку поет символічно назвав "Кобзар", підкреслюючи цим народність та волелюбність своєї поезії і те, "що його поезія, подібно до народного співця-кобзаря, повинна служити трудящим масам. Поет – це слуга народу, народний співець. Поетові, як і кобзареві, завжди слід бути там, де можна своєю піснею, своїм словом принести користь народові, збудити його запал до боротьби за краще життя" [3, 5].

Протягом усього свого життя увагу Т. Шевченка привертала історія

України, сповнена боротьби народу за свою незалежність і волю, живий літопис – народні історичні пісні, думи, перекази, легенди. Слухаючи кобзарів, він закарбовував у своїй пам'яті їхні пісні й думи.

Збереглося багато свідчень сучасників про феноменальну пам'ять Т. Шевченка. Важко назвати іншого поета, який би міг зрівнятися з ним за кількістю знаних напам'ять народних пісень. Крім того митець сам любив бандуру і грав на ній. "А Тарас Григорович "Палія" добре грав на бандурі, я сам чув, та мало тому вірив", – згадував дід Слюсаренко з Черкащини" [2, 47].

Знання українських пісень дозволяло йому вводити окремі пісенні вирази або й усю пісню у канву творів, відтворюючи історичну дійсність, створюючи емоційний фон, використовуючи її для характеристики героїв творів.

Шанобливо ставлячись до народних співців, Т. Шевченко змалював їхній образ у багатьох своїх творах: "Шевченко неодноразово у своїх творах показує благородний образ сліпця-кобзаря, який народові "тугу розганяє, хоч сам світом нудить". Великий поет часто говорить про народних співців, кобзарів у найулюбленіших поетичних формах, з великим ліричним почуттям, з великою любов'ю і вдячністю за те, що кобзарі співали славу борцям за волю трудового народу. Т. Шевченко виховувався на думках і піснях кобзарів. Образ кобзаря, народного співця, що історично склався, був улюбленим образом Т. Шевченка, в прекрасному житті, моральному обличчі і бурхливій діяльності якого було багато кобзарського" [1, 17].

В одному з листів П. Куліша до О. Вересая читаємо: "Як написали ми до тебе, Остапе, листа, тут саме нагодився до нас у хату наш славний на весь світ кобзар Тарас Шевченко та й каже: "Нате ж і од мене карбованця, щоб і моя була пам'ятка в Остапа, бо я його знаю, я читав про нього у одній книжці, де його пісні надруковані". От тобі ще карбованець прибавився на твою нужду, Остапе! Та ще, роздобрившись, посилає тобі Тарас Григорович і свою книжку, з підписом руки своєї власної. 23 жовтня 1860 р., С.-Петербург" [5, 30].

Не дивно, що поет підніс кобзарів як народних творців і носіїв народного мистецтва, як виразників естетичних уподобань на нечувану височінь. Кобзарі, їхня подвижницька діяльність стала для Т. Шевченка висхідною національною точкою власної творчості.

Закономірно, що образ кобзаря знайшов своє місце в поезії Т. Шевченка. У поезії "Думи мої, думи мої..." контурно подається образ народного співця, який доносить правду про козацьку волю. Цю правду він адресує "добрим людям", оскільки гнобителям, ворогам народу правда, яка піднімає народ з колін, не потрібна:

Кобзарі співають,

Все співають, як діялось...

Сліпий кобзар в поемі "Катерина" хоча й постає другорядним

персонажем, але відіграє важливу ідейно-сміслому і композиційну роль у творі. Він не лише допомагає зустрітися синові героїні Івасю і його батьку, а й передає кобзарську традицію, виховує риси, притаманні народному співцю, готує виконувати важливу кобзарську місію. Символічно, що проводирем старого кобзаря стає син знедоленої моллоді жінки.

У поемі "Тарасова ніч" Т. Шевченко відводить іншу роль кобзареві, через образ якого давня історія України сплелася з Шевченковою сучасністю. Тут відсутня пряма авторська характеристика кобзаря. Образ співця постає зі змісту пісень, які він виконує. "Це талановитий співак, оповідач, музика, поет, творець, учитель, вихователь, історик, людина високого патріотичного ладу душі, щирий українець-націоналіст у найкращому розумінні цього слова, шляхетний у своїх помислах і діях. Він – один з великої когорти славних українських кобзарів, цього національного феномена, духовних витязів української нації, що в невмирущій, незнищенній нашій думі, нашій пісні утверджували і множили славу України" [4, 10].

Та вже в поемі "Перебендя" Т. Шевченко розширює образ кобзаря, подаючи його і як реального співця, "постать наскрізь реальна, живцем вихоплена з дійсного українського життя, вповні національна, типово українська в кожній деталі" [6, 297], і як ідеалізованого персонажа (в другій частині). У першій частині знаходимо такі реалістичні мазки: "старий, сліпий", "сіромаха", "сиротина", "старий та химерний", "усюди вештається", "на кобзі грає", його "знають і дякують люде", хоч "сам світом нудить", "попід тинню... і днює й ночеє", "сивий ус, стару чуприну вітер розвіває", "заспіває весільної, а на журбу зверне". Кобзар постає улюбленцем народу, співає всюди при різних обставинах: "з дівчатами на вигоні", "у шинку з парубками", "з жонатими на бенкеті", "на базарі", оскільки має тематично і жанрово різноманітний репертуар. Перебендя постає справжнім сином простого народу, вміє триматися у складних умовах життя, хоч над ним "недоля жартує".

Образ кобзаря, переходячи на сторінки інших творів, виражає сподівання народу, показує вірність високим ідеалам. Це помітно і в образі сліпого кобзаря Волоха в поемі Т. Шевченка "Гайдамаки". Поема відзначається пісенністю завдяки введенню у сюжет тексту кобзаря Волоха, пісні якого то звеселяють, то ведуть у бій гайдамаків. Кобзар у поемі – живе втілення народного гніву. Водночас Волох постає людиною скромною, некористолюбною, відмовляється від винагороди за свій спів. Запорожці називають його старцем Божим, хоча в жартівливій формі – і "старим дурнем", "старою собакою", "навісним". Але запорожці одностайні в одному: він "мудро співає", "правду старий співає". Як і в Перебенді, репертуар пісень у Волоха різноманітний – це історичні, козацькі, гайдамацькі і жартівливо-побутові. Кобзар Волох вирізняється державним мисленням, виступає провісником волі народу.

Про трагічну долю сліпого кобзаря дізнаємося у поемі "Мар'яна-черниця". Соціальна нерівність парубка і дівчини змусила Петруся податися до війська, аби "не в світі, а сотником" повернутися до Мар'яни і одружитися. Та їхні шляхи розійшлися. Знову ж таки у кобзаревій пісні бачимо його духовний портрет: він натура щира, чиста і благородна. Т. Шевченко продовжує поглиблювати образ кобзаря. І вже в поемі "Невольник" постає багатогранна постать молодого кобзаря Степана, який, вихований на козацьких традиціях, йде служити на Запорізьку Січ. Він, як і Петрусь із поєми "Мар'яна-черниця", повертається з війська сліпим. Та якщо Петрусь співає про Мар'яну і втрачене кохання, то Степан співає думу про себе, про турецький похід і тяжку неволю. Почуття патріотизму, духовна краса, безкорисливість притаманні Степану. Т. Шевченко високо цінував ці людські риси, тому нагородив свого героя родинним щастям.

Образ кобзаря – "лицаря сивого" – завжди цікавив і приваблював поета, і закономірно, що він з великою любов'ю проведений через усю його творчість. У своєму щоденнику від 17 червня 1857 року Т. Шевченко записав: "...я как будто с живыми беседую с ее слепыми лирниками и кобзарями". Зрештою, сам поет став до лав кобзарів, став провісником долі українського народу, закликав народ до боротьби за свою волю.

Відзначаючи І. Котляревського як зачинателя нової української літератури, Т. Шевченко назвав його кобзарем. Та незабаром уже його самого народ по праву назвав Великим Кобзарем, духівником українського народу.

1. Грінченко М., Лавров Ф. Кобзар Федір Кушнерик. – К., 1940; 2. ІМФЕ. Ф.8–4. – Од. зб. 336; 3. Комаринець. Т. Шевченко і народна творчість. – К., 1963; 4. Скоць А. Образ Кобзаря у "Кобзарі" Тараса Шевченка // Дивослово. – 1996. – № 5–6; 5. Т. Г. Шевченко в епістолярії... – К., 1966; 6. Тарас Шевченко. ПЗТ у 12 т. – К., 2003, Т. 4. Повісті; 7. Франко І. Переднє слово (до видання "Перебенді" Т. Г. Шевченка. – Львів, 1889). // Збірник творів: у 50 т. – К., 1980. – Т. 27.

О. Черненко, асп.

ТАРАС ШЕВЧЕНКО ПРО УКРАЇНСЬКІ ДУМИ

У сприйнятті усної народної творчості в Т. Шевченка було два періоди: перший етап у пізнанні народної культури – несвідомий – бере початок у дитячих та юнацьких роках Т. Шевченка, коли фольклор входив у його свідомість природно і відкладався там на підсвідомому рівні, як у звичайного носія фольклору. Тоді ж він почув перші думи.

Другий етап – свідомий, коли, відірвавшись від природного оточення, Т. Шевченко подивися на фольклор очима освіченої людини, митця. На

цьому етапі він постає вже як збирач фольклору.

У повісті "Близнецы" Т. Шевченко розповідає про це вустами свого героя – знавця української народної пісні: "Я, как собиратель народных песен, много записал... вариантов и самих песен, нигде мною прежде не слышанных" [11, 24].

Принципи, якими керувався Т. Шевченко у спостереженнях над народною творчістю, відображені у передмові до другого, не здійсненого видання "Кобзаря" (1847). У ній він говорить: "Прочитали собі по складах "Енеїду" та потинялись коло шинку, та й думають, що от коли вже ми розпізнали своїх мужиків. Е, ні, братіки, прочитайте ви думи, пісні, послушайте, як вони співають <...> як вони згадують старовину і як вони плачуть, неначе справді в турецькій неволі або у польського магнатства кайдани волочать..." [10, 375].

Збереглося 4 робочих альбоми Т. Шевченка і 5-й – частково. Це – період з 1839 по 1858 рр. У цих альбомах записи здійснені Т. Шевченком або на його прохання іншими особами доповнені у різний час малюнками, ескізами, пейзажними зарисовками та ін. До них увійшли записи народних пісень, а також їхні інтерпретації та редакції, здійснені самим Т. Шевченком.

Серед цих записів часто трапляються уривки пісень. Зафіксовані окремі строфи із середини або з кінця пісні, що свідчить про те, що вони видались поету особливо виразними, і він, мабуть, мав намір використати їх у власній творчості. У таких випадках над Т. Шевченком – збирачем фольклору брав гору Шевченко-поет [8, 445].

Ремінісценції з дум мали для поета принциповий характер. Так, наприклад, у поемі "Гамалія" Дніпро звертається до Великого Лугу і Хортиці: "Чи спиш, чи чуєш, брате Луже? / Хортице-сестро? / Загула / Хортиця з Лугом: "Чую, чую!". Це ремінісценція основної колізії думи "Розмова Дніпра з Дунаєм", тоді ще не надрукованої: тут Дніпро звертається до Дунаю, так само, як і в "Гамалії", переймаючись долею козаків, а той заспокоює його: "Іх турки не постріляли, не порубали, / До Города-царя в полон не забрали"; згадується "Хортиця" і прихильні до козаків "річки низовії, помістниці Дніпровії" [7, 258].

Джерелом ремінісценції були й думові формули, як-от: "У неділю рано-пораненьку", що використовується у поезіях "Тарасова ніч", "Сліпий", "Хустина", "Ой у неділю рано-пораненьку", "У неділеньку та ранесеньку", а також окремі рядки дум [5, 17].

Як популяризатор творів українського фольклору, Т. Шевченко виступив у "Букварі Южнорусском" 1861 р. Саме це видання засвідчило ставлення Т. Шевченка до фольклору як митця, збирача і педагога. Випущений окремою книжкою на початку січня 1861 р. у Петербурзі на кошти Т. Шевченка (тиражем 10 000 примірників), "Буквар Южнорусскій" був першим у серії задуманих поетом навчальних посібників, яку він не встиг здійснити.

"Букварь Южнорусский" містить алфавіт (літери друковані й рукописні) та тексти для читання (уривки зі зроблених раніше українських переспівів "Псалмів Давидових"). Половину книжки становлять фольклорні тексти – думи та приказки. Нас цікавлять у "Букварі" думи: "Дума про пирятинського поповича Олексія" та "Дума про Марусю Богуславку".

У повісті "Прогулка с удовольствием и не без морали" Т. Шевченко подає свої роздуми про думи та перераховує деякі з відомих йому: "Недавно кто-то печатно сравнивал наши, т. е. малороссийские думы с рапсодиями хиосского слепца, праотца эпической поэзии. А я смеялся такому высокомерному сравнению, а теперь, как разобрал да разжевал, так и чувствую, что сравнитель прав, и, с своей стороны, я готов даже увеличить его сравнения. Я читал – разумеется, в переводе, Гнедича – вычитал, что у Гомера ничего нет похожего на наши исторические думы-эпопеи, как например дума "Иван Коновченко", "Савва Чалый", "Алексей, попович пирятинский", или "Побег трех братьев из Азова", или "Самойло Кишка", или, или – да их не перечтешь. И все они так возвышенно-просто и прекрасны..." [11, 238].

Т. Шевченко читав думи у записках, зроблених його друзями, знайомими, зокрема П. Кулішем, братами Лазаревськими, П. Чуйкевичем. Певний вплив на Т. Шевченка мали фольклорні зібрання М. Максимовича, П. Лукашевича, Л. Жемчужникова, тексти яких поету були добре відомі не лише з публікацій.

Так, "Думу про Марусю попівну Богуславку" взято зі збірника "Записки о Южной Руси" (СПб., 1856. – С. 210–214), де вона має заголовок "Дума о Марусе Богуславке". Загалом дума відома у "12-х варіантах (у тому числі – три уривки і два тексти, записані від одного співця). Час записів – з 50-х років минулого століття до 30-х років ХХ ст., більша частина їх зроблена на Полтавщині, в районах Богодухова, Зінькова, Кобеляк, Миргорода, але відомий і уривок з Волині" [4, 130].

Думу, яку записав П. Куліш, а потім використав і Т. Шевченко, записав М. Неговський від кобзаря Ригоренка на Харківщині в першій половині 50-х років ХІХ ст. у селі Красний Кут (Богодухівського повіту на Харківщині).

Т. Шевченко згадує цю думу в повістях "Музыкант" і "Прогулка с удовольствием и не без морали". У першій повісті кріпосний музикант Тарас Федорович розповідає, як у дитинстві сиротою прибився до кобзаря "вожаком". Він пригадує, що йому подобався цей сліпець: "А в особенности мне нравилось, когда он сам для себя, медленно перебирая струны бандуры, тихонько напевал: / "На мори сыньому, на камени билому / Ясный сокол квылеть-проквыляет..." / Что-то необыкновенное представлялось моему детскому воображению в звуках и словах этой унылой песни". Наведені рядки становлять початок "Думи про Олексія Поповича", а також думи "Буря на Чорному морі", але

"багато дослідників вважають її тільки окремою редакцією цього твору" [4, 33].

У повісті "Прогулка с удовольствием и не без морали" оповідач засинає й бачить уві сні бурю на морі. "В густой и тихой октаве бури мне послышалась грустно-заунывная мелодия нашей народной думы, "Думы об Алексее, пирятинском попovichе". Далі наводиться початок думи, де до тих двох рядків, що наведені у повісті "Музыкант", додано ще два. Цей фрагмент не має помітних аналогій із записами, надрукованими до часу праці Т. Шевченка над повістями; скоріш за все, він пригадав з пам'яті почуте колись у живому виконанні [5, 17].

Початок думи про Олексія Поповича розповідач обирає за епіграф до "своей будущей поэмы". Таким чином, у Шевченкових повістях ця дума виступає як високої естетичної цінності синтетичне явище вітчизняного фольклору, яке впливає на становлення нової культури українського народу. Гра і рецитація її початку сліпим кобзарем для себе, для задоволення власних естетичних потреб, пробуджує у головного героя повісті "Музыкант" – талановитого музики з народу – перші, ще неусвідомлені прояви почуття прекрасного, а спомин про виконання цієї думи кристалізує в художника і поета, розповідача повісті "Прогулка с удовольствием и не без морали", задум написати поему в дусі українських народних дум [5, 17].

Дума "Олексій Попович" – "одна з найскладніших за генезою та подальшою еволюцією і належить до чи не найдавніших українських дум". За даними Плісецького, дума "відома в 27 записах (чотири опублікував Б. Кирдан). Найстаріший запис В. Ломиковського – близько 1805 р. ("Повести малороссийские", опубл. П. Житецький), найпізніший – 1930 р. Дума була поширена у відносно великому ареалі: на Харківщині, Полтавщині, рідше траплялась на Чернігівщині" [4, 154].

У записі 1805 року, що є найдавнішим записом цієї думи, кошовий наказує відрубати у грішника "з правої руки пальця-мізинця" та кинути в Чорне море. У пізніших записах цієї деталі вже немає, бо досить і щирого каяття, щоб сталося "великое диво" – море заспокоїлося, а хвиля "усіх козаків до острова Живцем прибывала".

Отже, вміщені у "Букварі" думи є певним чином репрезентативними щодо українського фольклору. "Маруся Богуславка" – одна із найяскравіших дум невідьницького циклу, це дума з розвиненим, напруженим сюжетом. А сюжет "Думи про пирятинського попovichа Олексія" походить з билинного епосу і водночас є втіленням козацького світогляду XVI–XVII ст.; це одна із найяскравіших дум з моралістичного циклу.

За класифікацією Ф. Колесси ці думи належать до "старіших дум", що змістом і темами мають багато спільного з давніми історичними народними піснями. Всі старші думи рисують сумні й страшні картини, а

їх основним мотивом є неволя, смерть, сум і туга" [1, 60].

Т. Шевченко також у свій час відзначив цю рису українських пісень та дум, написавши в "Прогулке с удовольствием и не без морали": "Не напрасно грустны и унылы ваши песни, задумчивые земляки мои. Их сложила свобода, а пела тяжкая одинокая неволя" [11, 262].

За класифікацією дум, розробленою К. Грушевською, думи, що увійшли до "Букваря", належать до двох різних груп із шести. "Маруся Богуславка" – до дум невільницьких, другої підгрупи, яку дослідниця назвала "Богуславці" і до якої входять такі думи, як "Іван Богуславець" та "Сокіл". Дума "Олексій Попович" належить, відповідно до цієї класифікації, до другої групи, названої "Думи про море". Сюди увійшли такі думи, як "Кішка Самійло", "Буря на морі", "Розмова Дніпра з Дунаєм".

Цю класифікацію К. Грушевська подала у виданні "Українські народні думи". Академік В. Перетц високо оцінив це видання у своїй рецензії: "...Пильно вдивляючись у суть нового видання дум, побачимо величезну відміну його від попередніх спроб. Широкий обсяг матеріалу, що лиш почасти використали попередники, мало не до краю вичерпана література дум, цінні критичні екскурси про окремі записи й діяльність збирачів дум, новий матеріал із забутих збірок рукописних і друкованих <...> – усе це й багато ще іншого робить працю К. М. Грушевської цілком оригінальною й новою поміж аналогічними, здавалося-б, працями про думи" [3, 1–2]. Вчений зазначає: "Головна мета праці К. М. Грушевської – це повність збірки. Вона не вибирає з відомих варіантів, а намагається зібрати їх якомога більше, не обминаючи жадного запису, окрім фальсифікатів, за які говориться в передмові. У перевиданих текстах, де тільки це можна встановити, позначено, у якому місці й від кого їх записано, беручи на вагу корпоративний лад старовинного кобзарства й консервацію дум у межах певних територій. <...> Поруч з повними текстами надруковано й фрагменти. Під окремою сигнатурою передруковуються й скомбіновані варіанти, що їх склали попередні видавці..." [3, 3].

Праця К. Грушевської досі залишається найповнішим дослідженням українських дум, тому для з'ясування походження Шевченкового варіанту думи "Олексій Попович Пирятинський" доцільним є вивчення варіантів, наведених у цьому виданні.

Загалом дослідниця вмістила 119 текстів дум, з них 18 про "Олексія Поповича Пирятинського". Варіанти цієї думи є "дуже близькі до себе і що до змісту, і що до окремих деталей. Коли постараємось знайти між ними ближчі споріднення, то мусимо спочатку поділити їх на 2 нерівні групи: перша група – варіанти Житецького, Кириївського та варіант поданий у збірнику Антоновича і Драгоманова. Вони відрізняються від інших тим, що тут Олексієві урізують мізинного пальця, а від того стихає буря" [6, 54].

Друга група – варіанти Цертелєва, Срезневського, варіант, поданий в

журналі "Основа" 1862 р.; 2 варіанти у Антоновича і Драгоманова; дума в "Українських записях П. Мартиновича"; дума, що вийшла у "Кієвській старині", т. 1, січень 1885 року; варіант І. В. Горленко, Бандурист І. Крюковский, "Кієвская старина", т. 4, 1882 рік; варіант – А. Малинка "Кобзари и Лирники", що була надрукована у "Земському Сборнику Черниговской губернии" за 1903 рік; варіант Ф. Колесси, "Мелодії до українських дум", 1913 рік, серія 2-га. У цих варіантах "чудо діється від самої сповіді Олексія Поповича" [6, 54].

Окремо виділяє К. Грушевська варіанти – М. Костомарова в його "Истории Козачества", текст думи у збірнику Антоновича і Драгоманова, записаний від сліпого бандуриста в Харкові, та три тексти дум у Ф. Колесси у виданні "Мелодії до українських дум".

Стосовно ж сюжету думи вона зазначає, що "В "Англійських і Шотландських Баладах" Ф. Чайльда сей варіант поміщено поміж варіантами до балади про "Сповідь Браун-Робіна", між іншими моряцькими, переважно скандинавськими піснями. В сих піснях підчас бурі кидають жеребок, щоб знати, чиї гріхи викликали бурю, і кидають в море грішника, а буря втихає" [6, 57].

Щодо питання про походження тексту Шевченкової публікації думи "Олексій Попович", то Н. Вишневська та В. Бородин припускають, що текст її, можливо, взято зі збірки М. Максимовича "Сборник українських песен" (Київ, 1849. – С. 49–52), де вона має заголовок "Черноморская буря". Дума записана М. Максимовичем у 30-х роках ХІХ ст. у Полтавській губернії [8, 439].

Текст думи "Олексій Попович Пирятинський", який Тарас Шевченко ввів до свого "Букваря", справді є ідентичним до тексту думи "Черноморская буря" зі збірки М. Максимовича 1834 року. К. Грушевська подає цей текст під окремою сигнатурою і виявляє та слушно зауважує, що він становить "найвищий ступінь вмішування інтелігенції в кобзарську традицію (Х)..." [6, 3].

На думку К. Грушевської, М. Максимович "мав по п'ять і більше записів одної пісні і тому міг уяснити собі ті зміни, що траплялися завдяки довгому й неправильному співанню сих пісень, а часом і завдяки власним винаходам співаків – таким чином він міг подати деякі пісні у виправленім виді – себ-то у зведених чи критичних редакціях. Дійсно, дві думи, що в тім часі вже були відомі в двох варіантах кожна – "Азовські брати" і "Олексій Попович" – Максимович скомбінував з варіантів, подібно до того як зробив се Срезневський з "Братами", але наново, на свій лад. Інші думи в збірці передруковані від Цертелєва точно й без змін" [6, 65].

Збірнику українських пісень, виданий М. Максимовичем 1849 року, "се нова спроба Максимовича налагодити якесь величаве видання пісенности, разом з тим його найцінніша й найбагатша збірка" і робить немов підсумок усіх тогочасних видань. Збірка Цертелєва використана

найповніше: тут передруковано всі його думи" [6, 65].

Текст думи "Черноморская буря" К. Грушевська подає повністю. "Сей варіант був стільки разів передрукований і настільки популярний, що здавалось доцільним передрукувати його в цілості, з показанням варіантів, що на нього зложилися" [6, 55].

Єдина відмінність між текстом М. Максимовича і надрукованим Т. Шевченком полягає в означенні моря. У Шевченковому варіанті море скрізь назване "синім", а у варіанті М. Максимовича воно "чорне". В усьому іншому тексти абсолютно збігаються. Цей факт видається цікавим, адже в усіх відомих варіантах цієї думи море назване Чорним (окрім варіанта М. Максимовича) і воно позначає саме Чорне море як географічну одиницю.

З приводу епітета К. Грушевська зазначає, що варіант М. Максимовича "був передрукований в "Домашній науці" Шейковського, вишші початки (Київ, 1861), під заголовком "Дума про пирятинського поповича Олексія" в сьому передруку Чорне море всюди названо "синім" [6, 77]. Це єдина згадка про друкований текст думи, яку надрукував Т. Шевченко. Та навряд чи Т. Шевченко скористався цим виданням, оскільки "Буквар" вийшов друком вже в січні 1861 року у Петербурзі.

З огляду на те, що "Думу про Марусю попівну Богуславку" була взято з писемного джерела ("Записки о Южной Руси" П. Куліша), то нелогічним було б припускати, що думу про "Олексія Поповича" Т. Шевченко процитував з усного тексту.

Проте надрукований Т. Шевченком текст не є варіантом Шейковського, адже вже у згадуваній повісті "Прогулка с удовольствием и не без морали" уривок із цієї думи процитований у тому ж варіанті, і море вжито із означенням "синє". Отже, цей варіант був відомий Т. Шевченкові раніше, ніж було здійснене видання Шейковського. Можливо, Т. Шевченко цитував у "Прогулці" саме той текст, який надрукував у "Букварі" – інших варіантів цієї думи він не цитував.

Найімовірніше, що Т. Шевченко скористався добре знайомою йому збіркою М. Максимовича 1849 року. Але, як зазначала К. Грушевська, цей текст дуже багато передруковувався, і не виключено, що в одному з таких передруків Шевченко міг побачити цей варіант думи.

Чи міг Т. Шевченко свідомо замінити словосполучення "чорне море" на "синє море"? Доведений факт, що "навіть коли Т. Шевченко наслідував фольклорні зразки, як у "Думках" 1838, то використовував якісь елементи жанрової специфіки або поетики народної пісні для створення принципово іншого, авторського літературного твору" [5, 10]. Отже, відкидати припущення щодо внесення змін до тексту думи самим Т. Шевченком не можна.

Також покажемо є те, що Т. Шевченко у жодному своєму поетичному творі не вживав епітет "чорне" щодо моря [2]. Загалом, в усьому масиві поетичних творів Т. Шевченка немає словосполучення "чорне море", і це

безперечно свідчить про те, що Т. Шевченко цілком свідомо надавав перевагу вживанню сталого словосполучення "синє море", тоді як в українських народних думках "Чорне море" вживалося надзвичайно широко.

Т. Шевченко зображає море синім, звичайно, не випадково. "Синє море" в українському фольклорі — це стале словосполучення, яке походить із давнини і є спільним для усіх слов'ян. Воно відображає давню символіку, і тому Шевченко вживав це словосполучення у своїх творах, хоча у варіантах думи "Олексій Попович", наведених К. Грушевською, вжито словосполучення "Чорне море" (адже іншим морем козаки просто і не плавали).

Отже, питання щодо походження тексту "Думи про пирятинського поповича Олексія", надрукованого Т. Шевченком у "Букварі Южнорусском", потребує подальшого дослідження.

1. Колесса Ф. Про генезу українських народніх дум: (Українські народні думи у відношенні до пісень, віршів і похоронних голосінь). — Львів, 1921; 2. Конкордація поетичних творів Тараса Шевченка / Ред. і упоряд. О. Ільницького і Ю. Гавриша. — New York, 2001. — Т. 1–4; 3. *Перетц В.* Українські думи в новому виданні К. М. Грушевської. — Етнографічний Вісник, кн. 7. (Окрем. віддрук); 4. *Плісецький М.* Українські народні думи. Сюжети і образи. — К., 1994; 5. *Росовецький С. К.* Фольклор у літературній творчості Шевченка. Рукопис; 6. Українські народні думи. Тексти і вступ Грушевської. — Т. I. — Київ, 1927; 7. Українські народні думи / Изд. подгот. Б. П. Кирдан. — М., 1972; 8. *Шевченко Т.* Повне збір. тв.: У 12 т. — К., 2003. — Т. 5; 9. *Шевченко Т. Г.* Буквар південно руський 1861 року: Для мол. та серед. шк. віку / Упоряд. М. М. Ілляша; вступ. слово О. Т. Гончара; післямова В. М. Яцюка. — К., 1991; 10. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів: У X т. — Т. I. — К., 1949; 11. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів: У X т. — Т. IV. — К., 1949.

Мовні аспекти творчості Т. Шевченка

Т. Вільчинська, канд. філол. наук, докторант

КОНЦЕПТОСФЕР САКРАЛЬНОГО У РОСІЙСЬКОМОВНІЙ ПОЕТИЧНІЙ СПАДЩИНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Однією з органічних складових духовності української нації є її глибока релігійність. Тож закономірно, що вся українська література просякнута нею. Навіть у радянські часи релігійний аспект не переставав визначати духовну суть художніх творів, функціонуючи переважно в імпліцитній сфері тексту. На християнстві як основоположному принципі, характеризуючи світогляд українського етносу, наголошували Д. Чижевський, Б. Стебельський, В. Янів, С. Хороб та ін. Отже, релігійний дискурс української літератури цілком закономірно слід пов'язувати з

вродженим виявом духовно-християнської моралі народу.

Т. Салига так пояснює закономірність релігійного коду української літератури: "Релігійність як світогляд, а поетичність як засада людської натури, як категорія психологічна – це наша праоснова, це фундамент нашого духовного розвою, це материк, з якого починається українське поетичне слово. Єдність релігійності і поетичності якраз і є тією субстанцією, що формувала і різьбила наше художнє слово упродовж століть" [5, 65]. Для українських письменників, отже, релігійність визначається не лише домінуванням відповідної проблематики й мотивів чи формальної атрибутики тексту. Це щось значно глибинніше, сутнісніше, що існує на рівні інтуїції, духовної субстанції, яка формує художню енергетику тексту. В контексті творів українських письменників релігійність сприймається "звершенням безсумнівно значущим – від особистісних відчуттів до громадянських, од суб'єктивного до велелюдського, нарешті, від Бога як духовної субстанції до явища конкретно матеріалізованого – людини, народу, землі чи інших виявів буття" [9, 98].

Радянська ідеологія здебільшого виключала інтерпретаційний аспект релігійного дискурсу в літературі, проте останнім часом його вивчення як складової світоглядної інтенції письменника представлене у працях таких літературознавців, як М. Коцюбинська, М. Павлишин, Е. Соловей, М. Ткачук та ін., натомість мовознавчий аспект потребує ґрунтовного вивчення.

З огляду на пріоритетність у сучасній науковій парадигмі такої галузі, як когнітивна лінгвістика, основними термінопоняттями якої є "концепт", "концептосфера", "мовна особистість", актуалізується дослідження релігійного в означеному ракурсі. Зважаючи на висловлення С. Воркачова, що "у найширшому смислі до концептів зараховують лексеми, значення яких складають зміст національної мовної свідомості і формують "наївну картину світу" носіїв мови, а сукупність таких концептів утворює концептосферу мови, в якій концентрується культура нації" [1, 69–70], є всі підстави інтерпретувати релігійне як концептосферу сакрального у вузькому розумінні цього терміна. Зауважимо, що в широкому значенні під сакральним розуміють все те, що протиставляється мирському (профанному). "Воно сутність світу, його непошкоджена основа, його момент істини: запорука космічного, (а не повсякденно-життєвого) існування. Священне є старшим від усіх релігій і давнішим за будь-які ідеології" [3, 239]. Розуміючи під концептосферою сакрального сукупність концептів релігійного змісту, основними репрезентантами його вважаємо такі структури, як: "Бог", "Богородиця" і "Святість", що є особливо значущими в українській етнокulturі.

Метою статті передбачено концептуальний аналіз цих констант релігійної комунікації у поетичній творчості Т. Шевченка. На зв'язок

творчості Великого Кобзаря з релігією, на вірність поета християнській моралі вказували І. Огієнко, Є. Сверстюк, Н. Слухай, Н. Журавльова, Н. Левченко та ін. Джерелом дослідження стали саме російськомовні поетичні тексти, які на сьогодні є менш вивченими, ніж інші, проте, які у плані релігійності як іманентної ознаки світовідчуття й риси духовності автора дають багатий матеріал і потребують якомога ґрунтовнішого студіювання.

Шевченкіана як вітчизняна, так і зарубіжна, практично не обмежена, тому дослідження творчої спадщини поета триває постійно. Активізацію наших зацікавлень творчістю Великого Кобзаря пояснюємо, з одного боку, інтересом до художньо-мовної картини світу письменника, з іншого – феноменом Тарасової віри, який, як справедливо зауважує Ю. Мосенкіс, й досі залишається ще не пізнаним [7, 9]. Актуальність дослідження значною мірою підтримується його матеріалом, яким послужили поетичні твори Т. Шевченка, написані російською мовою.

Навіть ставлення самого письменника до російської мови не було однозначним. Так, він розумів, що російська мовно-культурна атмосфера загрозлива для його творчого "я" і що лише словесна творчість рідною мовою може залишити його зі своїм народом у живому діалогічному спілкуванні. Водночас безмежна потреба пізнання спричиняє активне зацікавлення поета російською культурою, як і польською чи французькою. Але, "звичайно, найближчою йому була, – як стверджує В. Русанівський, – російська література. Як виразниця дум і сподівань російського народу, вона була зіткана з тих же проблем, які порушував у своїй україномовній творчості Т. Шевченко: антикріпосництво, антицаризм, демократизація суспільства" [4, 98]. Невипадково український поет і сам включився у процес творення російськомовної літератури. З одного боку, він пише деякі з творів російською мовою і сам же карається, вважаючи це "страшним" відступництвом від мови рідної, від батьківщини, від національного обов'язку тощо, з іншого, – як істинно талановитий письменник, який "майже не знав напівтонів", Т. Шевченко творить російською мовою прекрасні поетичні шедеври, серед яких помітно вирізняються поеми "Слепая" і "Тризна". У листі до Ш. Ейнара В. Репніна, яка мала безпосереднє відношення до їх написання, згадує, що вона пережила, коли поет прочитав "Слепую": "О если бы я могла передать вам все, что я пережила во время этого чтения! Какие чувства, какие мысли, какая красота, какое очарование и какая боль! И какая мягкая, чарующая манера читать! Это была пленительная музыка, певшая мелодические стихи на красивом и выразительном языке". І хоча критики зауважують, що на сюжеті, композиції, стилі згаданих творів виразно позначився вплив як російської ліро-епічної поеми 20–30 рр. XIX ст., так і світової літератури, є всі підстави стверджувати, що і в російськомовних творах автор залишається письменником, який опрацьовує українські теми, виводить

типові національні образи, тобто пише про Україну, її болі й страждання, знедолений народ та ін.

Зауважимо, що чи не найбільш хвилюючі моменти у цих творах пов'язані із зображенням саме релігійних почуттів українського народу, особливо з огляду на те, що концептосфера сакрального – це та ділянка знань і сукупність відповідних концептів, які поширені й поза сферою релігії. Серед сакральних понять, які концептуалізуються у російськомовних творах Т. Шевченка, передусім виділяються: "Бог", "Богородиця" і "Святість". Тлумачення їх як концептів дасть змогу виявити основні індивідуальні смисли, що визначають специфіку цих констант, та простежити особливості їх лінгвального вираження.

Основним вербалізатором концепту "Бог" у досліджуваному матеріалі є аналогічна лексема, рідше автор послуговується назвами "*Господь*", "*Творець*", "*Творитель*", "*Отец*". Точних та достовірних свідчень того, коли слово *Бог* увійшло в нашу мову, немає. "Етимологічний словник української мови" тлумачить його значення як "господь", указуючи на спорідненість праслов'янського **bogъ* з дінд. *bhagah* "наділяючий, податель, пан, владика" [2, 219]. Важливо вказати на те, що з'ясування семантики аналізованого концепту значною мірою спирається на виявлення внутрішньої форми, первісного значення номінації.

Зокрема, автор досить часто наголошує саме на креативній функції Бога, кваліфікуючи його як творця, що створив усе на цьому світі: і землю, й людей, і таке інше. Це дає змогу окреслити такий компонент у структурі концепту "Бог", неодноразово експлікований у досліджуваних текстах, як: "Той, що все створив". Наприклад: "*О Боже, Боже Иудеи, Благий Творителю земли*" [10, 128] або "*Творца Небесного молила, Молила, плакала...*" [10, 132].

Як і в біблійній традиції, образ Бога у Т. Шевченка наділений вищими духовними якостями, що об'єктивуються відповідно у концептуальному фрагменті – "Той, що є втіленням різних духовних цінностей". Для Бога – це насамперед "велич і всемогутність", "правдивість і чесність", "мудрість", "доброта", наприклад: "*О Боже! Сильный и правдивый*" [10, 163]; "*О Боже милый! Пошли мне мудростью своею Взглянуть на милый Божий свет*" [10, 138].

За таким концептуальним смислом, як: "Той, що здатний творити чудеса", який образно розгортається в тексті, виразно простежується авторський заклик до боротьби за визволення народу: "*О Боже!.. Тебе возможны чудеса. Исполни славой небеса И сотвори святое диво: Воспрянуть мертвым повели, Благослови всесильным словом На подвиг новый и суровый, На искупление земли*" [10, 163].

З образом Бога пов'язує Т. Шевченко і віру у світле майбутнє, в духовне звільнення та зростання людини й нації загалом. Тому "Бог" в осмисленні поета – це передусім "Той, дарує радість, надію": "*О сколько радостей у Бога Для наших слез, для наших бед*" [10, 137] або

"Надежда – Бог, а вера – свет" [10, 161]. Можливо, через це герої творів так часто звертаються з мольбами до Господа, що актуалізує ще один важливий компонент концептуальної семантики, як: "Той, якому поклоняються, в якого шукають порятунку, захисту": "Оксано бедная, молися, Молися Богу" [10, 145]; "И за грехи ... грехи его Усердно Богу помолитесь" [10, 167].

Серед експлікованих у російськомовних драмах Великого Кобзаря концептуальних смислів привертають увагу, з одного боку, як традиційні для біблійного осмислення поняття Бога, так і певною мірою модифіковані в авторському світобаченні індивідуальні смисли. До перших належать: "Той, що співвідноситься з суддею" ("А слуги... Бог им судия!" [10, 136]), "словом" ("Благослови всесильным словом" [10, 163]). Прикладами других є: "Той, що запалює любов у серцях" ("Огня любви, что Бог зажег" [10, 165]), "Той, що може дати свободу" ("У Бога правды и свободы всему живущему молил" [10, 163]). Зауважимо, що в останньому випадку простежуються асоціативні зв'язки із самим поетом, який також, як і його герой із "Тризни", просить у Бога кращої долі для свого народу або, уподібнюючись до нього, сам сіє слово правди і справедливості.

Певною мірою об'єктивується у досліджуваному матеріалі такий традиційний для міфопоетичної уяви семантичний компонент, як: "Той, що карає". В інтерпретації автора християнський Бог передусім наказує грішних: "Но горе горькое терпеть Судил Господь мне до могилы За юность грешную мою" [10, 138].

Як і в загальнономовній практиці, концепт "Бог" виразно конотований у досліджуваних текстах. Позитивна оцінка експлікується передусім або за допомогою відповідних номінантів на зразок: "Небесный Творец", "Царь Царей" ("Но ангела не доставало у вечного Царя Царей" [10, 159]), або виразно конотованих епітетів, як-от: "сильный", "правдивый", "милый". Крім того, емоційно-чуттєвий тембр Шевченкових творів формується також за допомогою інших лінгвостилістичних засобів: частих повторів на зразок: "О Боже милый"; вокативних окличних речень, що у багатьох випадках фразеологізувалися: "О Боже!"; фразем на кшталт: "Бог с тобой!"; формально-змістових конструкцій, властивих молитовній комунікації: "Господи, помилуй" та ін. Яскравим позитивним забарвленням характеризуються численні атрибутивні синтагми з лексемою *Божий* у ролі залежного компонента, в яких позитивна оцінка часто імплікується також значеннями іменників, наприклад: "Божий дар", "Божья воля", "Божий свет", "Божий трон" та под.: "Узрела милый Божий свет" [10, 137].

Водночас у ході аналізу виявлено контексти, де досліджуваний концепт реалізується у дещо зниженому плані. Проте тут вони засвідчують не стільки негативне авторське ставлення до Бога, скільки синкретизм концептуалізованої структури. Так, Бог може карати за гріхи,

залишаючись невблаганним "до крестов и сердечных молитв". Наприклад: *"Слезы-реки, Молитвы теплые – ничто, Ничто Творца не умилило"* [10, 138].

Дух релігійної ідеї не менш переконливо втілено письменником і в образі заступниці людства – Божої Матері. До вербалізаторів відповідного концептуалізованого поняття у творчості Т. Шевченка належить передусім лексема *"Дева"*, рідше автор номінує Богородицю за допомогою парафрастичної словосполуки *"Небесная Царица"*. Щодо найменування *Діва*, то у перекладі із санскриту воно означає "світла, чиста", що передбачає "непорочність зачаття" і дозволяє висунути таку мотивацію теоніма: "Та, що означає досконалість". Зауважимо, що етимологічний словник співвідносить значення відповідної лексеми з дінд. "богиня" [2: 84].

В репрезентованому в авторській картині світу образі Богородиці об'єктивуються передусім такі концептуальні ознаки, як: "святість", "чистота і непорочність": *"Храни тебя, Святая Дева"* [10, 140]; *"И помолись душой незлобной Пречистой Деве в час прискорбный И за его, и за меня"* [10, 135].

Сакральна постать Богородиці, що є зразком найвищої духовності, у Т. Шевченка переростає у поетичний символ, який об'єктивує важливу ідею його творчості – ідею всесвітнього заступництва. Насамперед це виражається у молитвах до Божої Матері (*"Моля Небесную Царицу, Да благо дщерино хранит"* [10, 141]), через які експлікується основний семантичний фрагмент у структурі концепту "Богородиця" – "Та, що є заступницею, покровителькою скривджених". Наприклад: *"Храни тебя, Святая Дева, От злых напастей, бурь земных!..."* [10, 140].

Концептуалізацію поняття Богородиці засвідчують і асоціативні ряди, здебільшого імпліцитно виражені в тексті, як-от: Богородиця як Мати Ісуса Христа і *"скорбящая слепая"* з дочкою, що заснула біля її ніг *"сном непорочной простоты"*, Пречиста Діва і *"невинная Украина"*, Богоматір як Всесвітня Мати і *"святая природа"*, *"святая родина моя"*.

Як і попередній, сакральний концепт "Богородиця" належить до виразно оцінно маркованих у поетичній картині світу письменника. Причому, цілком закономірно домінують позитивні конотації, що закріпилися за відповідним образом ще в язичницькому світогляді, а пізніше трансформувались у християнському. Значною мірою у лінгвальній концептуалізації відповідного поняття позитивна маркованість підтримується його номінаціями, наприклад: *"Пречистая Дева"*, *"Святая Дева"*, *"Небесная Царица"* (*"Свой найбожественный покров Пошли тебе, Святая Дева"* [10, 140]), а також іншими лінгвостилістичними засобами, як епітети: *"Пречистая"*, *"Святая"* чи метафори *"покров Святои Девы"*.

Загалом, у авторській картині світу Т. Шевченка тлумачення Богородиці засвідчує насамперед етнопсихологічне осмислення

відповідного поняття. Так, у мовній концептуалізації образу Богородиці це підтверджує асоціативний зв'язок між Божою Матір'ю і матір'ю-покриткою. Глибокий трагізм долі матері-покритки підтверджують рядки про те, як *"Господь добро творил"*. Подарувавши жінці радість материнства, що дається *"только матери избранной"*, він прирік її на приниження, відчай, ганьбу і безславний кінець. У такий спосіб поет співвідносить біблійні сюжети із реальністю. Те, що вважалося святим, Богом даним, в умовах суцільного народного безправ'я знецінюється. Як наслідок: розтоптане материнство, батько стає звабником власної доньки, і, щоб не бачити всього цього, герой *"Тризны"* благає Господа: *"О Боже правдивый, лиши ты очей"* [10, 163]. Проте і такі контексти не викликають негативних емоцій, у подібних випадках зміст імплікує співчуття, яке може асоціюватися із Богородицею. Взагалі, завдяки експліцитно й імпліцитно вираженій Богородичній тематиці, письменник всебічно інтерпретує вагомий у його творчості смисловий комплекс материнства.

Зауважимо, що релігійний підтекст повсюдно присутній в аналізованих творах. Крім експлікованих Бога і Богородиці, Т. Шевченко звертається також до образів Святих, цитує молитви тощо. Подібне значною мірою засвідчує концептуалізацію поняття Святості. Навіть якщо обмежити дослідження відповідного концепту аналізом його основного лексичного вербалізатора прикметника *"святой"* та похідних від нього, то є всі підстави стверджувати, що він характеризується семантико-когнітивною багатогранністю. Так, у межах семантичної структури концепту *"Святість"* об'єктивується більшість з індивідуальних смислів, що підтримуються етимонами відповідної лексеми. Пор.: у лат. *"щось, що належить богам, святе за своєю суттю"*, у грец. *"шанований як божество, благочестивий, перед яким благоговіють"*, у гот. *"щось непошкоджене, цілісне, досконале тощо"* і под. [8, 846].

З огляду на це, розрізняємо у поетичній картині світу Т. Шевченка, реалізований в його російськомовних текстах, такі індивідуальні смисли, що визначають семантику концепту *"Святість"*, як: *"Те, що є атрибутом Бога, Богородиці"* (*"Святая Дева"* [10, 140]); *"Те, що перебуває у безпосередньому зв'язку з Богом"* (*"Да будет сон твой сладок, тих, Как непорочные напевы Небесных ангелов святых"* [10, 140]); *"Те, що асоціюється з усіма, хто виділився своїм життям у любові до Бога і ближніх (від легендарних святих до простих мучеників за віру)"* (*"Слепая... ходила в Киев и Почаев Святых угодников молить"* [10, 143]). Та найбільше прикладів, репрезентованих численними атрибутивними синтагмами, засвідчують концептуальний фрагмент – *"Те, що уособлює щось дороге, заповітне, глибоко шановане, освячене високою метою тощо"*. Подібний фрагмент визначаємо, спираючись на відповідне переносне значення слова *святый*, засвідчене у лексикографічній практиці. У російськомовних драмах Т. Шевченка

експлікуються такі атрибутивні конструкції: *"святая вера"*, *"святая правда"*, *"святая родина"*, *"святая весна"*, *"святая благодать"*, *"высота святая"*, *"слава святая"*, *"радости святые"* та ін.: *"С отцовской славою святою – забыто все"* [10, 128] (імплікується мотив туги за минулою славою України).

Як засвідчує мовна концептуалізація відповідного поняття, виявлені у досліджуваних текстах приклади цілком підтверджують ті значення слова *святый*, що зафіксовані у "Словнику мови Шевченка": "1. Означення до різноманітних понять, пов'язаних з релігією (*"святая вера"*). 2. У християнській культурі: той, що провів життя у служінні Богу й церкві (*"Святые угодники"*). 3. Те, до чого ставляться з пошаною і любов'ю (*"святая родина"*). 4. Істинний, морально чистий, спрямований до високої мети (*"святая правда"*)" [6, 234–235].

Експресія, закладена у більшості концептуальних компонентів, зумовлена почуттями та передусім позитивною оцінкою, що супроводжують осмислення відповідних понять у поетичній картині світу Т. Шевченка. Ось чому в концепті "Святість" актуалізуються насамперед такі конотативні семи, як: "божественне", "надціннісне", "досконале" та под. Водночас обожествлення Святість викликає у людини почуття огорожі, зумовленого її незрозумілістю, утаємниченістю і таким ін. Поет пише: *"Вот драма страшная, святая!"* [10, 162].

В ідеї святості знаходить свій вияв і етнокультурний компонент. У світобаченні автора це виявляється через образи *"святой родины"*, *"святой природы"*, *"святых ветров"* та ін.: *"Святые ветры, вы домчали На лоно родины моей"* [10, 127] або глибоко інтимне, трагічне звертання: *"О святая! Святая родина моя! Чем помогу тебе рыдая? И ты закована, и я"* [10, 163].

Загалом, досліджуваний концепт через основний лексичний вербалізатор – конотативно забарвлену лексему *"святой"* – широко виявляє свою семантико-прагматичну природу не лише на рівні дистрибуції, а й на рівні словотвору. У контексті Шевченкових драм ужито низку похідних, як-от: *"святость"*, *"святейший"*, *"свято"*, *"освятил"* та под. Наприклад: *"Ты Божью волю Короткой жизнью освятил"* [10, 159].

Підводячи підсумки, констатуємо, що вербалізована модель ідіостилістичної картини світу Т. Шевченка помітно виявляється через концептуалізовані ним поняття Бога, Богородиці, Святості, аналіз яких дає можливість глибше осмислити мовну особистість митця, зрозуміти особливості його художньо-естетичної системи та концепцію світобачення покоління. З іншого боку, цілісний аналіз концептосфери сакрального у поетичній творчості Т. Шевченка актуалізує думку про дослідження власне сакрального у тісному взаємозв'язку із сакрально-хтонічним, що відкриває подальші перспективи у вивченні мовно-концептуальних картин світу, які об'єктивуються в ідіолектах художників

слова. Крім того, проведене дослідження засвідчує, що якою б мовою не писав геніальний письменник, його поетичне слово, наділене сакральною силою, своєю ідейною наснаженістю близьке всьому українському народові, рідне тим, що несе в собі тисячолітні етнічні традиції, тому подальше студіювання поетової спадщини повинне наблизити нас до осягнення її духовного феномена.

1. *Воркачев С. Г.* Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании // Филологические науки. – 2001. – № 1; 2. Етимологічний словник української мови. Т. 1 – К., 1982; 3. Новикова М. Міфи та місія. – К., 2005; 4. *Русанівський В. М.* У слові – вічність. – К., 2002; 5. *Салига Т.* Слово благовісту // Імператив: Літературознавчі статті, критика, публіцистика. – Львів, 1997. 6. Словник мови Шевченка. Т. 2. – К., 1964; 7. *Слухай Н. В., Мосенкіс Ю. Л.* Мовна символіка і міфопоетика текстів Тараса Шевченка. – К., 2005; 8. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. – М., 2004; 9. *Хороб С.* "Молитва" в Українській релігійній поезії // Слово – Образ – Форма. – Івано-Франківськ, 2000; 10. *Шевченко Т.* Повне збір. тв.: У 12 томах. – Т. 1. Поезія. – К., 1989.

Д. Дергач, асп.

КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ХУДОЖНЬОГО СВІТОГЛЯДУ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В МОВНІЙ СВІДОМОСТІ УКРАЇНЦІВ (на матеріалі мас-медійних онімів)

Останнім часом, з огляду на розширення функціональної сфери стилю масової інформації, простежується тенденція до модифікації виражальних можливостей його одиниць. Ідеться про вихід аналізу мовних специфікацій мас-медійного простору за межі лінгвістичної компетенції. Це пов'язано з процесами інтелектуалізації мови, а відтак – передбачає взаємовплив мовознавства як наукового пізнання мови і суміжних із ним галузей знань (наприклад, культурології, психології, історії та ін.).

Об'єктом нашого аналізу є мас-медійні оніми, що розглядаються в аспекті концептуалізації художнього світогляду Тараса Шевченка в мовній свідомості українців.

Розгляд питання концепту є традиційним для мовознавства. Дослідниками бралася до уваги, насамперед, полеміка про співвідношення імен, ідей та речей, яка розвинулася між номіналістами та реалістами в 14 столітті і спричинила виникнення в історії філософії такого явища, як концептуалізм [2].

Зокрема, П. Абеляр розглядав концепт у контексті людської комунікації і вкладав у його зміст формулювання розумового образу, загальної думки, а також ім'я чи назву речі, що закріплюються у свідомості тих, хто говорить і слухає. Близьку позицію демонструвала і С. Неретіна. Вона, спираючись на розуміння концепту середньовічними

філософами як психологічного утворення зі спеціальним смисловим навантаженням, що реалізується в спілкуванні, говорила про його обов'язкову спрямованість на слухача [7, 30].

До сучасного гуманітарного знання одним із перших слово "концепт" у значенні розумового утворення, що заміняє нам у процесі думки невизначену кількість предметів того самого роду, увів російський мислитель 20 ст. С. Аскольдов.

Іншу думку репрезентує відомий російський вчений Ю. Степанов [9, 40–41]. Він послуговується опозицією *концепт/поняття*. Якщо для концепту цінним є кожен контекст і важливими всі ознаки, то для поняття актуальними є лише базові з них. А отже, поняття завжди позначається одним і тим самим словом. Концепт, як вважає дослідник, – це концентрація культури у свідомості людини. На відміну від понять концепти не лише мисляться, а й переживаються. Вони – предмет емоцій, симпатій і антипатій. Звідси *концепт, за визначенням Ю. Степанова, – основа відображення культури в ментальному світі людини* [8, 45]. *Схожу лінгвокультурну інтерпретацію цього питання демонструють також дослідження Д. Лихачова, Н. Арутюнової, А. Вежицької та ін.*

На початку 21 століття було захищено ряд кваліфікаційних робіт на цю тему. Проте, визначені в нашому дослідженні аспекти у них не були представлені. Загальнотеоретичні проблеми концептуального представлення світу, на нашу думку, найбільш послідовно розроблені в дисертаціях С. Лободи "Просторові слова-концепти в художній картині світу М. Гумільова та Й. Бродського" [6], Ю. Шамаєвої "Когнітивна структура концепту "радість" (на матеріалі англійської мови)" [10], У. Карпенко "Концептний зміст фрейму "Збройне протистояння" у російській культурно-мовній традиції" [3] та ін. Увагу дослідників привертають переважно концепти українсько-російського художнього чи культурно-мовного простору та ін.

Нерозглянутою в цьому аспекті, як вже зазначалося, залишається сфера масової інформації як вербального репрезентанта суспільної свідомості й основних тенденцій розвитку української мови. Ілюстративним матеріалом, який дозволяє простежити активні мовні процеси, зумовлені змінами в суспільній свідомості, є онімна лексика. Власні назви, використовувані в українських мас-медіа, концептуалізують мовну свідомість, впливають на неї, а отже, дозволяють інтерпретувати явище в синкретизмі екстра- й інтралінгвальної мотивації функціональних характеристик мови. Об'єктом подібного дослідження мають бути власні назви особи, події чи явища, які наділені беззаперечною народною підтримкою і виконують об'єднавчо-національну функцію. Саме тому ми вирішили звернутися до студіювання концептуалізації художньої світогляді Тараса Шевченка в мовній свідомості українців.

Оскільки постать Т. Шевченка – історична, вона могла загубитися у плині віків. Проте, у "народної пам'яті своя хронологія та прагматика, своя концепція історичних подій і явищ" [4, 25]. Це є основною ознакою всіх концептів, у яких складаються, сумуються всі ідеї й асоціації різних часів, різних епох. Історичний час і реальна хронологія в цьому випадку виявляються неважливими, і, навпаки, береться до уваги час ментальний, позбавлений темпоральних характеристик. Тому сьогодні в колективній свідомості українців існує стійкий образ Тараса Шевченка як Великого Поета, Пророка, митця, основоположника української літературної мови, ідеолога української державності і національної свободи. Не дивлячись на його переслідування, постійну заборону творчості, кожен свідомий українець намагається переосмислити завіти Т. Шевченка для самого себе, для власної долі і саме таким чином концептуалізувати його у своїй пам'яті.

Підтвердженням цьому є проведений нами аналіз сфери українського медійного простору з погляду використання в ньому онімів, дотичних до Тараса Шевченка. На його основі можна виокремити такі тематичні групи зафіксованих лексем: 1) велич Тараса Шевченка; 2) Тарасові місця; 3) Творчість; 4) Шевченкіана; 5) Т. Шевченко і сучасність.

Велич Тараса Шевченка. Ця група є найілюстративнішою з точки зору функціонування синонімів найменування поета, що свідчить про масштабний, полілексемний масив варіантів даного імені, які вживаються в різних контекстах. Ідеться, переважно, про перифрастичні конструкції, що заміняють власну назву її загальновідомим зворотом-характеристикою, пряме найменування особи – непрямым його означенням, даним у формі описового словесного звороту. Аналізуючи зібраний матеріал, можна виокремити декілька моделей, що вживаються для переносного вживання імені поета: 1) іменникові словосполучення: а) іменник+прикметник: *Тараса Шевченка як Великого українця радянська влада заперечити не могла, тому вона зробила все, щоб знівелювати його сутність* [Дзеркало тижня, № 9, 8.03.2007]. *Радянська влада досягла великих успіхів у "зшароваренні" Великого Кобзаря, тобто робилося все, щоб його поезію пристосувати до радянської ідеології* [Експрес, № 18, 2007]. *Українське суспільство з початку 19 століття нібито чекало свого національного пророка – Шевченка* [Газета по-українськи, 7.03.2007]. *Вельми суттєва частина наших співвітчизників прийшла поклонитися нашому Першому Поету і Пророку* [День, № 92, 28.05.2004]; б) іменник+іменник: *190 років тому березень подарував Україні генія. Пророка на всі часи – Тараса Григоровича Шевченка* [Волинь, № 166, 11.03.2004]. *Народ зберігає пам'ять про Тараса. Але це не просто фізична пам'ять, що був собі такий велетен Тарас Шевченко* [Час, № 4, 31.01.2008]. *Т. Шевченко творив міф своєї України, а його нащадки – творили "міф Шевченка", без якого історична доля української нації*

була б інша [Грані плюс, 16.12.2002]; 2) доволі частим явищем є вживання на позначення Тараса Шевченка поширених конструкцій, переважно іменниково-прикметникових, семантика яких дозволяє розкрити постать митця не однопланово – не тільки як поета, а й як громадського і політичного діяча: Т. Шевченка без особливого перебільшення можна вважати "батьком" української національної ідеї сформованої в традиційній для цивілізованої Європи формі [Україна молода № 76, 26.04.2007]. Для представників радикально-націоналістичного напрямку української політичної думки Т. Шевченко був "Пророком", "батьком нації", "затятим ворогом Росії та москалів" [Харківська газета "Час", № 63, 12.04.2007]. Для різного роду соціалістів, "бездержавників" Тарас Шевченко – це, в першу чергу, "Кобзар", "захисник прав кріпаків", "борець за соціальне визволення та дружбу народів" [ПіК, № 4, 2002].

3) окремо треба сказати про фіксацію порівняння Т. Шевченка із створеними ним героями: Т. Шевченко досить часто асоціюється з соціально-маргінальними групами то виступаючи як "Перебендя", "кобзар", то захищаючи "варнака", "покритку Катерину" [Вечірній Київ, 18.11.2006].

Тарасові місця. У даній групі розглядаються найзнаковіші місця, географічні об'єкти, які відвідав Т. Шевченко чи які були створені по його смерті як підтвердження шанування його життєвого і творчого шляху. 1) найчастотнішим серед цих топонімів є функціонування назви "Чернеча гора", вираженої, здебільшого, словосполученням типу "іменник+прикметник": Кожен, хто не охолов серцем і не збайдужів душою, вважає за святий обов'язок відвідати Тарасову гору [Україна молода, № 67, 12.04.2006]. Чернеча гора стала Тарасовою [Вісник, № 6, 7.02.2008]. Наші попередники, починаючи з 1861 року, робили все для того, щоб зберегти цю унікальну Гору [Червоний гірник, № 1, 2004]. Тарасова гора продовжує залишатися для нас магнітом, який притягує, не зважаючи на примхи погоди, як природної, так і політичної [Час, № 1, 10.01.2008]; 2) також поширеним є фіксування заміни назви певного географічного об'єкта іншим словосполученням, формально з ним не пов'язаним: Робиться все, щоб біля Шевченкової Могили та Тарасової світлиці не було жодної іншої будівлі [Червоний гірник, № 1, 2004]. Знана в усьому світі українська святиня – Шевченківський меморіал (Шевченківський національний заповідник) знаходиться у Каневі [Дзеркало тижня, № 18, 18–24.05.2002]. Шевченківські місця, Тарасів край освячені його присутністю, онімблені його словом [Кримська світлиця, № 17, 27.04.2007]; 3) досить цікавою з погляду семантики та стилістики є конструкція, що вживається для уточнення, поширення інформації про даний об'єкт: Однак Тарасову гору, український фетиш № 1, роль якого можна порівняти з Єрусалимом, Меморіалом Джорджа Вашингтона чи, принаймні, з добре

відомим старшому поколінню Мавзолеєм Леніна, сьогодні добряче лихоманить [Дзеркало тижня, № 18, 18–24.05.2002]. У Хаті-світлиці, першому музеї Тараса на горі, зберігається образ Шевченка роботи невідомого художника – у гетьманському кунтуші, з "Кобзарем", наче з Біблією, у руках і з німбом святого над головою. [Червоний гірник, № 2, 2004]. Президент України Віктор Ющенко закликав українців озеленити всі святі місця, де народився Тарас Шевченко. – Моринці, Кирилівку [Україна молода, № 69, 14.04.2006]; 4) найзнаковішим, на нашу думку, є вживання цитат із творів Тараса Шевченка та інших відомих митців на позначення пов'язаних із ним топонімів: Те, що саме тут, у Каневі, пророк України здобув вічний спочинок, – акт Божої справедливості, бо він гаряче любив цю "ніжно-блакитну Черкащину", свою "Вкраїну милу" [День, № 92, 28.05.2004]. Хвилювання і гордість відчуваєш, як ступаєш на землю, якою ходив колись Тарас "малими босими ногами". [Вечірній Київ, 29.03.2007]. Було побачено тих людей, котрі відчували потребу зійти на "висоту Тараса", піднятися на святу Чернечу гору [День, № 92, 28.05.2004]. Чернеча гора, підніжжя пам'ятника Кобзареві – це справді те місце, звідки "видно Україну і всю Гетьманщину кругом" [День, № 92, 28.05.2004].

Творчість. У запропонованій групі подаються назви творів Тараса Шевченка, імена його героїв, які найбільше цитуються і згадуються, які стали своєрідними символами для народу. У межах цієї групи необхідно відокремити назви творів від імен їх героїв: 1) назви творів, які функціонують як елементи іменниково-прикметникового словосполучення або фіксуються як прості, нейтральні найменування: Шевченкова "Катерина" – центральної в історії українського мистецтва XIX ст. [Газета по-українськи, 20.03.2007]. Харківський благодійний фонд узяв на себе обов'язок сплатити реставраційні роботи "фоліантових" "Гайдамаків" – раритетної книги, яка була видана через чверть століття після смерті Кобзаря [Україна молода, № 185, 5.10.2004]. Страшнувати вентилювати Шевченкову "Катерину" на весняних канівських протяхах [Дзеркало тижня, № 18, 18–24.05.2002]. Вистава Криворізького театру поєднує різні поеми – "Катерину" та фрагмент "Гайдамаків", а її кульмінацією є пісня "Зоре моя вечірняя..." у виконанні Ніни Матвієнко [Україна молода, № 206, 3.11.04]. Образом України стала "Катерина" Шевченка: глибше її повніше ніхто в XIX ст. так Україну не розкрив [Дзеркало тижня, № 9, 8.003.2007]. У "Катерині" драма сучасника розглядається у контексті тривалої в часі історичної епохи, і сам учасник, виражаючи сутність епохи, став її втіленням та органічним образом [Літературна Україна, № 45, 23.11.2006]. Краще, ніж Шевченко у поемі "Сон", справді, не скажеш... [Флот України, 12.12.2005]. Нещодавно у Тернопільському академічному театрі грали Шевченкову "Мати-наймичку" [День,

"У кожного своя доля" – нагадав нам цю життєву істину Тарас Григорович, хоч сам пішов далеко за межі своєї власної долі і, пройнявшись іншими, при ньому сущими, і нашими сьогоденними, тоді ще не народженими, заявив світові про Україну [Post-Поступ, № 6, 2007]; 2) імена героїв, зафіксовані в словосполученнях типу "іменник+іменник у Р.в.", рідше – "іменник+прикметник": Постать Катерини вбирає славне минуле і сьогодення, вона є їх втіленням, образом і символом; в її людській постаті визначена органічна особливість країни [Post-Поступ, № 6, 2007]. Драма Катерини набуває масштабнішого вияву, універсально втілюючи стан всієї країни впродовж тривалого історичного часу [Літературна Україна, № 44, 16.11.2006]. Доля Катерини – доля всієї України [Високий Замок, 14.10.2002]. Якщо вірити статистиці, на сьогоднішній день у Коломийському районі проживають 704 самотні матері. Тобто в кожному населеному пункті – добрих десять новітніх Катерин. І якби батьки кожної з них обдали про моральні засади дочок так принципово, як обдали батьки Шевченкової героїні, деяким селам загрожувало б вимирання [Час, № 41, 12.10.2006].

Шевченкіана. У межах цієї групи були зафіксовані різні значення цієї лексеми: 1) **Шевченкіана як вшанування поета:** Єваторійська Шевченкіана щорічно розпочинається 6 березня [Кримська світлиця, 9.03.2007]. До буковинської Шевченкіани окрім творчої діяльності митців слід додати меморіальну дошку на вулиці Шевченка в Чернівцях [Час, № 35, 2001]. 23 січня 2008 р. у Національній філармонії відбудеться "Філармонічна Шевченкіана" – вистава "Гайдамаки" [Час, № 2, 17.01.2008]. За ініціативи Л. Большакова в рамках Уральської Шевченкіани щорічно, починаючи з 1977 року, проводиться свято "Шевченківський березень" [День, № 143, 13.08.2004]. Кожного року в березні відбувається Президентова "шевченкіана" [Україна молода, № 65, 8.04.2004]. Виставка "Шевченкіана" Івана Марчука – це десятки сюжетів із Шевченкових творів. [Час, № 3, 24.01.2008] Кращі виконавці взяли участь у Кримській Шевченкіані – республіканському конкурсі "Шевченківські читання" [Кримська світлиця, № 13, 28.03.2003]. 2) **Шевченкіана як дослідження, збирання творчості Шевченка:** Мала академія наук видала книгу "Шевченкіана Мелітополя", в якій була висвітлена діяльність мелітопольського товариства "Просвіта", присвячена Шевченкові [Мелітопольський вісник, 31.08.07]. Микола Павлович, знаний на Волині збирач Шевченкіани, удостоєний високої премії Фонду імені Шевченка [Волинь, № 166, 11.03.2004]. На початку зими сповнилося 95 років з дня народження представника Кубанської Шевченкіани, протестанта-євангеліка пастора М. В. Фесенка [Вісник Товариства української культури на Кубані, № 2, 2005]. Багата фольклорна шевченкіана значно поповнилась уже після смерті

Шевченка [Україна молода, № 185, 5.10.2004]. Поетична Шевченкіана Тернопілля поповнюється творчістю талановитої молоді [Post-Поступ, № 1, 24.11.2006].

У цій групі лексеми виражені словосполученнями у складі іменника та прикметника (Євпаторійська Шевченкіана, Кримська Шевченкіана і под.), рідше – іменника й іменника у родовому відмінку (Шевченкіана Тернопілля, Шевченкіана Мелітополя і под.).

Т. Шевченко і сучасність. Дуже показовим для дослідження концептуалізації Тараса Шевченка у свідомості українців виявився блок, який, фіксуючи появу нових явищ і заходів, вказує на зв'язок поета з сьогоденням, актуалізацію його постаті в рамках сучасного життя. 19 травня у Львові відбудуватиметься гала-концерт першого фестивалю-конкурсу молодіжного бачення творчості Тараса Шевченка "Шевченко-фест" [Молоде радіо, 3.05.2007]. 8 лютого відбулась презентація диску гурту "Гайдамаки" – "Кобзар" [www.e-motion.com.ua // 13.02.2008] Музичний фестиваль "Кобзар forever" організували, щоб популяризувати творчість Шевченка і довести, що вона вічна [Україна молода, № 81, 5.05.2005]. Група adeptів криптографії та енігмофілів вирішила розшифрувати "Код Шевченка" під радісною лупою сучасності [Час, № 41, 12.10.2006].

Екстралінгвальним доведенням важливості функціонування онімів, їх концептуалізації у мовній свідомості українців є факт присутності постаті Тараса Шевченка в контексті сучасної культурної парадигми України. Це підтверджує те, що людьми було зібрано чимало легенд, переказів, прислів'їв та приказок, які підкреслюють нерозривний зв'язок поета з Канівщиною. Із сукупності зібраних фольклорних творів, можна виокремити ряд тематичних груп – "Шевченкові мандри", "Як переховувався Шевченко", "Як ховали Шевченка", "Про заховану в могилі Шевченка зброю", "Невмирущість Кобзаря", "Про очищення людської душі на Тарасовій горі", "Про Шевченкову книгу "Кобзар", "Родинні перекази нащадків поета" та ін. Про перевезення домовини Кобзаря на Україну зібрано перекази "Як ховали Шевченка", "Тарасова стрічка", "Шевченко ніби ще жив після похорону..." та ін., а також низку прислів'їв та приказок [Червоний гірник, № 2, 2004].

Таким чином, наше дослідження засвідчило наявність в українському культурному просторі концепту, символу Тараса Шевченка як Генія нашої нації і підтвердило цей факт лінгвістичним ілюстративним матеріалом.

Окрім простої фіксації пов'язаних із ним власних назв хотілося б також звернути увагу на ті мовні засоби і фігури, які визначають їх функціонування у текстах стилю масової інформації. Найпоширенішим серед них є використання **синонімів**, що "співвідносяться з динамікою концептуальної картини світу" [11, 367]. На позначення Тараса Шевченка були зафіксовані такі лексеми: Кобзар, Великий Українець, Великий

Кобзар, Пророк, національний пророк, Перший Поет, Геній, пророк на всі часи, батько нації і под. Синонімами до топонімів, які символізують Шевченка, виступають конструкції: Чернеча гора – Тарасова гора, Шевченкова гора, Шевченківський меморіал, "висота Тараса"; с. Моринці, Кирилівка – Шевченківські місця, Тарасів край, Тарасова земля, "земля, яку сховає Тарас малими босими ногами", ніжно-блакитна Черкащина, святі місця, де народився Тарас, та ін.

Також досить частотним за вживанням є **порівняння**. *Шевченка називають "руським Рембрандтом", при цьому він зберігає індивідуальну силу вислову, красу граціозного штриха й образну атмосферу свого часу.* [Хрещатик, № 21, 13.02.2007]. Шевченка асоціюють то з Перебендею, то з Кобзарем. Шевченковий "Кобзар" – наче Біблія.

Окремо треба згадати і про неологізми, утворені впродовж останнього часу молодими поціновувачами творчості Тараса Шевченка: Шевченко-фест, фестиваль "Кобзар forever", "Код Шевченка" та ін.

Усе це дає змогу нам зробити висновок про присутність постаті Тараса Григоровича Шевченка в сфері українських мас-медіа, більше того – про міцну закріпленість його життєвого і творчого шляху в ментальній свідомості українців. Зафіксована тенденція відображення зв'язків історичного минулого з сучасністю набуває все більшої актуальності та перспектив подальшого розвитку. А вислови молодих українців типу *Тарас Шевченко – зрештою це модно і круто. Ми і Шевченко – це відродження нашого коріння і побудова нашого майбутнього* підтверджують як попередню тезу, так і оптимістичне твердження про настільки потрібний розвиток мовної свідомості, духовності й історичної пам'яті покоління сучасної молоді.

1. *Демьянков В. З.* Понятие и концепт в художественной литературе и в научном языке // Вопросы филологии. – М., 2001. – № 1; 2. *Зусман В.* Концепт в системе гуманитарного знания // Вопросы литературы. – 2003. – № 2; 3. *Карпенко У. О.* Концептний зміст фрейму "Збройне протистояння" у російській культурно-мовній традиції: Автореф. дис. канд. філол. наук: 10.02.02. – К., 2006; 4. *Ключевский В. О.* Курс русской истории. Ч. 2. // Соч. в 8 т. т. п. – М., 1957. 5. *Левченко О.* Лінгвокультурологія та її термінальна система // Вісник Нац. ун-ту "Львів. політ.", № 490, 2003; 6. *Лобода С. М.* Просторові слова-концепти в художній картині світу М. Гумільова та Й. Бродського: Автореф. дис. канд. філол. наук: 10.02.02. – Сімферополь, 2001. 7. *Неретина С. С.* Тропы и концепты. – М., 1999. 8. *Слухай Н. В.* Сучасні лінгвістичні теорії концепту як мовно-культурного феномену // Мовні і концептуальні картини світу. 36. наук. праць. – № 7. – К., 2002; 9. *Степанов Ю. С.* Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования. – М., 1997; 10. *Шамаева Ю. Ю.* Когнітивна структура концепту "радість" (на матеріалі англійської мови): Автореф. дис. канд. філол. наук: 10.02.04. – Харків, 2004; 11. *Шевченко Л. І.* Інтелектуальна еволюція української літературної мови: теорія аналізу: Монографія. – К., 2001.

ПОНЯТТЯ "ВСЕСВІТ" У ТЕКСТАХ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА: ДО МЕТОДИКИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПОЕТОВОЇ МОВОТВОРЧОСТІ

Давньою аксіомою є твердження про те, що Тарас Шевченко був одним із фундаторів української літературної мови нового часу. Але в очах фахівця з історії української літературної мови ця аксіома не виглядає такою вже аксіоматичною, навіть якщо пом'якшити популярне за радянських часів твердження про її одноосібне засновництво Кобзарем. Отож, незважаючи на наявність праць (Ф. Жилко, Ю. Шевельов, В. Передрієнко), ще чекають на ґрунтовне вивчення процеси, що відбувалися в українській мові під час переходу від старої літературної мови до мови нового часу, а також розрізнення процесів революційних і еволюційних, центральних і периферійних; перспективним видається визначення рівнів мовної діяльності, на яких вони відбувалися. Наприклад, мова великодніх колядок, надрукованих в антології "Українська література XVIII ст." – вона ще стара, чи вже нова, чи може самі колядки створені були вже після надрукування "Енеїди"? Крім того, заслуговує на увагу дослідження реального внеску до формування української літературної мови українських літераторів першої третини XIX ст., які писали й друкувалися до літературного дебюту Т. Шевченка. "Проблема спадкоємності давніх традицій у новій українській літературній мові, – зазначає В. Передрієнко, – одна з найскладніших, оскільки розв'язок її передбачає не тільки виявлення найважливіших закономірностей мовного розвитку у старий і новий періоди, вивчення сукупності внутрішньомовних процесів і позамовних, суспільно-політичних обставин формування літературної мови як національної, але й ставить перед дослідниками ще деякі обов'язкові вимоги: по-перше, враховувати як свідчення мовних систем (церковнослов'янської і книжної української), що функціонували у староукраїнський період, так і факти мовлення, хронологічно послідовно простежувати їх за текстами пам'яток XVI – XVIII ст., особливо рукописними; по-друге, повно використовувати мовні і мовленнєві характеристики, відбиті в текстах нової літератури першої половини і середини XIX ст." [10, 3]. Крім того неостаточне виявлено тут і внесок західноукраїнських письменників, і внесок мови публікацій фольклору, що її безперечно опрацьовували такі фольклористи, як М. Максимович і П. Лукашевич, не кажучи вже про мову суцільно фальсифікованих І. Срезневським "дум" та "історичних пісень". По-третє, навіть не поставлене в науці питання про усне спілкування українською мовою інтелігенції дошевченківських часів як креативний компонент формування нової української літературної мови. І нарешті, може, це й єретичне запитання, але чи можна казати про значення для постання

нової української літературної мови російської прози Є. Гребінки на українську історичну тематику, де вироблялися іншомовні "напівфабрикати" для майбутніх історизмів уже в українській літературі?

Щоби з науковою достовірністю визначити конкретний внесок Т. Шевченка, треба було б почати з детального, копіткого опису дошевченківського стану формування нової літературної мови, що створило би надійне тло для виявлення параметрів "стартової позиції" письменника. Але можливі, як показав досвід, й інші підходи, що дозволяють розробити окремі ділянки цієї принципово важливої та складної проблеми. Один із них – це "поштучне" дослідження історії окремих слів української літературної мови, що використовувалися або – увага! – не використовувалися у відомих нам текстах Т. Шевченка.

Таке дослідження вимагає передусім усвідомлення деяких умов, за яких розвивається мовотворча діяльність письменника нового часу. По-перше, він виступає як реципієнт виявів мовної діяльності своїх попередників (усних, писемних, друкованих), по-друге, – як новатор, що вводить в літературний ужиток нове слово. Але якщо він це першим робить у писемному тексті, завжди залишається можливість, що до нього це слово вже звучало в усному українському дискурсі його колег. По-третє, неправомірно недооцінювати вплив російського та польського інтелігентського мовлення, що в реальній мовній діяльності українських письменників Шевченкової доби вступало в складні стосунки з українським. По-четверте, не зважаючи на те, що на Сході письменництво належало до православної культури, а на Заході – до греко-католицької, проте свою роль у формуванні літературної мови і на Сході, і на Заході, відіграла мова Біблії – церковнослов'янська, а насамперед її лексика. І, останнє, по-п'яте, не можна елімінувати можливості спадкоємних зв'язків із лексикою староукраїнської літературної мови.

Враховуючи ці умови, що в них відбувалася поетова словотворчість, придивимося до втілення в текстах Т. Шевченка поняття, яке в сучасній українській мові передається словом "всесвіт". Але почнемо з деякої історії.

У давньоруській мові поняття 'всесвіт' передавалося церковнослов'янським словом "всьеленная", запозиченим із Біблії, точніше з Євангелій (від Матвія (24, 14) та Луки (4,5; 21,26)), які раніше за Старий заповіт з'явилися на теренах Київської Русі. Із старозаповітних контекстів видно, що в Біблії це слово вживалося у значенні більш вузькому, ніж у сучасній російській мові: *вселенная* – це не весь відомий людині (і невідомий їй) світ, але 'простір, заселений людством'.

Із рукописних Євангелій (див. у Остромировому Євангелії, Лук. 2,1) слово "всьеленная" в останньому значенні потрапило і до світської пам'ятки, "Повісті врем'яних літ" – у формі "вселенная" [14, 39].

Староукраїнська літературна мова усадикувала це слово з

давньоруської. Іван Федорович вжив його у післямові до львівського "Апостола" 1574 року, де написав про своє призначення "въмісто же житныхъ сіменъ духовная сімена по вселенніи разсівати" [1, арк. 261]. Наприкінці XVII ст. поет-чернець Климентій Зіновійв уклав свою збірку паремій, а в передмові зазначив:

... списал я приповістеи колко:

ест, чаю, по вселенной ещѣ ихъ и не толко [6, 209].

В "Лексиконі словено-латинському" Арсенія Корецького-Сатановського і Єпіфанія Славинецького "вселенная" перекладається як "Totus terraru(m) orbis" [8, 209], а univers – нема, в їх же "Лексиконі латинському" (1650) "orbis" перекладено словом "вселен(н)ая" [8, 294].

Проте паралельно з "вселенною" в староукраїнській літературній мові з'являється й нове слово "всесвіт". Вперше ми знаходимо його (точніше, джерельне для нього словосполучення) в Пересопницькому Євангелії, у тому ж контексті (Лк., 2,1), де в Остромировому Євангелії було "въселеная": "абы былъ пописанъ весь свѣтъ" [2].

У свою чергу, Памво Беринда в "Лексиконі словенороському" (1627) тлумачить церковнослов'янське "Вселеннаа" українським реченням: "Весь свѣтъ, где ся люде населили" [9, 22]. Мабуть, спираючись на ці факти, автори "Етимологічного словника української мови" реконструюють таку історію слова "всесвіт": **"Всесвіт"**; – п.[ольське] *wszechświat*; – зворотне утворення від *всесвітній*, яке виникло на основі словосполучення *весь світ*; зразком для зворотного утворення стала, очевидно, польська форма; пор. також ч.[еське], слц (словацьке – Ю. Д.-Р.) *vesmír* "всесвіт". Див ще **весь**¹, **світ**" [5, 434].

Резервуючи свою думку про наведену реконструкцію, придивимось, як використовує це поняття Т. Шевченко. За свідченням словників мови Т. Шевченка [12, 118; 7, 287], у його українських текстах немає слова "вселенна", немає й слова "всесвіт", але слово "всесвітній" зустрічається і в поезії, і в епістолярній прозі. Вперше поет звертається до нього в поемі "Сон *Комедія*", змальовуючи декабриста в Сибіру, що він сприймається водночас і як втілення Ісуса Христа, як "В кайдани убраний / Цар *всесвітній*!" [16, 270]. Натомість у присвяті Шафарикові поеми "Єретик" контекст вже цілком світський, а "розпуттям *всесвітнім*" названо Слов'янщину:

І став еси

На великих купях,

На розпутті *всесвітньому*... [16, 288].

Далі, вже в основному тексті поеми, "всесвітньою столицею" названо Рим ("Аж до *всесвітньої* столиці / Луна, гогочучи, неслась" [16, 291–292]). У поем "Неофіти" "зоря *всесвітня*" виступає як символ первісного християнства [17, 247], а в поезії "Молитва" просить Бога:

Царям, *всесвітнім* шинкарям,

І дукачі, і таляри,

І пута кутії пошли [17, 337].

Як бачимо, в поезії своїй Т. Шевченко вживає слово "всесвітній" у різноманітних контекстах – то в світських, то в сакральних, то в піднесеному, то в сатиричному. Але в епістолярії, що збереглася, поет використав це слово лише в патетичному звертанні до М. С. Щепкіна (від 4–5 грудня 1857 р.), радіючи, що друг приїде до нього у Нижній Новгород: "я подивлюся на тебе, подивлюся, неначе на всесвітню галерею, неначе на всесвітній театр..." [18, 147]. Слово вжито тут у значенні, що його Б. Д. Грінченко подає як "известный всему свету" [3, 255]. Як українізм Т. Шевченко вживав слово "всесветный" саме у цьому значенні в своїх російських повістях [18, 105; див. ще: 11, 174].

На питання, чому поет не використав у своїх україномовних текстах українського слова в значенні *univers*, 'всесвіт', відповідь може бути тільки одна: тому що в них не виникло відповідної мовленнєвої ситуації. Коли ж така ситуація виникла в російськомовному листі до М. О. Осипова від 20 травня 1856 року, то Т. Шевченко використав церковнослов'янське слово "вселенная" (що перейшло до нової російської літературної мови), щоб передати свою оцінку особи та творчості Овідія: "Овидий Назон – наисовершеннейшее создание Всемогущего Создателя вселенной" [18, 105; див. ще: 11, 172].

Цікаво, але слова "всесвіт" (або "усесвіт") немає і в словнику Б. Д. Грінченка, який відбиває лексичний склад української мови вже на початку ХХ ст. Нарешті одинадцятитомний словник української мови подає це слово з покликанням на контексти Лесі Українки та М. Рильського [13, 765]. Іншими словами, судячи з цього свідоцтва, носії української мови, створюючи писемні тексти, не мали потреби використовувати відповідний абстрактний термін, як, наприклад, трохи пізніше В. Домонтович в інтелектуальному романі "Доктор Серафікус" (1931).

А тепер повернімося до історії постання українського слова "всесвіт", реконструйованої в "Етимологічному словнику української мови". Гіпотеза про певне "згортання" іменника з прикметника дотепна, але не дає відповіді на запитання: а звідки тоді взявся прикметник "всесвітній"? Хіба що запозичено його з польської мови? Думається, що прикметник виник звичайним способом словотвору, а саме використав існування слова "всесвіт", первісну, джерельну форму якого ("весь світ") зафіксували укладач Пересопницького Євангелія і Памво Беринда. Можна припустити, що це слово існувало в усному мовленні, сказати б латентно, і відбілося в писемних текстах української літератури тоді, коли в ньому виникла потреба. А Т. Шевченко увів до нової української літературної мови слово "всесвітній", тим самим зробивши перший крок до появи в ній слова "всесвіт".

Ще також можна висловити припущення, що слово "всесвіт" – від польського *wszecławiat* – не привабило Шевченка-мовотворця і

основоположника нової української літературної мови саме через ефект відштовхування [15, 265; див. ще 4, 38], який спрацював у нього цього разу стосовно польської мови.

1. *Апостол*. – Л., 1574; 2. Виймки з українського письменства – Окремі аркуші; порівн.: Житецкий П. Описание Пересопницкой рукописи XVI в. с приложением текста евангелия от Луки, выдержек из других евангелистов и 4-х страниц списков. – К., 1878; 3. *Грінченко Б.* Словарь української мови. – К., 1909. – Т. 4; 4. *Дядищева-Росовецька Ю.Б.* Фольклор і поетичне слово Тараса Шевченка. – К., 2001; 5. Етимологічний словник української мови: У 7 т. – К., 1985. – Т. 1; 6. *Зіновійв Климентій.* Вірші. Приповіді посполиті / Підгот. тексту І. П. Челиги. – К., 1971; 7. Конкордація поетичних творів Тараса Шевченка / Ред. і упорядк. О. Ільницького і Ю.Гавриша. – New York, 2001. – Т. 1; 8. Лексикон латинський Є. Славинецького. Лексикон словено-латинський Є. Славинецького та А.Корецького-Сатановського / Підгот. до вид. В.В. Німчук. – К., 1973; 9. Лексикон словеноросский Памви Беринди / Підгот. тексту і вступ. ст. В. В. Німчука. – К., 1961; 10. Передрієнко В.А. Іван Котляревський і староукраїнські мовні традиції XVIII ст. // Українська мова: з минулого в майбутнє. 200-річчя виходу в світ "Енеїди" Івана Котляревського присвячується. – К., 1998; 11. Словарь языка русских повестей Шевченко. В 2 т. – К., 1985. – Т. 1; 12. Словник мови Шевченка: В 2-х т. – К., 1964. – Т. 1; 13. Словник української мови / В 11-ти тт. – Т. 1. – К., 1970; 14. *Творогов О. В.* Лексический состав "Повести временных лет". – К., 1984; 15. *Толстой Н.И.* Новый славянский литературный микроязык? // Res philological. – М.; Л., 1990. – С. 265–282.; 16. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів: У 12 т. – К., 2001. – Т. 1; 17. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів: У 12 т. – К., 2001. – Т. 2; 18. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів: У 12 т. – К., 2003. – Т. 6.

Н. Єщенко, канд. філол. наук

КАТЕГОРІЯ ПРОСТОРУ В РАННІЙ ПОЕЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Мовні засоби вираження художнього простору є однією з текстових домінант поетичного мовлення. Аналіз текстових домінант (повторюваних одиниць поетичного тексту, постійних констант, символів) є важливим інструментом лінгвістичного дослідження поетичної мови [9, 66]. Лексико-семантичне поле простору формуємо з лексем, значення яких має семантичну ознаку "простір, місце", або які виконують синтаксичну функцію обставини місця.

Нами проаналізовано твори "Причинна", "Думка" ("Тече вода в синє море"), "Думка" ("Вітре буйний, вітре буйний"), "Думка" ("Тяжко-важко в світі жити"), "Думка" ("Нащо мені чорні брови"), "На вічну пам'ять Котляревському", "Катерина", "Тарасова ніч", "Думи мої, думи мої", "Перебендя", "Тополя", "До Основ'яненка", "Іван Підкова", "Н.Маркевичу", "Гайдамаки" [8].

Всі назви топосів, вжиті у перелічених творах Т. Шевченком, можна поділити на тематичні групи: 1) загальні назви простору: світ, чужина, той бік, сей бік; 2) назви будівель, їх частин та елементів інтер'єру: хата,

будинок, льох, костьол, шинок, келія, лава, тин, куток, двері, вікна, піч, комора, горище, запічок; 3) назви водної стихії: море, Дніпро, вода, криниця, став, озеро, пороги; 4) орологічні назви: могила, гора; 5) рівнинно-рельєфні найменування: степ, поле, вигін, царина; 6) номінації межових ліній простору: шлях, дорога, вулиця, розпутья; 7) назви лісових насаджень: гай, ліс, діброва, сад; 8) назви низин: долина, яр, байрак; 9) топоніми: Україна, Київ, Січ, Дунай, Лиман, Туреччина, Московщина; 10) вегетативні найменування: калина, дуб, верба, вишня, очерет, лози; 11) назви населених пунктів та їх інфраструктур: село, хутір, базар; 12) назви неба та небесних світил: небо, хмара, сонце; 13) назви природних стихій: пожар, полум'я, сніг, туман; 14) трансцендентні локативи: рай, ірій, пекло; 15) локативи психологічних станів: серце, голова.

Виділивши найчастотніші лексеми з просторовим значенням, можна окреслити модель простору у ранній творчості Тараса Шевченка. Це лексеми світ (люде) – хата – море – степ – могили – чужина – дорога (шлях). Умовно ці локативи можна поділити на групи: світ – рідна земля (що об'єднує лексеми: хата, море – степ – могили) – чужина – дорога (шлях).

Опис лексичних значень слів, що утворюють лексико-семантичне поле, здійснюємо на основі компонентного аналізу, який передбачає розклад значення слова на мінімальні значущі елементи змісту, або семи (семантичні ознаки). Структуру лексичного значення становить денотативна, або предметно-логічна частина, яка складається з первинних диференційних сем й узагальнює основні ознаки відповідного поняття, будучи схемою-кодом цього поняття, зрозумілою всім носіям мови незалежно від рівня освіти, культури і т. д. Окрім диференційних елементів, до складу значення можуть входити й інші смисли, а саме, вторинні понятійні, чуттєві, інтуїтивні, трансцендентні тощо. До цих основних елементів значення долучаються психологічні асоціативи, модус (оцінка, емоція, експресія, стильова маркованість), внутрішньомовна сполучуваність, образи зі сфери підсвідомого. Чуттєве, інтуїтивне, трансцендентне, асоціативне, і, частково, модальне безпосередньо не експліковані в мові, важко піддаються описові, не маючи узвичаєних кодових назв, які має поняттєве. Мова, завдяки кодуванню смислів на раціональній основі, структурує неусвідомлену діяльність людської психіки, виражає неоформлені, неусвідомлені стани, виводячи їх у сферу свідомості.

Однією з найчастотніших локативних лексем у поезії є лексема *світ*. Праслов'янське *světŭ пов'язане з *svĕtŭти сŭ "світитися", свитати і споріднене з давньоіндійським ṣvĕtas "світлий, білий", авестійським spaēta – те саме, литовським šviĕsti – "світити" [7]. Згідно з українською міфологією, світ було створено з трьох елементів: світло, вогонь і вода [4, 77]. Пізньоантична та середньовічна філософія розглядає світло в

онтологічному плані як субстанцію всього сущого. У Старому Заповіті створення світла передує всім іншим творчим актам Бога [1, 151].

Лексема *світ* представлена в поетичних контекстах Тараса Шевченка образами "світ", "весь світ", "сей світ", "світ Божий", "широкий світ", "той світ", "край світа", "люди" і вживається у таких лексико-семантичних варіантах: 1. "Земна куля з усім, що існує на ній; всесвіт" (пряме словникове значення): "*А думка край світа на хмарі гуля*" ("Перебендя"), "*Бо вас лихо на світ на сміх породило*" ("Думи мої"), "*Єсть на світі доля, / А хто її знає?*" ("Катерина"). Часто цей лексико-семантичний варіант виступає у словосполученні *край світа*, що означає найдальшу відстань: "*Скажи ж мені, де мій милий? / Край світа полину*" ("Тополя"). 2. "Людське суспільство, об'єднане певними соціальними, культурно-історичними та етнографічними ознаками" (пряме словникове значення). Синонімом до аналізованої лексики у цьому значенні виступає іменник "люди": "*Тяжко-важко в світі жити / Сироті без роду*" ("Думка"), "*За що слава козацька / На всім світі стала!*" ("До Основ'яненка"), "*А ти гріх мій спокутуєш в людях сиротою*" ("Катерина"), "*Постригайте... світ – не хата, / А ви малі діти*" ("Гайдамаки"). 3. Досить частотним у вживанні є зв'язане значення лексики світ, що реалізується у словосполученнях *сей світ* – "земне існування людини в протилежність загробному" та *той світ* – "загробне життя людини в протилежність земному існуванню": "*Отак-то на сім світі / Роблять людям люде!*" ("Катерина"), "*Чи довго їй самотній / На сім світі жити?*" ("Тополя"), "*А надто той, що дивиться На людей душою, – / Пекло йому на сім світі, / А на тім...*" ("Думи мої").

Локатив *хата* ("1. Сільський одноповерховий житловий будинок. // Домівка, господа. // Тимчасове пристановище для кого-небудь. 2. Внутрішнє житлове приміщення такого будинку. 3. Родина, люди, які живуть, перебувають в одному такому приміщенні." [5]) виступає у формах: "хата", "моя хата", "вся хата", "хатина", "моя хатина", "темна хата" (могила), "оселя". На думку Фасмера, слово *хата* прийшло в українську мову з іранської через посередництво інших мов (авестійське *kata* – "дім, яма") [7]. Хата має високе значення у побуті українського народу. Це символ Всесвіту. Хата – це житло, що було мікросвітом життя роду, родини. Це символ батьківщини, рідної землі, безперервності роду, материнської любові, затишку, захисту. У поетичному мовленні Тараса Шевченка виділяємо порядок зі словниковими індивідуально-авторськими значеннями слова *хата*:

1. "Сільський одноповерховий житловий будинок" (словникове значення): "*А в нашого Галайди / хата на помості.*", "*Ні корови, ні вола- / Осталася хата*", "*Я одам, я продам / Кумові хатину...*" ("Гайдамаки"). 2. "Хата – внутрішній світ героя": "*А я дурень: один собі / У моїй хатині / Заспіваю, зарідаю, / Як мала дитина*", "*Виступають отамани, / Сотники з панами / І гетьмани; всі в золоті / У мою хатину / Прийшли...*", "*У моїй хатині, як в степу безкраім, / Козацтво гуляє,*

байрак гомонить" ("Гайдамаки"). Подібне конотативне значення виявляється у фразеологізмі: *моя хата скраю* – "мене це не стосується". 3. "Хата – Україна, рідна земля, рідна країна": *"Отаке-то було лихо / По всій Україні! / Гірше пекла... А за віщо, / За що люде гинуть? / Того ж батька, такі ж діти, – / Жити б та брататься /... Бо заздро, що в брата / Є в коморі і на дворі, І весело в хаті! / "Уб'єм брата! Спалим хату!"* – / Сказали, і сталося" ("Гайдамаки"). Схоже конотативно-символічне значення компонента "хата" властиве українському фразеологізмові *вертатися до хати* – "повертатися до рідного краю, додому". 4. "Могила": *"Синам хату серед степу / Глибоку буде / Та й збудував. / Бере синів / Кладє в темну хату..."* ("Гайдамаки"). Це традиційне для українського фольклору конотативно – асоціативне значення лексеми *хата*. Порівняємо з народною піснею: *"Оце ж тобі, Грицю, за теє заплава – / Із чотирьох дощок дубовая хата"*, або з прислів'ям *"Гріб тісна хата, але вічна"*. Традиційне для фольклору уподібнення смерті одруженню, весіллю: *"Та взяв собі паняночку – в чистім полі земляночку"*.

Тріада Дніпро (море) – степи (поля) – могили (гори) символізує стихію української природи у ранній творчості Кобзаря: "Як та воля, що минулась, Дніпр широкий – море, степ і степ, ревуть пороги, І могили – гори" ("Думи мої...").

Концепт "море", первинне значення якого визначається тлумачним словником, як "частина океану, великий водний простір...", морська стихія" [5], представлено у поетичному мовленні Т. Шевченка такими формами: море; синє море; синєє море; море широке, глибоке; дно моря; чорні хвилі тощо. Етимологічні словники дають таку етимологізацію слову "море": псл. *morje* "водний простір, море" [2, 513]; за Фасмером, воно споріднене з лит. *mārios*, дінд. *maryādā* "берег моря" [7, 654]. У проаналізованих поетичних контекстах реалізуються такі значення образу моря:

1. "Море – Дніпро" – водна стихія, що є атрибутом України": "Граї же, море, мовчїть, гори! / Гуляй, буйний, полем! / Плачте, діти козацькії, – / Така ваша доля!" ("Тарасова ніч"), "Послухає моря, що воно говорить, / Спита чорну хмару: "Чого ти німа?" ("Перебендя"), "А якби почули, що він, одинокий, / Співа на могилі, з морем розмовля..." ("Перебендя"). Образ "моря" у Т. Шевченка, перш за все, уособлює водну стихію (Дніпро), яка є складовою частиною українського світу в поетичному уявленні автора: "Як та воля, що минулась, / Дніпр широкий – море." ("Думи, мої...") Порівняємо, у "Думці" лірична героїня запитує про милого у моря, як Ярославна у Дніпра: "Вітре буйний, вітре буйний! / Ти з морем говориш, – / Збуди його, заграй ти з ним, / Спитай синє море." ("Думка"). Водна стихія, як з точки зору міфологічного, так і релігійного та наукового пізнання, є основною ланкою свіотворення.

У народних легендах образ моря асоціюється з такими ознаками, як

"глибина" та "безмежність". Це ознаки стихії. Поет актуалізує ці риси моря як водної стихії, створюючи образ українського світу. У Т. Шевченка Море-Дніпро – національний символ українського космосу. Цей образ сповнений могутньої енергії та сили ("Рече та стогне Дніпр широкий"), чим поет виражає міць української національно-культурної спільноти. Смисловий підтекст "могутності" та "сили" підкреслюється вибором слівформ "море" поряд з словформою "Дніпро" на позначення водного символу України.

2. "Світова стихія": "Тече вода в синє море, / Та не витікає; / Шука козак свою долю, / А долі немає." ("Думка"), "Пішов козак світ за очі; / Грає синє море..." ("Думка"), "Вітре буйний, вітре буйний! / Ти з морем говориш, – / Збуди його, заграй ти з ним, / Спитай синє море" ("Думка").

Різновидом цього значення є значення "нищівної стихії": "А чи затопило синє море твої гори, / Високі могили?" ("Тарасова ніч"), "Поливали сльози, чом не затопили, / Не винесли в море, не розмили в полі?" ("Думи мої...").

Поет переосмислює традиційне символічне вживання лексеми "море" у значенні "житейське море", що виражає ідею життя, "схвильованого життєвими бурями". Таке символічне вживання лексеми "море" досить розвинене у християнській традиції: "Житейское море, воздвигаемое зря напастей бурею, к тихому пристанищу Твоему притек..." [3, 67]. Т. Шевченко переосмислює цей образ до рівня стихії світу.

3. "Межа між своїм, рідним та чужим світом". Це значення досить часто реалізується у контекстуальному поєднанні з словосполученнями "той бік", "сей бік": "Рости, рости, подивися / За синє море: / По тім боці – моя доля, / По сім боці – горе" ("Тополя"), "Якби-то далися орлині крила, / За синім би морем милого знайшла;" ("Причинна"), "я самотній сирота на світі, в чужому краю. / Дивлюся на море широке, глибоке, / Поплив би на той бік – човна не дають" ("На вічну пам'ять Котляревському").

Вживаючи лексему "море" у значенні "межі з чужим, далеким світом" поет актуалізує фразеологічно зв'язане значення цієї лексеми, що реалізується у стійкій сполучі 3-за моря – "здалека, з далеких країн" [5]. Для індивідуального мовлення Т. Шевченка усталеною сполучкою є: по тім боці моря – "в чужих країнах, дуже далеко" [6].

В аналізованих поезіях Т. Шевченка простір поділяється на дві складові: рідна країна, рідна земля, Україна та чужина, чужий край. Між цими частинами простору існує межа, яку важко, або майже неможливо подолати. У Т. Шевченка, найчастіше, це "море": "Сидить козак на тім боці, – / Грає синє море. / Думає, доля зустріється – / Спіткалося горе" ("Думка"), "Коли ж милий на тім боці, / Буйнесенький, знаєш..." ("Думка"). Особливістю топосу "рідної землі" у Т. Шевченка є те, що життя ліричних героїв тут пов'язане з природою і становить ніби частину життя природи. Умовно це можна назвати "ідилією" ("Садок вишневий", "І досі сниться: під горою") та "зруйнованою ідилією" ("Якби ви знали, паничі"). Життя

ліричного героя на чужині сповнене страждань.

4. "Частина океану, Чорне море" (первинне словникове значення): "Синє море звірюкою / То стогне, то виє. / Дніпра гирло затопило" ("Іван Підкова"), "Знову закипіло синє море" ("Іван Підкова").

"Степ", за Фасмером, співвідноситься з псл. stūpī, або сїтеп від тепу, тобто "вирубане місце". На думку Брандта, *сїтеп зближується з тóпот, топтатї, тобто початково "витоптане місце" [7]. Фасмер вважає, що псл. сїтеп малоюмовірно пов'язане з лит. stīēpti "тягнутися, простягатися", хоча саме ця ознака "протяжності на великому просторі" актуалізується у поетичному контексті Тараса Шевченка. Образ "степу" ("великий безлісий, вкритий трав'янистою рослинністю, рівнинний простір у зоні сухого клімату" [5]) реалізує такі елементи значення лексеми "степ":

1. "Етнодомінантний топос": "Одинокий, а Україна! А стеги широкі!" ("Н. Маркевичу"), "На тім степу скрізь могили стоять та сумують" ("До Основ'яненка"). Це значення етнічної символізації підкреслюється сусідніми лексемами "Україна", "могили", епітетом "козачий": "Сонце гріє, вітер віє на степу козачім" ("До Основ'яненка"). Як суб'єкт порівняння степ ототожнюється з морем за семантичною ознакою "безмежний простір": "Кругом його степ, як море / Широке, синіє". Ознака "безмежності" підкреслюється повторюваним епітетом "широкий". Образ степу є репрезентантом стихії землі у художній картині світу Т. Шевченка. До землі в українській космогонії існувало священне ставлення. Подібно у Т. Шевченка аполігїзується образ степу, але не тільки як природної етнодомінанти, а й як свідка історичних подій. Виведення у поетичному мовленні Т. Шевченка степу і моря на один рівень просторових номінацій дає змогу виділити в них спільну семантичну ознаку "стихийності", що передбачає такі змістові елементи, як "сила", "динамічність" та "воля". 2. "Місце містичних подій та метаморфоз": "Полетіла, мов на крилах, / Серед степу пала, / Пала, стала, заплакала І...і заспівала" ("Тополя"), "А за другий – серед степу / Тупне кїнь ногою" ("Тополя"). 3. Значення "світової стихії", що нашаровується на первинне словникове значення слова: "Чом вас вітер не розвіяв / В степу, як пилину?" ("Думи мої"), "Хто ж викохав тонку, гнучку в степу погібати?" ("Тополя").

Образ "могили" ("1. Яма для поховання померлого, грїб. 2. перен. Смерть, кінець. 3. Високий насип на місці давнього поховання" [5]) функціонує у поетичному мовленні Т. Шевченка у таких формах: "могила", "могили", "високі могили", "високії могили". Етимологія слова могила – псл. mogyla "купа", очевидно, пов'язане з *mogti "могти", *mogā "можу", тобто "панівне місце"; пор. алб. gamule "купа землі і трави", mágule "пагорб", рум. mǎguri "пагорб" [2, 493; 7, 634]. У поетичному мовленні Т. Шевченка найбільш частотно вживаним є лексико-семантичний варіант: "високий насип на місці давнього поховання, горб, гірка, курган", що фіксує також Словник мови Шевченка [6]. Значення, які

присутні у індивідуально-авторському використанні Т. Шевченком лексеми "могила" це: 1. "Високий насип на місці давнього поховання, курган – етнопросторова домінанта, свідок минулої славної історії, колишньої волі України та боротьби за волю, святина": "Кругом його степ, як море / Широке, синє; За могилою могила, / А там – тільки мріє" ("Перебендя"), "Там могили з буйним вітром / В степу розмовляють, розмовляють, сумуючи, / Отака їх мова: "Було колись – минулося, не вернеться знову". ("Н. Маркевичу"), "Де поділась доля-воля, / Бунчуки, гетьмани? / Де поділося? Згоріло? / А чи затопило / Синє море твої гори, / Високі могили?" ("Тарасова ніч"). Постійною прикладкою або об'єктом порівняння для суб'єкта "могила" у поезії є іменник гори: "Високі ті могили / Чорніють, як гори" ("Іван Підкова"). 2. У поетичних контекстах модифіковано реалізується друге переносне словникове значення слова "могила" – "смерть, кінець" у варіанті "загибель колишньої волі, слави та величі України": "Минулося – осталися / Могили на полі" ("Іван Підкова"), "Мовчать гори, грає море, / Могили сумують, А над дітьми козацькими / Поляки панують". ("Тарасова ніч"), "Козацькая воля, / Там шляхтою, татарами / Засівала поле, / Засівала трупом поле... / Поки не остило... / Лягла спочить... А тим часом / Виросла могила" ("Думи мої"). 3. "Домінантний локус українського краєвиду": "Засиніли понад Дніпром високі могили" ("Причинна"), "Чабан вранці з сопілкою сяде на могилі" ("Тополя"). 4. "Місце поховання померлого" (словникове значення): "Червоною калиною / Постав на могилі." ("Думка"), "Хто посадить на могилі / Червону калину?" ("Катерина"), "Вилле сльози на могилу – / Серденько спочине." ("Катерина")

Образ "чужина" (1. "Чужа, далека земля, країна". 2. заст. "Чужі, нерідні люди" [5, 842]) зустрічаємо у варіантах: "чужина", "чужа земля", "чужий край", "далекий край", "чуже поле", "чужа сторонка", "край світа", "по тім боці моря", "світ за очі", "чужії люде", "жовті піски". За етимологічним словником, чужий пов'язане з псл. *tjudjū, що вважають запозиченням з гот. *riuda* "народ". Щодо значення порівняємо словенське *ljūdski* "чужий". Дехто вважає *tudjь споконвічно слов'янським словом (ст.сл. ТОУ). Брандт порівнює tu- з гр. $\epsilon \nu \tau \epsilon \tilde{\nu} \nu$ "звідти" [7]. Образ чужини є знаковим у поезії Тараса Шевченка. Поет, який більшу частину свого життя провів на чужині, завжди мріяв жити на Батьківщині. Лексема чужина у його текстах (як і у фольклорних) завжди несе у собі конотативне значення негативу, важких, тужливих почуттів. Цей образ функціонує у двох лексико-семантичних варіантах: 1. "Чужа, далека земля" (словникове значення): "На чужині не ті люде" ("Думка"), "Тяжко-важко умирати у чужому краю." ("Думка"), "Одна, одна, як сирота / На чужині, гине!" ("Тополя"). 2. "Холодне, байдуже, вороже оточення, яке на рідній для поета землі є духовно чужим йому": "І на Україні я сирота, мій голубе, / Як і на чужині" ("Н. Маркевичу"), "...бо я одинокий / Сирота на світі, в чужому краю." ("На вічну пам'ять Котляревському"), "Нехай

усміхнеться серце на чужині" ("На вічну пам'ять Котляревському").

Дорога (шлях) ("смуга землі, по якій їздять і ходять" [5, 821]) є частотним хронотопом у художніх текстах. Це місце випадкових зустрічей, тут переплітаються шляхи та долі багатьох людей. Дорога може проходити в однорідному просторовому континуумі (у рідній країні чи на чужині), або бути межею, зв'язувати батьківщину та чужий світ.

Дорога (псл. *dorga "заглиблення, борозна, рівчак", *d^b r gati "дерґати, тягти, рвати" [2, 111]) має первинне значення "розчищене в лісі місце".

Іноді це слово пов'язують з шв. dr *A* g "довга, вузька западина у ґрунті, низина, долина" [7, 530]. В українській народно-поетичній творчості дорога – це символ зустрічі, блукань, місце, де виявляється доля, вдача людини при її зустрічах з іншими людьми. Дорога – це межа між "своїм" і "чужим" простором; місце виконання магічних дій. У ранній поезії Тараса Шевченка цей хронотоп реалізується у таких формах: "дорога", "шлях", "бита дорога", "шляхи биті", "край дороги", "розпуття" та у таких значеннях: 1. "Смуга землі, по якій їздять, ходять; місце блукань, подорожі": "Заплакала, пішла шляхом" ("Катерина"), "Боса стала серед шляху" ("Катерина"), "Помолились на схід сонця, / Пішли понад шляхом" ("Катерина"). 2. "Місце випадкових подій": "А дівчина спить під дубом при битій дорозі" ("Причинна"), "Край дороги гне тополю до самого долу" ("Тополя"). 3. "Місце зустрічей": "За Києвом та за Дніпром, / Попід темним гаєм / Ідуть шляхом чумаченьки" ("Катерина"), "Іде шляхом до Києва / Берлин шестернею, а в берліні господина / З паном і сем'єю" ("Катерина"). 4. "Межа між своїм і чужим простором": "Плаче козак – шляхи биті / Заросли тернами" ("Думка"), "Чи дівчина, що милого / Щодень виглядає, / Піде на шлях подивитись" ("На вічну пам'ять Котляревському"). 5. "Місце магічних подій": "На розпутті кобзар сидить та на кобзі грає" ("Тарасова ніч").

Таким чином, аналіз лексем, що виконують функцію позначення простору у ранніх поезіях Т. Шевченка, дає змогу зробити висновок про використання поетом таких мовних одиниць, які співвідносяться з архаїчними стереотипами у свідомості носіїв української культури. У розглянутих просторових номінаціях переважає реалізація асоціативно-конотативних значеннєвих елементів над диференційними. Ці асоціативно-конотативні значення є носіями української етнокультурної інформації і співвідносяться з фольклорною традицією, християнською традицією та з індивідуально-авторською мовною практикою. Поетичний словник відображає тенденцію до розширення семантичної структури лексем шляхом їх образно-символічного переосмислення та свідчить про функціонування словесних просторових символів. Етимологічний аналіз лексем вказує на кореляцію між семантичними ознаками, покладеними в основу номінації реалій, осмисленням цих реалій в

українському фольклорі (як синтезі дохристиянських вірувань та християнської віри), загальномовними значеннями та асоціативними смислами, що постають у свідомості Кобзаря.

1. *Аверинцев С.* Софія-Логос. Словник. – К., 2004; 2. Етимологічний словник української мови. – К., 1985–2003. – Т. 1–4; 3. Молитвослов с правилом ко причастию. – Успенская православная церковь. Полтавская епархия. Спасо-Преображенский Мгарский монастырь, 2001; 4. *Нечуй-Левицький І.* Світогляд українського народу. – К., 1992; 5. Новий тлумачний словник української мови в 4-х томах. – К., 2001; 6. Словник мови Шевченка – В 2-х т./ Відп. ред. В. С. Ващенко. – К., 1964; 7. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: В 4 т. – М., 1964–1973; 8. *Шевченко Т.* Кобзар. – К., 1993; 9. *Якобсон Р.* Лінгвістика і поетика // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів, 1996.

Д. Теряєв, канд. філол. наук, доц.

СИЛАБІЧНА СТРУКТУРА ЗВУЧАННЯ ПОЕЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Дослідження матерії вербального мовлення, прагнення науковців визначити звукову природу слова / тексту відповідають напрямам соціальної комунікації, інформації, входять до проблемних питань акустичної фонетики [2; 7; 10; 15].

Зразком структури українського мовлення є розмаїтість фоніки Шевченкової поезії, яка відзначається в працях лінгвістів, літературознавців, літераторів. М. Т. Рильський, оцінюючи мову Шевченка – поета-новатора, наголошує на її "звуковій пишності" [9, 416]. Досліджуючи роль Шевченка в становленні української літературної мови, І. К. Білодід, зокрема, зауважив: "Алітерації, музикальне сполучення звуків є однією з найважливіших сторін поетичної техніки Т. Шевченка, основа якої і в народнопоетичному стилі, і в професійній майстерності" [1, 168].

Літературознавці в термінах *алітерація*, *асонанс*, *звукові повтори* та ін. розглядають звукопис Шевченка, який спрямовано на створення поетичних звукових образів [11; 16; 19]. Н. В. Костенко, фахівець з метрики версифікацій Шевченка, аналізуючи алітерації, звукові і семантичні повтори в тексті балади "Лілея", приходить до висновку, що милозвучність як гармонійна кореляція вокалізму з консонантизмом, урівноваження кількості голосних і приголосних звуків притаманні всій поезії Шевченка [4; 5, 49].

В аперцепційній системі поетичного тексту Т. Шевченка А. К. Мойсієнко розглянув "алітераційні ланцюги", "звуколінії", "звукообрази ключових слів", "акцентовані звукові комплекси" [6, 45–60].

Аналіз звукової палітри поезії, як правило, проводиться на писемних

текстах, але об'єктивно оцінити звучання можна на основі акустичної параметрії.

Попередньо нами встановлена ритмічна структура поетичного мовлення, гармонія звучання Шевченкової поезії відповідно законам золотого перетину, рядом чисел Фібоначчі [13; 14].

В наших експериментах, виходячи з того, що склад / syllable – найкоротший відрізок усного мовлення, мінімальна вимовна одиниця, ми базуємося на постулаті: мовленнєвий потік поділяється на послідовність відкритих складів, навіть якщо між голосними знаходяться сполучення приголосних [3; 8].

Мета даної роботи розкрити структуру звукової матерії поезії Тараса Шевченка на складовому рівні, визначити моделі силабічних інтервалів, встановити акустичні основи формування гармонії звучання.

Матеріалом слугували: 1) озвученні в студійних умовах дикторами-носіями української літературної мови поезії Шевченка [12; 17]; 2) поезія Кобзаря у виконанні Заслуженого артиста України Петра Панчука [18].

Дослідження проведено на комп'ютерному комплексі за експериментально-фонетичною програмою: декодовано реалізацію мовленнєвого матеріалу; візуалізовано матерію звучання на динамічних комп'ютерних осцилограмах; сегментовано звукові континууми; оброблено акустичну параметрію. Всього проведено понад 100000 вимірювань і обчислень.

Методика аналізу. На комп'ютерній осцилограмі (рис. 1) відображено звукову реалізацію 14-складника *А бог людям на науку // Поставив їх в полі* ("Коло гаю в чистім полі..." [I: 115]), вертикальні лінії позначають межі силабічних інтервалів (CI), цифри – їх номери, літери співвідносяться з їх реальним звучанням.

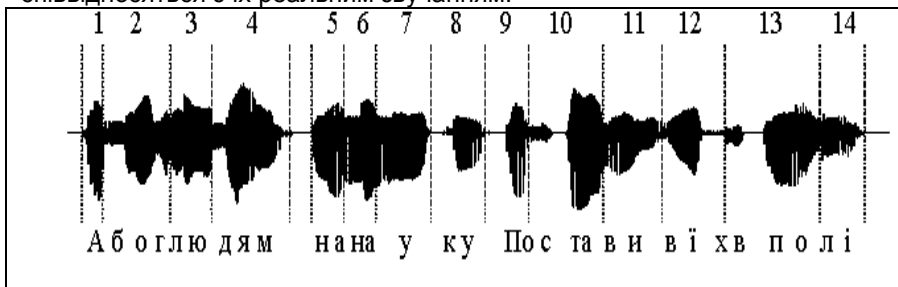


Рис. 1.

Встановлено CI: № 1 – від початку звучання реалізації рядка до закінчення коливань голосного **А**; № 2 – від початку коливань **Б** до завершення коливань **О**; № 3 – від початку коливань **Г** до закінчення коливань **Ю** і т.д.

В процесі аналізу осцилограм виділені коливання, типи яких інформують про акустичні характеристики (значення амплітуд,

тривалості, частоти) мовлення: імпульсні – зімкнені глухі приголосні, турбулентні – щілинні глухі приголосні, комбінаційні – дзвінки приголосні й аффрикати, гармонійні – сонанти, гармонійно-обертонні – голосні. На комп'ютерній осцилограмі (рис. 2) подано акустичний графік слова *подивися*, яке вилучено із звукового континууму поеми "Сон (Комедія)" [II: 242], та виділено колювання: 1 – імпульсні; 2 – турбулентні, 3 – комбінаційні, 4 – гармонійні, 5 – гармонійно-обертонні.

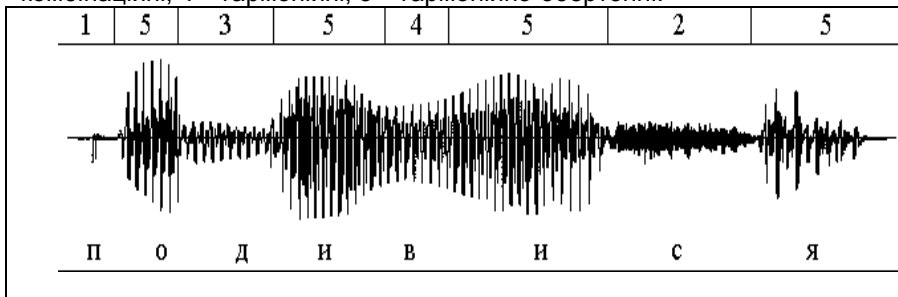


Рис. 2.

Результати аналізу звукової матерії СІ в поезії Тараса Шевченка представляємо в комплексі: 1) схема моделі: на осі ординат індекси відповідають акустичній природі колювань, маркери в області побудови діаграми позначають колювання звуків даного СІ: 0 – відсутність колювань, 1 – імпульсні, 2 – турбулентні, 3 – комбінаційні, 4 – гармонійні, 5 – гармонійно-обертонні; 2) динамічна комп'ютерна осцилограма ілюструє акустичні сегменти моделей СІ; 3) поетичний текст, який подається у суцільному вигляді для зручності сприйняття складових контекстів; 4) параметри амплітуд сегментів СІ – за умов експерименту, обернено пропорційні інтенсивності звучання; 5) інтерпретація звукової природи складових контекстів; 6) кількість СІ Шевченкової творчості, які мають характеристики відповідних моделей.

I. Поступово-висхідна модель (рис. 3).

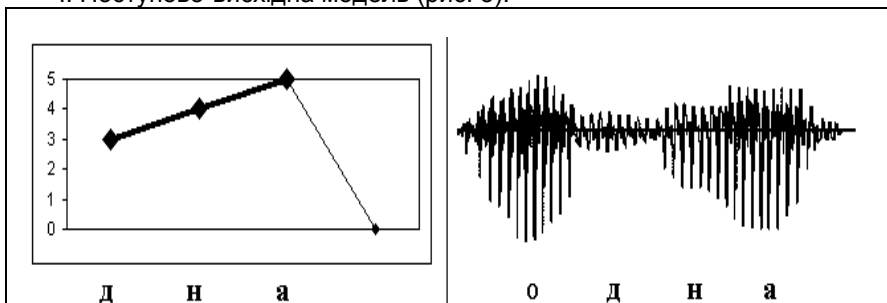


Рис. 3.

Гайочок тихий серед поля, // Одна єдина їх доля // Отой гайочок! ("Марія", 1859 [II: 317]). Параметри амплітуди: Д -19; Н -11,8; А -5,7.

СІ формуються комбінаціями коливань імпульсних, турбулентних, комбінаційних, гармонійних та гармонійно-обертонних; проходить **поступовий** висхідний розвиток амплітуди в часовому континуумі.

У дану модель входять відкриті прикриті склади типу ПГ, ППГ, ПППГ та ін., у яких акустичні коливання мають висхідний розвиток: один із типів коливань, що властиві приголосним, та гармонійно-обертонні коливання голосного (тип ПГ); в ініціальній частині складу фіксуються коливання приголосних меншої амплітуди та гучності, в медіальній частині складу – коливання більших параметрів; наприкінці складу – коливання голосного (типи ППГ, ПППГ та ін.).

У творах Шевченка функціонує 24765 СІ данного типу.

II. Стрімко-висхідна модель (рис. 4).

СІ утворюються гармонійно-обертонними коливаннями і мають **стрімкий** висхідний розвиток – збільшення амплітуди від нуля до максимальних параметрів проходить дуже швидко: від 15 до 25 мілісекунд.

Дана модель включає тільки відкриті неприкриті склади типу Г, які можуть бути реалізовані 6 голосними української мови.

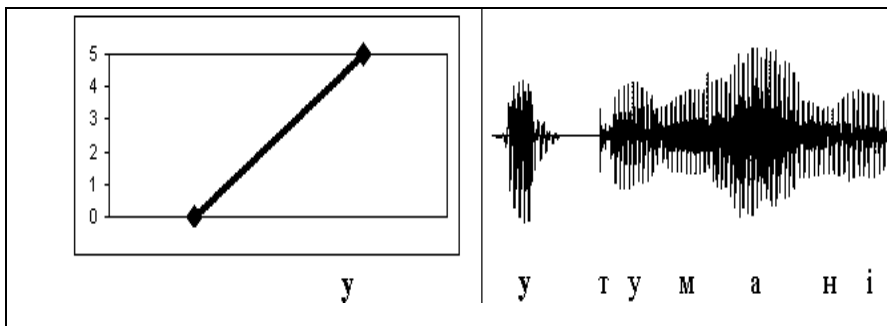


Рис. 4.

У тумані, на могилі, // Як тополя, похилилась // Молодиця молодая. ("Наймичка", 1845 [I: 310]). Параметри амплітуди: У -10, 6.

У творах Шевченка функціонує 1090 СІ данного типу.

III. Висхідно-низхідна модель (рис. 5).

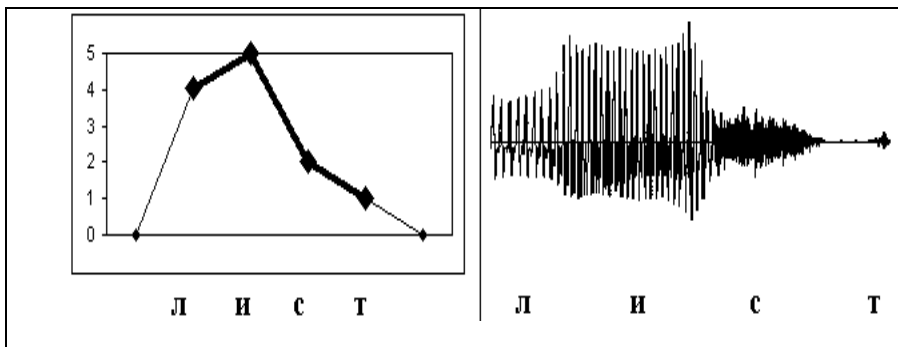


Рис. 5.

*По копійці заробляла, // Копу назбирала. // Та до сина **лист** писала, // У військо послала – // Полегшало.* ("Сова", 1844 [І: 234]). Параметри амплітуди: Л -12,4; И -8,3; С -17,3; Т -22,6.

СІ формується комбінаціями коливань: на початку фіксуються коливання меншої сили (імпульсні, турбулентні, комбінаційні, гармонійні, їх поєднання), в середині – гармонійно-обертонні максимальної інтенсивності, в кінці – коливання меншого значення амплітуд. Протягом звучання СІ проходить збільшення амплітуди від нуля до максимальних значень і зменшення до нуля.

Дана модель охоплює закриті прикриті склади типу ПГП, ППГП, ПГПП та ін., у яких в ініціальній частині складу фіксуються коливання приголосних меншої амплітуди та гучності, в медіальній частині – коливання голосного; у фінальній частині – коливання приголосних меншої амплітуди та гучності.

У творах Т. Шевченка функціонує 3829 СІ данного типу.

IV. Висхідно-низхідно-висхідна модель (рис. 6).

При звуковій реалізації СІ відбувається хвилеподібний розвиток амплітуди від нуля до максимальних параметрів амплітуди, зменшення – до мінімальних значень, збільшення – до середніх параметрів.

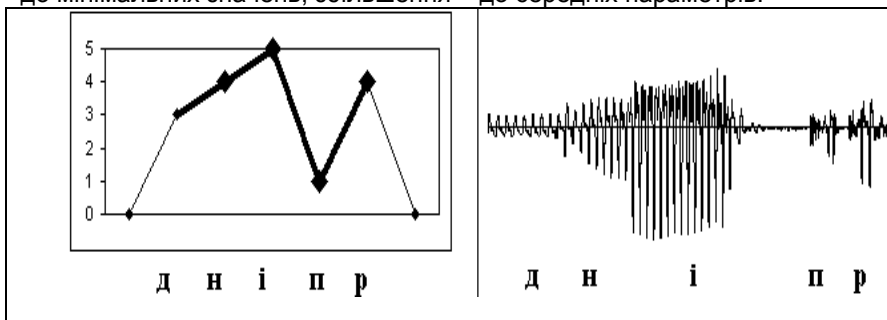


Рис. 6.

Широкий Дніпр не гомонить: // Розбивши вітер чорні хмари // Ліг біля моря одпочить. ("Причинна", 1837 [I: 5]). Параметри амплітуди: **Д** - 19,7; **Н** -14,8; **І** -7,1; **П** -22,4; **Р** -12,9

У данну модель входять закриті прикриті склади типу ППГПП, ППГППП та ін., у яких в ініціальній частині складу фіксуються коливання приголосних меншої амплітуди та гучності, в медіальній частині – коливання голосного; фінальна частина формується з двох частин – з коливань приголосних найменшої амплітуди й гучності та коливань збільшених параметрів властивих сонантам, що завершують склад.

У творах Т. Шевченка функціонує 2893 СІ данної моделі.

V. Висхідно-низхідно-висхідна-низхідна модель (рис. 7).

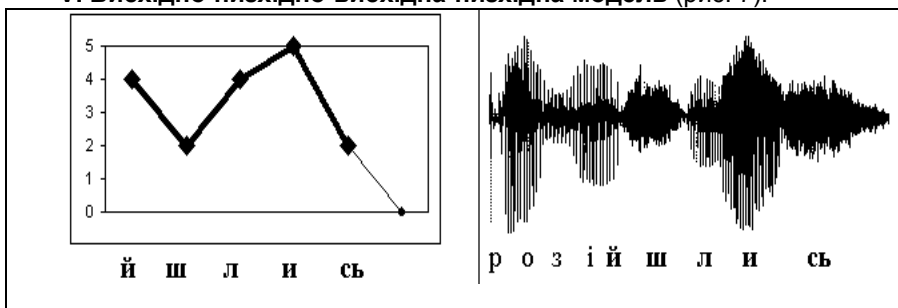


Рис. 7.

*Чи ми ще зійдемося знову?// Чи вже навіки **розійшлись**?* ("В казематі", 1847 [I: 395]). Параметри амплітуди: **Й** -12,8; **Ш** -15,9; **Л** -13,6; **И** -5,5; **Сь** -14.

Хвилеподібний розвиток амплітуди проходить до середніх параметрів, зменшується до мінімальних значень, збільшується до максимальних амплітуди і знову зменшується до мінімальних значень.

У данну модель входять закриті прикриті склади типу ППГПП, ППГППП та ін., у яких ініціальна частина складу формується з двох частин: на початку фіксуються коливання приголосних більшої амплітуди та гучності, у кінці – коливання найменшої амплітуди й гучності; в медіальній частині – коливання голосного, що відзначаються максимальними показниками; у фінальній частині – коливання приголосних незначної амплітуди й гучності.

У творах Шевченка функціонує 587 СІ данної моделі.

VI. Низхідна модель (рис. 8).

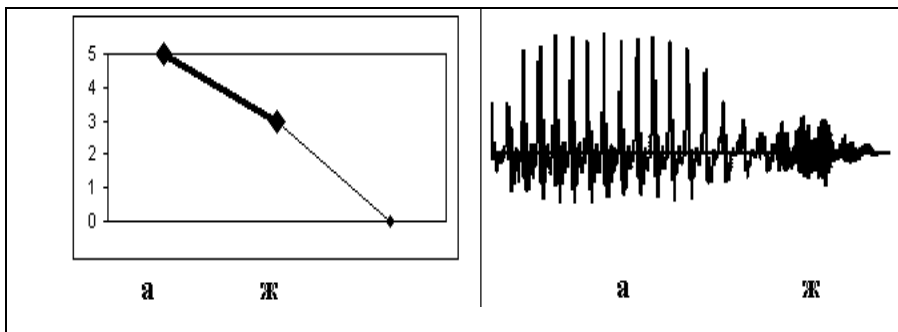


Рис. 8.

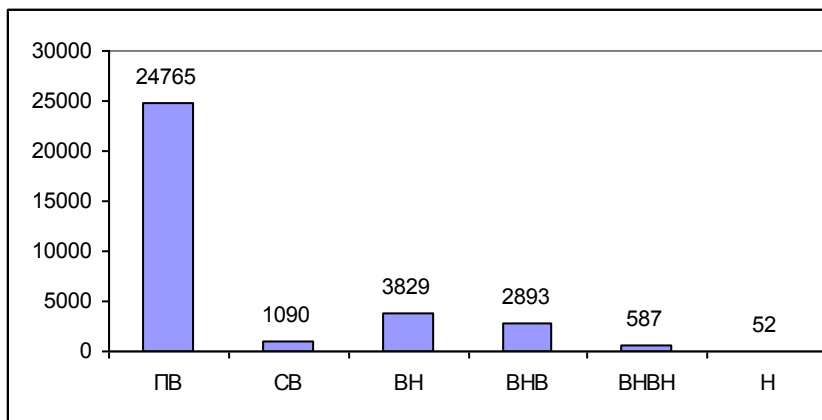
Розплелася густа коса // Аж до пояса... ("Дівичії ночі", 1844 [I: 237]).
 Параметри амплітуди: **А** -6,7; **Ж** -11,3.

На початку СІ фіксуються гармонійно-обертонні коливання, амплітуда яких перевищує параметри наступних компонентів, завершують СІ коливання меншої амплітуди, акустична матерія має низхідний розвиток.

У данну модель входять тільки закриті непокриті склади типу ГП, акустичні коливання яких мають низхідний розвиток і на початку відрізняються більшими параметрами, ніж наприкінці складу.

У творах Шевченка функціонує 52 СІ данного типу.

Кількісна характеристика силабічних структур поезії Тараса Шевченка



Моделі: ПВ – поступово-висхідна; СВ – стрімко-висхідна; ВН – висхідно-низхідна, ВНВ – висхідно-низхідно-висхідна; ВНВН – висхідно-низхідно-висхідно-низхідна; Н – низхідна.

У результаті суцільного комплексного обстеження звукових континуумів поетичних текстів, аналізу аудіодиску, обробки акустичної

параметрії (тривалості, амплітуди, частоти), проведення понад 100000 вимірювань та обчислень визначено 33216 силабічних інтервалів Шевченкової поезії.

За даними акустичних коливань, показників інтенсивності звучання, візуального й параметричного дослідження динамічних комп'ютерних осцилограм встановлено шість моделей розвитку матерії силабічних контекстів: I – поступово-висхідна, II – стрімко-висхідна, III – висхідно-низхідна, IV – висхідно-низхідно-висхідна, V – висхідно-низхідно-висхідно-низхідна, VI – низхідна.

Основний склад силабічних інтервалів має поступово-висхідний розвиток акустичних коливань (74,56 %), що пов'язано зі звуковою природою відкритих прикритих складів (ПГ, ППГ): коливання приголосних меншої амплітуди переходять у гармонійно-обертонні коливання голосних максимальної сили. Протягом складу відбувається поступове збільшення амплітуди коливань від 0 до максимальних показників. Слід відзначити, що даний тип складів відноситься до універсального складотворення.

За характером звучання до них прилягають стрімко-висхідні СІ (3,29 %), обмежене функціонування котрих обумовлено незначною кількістю у мові лексем з відкритими неприкритими складами (Г), але вони виокремлюються в особливе слововживання поета: так, тільки серед поетичних творів тридцять один починається зі силабічних інтервалів даної моделі (І – 16, У – 11, О – 3, А – 1), тобто гармонійно-обертонними коливаннями, високими амплітудами створювалися зачини звукових континуумів. Разом висхідні моделі складають 77,85% від усіх силабічних інтервалів.

Щодо інших типів розвитку коливань, які становлять 22,15%, то до них відносяться СІ з різною частотністю функціонування.

У центрі висхідно-низхідного розвитку акустичних коливань (11,52%) зосереджені гармонійно-обертонні коливання голосних, а на початку та у кінці СІ фіксуються коливання приголосних меншої амплітуди та гучності. Значну їх частину становлять найуживаніші односкладові слова.

Складна конфігурація коливань моделей висхідно-низхідно-висхідна (8,71%), висхідно-низхідно-висхідно-низхідна (1,76%) формується з центральних голосних та початкових або кінцевих сонантів, які відмежовуються від голосних коливаннями приголосних найменшої амплітуди.

Останню ступінь на шкалі кількісних характеристик займає низхідний розвиток акустичних коливань силабічних інтервалів (0,16%). Дану модель складають закриті неприкриті склади ГП, у яких високоамплітудні гармонійно-обертонні коливання голосного переходять у зону спаду інтенсивності коливань приголосного звуку. У поетичних текстах найчастіше вжито частку / сполучник аж, та виокремлюється вигук ой, з якого починаються шістнадцять віршів.

Таким чином, основу гармонійного звучання Шевченкової поезії створює висхідний розвиток вокалічної активності.

Послідовність поступово-висхідного розвитку акустичних коливань у слові, рядку, строфі, тексті, регулярне чергування імпульсних, турбулентних, комбінаційних, гармонійних коливань приголосних та гармонійно-обертонних коливань голосних формують ритм поетичного мовлення.

Проекція акустичних характеристик силабічних інтервалів на зміст поетичних творів висвітлила актуалізацію поетом лексичного матеріалу, який охопив широкий діапазон суголосності української мови.

Експериментально-фонетичними прийомами об'єктивно засвідчено динамічний процес творення на силабічному рівні акустичної структури гармонії поезій Тараса Шевченка.

1. *Білодід І.К.* Т.Г. Шевченко в історії української мови // *Вибрані праці в трьох томах.* – К., 1986. – Т. 2; 2. *Деркач М. Ф., Гумецкий Р. Я., Гура Б. М., Чабан М. Е.* Динамические спектры речевых сигналов. – Львов, 1983; 3. *Зиндер Л. Р.* Общая фонетика. – М., 1979; 4. *Костенко Н. В.* Метричний довідник до віршів Тараса Шевченка. – К., 1994; 5. *Костенко Н. В.* Балада Шевченка "Лілея". Текстовий аналіз твору // *Тарас Шевченко і народна культура.* – Черкаси, 2004. – Т. 2; 6. *Мойсієнко А. К.* Слово в аперцепційній системі поетичного тексту. Декодування шевченкового вірша. – К., 1997; 7. *Плющ Н., Бас-Кононенко О., Дудник З., Зубань О.* Сучасна українська літературна мова. Фонетика. – К., 2002; 8. *Речь.* Артикуляция и восприятие. – М. –Л., 1965; 9. *Рильський М. Т.* "Шевченко – поет-новатор" // *Зібрання творів у двадцяти томах.* – К., 1986. – Т. 12. 10. *Сапожков М. А., Михайлов В. Г.* Вокодерная связь. – М., 1983; 11. *Сидоренко Г. К.* Ритміка Шевченка. – К., 1967; 12. *Словник мови Шевченка у двох томах.* – К., 1964; 13. *Теряев Д. О.* Гармонія звучання поезії Тараса Шевченка (експериментально-фонетичне дослідження) // *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика.* – К., 2004. – Вип. 15; 14. *Теряев Д. О.* Ритмічна структура поетичного мовлення Тараса Шевченка // *Шевченкознавчі студії.* – К., 2005. – Вип. 7; *Фант Г.* Акустическая теория речеобразования / Под ред. В.С. Григорьева. – М., 1964; 16. *Чамата Н. П.* Ритміка Т. Г. Шевченка. – К., 1974; 17. *Шевченко Т. Г.* Повне зібрання творів в десяти томах. Друге, доповнене і виправлене видання. – К., 1951. Далі посилання на це видання, вказується том і сторінка; 18. *Шевченко Тарас* Поезія. Аудіодиск. (5 годин). МА "Наш формат", 2007; 19. *Якубський Б.* Форма поезії Шевченка // *Тарас Шевченко. Збірник.* – К., 1921.

Шевченко і світ

М. Венгренивська, канд. філол. наук, доц.;
А. Гнатюк, канд. філол. наук, доц.

ПОЕТИЧНІ ТВОРИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В ПЕРЕКЛАДАХ ФРАНЦУЗЬКОЮ МОВОЮ

У перекладах поетичних творів завжди акцентується на втратах і відхиленнях від оригіналу у звуковій організації твору, і в першу чергу, звукопису, метрики вірша, структури строфи, схеми римування тощо. Водночас порушення формального боку при перекладі заради суттєвого, заради збереження поетичного змісту твору не розцінюється як деформація, а як перевираження твору в інших мовних формах. Навіть при досконалому володінні мовою і поетичною технікою перекладач поезії змушений підкорятися законам версифікації, а вони, як відомо, в різних мовах різні.

У передмові до своїх перекладів Шевченкових віршів французькою мовою М. Гельвік писав:

"Вірші Т. Шевченка сяють чудовою римою, чарівною майстерністю слова, які перекладачеві важко повністю відтворити...", "...і хоча дотримуватися рим для нього є цілком реальним завданням, проте від цього часто-густо страждає і літературна цінність, і природна легкість Шевченкової поезії" [1, 23]

Шукаючи французькі відповідники у формі віршування, здатного передати звучання і динаміку Шевченкового вірша, який ламає ритм, варіює метр, прискорює або сповільнює його відповідно до руху думки, М. Гільвік зупинився на силабічному неримованому, так званому "білому", віршеві, відкинувши французький верлібр. На його думку, французький верлібр занадто "інтелектуальний" і не підходить до романтичного, стрімкого, сповненого народнописаними ритмами, самобутнього Шевченкового вірша, який ґрунтується на чергуванні наголошених і ненаголошених голосних, невластивому французькій мові.

Не тільки М. Гільвік, але й інші перекладачі віршів Т. Шевченка французькою мовою [2] обрали для перекладу віршову структуру вільного вірша, ритмічні очники якого різко розходяться з традиційними нормами французького віршування. Такий підхід не суперечить створеним Т. Шевченком новим віршовим формам, які поєднують і різновимірні рядки, і речитативні форми народних дум, і народнописанні форми та невичерпну стихію форм розмовної мови. У звуковій організації поезій Т. Шевченка переважає неточна рима, побудована на повторенні звукових комплексів, здебільшого звукових пар – суфіксів, закінчень, коренів слів, їх елементів. Усі ці засоби підкреслюють змістове навантаження образів. Т. Шевченко використовував не готові форми народної поетики, а принципи її образно-семантичної та синтаксичної системи. Поєднуючи найцінніші надбання усної народної творчості і класичної літератури, він створив свою індивідуальну поетичну форму, набагато випередивши появу форм вільного вірша в європейській поезії.

Своїм віршем і поетичною мовою Т. Шевченко сучасний швидше нам, аніж поетичній мові свого часу [6, 233]. Його вірш не вкладався ні в одну з традиційних систем віршування. Силабіка української народної пісні

своєрідно поєднувалася в його поезії з пушкінською традицією силаботонічного вірша. Як справедливо зауважив М. Рильський, у цьому поєднанні з часом зростало тяжіння Т. Шевченка до силаботоніки, а саме, до чотиристопного ямба пушкінського типу [4, 22].

Та яким би не було співвідношення цих елементів, їхній поетичний сплав був завжди гармонійний, йому притаманні були надзвичайна гнучкість і свобода ритму, який А. Луначарський назвав "крилатим" [2, 437], повна єдність його зі змістом. Т. Шевченко розгорнув у своїх віршах все багатство і своєрідність народнопісенних ритмів.

Французька система віршування – силабічна, де всі (або майже всі) склади, крім останнього, у кожному віршованому рядку сумірні (їх вважають ідентичними мовними одиницями). Повторення однакової кількості таких одиниць-складів у рядках вірша створює ритм, який опирається на складочислення і фіксоване місце кінцевого наголосу в рядку.

Система віршування української літературної мови – силаботонічна, що базується на чергуванні наголошених та ненаголошених складів. Ця різниця між ними формує найпростішу мовну одиницю ритму – стопу (1):

Думи мої думи мої, (8 складів) - - - -

Лихо мені з вами! (6 складів) - - - -

У першому рядку маємо чотиристопний хорей. Наступні два рядки точнісінько повторюють ритмічний рисунок і кількість рядків попередніх:

Нащо стали на папері - -

Сумними рядами?... - -

Як відзначав В. Клемперер [7, 57], у французькій мові не існує стопи (*ried*) у повному значенні цього слова, мова ця не може створити ні дактиль, ні хорей, ні спондей із цілком незалежних складів, тому що склади ці позбавлені як довготи, так і короткості, автономні, їхня кількість залежить від законів французької мови, де наголос падає на останній склад. Останній склад із озвученою голосною завжди склад довгий.

Силабічне віршування склалося в українській та російській поезії XVII–XVIII ст., тож передати формально-ритмічну правильність Шевченкового вірша в перекладі французькою мовою можна було б простим збереженням відповідної кількості складів у французькому віршованому рядку (головне тут – збереження пауз, які утворюють смисловий ритм, характерний для так званих білих віршів), адже метрику зберегти ми не можемо, так само як і Шевченкову риму та звукопис, на складність передачі яких навіть у російських перекладах неодноразово вказували радянські теоретики перекладу.

На жаль, перекладачі розглядуваної збірки не прагнуть не тільки зберегти відповідну кількість складів у віршованих рядках, але навіть не дотримуються чергування віршованих рядків з меншою і з більшою кількістю складів.

Тож вище цитований вірш у перекладі А. Абріля звучить так:

Pensée o mes pensées,	(7 складів)
Vous me donnez bien de tourment!	(8 складів)
Que venez-vous, maussades,	(7 складів)
Vous aligner sur le papier blanc?	(9 складів) (53)

Не наблизився до оригіналу і переклад М.Гільвіка:

Mes pensées, mes pensées,	(6 складів)
Vous m'en donnez du mal	(6 складів)
Pourquoi vous-êtes vous	(5 складів)
Rengées sur le papier	(5 складів)
En si tristes colonnes?	(5 складів)

[8,172]

Уже побіжне знайомство з перекладом показує, що музику Шевченкового вірша безповоротно втрачено (певну роль тут відіграє і втрата Шевченкової алітерації довгих голосних у - й - о - її).

Очевидно, що перекладач також не зауважив і того, як французькі слова "ляжуть" на музику відповідної української пісні (адже багато Шевченкових віршів покладено на музику, і вони стали народними піснями, а ті, що ще не покладені, самі "просяються" на музику). У цьому випадку ми запропонували б перекласти так:

Tristes songs, sinistres songs...

Такий переклад, як видно, дає змогу правильно зберегти і розставити паузи предикації відповідно до українського оригіналу, тим більше, що чергування сильних і слабких складів у запропонованому нами перекладі ближче до чергування наголошених і ненаголошених складів в українському оригіналі.

Рима перекладачем також відтворюється не завжди і дуже довільно:

Чом вас вітер не розвіяв	la steppe, comme poussières.
В степу, як пилину?	Que ne vous disperse le vent?
Чом вас лихо не приспало,	Et le chagrin ne vous endort-il,
Як свою дитину ?.. (53)	Comme ses petits enfants?..

У Т. Шевченка, як бачимо, римуються 2-й та 4-й рядки, що перекладач помітив і намагається відтворити, правда, повністю відкидаючи відповідний звукопис, але ритм вірша розвалюється, бо стрункий і чіткий повтор *чом*, з якого починаються 1-й та 3-й рядки, а також як у 2-му та 4-му перекладі повністю втрачені.

У найпростіший лексичний повтор губиться і в інших перекладах, де перекладач забуває, що повтор – необхідна складова ритму вірша:

Quel mal ai-je pu faire A tous ceux-là, qui sont tes gens? Pour quels maux ils me jugent? Pourquoi ont-ils voulu ma mort? Chrétiens! Croyants honnêtes! Priez pour vous ...Un même sort, Gens innocents, vous guette.

Що я заподіяв	Quel mal ai-je pu faire
Оцим <u>людям</u> ? твоїм <u>людям</u> !	A tous ceux-là, qui sont tes gens?
<u>За що мене</u> судять!	Pour quels maux ils me jugent?
<u>За що мене</u> розпинають?	Pourquoi ont-ils voulu ma mort?

Люди! добрі люди!
Моліться!.. неповинні –
І з вами те буде!

Chrétiens! Croyants honnêtes!
Priez pour vous... Un même sort,
Gens innocents, vous guette.

«Єретик

Як бачимо, повтор у перекладі повністю усунуто.

А що ж тоді говорити про відтворення в перекладах народно-поетичних повторів, які представлені в Шевченкових поезіях всією розмаїтістю своїх різновидів: лексичні повтори (анафора, епіфора, рефрен та ін.), а також синтаксичні повтори (повтор-паралелізм, повтор-заперечення, повтор-протиставлення /антитеза/).

Усе це створює інтонаційну ритмо-мелодіку, специфічну для поезії Т. Шевченка, яку, на жаль, здебільшого втрачено у французьких перекладах. Разом із тим втрачено і локалізацію логічних наголосів, що впливає на характер тональних вершин, спадів, пауз.

Саме ці компоненти у своїй єдності і складають інтонаційну організацію поезії, їх мелодіку. У ритмічній розмаїтості, як і в багатстві фоніки, насиченості вірша асонансами, алітераціями, внутрішніми римами виявляється музичне начало, властиве поетичному мисленню Т. Шевченка.

Не маючи змоги показати всі прийоми і засоби звукопису Шевченкових поезій і спроби їх відтворення французькою мовою, наведемо лише приклади вживання алітерації. Так, у поемі "Кавказ" повторення звуку "р" допомагає чіткіше окреслити образи, увиразнити ідею. Повторенням звуку "р" створюється карбоване звучання вірша, що підкреслює вкладений у нього гнівний зміст: викриття загарбницької політики царизму, лицемірства та облудності церкви:

Храми, каплиці, і ікони,
І ставники, і мірри дим,
І перед образом твоїм
Неутомленніє поклони.
За кражу, за войну, за кров,
Щоб братню кров пролити просять
І потім в дар тобі приносять
З пожару вкрадений покров.

Перекладач М. Гільвік доступними йому засобами намагається передати це гніве "р".

Oui, les temples et les chapelles,
Les icônes, les chandelles,
La fumée de la myrrh et puis
Les adorations inlassables
Tout cela devant ton image:
Ils prient pour le vol, pour la guerre
Pour le sang; ils prient pour encore
Répondre le sang fraternel.

Ensuite ils te feront le don
D'un linceul qu'ils auront volé
Au beau milieu de l'incendie. [8, 126]

Той же перекладач частково відтворює і чергування звука *л*, за допомогою якого Шевченко створює прозорі, чисті, ніжні образи:

І заплакала Лілея,	Fleur de Lys encore pleura
А Цвіт Королевий	Et pois de Senteur encore
Схилив свою головоньку	Inclina sa tête fine
Червоно-рожеву	Tout de rouge et de rosé
На білеє пониклеє	Vers le visage tout blanc
Личенько Лілеї	Abattu de Fleur de Lys
("Лілея")	[8, 146]

Плавна, лагідна, мрійна музика наведених Шевченкових рядків зникає в перекладі разом зі зняттям повтору звука *я*.

Втрачається в перекладі і звуконаслідування явищ природи, які так емоційно, яскраво виражаються в Шевченкових віршах:

Реве та стогне Дніпр широкий,
Сердитий вітер завива
("Причинна")

Французькі переклади своєрідно пееають звуковий образ оригіналу:

Il mugit et gémit le large Dniepr
Au-dessus de lui hurle un vent puissant [8, 167]
Le Dniepr mugit, le Dniepr sanglote
Sous l'âpre vent, les saules plient [2]

Усуваючи в перекладі Шевченкових віршів звуковий, лексичний або синтаксичний повтор, перекладач усуває не тільки пружність віршу, але і його емоційно-змістову насагу, як. наприклад, у перекладі А. Абріля:

І мене <u>в сім'ї великій</u> ,	Et que dans la grande famille,
<u>В сем'ї вольній, новій</u> .	Délivrée de ses chaînes
Не забудьте пам'янути	Avec des mots doux paisibles
Незлим тихим словом.	De moi l'on se souviennne.(8, 173)

Проте в перекладі Гільвіка цей повтор збережено, а разом із тим збережена і сила змісту, вкладеного в слова "в сім'ї вольній, новій":

Plus tard dans la grande famille,
La famille libre et nouvelle,
N'oubliez pas de m'évoquer
Avec des mots doux et paisibles. [8,69]

Навіть із наведених прикладів видно, що фонетично яскраву експресивність Шевченкових віршів забезпечують словесні повтори – найпоширеніші в народній поезії синтаксичні фігури. У цих конструкціях повторення слів викликає послідовне чергування одних і тих же складів, звуків, концентрує їх в яскраві співзвучності. Фоностилістичний ефект у таких конструкціях досягається гамою текстуального звукопису – чергування повторюваного акцентованого асонансу з явищами

консонактизації.

Порівняльний вибірковий аналіз оригіналу та перекладів віршів Т. Шевченка французькою мовою /переклади М. Гільвіка та збірка перекладів різних перекладачів/ дає підстави, виходячи з основних критеріїв оцінки якості перекладу, зробити висновки, що основний зміст перекладених поезій і систему образів та лексику оригіналу в перекладах збережено. Проте в системі цілого мовні засоби перекладу не завжди відповідають поетичному змісту оригіналу.

Перш за все це стосується відтворення загальної музики звучання, звукопису, метрики вірша, структури строфи, схеми римування, характеру рими. Ці найважливіші структурні елементи віршів Т. Шевченка, які несуть на собі поетично-емоційне навантаження, створюють емоційне напруження, в яке включається відповідно намагнічена лексика, на жаль, не знайшли в перекладах збірки відповідного аналога. Перекладачі збірки знехтували аналізом складових ритму Шевченкових віршів і в дуже виняткових випадках музику Шевченкової поезії французький переклад не відтворює. Відсутність основного стрижня в перекладах зразу ж приглушує добір усіх мовних засобів різних рівнів. Переклади явно програють, позбавлені яскравого іскристого Шевченкового звукопису, метрики вірша тощо. І, звичайно ж, переклади М. Гільвіка поки що залишаються кращими з усіх перекладів поезій Т. Шевченка французькою мовою.

1. Ковалевський В. Ритмічні засоби українського літературного вірша. – К., 1960; 2. Луначарский А. В. Статьи о литературе. – М., 1957; 3. Пархоменко М. Тарас Шевченко в русских переводах // Вопросы теории художественного перевода. – М., 1971; 4. Рильский М. О поэзии. – К., 1976; 5. Теория и практика перевода. Вип. 10. – К, 1983; 6. Шевченко Т. Г. Вибрані твори. – К., 1978; 7. Klemperer Victor. Moderne französische Lyrik. – Berlin, 1957; 8. Taras Chevtchenko. – Paris, 1964.

Т. Зарицька, ст. викладач

ПІСНІ НА СЛОВА ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В АНГЛОМОВНИХ ПЕРЕКЛАДАХ

На початку ХІХ ст. у період романтичного пробудження народів Європи Україна дала світовій культурі незрівнянного поета-мислителя Тараса Шевченка, творчість якого силою свого полум'яного, мистецького й правдивого слова охопила усі спектри життя народу від побуту до сфери політики, перетнула кордони своєї Батьківщини, внесла нові ідеї й мистецькі засоби в загальнолюдську скарбницю світової культури. Поетична творчість Т. Шевченка – це глибока криниця чистого, високохудожнього слова, прийнятого волелюбними мотивами й палкою любов'ю до свого народу, яка збагатила духовний світ інших народів.

Після виходу "Кобзаря" (1840) у різних країнах світу з'явилися прихильні відгуки про творчість Т. Шевченка. Опубліковані статті, розвідки, окремі видання про неперевершену силу мистецького слова поета та світове значення його творчості.

Англомовна шевченкіана започаткована в 1868 році, коли Агапій Гончаренко (1832–1916), справжнє ім'я і прізвище Андрій Гуманицький – журналіст, перекладач, громадський діяч заснував двотижневик "Вісник Аляски" ("The Alaska Herald") у Сан-Франциско, де опублікував власний прозовий переклад уривків з поеми "Кавказ" під заголовком "Цікаві думки поета Тараса Шевченка". Це перший переклад і публікація творів Т. Шевченка в англомовному світі.

Англомовне критичне шевченкознавство датується 1876 роком, коли американський журналіст Джон Остін Стівенс (1827–1910) опублікував статтю "Т. Шевченко – національний поет Малоросії" ("Chevtchenko – the national poet of Little Russia") в жовтневому випуску Нью-Йоркського місячника "Плеяда" ("The Galaxy") [7]. Зазначена стаття побудована на матеріалі критично-біографічного нарису французького громадського діяча і перекладача Еміля Дюрана (1838–1903) "Національний поет Малоросії" ("Le poète national de la Petite Russie"), в якій він писав, що Т. Шевченко – "це народний поет у найширшому розумінні цього слова. Всі українці знають напам'ять більшість його поезій і співають їх разом із піснями, почутими від своїх батьків або з уст народних співців-кобзарів" [3, 920]. Підкреслюючи глибокий філософський зміст поезій Т. Шевченка, Е. Дюран зазначав, що "всі його твори яскраво свідчать, що він усвідомив свою соціальну місію і поезія була для нього формою соціального пророцтва" [3, 937]. У статті Е. Дюран дав характеристику окремим творам Т. Шевченка й опублікував власні переклади поезій "Садок вишневий коло хати", "Думка" ("Нащо мені чорні брови..."), уривки з поем "Гамалія", "Катерина" й "Мар'яна-черниця". Стаття пробудила інтерес до творчості Т. Шевченка й ознайомила Захід з творчістю великого поета України.

В Англії перша англомовна праця невідомого автора про Т. Шевченка "Південноросійський поет" ("A South-Russian Poet") з'явилася в 1877 році в літературному тижневику "Цілий рік" ("All Year Round"), який видавав Ч. Діккенс Молодший. Стаття спирається на нарис Е. Дюрана і характеризує Т. Шевченка як великого поета, що відтворив дух свого народу.

Докладну інформацію про наявні англомовні переклади творів

Т. Шевченка знаходимо в багатьох працях професора Львівського університету Р. Зорівчак. Дослідивши історію англомовних перекладів творів Т. Шевченка, вона показала зростання поетичної майстерності перекладачів. У статті "Художнє слово України в англомовному світі" вона розділила перекладачів на аматорів (А. Дж. Гантер, П. Канді, Ф. Г. Р. Лайвсей), університетських професорів-славістів (А. П. Коулмен,

К. А. Меннінг), досвідчених перекладачів (П. П. Селвер, О. Івах, К. К. Джіффі (переклав Шевченкову поезію верлібром), Джон Вір) та інших видатних літературних особистостей початку ХХ ст. – Е. Л. Войнич; у наші дні – Віра Річ [4].

В англomовному світі також чимало зроблено для сприйняття літературної спадщини Т. Шевченка.

Американський професор Колумбійського університету Кларенс А. Меннінг (Clarence A. Manning, 1893–1972) – славіст, перекладач творів Т. Шевченка і досліджень слов'янської літератури у статті "Шевченко в англійській літературі" ("Shevchenko in English Literature", 1961) познайомив читачів з досвідченими перекладачами творів Т. Шевченка в англomовному світі. Це професор-славіст Оксфордського університету В. Р. Морфілл (1834–1909), англійська письменниця і композитор Е. Л. Войнич (1864–1960), англійський перекладознавець, фразеограф, перекладач П. П. Селвер (1888–1970), канадська журналістка Ф. Г. Р. Лайвсей (1874–1953), канадські перекладачі А. Дж. Гантер (1868–1940), П. Канді (1881–1947), американські професори-славісти А. П. Коулмен (1897–1974), сам К. А. Меннінг та інші. Автор статті відзначив, що "ім'я і праці Т. Шевченка становлять частину інтелектуальної спадщини вільного світу. Однак, близькість поета до життя та мови народу, сила його мистецького слова – все це робить переклад особливо складним. Неукраїнці, навіть при глибокому вивченні української мови, не зможуть зрозуміти всіх його невлomимих нюансів та своєрідності його поетичного слова... Ми можемо тільки сподіватись, що з часом, коли молоді українці досконало оволодіють англійською мовою і у майбутньому присвятять себе цій справі, тільки тоді англomовний світ зможе отримати такі переклади, які дають змогу повністю відчути велич світогляду й поезії Т. Шевченка – поета України" [6, 125].

У процесі роботи над перекладами творів Т. Шевченка англійською мовою виникали труднощі, пов'язані зі стильовими особливостями різних мов, відтворення метрики й ритміки оригіналу, лексичних форм, передачі національного колориту, розкриття ідейного змісту тощо. Зокрема, сучасна англomовна поезія характеризується більш вільним віршем, ніж поезія Т. Шевченка, до того ж часто складні словесні образи поета не завжди адекватно сприймаються англomовними читачами.

Сучасні перекладачі поезії Т. Шевченка в англomовному світі досягли єдності змісту і форми. В англomовну поезію внесено народнопісенний характер поезії Т. Шевченка, розроблено ритміко-інтонаційний малюнок його вірша, знайдено форми, які розкривають зміст та національну специфіку творів, що зумовлює природне звучання їх англійською мовою. Переважна більшість сучасних англomовних перекладів пісень на слова Т. Шевченка зроблені на високому художньому рівні, з глибоким відчуттям духу Шевченкової поезії. На жаль, іноді зустрічаються неточності, невинувдані пропуски, скорочення, переосмислення

окремих частин тексту, буквалізму, послаблення ідейного звучання оригіналів, порушення норм англійського синтаксису. Однак в цілому всі вони передають основний зміст думки поета і доносять до англомовних читачів неперевершену силу духу, велич, мистецтво і світове значення творчості Т. Шевченка.

Поетичні твори Т. Шевченка з'явилися і розквітли на ґрунті багатой народної поезії, зумовленої історичним, духовним і культурним розвитком українського народу, багато з них стали народними піснями. Однак, Т. Шевченко не копіював народнопоетичної творчості. Він створив особливу поетичну форму, яка перевищувала форму народної поезії і досягла високого рівня словесно-образної виразності.

Поезія Т. Шевченка є прикладом зв'язку музики і поезії. Вона характеризується різноманітністю побудови строфіки, своєрідними композиційними особливостями, розгалуженою ритмомелодикою і яскравим вираженням громадського пафосу. Про природну музичну обдарованість і композиторські здібності Т. Шевченка маємо свідчення його сучасників. Відомо, що Т. Шевченко був автором музики до деяких своїх поезій. Сам Т. Шевченко знав багато народних пісень, любив співати, мав гарний голос, співаючи переймався піснею й хвилював слухачів. На жаль, за його життя ніхто не записав мелодії пісень, щоб показати сучасникам коло музично-фольклорних інтересів поета. Збирання зразків народної музики почалось тільки в другій половині XIX століття, з появою збірок М. Лисенка, вже після смерті Т. Шевченка, тому багато з того, що звучало в ті часи, для нас втрачено.

Пісні на слова Т. Шевченка – це окремий жанр у народнопісенній творчості, особливістю якого є індивідуальне начало в творчому процесі. Музику до текстів пісень створювали композитори-класики в дусі народних пісень, поглиблюючи їх емоційно-сміслову виразність, збагачували новими рисами і повертали народу в новій формі.

До народнопісенного репертуару перейшли ті поезії Т. Шевченка, що своїми мотивами, образами, символікою й ритмікою перегукувалися з народними піснями. Найчастіше – це пісні про безталанне життя сироти, козака та тяжку жіночу долю: "Тече вода в синє море...", "Така її доля", "Нащо мені чорні брови"; пейзажна лірика: "Садок вишневий коло хати...", "Реве та стогне Дніпр широкий...", "Зоре моя вечірняя...", "Сонце заходить, гори чорніють"; поезії-медитації: "Думи мої, думи мої...", "Минають дні, минають ночі"; історико-політична лірика: "Заповіт", "За байраком байрак". Його твори стали шедеврами світової пісенної класики. Т. Шевченко один із наймузикальніших поетів світу. Близько 250 його поезій стали народними піснями. Процес переходу поезій Т. Шевченка у народний репертуар триває. Кожне покоління композиторів і самодіяльних митців поповнює його новими зразками.

Наскільки майстерно передано ритмомелодику та поетичну інтонацію пісень на слова Т. Шевченка в англомовних перекладах та їх звучання

на українську музику, простежимо на конкретних піснях.

Пісня на слова Т. Шевченка "Садок вишневий коло хати" ("Вечір" 13–30 травня 1847 р.) – ліричний шедевр, написаний в казематі Третього відділу Санкт-Петербурга. Естетична сила твору – в життєстверджуючому настрої. У словах і образах вірша поет втілює мрію про вільну Україну.

Перекладачка Віра Річ (Vera Rich, р. н. 1936) проникла у світ думок поета і досить адекватно передала колорит українського весняного вечора та мрію поета про щасливе гармонійне життя. Переклад відповідає оригіналу як за формою, так і за змістом. Збережено ритміку і метрику першотвору. Доведено, що своєрідність і неповторність інтонаційної будови поетичної майстерності Т. Шевченка можуть бути відповідно відтворені англійською мовою.

Садок вишневий коло хати,	Cherry-trees bloom by the house yonder,
Хрущі над вишнями гудуть.	Above the cherries the May bugs hum,
Плугатарі з плугами йдуть,	The ploughmen from the furrows come,
Співають, ідучи, дівчата,	Singing, the girls now homeward wander,
А матері вечерять ждуть. [9, Т.2, 17].	And mothers wait the meal for them.

[1] .

Поезія "Вечір" ("Садок вишневий коло хати...") стала популярною народною піснею, яка легко співається на українську музику в англійському перекладі. Твір покладений на музику відомими композиторами А. Вахняніним, М. Лисенком, П. Чайковським, Я. Степовим, Г. Хоткевичем та ін.

Англійська поетеса, перекладачка з германських і слов'янських мов Віра Річ у 1960–1969 роках опублікувала 51 переклад творів Т. Шевченка. У 1961 році вийшла друком збірка "Пісня з темряви" ("Song out of darkness"), до якої увійшло 38 творів Т. Шевченка, перекладених вперше. У 2007 році в Києві побачило світ унікальне видання книги "Тарас Шевченко. Вибрана поезія. Живопис. Графіка" ("Taras Shevchenko. Selected Poems. Paintings. Graphic Works") українською та англійською мовами, упорядковане відомим літературознавцем С. Гальченком. У книгу увійшло 92 твори Т. Шевченка в перекладах В. Річ, репродукції картин і дослідження академіка І. Дзюби про творчість поета в українському і загальносвітовому контекстах.

Пісня на слова Т. Шевченка "Рече та стогне Дніпр широкий..." (заспів до балади "Причинна", 1837) поетично й виразно звучить у перекладі Джона Віра (John Weir, 1903–1983). Перекладач глибоко проник у дійсність, яка відтворена в тексті пісні, дотримуючись художньої манери поета, дав достовірне уявлення про оригінал. Дж. Вір знайшов семантичні, образні і ритмічні відповідники, зміг передати всю гаму емоційних тонів поезики Т. Шевченка – зачарованої краси української ночі та могутню силу широкого Дніпра. При цьому він використав чотиристопний ямб та перехресне римування, алітерації й відтворив

мелодійність різноманітних звукових образів та музичних ефектів буряної ночі на Дніпрі.

Реве та стогне Дніпр широкий, The mighty Dnieper roars and bellows,
Сердитий вітер завива, The wind in anger howls and raves,
Додолю верби гне високі, Down to the ground it bends the willows,
Горами хвилю підійма. [9, Т. 1, 73]. And mountain-high lifts up the waves
[10, 25].

Це високохудожній здобуток англomовної шевченкіани. Дж.Вір подбав, щоб переклад жив тим же самим внутрішнім життям, що й оригінал. Як автор критико-біографічного нарису про Т. Шевченка "Співець України" ("Bard of Ukraine", Toronto, 1951), він опублікував переклади творів Т. Шевченка "Вибране" ("Selections", Toronto, 1961). У 1988 році вийшла друком доповнена збірка його перекладів "Т. Шевченко. Вибрані твори. Поезія та проза" ("Taras Shevchenko. Selections. Poetry and Prose", Kiev).

Поетичну обдарованість при перекладі пісні "Реве та стогне Дніпр широкий..." показала також і Віра Річ. Вона досягнула своєрідності художньої манери Шевченка-лірика, передала гами емоційних тонів оригіналу, при цьому зберегла змістовну точність, стилістичні та естетичні функції й ритмічну структуру першотвору.

Roaring and groaning rolls the Dnipro,
An angry wind howls through the night,
Bowing and bending the high willows,
And raising waves to mountain heights [8, 73]

Ритмомелодійна будова пісні "Реве та стогне Дніпр широкий..." привернула увагу багатьох музикантів. Композитор Д. Крижанівський написав музику до пісні, яка стала народною. Мелодію Д. Крижанівського обробляло багато композиторів, зокрема М. Лисенко, Г. Хоткевич, Г. Давидовський, Л. Ревуцький, В. Косенко. Партитура музики співвідноситься із звукопісенною системою англomовного перекладу і легко співається на українську народну музику.

Пісня на слова Т. Шевченка "Заповіт" ("Як умру, то поховайте...") написана 25 грудня 1845 року в Переяславі. Це один із зразків світової політичної лірики, проникнутий пафосом суспільно-політичної боротьби, спрямованої на побудову нового, вільного, гармонійного суспільства. Пісня знайшла відгуки в серцях світової громадськості і нараховує більш як 200 перекладів різними мовами. Серед досвідчених перекладачів слід відзначити Етель Ліліан Войнич (Ethel Lillian Voynich, 1864–1960), чиї переклади не втратили художньо-естетичної цінності й сьогодні. Вона майстерно відтворила багатство змісту та своєрідність стилю й динамічно-мінливу ритміку твору, а також постійні переходи від одного розміру до іншого, зумовлені бажанням автора якомога точніше передати власну думку, почуття та настрої.

Як умру, то поховайте

Dig my grave and raise my barrow

Мене на могилі
Серед степу широкого
На Вкраїні милій...
Поховайте та вставайте,
Кайдани порвіте
І вражою злою кров'ю
Волю окропіте...[9, Т. 1, 371].

By the Dnieper-side
In Ukraina, my own land,
A fair land and wide...
Bury me, be done with me,
Rise and break your chain,
Water your new liberty,
With blood for rain...[2].

Е. Войнич почала перекладати твори Т. Шевченка ще в 90-х роках ХІХ ст. і тільки 1911 року в Лондоні вийшла друком збірка "Шість ліричних поезій Тараса Шевченка і "Пісня про купця Калашникова" Михайла Лермонтова" ("Six Lyrics from the Ruthenian of Taras Shevchenko, also the Song of Merchant Kalashnikov from the Russian of Mikhail Lermontov").

До збірки ввійшли такі ліричні поезії Т. Шевченка: "Заповіт", "Зоре моя вечірняя...", "Минають дні, минають ночі...", "Мені однаково чи буду...", "Минули літа молодії", "Косар". У передмові до книжки Е. Войнич подала нарис життя і творчості Т. Шевченка, де охарактеризувала поета як лірика світового значення.

Текст "Заповіту" – одного з найдосконаліших зразків світової політичної лірики – поклали на музику М. Лисенко, М. Вербицький, К. Стеценко та інші. Особливої популярності набула пісня на музику Г. Гладкого. Написано кілька музичних творів великих форм: кантати С. Людкевича, симфонічна поема Р. Глієра, кантати Б. Лятошинського, В. Барвінського, Л. Ревуцького та ін. Музичні твори різних жанрів на тему поезії "Заповіт" написали П. Демуцький, Я. Степовий, Д. Аракішвілі та ін. Відомо понад 60 музичних інтерпретацій цього твору.

Англійською мовою пісня "Заповіт" також широко відома в перекладі Дж. Віра (1961). Перекладач відтворив всю глибину почуття поета-борця за волю. Зазначимо, що він дотримувався точного відтворення форми, не порушуючи інтонації, ритмічної структури й мелодики пісні.

When I die, let me be buried
In beautiful Ukraine,
My tomb atop a hillock high
Amid the spreading plain...

Oh bury me and rise ye up
And smash your heavy chains
And water well with evil blood
The freedom of Ukraine. [10, 79].

Високої поетичної майстерності В. Річ досягла й при перекладі пісні "Заповіт". Вона зберегла своєрідність художньої та інтонаційної манери поета при передачі особистих роздумів та полум'яних закликів до боротьби за волю.

When I die, then make my grave
High on an ancient mound,
In my own beloved Ukraine,
In steppeland without bound.

Make my grave there – and arise,
Sundering your chains,
Bless your freedom with the blood
Of foemen's evil veins! [8, 321].

Пісня на слова Т. Шевченка "Думи мої, думи мої..." (Петербург, 1839)

– поетичний вступ до "Кобзаря", в якому розкриваються основні ідеї, теми, настрої всієї збірки. Сучасна перекладачка В. Річ досягла повної змістовної адекватності у перекладі пісні й показала, що інтонаційна будова творчості Т. Шевченка може жити в новому мовному середовищі.

Думи мої, думи мої,	O my thoughts, my heartfelt thoughts,
Лихо мені з вами!	I am troubled for you!
Нащо стали на папері	Why have you ranged yourselves on paper
Сумними рядами?..	In your ranks of sorrow?.. [12, 8].

[9, Т. 1, 12 4].

При перекладі стильових особливостей вірша перекладачка прагнула зберегти образність поетичної мови Т. Шевченка, її емоційну насиченість. Вона підбирала відповідні епітети, повтори, порівняння, мовностилістичні паралелі, які б відтворювали загальну будову поетичного твору і не суперечили узусу англійської лексики. Музику на пісню писали композитори І. Біликовський, С. Воробкевич, Я. Степовий, Є. Козак та ін.

Пісня на слова Т. Шевченка "Думка" ("Тече вода в синє море...") написана у Петербурзі в 1838 році. Мотив пісні характерний для ранньої творчості Т. Шевченка: молодий козак марно шукає долі за морем. Перекладач К. А. Меннінг, не порушуючи образно-стилістичної тканини твору, майстерно передає ритмомелодику пісні та поетичну інтонацію оригіналу, гранично близько відтворює всі лексичні одиниці, повністю зберігаючи смислову й лексичну точність.

Тече вода в синє море,	Water flows into the blue sea,
Та не витікає,	But it never leaves it.
Шука козак свою долю,	A young Kozak seeks his fortune,
А долі немає. [9, Т. 1, 79].	Seeks, but does not find it. [11, 120].

К. А. Меннінг багато років працював над перекладами творів Т. Шевченка. Перший його переклад – уривок вступу до поеми "Гайдамаки" був зроблений 1928 року. В 1945 р. вийшла друком збірка перекладів з коментарями "Тарас Шевченко. Вибрані поезії" ("Taras Shevchenko. Selected Poems"). Ця збірка містить четверту частину всієї віршованої спадщини Т. Шевченка. У статті "Тарас Шевченко як світовий поет" ("Taras Shevchenko as a world poet", 1945) К. А. Меннінг зазначив, що "...Шевченко – один з найбільших майстрів світової поезії". Музику до твору писали В. Заремба, Я. Степовий, Г. Хоткевич, Ю. Мейтус та ін.

Пісня на слова Т. Шевченка "Сонце заходить, гори чорніють" (1847, Орська фортеця) має загальнолюдську основу, пов'язану з біографією поета, проникнута почуттями й спогадами про Україну. Лірична тема вірша розвивається поступово, з заходом сонця міняється картина степового вечора.

Сонце заходить, гори чорніють,	The sun goes down beyond the hill,
Пташечка тихне, поле німіє,	The shadows darken, birds are still;
Радіють люде, що одпочинуть,	From fields no more come toilers' voices

А я дивлюся... і серцем лину
В темний садочок на Україну.
[9, Т. 2, 35].

In blissful rest the world rejoices.
With lifted heart I, gazing stand,
Seek shady grove in Ukraine's land [5].

Перекладач А. Дж. Гантер (A. J. Hunter, 1868–1940) намагався максимально точно відтворити ритмомелодику поетичної мови поета і передати зміст твору. Його переклад звучить природно, легко, безпосередньо і дає достовірне уявлення про оригінал. Дж. Гантер не був поетом і не завжди міг передати багатство Шевченкової поезії. Зайві рядки в його перекладі пояснюються короткими Шевченковими реченнями. А. Дж. Гантер – канадський перекладач шотландського походження, який працював лікарем і місіонером серед українських емігрантів, зацікавився творчістю Т. Шевченка, вивчив українську мову, переклав 23 Шевченкові твори і видав їх під назвою "Кобзар України" (1922), до якого протягом десятиріч зверталися як до найповнішого видання творів Т. Шевченка англійською мовою.

Переклад В. Річ пісні "Сонце заходить, гори чорніють" – поетично виразний, позначений високим ступенем точності відтворення образно почуттєвої картини літературної мініатюри. Перекладачка також точно відтворила музичну структуру оригіналу, не зруйнувала мелодії, а гармонійно поєднала з нею поетичну природу оригіналу й талановито відтворила його англійською мовою. Музику до твору писали М. Лисенко, В. Заремба, К. Стеценко.

The sun sets, and dark the mountains become,
The little bird hushes, the plain has grown dumb,
The people rejoice that slumber is nearing,
And I look: and I fly with my heart in my dreaming
To a dark orchard in far Ukraina .[8, 353].

Варто зазначити, що сама Віра Річ має чудовий голос, співає українські пісні, зокрема на слова Т. Шевченка, як українською, так і англійською мовами. Вона переконана, що тільки за умов поетичного таланту, тяжкої праці та глибокої ерудиції можна передати красу і велич творів Т. Шевченка.

Висока поезія Т. Шевченка співзвучна з кращими ідеалами людства. Вона мелодійна, повна внутрішньої краси, близька й зрозуміла народам світу. Англомовні переклади поезій великого Кобзаря мають художньо-естетичну цінність і належать до найкращих здобутків світової шевченкіани. Пісні на слова Т. Шевченка зайняли чільне місце в англомовній культурі, їх можна почути у виконанні найкращих співаків, хорів та оркестрів.

1. Архів автора; 2. *Voynich E.* Six lyrics from the Ruthenian of Taras Shevchenko, also The Song of the Merchant Kalashnikov from the Russian of Mikhail Lermontov. – London, 1911; 3. *Durant E.* Le poète national de la Petite Russie // *Revue des Deux Mondes*, 1876. – Т. IX; 4. *Зорієчак Р.* Художнє слово України в англомовному світі. Українознавство в розбудові держави. Матеріали щорічної міжнародної науково-практичної конференції.

Київ, 14–16 жовтня 1993 року. – К, 1994; 5. *The Kobzar of the Ukraine: Select. Poems of T. Shevchenko / Done into English verse by A.J. Hunter.* – Winnipeg, 1922; 6. *Manning C. A. Shevchenko in English Literature. Our Shevchenko. A collection of Works Commemorating the Centennial of Poet's Death. 1861 – 1961. Published by "Svoboda", Jersey City – New York*; 7. *Stevens J. A. Chevtchenko – the national poet of Little Russia // The Galaxy, 1876. – Oct. – Vol. 22. – № 4*; 8. *Тарас Шевченко. Вибрана поезія. Живопис. Графіка* ("Taras Shevchenko. Selected Poems. Paintings. Graphic Works"). К., 2007; 9. *Тарас Шевченко. ПЗТ у 12 т.Т.1, Т. 2. Київ, 2001*; 10. *Shevchenko T. Selections / Transl. by J. Weir.* – Toronto, 1961; 11. *Shevchenko T. Selected poems / Transl. with an introd. By C. A. Manning.* – Jersey City, New Jersey, 1945. – V; 12. *Shevchenko T. Song out of darkness: Selected poems / Transl. by V. Rich.* – London, 1961.

Кім Сук Вон, докт. філол. наук, проф.

ПЕРЕКЛАДИ ТВОРІВ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В ЛІТЕРАТУРІ ЗАХОДУ І СХОДУ

1. Переклади Т. Шевченка в літературі Заходу

Поезію Т. Шевченка перекладено більш ніж ста мовами світу, включно з японською, корейською, арабською і міжнародною мовою есперанто. Найбільше перекладів було здійснено російською, німецькою, польською, англійською мовами. Навіть цей загальновідомий факт доводить унікальність таланту великого українського поета.

Польща була першою країною Східної Європи, яка познайомилася з творчістю Т. Шевченка. У 1861 р. з'явився перший переклад "Гайдамаків" Л. Совінського, а в 1863 р. В. Сирокомля опублікував переклад усього "Кобзаря". Найживіший відгук на твори Т. Шевченка пов'язаний не лише з близькістю полякам тематики його творчості, але й зі спільністю романтичних мотивів поезії Т. Шевченка і польських поетів-романтиків (наприклад, А. Міцкевича). Першою згадкою про Т. Шевченка в польській пресі стали замітки Р. Подберезького і А. Грифа в 1842–1843 рр. у виданні "Tygodnik Petersburgski". Р. Подберезький у цьому ж тижневику наступного року надрукував велику рецензію на альбом офортів Т. Шевченка "Живописная Украина". Ці публікації сповнені великою симпатією і повагою до Т. Шевченка і містять багато втішних слів на його адресу. Уже згаданий Л. Совінський закликав своїх співвітчизників "послухати справжнього українського кобзаря і не відвертатися від його суворої пісні" [1, 156]. Пізніше зі статтями про творчість Т. Шевченка виступали Ф. Фаленський, А. Гожалчинський. Першу велику монографію про Т. Шевченка в 1865 р. випустив Г. Батталія. Він намагався розкрити читачам художню й ідейно-естетичну сторону творчості поета [1, 157]. Загальновідомим є факт спілкування Т. Шевченка з польськими політичними засланнями Е. Желіговським, С. Сераковським і Б. Залеським. Зберігся вірш Е. Желіговського, присвячений поету, а

Т. Шевченко написав вірш "Полякам" і "Подражаніє Едуарду Сові" (Едуард Сова – польський поет Е. Желіговський, який виступав під псевдонімом Антоній Сова). У них поет висловлює жаль за тим, що два братні слов'янські народи роз'єднані історичними та релігійними колізіями.

Посилання на творчість Т. Шевченка часто зустрічаються в дискусії про долю польської літератури, яка відбувалася в 80-х роках XIX ст. [1, 160]. Польські дослідники підкреслювали у творчості Т. Шевченка його живий зв'язок з народом. Така ж народність була характерна і для польського романтизму.

У Чехії інтерес до творчості Т. Шевченка виник приблизно в той самий час, що й у Польщі. Першими згадками про його творчість були статті в часописах "Lipa slovanská" і "Tydennek" (1845 р.). У журналі "Časopis Musea Království českého" (1859) містилась велика стаття російського критика А. Пипіна з аналізом творчості Т. Шевченка. Одразу після виходу в 1860 році "Кобзаря" в Петербурзі, чеський славіст Й. Первольф і чеський письменник В. Дундер (тоді студенти Карлового університету в Празі) друкують статті, в яких доволі детально розглядають творчість Т. Шевченка. У самого Т. Шевченка чеська тематика займає важливе місце. Його поема "Сретик" присвячена легендарному діячу європейської реформації Янові Гусу. У ній Т. Шевченко закликав розрізнені слов'янські народи до об'єднання на демократичній основі. Примітно, що поема присвячена натхненнику ідеї слов'янського єднання Й. Шафарику, який відомий своїми пристрасними виступами на захист слов'янських народів, їхньої самобутності, культури від нападок "германістів". Його виступи були підкріплені науковими доказами в галузі слов'янської етнографії і мовознавства. Першими перекладачами Т. Шевченка на чеську мову були Й. Первольф, Й. В. Фріч і К. Сабіна – відомі поети і громадські діячі. Пізніше твори Т. Шевченка перекладали Е. Варва, Й. Коларж, І. Єсенська та ін.

Першим перекладачем Т. Шевченка на болгарську мову був Р. Жинзифов. В основному це були переклади перших балад Т. Шевченка, часом неточні і носили непрофесійний характер. Однак свою ознайомчу роль для болгарського читача з творчістю українського митця вони виконали. Надалі творчість Т. Шевченка зацікавила видатного болгарського письменника Л. Каравелова. Його переклади видавалися в Румунії, Сербії та інших країнах. Зберігся підготовлений варіант перекладу поеми "Неофіти". Творчість Т. Шевченка також позначилася на оригінальних творах Л. Каравелова [1, 163].

Вплив творчості Т. Шевченка на болгарську літературу був дуже помітним у зв'язку з посиленням боротьби болгарського народу проти турецького панування. І тон, і тематика творів письменника були дуже близькі болгарським поетам того часу. Помітно вплинула творчість Т. Шевченка також і на Х. Ботева, І. Вазова, А. Константинова та ін.

У Сербії творчість поета стає відомою лише з 1868 р., коли С. Новакович у своєму журналі опублікував кілька перекладів і невелику статтю про життя і творчість Т. Шевченка. У 1878 р. М. Глишич переклав баладу "Причинна" Т. Шевченка.

У Словенії перша відома згадка про Т. Шевченка – стисла стаття А. Янежича "Русинська література" в "Словенському віснику" (1860), пізніше серед інших з'явилися літературні розвідки П. Подраєвського, в яких дається висока оцінку творам Т. Шевченка. У 1907–1908 рр. стають відомими переклади на словенську мову Й. Абрама.

У Хорватії першим перекладачем творів Т. Шевченка був А. Шеноа (Велько Рабачевич) [1, 165]. Подальші дослідження творчості Т. Шевченка пов'язані з ім'ям А. Харамбашича. У 80–90 рр. XIX ст. він переклав низку творів Т. Шевченка. Відзначено, що А. Харамбашич використовував у своїх творах деякі мотиви і композиційні елементи творчості Т. Шевченка.

У неслов'янському світі Т. Шевченко відомий менше. У 1870 р. австрієць Й. Г. Обріст видає книгу про життя і творчість Т. Шевченка. У 1873 р. М. Драгоманов публікує декілька статей про Т. Шевченка в італійській періодиці. У Франції його творчість досліджували Л. Леже, К. Кур'єр, К. Е. Француз, Е. Дюран, А. Леруа-Больє та ін.

В англomовному середовищі творчість поета популяризується в основному українською діаспорою. Першими англійських читачів з творчістю Т. Шевченка познайомили емігранти з Росії і України О. Герцен, М. Драгоманов, М. Огарьов та ін. Першу детальну біографію Т. Шевченка англійською мовою видав У. Р. Морфілл (рецензія на "Кобзар" 1876 р.). Значний внесок в англійське шевченкознавство зробили Е. Л. Войнич, П.-П. Селвер, К.-Е.-Р. Вехгофер, П. Бреслін, Дж. Ліндсей, С. Гардінер та ін.

В Америці та Канаді більшість досліджень у галузі шевченкознавства належить представникам української діаспори. Серед них – Д. Чижевський, С. Смаль-Стоцький, П. Зайцев, Л. Радзикович, Д. Дорошенко, Є. Пеленський, Ю. Шерех, Я. Славутич та ін. Новий комплексний підхід до творчої спадщини Т. Шевченка містить книга проф. П. Одарченка "Тарас Шевченко і українська література [2]. У ній акцентується увага на взаємозв'язку в творчості Шевченка української традиції і світової культури. Назви розділів книги говорять самі за себе: "Шевченко і музика", "Шевченко і Шекспір", "Традиції Шевченка в українській літературі" тощо. Новизна підходів поєднана з висвітленням деяких фактів з історії перекладів Т. Шевченка. Так, ще в 1868 р. емігрант з України А. Гончаренко опублікував власний прозовий переклад поеми "Кавказ" англійською мовою. У 1928 р. професор Колумбійського університету К. О. Меннінг уперше став перекладати твори Т. Шевченка англійською мовою й уклав коротку біографію поета. Пізніше його твори перекладали і коментували В. Кірконнелл і Віра Річ

[2, 343]. Видатний датський славіст Г. Брандес і шведський вчений А. Енсен зробили значний внесок у європейське шевченкознавство. Г. Брандес писав: "Поезія Шевченка являє собою найвище і повне вираження в літературі дум і прагнень народу, до якого належав і сам поет" [2, 344]. А. Енсен вважав, що Т. Шевченко був не тільки національним, але й загальнолюдським поетом, світочем людства.

У Румунії творчість Т. Шевченка вивчав відомий літературний критик К. Доброджану-Геря. У Німеччині – Г. Адам, Ю. Віргінія і Ю. Гарт. Останній писав: "В особі Тараса Шевченка виріс поет такої індивідуальності, що має право претендувати на загальнолюдське значення". Ю. Віргінія зробила великий внесок у переклад творів Т. Шевченка на німецьку мову. Вона опублікувала матеріали, які пов'язані з життям і творчістю українського поета.

У ХХ ст. дослідженням творчості Т. Шевченка займалися такі видатні вчені, як З. Неєдли (Чехія), М. Якубець, Е. Енджеєвич, Т. Лер-Сплавінський (Польща), Ю. Кокавець (Словаччина) та ін. Не можна не згадати фундаментальну монографію чеського і словацького літературознавця М. Мольнара "Тарас Шевченко в чехів і словаків". Однак, на жаль, у більшості країн і на більшість мов перекладені лише окремі вірші Т. Шевченка і, часом, не найважливіші з них. Такої популярності, як у Т. Шевченка, у світі немає в жодного українського письменника. У 1989 р. вийшла книга "Тарас Шевченко. "Заповіт" мовами народів світу" [3], де зібрані переклади найпопулярнішого твору Т. Шевченка більш ніж 150 мовами світу з короткими історіями перекладів кожною окремою мовою.

2. Т. Шевченко і література Сходу

Існує два типи перекладу творів Т. Шевченка. Перший – це переклад з оригіналу українською мовою, а другий – з російського перекладу. Слід зазначити, що перший тип перекладу частіше використовується західними перекладачами, тоді як другий – східними (Корея, Китай, Японія). На нашу думку, це відбувається з тієї причини, що у корейському та японському перекладах є багато проблем, бо за структурою ці мови дуже відрізняються.

У 19 та на початку 20 ст., у Корей, Китаї і Японії спочатку вважали українську літературу частиною російської. Тому в японській "Антології світової поезії" у розділі "Росія" можна знайти переклади творів Т. Шевченка "Думи мої", "Перебендя", "Катерина".

Зазвичай, перші переклади бувають неповними, вільними і містять багато помилок, тому що перекладач зазвичай недостатньо знайомий із традиціями, сучасним станом країни, менталітетом народу, мову якого він використовує. До того ж, видавництва для досягнення комерційного успіху часто змінюють текст і використовують назви, що кидаються в очі.

Кім Чун Вон вперше перекладав "Кобзар" Т. Шевченка на корейську мову в 1957 р. у Пхеньяні, використавши російське видання "Т. Г. Шевченко. Стихи" (Ленінград, 1954, видавництво "Советский писатель"). Корейський переклад містить 60 творів: дві поеми "Сон" і "Княжна", а також короткі ліричні вірші. У перекладі немає таких важливих для розуміння Т. Шевченка творів, як поеми "Катерина", "Кавказ", "Гамалія", "Гайдамаки" та ін.

У 1998 р. я переклав на корейську мову 88 творів з "Кобзаря", а в 2005 р. зробив ще один переклад 110 поетичних творів Т. Шевченка.

У 2005 р. Хан Чон Сук переклала ще 40 поезій Т. Шевченка.

Поки що це усі існуючі переклади "Кобзаря" корейською мовою.

У 1964 р., на честь 150-річчя з Дня народження Т. Шевченка, в Японії Т. Сібуя, Курода, Комацу, Тдзва, Дзюге, Мураї видали збірник поезій українського митця.

У Кове університеті в Японії Такаюкі Мураї також переклав Т. Шевченка у 1988 р.

У 1993 р. Фудзії Ецуко видала ще один переклад Т. Шевченка японською.

В Японії дуже багато знавців російської літератури і перекладів російських романів та віршів. Але перекладів з української дуже мало.

З творчістю Т. Шевченка в Китаї почали знайомитися після антиімперіалістичного руху 4 травня 1919 року. На пропозицію Лу Сіня вийшли відомості про Шевченка в журналі "Щомісячник новел". У 1942 р. журнал "Поетична творчість" вмістив інформацію про поета та переклади віршів "Заповіт", "І виріс я на чужині", "Якби ви знали, паничі", "На панщині пшеницю жала" та інші. Після 1949 р. переклади творів поета з'являлися у багатьох журналах і збірках.

У 1954 р. у "Робітничій газеті" опубліковано статтю Тянь Ланя "Народний поет, художник і борець", у "Великій діловій газеті" – статтю Чжан Фаня "Талановитий поет, незламний борець".

У 1961 р., на 100-річчя від дня смерті Т. Шевченка, Ге Бао Цюань друкував велику кількість статей у різних періодичних виданнях, а також переклав "Кобзар".

Також у 1974 р. перекладав Т. Шевченка Лань Мань. Тому що переклад здійснювався з російської мови, у його праці є неточності. Окрім того зробили власні переклади Чжан Тесянь, Цао Цзінхуа, Мен Хай та інші.

Хоча наразі в Кореї, Китаї та Японії людей, які вивчають українську літературу, доволі мало та перекладати Т. Шевченка цими мовами дуже важко, напружена робота перекладачів триває.

3. Із досвіду мого перекладу поеми Т. Шевченка "Гайдамаки" корейською мовою

Окремим виданням у видавництві "Київський університет" у моєму перекладі корейською мовою вийшла поема Т. Шевченка "Гайдамаки" (К., 2003).

Під час перекладу поеми "Гайдамаки" я зіштовхнувся з багатьма труднощами насамперед стилістичного плану, зокрема у передачі власних назв, варваризмів, просторіч тощо.

Особлива складність полягала у перекладі власних назв. Для близьких мов такої проблеми не існує. Наприклад, корейською, китайською та японською мовами вимова назви "Корея" майже збігається: (хангук), (ханкуо), (канкоку) відповідно, а ієрогліф для позначення цього слова один і той самий. Я спробував передати вимову слова "гайдамаки" корейськими літерами по можливості найбільш точно. Саме лексичне значення слова "гайдамаки" потребує коментарів. Спочатку я спробував замінити слово "гайдамаки" більш зрозумілими словами: "боєць", "воїн", "герой", "сміливець", "козак", але мені стало зрозумілим, що ці слова не передають зміст явища та колорит української мови. Виходячи з того, що в перекладах іншими мовами (англійською, китайською, японською) автори перекладів використовували літери своїх мов, усі імена та географічні назви я також передавав літерами корейської мови. Наприклад, "Ярема" (야레마), "Оксана" (옥사나), "Гонта" (혼타), "Чигирин" (치히린), "Умань" (우만), "Гетьман" (게티만) тощо.

Надзвичайно багатим є лексичний склад поеми, що відбиває інтерес поета й до історичного минулого, й до сучасних проблем. Так, я повинен був розрізнати церковнослов'янську мову й варваризми, що створювало додаткові труднощі при перекладі з далеких мов:

Тма, мна знаю, а оксию

Не втну-таки й досі [4, 226].

Я це переклав так: "а, b, с – знаю, а граматику не розумію до сих пір".

У поемі "Гайдамаки" не часто, але зустрічаються варваризми. Т. Шевченко добре знав польську мову та вдало використовував полонізи:

"Nie pozwalam! Nie pozwalam!" [4, 289].

"My zyjemy, my zyjemy,

Polska ne zginela" [4, 585].

У своєму перекладі ці полонізи я відтворив латинськими літерами й навів коментарі з корейським перекладом:

"Не дозволимо! Не дозволимо!

Ми живемо, ми живемо,

Польща не померла".

В іншому місці читаємо:

"Ярема! Герш – ту, хамів сину?" [4, 322].

"Герш-ту" – це слова єврейської мови: "чуєш ти". У такому контексті відбивається негативне ставлення до іногородців. Тут я зробив

так само, як у попередньому випадку.

"Гайдамаки" – справді народний твір, у якому звучить жива розмовна мова, просторіччя, народні пісні, прислів'я тощо. Щоб створити гарний переклад, треба зрозуміти національний темперамент та традиції українського народу й підібрати відповідні слова своєї мови. Ось деякі приклади перекладу просторіч та вульгаризмів у Т. Шевченка:

"У постолах. Дурень! Дурень!" [4, 77].

"Кобзар вшкварив, а козаки" [4, 151].

"Отак уранці жид поганий" [4, 333].

"Над козаком коверзував" [4, 334].

"Матері їх хиря!" [4, 355].

"Не дали ляхи прокляті" [4, 627].

"Дурень" у корейській мові може бути "круглим дурнем", неуком, ідіотом, бовдуром, кретином, пнем, але я вирішив, що найбільше підходить слово бовдур. Для слова "вшкварив" я зміг підібрати корейський еквівалент, але не російський. Слово "жид" я замінив літературним "єврей", тому що в Кореї немає відповідного жаргонного слова. Мені вдалося, що в корейській є лайка, відповідна до "матері їх хиря", вона буквально може бути перекладена як "мати їхня собака".

Прислів'я виражають емоції народу та його мудрість, що накопичується поколіннями. Перекладаючи прислів'я, я використовував корейські еквіваленти:

Куди, каже, хилить доля,

Туди й треба гнуться.

У корейському фольклорі цьому прислів'ю відповідає: "доля людини – на небесах".

Теплий кожух, тільки шкода,

Не на мене шитий [4, 98].

Схожий зміст у корейського прислів'я про те, що яблуко на малюнку – це дуже смачно.

Купили хріну, треба з'їсти,

Їжте очі, хоч повилазьте –

Бачили що купували? [4, 915].

У Кореї говорять, що якщо людина купила багато гірчиці, то вона буде, хоча й плачучи, але їсти її, не бажаючи викидати.

Понад 250 рядків поеми відведено пісням. У своїх піснях поет використовував народні мотиви, але ніколи не копіював фольклор. Пісня відбиває характер, думи народу та його сподівання. Перекладаючи слова, я вказував, що це пісня прямо у тексті, на жаль, передати ритм та риму пісенних фрагментів засобами корейської мови неможливо.

Коментатори вказують на такі пісні в тексті поеми:

Була собі Гандзя... [4, 511].

Перед паном Хведором... [4, 525].

Ой, волохи, волохи... [4, 931].

Літа орел, літа сизий... [4, 973].
Ночували гайдамаки... [4, 1023].
Ой, гоп таки так... [4, 1057].
Ой, гоп того дива... [4, 1075].
Якби таки або так, або сяк... [4, 1094].
Од села до села... [4, 1748].
Не дивуйтеся, дівчата... [4, 1780].
Отак чини, як я чиню... [4, 1787].
На городі пастернак... [4, 1787].
Ой, гоп гопака... [4, 1882].
Як була я молодою... [4, 1906].
Заганяйте квочку в бочку... [4, 1916].
Ой, сип сирівець... [4, 1937].
Загрібай, мамо жар... [4, 2088].
А мій батько орендар... [4, 2312].
Ой, гоп по вечері... [4, 2329].

Треба підкреслити, що на основі фольклорної моделі Т. Шевченко створював нові, власні пісні, яких не було у народному репертуарі (наприклад, "Літа орел, літа сизий"). Особливо сильне враження справляють останні рядки поеми:

А в нашого Галайди хата на помості
Грай, море! Добре, море!
Добре буде, Галайда! [4, 2569].

Важливу роль у поемі відіграють метафори. Перекладач або читач, який не розуміє метафор, не зможе зрозуміти поему. Часто нерозуміння змісту одного слова не дозволяє зрозуміти цілу фразу (заважає розумінню цілої фрази), оскільки слово може приховувати її значення. Наприклад, іронічна назва розділу, слово "Гупалівщина", означає загибель поляків: "ляхи погупали, як груші". "Свято в Чигирині" – початок повстання, "Червоний бенкет" – кривава битва.

Попливуть, і потім ти, білолиций,

По синьому небу вийдеш погулять... [4, 10].

Т. Шевченко порівнює місяць з парубком, який вийшов увечері погуляти. Я не використовував персоніфікацію у корейському перекладі. У японському перекладі Такі Мураї "білолиций" замінено словами "біла зоря".

Степ чорніє і могила

З вітром розмовляє... [4, 112].

У даному випадку в корейській мові можна використовувати ту ж персоніфікацію, що й у Т. Шевченка.

Та як люльки закурили

В Польщі на пожарі... [4, 144].

І зарідають чорні гори.

Згадайте праведних гетьманів... [4, 1137].

Люльки закурили,
Страшно, страшно закурили!
І в пеклі не вміють
Отак курить [4, 1670].
Ревуть гори і будинок
З ляхами гуляє... [4, 1978].
Посіяли гайдамаки
В Україні жито.
Та не вони його жали... [4, 2533].

Такі метафори також використовуються корейськими авторами, тому буквальний переклад буде сприйнято читачем.

Нарешті про ритміку та риму. Відбити поліфонічну ритміку Шевченка (14-складовий, 12-складовий вірш або 4-стопний амфібрахій) виявилось неможливим. Я перекладав увесь твір вільним віршем (корейською мовою неможливо передати європейські ритмічні форми). Англійський переклад зберігає риму, але втрачає ритміку, китайська, японська та корейська мови не дозволяють зберегти ні ритм, ні риму (у чому можна пересвідчитись, ознайомившись із текстом мого перекладу в додатку).

"Гайдамаки" – один з найскладніших творів Т. Шевченка. Для того, щоб якісно його перекласти, треба володіти високою технікою перекладу.

1. Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті. – К. 1988; 2. *Одарченко П. Т. Г. Шевченко і українська література.* – К., 1994; 3. Т. .Г. Шевченко "Заповіт" мовами народів світу. – К., 1989; 4. Тарас Шевченко: повне зібрання творів у дванадцяти томах. – Т. 1–2. – К., 1989.

Л. Коломієць, докт. філол. наук, проф.

ФРАЗЕОЛОГІЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ АНГЛОМОВНИХ ПЕРЕКЛАДІВ ПОЕТИЧНИХ ТВОРІВ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Фразеологію поетичних творів Тараса Шевченка як перекладознавчу проблему, зокрема на матеріалі англомовних перекладів, найгрунтовніше дослідила Р. П. Зорівчак, присвятивши цій темі десятки своїх наукових публікацій, у тім числі й захищену 1976 року в Київському університеті імені Тараса Шевченка кандидатську дисертацію [3]. Р. П. Зорівчак – автор численних виступів на наукових Шевченківських конференціях і симпозіумах, шевченкознавчих публікацій у вітчизняних і зарубіжних періодичних виданнях, багатьох енциклопедичних статей про англомовних перекладачів творів Тараса Шевченка в "Українській літературній енциклопедії" (у 5 т. /Редкол.: І. О. Дзевєрін (відп. ред.) та ін. – К.: "Українська енциклопедія" ім. М. П. Бажана, К., 1988–1995) та в "Шевченківському словнику" (у 2 т. /Редкол.: І. Я. Айзеншток,

В. А. Афанасьєв, М. П. Бажан та ін. – К.: Голов. ред. УРЕ, 1976–1977 (2-е вид. 1978). Р. П. Зорівчак уперше науково сформулювала і ґрунтовно висвітлила проблему перекладу фразеологізмів, зокрема авторських, у Шевченкових творах [2]. Проте ця проблема настільки складна і багатогаспектна, що її ще далеко не висчерпано.

Нижче стисло розглянемо загальні особливості цитованих у цій статті англословних видань перекладів творів Т. Г. Шевченка.

Перекладач Гантер, Олександр Джердин (1868–1940) підготував і здійснив перше англословне видання творів Т. Шевченка в Канаді: *The Kobzar of the Ukraine. Being Select Poems of Taras Shevchenko. Translated by Hunter, Alexander Jardine* (Вінніпег: Видання перекладача, 1922), до якого увійшли вільні переклади віршів і поем із поясненнями й життєписними даними про поета (всього 22 твори, окремі зі значними скороченнями). Друге, факсимільне, видання перекладів Гантера з'явилося 1961 року (Нью-Йорк, Вінніпег: Українська видавнича спілка "Говерла"; у редакції І. Б. Рудницького).

Американський славіст, україніст, перекладач Меннінг Кларенс Огастус (1893–1972) є автором численних досліджень з української літератури. Серед його шевченкознавчих розвідок: "Тарас Шевченко як світовий поет" (1945), "Освіта Шевченка" (1952), ""Кавказ" Шевченка" (1960), "Шевченко в англійській літературі" (1961), "Тарас Шевченко – поет України" (1973). Меннінг – перекладач, упорядник і автор передмови англословного видання "Тарас Шевченко. Поет України. Вибрані поезії", до якого увійшли 35 віршів і два уривки, перекладені неримованим віршем: *Shevchenko, Taras. The Poet of Ukraine. Selected Poems. Translated with an Introduction by Clarence A. Manning* (Джерси-Сіті, 1945).

Англійська перекладачка Віра Річ (нар. 1936) – людина подвижницького служіння справі поетичного перекладу – подарувала англословному читачеві свої переклади творів українських поетів XVII–XVIII ст., Маркіяна Шашкевича, Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки. 2006 року в КНУ ім. Тараса Шевченка була захищена кандидатська дисертація, присвячена творчому методу цієї талановитої особистості: Г. М. Косів "Перекладацький метод Віри Річ як інтерпретатора української художньої літератури". За спостереженням Р. П. Зорівчак, "у 1960–65 рр. вона опублікувала переклади 51 твору Т. Шевченка, в тому числі 9 поем та уривка поеми "Княжна". Шістнадцять творів – поема "Неофіти", балада "Причинна", вірші "Холодний яр", "Чигрине, Чигрине". "Маленькій Мар'яні" та ін. – перекладено вперше" [4, 288–289]. У збірці вибраних поезій Т. Г. Шевченка в перекладах Віри Річ "Пісня з темряви" – *Song out of Darkness. Selected Poems by Taras Shevchenko. Translated from the Ukrainian by Vera Rich* (Лондон, 1961) – опубліковано такі твори: Причинна, Думка (Тече вода в синє море), Думи мої, думи мої, Тарасова ніч, Вітер з гаєм розмовляє (Човен), Гамалія, Розрита могила, Чигрине, Чигрине, Сон (Комедія), Чого мені тяжко?, Не

завидуй багатому, Великий Льох, Наймичка, Кавказ, І мертвим, і живим..., Холодний Яр, Маленькій Мар'яні, Минають дні, минають ночі, Заповіт, Мені однаково, чи буду, Ой три шляхи широкії, Садок вишневий коло хати (Вечір), Чи ми ще зійдемося знову?, Сонце заходить, Мені тринадцятий минало, І небо невмите, і заспані хвилі, Не для людей, тієї слави, Закувала зозуленька, Не тополю високою, І широкою долину, І знов мені не привезла, За сонцем хмаронька пливе, Огні горять, музика грає, Неофіти, Ой діброво – темний гаю!, І день іде, і ніч іде, Якось-то йдучи уночі, Чи не покинуть нам, небого.

Канадський славіст, лексикограф, літературознавець, перекладач Андрусишин, Костянтин (Кость) Генрік (1907–1983) підготував добірку перекладів творів Шевченка до впорядкованої ним академічної антології української поезії "The Ukrainian Poets. 1189–1962" (вид-во Торонтського ун-ту, 1963), до якої також написав вступ, біографічні довідки про 102 поетів і примітки. Кость Андрусишин виконував підрядкові переклади, а його незмінний побратим у справі англомовного перекладу канадський письменник, перекладач, філолог, публіцист Вотсон Кіркконнел (1895–1977) здійснював поетичне оформлення. Через це, очевидно, в перекладах домінує семантичний підхід, при якому поетичний розмір першотворів не обов'язково дотримується. Вершинним досягненням співпраці двох професорів-ентузіастів популяризації Шевченкової творчості стало перше майже повне видання "Кобзаря" англійською мовою: *The Poetic Works of Taras Shevchenko. The Kobzar. Translated from the Ukrainian by C. H. Andrusychen and Watson Kirkconnell* (вид-во Торонтського ун-ту, 1964) зі вступною статтю і примітками К. Андрусишина.

У контексті проблеми відтворення у перекладі Шевченкових фразеологізмів, яка гостро постає, зокрема, й перед англомовними інтерпретаторами творів Кобзаря, доцільно дещо детальніше спинитися на складній структурі фразеологізму, що й зумовлює низку труднощів при його перекладанні іншими мовами.

Фразеологізм відтворюється в мовленні у фіксованому співвідношенні семантичної структури і певного лексико-граматичного складу. До фразеологізмів зараховують і *крилаті слова* – висловлювання афористичного характеру, що належать певному автору чи походять з анонімного літературного джерела. Основними й універсальними прикметами фразеологізму є: переосмислення, чи семантична *транспозиція*, лексико-граматичного складу, усталеність і відтворюваність.

Крилаті вислови відображають культурно-історичний досвід народу, а нерідко й особливості історичного розвитку даної мови. Крилаті вислови належать до фразеологізмів-речень або усталених фраз. Комунікативна функція крилатих висловів обумовлює їх розчленування на *диктум* (значення речення) і *модус* (операція, виконувана мислячим суб'єктом),

а разом з тим і семантичну двоплановість – здатність позначати конкретну ситуацію, співвідносну з об'єктивною модальністю, і її переносний смисл за рахунок сприйняття "буквального" значення як образного мотивування, співвідносного з оціночною і суб'єктивно-емоційною модальністю. Лексико-граматичний склад таких фразеологізмів поєднує пряме і переосмислене значення. Диктум як об'єктивна частина значення крилатого вислову співвідноситься з модусом, тобто з тим, що розуміється автором.

При перекладі, звичайно ж, найбільше потерпає модус крилатого вислову. Шевченкові поезії утвердились в українській етнокультурній свідомості зітканими ледь не всуціль із нетлінних крилатих висловів, адже вони активно формували цю свідомість упродовж півтора століть. "Недопереклад" авторського модусу підступний тим, що він залишається непомітним для іншомовного читача. Проте це дуже істотна втрата для цілісності (повноцінності, адекватності) крилатого вислову.

Чи справді жоден з англомовних перекладів творів Тараса Шевченка "не витримує жодної критики", як стверджував американський україніст Григорій Грабович в інтерв'ю для часопису "Вісті з України" у червні 1998 р. [цит за: 4, 296]? Поетичний переклад – це радше наближення до оригіналу, і аж ніяк не ідеальний двійник. Наближення до неможливого ідеалу.

Недопереклад авторського модусу, непомітний для англомовного читача, зустрічається і у визнаних досі найадекватнішими перекладах Віри Річ. Візьмімо, зокрема, поезію "Чигрині, Чигрині", де автор звертається до антропоморфізованого образу міста Чигирин, колишньої гетьманської резиденції, адміністративно-політичного центру України в 1648–1660 рр., з інтонацією любові й гіркого жалю за його минулою козацькою славою: ... і про тебе, / **Старче малосилий**, / Ніхто й слова не промовить, / Ніхто й не покаже, / Де ти стояв? чого стояв? / І на сміх не скаже! [5, 171]. У перекладі підкреслене словосполучення набуває смислового ухилу: ...and of thee, thyself, / **Thou dotard, old and feeble**, / No one will even say a word, / No one will point the place / Where thou once didst stand, nor why... / Not even in jest would say! [6, 23], де **dotard** означає "старий дурень, що вижив з розуму, впав у дитинство". Відтак проблема впливає з недоперекладу семантичного змісту української лексеми "старець" у Шевченковому шанобливому, аж ніяк не глузливому!, звертанні "Старче...".

Аналогічна проблема постає і з перекладом багатозначної лексеми "юродивий": А я, **юродивий**, на твоїх руїнах / Марно сльози трачу... [5, 171]. У перекладі **юродивий** втрачає свій божественний пророчий дар і стає **demented – божевільним, недоумкуватим**: And I, on thy ruins, **demented**, remain / And uselessly pour out my tears [6, 23].

Одначе, такий переклад цієї лексеми цілком виправданий тоді, коли вона зустрічається в Тараса Шевченка у відповідному значенні

(божевільний, недоумкуватий), зокрема: *Схаменіться, недолюди, / Діти юродиві!* (поема "І мертвим, і живим...") [5, 250]. У Віри Річ: *Shake your wits away, you brutes, / You **demented children!*** [6, 74]

Порівняймо вицитуваний переклад Шевченкового крилатого вислову Вірою Річ із кількома іншими перекладами.

В О. Гантера: *Arouse ye, unnatural ones, **Children of Herod!*** (Іродові діти) [8, 82]. У К. Меннінга: *Pay attention, O hyenas, / **crazy little children!*** (божевільні малі діти) [7, 172]. У К. Андрусишина і В. Кіркконнела: *Come to your senses, ruthless ones, / O **stupid children, folly's sons!*** (нетямущі діти, сини глупоти /безрозсудності /примхи /безумства) [9, 136].

Переконуємося, що не менш проблемною лексемою поряд із багатозначним прикметником "юродивий" виявляється Шевченків неологізм "недолюди" (варіант, за "Словарем української мови" Бориса Грінченка, "недолюдки": *Схаменіться, **недолюдки**, / Діти юродиві!* [1, 544]. "Недолюд" чи "недолюдок" – негідний імені людини.

Цікаво, що і в звертанні "Схаменіться..." маємо різночитання: *Shake your wits away* (Негайно струсність своїм розумом), *Arouse ye* (Прокиньтесь), *Pay attention* (Зверніть увагу, прислухайтесь), *Come to your senses* (Опритомнійте, прийдіть до тями).

Для лексики "недолюди" найточнішим відповідником є варіант Віри Річ: *you brutes* (brute – тварина, тварюка). Варіант О. Гантера *unnatural ones* (unnatural – неприродний) замикає значення на психічній патології адресатів, яка закріплюється наступним рядком: *Children of Herod* (Іродові діти). Ім'я Ірода Великого, римського царя Іудеї з 37 р до н. е., стало загальним ім'ям: *лиходій, харцизьяка, вража душа, ірод*. Проте Шевченко звертається не до патологічних виродків, а до затруєних самооманою й імперською пропагандою, але не безнадійних, земляків своїх. Варіант К. Меннінга *O hyenas* (hyena – зоол. гієна; жорстока, підступна тварина) конкретизує асоціації в тому ж смислового полі, що й у варіанті Віри Річ. Варіант К. Андрусишина і В. Кіркконнела *ruthless ones* (ruthless – безжальний, жорстокий) точно подає словесний зміст (безобразну, узагальнену характеристику), але втрачає емоційний зміст. Тому, очевидно, в наступному рядку перекладачі вирішують компенсувати емоційний заряд крилатого вислову синонімічною парою: *O **stupid children, folly's sons!*** (О, **нетямущі** діти, сини **глупоти** /безрозсудності /примхи /безумства).

Повернімось до поезії "Чигрине, Чигрине". Далі складним для перекладу образним висловом виявився фразеологічний зворот **дупло холодне**, що символізує збайдужіле, згасле для почуттів серце: *...заснула Вкраїна, / Бур'яном укрилась, цвіллю зацвіла, / В калюжі, в болоті серце прогнойла / І в **дупло холодне гадюк напустила**, / А дітям надію в степу оддала* [5, 171]. – *But Ukraine / Has fallen asleep, mould-grown, covered in weeds, / Set her heart there to rot in the mud, in a puddle, / **Let in poisonous snakes to a tree-trunk's cold hollow**, / To her*

children a hope in the steppe she bequeathed... [6, 23]. Перекладачка конкретизує цей образ-символ: **a tree-trunk's cold hollow**, що означає "холодне дупло стовбура дерева". Надмірно конкретизований образ перетворюється на звичайну метафору, втрачаючи якість символу, що полягає в здатності умовно виражати сутність якогось явища.

Перекладач Шевченкової поезії опиняється перед проблемою неперекладності окремих лексем чи авторських значень. Так, лексема **безталанний** в українській мові та в Шевченковому лексиконі означає "той, хто не має талану /долі" (а не "той, кому не таланить"!)). Саме в цьому значенні Т. Шевченко вживав указану лексему в поезії "Чигрині, Чигрині": *Може, верну знову / Мою правду безталанну, / Моє тихе слово* [5, 172]. А у вірші "Минають дні, минають ночі" поет прямо звертається до Бога, бажаючи собі **долі**: повноти життя, активної ролі в бутті своєї нації, реалізованості свого людського призначення, хоч яким воно виявиться нелегким чи навіть нестерпним: *Доле, де ти! Доле, де ти? / Нема ніякої, / Коли доброї жаль, Боже, / То дай злої, злої!* [5, 265]. Тож Шевченкова **правда безталанна** – це правда пророча, але не реалізована як доля в бутті нації та в індивідуальному бутті поета (на противагу до "**сеямої правди на землі**", якої просить його серце, – втілення повноти буття українського народу).

Віра Річ переклала зацитований вислів так: *I shall bring back, maybe, / My truth, all fortuneless, my words / Spoken quietly* [6, 24]. Лексема **fortuneless** – *неудачливий; бідний, позбавлений засобів на існування* (пор.: *a fortuneless young girl* – *безприданниця*) – походить від **fortune** – *щастя, удача, щасливий випадок; доля* (в значенні *фортуна*), *жереб; багатство, статки* (зокр., *a man of fortune* – *багата людина*). Відтак **fortuneless** лише частково передає значення лексеми **безталанна**. В англійській мові не існує цілком еквівалентного слова для неї. Семантичний відповідник до іменника **малан** – **destiny** (пор.: *to start on one's destiny* – *піти шляхом, приреченим долею*), але прикметник зі значенням **безталанний** від цієї лексеми не утворюється. Семантично точним перекладом було б словосполучення *without destiny* (*без долі*), проте воно надто обтяжуватиме структуру поетичного рядка. Тому повертаємось до **fortuneless** як найближчого компромісного рішення.

Водночас словосполучення "**моє тихе слово**" Віра Річ, очевидно, внаслідок поверхової інтерпретації, також передає неточно: "*my words spoken quietly*" ("*мої слова, промовлені тихо /мирно /спокійно*"). Чому Шевченкове слово **тихе**? Не тому, що промовлене тихо, а тому, що *забуме*. Автограф поезії датовано: "19 февраля 1844. Москва". З чужини звертає Шевченко своє слово до України, де його голос звіддалік, мабуть, і не буде почутий, де поета вже, може, й забули, як забули *правду* про свою суть і своє призначення, – *правду, яку поетові мріялося вернути знову*.

Складними для перекладу поняттями в цій поезії, серед інших, є й

виділені в цитованому нижче уривку: ...*Ножі обоюдні, / Розпанахають погане, / Гниле серце, **трудне**, / І вицідять **сукровату**, / І наллють живої / Козацької тії крові, чистої, святої!!!* [5, 172] Ось переклад Віри Річ: ...*two-edged blades / That will cleave **the evil**, rotten / **Sickly** heart, will drain / From it all **the poisoned blood**, / And in its place will pour / Into it living Cossack blood, / Holy, clean and pure!..* [6, 24] У перекладі **погане** серце – **the evil** heart (evil – злий, зловмисний, лихий), а **трудне** – **sickly** heart (sickly – хворий, хирлявий; хворобливий; слабкий, що ледь жевріє). В обох випадках переклад є вдалою експлікацією одного із семантичних шарів указаних лексем. Так, у перекладі лексеми **погане** актуалізовано значення *лихе, зіпсоване, розпусне*, хоч на поверхні лежить інше значення: *огидне, бридке*, що відповідає англійській лексемі *foul* (поганий, зіпсований; смердючий, гідкий, з бридким запахом), адже серце *гниле*. А в перекладі лексеми **трудне** актуалізовано значення *хворе, хворовите*, але оригінал містить також значення *болісне (sore) чи болюче (aching, sore)*, знову ж таки, тому що *гниле*. **Сукровату** (сукровицю) перекладено як **the poisoned blood** (отруєну кров). Такий переклад можна назвати метонімічним перенесенням на основі логічного розвитку поняття. Стан (результат) замінено причиною: *сукровата* кров, бо *отруєна*. Одначе в оригіналі актуалізується інтенсивно негативне значення, якому в англійській мові відповідає лексема *ichor* (мед. *сукровиця, злоякісний гній*).

"Музика починає атрофуватися, коли вона занадто віддаляється від танцю; ...поезія починає атрофуватися, коли вона стає занадто віддаленою від музики" (Езра Паунд). Така доля багатьох перекладів поезій Тараса Шевченка: жива поезія в них віддаляється від музики. Так, практично всі *англомовні* рядки Шевченкових творів виявляються значно довшими і багатослівнішими за оригінали. Дивно спостерігати цю закономірність саме у випадку англомовних перекладів, адже основною проблемою при перекладі з *англійської* мови є якраз короткість англійського поетичного рядка, пов'язана з аналітичною будовою мови, і майже неминуче його подовження при перекладі українською, що, як відомо, належить до синтетичної групи мов, і слова в ній об'єктивно довші за англійські слова.

Візьмімо для прикладу початок поеми "Кавказ":

*За горами гори, хмарою повиті,
Засіяні горем, кровію политі.*[5, 246]

*Mountains beyond mountains, crags in stormclouds cloaked,
Wild heights sown with sorrow, soil that blood has soaked.
Tr. by V. Rich [6, 69]*

High mountains on mountains with clouds e'er surrounded,

Illuminated by sorrow, with blood ever watered.
Tr. by C. Manning [7, 166]

*Beyond the hills are mightier hills,
Cloud mountains o'er them rise,
Red, red have flowed their streams and rills
They're sown with human woes and sighs.*
Tr. by A. J. Hunter [8, 69]

Або крилаті вислови з поеми "І мертвим, і живим...", написаної того ж року, що й поема "Кавказ" (обидві входять до рукописної збірки "Три літа" і датуються 1945 р.):

*В своїй хаті своя й правда,
І сила, і воля.*[5, 250]

*In one's own house, – one's own truth,
One's own might and freedom.*
Tr. by V. Rich [6, 74]

*In your home, you'll find your justice
And your strength and freedom!*
Tr. by C. Manning [7, 173]

*Nor yet in Heaven,
Nor in stranger's fields,
But in your own house
Lies your righteousness,
Your strength and your liberty.*
Tr. by A. J. Hunter [8, 83]

*Учітесь, читайте,
І чужому научайтесь,
Й свого не цурайтесь.*[5, 254]

*Study, read and learn
Thoroughly the foreign things –
But do not shun your own...*
Tr. by V. Rich [6, 79]

*Go to learn and study
And the foreign knowledge master,
But don't spurn your own.*
Tr. by C. Manning [7, 178]

*Gain knowledge, brothers! Think and read,
And to your neighbour's gift pay heed, –
Yet do not thus neglect your own...*
Tr. by C. Andrusyshen & W. Kirkconnell [9, 136]

О. Гантер переспівує Т. Шевченка. Це добре помітно на таких коротких крилатих висловах, як наступний: *Не вмирає душа наша, / Не вмирає воля* [5, 246]. У Гантера: *Our souls yield not to grievous ills, / To freedom march our stubborn wills* [8, 69]. Порівняймо з перекладами К. Меннінга: *And our human spirit dies not / And our freedom dies not...* [7, 166] і Віри Річ: *For our soul shall never perish, / Freedom knows no dying...* [6, 69], які ближчі до Шевченкового місткого лаконізму, хоч і дещо довші.

Відхилення від модусу Шевченкових крилатих висловів найпомітніші там, де в оригіналі розуміються символічні значення з багатошаровою семантикою. Зокрема, розгляньмо кілька прикладів із поеми "І мертвим, і живим...". *Обніміте ж, брати мої, / Найменшого брата* [5, 254], – звертається автор до своїх земляків. Переклад Віри Річ: *Come, my brothers, and embrace / Each your **humblest** brother* [6, 80]. Переклад К. Меннінга: *Oh, embrace, my dearest brothers, / E'en your **poorest** brother...* [7, 178] Переклад К. Андрусишина і В. Кіркконнела: *Then, O my brothers, as a start, / Come **clasp your brothers to your heart**...* [9, 136] Різні перекладачі актуалізують різні смислові аспекти лексеми із широким значенням **найменшого**: у Віри Річ – **humblest** (*найпокірливішого, найсмирнішого, найраболіпнішого, найнепомітнішого*); у К. Меннінга – **poorest** (*найбіднішого, найбідлашнішого, найжалюгіднішого, найнужденнішого*); у К. Андрусишина і В. Кіркконнела цей символізуючий епітет випущено – **clasp your brothers to your heart** (*пригорніть своїх братів до свого серця*).

Іншим прикладом варіативності в інтерпретації символічного змісту є переклади наступного Шевченкового фразеологізму: *І світ ясний, не вечірній / Тихо засіяє* [5, 255]. Переклад Віри Річ: *And a clear light, not a twilight, / Will shine forth anew...* [6, 80] (І ясне світло, а не присмерк, / Сятиме надалі по-новому). Переклад К. Меннінга: *Then **the sun will shine eternal, / Quietly and sweetly**...* [7, 179] (Потім сонце сятиме вічне, / Тихо і ласкаво). Переклад К. Андрусишина і В. Кіркконнела: ***No twilight but the dawn shall render / And break forth into novel splendour**...* [9, 137] (Не сутінки, а світанок прийде [на допомогу] / І розвидниться у новий / незвичний / незвіданий блиск / пишноту / розкіш / велич / славу). У Віри Річ та в К. Андрусишина і В. Кіркконнела **не вечірній** перекладено з часовою конкретизацією: як **not a / no twilight** (не сутінки / присмерк), причому в обох перекладах акцентується новизна світла (**Will shine forth anew... – And break forth**

into novel splendour), а в К. Андрусишина і В. Кіркконнела цю новизну підкреслено антитезою *No twilight but the dawn*, хоч в авторському тексті *ceim* (і *світло*, і *світ*) *засіяє* тому, що *оживе* добра слава, / *Слава України*... К. Меннінг подає метонімічний переклад: світло з його складними характеристиками поступається місцем своєму джерелу – *the sun will shine eternal*. Усі розглянуті переклади зміщують оціночно-емоційну модальність Шевченкового вислову з просторової на часову шкалу: у Т. Шевченка материнська усмішка осяє світ, від якої він *тихо засіяє*.

Як видно неозброєним оком, переклади значно різняться між собою, однак трапляються випадки повних збігів у перекладах окремих фразеологізованих зворотів, як-от наступний з поеми "Сон (Комедія)": *А той нишком у куточку / Гострить ніж на брата* [5, 180]. Переклад Віри Річ: *One, crouching in the corner, whets / His knife against his own / Brother*... [6, 26] (Той, присівши у кутку, / Гострить свій ніж проти свого власного брата). Переклад К. Меннінга: *This one, crouching in the corner, / Aims to kill his brother*... [7, 130] (Цей, присівши у кутку, / Наміряється вбити свого брата). Обидва переклади конкретизують, візуалізують значення фразеологізму *нишком у куточку* за допомогою дієприкметника *crouching* (*присівши / припавши до землі*). Семантичними відповідниками до прислівника *нишком* можуть бути лексеми *furtively, secretly, underhand* (нишком, крадькома). Проте якщо поєднати будь-яку з цих лексем із прямим перекладом *у куточку* – *in the corner*, то вислів звучатиме тавтологічно, оскільки в англійській мові існує усталене словосполучення *in a corner* – *потайки, нишком*. Очевидно, прагнення уникнути тавтології й продиктувало перекладачам однакове рішення.

Особливо складно відтворити авторську іронію з її емоційними відтінками, лаконізм форми і символізм змісту, характерні для Шевченкового стилю. Та не лише іронія, але й семантична багатшаровість Шевченкової антитези "батьків-царів" і "лицарів великих" згладжується у перекладах "Кавказу":

Слава! слава! / Хортам, і гончим, і псарям, / І нашим батькам-царям / Слава. / І вам слава, сині гори, / Кригою окуті. / І вам, лицарі великі, / Богом не забуті. [5, 247]

Переклад Віри Річ: *...Glory! Glory! / Glory to wolf-hounds, trappers, hunters, / And to the tsars, our "little fathers", / Glory! / And glory to you, dark-blue mountains, / Frost and snow protect you; / And to you, great-hearted heroes, / God does not forget you.* [6, 70]

Переклад К. Меннінга: *Glory! Glory! / To dogs and hunters and the trainers / And to the tsars, our dearest fathers! / Glory! / Glory be to you, blue mountains, girded with your ice, / And to you, ye aged heroes, / By God not forgotten!* [7, 167]

Переклад О. Гантера: *To all the Czars who in triumph rode, / With their hounds and gamekeepers, / Their dogs and their beaters, / May glory be! / To*

*you be glory, hills of blue, / All clad in monstrous chains of frost. / Glory to you, **ye heroes true**, / With God your labors are not lost.* [8, 71]

Переклад К. Андрусишина і В. Кіркконнела: *Let glory go / To hounds and harriers* and those who train them, / And **our beloved tsars**, may glory stain them! / Glory likewise to you, ye mountains blue, / Couched in your snow and ice beyond our view; / And you, **ye mighty warriors of the sword**, / Still unforgotten by the eternal Lord!* [9, 132]

*Those who harry the freedom-loving people as if with dogs (коментар перекладачів – Л.К.) [9, 132].

Впадає в око нехарактерна для поетичного перекладу особливість перекладацької версії К. Андрусишина і В. Кіркконнела, які у виносці до лексеми *harriers* (від *to harry* – здійснювати набіги, спустошувати; набридати, мучити) подають свій коментар ("Ті, хто полює на волелюбних людей, як мисливець із собаками"). Перекладацький коментар у вигляді виносок властивий академічному типові перекладу, яким і є цитоване видання. Академічний переклад має як свої плюси, так і мінуси. Виноски сприяють кращому розумінню реалій Шевченкової доби, але вони не сприяють цілісності естетичного сприйняття твору. В перекладах К. Андрусишина і В. Кіркконнела, як візріцево академічних, домінує смисловий підхід над образно-естетичним. І цитований вгорі фрагмент якнайкраще це засвідчує.

Російське фразеологізоване звертання "Царь-батюшка" набуло в Тараса Шевченка саркастичного забарвлення. Мешканці Великої Британії Вірі Річ модус Шевченкового крилатого вислову "*Слава! слава! Хортам, і гончим, і псарям, і нашим **батюшкам-царям слава***" виявився малозрозумілим, що засвідчується появою в перекладі словосполучення "*little fathers*" – як результату формально-граматичного підходу до лексеми "батюшка", що містить зменшувальний суфікс, який англійською мовою можна передати за допомогою окремої лексеми *little*, але не в даному контексті. Форму *шанобливо-пестливого* російського звертання до батька "Батюшка..." Т. Шевченко наситив потужним *негативним* емоційно-смисловим підтекстом за принципом прихованої антитези, яка відтворюється у перекладах К. Меннінга (*to... **our dearest fathers**: нашим... найдорожчим батькам*) та К. Андрусишина і В. Кіркконнела (*to... **our beloved tsars**: нашим... коханим царям*), а в перекладі О. Гантера на її місці зустрічаємо узагальнення (*to **all the Czars**: усім царям*), яке знижує експресивність перекладу, але не руйнує смислового змісту.

Зате у Вірі Річ доволі близько відтворено модус Шевченкового звертання до борців за незалежність свого краю "*лицарі велуки*": "***great-hearted heroes***" (*великодушні герої*), тоді як у К. Меннінга наштовхуємось на "***aged heroes***" (*старі/зрілі герої*). У О. Гантера виявився найвдаліший з усіх варіант, де завдяки інверсії зберігається і

смісловий, і емоційний зміст словосполучення: *"heroes true"* ("справжні герої"). К. Андрусин і В. Кіркконел пропонують задовгий, туманно-книжний відповідник: *"mighty warriors of the sword"* ("могутні воїни меча /зброї /воєнної сили"). Проте ключова лексема *лицарі* (англ.: *knights*), яка в оригіналі має символічне значення (лицарі **волі** й чеснот, пов'язаних із жертвною боротьбою за неї) не зустрічається в жодному з наведених перекладів.

Семантична двоплановість Шевченкового фразеологізму часто губиться в перекладах; залишається образно-конкретне, "буквальне" значення фразеологізму, а переносний смисл втрачає експресивну силу: суб'єктивно-емоційну модальність. Таким чином, модус крилатих висловів Тараса Шевченка доволі часто залишається недоперекладеним, але цього цільовий читач якраз і не може помітити, якщо він не обізнаний ґрунтовно з творчість поета в оригіналі.

1. Грінченко Б. Словарь української мови: У 4 т. Репринт видання 1907–1909 рр. – К.: Вид-во АН УРСР, 1958–1959. – Т. 2. З – Н. – 1958; 2. Зорівчак Р. П. Авторські фразеологічні новаторства як перекладознавча проблема (на матеріалі англословних перекладів творів Тараса Шевченка) // Мовні і концептуальні картини світу: 36. наук. праць / КНУ ім. Тараса Шевченка. Ф-т інозем. філології; Редкол.: О. І. Чередниченко (гол. ред.), А. Д. Бєлова, Н. Ю. Жлуктенко та ін. – Київ, 2001. – № 5; 3. Зорівчак Р. П. Фразеология писателя как проблема перевода (на материале переводов поэтических произведений Т. Г. Шевченко на английский язык): Автореф. дис. канд. филол. наук. 10.02.04 – германские языки / КГУ им. Т. Г. Шевченко. – Киев, 1976; 4. Зорівчак Р. П. Художнє слово України в англословному світі // Українознавство в розбудові держави. У трьох книгах. Книга перша. – Київ, 1994; 5. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: У 12 т. / Редкол. Є. П. Кирилюк (голова) та ін. – Т. 1. Поезії, 1837–1847 рр. / Упоряд. та комент. В. С. Бородіна та ін.; Ред. В. С. Бородин. – К., 1989; 6. *Shevchenko, Taras. Song out of Darkness. Selected Poems. Translated from the Ukrainian by Vera Rich with Preface by Paul Selver, a Critical Essay by W. K. Matthews. Introduction and Notes by V. Swoboda* (Lecturer in Russian and Ukrainian, School of Slavonic and East European Studies, University of London). London: The Mitre Press, 1961; 7. *Shevchenko, Taras. The Poet of Ukraine. Selected Poems. Translated with an Introduction by Clarence A. Manning.* – Jersey City, N.J., 1945; 8. *The Kobzar of the Ukraine. Being Select Poems of Taras Shevchenko. Translated by Hunter, Alexander Jardine.* Вінніпег: Видання перекладача, 1922; 9. *The Ukrainian Poets. 1189–1962. Selected and translated into English Verse by C. H. Andrusyshen, M.A., Ph.D., Professor in the University of Saskatchewan, and Watson Kirkconnell, Ph.D., D.LITT., L.H.D., D.P.E.C., LL.D., D.ÈS L., President of Acadia University.* – Published for the Ukrainian Canadian Committee by University of Toronto Press, 1963.

Н. Петриченко, канд. педаг. наук, доц.

ПРОБЛЕМА "АВТОР-ЧИТАЧ" У ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА ТА В ПОЛЬСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТ.

Для розгляду у запропонованій статті пропонується дуже важлива, на

наш погляд, проблема взаємодії "автор-читач" у художньому тексті близьких слов'янських літератур, яка охоплює і історико-літературний, і теоретичний матеріал, і є "ключовою" для літературознавства взагалі, адже йдеться про сприйнятність художнього слова сучасниками для наступних поколінь та близьких народів.

Фактичним матеріалом для розгляду є творчість Т. Шевченка та проза польських письменників Юзефа-Ігнація Крашевського, Міхала Чайковського і Теодора-Томаша Єжа. На прикладі цих творів, які лежать у колі творчих зацікавлень автора статті, можна простежити, якими засадами керувався той чи інший автор літературних творів ХІХ століття, які основні ідеї, творчі завдання хотів донести до читача-сучасника та читача у майбутньому.

Перейдемо тепер безпосередньо до наших авторів і спробуємо проаналізувати їхню творчість саме з точки зору проблеми **"автор-читач"** і постатей самих авторів у світлі поставлених перед нами у розвідці завдань.

На засланні Т. Шевченком було створено цілу низку повістей російською мовою (через що ми й розглядаємо їх у контексті українсько-російської прози першої половини ХІХ-го століття, оскільки йдеться, до того ж, про творчість (прозову) такого видатного автора – Н. П.). Перші повісті "Наймичка" і "Варнак" написані на сюжети однойменних антикріпосницьких поем. Півість "Княгиня" також близька до поеми "Княжна". Всі інші повісті мали оригінальні сюжети.

Якщо поставити собі за мету здійснювати аналіз повістей Т. Шевченка незалежно від їхніх ідейно-тематично-сюжетних джерел, то ми побачимо щось на зразок (за структурою, не за змістом) напівдокументального-напівбелетристичного твору, оскільки тут діють персонажі історично-документальні (не з далекого історичного минулого, а чи "прямих" сучасників Т. Шевченка, чи із покоління старшого за автора, причому як українського, так і російського), йдеться, зокрема, про І. Котляревського, В. Жуковського, Карла Брюллова тощо або такі "белетризовані" прототипи, як, скажімо, художників – І. Сошенка (саме того, що сприяв звільненню Т. Шевченка від кріпацької залежності, і негативні: Енгельгарда (поміщика, кріпаком якого і був сам Тарас Шевченко; Арновського – зокрема, Тарновського (власника Каганівки). У повістях "Художник" і "Музыкант" можна відшукати чимало автобіографічного. Дія цих повістей теж відбувається там, де Т. Шевченко перебував у різні періоди свого життя: в Україні, в Петербурзі або на Оршині. Побудова повістей (щодо достовірності викладу і форми) – майже завжди "стилізована" під розповідь мандрівника; мандрівника-супутника автора; випадкового "вдумливого" співрозмовника автора тощо. Це надає повістям певної "старовинності", яка нагадує нам стиль повчально-документальної літератури ХVІІІ-го століття – російської, західноєвропейської, а якщо говорити саме про

українську традицію, то, мабуть, слов'янську літописну, книжкову, не фольклорну у своїй основі.

Повчальний момент у повістях Т. Шевченка відчутно наявний: він фігурує як у його поемах ("Кохайтесь, чорнобриві, та не з москалями, бо москалі – чужі люди, роблять лихо з вами" ("Катерина")), так і у прозових творах. Таких звернень-настанов до читача чимало і в повістях, скажімо, "Для кого это поле засеяно и зеленеет?" – "Когда бы не этот проклятый вопрос, так некстати родившийся в моей душе, я был бы совершенно счастлив, купался бы, так сказать, в тихо зыблемом море свежей зелени. Чем ближе подвигались мы к балу, тем грустнее мне делалось..." (повість "Музыкант"); "С утра до вечера на солнце, без малейшей тени, с утра до вечера, согнувшись, жнёт бедная женщина. И что же? Настал вечер – идёт домой, поёт, а дома не успела повечерять, опять на улице или в саду, и опять поёт, поёт, и поёт, не умолкая, до рассвета. С рассветом целый день, как ни в чём не бывало. О, агрономы-филантропы! Выдумайте вы вместо серпа какую-нибудь другую машину! Вы этим окажете величайшую услугу обречённому на тяжкий труд человечеству" (повість "Наймычка").

Важливим для нас, у руслі нашої теми, є лінгвістичний аналіз, який пропонував відомий мовознавець-славіст Л. Булаховський щодо творчості Т. Шевченка (це стосується, правда, не його прози безпосередньо і навіть не основної частини його творчості – української поезії, а лише російськомовних його поем, зокрема, "засобів інтимізації" в його художньому слові, отже, – і поезії. Візьмемо до уваги й те "застереження", яке робить цитований нами науковець щодо аналізу *Шевченкової* творчості. Він пише: "Я зупиню увагу лише на кількох питаннях, що майже мимоволі виникають при вивченні мови та стилю російських поем Т. Шевченка. Ні для науки взагалі, ні для мене – як дослідника Шевченкової мови – коло питань і положень, пов'язаних із цими поемами, звичайно, і віддалено не вичерпується порушеннями. Хочеться думати, і я, мабуть, не помилюсь, заглибившись у їх вивчення, – що вони становлять у його творчості грань, яка не тільки заслуговує на увагу як усе взагалі, що стосується великої людини й геніального поета, – а й грань важливу" [5,25].

Лінгвістичні особливості як мовне втілення задуму у плані взаємодії "автор–читач" художньої майстерності Т. Г. Шевченка менше, ніж у будь-якого іншого, є лише поверховим. Поет стійких, пронесених через усе життя вражень, емоцій та ідей-намагань, він оформив їх багатогранно, іноді надаючи їм просту і для кожного зрозумілу опуклість, іноді подавши їх лише як хисткі відбитки своєї творчої індивідуальності, багатство й глибина якої все повніше й повніше мають розкриватися лише допитливому оку. Хто готовий пильно придивитися до цих особливостей, має право чекати, – в цьому я певен, – і нових художніх вражень, і – в

іншому плані сприймання, – нових аспектів у розумінні творчої психології великого сина українського народу" [5, 26].

У цьому випадку Л. Булаховський акцентує увагу на питанні, що, пишучи російською (яка є Шевченковою мовою, добре відомою, та все одно – не "рідним ґрунтом") він має рахуватися з традицією, ширше – манерою тієї літератури, "учасником" якої стає.

Позиція Л. Булаховського співвідносна тут із думкою О. Потебні в його відомій статті "Язык и народность": якою мірою можна бути поетом на чужій мові (тобто мові, засвоєній не з дитинства, у живому рідному середовищі), коли Потебня фактично заперечує цю можливість. Що ж стосується саме Т. Шевченка в його російськомовних поемах, то дослідник говорить в основному про те, наскільки це йому щастить зробити: звичайно, це – менш вдало у поемі "Слепая", де він, власне, "перекладає" самого себе, послаблюючи "стилістичні ходи", органічні й натуральні на ґрунті української мови, передачею їх засобами мови (російської – Н. П.), в якій вони ще повинні набути співчутливого сприймання нового читача. Що ж стосується поеми "Тризна", то Т. Шевченко є тут, якщо не наслідувачем, то поетом, що не може не підкорятися цілій низці моментів саме цього жанру в російській стилістичній традиції, моментів, у процесі свого розвитку засвоєних ним порівняно пізно, до того ж, таких, що не стали звичними в його художній роботі. Але, коли він, могутній талант, торкається тематично й стилістично з дитинства близької й зрозумілої йому, через першу ж здобуту, ним освіту, мовної стихії – церковнослов'янських поетичних лексик і фразеологізмів – він стає відносно російських митців цього жанру, не учнем, а геніальним суперником.

На значну увагу у нашій статті заслуговує і висловлювання з іншого приводу – того ж автора (Л. Булаховського) про інше – за стилем – прямо протилежне: "Питання про дозволені або недозволені прозаїзми в поетичній мові – одне з найважчих питань теорії словесності взагалі (надто в історичному аспекті). Його великою мірою і нині доводиться розв'язувати відносно окремих випадків – не стільки на основі міцних, твердо обґрунтованих даних філологічного порядку, скільки дуже багато волі особистій реакції на незвичне, таке, що відхиляється від більш-менш добре нам відомих зразків мовного стилю, який став класичним" [5, 27].

Проблема використання мовних засобів інтимізації, що їх використовує і у прозових, і у поетичних творах Т. Г. Шевченко, висвітлюються в іншій статті Л. А. Булаховського під назвою "Мовні засоби інтимізації в поезії Тараса Шевченка" [2]. Наведемо звідти промовисті приклади: "Для поетики Шевченка характерна низка прийомів, які об'єднуються в одній спільній настанові на те, що можна було б назвати інтимізацією. Це, по-перше, художні засоби – щільніше зблизити самого поета із зображуваним; по-друге, своєрідне збудження

читача – поділити з автором елементи його творчої праці, ближче увійти в коло його почуттів і настроїв, зробившись ніби учасником самого живого процесу художнього вибору" [4,39]; "Поет, переказуючи щось, ніколи не буває спокійний. Він бере для свого епосу і сюжети, самі по собі хвилюючі, нерідко навіть такі, що викликають жах у читача, до того ж, незрівнянно більшою мірою, ніж це собі може дозволити звичайний епік, охоронець суворой "естетичності" в художніх жанрах. Т. Шевченко ніколи не відриває себе як автора від предмета своєї творчої фантазії, не відриває такою мірою, що сама вигадка, навіть фактично забарвлена, справляє враження переживання того, що дійсно було бачено, щоб так чи інакше, біографічне..." [4,42], – що є характерною рисою авторської манери Т. Г. Шевченка.

Легко збагнути, що саме така лірична насиченість буде властива саме прозі Тараса Шевченка – майже в усіх його творах – в одних більше, в інших – менше; тим конкретніше, коли ці прозові зразки є наявними переробками його попередніх творів поетичних: "Княжна" – "Княгиня"; "Наймичка" – "Наймычка", "Варнак" – "Варнак", і вони зберігають "ліричну насиченість" та певну метафорику мистецтва поетичного. Що ж стосується їхньої "максимальної" інтимізації (не обов'язково тепло-ліричної, а, можливо, й саркастично-наказової), то вони, швидше, нагадують не сучасну *Шевченкову прозу російську*, і, звичайно ж не Пушкіна (з її максимальною простотою і максимальним "спокоєм" викладу (тобто щонайменше романтизовану) і не сатиру М. Є. Салтикова-Щедріна з її в'дливим сарказмом, навіть не "іронічну" тональність Пушкіна й Гоголя, де характеристики даються "не безпосередні", а "опосередковані", а "сентиментальну" прозу Г. Квітки-Основ'яненка і якоюсь мірою соціально-загострену прозу Марка Вовчка ("Народні оповідання").

До цікавих художніх прийомів на різних рівнях оповіді вдаються і польські автори зазначеного періоду. Творчістю видатного польського автора, що є яскравим і показовим для розкриття запропонованої нами у статті теми, – Ю.-І. Крашевського, цікавився Т. Шевченко. Так, у його повісті "Прогулка с удовольствием и не без морали" згадуються твори Ю. Крашевського "Уляна", "Остап Бондарчук", а у власній бібліотеці польського письменника зберігався переклад "Гайдамаків" Т. Шевченка з додатком студії Л. Совінського (Вільно, 1861) – видання рідкісне й непопулярне в Польщі через його "революційний" зміст.

Зберігається також поема Т. Шевченка "Марія" (Женева, 1882); закордонне видання "Кобзаря". У 1875 році виникла ідея видання листів Т. Шевченка до Б. Залеського, і радив зробити це – саме Крашевський. Ці листи вперше опублікував М. Драгоманов у журналі "Киевская старина" (1883, № 1, 3, 4). Реалістичний характер творчості Крашевського відзначив, зокрема, Іван Франко.

Російський літературознавець-полоніст (автор монографічної статті

про творчість Ю. Крашевського в "Истории польской литературы" [8, 46] О. Ліпатов стверджував: "Вже у "Великому світі маленького міста" присутня романтична умовність окремих сцен (також речей). Надалі подібна фантастичність та екстравагантність буде в усьому: і в образах дійових осіб, і в ситуаціях, і в самому сюжеті. Автор виходить з того, що для пізнання еротичних почуттів жінки треба неодмінно "продати душу Дияволу", перетворившись на демонічну коханку ("Леон-Леонтина"); відчутти гармонію можна лише "втративши розум" ("Бедлам"). Це ж характерно для його "фантастичних повістей" ("Бенкет злидаря" та "Фанатик музики"). Виходячи з "романтичних настанов", Крашевський відмовляється від мотивування подій, відтворення реального тла дій, відображення характерних явищ життя. Він прагне іншого – збагнути глибину протиріч людської сутності та конфліктів з ворожим оточенням" (Подано в нашому українському перекладі – Н. П.).

Виникає при цьому питання, як ці авторські принципи узгодити із його "селянськими повістями", написаними нібито на зовсім інших засадах? Тут, на наш погляд, протиріччя немає: є лише певна авторська еволюція – від романтизму (у чистому вигляді) – до реалізму – з елементами романтизму. Це можна виразно побачити, якщо уважніше придивитися до повісті Ю. Крашевського "*Хата за селом*", де і кінцівка казково щаслива, що не впливає з "соціально-реалістичних "даних" самої повісті, та й авторська "увага зосереджена не стільки на українському селянстві, скільки на "циганській кочовій громаді", тобто на явищі відверто екзотичному. Присутній тут і мотив самогубства цигана (мотив, характерний скоріш для твору романтичного, а не реалістичного в своїй основі). Отже, "переплетення" українського життя з "кочовою вольницею" цигана, на яке звернув увагу і Антоній Погорельський у своїй повісті "Монастырка", стає головною темою повісті "*Хата за селом*" Ю. Крашевського – основоположника польської прози, якого багато хто з представників польської прози, письменників-реалістів другої половини ХІХ-го століття (Генрик Сенкевич, Еліза Ожешко, Болеслав Прус) вважав тим "літературним корінням", з якого й пішла польська проза пізнішої доби.

Зазначимо побіжно, що повість Ю. Крашевського "*Хата за селом*" (з циклу так званих його "українських повістей і оповідань"), присвячена тематично-своєрідному існуванню "за селом" – поза циганською й українською селянською громадами – "незалежної родини" (він – циган, вона – українська селянка; одружившись без дозволу і попри звичаї своїх "національних осередків", вони приречені зі своєю дочкою на самотність: проводити своє життя лише в хаті за селом).

Як бачимо, ситуація і конфлікт – не типові.

Польський автор (як і побіжно російський автор А. Погорельський) приділяють спеціальну увагу у художній образності "дослідженню" циганської психології (а саме – з циганами пов'язані, як ми знаємо з

літератури, певні романтичні й "екзотичні" уявлення: згадаймо хоча б поему О. Пушкіна "Цыгане").

Проміжною між М. Чайковським і Ю.-І. Крашевським на терені польської літератури є постать другорядного, але все-таки обдарованого польського письменника й публіциста Зигмунта Мілковського, відомого в літературі під псевдонімом Теодор-Томаш Єж (1824–1915). Чому саме *проміжного*? Бо біографія його (повна справжніх пригод) подібна до персональної біографії М. Чайковського, а от твори його – набагато глибші щодо наближення до дійсності і особливо зображення в них соціальних питань і конфліктів.

Наведемо в зв'язку з цим стислий "енциклопедичний" нарис про нього Р. Пилипчука в "Українській літературній Енциклопедії": "Навчався у 1843–1846 роках у Рішельєвському ліцеї (Одеса), 1847–1848 роках – у Київському університеті. У складі польського легіону брав участь у революції 1848–1849 років в Угорщині. 1864 року організував повстанський загін у Галичині, намагався приєднатися з ним до польського повстання 1863–1864 років. Автор романів "Дерслав із Ритвян" (1872), "За часів короля Ольбрахта" (1876), "Бурхливий час" (1881) – про історичне минуле Польщі. Написав низку історичних романів (саме вони і принесли йому якщо не славу, то відомість – Н. П.) про боротьбу сербів, хорватів, болгар, албанців проти турків: "Ускоки" (1870), "Наречена Гарамбаші" (1871), "Зірниця" (1874); про революцію 1848–1849 років в Угорщині – "Ці і ті" (1889)".

Для нас за тематикою (тут є певний перегук і з "українськими селянськими повістями" Ю. Крашевського, і до певної міри із "сентиментальними" творами про українське селянство (у першу чергу, з "Марусею" Г. Квітки-Основ'яненка) і до якоїсь міри з "Народними оповіданнями" Марка Вовчка. Це його повісті "Василь Голуб" (1858) і "Гандзя Загорницька" (1859), "Стародубська справа" (1875), "Івась" (1886), де письменник змальовує правдиві картини сільської дійсності в Україні. Багатий матеріал з українського суспільного життя і народного побуту містить повість "На світанку" (1890). Цей твір фігурує у двох українських перекладах: під назвою "Вдосвіта", (Харків, 1929 – його здійснили М. і З. Левицькі) і переклад новіший – під назвою "На світанку" (Львів, 1936). Ця – остання назва – відповідає назві перекладу російського – "На рассвете", М., 1959 – Н. П.).

Як бачимо, Т.-Т. Єжа цікавить у першу чергу в Україні не побут і навіть не морально-сімейні відносини, як Ю.-І. Крашевського, і навіть не культурно-історична проблематика (що яскраво представлено у публіцистиці Крашевського), а "повстанська" й "бунтівна" тема поруч із загостренням соціальної проблематики, відповідною є і форма зображення, якій автор надає перевагу, намагаючись донести її до читача.

Ту ж саму характеристику, тільки з більшим "російським ухилом"

(щодо кількості саме російських перекладів з творчості Т.-Т. Єжа), дають російські енциклопедичні джерела. Ось що читаємо в "Литературной Энциклопедии" [10, 182, 183]: "Томаш-Теодор Еж (Jež, 1824–1915) (псевдоним Зигмунта Милковского) – польский писатель-беллетрист и публицист; участвовал в венгерском восстании 1848 года; жил долго в Турции и Румынии, скитался по Европе и Малой Азии, побывал в Америке" (тобто складна й авангардна біографія, на зразок М. Чайковського, та набагато "глибша" щодо участі в соціальному й повстанському русі – Н. П.). "Писал повести и романы из жизни южных славян, румын, мадьяр. Особое значение имеют его произведения из польского и украинского быта; в них Еж убедительно повествует о временах панщины, о разложении шляхетской молодёжи и вырождении польского дворянства. Еж издавал журнал: "Niepodległość" ("Незалежність") (у Швейцарії) і "Wolne Polskie słowo" ("Вільне польське слово") (у Парижі).

Цікаво звернути увагу і на те, що саме перекладалося з багатого літературного доробку польського письменника, публіциста й громадського діяча (а його доробок, безперечно, вплинув і на подальшу польську белетристику й публіцистику прогресивного напрямку – у творчості, насамперед, Елізи Ожешко й Болеслава Пруса), так що саме фігурувало у російських перекладах, в основному за його життя? – "Ускоки" [13] "Невеста Гарамбаши" [12]; "Корона Ляста" [9]; "Воевода Дереслав" [9]; "Зарница" [7]; "Бурное время" [2]; "Гандзя Загорницкая" [6], "Беспомощные" [1]; "На рассвете" [11].

У своїй жвавій, дещо "зверхній" манері пише про Теодора-Томаша Єжа і Александр Брюкнер (Aleksander Brückner) у своїй "Історії польської літератури в зарисі" [3, 199, 200] ("Dzieje literatury polskiej w zarysie"): "Був це письменник напрочуд цільний: у своєму житті, у своєму світосприйманні, причому житті – набагато цікавішому, ніж у тих героїв, яких він зображував"; "Поруч із повістями й романами на історичний сюжет, природно екзотичними, теж, звичайно, не позбавленими певної тенденційності (у світлі авторського світосприймання), виступав він і в сфері повісті суспільної, відверто соціально заангажованої, де героєм є селянин, в якому письменник хоче, насамперед, показати людину, людину з характером ("Василь Голуб")...". У нього й натяку нема на "хлопоманство"; селянин в нього фігурує не ідеалізований, а реальний, тобто в ньому свого героя автор поважає, поважає насамперед як людину, котра потім і проявить себе як громадянин".

Що ж стосується шляхти (того середовища, з якого письменник вийшов), то він зображує її теж реалістично, однак саме з критичною настановою: пустою і зіпсутою.

І тут А. Брюкнер робить один висновок, який може підійти не тільки для характеристики літературного доробку Теодора-Томаша Єжа, а й для цілого ряду інших письменників: як польських, так і українських, і

російських (з українських це не стосується Тараса Шевченка – вихідця не з "панського середовища"): "Дуже сильною натурою в їх творчому доробкові є нота критична (особливо помітна в літературі еміграційній, взагалі овіяній ностальгією, а, тому й поетизацією неодмінною рідного краю) – "Пан Тадеуш" Адама Міцкевича, поезія Юліуша Словацького; "героїзація" співвітчизників у Міхала Чайковського, навіть у такого цільного й конкретного Теодора-Томаша Єжа – бо в нього Василь Голуб тікає в степ, щоб звільнитися від панщини, але життя йому під час військового зіткнення... рятує саме один з панів, зате в "Історії про прапрадіда" – показано "стійкого" селянина, який "опанення" органічно не сприймає, залишаючись свідомо "між своїми" і втрачаючи тим самим "благовоління" шляхти" [3].

Польський прозовий твір зовсім іншого типу, з іншою авторською манерою, а відповідно і з іншим типом взаємодії "автор-читач", написаний в добу існування творчості Ю. Крашевського, однак належить відомому у свій час польському письменникові-прозаїку, який однозначно належав до "української школи" польських романтиків", – Міхалу Чайковському (1804–1886), теж учасникові польського національно-визвольного повстання 1830 року, який теж емігрував за кордон. Жив у Парижі, та далі його біографія стає все більш "екзотичною". У 1851 році він прийняв іслам, став називатися Садик-пашою і вступив з організованими ним "козацькими загонами" до турецького війська. Амністований російським урядом, 1873 року повернувся у свій маєток. Виступав з вірнопідданськими статтями в російських реакційних виданнях ("Новое время" тощо). Чайковський – автор романтичних повістей з історії України, перекладених багатьма європейськими мовами ("Козацькі повісті" – 1837; "Вернигора" – 1838; "Овручанин", "Українки" – 1841 тощо). У своїх творах проповідував авантюристичні ідеї "відродження" Польської держави "від моря до моря" перекручено відображав історичні події, зокрема, гайдамаччину ("Вернигора") [15, 56].

Отже, як бачимо, часовий відрізок художньої творчості українського і польських авторів, що їх ми аналізуємо, є багатоплановим, чимало цікавих засобів використовують запропоновані автори у вічному і, безперечно, багатоплановому діалозі "автор-читач". Ми у межах цієї статті мали змогу зупинитися лише на певних літературних творах авторів, проаналізувати лише окремі особливості авторської манери найбільш показових, на нашу думку, авторів.

1. Беспомощные. Роман // Колосья, 1885. – С. VI–IX; 2. *Бурное время*. Исторический роман. – М., 1883; 3. *Brückner Aleksander*. Dzieje literatury polskiej w zarysie, Wydanie drugie, tom II, Warszawa – Kraków: Nakładem Gebethnera i Wolffa, 1908; 4. *Булаховський Л. А.* Вибрані праці: У п'яти томах. – Т. 3. – К., 1975; 5. *Булаховский Л. А.* Русский литературный язык первой половины XIX века. – К.: 1957; 6. *Гандзя Загорницкая* // Русское богатство,

1884, V–XII; 7. Зарница. Современная болгарская повесть. – СПб, 1877; 8. *История польской литературы*: У 2 томах. – Т. 1. – М., 1968; 9. Корона Пяста. Воевода Дереслав. Исторический роман в 2 чч. – СПб, 1875; 10. Литературная Энциклопедия. – Т. 4. – М., 1930; 11. На рассвете. Повесть // Вестник Европы, 1889. – VIII–XII; 12. Невеста Гарамбаши. Историческая повесть. – СПб, 1874; 13. Українська літературна Енциклопедія. – т. 2, 1990; 14. *Ускоки*. Исторический роман, СПб, 1871; 15. *Чайковський Міхал* (Czajkowski). Садик-паша // Українська Радянська Енциклопедія, т. 16. – К.

ЗМІСТ

Семенюк Г. Мета, означена Шевченком.
Вільна Я. До ювілею Людмили Задорожної.

Літературознавчий аспект творчості Тараса Шевченка

- Бовсунівська Т. Мнемонічний пратекст Тараса Шевченка
Вишняк М., Терехова І. Антропоцентризм російськомовних повістей Тараса Шевченка
Гудима А. Сенсовий метатекст у контексті поетичної творчості Тараса Шевченка: доля жінки
Задорожна Л. Парадигма соборності у Тараса Шевченка: акциденція чи канон
Задорожна С. Козакоцентризм як вияв суб'єктивізму художнього мислення Тараса Шевченка
Ковбасенко Л. О. Кониський «Тарас Шевченко-Грушівський, хроніка його життя» як взірць біографічної шевченкіани
Лебідь Є. Образ духовного провідника у традиції української літератури та поетичному доробку Тараса Шевченка
Потапенко Я. Руйнування імперського дискурсу у творчості Тараса Шевченка
Приходько М. Апокрифічні мотиви у поемі Тараса Шевченка «Марія»: їхня генеза і творче переосмислення у першій половині XX ст.
Росовецький С. До реконструкції задуму повісті Тараса Шевченка «Из ничего почти барин»
Сізова К. Специфіка портретування у повістях Тараса Шевченка: герой очима художника

Ткаченко І. Тарас Шевченко як творець національно-знакового образу степу

Ткачук М. Наративна оптика поеми «Катерина» Тараса Шевченка

Харченко А. Роль образів-символів у тексті «Журналу» Тараса Шевченка

Шкрабалюк А. Ідея свободи у творчості Тараса Шевченка в контексті романтичного світогляду

Рецепція творчості Тараса Шевченка. Компаративістика.

Бідованець Т. Моделювання образу Тараса Шевченка в поемах І. Драча

Брижіцька І. Шевченківські мотиви у творчості Марії Проскурівни та Марусі Вольвачівни

Гаврилюк Н. Тарас Шевченко крізь призму поетичної інтерпретації

Гнатюк М. Концепт Тараса Шевченка в естетичній й духовній біографії Зінаїди Тулуб

Жванія Л. Тема об'єднання нації у Тараса Шевченка та Лесі Українки

Зелік О. Тарас Шевченко в критичній рецепції М. Могилянського

Коростильов Т., Гордієнко Д. Тарас Шевченко в житті і творчості вчених-античників Ніжинської науково-дослідної кафедри історії культури та мови (проф. І.Турцевич, О.Покровський)

Лисак У. «Локус дороги» у поетиці й семантиці мовних ігор «Кобзаря 2000» братів Капранових

Некряч О. Основні концепти історіософії Тараса Шевченка і Миколи Костомарова

Федунь М. Рецепції особи й творчого самовияву Тараса Шевченка в мемуарах О. Барвінського та Ю. Луцького

Яровий О. Вогонь Шевченківської правди і вода «змінних тлумачень»

Тарас Шевченко і фольклор

Стратілат А. Образ кобзаря у Шевченковій творчості

Черненко О. Т. Шевченко про українські думи

Мовний аспект творчості Тараса Шевченка

Вільчинська Т. Концептосфер сакрального у російськомовній поетичній спадщині Тараса Шевченка

Дергач Д. Концептуалізація художнього світогляду Тараса

Шевченка в мовній свідомості українців (на матеріалі мас-медійних онімів)

Дядищева-Росовецька Ю. Поняття всесвіт у текстах Тараса Шевченка: до методики дослідження поетичної мовотворчості

Єщенко Н. Категорія простору в ранній поезії Тараса Шевченка

Теряєв Д. Силабічна структура звучання поезії Тараса Шевченка

Тарас Шевченко і світ. Проблеми перекладу.

Венгренивська М., Гнатюк А. Поетичні твори Тараса Шевченка в перекладах французькою мовою

Зарицька Т. Пісні на слова Тараса Шевченка в англомовних перекладах

Кім Сук Вон. Переклади творів Тараса Шевченка в літературі народів Заходу і Сходу

Коломієць Л. Фразеологічний потенціал англомовних перекладів поетичних творів Тараса Шевченка

Петриченко І. Проблема «автор-читач» у творчості Тараса Шевченка та в польській літературі першої половини XIX ст.