**Тернопільський національний педагогічний
університет імені Володимира Гнатюка**

**Присвячено 200-річному ювілею
від дня народження
Тараса Шевченка**

НАУКОВІ ЗАПИСКИ
Серія: Літературознавство, № 40

ТЕРНОПІЛЬ 2014

УДК 801.81:821.161.2
ББК 82.3 (4УКР)
Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство / За ред. проф. М.П.Ткачука. – Вип. 40. – Тернопіль: ТНПУ ім. В.Гнатюка, 2014. – 433 с.

Наукові записки представляють рецепцію творчості Тараса Шевченка в контексті світового письменства, що її пропонують дослідники України та Польщі. Велика увага приділяється перекладам творів поета європейськими мовами, місцю митця в колі англійських, польських та французьких письменників. Багатогранно висвітлюється дискурсивна практика Т.Шевченка, відкриваються нові семантичні ключі художнього світу поета. Висвітлюється художній світ творів Шевченка, система образів, сюжетно-композиційна організація текстів, їх суб'єктно-об'єктна структура, що розширює поле досліджень творів поета, окреслюючи світовий вимір його дискурсивної практики, популярність серед народів світу.

Редакційна колегія: **М.П.Ткачук**, д-р філол. наук, проф. (відповідальний редактор); Гром'як Р.Т., д-р філол. наук, проф.; Вільчинська Т.П., д-р філол. наук, проф.; Веретюк О.М., д-р філол. наук, проф.; Глотов О.Л., д-р філол. наук, проф.; Куца О.П., д-р філол. наук, проф.; Лановик З.Б., д-р філол. наук, проф.; Лановик М. Б., д-р філол. наук, проф.; Поплавська Н.М., д-р філол. наук, проф.; Ткачук О.М., к.філол. наук, доц. (відповідальний секретар).

Друкується за рішенням вченої ради Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (протокол № 8 від 25 березня 2014 р.). Свідоцтво про реєстрацію ТР №105/4 від 26.05. 2010 р.

Рецензенти: Куца О.П. д-р філол. наук, проф. (Тернопіль); Ковалів Ю.І., д-р філол. наук, проф. (Київ); Ткаченко О.Г., д-р філол. наук, проф. (Суми)

ISBN 9 – 7425 – 09 – 6

© ТНПУ, 2014

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Олександр Чередниченко, академік (Київ)

Шевченко у франкомовному світі

З болю народжується пісня
Луї Арагон

1971 року в Алжирі – столиці колишньої французької колонії, вчорашній студент Київського університету надибав у тамтешній книгарні невелику книжку блакитного кольору з автопортретом молодого Шевченка на обкладинці. То була радісна і несподівана зустріч з Шевченком у далекій північноафриканській країні. Книжку було видано 1964 року у Парижі під егідою ЮНЕСКО до 150-річчя поета [1]. Вона містила вибрані найвідоміші поезії Кобзаря, зокрема поеми "Гайдамаки", "Сон", "Кавказ", "Катерина", вірші "Думи мої, думи мої…", "Заповіт" тощо у перекладі французького поета Ежена Гійвіка (Eugène Guillevic, 1907 – 1997 рр.). Передмову про життя і творчість Шевченка написали Максим Рильський і Олександр Дейч. Книжка надзвичайно зацікавила мене, бо з неї почалося знайомство з франкомовним Шевченком. Пізніше 1979 року я опублікував статтю, у якій було проаналізовано майстерність Ежена Гійвіка на прикладі його перекладу поеми "Кавказ" [2]. Статтю вміщено у першому випуску міжвідомчого наукового збірника "Теорія і практика перекладу", який тоді було засновано при Київському університеті імені Тараса Шевченка. Розділи про сприйняття Шевченка французькою мовою увійшли до підручника "Теорія і практика перекладу. Французька мова", який видавався у 1991 і 1995 роках у співавторстві з Я. Г. Ковалем [3].

Якщо заглибитися в історію засвоєння творчості Шевченка у франкомовному світі, то треба зазначити, що вона розпочалася набагато раніше, ще у другій половині XIX ст. Перші згадки про Шевченка з'являються у Франції у 60-і–70-і роки позаминулого століття вже після його смерті. 1868 року у часописі "Des nationalités. Revue etnographique", який вийшов друком за редакцією французького етнографа А. Вер'є (A. Verrier), Шевченко згадується у першому томі на с. 314. Того ж року французький

дипломат барон Адольф д'Авріль (baron Adolphe d'Avril, 1822 – 1904 рр.), один із засновників "Alliance française" видав брошуру "Les populations de l'Europe orientale" ("Населення східної Європи"), у якій подано відомості про маловідомих в Європі русинів. Барон відвідав Україну – "поетичну і легендарну країну слов'янського світу" й описав свою подорож у книжці "Voyage Sentimental dans les pays Slaves par Cyrille" ("Сентиментальна подорож по слов'янських країнах"). Книжка містить переклад уривків з поезій Шевченка "Тарасова ніч" і "Гамалія"[4, 311].

14 травня 1870 року офіційна газета "Le Nord" ("Північ") у статті без автора "Les Ruthènes en Galicie" ("Русини в Галичині") тепло згадала про поезію і народні пісні визначного поета України Тараса Шевченка, який не так давно закінчив свій життєвий шлях.

У 1876 р. французький літературознавець та мистецтвознавець і перекладач Еміль Александр Дюран (Emil-Alexandre Durand, 1848 – 1903 рр.) оприлюднив у "Revue des deux mondes" ("Журналі двох світів") ґрунтовну статтю про життя і творчість Шевченка під назвою "Le poète national de la Petite-Russie. Taras Grigoriévitch Chevtchenko" ("Національний поет Малоросії. Тарас Григорович Шевченко") [5]. Статтю, яка надає повну біографію поета, французькі славісти і українознавці вважають першим фундаментальним дослідженням його творчості у Франції. Е.-А. Дюран володів українською мовою, що дозволило йому подати у статті переклади уривків деяких Шевченкових творів ("Гамалія", "Гайдамаки", "Марія", "Садок вишневий коло хати..."). Автор статті назвав Шевченка "не лише народним, але і національним поетом" [5, 921] і вважав, що "його велич перейшла кордони своєї країни і поширилася в Європі" [5, 944]. Статтю Дюрана, яку високо оцінив І. Франко, було перекладено українською, російською та англійською мовами, і вона довго слугувала базою шевченкознавчих досліджень в Європі [6].

Про Шевченка у своїх розвідках згадували французький публіцист і письменник Анатоль Леруа-Больє (Anatole Leroy – Beaulieu, 1842 – 1912 рр.), який назвав його "національним генієм" [7], філолог, засновник французької наукової славістики Луї Леже (Louis Léger, 1844 – 1923 рр.), який у рецензії на працю М. Драгоманова "Compte Rendu sur Movimento Letterario Ruteno" ("Русинський літературний рух") [8] висловив думку, що для такої

надзвичайно цікавої постаті, як Шевченко, двох сторінок у рецензованому виданні замало.

1875 року французький славіст К. Кур'єр (C. Courriére, 1843 – 1907 рр.) опублікував працю "Історія сучасної літератури в Росії" ("Histoire de la littérature contemporaine en Russie"), у якій писав: "Малоросія, ця колиска народної пісні, мала також поета Шевченка. Життя його досить цікаве…Він оспівував Україну…" [9, 400].

Наводячи ці історичні факти у статті "Тарас Шевченко і Франція: до історії франко-українських культурних взаємин", Раїса Кириченко зазначає, що "1876 рік був визначним для шевченкознавства у Франції. З'явилися перші переклади поезій Шевченка, літературні критичні замітки барона А. д'Авріля, Е. Дюрана, а також матеріали у періодиці: "Journal des débats" ("Журнал дебатів", 1876), "Temps" ("Час", 1876), в яких високо оцінено розвідки Дюрана, що відкрив Франції нового поета слов'янського світу, національного поета України" [10].

У 1884 році виходить у світ книга французького письменника і журналіста Віктора Тіссо "Росія і росіяни. Київ і Москва. Враження від подорожі" (Victor Tissot, 1844 – 1917, "La Russie et les Russes. Kiev et Moscou. Impressions de voyage" [11]). Першу частину цієї книжки повністю присвячено Україні, яку Тіссо відвідав. У ній на с. 126–130 згадується Шевченко і переказано зміст його поеми "Утоплена" (« La jeune noyée»).

Починаючи з другої половини 1870-х років французькі довідкові джерела подають відомості про Шевченка. Зокрема, у 13-у виданні Універсального словника з історії і географії Буйє (Bouillet M.-N. Dictionnaire universel d'histoire et de géographie) [12], яке вийшло друком 1893 р., вміщено тексти про Україну, автором яких є український вчений-антрополог Хведір Вовк. На с. 406 – 407 цієї енциклопедії Шевченко згаданий як "український поет…, що писав українською мовою вірші, які викликали величезний ентузіазм поміж його співвітчизників". Названі найкращі твори поета: "Катерина", "Гайдамаки", "Іван Гус"("Єретик"), "Марія", "Сон", "І мертвим, і живим…", "Заповіт", які на той час вже були перекладені європейськими мовами. У виданні було також наведено французькі джерела, які містили відомості про Шевченка. Словник Буйє завдяки статті Ф. Вовка довгий час був важливим

джерелом знань про українського поета не лише у Франції, а й у всій Європі.

1896 року у серії "Ельзевірська слов'янська бібліотека" опубліковано добірку вибраних слов'янських поезій, укладену вже згадуваним бароном Адольфом д'Аврілем ("Choix des poésies slaves recueillies par Adolphe d'Avril") [13], який подав французький переклад "Гамалії" і висвітлив життя і творчість Шевченка в історичному контексті України.

У Великій французькій енциклопедії видання 1902 року ("La Grande Encyclopédie", 1902, т. 30, p. 812) Шевченко згадується як "російський поет, автор низки поетичних творів, які принесли йому славу на Батьківщині, в Україні, та серед російської освіченої спільноти". Подано коротку біографію поета, у якій наголошено на особливій жорстокості заборони писати.

Французький вчений-археолог, публіцист і мандрівник барон Жозеф де Бей (Joseph de Baye, 1853–1931 рр.), який не раз бував у Росії і Україні, зокрема у Києві, опублікував працю "В Новоросії. Спогади про одне відрядження» ("En Nouvelle Russie. Souvenirs d'une mission", 1900 [14]), у якій подано повний переклад "Івана Підкови", а Шевченко характеризується як "син народу, що писав свої поеми малоруською мовою і в них є відгомін лиха і страждань".

Революційні події 1905 – 1907 рр. поширили інтерес до вивчення українського питання. У "Колеж де Франс" на кафедрі славістики було започатковано українознавчий семінар, який вів видатний французький славіст Луї Леже. Професор Леже читав спеціальний курс, присвячений Шевченкові, а також викладав граматику української мови, про що свідчать оголошення, опубліковані у "Щорічнику Колеж де Франс" [15].

У період відродження української державності в 1917 – 1919 рр. з'являється кілька публікацій про Шевченка. 16 липня 1917 року у літературному часописі "Mercure de France" було опубліковано статтю французького славіста професора Сорбонни Рауля Лябрі (Raoul Labri, 1880 – 1950 рр.) "Україна та її національний поет Шевченко" ("L'Ukraine et son poète national Chevtchenko"), у якій автор висловив своє захоплення зворушливою щирістю творів українського поета, відзначивши, що вони породжують любов до України [16]. Лябрі відвідав Київ і

побував на могилі Кобзаря, де, за свідченням істориків, промовив: “Привіт тобі, генію України, від французького народу!...” [17,382]. Щотижневик “France et Ukraine” (“Франція і Україна”) у числі за 5 березня 1920 року оприлюднено майстерно виконані поетом Фернаном Мазадом (Fernand Mazade, 1863 – 1939 рр.) переклади віршів Шевченка “Садок вишневий коло хати…” (“Le soir”), “І ту широкую долину…” (“Je n'oublirai…”).

Українці у Франції долучилися до перекладу і популяризації творів Шевченка. Яків (Жак) Екземплярський, який був консулом у Парижі, виходець з української родини священиків, зробив повний переклад віршу “І мертвим, і живим”, який було надруковано у травневому числі часопису “Le Monde slave” (“Слов’янський світ”) за 1918 рік [18]. У цьому ж часописі 1930 року було опубліковано французький переклад поеми Шевченка “Єретик (Іван Гус)” (“Le Jean Hus”), зроблений Софією Борщак (1891 – 1932 рр.), дружиною історика Ілька Борщака, у співпраці з французьким істориком і публіцистом Рене Мартелем (René Martel, 1893 – 1976 рр.) [19].

Того ж таки 1930 року часопис “Le Monde slave” подає ґрунтовну розвідку І.Борщака (1891 – 1959 рр.) “Le mouvement national ukrainien au XIXe siècle” (“Український національний рух у XIX ст.”), де автор аналізує роль Шевченка у визвольному русі, розкриває його революційну концепцію державно-політичної самостійності України і називає перше видання Кобзаря 1840 р. “Євангелією україністики” [20]. Перу Ілька Борщака належить видана у 1933 р. Науковим Товариством ім. Т. Шевченка у Львові праця “Шевченко у Франції: нарис з історії французько-українських взаємин” [21].

У 70-у річницю з дня смерті великого Кобзаря вийшла друком французькою мовою праця “Шевченко – національний поет України” (“Chevtchenko, le poète national de l'Ukraine”), написана відомим українським істориком і політичним діячем, професором Празького університету Дмитром Дорошенком [22], у якій автор, аналізуючи такі твори поета, як балади “Причинна”, “Тополя”, “Русалка”, поему “Наймичка”, називає його козацьким бардом, виразником стражденної душі народу і символом національного визволення України. У цій же праці Д.Дорошенко виступив проти фальшування змісту творчості Шевченка в Радянській Україні, де він подавався виключно як ідеолог соціальної революції.

У повоєнні роки шевченкознавство у Франції набуває нового розвитку. Його центром стає кафедра україністики, створена 1952 року у Національній школі живих східних мов (l'Ecole Nationale des Langues Orientales Vivantes), яку було пізніше реорганізовано в Національний інститут східних мов і цивілізацій (L'Institut National des Langues et Civilisations Orientales, скорочено l'INALCO). Викладачами на кафедрі працювали визначні україністи Марі Шерер, авторка книги "Українські думи доби козацтва" ("Les Dumy ukrainiennes. Epopée cosaque", 1947) та Ілько Борщак. Останній опублікував для студентів-україністів підручник "Lectures ukrainiennes" ("Українські читання"), у якому вміщено біографію і поезії Шевченка [23]. Понад 40 років матеріали-огляди про Шевченка і українську літературу регулярно з'являлися на сторінках французького часопису "Revue des études slaves" ("Славістичний журнал") у працях таких дослідників, як А. Мазон (1921 – 1924 рр.), А. Мартель (1925 – 1930 рр.), І. Борщак (1937 – 1957 рр.), М. Шерер (1958 – 1965 рр.) та ін. Зокрема, Марі Шерер (Marie Scherrer, 1902 – 1997 рр.) опублікувала у сорок четвертому томі часопису за 1965 рік статтю «Шевченко, національний поет України» («Chevtchenko, poète national de l'Ukraine »), а також переклала уривки з Шевченкових творів. У 1961 році вона представляла в Києві славістичні заклади Франції на вшануванні 100-річчя від дня смерті Тараса Шевченка.

У 5-му числі журналу "Україна, українознавство і французьке культурне життя" за 1951 рік було надруковано статтю "Правдивий Шевченко" (с. 353–354) . У 1955 році у журналі "Les Lettres françaises" ("Французька література") один з найбільших письменників XX століття Луї Арагон (Louis Aragon, 1897 – 1982 рр.) опублікував статтю про Шевченка під заголовком "Intermezzo ukrainien – un Pouchkine de l'Ukraine" ("Українське інтермецо – український Пушкін"), де назвав поета фундатором українського реалізму. Арагон переклав декілька поезій Шевченка [24].

У 50-і та 60-і роки минулого століття другим центром українознавства у Франції стає університет м. Бордо, де на філологічному факультеті працював відомий славіст професор Жорж Люціані (Georges Luciani, 1904 – 1981 рр.), і де до 70-х років викладалася українська мова, у тому числі лекторами з України. Він написав книгу " Le Livre de la Genèse du peuple ukrainien" [25]

("Книга про походження українського народу") і у своїх студіях висвітлив роль Шевченка у діяльності Кирило-Мефодіївського братства. Матеріали про Україну і Шевченка, які належать Ж. Люсіані, опубліковано також у словнику Quillet "Histoire générale des littératures, t. 2, P., 1961 – p. 757" (Кійє. "Загальна історія літератур"). Журнал "Europe" ("Європа") у числі за липень-серпень 1962 року надрукував статтю "Sur Chevtchenko" ("Про Шевченка"), у якій своє шанобливе ставлення до поета висловив професор Колеж де Франс Андре Мазон (André Mazon).

З нагоди 100-річчя з дня смерті Кобзаря у 1961 році в Парижі Наукове товариство ім. Т. Шевченка і Інститут слов'янознавства організували виставку книг про Т. Шевченка. До цієї дати керівник європейського відділення НТШ і активний пропагандист українського слова професор Аркадій Жуковський опублікував каталог видань про Шевченка у бібліотеках Парижа [26], який охоплює 370 книжкових позицій французької Шевченкіани. Каталог складається з таких розділів: твори Тараса Шевченка; переклади творів Т. Шевченка, бібліографічні покажчики; праці з бібліографії Т. Шевченка; праці, присвячені творчості Т. Шеченка; Шевченко як художник. На той час видання про Шевченка були представлені у фондах Національної бібліотеки Франції (Bibliothèque Nationale de France), Польської бібліотеки у Парижі (Bibliothèque Polonaise), Слов'янської бібліотеки (Bibliothèque Slave), Бібліотеки сучасної літературної документації (Université de Paris, Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine), Бібліотеки Інституту слов'янознавства при Паризькому університеті (Université de Paris, Institut d'Etudes slaves), Бібліотеки Національного інституту східних мов і цивілізацій (Bibliothèque de l'Institut National de Langues et Civilisations Orientales), Бібліотеки С. Петлюри (Bibliothèque de S. Petlura), Бібліотеки НТШ у Сарселі (Bibliothèque de la Société Scientifique Chevtchenko, Sarcelles), Бібліотеки Сорбонни (Bibliothèque de la Sorbonne). Цікаво, що в одній з бібліотек, а саме Бібліотеці Інституту слов'янознавства зберігається "Кобзар" Т. Шевченка видання 1860 року з дарчим написом поета: "Надежде Андреевне Степановой. На память Т. Шевченко". Очевидно, йдеться про члена родини Степанових з Харкова, у яких поет обідав 6/10 травня 1858 р., про що записано у його щоденнику.

І. Борщак придбав цей примірник “Кобзаря” з автографом поета у букініста на набережній Сени у червні 1927 р. і в 1944 р. подарував інституту [27, 185].

Як уже зазначалося на початку цієї статті, 150-у річницю від дня народження Шевченка було відзначено виходом в світ збірки його вибраних творів у перекладі Ежена Гійвіка. Відомості про неї є у Шевченківському словнику [28]. Того ж 1964 року за редакцією А. Жуковського і К. Угрин було видано збірку статей та перекладів “Taras Chevtchenko, 1814 – 1861. Sa vie et son oeuvre” (“Тарас Шевченко, 1814 – 1861. Життя і творчість”), до якої увійшли, зокрема, статті Калени Угрин (Kalena Uhryn) “La vie de Chevtchenko” (“Життя Шевченка”), Дмитра Дорошенка (Dmytro Dorochenko) “L'oeuvre de Chevtchenko” (“Творчість Шевченка”), Марти Калитовської (Martha Kalytovska) “Chevtchenko peintre” (“Шевченко – художник”), Аркадія Жуковського (Arkady Joukovsky) “Chevtchenko en France: études et traductions” (“Шевченко у Франції: дослідження і переклади”) та ін. [29]. Автор цих рядків береже теплі спогади про зустріч і спілкування з професором Жуковським під час першого державного візиту Президента України до Франції у січні 1997 року, коли відбулося покладання квітів до пам’ятника Шевченку (відкр. у 1978 році) на бульварі Сен-Жермен у Парижі біля греко-католицької церкви Святого Володимира.

Бібліографія франкомовних праць, де згадується Шевченко, включає і брошуру Емманюеля Ре (Emmanuel Rais, 1909 – 1981 рр.) “L'Ukraine, cette inconnue” (“Ця невідома Україна”), у якій автор, говорячи про багатство української літератури, наголошує на постаті Тараса Шевченка, відомого у Франції ще з XIX ст. [30]. У франкомовній «Антології української літератури XI – XX століть» вміщено уривок з цієї праці, де Е.Ре дає таку оцінку творчості Шевченка: «Лише Шевченкові [у XIX ст.] вдалося створити значущий поетичний доробок, котрий збудив приспаний розум його нації політичною дією незвичайної сили. Таке поєднання протилежностей, непоєднуваних звичок в одній і тій же особі було великою мірою зумовлене тим, що політичні настрої переплелися в ньому з живими особистими емоціями і безпосередньо втілювалися у відвертій прямій мові, якою зазвичай послуговуються, коли говорять про суто власні проблеми. Це те, що робить безсмертними

більшість його політичних поем, попри часту неактуальність тем. Але він написав інші поеми, де гострота образи поєднується з цілком модерною метафоричною сміливістю і де в своїх самотніх вештаннях нічним Петербургом він дивним чином нагадує невідомого йому Бодлера» (переклад мій) [31, 1163].

У 1982 році франкомовна наукова література про Шевченка поповнилася паризьким виданням книги Леоніда Новиченка «Великий український поет Тарас Шевченко (1814 – 1861)» [32]. Переклад з української і російської мов зробив Марсель Феран (Marcel Ferrant). Цю книгу можна знайти у фондах Національної бібліотеки та інших найбільших книгозбірень Франції.

Повертаючись до проблем відтворення французькою мовою поезії Шевченка, зупинимося докладніше на тих труднощах, з якими стикалися перекладачі. Про них пише, зокрема, Ежен Гійвік у вступній статті до вищезгаданої збірки, прочиняючи двері до своєї перекладацької майстерні . Гійвік перекладав не з оригіналу, а з підрядника, який йому зробив друг–аматор поезії, поляк В.Пельц, що володів українською мовою. Перекладач замінив римований вірш Шевченка на білий вірш, у якому рима зазвичай відсутня, але може з'являтися оказіонально. За його словами, це уберегло його від багатьох неминучих змістових втрат і дозволило більш-менш повно передати дискурсивний зміст поезії Шевченка, тобто той зміст, який міг би мати прозаїчну форму.

За словами Е. Гійвіка, він пізнавав Шевченка, перекладаючи його, і вважав переклад найкращим засобом пізнання поета, навіть тоді, коли перекладач не володіє його мовою. На його думку, навіть за таких умов можна досягти точності у перекладі, але не слід плутати поетичну точність з мовною. Перекласти означає знайти якомога ближчий до оригіналу еквівалент. Треба якомога менше втрачати, але існує фатальна неможливість зберегти усе. Перекладачеві важко було передати живий характер мови, яка вступила в період своєї зрілості, адже саме Шевченко зафіксував сучасну українську літературну мову.

Окрім збереження дискурсивного змісту, перекладач поставив собі за мету відтворити ритмомелодику оригінальних віршів, хоча зробити це повною мірою йому не вдалося, оскільки він відмовився від римування. Проте помітні деколи успішні спроби передати змінність і напруженість Шевченкового ритму.

Як зазначає Е. Гійвік, Шевченко часто розриває ритм, змінює розмір для того, щоб прискорити або загальмувати рух вірша. Він порівнює Шевченків ритм з бігом і танцем, говорячи про те, що за його відчуттям треба було «бігти і танцювати разом з автором оригіналу» [1, 25]. Через те перекладач обрав білий вірш різного розміру, тобто різної кількості складів у стопі, аби бути якомога ближче до перепадів ритму, оскільки Шевченко часто переходить від короткого вірша до довгого і навпаки. Найчастіше у перекладі використовується шести- і восьмистопний вірш, рідше семи-, десяти- і дванадцятистопні вірші, якими відтворено особливо важливі, напружені місця Шевченкових оригіналів. Перекладачеві в багатьох місцях вдалося відтворити такий поширений у Шевченка стилістичний прийом, як «анжамбеман» (фр. enjambement), коли поетична думка не закінчується з кінцем рядка, а переноситься у наступні рядки, що створює ефект прискорення ритму й емоційного напруження вірша. Як приклад, наведемо уривок з “Заповіту” у перекладі Е. Гійвіка:

Як понесе з України
У синєє море
Кров ворожу….отоді я
І лани, і гори –
Все покину, і полину
До самого бога
Молитися…. а до того
Я не знаю бога.

Lorsque le Dniepr emportera
Vers la mer bleue, loin de l'Ukraine,
Le sang de l'ennemi, alors
J'abandonnerai les collines
Et j'abandonnerai les champs,
Jusqu'au ciel je m'envolerai
Pour prier Dieu, mais si longtemps
Que cela n'aura pas eu lieu
Je ne veux pas connaitre Dieu.

Однак недоліком перекладів Гійвіка слід вважати певну лексичну надлишковість, зайві повтори слів (вони помітні і в наведеному уривку), що, на відміну від “ощадливого” у словах оригіналу, призводить до збільшення кількості рядків (див. нижче) і недотримання важливого принципу еквілінеарності, а відтак – до деконцентрації поетичного змісту. Лексична надлишковість перекладів часто викликана наданням переваги описовим відповідникам українських реалій порівняно з економнішими

засобами їхнього відтворення, хоча перекладач все ж запозичив шляхом транскрибування деякі безеквівалентні українські слова, зокрема “kobza”, “kobzar”, “sitch des Zaporogues”.

Варто зазначити, що збірка перекладів Е. Гійвіка відіграла велику роль в ознайомленні франкомовного читача з творчістю Шевченка і, попри наявні недосконалості, донесла до нього слово українського генія.

У 1978 році Київське видавництво “Дніпро” випустило збірку вибраних творів Шевченка разом з їхніми французькими перекладами [33]. Двомовність видання – не єдина його перевага. Вірші багато ілюстровані репродукціями з портретів, малюнків, начерків, ескізів, композицій, офортів Шевченка. До книжки увійшли поеми “Катерина”, “Гамалія”, “Єретик”, “Наймичка”, “Кавказ”, “Неофіти”, комедія “Сон”, вірші “Думи мої, думи мої…”, “Заповіт”, “Садок вишневий коло хати…”, “Мені тринадцятий минало…”, “Якби ви знали паничі…” та інші широко відомі поезії Шевченка у перекладах Анрі Абріля, Олександра Карвовського, Ніни Насакіної і Казимира Шиманського.

Книжка представляє багатий матеріал для зіставного вивчення індивідуальних стилів різних перекладачів щодо відтворення стилю оригіналу, яке ще попереду. Загалом можна стверджувати, що переклади відповідають духові першотворів, передаючи їхній ідейно-образний зміст у єдності з художньою формою. Більшість перекладів відтворює регулярність і структуру Шевченкових рим, завдяки чому досягається доволі високий ступінь стилістичної адекватності.

Проте впадають в око трансформації українських онімів в усіх існуючих перекладах, які мають наслідком втрату ними національного колориту. Так, оригінальні Дніпро / Дніпр всюди перетворюються на Dniepr (транскрипція російського оніма), а українська Катерина стає французькою Catherine. Ця вада, зумовлена мовнокультурною традицією перекладання, є спільною рисою наявних французьких перекладів (пор. також переклади Е. Гійвіка), і хотілося б сподіватися, що новітні інтерпретації Шевченка зможуть її позбутися. Натомість, цілком виправданою є заміна французькими онімами імен шевченкових персонажів античного, зокрема біблійного походження (напр., Марія – Marie).

Іншим недоліком опублікованих перекладів є неувага до прихованого змісту Шевченкових творів, їхнього підтексту, який часто криється в оригінальній метафориці. Метафоричні образи першотворів перегукуються з суто візуальними (автологічними) образами внаслідок уживання одних і тих же слів у прямому і переносному значеннях. Це створює своєрідний вертикальний контекст, який дозволяє поету сказати між рядками більше, ніж насправді сказано. Ось приклад з поеми "Кавказ", де вжито метафоричний образ синіх гір, який повторюється двічі: «І вам слава, сині гори, / Кригою окуті».

Уважний читач зрозуміє, що це не просто пейзажний малюнок, що йдеться про образи-символи, які несуть у собі важливий ідейний зміст, адже гори у Шевченка символізують непокору, а крига є символом ворожої сили, яка намагається її спинити. Важливим у плані вираження прихованого змісту є переносне вживання дієприкметника *окуті*, який у Шевченка є символом несвободи і повторюється у різних творах в прямому і переносному значеннях. Порівняймо уривок з комедії "Сон": «Нагодовані, обуті / кайданами окуті, / Муштруються…»

Отже, варто було б знайти адекватний відповідник цій художній деталі для належного відтворення підтексту. На жаль, у двох французьких перекладах Е. Гійвіка і А. Абріля (Henri Abril, 1947 р.) його втрачено, "кригою окуті" перекладено за допомогою відповідника "couvertes de/par les glace/s" (досл. "вкриті кригою"), який передає суто візуальний образ і не відтворює символіки авторського підтексту:

Gloire : à vous aussi, montagnes bleues Et toutes couvertes de glace.	Et gloire à vous, montagnes bleues, Couvertes par les glaces ;
(переклад Е.Гійвіка)	(переклад А.Абріля)

Про французьку Шевченкіану писав у своїх оглядах і рецензіях Григорій Кочур. У першому томі його двотомника «Література та переклад» [34] знаходимо три праці на цю тему. У статтях «З французької Шевченкіани» [34,248 – 249] і «Бібліографія французької Шевченкіани» [34, 250 – 251] подано відгуки про згадану раніше збірку «Тарас Шевченко (1814 – 1861), його життя і творчість», видану у Парижі 1964 року[29], і про виданий у Львові 1967 р. бібліографічний покажчик М.М.Греська «Т.Г.Шевченко французькою мовою» [35]. Посилаючись на дослідження М.Греська, автор зазначає, що «бібліографія французької

Шевченкіани потребує уточнення щодо першої згадки про Шевченка у французькій пресі» [34, 248]. Загальноприйнятою є думка (про неї повідомлялося на початку цієї статті), що перша згадка про Шевченка з'явилась у Франції 1868 році. На цю дату вказує і А.Жуковський у статті «Шевченко у Франції», вміщеній у вищеназваній збірці, хоча раніше у 1933 р. І.Борщак у нарисі з такою ж назвою датував першу згадку про поета 1859 роком. Однак, як доводить М.Гресько, ім'я Шевченка згадується у французькому журналі «Revue indépendante » за 10.УІІІ.1847 р. в опублікованому там «Порівняльному нарисі слов'янських мов і літератур» Е.Хоєцького. Проте, як зауважує рецензент, попри наявність у роботі М.Греська трьохсот тридцяти позицій (у А.Жуковського їх близько сотні), укладач пропустив кілька позицій, безперечно відомих йому, з міркувань політичних [34, 250].

У розвідці «Шевченко французькою мовою» [34, 243 – 247] Г.Кочур на початку здійснює короткий екскурс в історію французької Шевченкіани, аби потім детальніше розглянути збірку вибраних поезій Шевченка у перекладах Е.Гійвіка (Гієвіка) [1] і його ж переклади у співпраці з Жаклін Лафон повісті «Художник» і уривків зі «Щоденника», випущені видавництвом «Галлімар» того ж 1964 року. Г.Кочур слушно наголошує на тому, що збірку поезій Шевченка було видано П'єром Сегерсом, французьким поетом і видавцем, у серії «Поети сьогоднішнього дня» ("Les poètes d'aujourd'hui"), бо до неї входять не лише популярні сучасні поети, а й ті представники класичної поезії, творчість яких зберігає сьогодні свою актуальність.

Згадавши про французьку традицію перекладати вірші прозою задля уникнення втрат у галузі змісту, Кочур зазначає, що у Франції існують і віршовані переклади з Шевченка, зокрема його поезій «Мені однаково» (переклали Оксана Токаржевська (де Токарі) і Шарль Тіяк), «І широкую долину» і «Садок вишневий коло хати…» в перекладі Ф.Мазада. При цьому французьку версію «Мені однаково» він називає невдалою (і з цим можна погодитися), оскільки перекладачі перетворили «винятково простий і аскетично суворий вірш» на «ефектний романс, дуже далекий від поетики Шевченка». У перекладі вірш було розбито на строфи, з яких чотири перші закінчуються навіть рефреном «Це мені зовсім

однаково! («Cela m'est bien ègal!»). А от два згадані переклади Фернана Мазада « Je n'oublirai », (дослівно Я не забуду), і «Le soir» (досл. Вечір) були й залишаються, з погляду рецензента, найкращими французькими перекладами з Шевченка, і вони є «щасливою випадковістю». До речі, переклади Мазада, як і переклад Токаржевської-Тіяка, увійшли до франкомовної «Антології української літератури XI – XX століть [31].

Що ж до перекладів Е.Гійвіка, то, як пише Г.Кочур, «він зупинився ніби на півдорозі, вдався до компромісу: переклав Шевченка не прозою, а віршем, але це білий вірш, силабічний, у різних поезіях рядки різної довжини, від шестискладового до дванадцятискладового. У довгих поезіях перекладач, стежачи за зміною розмірів у оригіналі, міняє довжину рядків у перекладі. Відмовившись від рими, перекладач не вважав за потрібне дотримуватись і строфи, і хоч у передмові говорить, що намагався перекладати рядок у рядок і слово в слово, проте інколи досить-таки далеко відходить від цього намагання: приміром «Три шляхи» в оригіналі мають 32 рядки, в перекладі їх 48» [34, 245].

Заради справедливості треба сказати, що переклади Ф.Мазада не є щасливою випадковістю у французькій Шевченкіані. З-поміж опублікованих у вже згадуваній двомовній збірці вибраних поезій Шевченка (1978 р.) є досить вдалі, на мій погляд, віршовані переклади А.Абріля (напр., «Заповіт», «Думи мої, думи мої…», «Кавказ»), Н.Насакіної («Думка», «Не завидуй багатому…»), О.Карвовського («Перебендя»), К.Шиманського («Катерина»). Вони не лише за змістом, а й за художньою формою наближаються до оригіналів, перевтілюючи Шевченкові семантичні й синсемантичні (звукові образи) у новій для них мові.

Наскільки відомо, остання за часом публікація творів Шевченка французькою мовою здійснена у рамках «Антології української літератури XI - XX століть», випущеної європейським відділенням НТШ спільно з київським видавництвом Олени Теліги у 2004 р. Шевченківський розділ у ній відкриває вступна стаття Аркадія Жуковського про життя і творчість Кобзаря [31, 164 – 169]. До книги увійшли такі твори Шевченка: «Кавказ» – «Le Caucase», «Причинна» – «La Folle», «Гамалія» – «Gamalia», «Лілея» – «Fleur de lys», «Чи не покинуть нам, небого…» – «N'est-il pas temps, mon amie...» (пер. Е.Гійвіка), «Садок вишневий коло хати» – «Le soir»,

«І широкую долину» – «Je n'oublirai» (пер. Ф.Мазада), «Іван Підкова» – «Ivan Pidkova» (пер. Едіт Шерер), «Заповіт» – «Le Testament» (пер. Калени Угрин), «Наймичка» – «La Servante», уривки з поем «Марія» – «Marie, «І мертвим і живим…» – «Epitre» (пер. Марі-Франс Жакамон), «Єретик» – «L'Hérétique (Jean Hus) » (пер. С.Борщак і Р.Мартеля), «Доля» – «Le Destin», « Минають дні» – «Passent les jours» (пер. Мирослави Маслоу), «Сон» (уривок з комедії) – «Le rêve» (пер. Марі Шерер), «Неофіти» (пер. М.Кузана), «Мені однаково» – «Cela m'est bien égal » (пер. О. де Токарі і Ш.Тіяка). Попри якісну нерівноцінність перекладів, вони все ж дають франкомовному читачеві уявлення про ідейно-художній світ Шевченка і його стилістичну палітру. Доводиться констатувати, що жоден з перекладів київської збірки вибраних поезій Шевченка (1978 р.) не увійшов до «Антології», яка однак містить згадку про неї на с.169.

Вочевидь, настав час зібрати і опублікувати всі наявні французькі переклади шевченкових творів поряд з оригіналами, як це нещодавно було зроблено з українськими перекладами поезій Верлена. Така Антологія, безумовно, мала би велику культурницьку і дослідницьку вагу. З погляду культури вона продовжила б справу ознайомлення франкомовного читача з Шевченком, а відтак і з Україною, адже не є таємницею, що вони все ще залишаються маловідомими для носіїв найбільших мов світу. З погляду науки, така книга дала б величезний матеріал для перекладознавчих досліджень, зокрема для вивчення чинників множинності перекладів, співвідношення стилів автора і перекладача, відтворення національної своєрідності оригіналу тощо. Для практичної реалізації цього проекту потрібна міжнародна співпраця зацікавлених наукових, культурних, видавничих і дипломатичних установ.

На завершення цієї статті хотілося б згадати слова про Шевченка, виголошені франкомовним поетом з Маврикію Едуардом Моніком на урочистостях з нагоди 175-ї річниці Кобзаря. Мені довелося перекладати його виступ як офіційного представника ЮНЕСКО, в Національній опері України у березні 1989 р. Ось що він тоді сказав: «…Я хочу, щоб ви знали, що я, котрий походить з далекого острова Маврикій, розташованого на південному сході від африканського узбережжя, у просторах

Індійського океану, теж близько до серця сприймаю той дар непокори лиху, який мав Тарас Шевченко. Я люблю і поділяю його ідеали шукача свободи. Для мене він взірець і джерело наснаги так само, як і для всього світу. У час, коли ми живемо, у цей тривожний час нашої історії нам варто повернутися до таких скарбів, як Тарас Шевченко, задля того, щоб набратися у них сили відсунути темряву і наблизити день» [3, 263 – 264].

Е.Монік написав «Поему для Тараса» («Poème pour Taras »), яку було прочитано на ювілейному зібранні у французькому оригіналі і українському перекладі Віктора Коптілова. У ній є такі промовисті рядки:

Mais l'encre de Taras mais le fusain de Taras m'ont fait
complices de retours d'exils
Ont peuplé ma mémoire de rêves plus que rêvés
Je suis sur les rives du Dniepr partout ou sont les fleuves
J'entends une musique peuplée de mots conteurs d'un destin

traversé d'images folles et douces
De cette douceur qui a nom exaucement
De cette folie qui a nom incandescence
De cette douceur qui a nom éblouissement
De cette folie qui a nom insurrection
De cette folle douceur qui a nom enchantement...
Але чорнило Тараса і фарби Тараса зробили мене
співучасником повороту з заслання,
Вони переповнили пам'ять мою мріями і мареннями.
Я стою над Дніпром скрізь, де пливуть хвилі річок,
Чую музику, що мовить про долю,
повну образів шалу і ніжності,
Ніжності, що має ім'я моління,
Шалу, що має ім'я полум'я,
Ніжності, що має ім'я осяйності,
Шалу, що має ім'я повстання,
Ніжного шалу, що має ім'я чаклування…[3,265-266].

Наведені вірші – це не лише данина пам'яті великому українському поету. Вони свідчать про глибоку рецепцію його ідей і невмирущість його образів, близьких людям в усьому світі.

Маємо зробити все для того, щоб Шевченкова хода по різних світах тривала.

Література:

1. Poètes d'aujourd'hui. Tarass Chevtchenko. Vie et oeuvres. Paris, 1964.

2. Чередниченко О.І. Відтворення стилістичних особливостей першотвору в поетичному перекладі (про французький переклад з Шевченка) // Теорія і практика перекладу. Респ. міжвідомчий наук. зб. Вип.1. К., 1979. С.71-83.

3. Tcherednytchenko O., Koval Y. Théorie et pratique de la traduction. Le français. Kyiv, 1995. – P.201 – 206, 261 – 266.

4. Baron d'Avril A. (Cyrille). Voyage sentimental dans les pays Slaves par Cyrille. Paris, 1876.

5. Durand, Emile-Alexandre. Le poète national de la Petite-Russie Tarass Grigoriévitch Chevtchenko // RDM. 1876.15 Juin. P.919-944.

6. Матвіїшин В.Г. Українсько – французькі літературні зв'язки XIX – поч. XX ст. Львів, 1989.

7. Leroy-Beaulieu, Anatole. L'empire des tsars russes. II. Les races et la nationalité. Les Finnois, les Tatars, les Slaves // RDM. 1873.15 Septembre . P.241 –285 (p. 284 – Chevtchenko); Leroy-Beaulieu, Anatole. La liberté en Russie // RDM.1877. 1 Février. P.710 – 718 (p.714 – Chevtchenko).

8. Léger, Louis. Compte rendu sur Movimento Letterario Ruteno // Revue critique d'histoire de la littérature. 1873. N 34. 23 Aout. P.133 – 135.

9. Courrière C. Histoire de la littérature contemporaine en Russie. Paris, 1875.

10. Кириченко Р. Тарас Шевченко і Франція: до історії франко-українських культурних взаємин [Електронний ресурс] – Режим доступу: http: //www.ualogos.kiev.ua/fulltext.html.

11. Tissot, Victor. La Russie et les Russes. Kiew et Moscou. Impressions de voyage. Paris, 1884 (Chevtchenko. P.126-130).

12. Bouillet M.-N. Dictionnaire universel d'histoire et de géographie. Paris,1893 (Chevtchenko Taras. P.406-407).

13. Bibliothèque Slave Elzévirienne. XIII. Slavy Dcéra. Choix de poésies slaves recueillies par Adolphe d'Avril. Le réveil de l'illyrie. En Ukraine. Avec le portrait de Chevtchenko. Paris, 1896. P.117-166 : En Ukraine.

14. Baye Joseph de, le baron. En Nouvelle Russie. Souvenirs d'une mission. Paris, 1900.

15. Annuaire du Collège de France. Paris, 1905. P. 99 – 100 ; 1906. P. 108.

16. Labri, Raoul. L'Ukraine et son poète national Chevtchenko // Mercure de France. 16 Juillet 1917. N 458. P. 371-375.

17. Борщак Ілько. Рауль Лябрі (1880 – 1950) // Україна: Українознавство і французьке культурне життя. 1951. Ч.5.

18. Exemplarski, Jacques. Une épitre de Chevtchenko // Monde slave. Mai 1918.

N 11.

19. Borschak S., Martel R. Le Jean Hus de Chevtchenko // Monde slave. Mars 1930. P. 371 – 388.

20. Borschak, Elie. Le mouvement national ukrainien au XIX-e siècle // Monde slave. Octobre – Novembre – Décembre 1930.

21. Борщак Ілько. Шевченко у Франції : Нарис із історії французько–українських взаємин. Львів, 1933.

22. Dorochenko D. Chevtchenko le poète national de l'Ukraine. Avec préface du comte Antoine Chiappe. Prague, 1931.

23. Borschak, Elie. Lectures ukrainiennes. Paris, 1946. P. 50-54.

24. Шевченко у французькій критиці й перекладах // Шевченко і світ. Літ.крит. ст. К., 1989. – С. 226 – 253.

25. Luciani, Georges. Le Livre de la Genèse du peuple ukrainien. Paris, 1956.

26. Joukovsky A. Catalogue des éditions concernant Taras Chevtchenko dans les bibliothèques de Paris. Paris, 1961.

27. Паризький автограф Т.Шевченка // Україна: Українознавство і французьке культурне життя. Париж, 1950 – Ч.3.

28. Шевченківський словник. У 2 т. – К., 1977 – Т.2. – С. 313 – 315.

29. Taras Chevtchenko 1814 – 1861. Sa vie et son oeuvre. Recueil d'articles et de traductions présenté par Kalena Uhryn et Arcady Joukovsky. Paris, 1964.

30. Rais, Emmanuel. L'Ukraine, cette inconnue. Paris, 1967.

31. Anthologie de la littérature ukrainienne du XIe au XXe siècle. Paris – Kyiv, 2004.

32. Novitchenko L. Taras Chevtchenko, un grand poète ukrainien. 1814 – 1861. Traduit du russe et de l'ukrainien par Marcel Ferrant. Paris, 1982.

33. Тарас Шевченко. Вибрані твори. Перекладено з української. К., 1978 (Tarass Chevtchenko. Oeuvres choisies. Traduit de l'ukrainien. Kyiv (Kiev), 1978).

34. Кочур Григорій. Література та переклад. Дослідження. Рецензії. Літературні портрети. Інтерв'ю / Упоряд. А.Кочур, М.Кочур. К., 2008. Т.1.

35. Т.Г.Шевченко французькою мовою (1847 – 1967). Бібліографічний покажчик / Уклав М.М. Гресько. Львів, 1967.

Валентина Гнатенко, викладач (Київ)

ББК 83.3(4 Укр) 5-8
УДК 82.477

Шевченкіана Олександра Астаф'єва

У статті розглянуто рецепцію творів Тараса Шевченка у доробку Олександра Астаф'єва, проаналізовано переклади, велику увагу приділено проблемам шевченкознавства, відгукам на нові видання про поета, статтям про його творчість.

Ключові слова: *рецепція, діалог, переклад, інтерпретація, шевченкознавство.*

В статье рассмотрено рецепцию призведений Тараса Шевченко в творчестве Александра Астафьева, проанализированы переводы, большое внимание уделено проблемам шевченковедения, отзывам на нове книги о поэте, статьям о его творчестве.

Ключевые слова: *рецепція, диалог, перевод, интерпретация, шевченковедениее.*

The article considers the reception of works of Taras Shevchenko in the creation Oleksandr Astafiev, the analysis of his translation, much attention is paid to the problems of Shevchenko, reviews of new editions of the poet, articles about his works.

Key words: *reception, dialogue, translation, interpretation, Shevchenko study.*

Олександр Григорович Астаф’єв (10 08. 1952, мис Лазарєва, Хабаров. краю, РФ) – український літературознавець, поет, перекладач, педагог, публіцист, культурно-громадський діяч. Доктор філологічних наук (1999), професор (2001), з вересня 2001 – професор кафедри теорії літератури та компаративістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Член Спілки письменників України (1992), член Міжнародної асоціації україністів (1986), Міжнародного Пен-Клубу (2008). Лауреат літературних премій імені Бориса Грінченка (1995), Михайла Коцюбинського (2001), Всеукраїнської літературної премії імені братів Богдана та Левка Лепких (2009), Міжнародної премії імені Остапа Грицая у галузі художнього перекладу (2010) [Dybko Filipchak 2010: 27 – 28].

Закінчив Український поліграфічний інститут ім. І.Федорова, сьогодні – Академія друкарства (1980), аспірантуру (1985) і докторантуру (1998) в Інституті літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. З 1986 по вересень 2001 – викладач Ніжининського державного педагогічного інституту імені Миколи Гоголя (нині університету), де пройшов шлях від асистента до професора. Водночас у 1992 – 2001 був головою Ніжинської міської організації товариства «Просвіта» ім.Т.Г.Шевченка, редактором газет «Ніжин» (1991-1992), «Просвіта» (1992 – 2002), директором Центру гуманітарної співпраці з українською діаспорою (1999 – 2001), засновником і керівником видавничої програми «Література української діаспори» (1994 – 2001) [Самойленко 2012: 70, 4 – 7]; [Мельничук, 2004: 1, 56].

На усіх цих постах і посадах ім'я Тараса Шевченка визначало стратегію культурно-освітньої діяльності Олександра Астаф'єва. На сторінках редагованих ним газет постійно велися рубрики «Під знаком Тараса», «Наснажені Шевченковим словом», виходили окремі тематичні шевченківські номери (напр., «Міжнародне Шевченківське свято у Ніжині», газета «Ніжин», 1992, травень, №4; «Міжнародне Шевченківське свято «В сім'ї вольній, новій», газета «Просвіта», 1996, квітень, №18 та ін.) [Кузьменко 2003, 3 – 5]. Вінцем публіцистичної діяльності Олександра Астаф'єва стала книга памфлетів «Ніжинські гримаси» (Чернігів, 1994, у співавторстві з Марією Астаф'євою) та публікації на сторінках республіканської періодики, у яких ішлося про

руйнацію ніжинських храмів, зокрема Спасо-Преображенського собору, біля якого ніжинці у травні 1861 року прощалися з Тарасом Шевченком (памфлет «Розвінчана релігія, або про що говорять ніжинські руїни?» – у журналі «Вітчизна», 1991, №1; «Тут прощалися із Шевченком» – у газ. «Літературна Україна», 1992, 5 березня та ін.) [Астаф'єв 2002: 4/2, 35 – 47].

Як директор Центру гуманітарної співпраці з українською діаспорою Олександр Астаф'єв уперше після тривалої офіційної заборони відкрив землякам імена ніжинських (і не лише ніжинських) митців-емігрантів, Романа Бжеського, Василя Дубровського, Петра Одарченка, Ігоря Качуровського, Івана Кошелівця, Ольги Мак, та ін., організував їхній приїзд (або ж членів їхніх родин), до Ніжина. На сторінках «Просвіти» з'явилися статті про них, їхні шевченкознавчі праці (напр., стаття Петра Одарченка «Кобзар» і примітки до нього» у газеті «Просвіта», 1996, квітень, квітень), деякі з них вийшли окремими виданнями у рамках програми «Література української діаспори» (Ігор Качуровський. Основи аналізи мовних форм. Ч.1. Лексика. Ніжин, 1994; Ігор Качуровський. Основи аналізи мовних форм. Ч.2. Фігури і тропи. Мюнхен – Київ, 1995, де багато місця відведено аналізу творів Тараса Шевченка, а в другій книзі вміщено додаток «Стилістичні фігури і тропи в Тараса Шевченка»; Петро Одарченко. Шевченкознавство на Україні в 1961 – 1981 рр. Ніжин, 1995; Яр Славутич. Шевченкова поетика. Ніжин,1996 та ін.) [Забарний 2012: 3, 209 – 211].

Наукові інтереси – лірика української еміграції. У монографіях «Лірика української еміграції: еволюція стильових систем» (К., 1998), «Поетичні системи українського зарубіжжя» (К., 2000, 2-е вид.2005), «Образ і знак» (К., 2000) простежив вплив творів Шевченка і шевченківської традиції на поетів Празької школи і Нью-Йоркської групи, а також на тих митців, які не пов'язували себе з жодними школами, напр., Святослав Гординський, Леонід Полтава, Яр Славутич та ін.). Ця проблематика також розкрита у працях про *Євгена Маланюка* («Апокаліпсис Євгена Маланюка», Ніжин, 1997; «Ґонта: дві концепції літературного образу» – у журналі «Дивослово», 2000, №9; вона ж у «Матеріалах 34-ї міжнародної шевченківської конференції», Черкаси, 2003, т.2), *Святослава Гординського*

(«Статус Шевченка в поемі Святослава Гординського «Сім літ»: «відсутність» персонажа як моделююча категорія» – у збірнику «Шевченкознавчі студії», К., 2003 (вип.10), *Богдана Бойчука* («Художні координати поезії Богдана Бойчука» – у журналі «Слово і час», 2002, №2); *Леоніда Полтаву* («Динаміка і зміщення імен у поемі Леоніда Полтави «Енеїда модерна» («Сіверянський літопис», 1998, №5) та ін. У ряді біографічних статей, написаних для «Української літературної енциклопедії», «Енциклопедії Сучасної України» та інших довідкових видань простежив шевченківські контексти (присвяти Шевченку, переклади його поезій) у творчості польських (Юзеф Богдан Залеський, Еліза Ожешко, Генріх Сенкевич, Леонард Совінський), білоруських (Максим Богданович, Янка Купала, Микола Лупсяков, Ригор Няхай), казахських (Джамбул Джабаєв, Ільяс Джансугуров, Макан Джумагулов, Кажигали Джумалієв, Гафу Каїрбеков, Туманбай Молдагалієв) письменників.

Окрема проблема в доробку Олександра Астаф'єва – українське еміграційне шевченкознавство. В розвідці «На емігрантських перехрестях: рефлексія наукова і поетична», що увійшла до книги «Образ і знак», учений оглядає шевченкознавчі праці Дмитра Донцова, Дмитра Чижевського, Володимира Державина, Віктора Петрова, Ігоря Качуровського, Григорія Грабовича, Євгена Маланюка, Дмитра Нитченка, Петра Одарченка. Велику кількість статей присвячено шевченкознавчим працям Петра Одарченка («Петро Одарченко. Штрихи до літературного портрета», Ніжин, 1995; статті «Петро Одарченко» – у журналі «Визвольний шлях», 1997, кн.2 – 3; «Петро Одарченко» у кн. «Петро Одарченко. Творчість вченого і дослідника (упор. Іван Андрусяк); «Українське шевченкознавство в оцінці Петра Одарченка» у ж. «Слово і час», 2003, №8; «Шевченкознавчі пошуки Петра Одарченка» у «Збірнику наукових праць Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г. Короленка», серія «Філологічні науки», Полтава, 2006, вип.1/2; «Шевченкознавчий доробок Петра Одарченка» – у зб. «Скарби культури – безсмертя нації», серія «Студії з україністики (упор. Р.Радишевський), К., 2007, вип.7) та ін. Низку статей про визначних шевченкознавців (Роман Бжеський, Юрій Бойко-Блохин, Володимир Державин, Олег Ільницький, Роман Кухар) учений

опублікував у багатотомній «Енциклопедії Сучасної України». У цьому контексті варто також згадати статтю про шевченкознавчі розвідки Богдана Лепкого («Арешт «Кобзаря» у Тернополі – у газеті «Вільне життя плюс», 2013, 31 травня). З еміграційною проблематикою пов'язана стаття «Рецепція творчості Тараса Шевченка на сторінках журналу «Biuletyn polsko-ukraiński», вміщена у збірнику «Київські полоністичні студії», К., 2011, т.XVIII, передрукована у журналі «Слово і час» (2001, №1), а також стаття «Бюлетень польсько-український» – у «Шевченківській енциклопедії» (К., 2012. т.1).

Творчість Тараса Шевченка, на думку Олександра Астаф'єва, є сублімацією і теоретичним оформленням ідеалів, систем цінностей, уявлень, які склалися в українській літературній традиції і культурі українсько-польського пограниччя. Про неперервність традиції і структуровану самосвідомість української культури і її вплив на творчість Тараса Шевченка свідчать статті вченого, у яких він аналізує сковородинівські контексти «Кобзаря»: «Традиції філософської лірики Г.Сковороди у творчості Т.Шевченка» – у зб. «Проблемы изучения творческого наследия украинского поэта-философа XVII века Г.С.Сковороды», Харків, 1987; «Витоки інтелектуалізму поеми Т.Шевченка «Сон» – у кн. «Науково-практична конференція, присвячена 175-річчю з дня народження Т.Г.Шевченка. Травень, 1989. Збірник матеріалів», Чернігів, 1989; «Жанр твору-концепції у Григорія Сковороди і Тараса Шевченка» – у кн. «Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Ювілейний збірник на пошану члена-кореспондента НАН України Миколи Ільницького», Львів, 2004, вип.12; «Інтелектуальний простір у поемі Тараса Шевченка «Сон» (Шевченківські студії. К., 2008, вип.10). Дослідник ставить собі за мету простежити взаємини Тараса Шевченка з інтелектуальним середовищем Київського університету («Нове про Шевченка», у газеті «Деснянська правда», 1989, 14 липня), його приятельські стосунки з Пантелеймоном Кулішем і типологічні паралелі їх творчості (стаття «Поезія Пантелеймона Куліша» у кн. «Вивчення творчості Пантелеймона Куліша у школі: навчальний посібник», Чернігів, 1993).

Проте, на переконання Олександра Астаф'єва, мінливість взаємодії традиційного і сучасного начал у поезії Тараса Шевченка

насамперед пов'язана з культурою українсько-польського пограниччя, яке втрачає риси географічної конкретності і за аналогією проектується на соціокультурні й художні моделі, перетворюючись у явище свідомості на перехресті групової та індивідуальної ідентичності. У цьому контексті найбільше приваблює дослідника проблема зв'язку і взаємодії творів Тараса Шевченка із літературою польського романтизму. Найперше, що цікавить ученого – феноменологічний діалог творів Тараса Шевченка й Адама Міцкевича, йому присвячені статті: «Образ Петербурга в Шевченка й Міцкевича» у ж. «Верховина» (Канзас, США), 2004, ч.29; «Візія Петербурга в Тараса Шевченка й Адама Міцкевича» – у зб. «Філологічні семінари», К., 2006, вип. 9; «Міфологема Петербурга у Тараса Шевченка й Адама Міцкевича» у зб. «Літературна компаративістика», К., 2008, вип. 3; «Творчість Тараса Шевченка й Адама Міцкевича як діалог культур» («Слово і час», 2006, №:6; «L'euvre de Taras Chevtchenko et Adam Mitskevitch comme un phénomène de dialogue des cultrures» – кн.: Oleksandre Astafiev. Les conferences de Paris (Paris, 2006); «Tworczość Tarasa Szewczenki i Adama Mickiewicza – dialog kultur» – у зб. «Wspyłszesne paradygmaty w literaturoznawstwie, językoznawstwie, translatoryce, pedagogice i kulturoznawstwie w kontekście interdyscyplinarnym» (Częstochowa, 2011); «Феноменологический диалог произведений Тараса Шевченко и Адама Мицкевича» – у кн. «XV Международный съезд славистов. Материалы и исследования» (Минск, 2013). Окремі аналогії проводить дослідник між творчістю Тараса Шевченка і Юліуша Словацького, простежуючи зв'язок їхніх творів з демонологією (стаття «Motywy demoniczny w poezii Adama Mickiewicza i szkoły ukraińskiej» – у кн. «Pierwiastki ukraiński w twórczośći polskich pisarzów romantycznych» (Warszawa, 2008). У центрі уваги дослідника і персоналістські тенденції у творах Тараса Шевченка і польських романтиків, зокрема цінність людської особистості як найвищий аксіологічний ступінь [Urbaniec 2012, 187 – 189].

Це помітно у спробах Тараса Шевченка і польських романтиків схарактеризувати образ Івана Ґонти і пов'язати його з психологічними, моральними і філософськими концепціями XIX століття (статті «Перший польський твір про Івана Гонту (Ян Непомуцен Камінський)» – у зб. «Наукові записки Тернопільського

національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка», Тернопіль, 2012, т.35; «Zamek kaniowski» – ґотична поема Северина Ґощинського» – у зб. «Актуальні проблеми слов'янської філології. Міжвузівськимй збірник наукових статей. Серія «Лінгвістика і літературознавство», Бердянськ, 2012, вип. XXVI, ч.2; «Образ Івана Ґонти у повісті «Wernyhora» Міхала Чайковського» – у ж. «Біблія і культура», 2012, вип.16; «Ґонта» – невідома драма Ґенріха Красінського» – у зб. «Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті Леоніда Булаховського», Київ, 2012, вип.19 [Астаф'єв 2013].

Серед інших шевченкознавчих проблем Олександра Астаф'єва цікавлять також проблеми перекладу творів Тараса Шевченка на польську, співвідношення окремих версій твору з оригіналом, процеси міжмовної і міжкультурної комунікації і трансформації. Цим проблемам присвячено його статті: «Поезія Тараса Шевченка в польських перекладах ХХ століття» – у зб. «Шевченкознавчі студії», К., 2011. Вип.14; «Художньо-перекладацька майстерність Чеслава Ястшембця-Козловського» – у зб. «Обрії наукового пошуку. Збірник на пошану професора Івана Мегели», Київ – Дрогобич, 2011; «Твори Тараса Шевченка у перекладах Чеслава Ястшембця-Козловського» – у зб. «Шевченкознавчі студії», К., 2012, вип.15; «Шевченко в перекладі Чеслава Ястшембця-Козловського» – у кн. «Волинь – Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем», Житомир, 2012, №23; «Поезія Тараса Шевченка в польських перекладах ХХ століття» – у ж. «Слово і час. – 2013, №2.

Олександру Астаф'єву належить багато інформативних статей про події, пов'язані з іменем Тарас Шевченка, напр., «Остання мандрівка Шевченка» – у ж. «Верховина» (Сіфорд, США), 2009, ч.46; «Хроніка перебування Тараса Шевченка у Ніжині», газ. «Ніжин», 1991, №4; шевченківські свята: «Шевченківський тиждень у Ніжині», г. «Alma Mater», 1996, №4; «Шевченківські дні в Парижі» («Слово і час, 2006, №5; «Літературна Україна», 2006, 6 квітня, ряд ювілейних статей про шевченкознавців, спогадів і некрологів про них та ін. Багато енергії він видав підготовці до друку, редагуванню і виданню шевченкознавчих творів, за його редакцією вийшли такі книги: Георгій Неділько. Шевченко і Чернігівщина. Нарис. Чернігів, 1992;

Ігор Качуровський. Основи аналізи мовних форм. Ч. 2. Фігури і тропи з додатком «Стилістичні фігури у творах Тараса Шевченка». Мюнхен – Київ – Ніжин, 1995; Петро Одарченко. Шевченкознавство на Україні в 1961 – 1981 рр. Ніжин, 1995; Яр Славутич. Шевченкова поетика. Ніжин,1996 [Астаф'єв 2005: 2, 77 – 81].

Як відомий учений Олександр Астаф'єв читав лекції і вів спецкурси про творчість Тараса Шевченка у багатьох українських (Ніжинському державному університеті імені Миколи Гоголя, Київському національному університеті імені Тараса Шевченка, Київському славістичному університеті) і європейських університетах, зокрема у Варшавському університеті – спецкурс «Естетика і поетика Тараса Шевченка», 2006 – 2008 рр.; лекції «Творчість Тараса Шевченка й Адама Міцкевича як діалог культур» у Сорбоні та Паризькому інституті східних мов і цивілізацій (2006); Полонійній академії в Ченстохові (2008); нормативний курс «Тарас Шевченко і польські романтики» у Вищій лінгвістичній школі в Ченстохові (2012 – 2013) та ін. [Радишевський 2012, 9 – 15]. Він брав участь у двох міжнародних з'їздах, багатьох міжнародних симпозіумах, конференціях, круглих столах в Україні і за кордоном, зокрема у Німеччині, Франції, Угорщині, Польщі, Італії, Росії, Литві, Білорусі.

Олександр Астаф'єв є членом редколегії багатьох видань, зокрема збірників праць Стефана Козака «Шевченкознавчі та порівняльні студії» (К.: Національна академія наук України, 2012), Леоніда Білецького «Шевченкіана: у трьох томах» (К.: Київський національний університет імені Тасаса Шевченка, 2013). Перу О.Астаф'єва належить низка рецензій на шевченкознавчі видання, зокрема на книгу М.С.Грицая, Г.Я.Неділька і В.Я.Неділька «Т.Г.Шевченко і літературне життя Київського університету» (К., «Вища школа», 1989) – опубліковану у газеті «Деснянська правда», 1989, 14 липня [Зимомря 2012: 30, 323 – 331].

Як талановитий філолог Олександр Астаф'єв виховав нове покоління учених та викладачів вищої школи, за його наукового консультування захищено 5 докторських і 10 кандидатських дисертацій, окремі з його вихованців є також шевченкознавцями, напр., Ольга Бігун (підготувала до захисту докторську дисертацію

на тему «Амбівалентність візантійства у творах Тараса Шевченка»).

Як поет, він також не раз звертався до образу Тараса Шевченка. Йому присвячені вірші «Т.Шевченко. Лист до В.Рєпніної» – у зб. «Листвяний дзвін» (Львів, «Каменяр», 1981), передрук у кн. «На березі неба» (К., «Преса України», 2013); «Пам'ятник Шевченку в Чернігові», «Туга Шевченкової тіні» – обидва у кн. «Близнюки мої, очі» (К., «Твім інтер», 2007) [Радишевський 2013, 280 – 298].

Отже, підсумовуючи сказане, слід констатувати, що дослідження творчості Тараса Шевченка є одним із пріоритетним напрямів, наукової, публіцистичної і художньої діяльності Олександра Астаф'єва. Він намагається осягнути невичерпне багатство літературної культури Тараса Шевченка, його переклади чужими мовами, зокрема польською, його читацькі враження від світової літератури, впливи, яких він зазнав. Звісно, впливи, зокрема польські, мали місце, але дослідник підходить до їх вивчення з великою обережністю, добре розуміючи, що надто своєрідною була поетична індивідуальна постать поета, його твори позначені високою оригінальністю, вони не вкладаються в жодні канони, хоч і виявляють зв'язки з українською фольклорною традицією, літературними формами давньої і нової української літератури, інколи перегукується з польським і російським романтизмом. На думку дослідника, поезія Тараса Шевченка має світове значення, тому важливо життєпис великої людини не перетворити в «житіє», а аналізувати його оригінальні твори, переклади чужими мовами у широкому контексті європейської і світової літератури XIX – XXI століття. Геній Шевченка справді належить усьому світові, усьому людству і нові шевченкознавчі праці широкого синтетичного характери мають підтверджувати це.

Література: *Астаф'єв 2002:* Астаф'єв Олександр Григорович // Викладачі Ніжинської вищої школи. Бібліографічний покажчик. Упор. Л.В.Гранатович. – Ніжин: НДПУ, 2002. – Ч.4. – Кн.2. – С.35 - 47; *Астаф'єв 2005:* Астаф'єв Олександр Григорович // Викладачі Ніжинської вищої школи. Бібліографічний покажчик. Ч.4 (1970 – 2005). – Ніжин: НДПУ, 2005. – Кн.2. – С. 77 – 81; *Астаф'єв 2013:* Астаф'єв Олександр Григорович // Енциклопедія Київського Національного університету імені Тарас Шевченка:

Інститут філології. 05.04.2013. – http: www.wiki/ univ.kiev.ua/ index.php; *Забарний 2012:* Забарний О. З наснагою в серці // Літературний Чернігів. – 2012. – №3. – С.209-211; *Зимомря 2012:* Зимомря М. Струни слова Олександра Астаф'єва // Наукові записки Тернопільського національного університету імені Володимира Гнатюка. Серія «Літературознавство». – 2012. – Т.30. – С.323-331; *Кузьменко 2003:* Кузьменко В. Піввіку на бистрині часу // Астаф'єв Олександр Григорович. Біобібліографічний покажчик (упор. та автор передмови Володимир Кузьменко). – К.: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2003. – С.3 – 5; *Мельничук 2004:* Мельничук Б. Астаф'єв Олександр Григорович // Тернопільський Енциклопедичний Словник: У 4-х т. – Тернопіль: Збруч, 2004. – Т.1. – С.56; *Радишевський 2012:* Радишевський Р., Зимомря М. Сольність його духовності // Література. Соціум. Епоха. Ювілейний збірник на пошану доктора філологічних наук, професора Олександра Астаф'єва (упор. Ростислав Радишевський, Микола Зимомря). – Київ – Дрогобич: Посвіт, 2012. – С.9 – 15 (серія «Студії з україністики». Вип.Х); *Радишевський 2013:* Радишевський Р. Найтонші порухи єства. Післямова // Олександр Астаф'єва. На березі неба. Вірші та поеми. – К.: Преса України, 2013. – С.280 – 298; *Самойленко 2012;* Самойленко г. Видатний вчений України // Література та культура Полісся. – 2012. – Вип.70. – С.4 – 7; *Dybko Filipchak 2010:* Dybko Filipchak I. Oleksandr Astafiev // Antology of PEN. – Potomak: Pen Centr for Writers-in-Exile, American Branch, 2010. – P.27 – 28; *Urbaniec 2012:* Urbaniec M., Dobryański I., Zymomrya I. Dialog kultur: dwa kwiaty z jednego korzenia // Література. Соціум. Епоха. Ювілейний збірник на пошану доктора філологічних наук, професора Олександра Астаф'єва / Упор., передм., заг.ред. Ростислава Радишевського і Миколи Зимомрі. – Київ – Дрогобич: Посвіт, 2012. – С.187 – 189.

Рецензенти: Ковалів Ю.І, проф. (Київ)
Ткачук О.М., доц.(Терноріль)

Микола Зимомря, академік (Дрогобич).

ББК 83.3 (4 УКР)
УДК 821.2

Художній світ Тараса Шевченка в інтерпретаційній парадигмі: модель засвоєння німецькою мовою

Процес засвоєння художньої спадщини Тараса Шевченка в різних країнах світу несе потужний міжкультурний універсум. Адже він позначений розмаїттям концептів мистецької думки, досконало укладеної поетом на рівні словесної моделі. Ось, приміром, її ілюстративна змістова наповненість, власне, як імперативно довершений візерунок: «Страшно впасти у кайдани, / Умирать в неволі, / А ще гірше – спати, спати, / І спати на волі – / І заснути навік-віки, / І сліду не кинуть / Ніякого, однаково, / Чи жив, чи загинув!»

Йдеться про не стільки про гармонійно текстуальну чи естетичну продуктивність, як про спрямування авторської думки на бачення світу та адекватне розкриття її пріоритетної істинності. Не буде перебільшенням, якщо стверджувати, що художня довершеність Шевченкової поетичної моделі дає аргументовану можливість розглядати її крізь призму інтертекстуальності. У цьому зв'язку варто підкреслити: німецька література відіграла суттєву роль у процесі становлення й розвитку Шевченка як неповторного митця. Його бачення дійсності було водночас наскрізь оригінальним, концептуально непохідним від осмислюваного впливу, що зумовлював – для Шевченка природну – зустрічну реалізацію художніх феноменів на українському національному ґрунті. Останнє зримо актуалізує дистанцію в усталених світоуявленнях, що мали місце в 40 – 60-х рр. XIX ст. в художній практиці визначних репрезентантів німецької та української літератур. Цим контекстуальним співвіднесенням потенційних начал і зумовлена фіксація плідних традицій німецької літератури. Вони розбудовані впродовж століть із проекцією на збагачення національних надбань художніми досягненнями інших етносів, зокрема слов'янських народів. Це, своєю чергою, викликало зацікавлення німецькою літературою у країнах Східної, Центральної та Західної Європи.

Тарас Шевченко (1814 – 1861) був широко обізнаний із німецькою національною культурою. Він високо цінив кращі надбання її представників. Увагу українського поета й художника привернули, зокрема, твори майстрів німецького слова – Й.-Г. Гердера, Й.-В.Ґете, Ґ.-Е. Лессінґа, Ф. Шиллера, Г. Гайне, Ф. Боденштедта, К. Т. Кернера, пензлю – Г. Гольбейна Молодшого, А. Дюрера, а також композиторів – Л. Бетховена, Я. Л. Ф. Мендельсона-Бартольді, Ф. Шуберта. З-поміж німецьких учених Шевченко виокремив ім'я визначного природознавця Олександра фон Гумбольдта (1769 – 1859), ставши реципієнтом його багатотомного дослідження «Космос» (1845 – 1862). У багатьох листах, «Щоденнику» та ін. творах Шевченка містяться захоплені відгуки про згаданих німецьких діячів. В автобіографічній повісті «Художник» він прихильно писав про своїх друзів – німців за походженням (К. Йохима, О. Фіцтума, О. Шмідта), які жили й творили в Росії. Тут примітний аргументований акцент: Шевченко знав праці видатного німецькомовного історика Й. -Х. Енґеля (1770 – 1814), зокрема його фундаментальну «Історію України» («Geschichte der Ukraine und der Cosaken»; Галле, 1796, 709 с.). На її сторінках були вперше використані документальні матеріали з архівів останнього гетьмана Лівобережної України К. Розумовського (1728 – 1803), що потрапили з ініціативи сина Андрія Розумовського до фонду вчителя й мецената Енґеля, німецького історика Авґуста Шлецера (1735 – 1809).

Можна вбачати певну закономірність у тому, що Шевченко тяжів до німецької літератури. Адже вона відіграла позитивну роль у силовому полі формування поета як носія і творця універсальних цінностей. В образах німецьких авторів йому імпонували, насамперед, гуманістичні тенденції, ідеї боротьби проти соціальної несправедливості й тиранії, духовного закріпачення людини, а також мотиви всебічного, вільного розвитку особистості, її самоутвердження.

З німецькою літературою пов'язані ті витоки, які вперше стали ґрунтом для активного засвоєння Шевченкової творчості за межами України загалом і в німецькомовному культурному просторі – зокрема. Численні приклади потверджують: із-поміж західноєвропейських літератур саме німецьке письменство не

опосередковано, а безпосередньо розпочало процес системної рецепції художньої спадщини автора «Кобзаря». Ідеться про критичне сприйняття, інтерпретаційне вивчення, а також осмислене поширення вершинних мистецьких надбань Шевченка на землях Німеччини. Таким чином, німецька література значною мірою була першовідкривачем а) феномену українського поета як суб'єктної творчої величини, б) людини, якій судилися нечувані випробування з незаслуженими кривдами, в) особистості зі самобутнім обдаруванням, якому властиві потужні ідентифікатори як національного, так і загальнолюдського виміру. Переклади поезій, а також критичні виступи німецькою мовою відкрили шлях послідовного сприйняття Шевченкових творів і в австрійську літературу. Тому закономірною є окрема позиція «Австрійська література і Шевченко».

Публікації про українського поета на шпальтах періодичних видань другої половини XIX – поч. XX ст., що мали місце на землях Австро-Угорщини (від 1867 до 1918 рр. в її державному організмі перебували Галичина, Буковина та Закарпаття), поширювалися й у Німеччині. Це сприяло популяризації вершинних моделей художньої думки Шевченка в країнах Західної Європи, зміцнювало діалог з українською літературою як суб'єктом міжкультурної взаємодії. Тому впродовж 40 – 60-х рр. XIX ст. відбулося помітне зміщення зацікавлень німецької критики від абстрагованих уявлень про «безмежні простори» України до конкретних імен – носіїв української культури (Г. Сковорода, І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, Т. Шевченко, Марко Вовчок). Суттєвий внесок у справу пожвавлення процесу інтерпретаційного розуміння, перекладання й ширше – конструювання й осмислювання передусім Шевченкової спадщини – належить українським письменникам Галичини та Буковини.

Критичні виступи про Шевченка, що припадають на середину XIX ст., тобто на початковий етап його входження у свідомість громадськості Німеччини, мали здебільшого інформативний характер. Першорядне значення реципієнти (Йордан, Смолер, Ханенко, Обріст, Каверау, Умлауфф, Фішер, Шерр, Цунк) приділяли тим текстовим структурам, основу яких творили зразки Шевченкової лірики з її розмаїтим фольклорно-пісенним універсумом. За окремими винятками, вони тільки

збуджували інтерес до Шевченка як реального адресата, а не розкривали сутність народності в його ідейно-художній позиції, зокрема естетичну своєрідність поезії українського класика, у першу чергу, як виразника національного чину. До того ж і переклади були здебільшого неадекватними, а звідси – маловдатним прочитанням оригінального письма «Я-особи» цільовою мовою.

Німецькомовне шевченкознавство бере свій початок від 1843 р. На сторінках лайпцігського періодичного видання «Jahrbücher für slawische Literatur, Kunst und Wissenschaft» («Щорічники слов'янських літератур, мистецтва і науки», № 1, с. 81) було подано анонімну лаконічну анотацію стосовно поеми «Гайдамаки». Одному з авторів цих рядків удалося документально з'ясувати, що замітка належить перу редактора журналу, відомого будителя лужицьких сербів (сорбів) – Яна Петра Йордана (1818 – 1891). Поза всяким сумнівом, рецензент перебував під впливом суб'єктивних, а до того несправедливих критичних тверджень В. Бєлінського (1811 – 1848) про поему «Гайдамаки», висловлених відомим критиком на сторінках видання «Отечественные записки» (1842. № 5). Зважаючи на це, Йордан не спромігся наблизитися, як згодом Францоз, до об'єктивно ідентичної оцінки цього високохудожнього твору та його мистецької дійсності. І. Франку належить слушна думка, висловлена ще 1886 року: «Забавне непорозуміння! Якраз найнаціональнійшій поемі Шевченка закидається недостача національної ціхи! Зрозуміти се можна тільки тоді, коли уявимо собі, що до того часу неодмінними признаками всякого українського твору вважались гумор і сентиментальність, супроти котрих простота і могучий пафос Шевченка справді мусили видатись чимсь непривичним, несподіваним, ну – і не дуже національним». Проте беззаперечна заслуга Йордана полягає, власне, *у мінімумі пріоритетного факту*, а не його змісту. У цьому контексті навіть спорадичні згадки про Шевченка на шпальтах німецької періодики упродовж 40-60-х рр. («Jahrbücher für slawische Literatur, Kunst und Wissenschaft», 1843), («Augsburger Allgemeine Zeitung», 1847), «Leipziger Zetung, 1860), «Zeitschrift für slawische Literatur; Kunst und Wissenschaft», 1862; 1864; «Centralblatt für slawische Literatur und Bibliographie», 1868; «Globus» 1870), хоч (за незначними винятками) і не містили

конкретної фактологічної основи, а все ж таки звертали увагу громадськості Німеччини на тяжку поетову долю.

Чітко сконцентрованою ланкою у становленні німецькомовної шевченкіани була особливо вагома стаття про Шевченка, видрукувана під назвою «Ein russischer Künstler» («Російський митець») у «Науковому додатку до Лайпцігської газети» («Wissenschaftliche Beilage der Leipziger Zeitung» (№ 47) від 10 червня 1860 року. Ідеться про публікацію автобіографії українського поета. Це – перший твір Шевченка, який побачив світ у німецькомовному перекладі. Уміщена позиція складається із двох частин: тексту автобіографії передує вступне слово анонімного автора. Власне, ця передмова вперше і знайомила західно-європейського, зокрема, німецького читача із життям поета й художника аж до його викупу з кріпацтва: «На основі історії про молодого митця годилось би написати прекрасну новелу. Та напевно його власна розповідь про свою долю вражає сильніше, ніж найкраща новела. Це не видуманий патетичний твір письменника, котрий розповідає про якогось страждальника. Так, це слова самого невільника, який однак намагається не говорити про своє нещастя. Це – сумні рядки. Кожний із них важким каменем лягає на серце. Навіть уява вимальовує це існування митця – і відсахується. Бо жодна фантазія неспроможна з'ясувати вільній людині повне розуміння страшного становища в кріпацтві. Коротку автобіографію цієї самобутньої людини, котра народилася і зросла в кріпацтві, подаю так, як це виклав сам поет у формі листа до редактора одного російського журналу. Існують факти, що не терплять ніякого художнього домислу. Ось один із таких фактів».

Далі без будь-яких змін чи купюр подана Шевченкова автобіографія. Вона відома під назвою «Письмо Т. Г. Шевченка к редактору «Народного чтения», була адресована О. Оболонському (1825 – 1877) й опублікована у другому номері згаданого журналу за 1860 р. Як удалося встановити на основі архівних документів, вступне слово до німецькомовної версії автобіографічного листа Шевченка написав випускник Лайпцігського університету, д-р філософії Ґерман Леопольд Цунк (1818 – 1877). З ім'ям цього дослідника пов'язана й наступна публікація про Шевченка, що хронологічно також припала на початок 60-х рр. Ідеться про ґрунтовну статтю «Ein russisches Dichterleben» («Життя російського

поета»), анонімно видрукувану в лайпцігському журналі «Die Gartenlaube» («Альтанка», 1862, № 28, с. 437–438). У нашому розпорядженні – рукописні копії низки праць Г. Л. Цунка, зокрема про Т. Шевченка, М. Гоголя, М. Добролюбова та М. Чернишевського. Їхнє зіставлення, а також вивчення 34-х його листів, адресованих упродовж 1860 – 1872 рр. здебільшого родичеві К. Тішендорфу (1815 – 1874), – усе це дало змогу достовірно засвідчити повну ідентичність названих текстових структур. До речі, Цунк від 1844 р. перебував у Петербурзі. У другій половині березня 1858 р. він зблизився з М. Чернишевським, котрому доводився сусідом. Примітно, що Цунк мешкав у будинку Тідке 14, що належав до провулку Толмазова, де бував і Шевченко. Як особисту втрату пережив Цунк смерть українського поета. Це помітно в аналізованій статті – першому німецькомовному біографічному нарисі про життя і творчість Шевченка; водночас це єдиний некролог митця в німецькій пресі. Як очевидець похорону Шевченка, він зробив докладні вкраплення з похоронної відправи, процитував окремі твердження з промови П. Куліша про феномен художньої думки Кобзаря. Зі свого боку Цунк зробив спробу аргументовано показати Шевченка як глибоко національного поета, носія трансцендентних мистецьких вартостей, котрий має загальнолюдське значення і «належить усьому світові».

Окрім Цунка, у справі зміцнення рецепції Шевченкової спадщини в Німеччині суттєву роль відіграли в 60-х рр. XIX ст. такі німецькі науковці, як Костянтин Тішендорф (1815 – 1874), Вільгельм Вольфзон (1820 – 1865), Пауль Гайзе (1830 – 1914), а також редактор журналу «Альтанка» Ернст Кайль (1816 – 1878). Усі вони виявляли – тією чи тією мірою – дослідницький інтерес до письменства слов'янських народів, зосібна й українського.

Не можна оминути увагою появу на землях Німеччини й окремого видання – «Новые стихотворения Пушкина и Шавченки» (1859), що побачила світ завдяки Вольфґанґу Ґергардові, видавцеві з міста Лайпціґ. Позацензурна збірка містила шість Шевченкових творів українською мовою, серед них «Кавказ», «Холодний Яр», «Думка» (ідеться про «Заповіт»), «І мертвим, і живим…», «Розрита могила», «Гоголю» (під назвою «Думка»). За слушним твердженням визначного вченого-шевченкознавця В. Бородіна (1930-2011), «ця маленька книжечка,

що освячена славетними іменами двох великих поетів слов'янства,… не може не збуджувати глибокого інтересу в шанувальників української книги та українського поетичного слова». В умовах інгібування (inhibus – гальмування) вона не стала явищем у рецептивному процесі, не викликала зацікавлень із боку німецьких славістів. Безпосередня причина її замовчування – у тому, що український поет значився в «реєстрі імен», які підлягали забороні за межами Росії, передусім у Німеччині.

Початок ширшому засвоєнню поетичного доробку Шевченка в німецькій літературі поклала книжка «Taras Grigoriewicz Szewczenko, ein kleinrussischer Dichter. Dessen Lebensskizze samt Anhang, bestehend aus Proben seiner Poesien, in freier Nachdichtung von J. Georg Obrist» («Тарас Григорович Шевченко – український поет. Нарис життя з додатком його поезій у вільному перекладі») [15] Йоганна Ґеорґа Обріста (1843 – 1901). Вона вийшла друком 1870 р. в Чернівцях (XLV + 63 с.) і помітно вплинула на процес взаємодії німецької та української літератур. На жаль, Обрістові переклади мають численні вади інтерпретаційного характеру. Однак навіть таке – з боку перекладача – неадекватне прочитання було суттєвим кроком на шляху входження Шевченкового поетичного масиву у свідомість читачів німецькомовного культурного простору. Натомість позитивної оцінки заслуговує доволі розлога літературознавча праця, котра розкривала життєвий шлях і художній світ Шевченка. Дослідник захоплено й водночас аргументовано писав про «невмирущу славу», яку заслужив Шевченко, бо його «серце розривав біль за уярмленою Вітчизною». Обріст завершив нарис таким висновком: «Цією студією я виконав моє завдання: стисло відтворив незвично трагічну долю співця свободи, мученика за вільне слово; він захоплювався почуттями краси й добра, боровся за правду та людські права». Фактологічну основу дослідження Обріста становила ґрунтовна монографія польського дослідника Ґвідо Баттальї (1847 – 1915) «Taras Szewczenko. Życie i pisma jego» («Тарас Шевченко. Життя та його твори» (Львів, 1865). Й. Ґ. Обріст знав також польськомовне видання «Kobzarz Tarasa Szewczenki» (Вільнюс, 1863) у перекладі Владислава Сирокомлі (псевдонім Людвіка Кіндратовича; 1823 – 1862), який убачав в особі Шевченка «найбільшого співця України». Одним із цінних

першоджерел для Обріста послужила збірка українських пісень «Die poetische Ukraine» («Поетична Україна» (Штуттгарт-Тюбінген, 1845) у перекладах Фрідріха Боденштедта (1819 – 1892) німецькою мовою.

У 70-х рр. XIX ст. творчість українського поета розглядали в авторитетних наукових виданнях, зокрема, у двотомному дослідженні «Allgemeine Geschichte der Literatur» («Загальна історія літератури»; Штуттгарт, 1873, т. 2, с. 391–392); до речі, ця праця в 1869 – 1873 рр. видавалася п'ять разів), в оглядовій праці «Menschliche Tragikomödie» («Людська трагікомедія»; Лайпціґ, 1874, с. 189 – 190), на сторінках антології «Bildersaal der Weltliteratur» («Галерея світової літератури»; Штуттгарт, 1874, с. 281) Йоганнеса Шерра (1817 – 1886), а також енциклопедії «Meyers Konversationslexikon» («Енциклопедичний лексикон Мейєра»; Лайпціґ, 1877, т. 10); перевидано: 1897, т. 10; 1907, т. 17). Це дає підстави дійти висновку: Й. Ґ. Обріст підготував у 70-90-х рр. XIX ст. плідний ґрунт для глибшого сприйняття ідейно-тематичних аспектів Шевченкового художнього письма, його національної специфіки, історичної та естетичної колористики. Таке продуктивне засвоєння сталося в XX столітті завдяки перекладацьким спробам Юлії Віргінії (1911), Артура Зееліба (1912), Анни-Шарлотти Вутцкі (1921) і, в першу чергу, Еріха Вайнерта (1951), Альфреда Курелли (1951), Ганса Коха (1955).

Названі перекладачі були зорієнтовані на адекватно повне, а не часткове мистецьке осмислення природи Шевченкової думки. Доцільно наголосити: художній текст утверджує лінію множинних зв'язків на рівні як образу, так і мотиву. Тому й закономірно, що модельна сила поезії Тараса Шевченка заснована на стабільному підпорядкуванні ціннісних засад. Їхня сутність має зримий національний ґрунт. Проте внутрішньої чи зовнішньої суперечності тут немає, бо Шевченко, як і багато інших світочів людської думки (Данте, Шекспір, Байрон, Гете, Пушкін, Міцкевич, Прешерн) володів непідробним даром кодувати «текст у тексті». Як слушно відзначив у статті «Тарас Шевченко» Іван Франко, 1840-го року – зі з'явою «Кобзаря» – «в європейській літературі сталася подія важлива і характерна». Адже зі сторінок названої збірки постав на повен зріст образ селянина. Цей образ уособлював потужний потенціал – ні, не челяді як загалу, а всього українського народу,

власне, як етносу – суб'єкта. Отже, закономірно, що українська нація за наступних епох вбачала й добачає нині, а саме за умов державної незалежності, в Шевченкові свого духовного пророка, рельєфний символ національної свідомості. Адже той провідник виказує поколінням, сказати б словами Івана Франка, «нові, світлі та вільні шляхи»... Без перебільшення, цей вимір з прагматичною проекцією на структуру художнього тексту та механізм зростання предметно-образної та ідейно-виражальної інформації не був би таким самовладним, коли б Тарас Шевченко не звертався у своїх творчих устремліннях до вічних образів.

Тому таким аргументованим видається під пером автора «Подражанія 11 псалму» зіставлення, сказати б, паралель між реальним Воскресінням Христа у недільний день загалом і вірою у завтрашнє (зважмо – з допомогою Слова) Воскресіння України – зокрема: ««Воскресну я ! – той пан вам скаже, «Воскресну нині! Ради їх, / Людей закованих моїх, / Убогих, нищих… / Возвеличу / Малих отих рабов німих! / Я на сторожі коло їх / Поставлю слово».

Високі духовні начала передати мовою мети завжди нелегко. Ось яку німецькомовну інтерпретацію цитованих рядків подає Альфред Курелла як перекладач: «Ich kehre wieder», spricht der Herr, / «Ich komm' noch heute, um zu retten / Die armen Leute, die in Ketten / Und elend sind! Ich richte auf / Die armen Sklaven aus dem Schmutze / Und stelle neben sie zum Schutze / Mein starkes Wort!»

Аналіз цього перекладного відповідника свідчить про невиразність смислової структури тексту німецькою мовою. Щоправда, певна однозначність між семантичними рядами з проекцією на адекватне розуміння тексту, а також шкали Шевченкових оцінок має місце у процитованій інтерпретації Альфреда Курелли.

Збагнути істинність, означає порозуміти й сприйняти увесь індивідуальний біль Шевченка за *живу* правду для *живої* людини. «*І помолилась в перший раз / За нас Розп'ятому. І спас / Тебе розп'ятий син Марії. / І ти слова його* ***живії*** / *В* ***живую*** *душу прийняла. / І на торжища, і в чертоги /* ***Живого*** *істинного Бога / Ти слово правди понесла» (* «Неофіти»).

Примітний факт: Альфред Курелла відтворив цю картину таким словесним малюнком у німецькомовній інтерпретації: «Betetest du zum erstenmal / Zu dem, der uns zulieb die Qual / Des

Kreuzes litt. Und neues Leben / Kam in dich durch Mariens Sohn. / Sein heil'ges Wort war in dir schon, / Du nahmst es auf in deine Seele, / Trugst in Palast und Hütte fort / Das wahre, das lebend'ge Wort / Gottes, dem wir uns anbefehlen».

На жаль, доводиться констатувати: німецькому перекладачеві не вдалося адекватно декодувати авторську позицію Шевченка та відповідний рівень «сакрального вираження» ідеї. Чи варто підкреслювати, яким дужим згустком мислезмісту, мислеформи або антитези має бути архетип мови предків, голос яких почув і постійно чув Шевченко, а відтак конгеніально передав нащадкам, створивши часову й просторову єдність поколінь. У цьому також полягає сила художнього мислення Кобзаря, бо ж він зафіксував предметний для українського народу символ свободи, зокрема, у творах, що містять миролюбну причинність ідеалу, так характерного для хліборобського роду як носія його духовного клімату: «О милий Боже України! / Не дай пропасти на чужині, / В неволі вольним козакам! / І сором тут, і сором там – / Вставать з чужої домовини, / На суд твій праведний прийти, / В залізах руки принести / І перед всіми у кайданах / Стать козакові…».

Шевченкове бачення факту несе пізнавально-оціночну та композиційно-змістову співвіднесеність. Наскільки виразно правдивою (або необ'єктивною, себто неправдивою) може бути інтерпретація авторської ідеї? У цьому сенсі цікавим видається її вимір р о з у м і н н я у російськомовному перекладі Миколи Асєєва (1889–1963). Ось, як ілюстративно звучить наведена строфа: «О милый боже Украины! / Не дай погибнуть на чужбине / В неволе вольным казакам! / *И тут позор, позор и там* – / Встать *из чужих гробов с повинной*, / На суд твой праведный прийти, / В железах руки принести, / В цепях-оковах перед всеми / *Предстать казакам*…».

Свідоме вкраплення перекладачем нечувано потворної й лиховісної деталі – «*с повинной*» – буквально зруйнувало первинний авторський код «тексту в тексті».

Аналогічно некоректною постає внутрішнє уявлення художньої тканини на рівні Шевченкового образу і в німецькомовному перекладі Гедди Ціннер (1905–1994). Так, у цій концептуально важливій строфі взагалі відсутній образ борця за свободу рідного народу: «O Gott der Ukraine, höre! / Nimm du von

uns die Schmach, die schwere, / Und lass zerschellen unsre Bande! / Oh, Schande hier – oh, droben Schande: / Aus fremdem Sarg und bar der Ehre / Zu treten vor dein Angesicht, / In Ketten schwer vor dein Gericht – «In Ketten unter Brüdern sein! / Bewahr' uns Gott…».

У цьому контексті заслуговує на увагу слушне твердження О.Потебні. Автор відомих лекцій з теорії словесності виокремив як особливо важливі три компоненти щодо характеристики структури художнього твору, а саме: а) зовнішня організація тексту (форма); б) внутрішня організація тексту (зміст); в) естетичне відображення образу. Особливості поетики структури «текст у тексті» крізь призму перекладної інтерпретації органічно пов'язані з названими компонентами. Тому процитовані тексти мовою мети – з погляду структурної та семантичної організації – цілісно не відображають те комунікативне завдання, яке необхідно відтворити у перекладному тексті. Таким чином, змальована ситуація не є адекватною Шевченковому оригіналу, для якого, як правило, примітною постає наявність сенсорики у пов'язі з національною парадигмою, з одного боку, та загальнолюдськими вартостями – з іншого. Йдеться також про окреслення «часової наступності».

Моральний імператив Шевченкового висновку, якого поет дійшов, наприклад, у (виїмково з огляду на художній ефект цікавому) вірші «Чи ми ще зійдемося знову?», сягає вершинного впливу й поширення на рівні чисто національної ідеї. Ось її домінантна суть, сформульована Кобзарем ще в 1847 році: «Свою Україну любіть, / Любіть її. / Во время люте, / В остатню тяжкую мінуту / За неї Господа моліть» («В казематі»).

Своєрідне Шевченкове «послання» розпікає почуття для очищення, а відтак – для самоутвердження на рівні утертої обітниці – «Свою Україну любіть, любіть її...». Шевченкове письмо – це жертовний уклін людям доброї волі, тим, які прагнуть знати: «Нема на світі України, немає другого Дніпра» («І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнє посланіє»). У цьому письмі нема агресивної статистики; тут нуртують студені джерельця палкої в і р и («В своїй хаті своя й правда, і сила, і воля»), яка підсилюється так званим зворотнім резонансом сприйняття факту, події, явища («Правдою торгують. І Господа зневажають, – Людей запрягають В тяжкі ярма...»). Примітно, що суцільний зворотній зв'язок – це характерна ознака,

власне, для багатьох поезій Шевченка і, зокрема, тих, де стержневим є кодовий знак Вседержителя. Ось, приміром, спалах думки-мислі з твору «Минають дні, минають ночі», де знаходимо п е р в і с н у безпосередність молитовної щирості, яку поет виказує та сповідує болісним освідченням – зойком душі: «Доле, де ти! Доле, де ти ? / Нема ніякої ! / Коли д о б р о ї жаль, Боже, / То дай злої ! злої !»

У переважній більшості Шевченкових поезій осібно вагому роль відіграють саме авторські монологи, звертання від «Я-особи». Звідси – своєрідна і водночас цілеспрямовано драматична з о б р а ж а л ь н а ситуація, коли здійсниться те, що п о в и н н о статися: «Не смійтеся, чужі люде! / Церков – домовина / Розвалиться, і з-під неї / В с т а н е Україна, / І розвіє тьму неволі, / Світ правди засвітить, / І помоляться на волі / Невольничі діти! («Стоїть в селі Суботові»).

Збагнути й адекватно проінтерпретувати сутність цих пророчих слів, написаних Т.Шевченком 21 жовтня 1845 р., – нелегке завдання для чужомовного реципієнта. Ось, наприклад, ілюстративний приклад з творчого набутку німецького перекладача Еріха Вайнерта: «Magst du heut’ noch spotten, Fremdling! / Bald in sich zusammen / Stürzt das Mal… die Ukraine / Setzt ein Sturm in Flammen, / Sturm der Wahrheit, aus den Wolken / Bricht die Morgenröte, / Und die Sklavenkinder werden / In der Freiheit beten!..

Зіставлення першотвору з перекладною версією зримо проливає світло передусім на творчу індивідуальність як носія художнього устремління з його мистецькими якостями, своєрідністю ідіостилю, манерою письма загалом. Звідси – злободенне звучання питання про особливості поетики структури «текст у тексті» з проекцією на мистецтво інтерпретації художньої світобудови Тараса Шевченка, який був і є, за влучною оцінкою Івана Франка, «немов великий факел з українського воску, що світиться найяснішим і найчистішим вогнем європейського поступу».

Віра в майбутнє українського народу – це визначальний акцент Шевченкового художнього світу. Великому поетові й художнику, власне, як одному з універсальних творців світового значення, удалося відкрити панораму розгорнутих змагань за право українського народу жити вільним на землі.

Мар'яна Лановик, проф. (Тернопіль)

ББК 83.3 (Укр.)
УДК К 17

Образ Тараса Шевченка у поетичній візії Ігоря Калинця

У статті окреслено образ Тараса Шевченка в поетичній візії Ігоря Калинця. Основна увага звернена на суголосність доль обох митців та їхніх мистецьких світів: зв'язок із фольклорною народнопісенною традицією, легендарним історичним минулим, орієнтація на вічні моральні та культурні цінності. Рецепція Шевченкової традиції у поетичних збірках І.Калинця представлена на рівні тематики і проблематики (образи розритої могили, зорі як національної мрії, пророчого слова), а також на рівні цитувань і алюзій. Зв'язок між творчістю обох поетів репрезентовано як свідчення зв'язку поколінь, історичних епох у розвитку української культури з проекцією на проблему національного самовизначення та індивідуальної мистецької самоідентифікації.
Ключові слова: *образ, поезія, традиція, взаємодія, самовизначення, Т.Шевченко, І.Калинець.*

The article outlines the image of Taras Shevchenko in poetical vision by Ihor Kalynets. The main attention is drawn to the destiny resemblance of the both writers as well as their artistic worlds, such as folk song tradition, legendary historic past, and orientation upon the eternal moral and cultural values. The reception of Shevchenko's tradition in poetry collections by I.Kalynets is presented on the thematic and problematic stratum (images of a destroyed grave, a star as a national dream, prophetic Word), and on the stratum of citations and allusions. Connection between the poets is represented as evidence of generational connections, ties of historical epochs in Ukrainian culture development with the projection upon the problem of the national self-determination and personal artistic self-identification.
Key words: *image, poetry, tradition, interaction, self-determination, T.Shevchenko, I.Kalynets.*

В статье очерчено образ Тараса Шевченко в поэтическом видении Игоря Калинца. Основное внимание обращено на родственность судеб обоих писателей и их художественных миров: связь с фольклорной народной песенной традицией, легендарным историческим прошлым, ориентация на вечные оральные и культурные ценности. Восприятие

традиции Шевченко в поэтических сборниках И.Калинца представлено на уровне тематики и проблематики (образы разрытой могилы, звезды как национальной мечты, пророческого слова), а также на уровне цитирования и аллюзий. Связь между творчеством обоих поэтов репрезентировано как свидетельство связи поколений, исторических эпох в развитии украинской культуры с проекцией на проблему национального самоопределения и индивидуальной авторской самоидентификации.
Ключевые слова: *образ, поэзия, традиция, взаимодействие, самоопределение, Т.Шевченко, И.Калинец.*

Наша пісня протесту / Шевченко
Вчора / Сьогодні / Завтра.
Ігор Калинець
[Калинець 1991 б: 388].

Ніякою логікою нам не пояснити
наших відроджень. Євген Сверстюк
[Калинець 1991 б: 4].

Попри надзвичайну суголосність доль обох великих українських поетів – Тараса Шевченка та Ігоря Калинця, які жили в умовах обмежень і заборон, в умовах тотальної духовної руїни, які зазнали переслідувань, арешту, ув'язнення, заслання, й які об'єднані спільною безмежною любов'ю до рідної землі, тугою і ностальгією в час розлуки з нею, вболіванням за її майбутнє, готовністю на самопожертву і страждання заради кращого прийдешнього, ми не маємо на меті проводити глибших паралелей життєвих доріг, адже проти таких аналогій виступає й сам Ігор Калинець [*Калинець 1990: 4*]. Натомість долі цих митців, які належать до різних епох, до різних напрямів в українському письменстві, яких розділяє немалий проміжок часу, є ще одним незаперечним свідченням існування споконвічних і непроминальних національних цінностей, мистецьких засад і моральних чеснот, які знову й знову виринають з пам'яті століть у нових історичних умовах, в інші часи, особливо в періоди найважчого національного гніту, засвідчуючи незнищенність національного духу, його здатність до відродження.

Небагатослівний, герметичний і стриманий Ігор Калинець дуже ретельний у виборі кожного слова і образу, з яких творить свій вишуканий мистецький світ. Однак власні домінанти декларує вже у першій збірці «Відчинення вертепу» (1966), і залишається

вірним обраним засадам до останнього слова збірки «Ладі і Марені» (1980), яка завершує його поетичний доробок. Серед багатьох згадок про письменників, митців, філософів, якими рясніють поезії Ігоря Калинця, лише кілька імен постають справді домінантними, серед них – й ім'я українського Кобзаря Тараса Шевченка.

Наскрізна орієнтація на Шевченкові цінності – безперечна. Одним із перших творів першої збірки І.Калинця є вірш «Залізні стовпи», де у філософському ключі осмислено відомий епізод з дитинства Тараса, який пішов шукати небесні підпори, що підтримують небо. Завершальним словом своєї останньої збірки поет обрав власний україномовний переклад Шевченкового епіграфа до поеми «Тризна», адресованого Варварі Рєпніній, який свого часу і з відомих обставин був написаний російською мовою. Цей переклад не був останнім поетичним твором Ігоря Калинця, тому й до сьогодні серед дослідників львівського автора немає одностайності щодо такого мистецького ходу автора [*Струк 1991: 9; Павлишин 1997*], все ж незаперечним залишається той факт, що, означивши цей переклад як підсумок своєї поетичної творчості, І.Калинець багатократно підсилив «Шевченкову домінанту» у прочитанні усього його доробку.

Видима і невидима присутність Т.Шевченка у поетичних збірках І.Калинця – наскрізна. Він або свідомо перейняв у свого геніального попередника той же стрижень власного світу, або ж це ж чуття як національне підсвідоме, яке проривається крізь потоки пам'яті і пласти забуття, проросло на позасвідомому рівні його письма. Щодо осмислення Т.Шевченка Д.Наливайко зазначав: «Шевченко був поетом нації з тяжкою історичною долею, нації поневоленої і приниженої, і це надавало його «національному сентименту» незвичайної, почасти болісної гостроти й драматизму. Його любов до України сповнена глибокої ніжності й непохитної вірності, вона є безперечною домінантою його ментально-емоційного світу» [*Наливайко 2006: 205*]; «Унікальність духовного світу й творчості Шевченка виявляється в їх незвичайній концентрації навколо центру, яким є вітчизна поета – Україна, її ідеообраз. У літературі романтизму, як ніколи, багато поетів, які були палкими патріотами свої вітчизни, її співцями й захисниками, борцями за її свободу і пророками, проте небагато знайдеться й

серед них..., у кого зосередженість на ідеообразі вітчизни сягала б такої всепроникності, такої духовної і емоційної напруги» [*Наливайко 2006: 203*].

У пізніші епохи таких митців знайдеться теж небагато, й І.Калинець – один серед тих небагатьох. Його творчість близька до Шевченкової не так манерою письма, як тематично, архетипно, у міфософській площині, національно чуттєво, на рівні надзвичайного глибинного трагізму. Тому дуже багато граней у двох авторів дотичні, взаємопроникні, дуже багато сторін творчості львівського сучасного автора цілковито вписуються у ту ж систему координат, яка визначена і окреслена Шевченком.

Поезія І.Калинця, як і Т.Шевченка, є специфічним поєднанням фольклорних і літературних джерел, вона виростає з народного духу, з народної пам'яті, збереженої в національній творчості. У нього є настанова на ідеалізацію славного минулого України, на пробудження національної пам'яті як актуалізацію надзвичайного націотворчого потенціалу з намаганням відчитувати в історичному минулому універсальні закони. Є в цій поезії притаманна народній традиції метафорична і символічна узагальнююча конкретика, за допомогою якої усе мовлене переводиться у позачасову площину, є такі ж поезії-медитації у фольклорному ключі і твори на історичні теми, лірична позаособистісність, коли фольклор абсолютизується як втілення національного духу і зв'язок поколінь. Вона також закорінена в міфічну свідомість різних історичних пластів – від язичницької праісторії, крізь княжу добу часів Золотоверхого Києва з його очільниками і співцями, крізь козацьку республіку – до новітніх часів, сучасного авторові світу. Його історія – це також міфологізована історія із загостреним відчуттям справедливості та пошуків «ідеальної правди», де воєдино зв'язано минуле, теперішнє і майбутнє. Це – та історія, яка виростає на ґрунті націоналізму, в якому культивується етноісторична пам'ять про спільне минуле народу, увічнюються основні віхи історії та герої.

Осмислюючи контекст націоналізму у творчості Т.Шевченка, Д.Наливайко цитує слова із праці «Що таке нація?» відомого французького вченого і письменника Е.Ренана, який свого часу зазначав: «Героїчне минуле, великі люди, слава (але справедлива) – ось головний капітал, на якому ґрунтується

національна ідея. Мати спільну славу в минулому, спільні бажання в майбутньому, здійснити разом великі вчинки, бажати їх і в майбутньому – ось головні умови для того, щоб бути народом. Люблять відповідно до жертв, на які згодилися, відповідно до лиха, якого вдалося зазнати» [*Ренан 2000: 118*]. Підсилює це відчуття орієнтація на загиблих героїв, на подвиги попередніх поколінь, як і власна готовність до самопожертви як усвідомлений вибір, особиста жертовність, яка додається до тієї ціни, що вже була заплачена за наближення національної мрії.

Час підрадянської неволі, коли І.Калинець розпочав свій творчий шлях, для України нічим, по суті, не відрізнявся від тієї епохи, в яку жив і писав Т.Шевченко. Упродовж усіх тих поколінь, які розділяли обох митців, просто змінювалася «почесна варта біля Емського указу» (ПМ 213)[1], інші атрибути залишалися незмінними: то й же «ясир обшуків» (ПМ 305), «віхи знамення татарви і вовкулаків» (ПМ 61), ті ж «склепіння інквізиції» (ПМ 252), де «вбгано голос твій у протоколи» (ПМ 374) і «клаптик Вітчизни під ногами називається тюремною келією» (ПМ 242), де «глухо поглинають мури людей» (ПМ 407), «де матерщини, кодекси, пси, де нескінченні кайданні дороги» (НМ 429):

... знак монаршої влади
як над імперією простору
так над імперією часу
і вже ми катуємося
власним болем і болем тих
які колись відкатувались
і тих що прийдуть опісля
у царство болю по біль (ПМ 413).

---

[1] Усі посилання на поезії І.Калинця подаємо за виданнями: Калинець І. Пробуджена муза. – Варшава: Вид-во ОУН та Канадського інституту українських студій. – 1991. – 462 с. (скорочено ПМ) та Калинець І. Невольнича муза. – Балтимор – Торонто: Українське незалежне видавництво «Смолоскип» ім.В.Симоненка. – 1991. – 452 с. (скорочено НМ).

Категорія болю – ключова домінанта творчості львівського митця. Це – не тільки фізичний біль і ті страждання, які довелося відчути самому під час переслідування, ув'язнення, років каторги і заслання. Це також відчуття болю ув'язненої дружини і десятків побратимів – катованих і незламаних, жінок політв'язнів, біль яких він переживав як свій власний, виливаючи у вистраждані поетичні рядки. Ще більшою мірою це – той біль, який, очевидно, спонукав взятися за перо, про що сам І.Калинець зізнався на початку творчого шляху: «Музика батьківщини мене болить / і не перестане ніколи боліти» (ПМ 54).

Це – біль за те, що рідна земля окрадена і розорена, в полоні заборон і циркулярів стала «сонною імперією», яка лежить у руїнах; за те, що українська жінка, як і сама Вітчизна, стала знову полонянкою, яку продають на новосвітніх торжищах; це – біль через сумнів, розпуття, забуття, бо ріки історії та пам'яті міліють, «по хатах голодна тризна димує», залишаючи лише «криваві скапи родоводу» (ПМ 186); бо «всі герби знаті нашої / в чужинецьких музеях / всі герби ремісницькі / в чужинецьких руках / всі міста наші / з гербами зайд» (ПМ 265); «а в льохах лиш біла кість / глодає ланцюги залізні» (ПМ 311), «І б'ються головою в стіни / останні мовлені слова» (ПМ 276); і «дотліває пам'ять / у правітчизні свічок, у вітчизні огарків» (ПМ 110). «Тепер тільки від круків побираємо мито / білими козацькими кістками» (ПМ 61), а «в мертвих зіницях ще не згасло / чекання на нові хрести» (ПМ 365).

У творчості І.Калинця набуває нового звучання тема розритої могили. Галерея цвинтарних образів стає останнім оплотом історії про славне минуле, про далекі і недавні події: «Історія далі скупа і загребуща, видерти з її рук майже нічого не вдається, крім синіх могил у полях» [*Калинець 1997: 327*]. Так з'являється образ барвінкової могилки як символу забуття, і водночас як знаку непевного підсвідомого нагадування нації про те, що в ній щось навіки втрачено, що її окрадено. Тому тоталітарна влада намагається не просто знищити плити на колишніх шанованих і плеканих могилах, а й стерти їхній слід з лиця землі:

барвінкову могилку треба переорати
барвінкова могилка занадто

коріння своє барвінкове пустила
в опустошені душі дітей…

…тремти за своє існування барвінку
тремти за своє самовизначення черепе
з клаптя історії тебе потіснено
немає тобі спокою ні тут ні там… (ПМ 368).

Барвінкова могилка протиставляється реаліям примарного світу. А світ дуже жалюгідний, бо не лише «тремтить від танків і бульдозерів / здригається від злоби і доносів… здригається від циркулярів і моторів / тремтить від злоби і наклепів» (ПМ 368-369), а й «боїться малої барвінкової могилки» (ПМ 369), боїться, що знайдеться хтось,

хто стане дбайливо добирати
хребет минулого по кісточці
написи на хрестах вишукувати в архівах
паросль барвінкову намацувати в душах
аби воздати нам за барвінковість
за цупкість зеленої віри (ПМ 368).

Саме тому, щоби не допустити цієї археології пам'яті й віри, влада стирає з землі храми і цвинтарі, самотні могилки незнаним героям у полях. Із знищенням святинь, ковчег спасіння затоплено (ПМ 233), дерево пам'яті родоводу зрубано і спалено, а його пень викорчувано, адже по візерунку на його кільцях можна відчитати минулу історію (ПМ 287). І вже все «місто під барвінковим дахом» (ПМ 258) може сприйматися як велика барвінкова могила.

Митець, народний співець – свідок наруги і страждань свого народу, який тому і осліп, що очі не знесли усіх сліз, пролитих через побачені людські кривди: «О бідне око, темне око / сплило з очей, немов сльоза. / І вже не око, а кобзар – / помандрувало в світ широкий» (НМ 157).

Співець крізь тюремні ґрати «простягає у пальцях / свою велику вогнисту сльозу» (ПМ 310). Тепер він «святіє болем» і має дар провидіння: йому «відчиняються всі рани: / і на долонях і чолі», тепер його «слова, як краплі крові, святяться мовчки на

вустах» (НМ 158), тепер він є носієм того невидимого Ока, яке все бачить і знає, що «На чатах білокрила пам'ять / чекає сурм судити суд» (НМ 157), тепер він є оберегом свого народу і його пам'яті, бо «на сторожі коло них / поставив Слово».

І.Калинець переймає цю естафету поколінь, розуміючи, що «Слово – віщий проводир» (НМ 75), що слово Шевченка живе поміж нас, і мов невидиме око судить наші думки, слова, вчинки, наше сумління. Про це автор напише 9 березня в один із найтрагічніших для новітньої української еліти й України в цілому 1972 рік, коли вже були ув'язнені дружина Ірина, В'ячеслав Чорновіл, Валентин Мороз, Стефанія Шабатура, Василь Стус, десятки побратимів, сотні представників національної інтелігенції були на допитах чи в тюрмах: «... коли за мовчання мають золото / коли за фальш золото й лаври / коли мова вмирає ще перед муром зубів / або вилітає разом із зубами / коли поети в ізоляційних камерах / серед трупів ніким не вчутих слів / як серед жмутів зів'ялих квітів / Твій голос мені прочувається / Твій голос мені провиджується / Твій голос щоніч мене будить / Твій голос це мій внутрішній глосс / Твій голос всюди як фатаморгана / маєм вуха повні галюцинацій / раптом зривається хтось мамо / раптом зривається хтось Ірино / Стефо Михайле Славку Іване / раптом зривається хтось оглядається / відчиняє двері визирає у вікно / біжить шукати у натовпі / у відписах у захалявних книжечках / раптом зривається хтось поете / слово Твоє серед нас / переходить мури і кордони / яріє на чолах демонстрацій / слово Твоє й серед тих / що донесли збрехали відхрестилися / слово Твоє й серед тих / що своє мали б піднести до нього / і тепер голос сумління колишуть / слово Твоє всюдисуще воно / Господи навіщо признався нам / що поперед всього Слово було / і Ти навіщо освятив його Барде / на парнасі петропавлівської фортеці» 9 березня (ПМ 374-375).

Однак поезія І.Калинця, попри весь трагізм, яким вона пройнята, як і огнисте слово Кобзаря, сповнена внутрішнього оптимізму, розуміння того, що з могил встане колишня слава і відродиться Україна, бо «нашою мовою є: / воскресіння мова / вкраїнська» (НМ 437), бо «У панцир вкута, наша муза / плекає кобзи перебір» (НМ 75). Слово Шевченка робить нас сильними, гордими, незламними:

А хто той раб, що рве окови
і нам впокорює Парнас
і ставить визволене Слово
при нас німих, при ницих нас?
І тою славою вповиті,
ми вже лицарство родовите (НМ 76).

У творчості І.Калинця присутні суголосні з Шевченковими промовисті образи незламних українських лицарів і козаків (зокрема цикл «Лицарія», збірка «Міф про козака Мамая»); картини славних віх історії, історичних місць, які несуть на собі печать минулого; є образи народних співців як носіїв національної пам'яті. Є в поезіях І.Калинця й прямі згадки про Т.Шевченка, які частіше зринають у найтяжчі періоди життя, його ім'я, його слово допомагають вижити за найважчих обставин. Не зважаючи на те, що у підрадянські часи ім'я Кобзаря стало предметом ідеологічних маніпуляцій, І.Калинець закликав до розуміння: «не вір газетам // сьогорічна Шевченківська нагорода / поза всякими сумнівами // випала // Чорноволові і Дзюбі / Стасів і Шабатурі / Сверстюку і Стусові / Світличному і Чубаєві» (ПМ 388). В часи обшуків і бунтів автор визнає: «Наша пісня протесту / Шевченко // Вчора / Сьогодні / Завтра» (ПМ 388).

Про Шевченка він не перестане думати навіть в часи тюрми, каторги і заслання, коли, за словами самого митця, «відкривати Кобзар лячно» (НМ 198). І відчуваючи невимовну тугу за рідною землею в часи ув'язнення, коли поет зізнавався: «Я сподіваюся Вітчизни / у довгожданному листі – / і дні надіями густі, / бо сподіваюся Вітчизни» (НМ 83), для нього Вітчизна і Шевченко були єдиним цілим. Тому й з'являлися такі паралелі, як-от у святочному щедруванні:

Щедрик, щедрик, щедрівонька
там, де Україонька
краєм неозорим:
на дні – дніпрозорі,
обкрай – місяченько,
білозор Шевченко (НМ 102).

Образ Шевченка у творах дисидента зринав раз по раз. І вже у роки заслання у збірці «Карпат або Псельська книжка» (1980-1981) поет писав: «щораз частіше / хапаюся за томик / Шевченка» (НМ 380), і «щоденно / вечірня / шевченкова зоря / встає» (НМ 376-377).

Образ «шевченкової зорі» був не лише алюзією на Кобзареве «Зоре моя вечірняя», а означив духовний простір Шевченкової далекодосяжної мрії про вільну Україну і той небесний вимір омріяного майбутнього, за який і сьогодні піднімає голос поезія Тараса, і тої «ідеальної історії», яка пишеться на небесах, і яка повинна сформуватися і закарбуватися в наступному поколінні, щоби не загинуло національне передання. Так у поезії періоду заслання із циклу «Веселка або Третя книжечка для Дзвінки» з'являється непоборна віра в реальність цього «веселкового» майбутнього і утвердження його як такого, що вже сталося. У ньому незмінними залишаються віковічні українські константи, до яких долучається ще одна – постать Шевченка: «Веселко, Веселко, / чи маєш свою вкраїну? / – А моя вкраїна – / то небо синє / після чорного. / Веселко, Веселко, / чи маєш свого Києва? / – А мій Київ – / то хмара злоточола / і перлистий дощик. / Веселко, Веселко, / чи маєш свого Дніпра? / – А мій Дніпро / на сивім коні / під Золоті мости / в'їжджає. / Веселко, Веселко, / чи маєш свого Шевченка? / – А мій Шевченко / сім небесних книг пише / незгасним пером» (НМ216-217).

Українська історія пишеться на небесах, але твориться також і на землі. І сьогодні знову як ніколи актуально звучать слова Кобзаря, справджуються пророчі слова І.Калинця, по-новому сприймаються висловлені десятки років тому слова патріота-шістдесятника, Калинцевого соратника і духовного побратима Є.Сверстюка про диво національних відроджень. Євген Сверстюк у статті «Шевченко на барикадах Свободи», що вийшла в «Літературній Україні» від 13 лютого цього року, знову підтвердить думку про непроминальну роль Шевченка, який понад часом: «В тім то й справа, що вічні істини засвічуються в гарячі моменти боротьби за вічні цінності. Свобода – найвища цінність... Вічна актуальність тих істин жевріє, як «іскра огню великого», і спалахує раптом у живих душах» [*Сверстюк 2014: 1*].

В останній зі своїх збірок «Ладі і Марені», створеній у засланні, І.Калинець підсумує: «Очі кобзарів не згоряють... / Вічне П е р е в е с л о / Від Покоління до Покоління (НМ 430-431)». Це – «естафета народу у безмежність» (ПМ 273). Тому за національним переданням і він у нелегкі для України часи не втрачав віри у краще майбутнє і вторив Шевченковому «І на оновленій землі / врага не буде супостата // А буде Син, і буде Мати, і будуть люди на землі» такими словами: «Все знов почнеться з Матері і Сина» (НМ 72). Віра у благословенне майбутнє – це теж вияви профетизму і візіонерства обох письменників. Шевченкові ідеї у творчості І.Калинця – стали втіленням пророчої візії, про яку автор на початку свого творчого шляху сказав: «сниться нації легенда / про ностальгічний дар євшану» (ПМ 37). А вже на останніх сторінках своєї останньої збірки зміг підсумувати: «Нині, / коли розметено високі вали / одесную і шуйцю Оранти – / інші, змієві, опоясують світ. / Та заглушений ефір / знову виносить /Апостольське Слово... / «Скільки мучеників / пройшло / і проходить Тобою / попід Золоті Ворота / Вкраїно мого подиву!» / Та чому ж / по довгім важкім отупінні / не здобутись і мені / закляклим язиком / на оклик: / – Де ж ти, моє Золоте Слово? / Підведись – / і відчини дорогу! / Із далеких звідусюд / позволь мені /мертвому, і живому, і ненародженому, / прийти на Святі Гори, / на Береги Вічної Ріки. // У столітні болі / вкласти цілі і відтяті пальці, / здорові і скалічені душі. / Дай переконатися, / що стоять на місці, / вгрузлі по пояс, / по контрфорси / в попіл, / у кров, // що з віку у вік / по камінчику, по плінфі / на мурованих раменах /виростає Злотоглаве Благовіщення» (НМ 437 – 438).

У відомій праці «Бунт мас» знаного ідеолога і філософа Хосе Ортеги-і-Гасета є думка про те, що для існування нації достатньо, щоби хтось мав її перед собою як ціль, як мрію. У духовному небесному вимірі до слова Кобзаря долучаються мрії і сподівання тих національних мислителів і героїв, які вірили, що українська нація – незнищенна.

Це – ті залізні стовпи, що тримають високе склепіння неба національної ідеї, ті залізні стовпи, які, за словами поета, «виростають з п’єдесталів могил» і є тими невидимими опорами, що підтримують духовне небо Вітчизни. Серед них – жертовна

постать Тараса Шевченка, його невгасиме Слово захисту, натхнення і провіщеного майбутнього для прийдешніх поколінь, які повинні сказати своє слово і своїми діями засвідчити, що безмірна жертва українських сподвижників була не марною:

Він вийшов Тараском, щоб бути надвечір назад,
а вернувся апостолом з бунтарською бородою
До залізних стовпів він імперію, як каземат,
міряв етапними милями немилосердно довго.

Очима духа окинувши світ благий,
він уздрів їх, як видиво пророчисте:
стояли оперті на традиції скорбних могил
і на собі тримали високе небо Вітчизни.

Як співом сирен, захлинувся ревом Дніпра,
не витримав щастя і вмер біля його переддвер'їв.
Найвища могила найдорожчий забрала прах
і наймогутніший стовп, що знявся над нею, підперла (ПМ 40-41).

Цілісна візія образу Тараса Шевченка у поетичній творчості Ігоря Калинця є свідченням зв'язку епох в українській історії та передання поколінь у розвитку вітчизняної культури як ключових осей координат щодо визначення світорозуміння – індивідуального місця у світі (особистісної ідейно-мистецької письменницької позиції) та загальнонаціональної культурної самоідентифікації.

Література:

Калинець 1997: Калинець І. Молімось зорям дальнім. Повість. – Львів: Місіонер, 1997. – 334 с. – С.327.
Калинець 1991 а: Калинець І. Невольнича муза. – Балтимор – Торонто: Українське незалежне вид-во «Смолоскип» ім. В.Симоненка. – 1991. – 452 с.
Калинець 1991 б: Калинець І. Пробуджена муза. – Варшава: Вид-во ОУН та Канадського інституту українських студій. – 1991. – С.4.
Калинець 1990: Калинцеві долі. Друга – накликана. Інтерв'ю з Романом Галаном. – Наше слово. – Варшава. – 1990. – 8 липня. – С.4.

Наливайко 2006: Наливайко Д. Шевченко в контексті романтизму і націоналізму // Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С.197-225.
Ортега-і-Гасет 1994: Ортега-і-Гасет Х. Бунт мас // Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори. – К.: Вид-во «Основи», 1994. – С.15-139.
Павлишин 1997: Павлишин М. Герб меланхолії: поезія Ігоря Калинця // Марко Павлишин, Канон та іконостас. – К.: Видавництво «Час», 1997. – С. 255 – 292.
Ренан 2000: Ренан Е. Що таке нація? // Націоналізм. Антологія. – К.: 2000. – С.118.
Сверстюк 2014: Сверстюк Є. Шевченко на барикадах Свободи // Літературна Україна. – 2014. – 13 лютого. – С.1.
Струк 1991: Струк Д. Вступне слово на вечорі Ігоря Калинця // Нові дні. – 1991. – №1. – С.39.

Микола Ткачук, проф. (Тернопіль)

УДК 821.2
ББК 83.3 (4УКР)

Автодієгетичний наратор у ліриці Тараса Шевченка періоду заслання

У статті досліджено суб'єктно-об'єктну сферу лірики Т.Шевченка періоду заслання. Митець вдавався до скомплікованих форм вираження авторської свідомості в поезії, застосовуючи викладові форми оповідача, розповідача, ліричного персонажа («рольова лірика»), автодієгетичного наратора, гетеродієгетичного наратора-усезнаця. Влучно моделюються суб'єктна сфера, взаємодія я – ти, я – інший, я – ми.

Ключові слова: *суб'єкт, ліричний герой, ліричний персонаж, лірика, рольова лірика, автор.*

Tkachuk M.P. Autodiegetic narrator in Taras Shevchenko lyrics of the exile period

This article explores subject-object sphere of Taras Shevchenko lyrics of the exile period. The artist used complicated forms of the author's conscience depiction in poetry using presentation forms of narrator, teller, lyrical character ("role lyrics"), autodiegetic narrator, all-knowing

geterodiegetic narrator. The subjective sphere and interaction I — you, I — other, I — we are neatly modeled.
***Key words**: subject, lyric hero, lyrical character, lyrics, role lyrics and author.*

Ткачук Н.П. Автодиегетический нарратор в лирике Тараса Шевченко периода заслания

Исследуется субъектно-объектная сфера лирики Тараса Шевченко. Поэт использовал комбинированные формы выражения авторского сознания в поэзии, используя нарративные формы рассказчика, лирического персонажа («ролевая лирика»), автодиегетического нарратора, гетеро-диегетического всеведующего повествователя. Удачно моделируется субъектная сфера, взаимодействие я – ты, я – другой, я – мы.
***Ключевые слова**: субъект, лирический герой, лирический персонаж, лирика, ролевая лирика, автор.*

Питання суб'єктно-об'єктних репрезентацій та форм вираження в ліриці Тараса Шевченка належать до актуальних, оскільки тісно пов'язані з свідомістю автора та семантикою і структурою тексту. Концепти автора, ліричного героя, образ автора, рецептивна стратегія, ліричний наратив перебувають у центрі уваги дослідників, як і їх художня презентація. Суб'єктна організація лірики Шевченка, способи її втілення як складників авторської свідомості і наративних стратегій залишається актуальною проблемою.

Теоретичні аспекти вивчення категорії суб'єкт, об'єкт, образ автора, ліричного героя, ліричного персонажа привертали увагу таких дослідників, як В. Виноградова, М. Бахтіна, Б. Кормана, М.Брандес, Б. Успенського, С. Бройтмана, Валерії Смілянської, Анни Білої, М. Ткачука, Лариси Куцої та інших науковців. На думку Валерії Смілянської, «автор як носій певного світорозуміння, певного ставлення до зображуваного не входить у твір безпосередньо. Він завжди опосередкований суб'єктно (за допомогою суб'єктних форм вираження авторської свідомості) і позасуб'єктно (через відбір і поєднання явищ дійсності, через сюжет, композицію, зображально-виражальні засоби). Суб'єкт викладу (суб'єктна форма) репрезентує в творі автора, виступає посередником між автором і художньою дійсністю, йому

підпорядковані й позасуб'єктні засоби вираження авторської свідомості»[Смілянська 1981: 5].

Творча індивідуальність Тараса Шевченка визначилася його прагненням до пізнання минулого теперішнього й майбутнього. Поетичне світосприймання зумовило поетику митця, наративну стратегію, художнє обдарування. Він не обмежував свою творчість рамками якогось літературного напряму, адже мав на все свій погляд: на історію українського народу і народів світу, мову, життя природи і взаємовідносини людини і навкілля, на співвідношення звука і смислу в слові. Мова була для нього не просто формою, а вираженням світобачення. Слово ставало естетичною реальністю. З цією метою поет, моделюючи картину світу, вдавався до суб'єктних форм вираження авторської свідомості. У творах митця наратив веде то ліричний оповідач, то ліричний персонаж, то ліричний розповідач, який наділяється всезнанням, тобто це гетеродієгетичний наратор. Своєрідно моделюються суб'єктна сфера, взаємодія я – ти, я – інший, я – ми.

Особливо розмаїтими є суб'єктні форми в ліриці поета років заслання: митець застосовував гомодієгетичну, тобто першоособову ліричну ситуацію, персонажну (рольову) викладову форму: «Було, роблю що, чи гуляю, / Чи Богу молюся, / Усе думаю про його / І чогось боюся. / Дурна була, молодая, – / Я все виглядала, / Чи не шле за рушниками… / І не сподівалась, / Що він мене, дурну, дурить» [Шевченко 1990, т.2: 182]. Поет вдавався до моделювання різних ліричних «я»; часто ліричний наратив ведеться від імені ліричного автодієгетичного наратора, в якому вгадуються риси поета. Форма «Ich-Erzählsituation» – оповідач є героєм і належить до світу зображуваного ним життя і веде оповідь з погляду учасника подій[Stanzel 1987: 16]. Застосовуючи *аукторіальну* наративну ситуацію, автор прагнув зберегти дистанцію щодо зображуваного світу, не виступаючи у ролі персонажа, але все-таки промовляти як «я» чи «ми». Отже, автор і ліричний герой не завжди зливаються в один образ.

У період заслання дискурс Шевченка «являє собою відносно замкнену просторінь, структуровану і врівноважену стосунками суголосності та взаємодоповнення систему двох головних проблемно-тематичних вузлів (або струменів, або комплексів), що їх – з певною мірою умовності – можна означити

як морально-психологічний і соціально-націософський» [Барабаш 2011: 211]. На думку Юрія Барабаша, на цьому етапі творчості переважає емоційно-ліричне начало, втілюючись у жанровому, стильовому, інтонаційному розмаїтті – журливий спогад-медитація, сповідальна розмова з далеким другом («А.О.Козачковському») або з «душею святою» побратима-поета – Михаїла Лермонтова («Мені здається, я не знаю…»), самоаналіз, самооцінка, самоіронія, розмисли над мотиваціями, спонукою і метою «писання» [Барабаш 2011: 211]. Такі пошуки митця спонукали його до застосування ускладненої суб'єктно-об'єктної структури вираження авторських інтенцій. У його дискурсі наявні такі суб'єктні форми, як власне автор, коли суб'єкт мовлення ведеться від першої особи, оповідачем, котрий відтворює обставини буття, міркує над ситуацією, явищем, пейзажем тощо. Вдавався поет до наративної форми автор-розповідач, гетеродієгетичний наратор[Ткачук 2002: 29], тобто наратор-усезнавець, автор-оповідач, ліричний герой, ліричний персонаж (рольова лірика), ліричне «я», ліричний суб'єкт, автодієгетичний наратор[Ткачук 2002: 5-6]. Часто такий наратор моделює *аукторіальну* ситуацію, за якої оповідач зберігає певну дистанцію щодо зображуваного світу. Проте маркує свою присутність, виступаючи у ролі «я» чи «ми»; він може міркувати над подіями і вчинками, представляючи метанаративні коментарі. Окрім того, *аукторіальний наративний тип* представляє «клас гомодієгетичних або гетеродієгетичних наративів, що характеризуються нульовою фокалізацією. За такого наративу центром орієнтації для читача у фікційному світі є судження, оцінки й зауваження наратора» [Ткачук 2002: 29].

Автобіографічні риси оповіді виразно маркує вірш-послання «А.О. Козачковському». Твір будується на засадах діалогізму: автодієгетичний наратор звертається до побратима Андрія Козачковського. Шевченків оповідач є протагоністом і героєм історії, яку він викладає приятелеві, змальовуючи своє дитинство, захоплення творами Сковороди: «… куплю / Паперу аркуш. І зроблю / Маленьку книжечку. Хрестами / І візерунками з квітами / Кругом листочки обведу. / Та й списую Сковороду. / Або «Три царіє со дари» [Шевченко 1990 т.2: 46]. *Автодієгетичний наратор* застосовує цитатний дискурс, наводячи колядку «Радость нам ся являє», друга строфа якої починається такими словами:

«Тріє цари со дары / Христу поклон отдали». Він зізнається: «І довелося знов мені / На старість з віршами ховатись, / Мережать книжечки, співати / І плакати у бур'яні» [Шевченко 1990 т.2: 46]. Характер ліричного суб'єкта зазнає змін: автобіоргафічний оповідач поступається ліричному героєві: «І я ніби оживаю / На полі, на волі. / І на гору високую / Виходжу, дивлюся, / І згадаю Україну, / І згадать боюся» [Шевченко 1990 т.2: 47]. У наступних строфах послання автодієгетичний суб'єкт виступає від свого імені, його обличчя відкрите; він змальовує похмурий топос Орської кріпості і свою постать серед пісків і верболозу: «А тут бур'ян, піски, тали… / І хоч би на сміх де могила / О давнім давні говорила. / Неначе люди не жили, / Од споконвіку і донині / Ховалась од людей пустиня, / А ми таки її найшли». На цьому тлі порушується питання історичної пам'яті й безсмертя людства, окреслюється ліричний герой, який то зближується з авторським планом, то віддаляється від нього, то ховається за маскою: «О доле моя! Моя країно! / Коли я вирвусь з цієї пустині? / Чи, може, крий Боже, / Тут і загину» [Шевченко 1990 т.2: 47].

Відтак тут оповідь веде «колишній художник», а тепер «рядовий» п'ятого лінійного батальйону Оренбурзького корпусу. Ось Орська фортеця, тут його муштрує і мучить командир орського батальйону майор Мешков, навчаючи щоденно солдатської виправки – «учебным шагом в три приема». Це він, солдат-поет, розповідає, як ховається в пустині, аби написати свої «скорботні елегії», що нагадують Овідієві «Tristia». Адже поет Овідій Публій Назон був засланий імператором Августом у Томи – грецьку колонію біля гирла Дніпра виключно за поетичну творчість – поему «Мистецтво кохання». Наявний у художньому світі Тараса Шевченка оповідач-філософ, який порушує складні онтологічні питання, сенсу життя, буття людини і народу: «Один у другого питаєм, / Нащо нас мати привела? / Чи для добра? Чи то для зла? / Нащо живем? Чого бажаєм? / І, не дознавшись, умираєм, / А покидаємо діла… / Які ж мене, мій Боже милий, / Діла осудять на землі? / Коли б ті діти не росли, / Тебе, святого, не гнівили, / Що у неволі народились / І стид на тебе понесли» [Шевченко 1990 т.2: 41].

Автодієгетичний наратор живе спогадами, «кому яке добро зробив», згадує волю й з іронією каже: «А воля в гостях упилась /

Та до Миколи заблудила… / Та й упиваться зареклась» [Шевченко 1990 т.2: 48]. Послання адресується не тільки побратиму, а й читачам, що цікавитимуться його долею. Психологічно тонко *експліцитний наратор* відтворює настрої засудженого поета, його прагнення писати й малювати. У цьому річищі протікає діалог між адресантом і адресатом. Автор ніби «випадково» розповідає свою історію, доручаючи наратив ліричному суб'єктові – носієві автобіографічного «я» власне автора. Проте цей суб'єкт віддаляється від авторського плану наративу, вклинюючи в дискурс голос «іншого», чужий голос: « *– Айда в казарми! Айда в неволю! – / Неначе крикне хто надо мною. / І я прокинусь. Поза горою / Вертаюсь, крадуся понад Уралом, / Неначе злодій той, поза валами»* [Шевченко 1990 т.2: 47]. Через оптику автодієгетичного наратора з документальною точністю змальовано побут й інтер'єр казарми («прийде ніч в смердючу хату»), переживання, тоді народжуються думи, які розбивають серце і надію: «І я кровавими сльозами / Не раз постелю омочу».

Ліричний герой відтворює адресатові напружену обстановку свого перебування в неволі в Орській кріпості: ліричний гнрой оповідає, які він «поза валами / В неділю крадуся я в поле. / Талами (верболозом – М.Т.) вийду понад Уралом / На степ широкий, мов на волю. / І болящеє, побите / Серце стрепенеться…»[Шевченко 1990 т.2: 47]. Інша тональність звучить у рядках, що їх висловлює *автодієгетичний наратор*, щиро зізнаючись, що перебуває у несприятливих умовах, проте, до нього приходить поетичне натхнення: «І я ніби оживаю / На полі, на волі. / І на гору високую / Виходжу, дивлюся, / І згадую Україну». Експлікація семантики ліричного героя служить для того, щоб змалювати в різних аспектах буття митця в неволі, його світосприймання. Оглядаючи голий азійський степ-пустелю, автодієгетичний оповідач застосовує бінарні опозиції: зіставляє степ-пустиню з українськими пейзажами: тут степи «руді, руді, аж червоні», а там – на Батьківщині, «голубії, зелені, мережані / Нивами, ланами, / Високими могилами. Ліричний розповідач малює картину буйної української природи, переживає гаму почуттів, туги за рідним краєм: «І на гору високую / Виходжу дивлюся, / І згадую Україну – / І згадать боюся» [Шевченко 1990 т.2: 47].

Такому задумові підпорядковується суб'єктно-об'єктна структура послання: активність ліричного наратора виявляється подвійно: у створеному паралелізмі образу автора і ліричного героя в метарозповідних рефлексіях: «Минають літа молодії, / Минула доля, а надія / В неволі знову за своє, / За мною знову лихо діє / І серцю жалю завдає» [Шевченко 1990 т.2: 48]. Авторська розповідь створює особливий ефект творчої влади і свободи митця. Позиція аукторіального оповідача і «я»-розповідача у форматі «Ich-Erzählsituation» набуває свободи, розширює оповідні стратегії, сягає античних часів. Доречно підкреслити, що у цьому контексті ліричний герой Шевченка уподібнюється античному Сізіфові, який свідомо несе тягар на гору. Його було засуджено на вічну беззмістовну працю: нести на гору величезний камінь, але як тільки Сізіф вступає на вершину, камінь скочується вниз. Як і античний герой, Шевченків герой усвідомлює несправедливість вироку, приходить до думки, що він подолає свою недолю поетичною працею, надією і вірою в перемогу. Герой стає духовно вищим за тих, хто його поневолив його, тому завершує свою оповідь такими словами: У нього є Україна, «і Дніпро крутоберегий, / І надія, брате, / Не дайте мені Бога / О смерті благати» [Шевченко 1990 т.2: 49].

У поезії «N. N.» («Сонце заходить, гори чорніють…») ліричний персонаж, перебуваючи в фортеці на засланні, спостерігає захід сонця й оповідає про світ своїх почуттів, тужить за Україною: перед його очима постає Вітчизна, до якої лине в уяві. Заголовок твору семантично адресний: «N.N.» – означає з латинської мови «До невідомої». Хто ця невідома? Читач може тільки догадуватись. Але саме їй ліричний герой щиро звіряє свої почуття. Герой – романтична особа, що потрапила у винятково жорстокі умови свого буття; вона протиставляється людям, які радіють, що відпочинуть від утоми. З метою багатогранніше висвітлити картину світу ліричний оповідач вдається до такого наративного прийому, як *аналепсис*, тобто повертається в минуле щодо «теперішнього» моменту, а хронологічне розповідання послідовності подій переривається, утворюючи місце для аналепсису[Ткачук 2002: 12]. У фікційному світі поетичної мініатюри *гомодієгетичний наратор* переноситься «в темний садочок на Україну». З польоту орла спостерігає поля, гаї, гори;

врешті, його погляд зупиняється на синьому небі, де сходить зоря, що асоціюється з дівчиною, котру він прирівнює до зірки – символу кохання і надії: «Ой зоре! зоре! – і сльози кануть. / Чи ти зійшла вже і на Україні? / Чи очі карі тебе шукають / На небі синім? Чи забувають?» [Шевченко т.3: 37]. Інтрузивний наратор з любов'ю згадує дівчину, енергетичний потенціал якої приносить щастя і надію, він набуває самодостатніх ознак. Наратив забарвлений особистими елегійними почуттями та інтонаціями: «Коли забули, бодай заснули, / Про мою доленьку щоб і не чули» [Шевченко 1990 т.2: 25]. Так виявляє себе експліцитний автодієгетичний оповідач, переживаючи самотність і тугу за рідним краєм та за дівчиною, яку представляє криптонімом «N.N.», що, мовляв, невідома нікому, тільки йому, його серцю. Ліричного наратора хвилює, чи пам'ятають його в Україні, чи шукає кохана дівчина у небі їхню зорю, що нагадує йому найдорожче – пам'ять про нього дівчини та земляків. Це допомагає ліричному оповідачеві в умовах неволі переживати гірку недолю, у своїх рефлексіях зазнати «справжнього буття», самоутвердитись як неповторній особистості. Звідси – вияв розкутої внутрішньої свободи для творчості.

Справді, як стверджує Юрій Барабаш, драматизм ситуації полягав у тому, що Шевченкові довелося виборювати свободу «у межовій ситуації неволі. Адже екзистенційну просторінь каземату й заслання маркували страждання, розпач, тяжкі сумніви, відчуття безнадійної самотності, покинутості в абсурдному світі «несправжнього існування. Тож не є дивним, що тепер, «на другому березі відчаю» (Ж.П.Сартр)», де зла доля, якої він іще недавно, у відчаї обездоленості, просив був для себе у Бога («Минають дні, минають ночі…», стала жорстокою реальністю; притаманні ліриці попереднього періоду… тепер мотиви туги й душевної гіркоти набувають, особливо в перші роки заслання… загострено трагічного сенсу й забарвлення») [Барабаш 2011: 209]. В художньому дискурсі поезій «В неволі тяжко, хоча й волі…», «Добро, у кого є господа», «Мов за подушне, оступили…», «Ми восени такі похожі…», «І знов мені не привезла…», «В неволі, в самоті немає…». «Самому чудно. А де ж дітись?», «То так і я тепер пишу…» самотнє «я» існує як «ти», «він» / «вона», як «інші», поряд з іншими людьми, тобто виникає співбуття з іншими, з

адресатами й адресантами. В ліричного суб'єкта Шевченка наявне відчуття служіння слову, добру, правді: «Ну що б, здавалося слова… / Слова та голос – більш нічого. / А серце б'ється – ожива / Як їх почує!.. Знать, од Бога / І голос той і ті слова / Ідуть меж люди!» [Шевченко т.6: 88] Застосовано змінну фокалізацію: художній наратив починає ліричний розповідач, у наступному сегменті тексту відтворено погляд гомодієгетичного оповідача, який споглядає море: «Похилившись, / Не те, щоб дуже зажурившись, / А так на палубі стояв / І сторч на море поглядав, Мов на Іуду…» Його увагу привернув повний місяць, що нагадував круглолицю молодицю, земляк-матрос, що тихо заспівав, як «той козак, / Що в наймах виріс сиротою, / Іде служити в москалі!..» Оповідач вдається до змінної фокалізації, зокрема аналепсису, переноситься в минуле, і перед його очима постала візія, як, стоя під вербою, свої жалі тихенько виспівувала дівчина, оплакуючи свою розлуку з милим. Вона тоді викликала глибоке співчуття в оповідача, ще малого хлопця («І жаль мені, малому, стало / Того сірому-сироту»).

Співбуття включає погляд з дитинства і юності: дивитися і бути побаченим, сприймати «іншого» як об'єкт для себе з минулого часу мову, а себе як об'єкт для іншого. Це розширювало суб'єктну сферу лірики Тараса Шевченка, що охоплює у своє наративне поле співбуття людей, які творять міжлюдські стосунки. Загалом перелік міжлюдських зв'язків є антропологічний і водночас соціальний, у ньому виділяються моральні категорії, ідеали, мета буття. Ліричний герой наділяється загальнолюдськими рисами.

Екзистенціал самотності постає як страждання особи і трактується автодієгетичним наратором як позитивне начало, що приводить ліричного героя до нової комунікації та взаємодії з «іншим» суб'єктом. В екзистенційному полі ліричного героя індивідуальне буття, світ ліричного суб'єкта викликає рефлексії початку і кінця життя, водночас породжує в душі ліричних персонажів Шевченка волю до життя, що допомагає по-новому осмислити себе і світ.

Зрозумілим є прагнення Шевченкового автодієгетичного оповідача рефлексувати над темою поезії і митця, яка є однією з наскрізних у творчості поета періоду заслання. Відома клопітка

праця митця над своїми творами у «Захалявних книжечках» (редагування, внесення нових варіантів, виправлення, «шліхування текстів»). Його щорічні заспіви у цих «книжечках» відбивають настрої і почуття автодієгетичного наратора, який, перебуваючи в Орській фортеці, спонукає себе до поетичної творчості, що протікає в умовах неволі. Він пише «нишком», таємно від усіх, усвідомлюючи небезпеку від влади, що заборонила йому писати й малювати. Тарас Шевченко писав: «Данте Алигьеры был только изгнан из отечества, но ему не запрещали писать свой Ад и свою Беатриче… А я… я был несчастнее флорентийского изгнанника» [Шевченко 1990 т.2: 16].

Прибувши до Орська, Тарас Шевченко відчував велике тяжіння до творчості, проте пам'ятав про жорстоку царську заборону йому писати й малювати. Внаслідок непереможного бажання творити виникла поема «Княжна». В заспіві поет зізнається: його турбує те, «що діється В нас на Україні? / А я знаю. І розкажу / Тобі; й спать не ляжу, / А ти завтра тихесенько / Богові розкажеш» [Шевченко 1990 т.2: 16]. Художній наратив будується на засадах діалогізму: «я» та «інший». Ліричний герой пройнятий незламною вірою у майбутнє свого народу і його слова, він осягнув істину, що потрібно його Україні і їй присвячує себе і свій талант. Топоси зорі, Дніпра, веселки, широкої сокорини, верби, могили, сон-трави увиразнюють образ України, спонукають митця до дії. У віршах цього періоду міра ліризації, репрезентованої в референціях до читача, відбиває ставлення гомодієгетичного наратора до реципієнта, наративного акту, забарвленого щирістю, відкритістю душі, сповіддю.

Ліричний наратив поезії «А нумо знову віршувати…» будується як розмова зі своїм «я», але у фікційному світі наявні «інші» – уявні адресати: вони, ви, ми, люди, доля. Експліцитний оповідач виявляє себе в мовленні («А сиріч… як би вам сказать, / Щоб не збрехавши. Нумо знову / Людей і долю проклинать. / Людей за те, щоб нас знали / Та нас шанували») [Шевченко 1990, 2: 67]. Тема місії митця і реалізації його таланту охоплює широке коло рефлексій поета: звучить мотив жертовності як плати за талант, як самопожертви в ім’я України. У віршах Шевченка наявний не тільки голос автора, а й голос «іншого». Ліричний наратор-усезнавець є носієм мовлення та всеохопного погляду на

світ, він дає оцінку жорстокому світові. У листах поет підкреслював жах тодішнього життя в неволі: «Не говорю уже о материальной пытке, о нужде, охлаждающей сердце. Но какова пытка нравственная? О, не приведи, Господи, никому на свете испытать ее…» Ці драматичні сторінки буття поета на засланні знайшли своє художнє втілення в його творах. Він тужить за Україною. Ліричному героєві здається, що «заросли шляхи тернами / На тую країну, / Мабуть, я її навіки, / Навіки покинув» [Шевченко 1990 т.2: 178]. Він підкреслює свою творчу місію розповідати правду про минуле, теперішнє і майбутнє. Ліричний наратор поєднує зображення умов буття автодієгетичного оповідача, його внутрішніх почуттів і переживань: «Тяжко мені жити! / Маю серце широкеє – / Ні з ким поділити!.. / Тяжко мені, Боже милий, / Носити самому / Оці думи. І не ділить / Ні з ким, і нікому / Не сказать святого слова, / І душу убогу / Не радовать, і не корить / Чоловіка злого… / О Господи! / Дай мені хоч глянуть / На народ убогий, / На тую Украйну!» [Шевченко 1990 т.2: 178]. Ліричний персонаж замальовується то як інтроверт, апелюючи до свого «Я», зосереджуючись на своїх внутрішніх переживаннях і почуттях, то як екстраверт, апелюючи до широкого загалу, своїх потенційних реципієнтів. Ліричний суб'єкт актуалізує персоносферу, автопсихологічного оповідача, який моделює образ художнього світу.

Ця суб'єктна конструкція динамічна і моделює перехід між авторськими і персонажними планами: «Може, ще я подивлюся / На мою Украйну… / Може, ще я поділюся / Сльозами-словами / З дібровами зеленими!.. Бо не має в мене роду / На всій Україні, Та все-таки не ті люде, / Що на цій чужині!.. / Дай дожити, подивитись, / О Боже мій милий! / На лани тії зелені / І тії могили! А не даси, то донеси / На мою країну / Мої сльози; бо я ж, Боже! / Я за неї гину!» [Шевченко 1990 т.2: 195]. Дискурсивна практика поета засвідчує, що суб'єктна сфера лірики, зокрема гомодієгетична структура, є багатогранною: перша особа в емотивних, тобто написаних від першої особи творах, коли «я» може ототожнюватися з реальним автором, коли чуже «я» не ототожнюється з реальним автором, або коли «я» узагальнене, а «ми» відноситься до людини загалом чи до людства, що стосується тієї чи іншої «великої групи»: «Ми заспівали, розійшлись / Без

сльоз і без розмови. / Чи заспіваємо коли?.. / І тут невесело співали, / Бо й тут невесело було, / Та все-таки якось жилось, / Принаймні вкупі сумували, / Згадавши той веселий край, / І Дніпр той дужий, крутогорий, / І молодеє теє горе! / І молодий той грішний рай» [Шевченко 1990 т.2: 197].

У вірші «Неначе степом чумаки» (1849) наративний модус експлікує нові мотиви стоїцизму ліричного героя Шевченка: «Та вже ж нехай хоч розіпнуть, / А без вірші не улежу. / Аж два годи промережав / І третій в добрий час почну» [Шевченко 1990 т.2: 160]. Звучить євангелівський мотив розп'яття і самопожертви у заспіві до поезії 1850 року: «Нехай як буде, так і буде. / Чи то плести, чи то брести. / Хоч доведеться розп'ястись! / А я таки мережить буду / Тихенько білії листи» [Шевченко 1990 т.2: 195]. У цьому виявляється героїчний стоїцизм ліричного героя та екзистенційне розуміння життя. Водночас автодієгетичний наратор усвідомлює небезпеку, яка чигає щодня на нього. Він переймається долею своїх рукописів: «Бо серце холоне, / Як подумаю, що може / Мене поховають на чужині, – і ці думи / За мною сховають». Для ліричного героя час невпинно біжить («три года сумно протекли, багато дечого взяли»), забрали з собою «Мою нудьгу, мої печалі, / Ті незримії скрижалі, / Незримим писаним пером» [Шевченко 1990 т.2: 196]. Образ скрижалів метафоричний і символізує святі тексти, що зберігали духовні цінності народу. В очах ліричного суб'єкта такими скрижалями є твори митця, які він мережить, перебуваючи в засланні.

Кожна «Захалявна книжечка» відкривається заспівом – своєрідною композиційною одиницею тексту, в якому лаконічно представлено інтенції наратора, зізнання і сповідь перед фікційним читачем / слухачем. У медитації «Думи мої, думи мої…» (1846) гомодієгетичний оповідач апелює до своїх поетичних дум, що перебувають у заґратованому світі і символізують поетичне натхнення: «Ви мої єдині, / Не кидайте хоч ви мене / При лихій годині». Художній наратив наповнений сумом, розпачем, але саме поезія розраджує ліричного героя «при лихій годині». Отож ліричний суб'єкт базується на інтенціях експліцитного наратора, моделює світ переживань ліричного героя. У художній картині виникає образ поезії-музи, що її маркують «сизокрилі голуб'ята» – символ краси, ніжності, праведності й волі. Гомодієгетичний

персонаж пов'язує їх з топосом широкого Дніпра, милим його серцю українським степом, що символізує свободу: «Ой гляну я, подивлюся / На той степ, на поле; / Чи не дасть Бог милосердний / Хоч на старість волі. / Пішов би я в Україну, / Пішов би додому, / Там би мене привтали, / Зраділи б старому… / Там би я… Та шкода й гадки, / Не буде нічого. Якже його у неволі / Жити без надії? / Навчіть мене, люди добрі, / А то одурію…»[Шевченко 1990 т.2: 72]. Простежується багатофігурність суб'єктної сфери: функціонують ліричний герой, персонаж (рольовий герой), «я»-автор, «я»-актант, відправник і актори та інші суб'єктні форми. Актантом виступає поезія, муза, доля, сум, розлука з Україною і друзями.

Ліричний герой Тараса Шевченка не замикається на своїх проблемах буття, його погляд сягає поневолених киргизів: він співчуває їм, а тому буде гуляти з «киргизами убогими. / Вони вже убогі, / Уже голі… Та на волі ще моляться Богу». Це порівняння відбиває гуманістичний діапазон поета, натяк на спільний рух поневолених народів проти їх напасників: його думи з тими, хто убогий, бідний, принижений: «Прилітайте ж, мої любі, / Тихими речами, / Привітаю вас як діток, / І заплачу з вами» [Шевченко 1990 т.2: 195]. Поезія – єдина розрада для митця, віра в життєдайну силу його творів: «Мої мережені сльозами / І долетять коли-небудь / На Україну, і падуть, / Неначе роси над землею / На щире серце молоде, / Сльозами тихо упадуть».

Вражає діапазон наративу вірша: своєрідна гра з читачем, іронія-апеляція до долі, прийом літоти й гротеску: доля, «бач, що наробила: / кинула малого / На розпутті, та й байдуже, / А воно, убоге, молодеє, сивовусе, – / Звичайне, дитина». Гра формами людського тіла, віком, перенесення часо-простору: «мале», «малий», опинився на розпутті, він же й дитина (номінація автора), а й уже й сивоусий, опинився в неволі, відданий на поталу, прибув за Урал й «оселилася» в пустині. Монолог ліричного оповідача забарвлений сумом: він звертається до своєї долі, називаючи її лукавою. Проте персонаж приймає долю такою, яка вона є, прагнучи стоїчно вистояти перед лихом, не буде її проклинати, натомість: «Буду ховатись / За валами. Та нищечком / Буду віршувати, / Нудить світом, сподіватись / У гості в неволю / Із-за Дніпра широкого / Тебе, моя доле!» [Шевченко 1990 т.2: 67].

Автодієгетичний наратор медитації «Не для людей, тієї слави…» (1848) зізнається, що спонукає його до написання віршів в умовах рекрутчини. З'ясовується, що ліричний герой перебуває у стані самотності, здійснює свій вибір: він вірить у духовний світ людини, який є невичерпним. Цей духовний світ представляють його поезії: «Мені легшає в неволі, / Як я їх складаю, / З-за Дніпра мов далекого / Слова прилітають. І стеляться на папері…»[Шевченко 1990 т.2: 113]. Інтертекстуально ці рядки Тараса Шевченка перегукуються з початком вірша російського поета Олександра Кольцова «Пишу не для мгновенной славы…». Проте Шевченко по-своєму інтерпретує вічну тему поетичного слова, наділеного істиною, пророцтвом. У художньому світі вірша митець стає месією, пророком, до якого з-за Дніпра «слова прилітають» / І стеляться на папері» [Шевченко 1990 т.2: 113]. Поетичне слово персоніфікуються та метафоризуються: у художньому світі ці слова «плачуть, сміючись», розраджують душу, у такий спосіб підкреслюється тяглість мистецтва слова. Відтак вони уподібнюються дітям, що туляться до батька, який радіє.

Лірична система Тараса Шевченка як сукупність поетичних творів становить собою тексти, виразно об'єднані в художню цілісність, засвідчуючи художні шукання митця щодо втілення образу пророка. Уже в ранній творчості рисами пророка наділяється кобзар Перебендя з однойменного твору. Ліричний оповідач-усезнавець змальовує його як незвичайну національну особистість, яка перебуває «в степу на могилі» і розмовляє з Богом, «щоб ніхто не бачив, / Щоб вітер по полю слова розмахав, / Щоб люде не чули, бо то Боже слово, / То серце по волі з Богом розмовля, / А серце щебече Господнюю славу, / А думка край світа на хмарі гуля. Орлом сизокрилим літає, ширяє, / Аж небо блакитне широкими б'є» [Шевченко 1990 т.1: 46]: Шевченків пророк належить Богові. Проте народ його не розуміє, тобто сакральна його іпостась не знаходить відлуння в його серці: «На Божеє слово вони б насміялись, / Дурним би назвали, од себе б прогнали». У поемі «Гайдамаки» кобзар Волох перебуває серед повстанців, співаючи свою пісню волі та увінчуючи ватажків Гонту і Залізняка, новітніх пророків, за який йдуть гайдамаки. Спостерігається еволюція в змалюванні образу пророка. У ранній період творчості поет бачив український народ поневоленим і беззахисним, а

пророків мовчазними. У поемі «Тризна» ліричний герой заявляє: «Да провещаю гимн пророчий, / И долю правду низведу… / И вольным гимном помяните / Предтечу, друга моего». На думку Тетяни Бовсунівської, поступово у художньому світі «синтезується новий образ пророка, який тотожний самому поету. Починаючи від «Тризни» літературний образ пророка зливається з самоусвідомленням Шевченка власної месіанської ролі. Тож модифікації теми пророка у нього збагачується яскравими картинами життя поета-пророка… Шевченко потребував створення ідеального і водночас життєвого пророка, щоб герой цей був зразком самопожертви в ім'я великої ідеї визволення, такий пророк повинен бути і провісником, і діячем» [Бовсунівська 1997: 5].

Інтертекстуально Шевченків пророк перегукується з пророком О.С.Пушкіна: у нього він наділений винятковим даром, а тому спроможний «глаголом жечь сердца людей». У Михайла Лєрмонтова гнаний пророк – наскрізний образ у його поезії. У вірші «Пророк» (1841) застосовано гомодієгетичного наратора, який оповідає про себе: «С тех пор как вечный судия / Мне дал всеведенье пророка, / В очах людей читаю я / Страницы злобы и порока // Провозглашать я стал любви / И правды честные ученья: В меня все ближние мои / Бросали бешено каменья» [Лермонтов 1983: 167]. У Лєрмонтова тема пророка висвітлюється в трагічних тонах: замальовується образ філістерського суспільства, ворожого «любові і правді», що їх пропагує посланець Божий. Його пророк наділений простими людськими рисами, змальовано його у побутових вимірах: носить звичайний селянський одяг, худий, блідий, швидко покидає місто, чуючи за спиною кпини і ненависть маси.

Тема пророка звучить в однойменному вірші Тараса Шевченка (1848). Порушуються загальнолюдські питання онтології і віри, гріха і відступництва. Лірична система поета маркується образом наратора-усезнавця, системою образів, сюжетно-композиційною організацією тексту. Важливу функцію в моделюванні художньої картини світу відіграє оповідач, якиий вдається до поступальної композиції: у творі наявний внутрішній рух, наскрізний мотив пророка набуває нових семантичних полів, тонів і фарб. На початку художнього наративу ліричний розповідач-усезнавець констатує: «Неначе праведних дітей, /

Господь, любя отих людей, / Послав на землю їм пророка; / Свою любов благовістить! / Святую правду возвістить!» [Шевченко 1990 т.2: 102]. Це своєрідна зав'язка ліричного сюжету, в якому експлікуються нові картини бутя пророка і людей. Слова апостола проникали в їх душі: їм відкрилася правда, що її ніс проповідник, а тому його слова «В серце падали глибоко! / Огнем невидимим пекли / Замерзлі душі». Люди сприймають проповідника неоднозначно: одні «полюбили того пророка», супроводжували його, «і сльози, знай, лили / Навчені люди. І лукаві!» Відтак розгортається конфлікт між пророком і людцями, «навченими людьми», «лукавими» і «лютими», вони «чужим богам / пожерли жертву! Омерзились», «Господнюю святую славу розтлили», а головне – відвернулися від праведної віри, цураються пророка – Божого посланця. Пуант ліричного сюжету – останні рядки твору: «І праведно Господь великий, / Мов на звірей тих лютих, диких, / Кайдани повелів кувать, / Глибокі тюрми покопать. / І, роде лютий і жорстокий! / Вомісто кроткого пророка… Царя вам повелів надать!» [Шевченко 1990 т.2: 102].

У художній структурі текстів Шевченка окреслюються два мовленневих плани, що перебувають у складному переплетінні один із одним: авторський і персонажний: вони зумовлюють лінійні й глибинні семантичні виміри тексту, смисл променів зору, які адресується то зовнішньому реципієнтові (для автора це читач), то внутрішньому адресату, самому собі, тобто інтерперсональному актантові.

Наратор Шевченка випробував різноманітні викладові форми. В елегії «N. N. Мені тринадцятий минало…» автодієгетичний оповідач є протагоністом автора, переноситься у минуле, оповідаючи про своє дитинство, світ своїх переживань і вірувань («А я собі в бур’яні / Молюся Богу… / І не знаю, / Чого маленькому мені / Тойді так приязно молилось»). Адресат його монологу приховується за криптонімом «N. N.», тобто «До невідомої» в назві твору. Структуру вірша визначає ретроспекція: ліричний герой переноситься в час, коли він, тринадцятилітній пастушок, пас ягнята за селом. Чудова українська природа дарує душевну рівновагу пастушкові, що нагадує античну ідилію, персонажами якої є пастух і пастушка. Шевченків ліричний герой зізнається: «Мені так любо, любо стало, / Неначе в Бога…». Герой

перебуває в гармонії зі світом і собою, йому «приязно молилось», було весело споглядати чудову красу природи; при цьому він спостерігає, що навіть «Господнє небо, і село, / Ягня, здається, веселилось! / І сонце гріло, не пекло!» Картина будується як розвиток опозиційних семантичних пар: красиве і потворне, щастя і горе; гармонія миттєвостей життя протиставляється ганебному антигуманному світові, в якому ллються сльози, людина відчуває себе самотньою і непотрібною нікому. По-своєму цікаво пояснює причину суму пастушка Григорій Клочек, розглядаючи тринадцятилітнього його у контексті «концептуального розуміння Шевченком» його як органічної частини свого народу. Він стверджує, що «селянин відчував свою захищеність лише тоді, коли мав бодай якусь власність – хату і щось біля хати. Кріпаки були хоча й дрібними, але власниками, вони змушені були відробляти панщину, проте мали хату, дрібну живність і трохи поля, з чого й жили. Безмаєтність була катастрофічною для селянина. Тринадцятилітній хлопець був частиною селянського середовища. Усвідомлення власної цілковитої безмаєтності загострило у винятково вразливого підлітка відчуття сирітства, самотності, беззахисності» [Клочек 2007:]. Це тема соціальної стратифікації, що зумовлює поведінку і світ переживань хлопця, який замислюється над своїм буттям.

Наратив веде то ліричний персонаж, то ліричний герой, то автодієгетичний наратор, голос якого набуває різних регістрів. На початку наративу душа ліричного «я» підносилася до синього неба, до самого Бога, відчувши свою єдність зі світом. Оповідач застосовує такий наративний прийом, як аналепсис, тобто повертається до минулого свого життя: тоді особливим був день: сміялося сонце, світ був лагідним і по-своєму прекрасним, гармонійним і приязним. Оповідач Шевченка вдається до романтичної антитези, змальовуючи вчинки і почуття персонажа. Він споглядає прекрасний світ, молиться Богу («тоді так приязно молилось»), на душу було весело, навіть «ягня, здається веселилось! І сонце гріло…».

Романтична антитеза визначає зміну настроїв і почуттів персонажа, тембр його наративу: герой, немов пробудився зі сну, глянув на реальний світ – «Село почорніло, / Боже небо голубеє / І те помарніло… / Обернувся я на хати – Нема в мене хати! / Не дав

мені Бог нічого!.. / Хлинули сльози!.. Тяжкі сльози». Це – оптика наратора-усезнавця, який вказує на гіркі реалії буття пастушка-сироти: сльози засвідчують горе не тільки героя, а й буття односельчан, загалом народу. «Чорне село» – символ горя, крайнього зубожіння мешканців села, безталання персонажа, який змушений поневірятися в наймах.

Важливу естетичну роль відіграє образ дівчини, що виступає актантом. У цій структурній моделі пастушок виконує функцію суб'єкта – об'єкта – щастя, відправник дівчина, яка «при самій дорозі / Недалеко коло мене / Плоскінь вибирала». Об'єкт є одержувачем: дівчина «почула, що я плачу. / Прийшла, привітала, / Утирала мої сльози / І поцілувала». Доброта, співчуття дівчини зворушують підлітка, до якого світ був жорстоким і немилосердним. Дівчина зрозуміла велике горе підлітка, виявила до нього співчуття і милосердя, а тому вітішила його, як колись мама, витерла сльози і поцілувала. Альтруїзм селянки, прагнення допомогти горем прибитому пастушкові викликали у його серці теплі людські почуття, духовну близькість, прагнення творити добро. У такий спосіб окреслюється ідея елегії – «прославлення людської співчутливості, здатності однієї людини прийти на допомогу іншій саме тоді, коли їй нестерпно важко» [Клочек 2007:].

Змінюється похмурий і мінорний настрій героя на життєрадісний: «Неначе сонце засіяло, / Неначе все на світі стало / Моє… лани, гаї, сади!.. / І ми, жартуючи, погнали / Чужі ягнята до води». Дискурс елегії засвідчує органічність експлікації картини, яка нагадує, за словами Григорія Клочека, міні-новелу, що в ній «на тлі добре видимого пейзажу відтворено сюжетну дію, де кожний крок має внутрішню психологічну наповненість. Міні-сюжет, як цього й вимагає новелістичний жанр, завершується пуантом, що генерує в читацьку свідомість певний смисл, цінність якого полягає в загальнолюдському звучанні» [Клочек 2007:]. Правда, ця ідилія викликає в ліричного героя сарказм. У фіналі твору він вигукує: «Бридня!.. А й досі, як згадаю, / То серце плаче та болить: / Чому не дав Господь дожить / Малого віку у тім раю! / Умер би орючи на ниві, / Нічого б світі не знав. / Не був би світі юродивим. / Людей і Бога не прокляв!».

У цих рядках окреслюються прикрі реалії неволі ув'язненого героя в Орській фортеці. Знову-таки ідилічний «рай у селі», теплі стосунки між селянами, хліборобська праця на ланах протиставляється неволі в фортеці, до якої потрапив ліричний герой, борючись своїм словом з поневоленим станом України. Його, борця зі злом і духовним каліцтвом оголосили юродивим.

Тема поета, його слави завжди хвилювала Тараса Шевченка. У цьому контексті знаковою є поезія «N. N. О думи мої! О славо злая!», написаній в Орській фортеці. Концепт слави надзвичайно семантично глибокий і широкий, пронизує всю творчість Шевченка, що висвітлив Іван Дзюба[Дзюба 2008: 86-96]. На погляд літературознавця, «слава – не лише мотив творчості Шевченка, а й чинник його власного життя митця, його німб і прокляття. Шевченкове ставлення до власної слави неоднозначне, навіть було суперечливе. Є і потяг до неї, і збайдужіння, і відчуття обтяжливості та прикрощів її зворотного боку; велика слава часто означає і велику самоту… В Шевченка є і ставлення до власної слави як до засобу боротьби за свій народ і свій ідеал, але є й піднесення її до рівня місії: місії історичної і місії багатонатхненної» [Дзюба 2008: 86-96].

Наратив медитації «О думи мої! О славо злая!» визначає автодієгетичний оповідач. Він звертається до своїх дум і злої слави, які немов помстилися йому: він опинився в неволі, «чужому краї», в Орській фортеці. Ліричний герой не зрікається своїх переконань, він стоїчно переносить усі випробування долі, а тому заявляє: «Караюсь, мучуся… але не каюсь!..» Епітет *зла* слава, через яку він страждає, увиразнює характер почуттів і переживань його, але він її не боїться, навпаки, зізнається, що любить її як «щиру, вірну дружину, / Як безталанну свою Вкраїну». Особисте й громадянське начала тісно пов'язуються в поета, який усвідомлює своє високе поетичне покликання. Злій славі ліричний герой готовий віддатися в руки, погоджується на будь-які випробування, йти навіть у пекло, але йти з нею. Ліричний герой нагадує славі, що вона привітала жорстокого Нерона Клавдія Цезаря, Сарданапала, останнього рабовласника Ассірії, Ірода, іудейського царя, що винищував дітей, братовбивцю Каїна, давньогрецького філософа Сократа і Христа. Таке інтертекстуальне поле розширює образ слави, яка вітає титана і тирана, кесара-ката, приносить добро і зло. Семантично в поезії

фікційний образ слави асоціюється з думами, поезією, яку творить митець, перебуваючи в неволі. Він виявляє мужність, перебуваючи у неволі, не кається у скоєному, висловленій правді, адже у його серці палає любов до найдорожчого в світі – України. Ліричний герой апелює до уявного актанта – слави, зізнається, що готовий піти з нею в пекло; вона виконує функцію актора, своєрідного носія дії. Оповідач вдається до означення «безталанна», що є традиційно фольклорним образом, нещасною, яку переслідує горе. Поет дивується, що жадібні на славу людини, «мов пси, гризуться / Брати з братами, й не схаменуться». Така слава викликає в ліричного героя негативні думки.

Автодієгетичний наратор визначає структуру поезії «Не гріє сонечко на чужині», в його образі вгадуються риси автора. Ліричний герой рефлексує над своїм буттям. Він зізнається, що і до заслання «мені не весело було / На нашій славній Україні.. І я хилився ні до кого, / Блукав собі, молився Богу, / Та люте панство проклинав». Функціональна природа тексту, що перебуває у розвитку, складається з диктем, тобто диктема виступає релевантною одиницею мовлення (тексту), поєднуючи висловлення в певну цілість. У вірші Шевченка спостерігається два мовленнєвих плани, що перебувають у складному переплетінні один з одним: авторський і персонажний. У цих планах реалізуються зв'язки тексту по горизонталі, зокрема безпосередні лінійні (формальні) зв'язки, і глибинні смислові маркери, що відбивають змістові промені зору у вертикальному вимірі. В такий спосіб автодієгетичний і персонажний наратив адресується не стільки зовнішньому рецепієнтові (для автора це уявний читач), скільки самому собі, тобто «інтерперсональному» суб'єктові. Він переживає не тільки горе й безнадію, а їх подолання, усвідомлення власної долі як долі борця, непохитного у своїх ідеалах. У своїх рефлексіях ліричний герой Шевченка сягає біблійних часів, коли були «Погані, давнії літа, / Тоді повісили Христа», зіставляючи їх із реаліями Російської імперії: «Й тепер не втік би син Марії». Аналогія з перебуванням поета в неволі прозора і натякає на спорідненість драматичної долі Христа, який віддав своє життя за людей, з долею ув'язненого поета, чий образ наближається до образу Христа. Ліричний наратив організований композиційними типами інформації, серед яких виділяється експозиція, опис,

оповідь, аргументація, повідомлення, міркування. Ліричне «я» констатує свій стан як невеселий, адже невеселим є саме життя в Україні. Йому хочеться померти не в Орській кріпості (на чужині), а на рідній землі для того, «щоб не робили москалі, / Труни із дерева чужого…» Міфічний голос України, «крихітка землі із-за Дніпра», що її принесуть вітри на могилу в чужині, спонукають ліричного героя до роздумів, осмислення свого місця в житті, бути вірним собі і своїм ідеалам. Змальовано героя-екзистенціала, який міркує над свободою, прожитими «лихими» літами. Завершується вірш екзистенційним виміром – усвідомленням того, що «по-нашому не буде» з огляду на гірку долю засланця за волю. Водночас у ліриці Шевченка періоду заслання звучать мотиви подолання душевного розпачу і безнадії.

У медитації «Не додому вночі йдучи…», написаної 24 грудня 1848 року, звучить мотив стоїцизму, самоутвердження героя, подолання сумних настроїв, який мужньо долає одинокість у пустині, заявляючи: «… На те й лихо, / Щоб з тим лихом битись». Художній наратив містить у собі автодієгетичного оповідача та «іншого», тобто адресата, співрозмовника. Його внутрішнє мовлення становить собою художню диктему-роздум, що охоплює факти безпосереднього сприйняття світу: «… згадай в пустині, / Далеко над морем, / Свого друга веселого, / Як він горе боре, / Як він думи тії / І серце убоге / Заховавши, / ходить собі, / Та молиться Богу, / Та згадує Україну». Розгортання диктеми-роздуму максимально відбиває особу оповідача і персонажа. В такій візії виявляє себе суб’єктивне бачення в розвитку наративу, відбивається загальний план теперішнього часу та майбутнього часу, інтонації прохання, нагадування, модально-суб’єктивні оцінки: «А ти, друже мій єдиний, / Як маєш журитись, / Прочитай оцю цидулу / І знай, що на світі / Тілько й тяжко, що в пустині / У неволі жити; Та й там живуть, хоч погано, / Що ж діяти маю? / Треба б вмерти. Так надія, / Брате, не вмирає». Отже, монолог автодієгетичного оповідача сприймається як цидула, лист-послання побратимові, прагнення вистояти, не зламатися в лихих умовах ув’язнення.

Твори періоду заслання Тараса Шевченка яскраво антропоцентричні як іманентна ознака мистецтва слова у всіх його жанрових різновидах. Центральне місце в текстах поета посідають

образи героїв (чи це власне людина, чи це олюднений живий чи неживий об'єкт). При цьому їх типаж надзвичайно розмаїтий, багатий і щедрий на характери. Цей образ Людини, зумовлений головними принципами організації текстів, виступає передусім як предмет опису. Автор чи його персонажі пропонують описові характеристики персонажів, змальовують зовнішність, одяг, відтворюють поведінку і конкретні дії, їхні висловлювання, світ почуттів і переживань – все це складає загалом портрет того чи іншого індивіда, запропонованого реципієнтам. При цьому поет вдавався до портретної взаємохарактеристики героїв, або представляє зовнішнє мовлення (розмова з третьою особою); моделює внутрішнє мовлення, тобто моделює процес внутрішнього монологу чи діалогу. Поява невласне прямого мовлення, що виникає у свідомості індивіда, часто пов'язується із зовнішніми ситуаціями спілкування, з самим актом сприйняття ліричним героєм навколишнього світу. Особливу увагу відводив поет зоровому сприйманню. Споглядаючи світ і людину в ньому, суб'єкт обсервує, рефлексує, міркує над своїм станом, почуттями, переживаннями, що безпосередньо пов'язуються з інтерпретацією, коментарями; у його уяві виникають певні асоціації, рефлексії, що маркують художню картину світу.

Отже, у творах Т.Шевченка періоду заслання переважає автодієгетичний / автобіографічний наратив, в якому першоособовий оповідач відзначається особливою гнучкістю у відтворенні світу своїх переживань, почуттів, а відтак рефлексій. Відтворюється особлива авторська стратегія ліричного висловлювання, моделюється суб'єктна структура, в якій експлікуються діалог, монолог, голоси автора, героя, персонажа, вичленовується голос читача. У текстах поета ліричний суб'єкт постає у формі автора-розповідача, героя рольової лірики, розповідача-усезнавця, гомодієгетичного наратора, автодієгетичного оповідача.

Література:

Stanzel K. Franz. Typische Formen des Romans. 11. Auflage. – Göttingen Zürich, 1987. – S. 16.

Барабаш Ю. Просторінь Шевченкового слова. Текст – контекст, семантика – структура. – К.: Темпора, 2011. – С. 211.

Бовсунівська Т.Тема мовчазного пророка в українському романтизмі // Дивослова. – 1997. – № 3. – С. 5.
Дзюба І. Слава // Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка. – К.: Наукова думка, 2008. – С. 86 – 96.
Клочек Г. Поезія Тараса Шевченка «Мені тринадцятий минало…» // Дивослово. – 2007. – № 4.
Лермонтов М.Ю. Избранные сочинения. – М.: Художественная литература 1983. – С.167.
Смілянська В.Л. Стиль поезії Шевченка (суб'єктна організація). – К.: Наукова думка, 1981. – С. 5.
Ткачук О.М. Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002. – С. 29.
Шевченко Т. Пов. зібр. тв.: У 6 т. – К.: Вид-во АН УРСР. – Т. 3. – С.37.
Шевченко Т.Г. Пов. зібр. тв.: У 6 т. – К.: Вид-во АН УРСР, 1964. – Т.6. – С. 147.
Шевченко Т.Г. Пов. зібр. творів: У 12 т. – Т. 1. – К.: Наукова думка, 1990. – С. 46.
Шевченко Т.Г. Пов. зібр. творів: У 12 т. – Т. 2. – К.: Наукова думка, 1990. – С. 182.

Ірина Дубова, асп. (Київ)

УДК 821.161.2.09
ББК 83.3 (4 УКР)

Художня своєрідність фольклоризму лірики Тараса Шевченка та Степана Руданського

У статті досліджено художню своєрідність фольклоризму лірики Тараса Шевченка та Степана Руданського. З'ясовано вплив фольклору на лірику поетів на рівні змісту та форми.

Ключові слова: лірика, народні пісні, естетична самобутність, фольклоризм, мотив, образ.

В статье исследовано художественное своеобразие фольклоризма лирики Тараса Шевченка и Степана Руданского. Выяснено влияние фольклора на лирику поэтов на уровне содержания и формы.

***Ключевые слова**: лирика, народные песни, эстетичная самобытность, фольклоризм, мотив, образ.*

The article deals with the artistic singularity of folklore of Taras Shevchenko and Stepan Rudanskiy lyrics and examines the influence of folklore on the poets' lyrics on the level of content and form.

***Keywords:** lyrics, folk songs, aesthetics originality, folklorizm, motive, image.*

Національний пророк і геніальний митець Тарас Шевченко створив, окрім іншого, й канон спілкування української поезії з народнопоетичною творчістю, його творчі уроки були важливими для тонкого лірика Степана Руданського.

Єднаємо ми його ім'я з Шевченковим, бо Руданський був маркантним представником української демократичної й патріотично налаштованої інтелігенції, яка ще від лави Кам'янець-Подільської духовної семінарії в умовах ворожості до всього українського, пішла шляхами виразника дум і змагань простого люду Тараса Шевченка, що був так жорстоко покараний російським царизмом – натхненника боротьби українського народу за свою волю та правду, борця проти всілякої неволі, гуманіста й носія фольклорних скарбів. Під впливом творів Шевченка молодий поет Степан Руданський зростав ідейно, жив зі своїм народом духовно, симпатизував іншим (у тому числі у Ялті – кримсько-татарському) і все своє творче життя перебував у духовному єднанні з великим Кобзарем. Можливо, саме тому лірика обох поетів має спільні народнопісенні мотиви та образи.

Лірика поетів – це їхні схвильовані роздуми над різнополюсними суспільними явищами, подіями; вона наскрізь суб'єктивна, розкриває внутрішній світ авторів. Більшість віршів за своїм характером народнопісенні, часто наспівні; в обсязі хисту двох митців перебувала й ліро-епіка (баладний і поемний жанр).

Слово й музика лірики Руданського приходить до українця, тільки-но він починає себе усвідомлювати. «Він ще, може, не знає жодної літери азбуки, але це слово на крилах пісні прилітає в його оселю, як і в хати мільйонів інших одномовців поета на тисячоверстих просторах від зелених Карпат до Донбасу» [4, 172], – зазначив Ю. Цеков.

Однією з центральних тем лірики Т. Шевченка та С. Руданського є тема долі, мотиви сирітства. С. Руданський почав писати ліричні поезії ще під час навчання в семінарії. Перший ліричний твір «Сиротина я безродний» Руданський написав у 1852 р. і тільки через два роки (1854) склав ще три елегійні літературні пісні («Ти не моя», «Мене забудь!», «Не дивуйтесь, добрі люди…»). В. Герасименко слушно підкреслив, що «на лірику Руданського насамперед мала вплив романсова традиція» [1, 47].

Вірш С. Руданського, «Сиротина я безродний» збудовано на частотних у фольклорі мотивах безперспективності самотнього існування, розлуки з рідним краєм та загибелі ліричного героя на чужині. Твір перейнято настроєм туги, самотності: «Сиротина я безродний, / Десь загину в чужині, / І ніхто очей холодних / Не закриє там мені [2, 9]. Такі настрої, породжені самим життям, були для тогочасної лірики явищем досить поширеним, тому що зросли вони на популярних постбайронічній та уснопоетичній традиціях, увібрали особисті інтенції авторів періодостилів романтизм – модернізм.

Зображенню долі сироти Т. Шевченко присвятив багато творів, які розкривають безрадісні життєві умови і психологічний стан ліричного наратора: «Тяжко, важко в світі жити / Сироті без роду: / Нема куди прихилиться, – / Хоч з гори та в воду. / Утопився б молоденький, / Щоб не нудить світом; / Утопився б, – тяжко жити, / А нема де дітись» [5, 13].

Вразливі від природи, поети гостро реагували на оточуюче їх життя, в якому бачили багато відразливого. Цей настрій яскраво передано у ліричній сповіді С. Руданського «Не дивуйтесь, добрі люди…» (1854), розпочатій складом і ладом історичної пісні «Гей, не дивуйте, добрії люди…», присвячену одній із перемог Б. Хмельницького та збагаченій емфазою: «Не дивуйтесь, добрі люди, / Літа мої молодії… / Добрі люди, ви, сусіди, / Що ж по тому? Що ж по тому? / Що задумуюсь між вами, / Як без щастя, без долі / Що журюся я завсіди. / Жити в світі молодому [2, 9]?

Ствердження ліричним наратором недосяжності щастя вилилося у народнопоетичну формулу перебування щастя-долі десь далеко від мовця: Моє щастя за горами, / Тече вода в синє море, / Може, другим помагає. / Та не витікає; / Моя доля враз з

Дунаєм / Шука козак свою долю, / В синє море упливає» [2, 9]. А долі немає [5, 11].

Топоси смерті й забуття, «озвучені» голосом «ворона чорнокрилого», лихого вісника в системі народних поетичних значимостей, ліро-трагізм фольклорного типу, що увиразнює поетика іменних демінутивів («І пригорне могил*оньк*а!..»), – все це також сприяє художньо артистичному відтворенню внутрішнього стану ліричного мовця. У народних піснях, як і в поезії С. Руданського та Т. Шевченка, майстерно опосередковані яскраво зображені картини самотності, мотиви нарікання на важке життя і лиху долю.

У низці ліричних поезій, як наспівних, так і говірних, Т. Шевченко мистецьки сягнув глибин єства дівчини, молодої жінки. Лірик дуже близько став до народного мелосу у відображенні її внутрішніх переживань і болів. З народною піснею, як видом лірики, Кобзаря пов'язав драматизм, ліро-психологізм, емпатійне співчуття та любов до знедоленої покривдженої героїні, яка в горі, сумуючи, марнує молоді літа: «Літа мої молодії / Серце в'яне, нудить світом, / Марно пропадають, / Як пташка без волі. / Очі плачуть, чорні брови / Нащо ж мені краса моя, / Од вітру линяють. / Коли нема долі? [5, 14]

Такі мотиви мають у Т. Шевченка, як і у С. Руданського, біографічне й автобіографічне підґрунтя. Зокрема, 1854-й р. був найкритичнішим для душевного стану Руданського. Поет полюбив юну Марію Княгницьку, дівчина вподобала вродливого й жартівливого парубка. Одружитися з нею Степан не міг, бо мав матеріальні труднощі, підірване здоров'я і твердий намір після закінчення семінарії вчитися далі. Боротьба протилежних прагнень та внутрішні сумніви призвели до глибокого психологічного надриву. Він, у свою чергу, зумовив драматизм ситуацій і настроїв, органічно близьких до народного мелосу: «Ти не моя!.. І брови чорні / Милує інший, а не я, / І інший хтось тебе пригорне, / А ти дівчино, не моя [2, 9]!..

Той же сумний «відфольклорний» мотив, настрій недосяжності щастя, тужливий образно і стильово маркує вірш романсового типу «Мене забудь!» (1854): №. «Мене забудь, мене не треба! / Но якби я коли-небудь / Тебе забув… – о Боже з неба, / Мене забудь, забудь» [2, 9]!..

З переїздом до Петербурга настрої глибокої туги й суму Руданського поглибилися. У літературній пісні «Повій, вітре, на Вкраїну…» (1856) у фольклорному народнопісенному ключі та у стильовому контурі нещасливого кохання він у розмірі шумки звертається до коханої. Діалог пісенного типу склали: запитання, чи не забула вона того, «з ким любилась», на які надходить «нульова відповідь»: «А як мене позабула / Та нелюба пригорнула. / Ти розвійся край долини, / Не вертайся з України!.. / Вітер віє, вітер віє, / Серце тужить, серце мліє, / Вітер віє. Не вертає, / Серце з жалю розпукає» [2, 9].

Твір має аналогії в пісенному космосі України. Так, типологічно зіставною з «Повій, вітре, на Вкраїну…» пісня, що її вмістив у своєму виданні Вацлав з Олеська під заголовком «Повій, вітре повільненький» [6, 338]. З цієї досить близької тотожності випливає, що пісня Степана Руданського написана під впливом традиційного пісенного фольклору всієї України. Опрацювання у традиційному ключі теми кохання маємо також у піснях, які ввійшли до рукописних фольклорних збірок поета. Наприклад, в одній з таких збірок вміщено під № 30 пісню, що починається словами: «Повій вітре буйнесенький, / З глибого яру. / Прибудь, прибудь мій миленький, / З далекого краю» [3, 92].

А під № 36 Руданський записав такі рядки: «Повій, повій, вітроньку, / З Побережа в Литвоньку, / Занеси вість милому, / Що я тужу по ньому» [3, 137]. Образ вітру в числі інших природних стихій активний і у поезії Тараса Шевченка. Дівчина, переживаючи тяжкі дні розлуки, звертається до вітру, щоб той розказав про долю милого і сповістив йому її переживання: «Вітре буйний, вітре буйний! / Воно знає, де мій милий, / Ти з морем говориш. / Бо його носило, / Збуди його, заграй ти з ним. / Воно скаже, синє море, / Спитай синє море. / Де його поділо» [5, 12].

Роз’ятрена уява С. Руданського болісно реагувала на муку і страждання. У пісні «Тілько-м родилась» ліричний наратор з прикрістю говорить, що гірка доля начебто судилась йому від народження. З фольклорною основою естетично взаємодіють літературні поетизми С. Руданського, який у результаті свого художнього будівництва витворює органічну «третю поетику» (термін О. Веселовського), – «Тілько-м родилась, злая недоля /

Стала, сказала без жалю: «Будеш тужити, серце в'ялити, / Тебе я тим благословлю» [2, 14].

У народній поезії частотними є образи-переживання журливих гадок, дум. У ліриці Шевченка цей психологічний образ поглиблений, ширший за змістом, розкриває складніші проблеми суспільного життя і особисті переживання: «Думи мої, думи мої / Лихо мені з вами! / Нащо стали на папері / Сумними рядами?... [5, 42]». Ліричну поезію Руданського також пронизують генетично уснопоетичні мотиви туги, як у пісні «Ой чому ти не літаєш… «:Нема щастя ні за мною, / Ні передо мною, / Тілько туга за тугою, / Журба за журбою» [2, 14]!..

У цьому вірші, «осердеченого» ліро-драматизму, як і в інших, вміло використано прийоми народнопісенної тропеїчної мови і стилістики – постійні епітети, риторичні запитання і звертання. У пісні «Світять зорі, заким в полі…» (1857) поет у тій же манері знову звертається до коханої дівчини, якої так і не може забути, ампліфікує того ж типу образність. Ліричні пісні Руданського, звичайно, не завжди відбивають лише особисті інтимні почуття поета. Його часто вражала своїми архетиповою глибиною змісту й естетичною красою народна лірика кохання, і поет не раз літературно аранжував пісні, – приблизно так, як це чинив згодом його земляк великий композитор М. Леонтович. У доробку Руданського знаходимо поезії, що написані в дусі народних пісень, стилізують їх, нехай на цей раз і не на такому високому рівні, як у «Повій, вітре…» чи як у «Зів'ялому листі» Франка. Зокрема, це «пісні» «Калино-малино…», «Козаче-голубче…» та ін.

У народній ліриці почуття, настрої виражаються через паралелізми, порівняння з силами природи, риторичні запитання, звертання, моно- й діалогічні конструкції тощо. До таких фольклорних прийомів і засобів у своїх літературних піснях вдається і Руданський, наприклад, у творі «Голе, голе моє поле!» («Голе, голе моє поле! / Де ж ви, ясні квіточки? / Позгасали, поспадали, / Як на небі зіроньки. / І стебло пересохло, / Як билина, полягло. / І дівчина, як калина, / Вас не рвала на косу, – / Вас зірвали, розірвали / Вітри буйні без часу! [2, 22]»).

Народні пісні часто мають драматизовану композиційну будову, що підсилює їх емоційність. Використовує цей

формальний засіб і Руданський. Так, у пісні «Козаче, голубче…» (1858) виступають три персонажі: козак, дівчина і її мати, що й визначає структуру прямомовних партій. У вірші «Калино-малино…», крім оповідача і дівчини, між собою ведуть розмову по-фольклорному персоніфіковані коси, очі, груди, вінок, барвінок. У напівфольклорному жанрі романсу поет також культивував різноманітні композиційні, зображувально-виражальні прийоми тощо. Серед них назвемо кільцеве обрамлення, тавтологію, кольоропис. Так, вірш «Не згадаю гадки…» (1858) починається строфою з приспівом та анафорою в ньому: «Не згадаю гадки, / Не змислю я мислі! / Як чорнії хмари, / Чорні думи звисли! / Порадь, мати, що діяти, / Ой чи жити, чи вмирати? / Порадь, моя мати [2, 18]!». Цією ж строфою з приспівом романс і закінчується. За таким композиційним принципом анепіфори побудовано і поезію «Не дивуйтесь, добрі люди…» (1854).

Для емоційного підсилення вживає поет і анафору в піснях «Мене забудь!», «Ти не моя» (1854). Анафора підсилюється паралелізмами у піснях «Ой чому ти не літаєш…» (1857), «Ой вийду я у садочок…» (1859). У піснях Руданського зустрічаємо й рефрен, який вживається для підсумовування попередніх емоцій. Наприклад, «Голубонько-дівчинонько…» увиразнює тривкість сердечної пам'яті епіфорою: «Отоді ти, моя мила, / Мене спом'янеш [2, 17]. У пісні «Згадай мене, мила…» у трьох строфах комулятивно «працює» епіфора: «Тоді мене, мила, спом'яни» [2, 23]! З наведених небагатьох прикладів бачимо, що Руданський майстерно варіював багатий арсенал засобів фольклорної поетики, поєднував традиційні романсові прийоми з традиційними народнопісенними, причому синтез цих близьких між собою жанрових структур переважає в його ліриці, творячи органічність змістоформи літературних пісень С. Руданського.

Серед «пісень» Руданського є твори високого громадянського звучання, які мають значно менше фольклорних відображень. Життя в Петербурзі другої половини 1850-х років не пройшло для нього марно. Такі твори, як «Над колискою», «Гей, бики!», «До дуба», «П'яниця», «Наука», засвідчують: поет був близьким до середовища колишніх кирило-мефодіївців, у 60-х роках «основ'ян», змістом життя яких було відродження національної свідомості і народолюбна діяльність. Ось уривок

прекрасної «відфольклорної» колискової пісні Руданського, антикріпосницький і національно-опритомнюючий зміст якої не викликає сумнівів: «Спи, дитя моє, ти – життя моє! / І що божий день будеш досвіта / Тільки щастя і долі! До роботи ставати; / Будеш цілий вік, як той чорний віл, / Свою силоньку ні собі, ні мні, / У ярмі і неволі!.. А панам виробляти» [2, 12].

Згодом Шевченко з революційним оптимізмом ніби підхопив мотив Степана Руданського, заперечив його власною ідилічною візією: «І сниться їй той син Іван / Уже не панський, а на волі; / І вродливий, і багатий, / І на своїм веселім полі / Уже засватаний, жонатий – / Удвох собі пшеницю жнуть, / На вольній бачиться, бо й сам А діточки обід несуть» [5, 396]. І хоч це був мрійний сон, але пізні Шевченкові поезії містять і гострий протест, заклик до боротьби з ненависним самодержавством. Мати-кріпачка в пісні Руданського так ще не мріяла. Кріпаччина – ярмо, що його несе на собі українська людина, соціальний аутсайдер у Російській імперії – від народження до смерті, у баченні Кобзаря ганьба, знущання над національною, людською гідністю селянина, позбавленого найдорожчого в світі – «волі вільної». Герой пісні Руданського «П'яниця» бачить у типі тодішнього світоустрою й у неволі всієї України під царями антигуманний, антиморальний зміст: «Та тяжкі мої / Болі більнії, / Бо не маю я / Волі вільної» [2, 23]. (Тут Степан Руданський творить неологізм «більнії» за уснопоетичним принципом тавтологічності).

У комедії «Сон» (1844) Т. Шевченко інвективно гостро змалював нестерпне становище народу в умовах антигуманного суспільного устрою: «… А онде під тинном / Опухла дитина, голоднеє мре, / А мати пшеницю на панщині жнее» [5, 108].

У боротьбі за звільнення народу й людини Руданський надавав провідну роль демократичній народолюбній інтелігенції, яка має очистити рідну землю від режимного й панського будяччя і засіяти її «ярим зерном» високих ідеалів та загального добробуту. Цій ідеї «високого ґатунку» (Дм. Чижевський) присвячено пісню «Гей, бики!» (1859). Щоб бути гідною своєї величної місії, інтелігенція мусить сама очиститися, позбутися психології раба і на просвітительську діяльність глянути як на громадський подвиг, певен мовець і сам автор – народний інтелігент. На цій ідейній основі і постали такі твори Руданського, як «До дуба» і «Наука».

Поет, кровно і духовно споріднений із народом, який присвячує йому свою творчість, невмирущий, як і народ, – вважав Руданський. Він постійно вірив, що ніякі тиранічні негоди не зможуть зупинити поступальний розвиток народу, припинити його змагання за кращу долю. Лірика Руданського слідом за Шевченковою привертає до себе увагу з погляду різноманітності художньої жанрово-строфічної форми. Є в нього «відфольклорні» вірші епістолярного характеру («До дядька Прохора-коваля»), вірші-фейлетони («Богдай тебе», «Полюби мене»). У «біографічних» поезіях він часто використовував форму ліро-епічного віршового оповідання («Студент», «Іще вчера ізвечіра»). Зустрічаємо в нього й вишукані канонічні форми, як тріолет («Звела мене не біда…»), і поезії, написані за взірцями народних пісень («Калино-малино…», «Козаче, голубче…», «Ой ти, калино, ой ти малино…»), літературні пісні на історичну тематику («Над могилою», «Гей, браття-козаки…», «До України», «Хлопці-молодці…», «Сербська пісня»). Руданський, як і Шевченко, залюбки культивував романтичну жанрову форму «думки». Найбільш показовим з цього погляду є вірш «До моїх дум». Широко використав поет і романсову форму («Ти не моя», «Мене забудь!»). Частина віршів на громадянські теми написана за прикладом ліро-епосу й лірики Шевченка («Псалом 136», «До дуба», особливо «Гей, бики!»). Ритмомелодика, художні прийоми і образна система лірики поета здебільшого народнопісенної природи. Тим-то лірика Т. Шевченка, як і вірші Руданського, й досі побутують у народі, фольклоризувавшись, як безіменні народні пісні.

Лірика Т. Шевченка тематично близька до народної поезії, як органічно близькими до неї є і різноманітні художні засоби, образи митця. Хоч у деяких ліричних віршах і політичних поемах Шевченка майже не зустрічаються народнопісенні мотиви, проте їх поєднує з народною традицією поетика, образна система. У цих творах поет порушив та осмислив такі питання, які не ставились тоді у народній творчості. Тарас Шевченко підносив соціальну та політичну свідомість народу до вищого рівня. Саме в цьому виявляється його народність, ідейна та художня спорідненість поезії з народною творчістю, справжній зв’язок поета з народом.

Ліричні вірші Т. Шевченка та С. Руданського своєю ідейною спрямованістю і художньою оригінальністю «роботи» з фольклором та самобутністю посіли видатне місце серед поетичного надбання української літератури XIX століття, забезпечивши їхнім авторам тривке місце в історії спілкування митців з народною поезією.

Література:

Герасименко В. Степан Руданський. Життя і творчість / Герасименко В. – К.: Наукова думка, 1985. – 179 с.

Руданський Степан. Усі твори в одному томі / Передм. Г. Латника. – К.; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2007. – 520 с. Народні пісні в записах Степана Руданського / вступ. ст. і прим.

Н.С.Шумада, З.І.Василенко. – К.: Музична Україна, 1972. – 292 с.

Цеков Ю. Степан Руданський. Нарис життя і творчості. / Цеков Ю. – К.: Дніпро, 1983. – 176 с.

Шевченко Т. Кобзар / Ред. С. Захаркін. – К.: Дух і літера, 2011. – 550 с.

Ірина Комінярська, доц. (Кременець)

ББК 83 (3Укр)
УДК 82 (091)

«Гайдамаки» Т.Шевченка в інтерпретації Михайла Драгоманова

У статті розглянуто особливості інтерпретації історичної поеми Тараса Шевченка «Гайдамаки» Михайлом Драгомановим. Увагу акцентовано на основних поглядах Драгоманова щодо гайдамацького руху в Україні.

Ключові слова: *Шевченко, інтерпретація, «Гайдамаки», поема, Драгоманов.*

В статье рассмотрены особенности интепретации исторической поэмы Тараса Шевченко «Гайдамаки» Михаилом Драгомановым. Внимание акцентируется на основных взглядах Драгоманова по отношению к гайдамацкому движению в Украине.

Ключевые слова: *Шевченко, интерпретация, «Гайдамаки», поэма, Драгоманов.*

The article is devoted to the peculiarities of interpretation of Taras Shevchenko's historical poem «Gaidamaky» by Mykhailo Dragomanov. The attention is paid to the main views of Dragomanov about motion of Gaidamaks in Ukraine.

Key words: *Shevchenko, interpretation, «Gaidamaky», poet, Dragomanov.*

Ім'я Тараса Григоровича Шевченка стало символом України. Якщо культурні надбання Росії уособлює ім'я Олександра Пушкіна, Польщі – Адама Міцкевича, Англії – Вільяма Шекспіра, то для українців у сфері культури знаковою постаттю є Шевченко – взірець мужності, патріотизму, великого таланту, сили духу. Спробуємо пізнати ще одну іпостась Шевченка – державотворця, правозахисника, носія національної ідеї, пробуджувача національної свідомості. «Для Шевченка мати свою національну державу, навіть далеку від досконалості, усе є ліпше, ніж перебувати на чужині» (М. Драгоманов).

Задум створити велику поему про гайдамаччину виник у Шевченка ще у 1838 – 1839 роках. Ідея не давала юнакові спокою, відривала навіть від улюбленої справи – малювання. Отож, споглядаючи шедеври Карла Брюллова, зізнався поет у своєму «Щоденнику», що він «замислювався і плекав у своєму серці свого сліпця кобзаря і своїх кровожерних гайдамаків» [7, с. 36]. Першим чинником, що спонукав митця до створення поеми, безумовно, були незабутні спогади дитинства. Другим поштовхом до написання поеми було ознайомлення юного Шевченка у Петербурзі з творами багатьох польських та російських авторів, де гайдамаків показано як примітивних озвірілих розбійників. Можна також припустити, що одним із чинників, які сприяли написанню «Гайдамаків», було становлення молодого Шевченка як громадянина та глибоке осмислення ним своєї національної приналежності.

Поема Тараса Григоровича «Гайдамаки» була сприйнята в тогочасному суспільстві неоднозначно. Наприклад, Г.Квітку-Основ'яненка й Гулака-Артемовського вона справді порадувала, то російський критик В. Бєлінський знайшов у ній традиційну атрибутику малоросійської літератури, а Іванові Франкові здавалось, що це «суцільний епічний твір» про Коліївщину. Микола Зеров бачив у «Гайдамаках» «…найзначніше, винятково

посилене лірико-драматичне художнє явище про Коліївщину» [5, с. 273 – 274].

Неоднозначне сприйняття «Гайдамаків» дотривало і до нашого часу. Дехто бачить у ній невиправдане нагнітання жахів, Г. Грабович переконує, що історична матриця в поемі заповнена неісторичним матеріалом, а запозиченим із фольклору, із авторської уяви чи різних «псевдоісторичних» джерел. Михайло Наєнко стверджує, що поема «Гайдамаки» – «романтична поема історичної проблематики. Її місце в числі творів, якими вивершується піраміда класичного періоду європейської романтики: «Дон Жуан» і «Каїн» Байрона, «Пан Тадеуш» Міцкевича, «Євгеній Онєгін» Пушкіна, «Герой нашого часу» Лєрмонтова, «Мазепа» Словацького, «Тарас Бульба» й «Мертві душі» Гоголя, романи Скотта, Гюго і навіть «раннього» Бальзака» [5, с. 274 – 275]. Водночас особливий інтерес становлять дослідження Михайла Драгоманова, які презентують контури українського минулого, художні особливості, що символізують певні життєві константи.

«Гайдамаки» Шевченка дають матеріал для дослідження не тільки історикові України, а й літературознавцеві, етнографу, літературному критикові. Драгоманов був істориком, літературознавцем, етнографом. Окрім того, він був завжди при всіх фахових дослідженнях ще й публіцистом і це великою мірою позначалося на всіх його працях. Монографія «Шевченко, українофіли і соціалізм» (1906) носить політично-публіцистичний характер. І це не недолік критика, коли він уважає за свій обов’язок, передусім, виявляти суспільно-політичне значення цього чи іншого твору та його автора. Адже таке завдання має й філософська критика. Відомо, що М. Чернишевський завжди підходив до аналізу творів з публіцистично-філософських позицій. Щоправда, М. Чернишевський здебільшого зазначав, що він пише «з приводу», наприклад: «Размышления по прочтении повести Тургенєва «Ася».

Висловлювання Драгоманова щодо поеми Тараса Шевченка «Гайдамаки» носять також публіцистичний характер. Розглянемо, передусім, питання: як оцінив Драгоманов гайдамацький рух і зокрема акт 1768 року, який ліг в основу історичної поеми Шевченка?

Висвітлити в теоретичній концепції малодосліджену проблему: «Гайдамаки» Шевченка в інтерпретації Михайла Драгоманова, яка потребує глибшого наукового осмислення. Одним з перших в українському літературознавстві М. Драгоманов звернувся до аналізу романтизму як напряму в мистецтві, що відіграло позитивну роль у становленні національної літератури, викликавши зацікавленість до усної народної творчості, етнографії, міфології українців.

Історик-дослідник у своїх наукових і літературно-критичних працях 70 – 90-х років («Література російська, великоруська, українська і галицька», 1873 – 1874 рр.; «Листи на Наддніпрянську Україну», 1893 – 1894 рр.; «Святкування роковин Шевченка в «руському обществі», 1873 р.; «Війна з пам’яттю про Шевченка», 1882 р.; «Т.Шевченко в чужій хаті його імені», 1893 р. та ін.) стверджував, що література неодмінно керувалася принципами вірності правді життя та відповідала своєму часові.

Велике значення мала розробка Драгомановим концепції народності літератури. Він наголошував на історичності цієї категорії, яка постійно розвивалась та оновлювалась. Література виявляла глибоку чутливість до суспільних і естетичних потреб народу. Підтримуючи у творчості українських письменників, М.Драгоманов вів рішучу боротьбу проти псевдонародності, провінційності та обмеженості літератури.

Досягнення реалізму в українській літературі вчений пов'язував з творчістю Тараса Шевченка, Марка Вовчка, Панаса Мирного, Івана Нечуя-Левицького, частково Юрія Федьковича. У річищі порівняльного літературознавства, Михайло Драгоманов пропагував важливість загальнолюдських естетичних цінностей культури українського народу.

Погляди Драгоманова на гайдамацький рух були різко відмінні від істориків і письменників періоду 70 – 80 років XIX століття. Він не захоплювався та не ідеалізував гайдамацького руху, як це робила більшість «українофілів», але й не знецінював його значення. «Гайдамаччина і рух 1768 року, – пише Драгоманов, – дуже важливі факти, як протест проти польських державних, панських і церковних порядків» [2]. Водночас з таким визначенням гайдамацького руху Драгоманов справедливо вказує, що стихійність та неорганізованість, деяку неясність кінцевої мети –

характерні прикмети гайдамаччини. В цьому плані публіцист Драгоманов слушно проводить аналогію між бунтами Степана Разіна, Ємельяна Пугачова та гайдамацьким рухом. У першому томі женевської «Громади» Драгоманов писав, що основна вада всіх великих селянських повстань XVIII століття полягає в тому, що вони були як правило, не вільні від царських ілюзій.

Для сучасної історичної науки відомо, що повстання 1768 року було певною мірою забарвлено в націоналістично-релігійну ворожнечу між українцями, поляками та євреями. Воно мало прогресивне значення та об'єктивно розчищало шлях до нових соціальних та економічних взаємин. Усе це дуже добре розумів і М. Драгоманов, коли говорив про генезис гайдамаччини. Історик-дослідник стверджував про гайдамацький рух не спеціально, а в зв'язку з Шевченком, до якого в автора монографії «Шевченко, українофіли і соціалізм», було певне упередження. Звідси й ця тенденційність та деяка суперечність. Для М. Драгоманова важливо було не стільки правдиво історично висвітлити гайдамаччину, скільки довести, що «традиції старої України були гідні тільки на те, щоб збудити аналіз сучасності» [3]. На думку М. Драгоманова, гайдамаччина – це урок, а не метод боротьби для XIX століття.

Не вірив мислитель також і в організуючу силу Пугачовщини в умовах XIX століття, а тому такою публіцистичною пристрастю гостро критикував тих, хто ідеалізував гайдамацький рух, а на Шевченкового Гонту та Залізняка дивився, як на нових Гонтів, «що піднімуть знову правду та волю Україні» [2]. Такі були основні погляди М. Драгоманова щодо історизму «Гайдамаків» Тараса Шевченка.

Про історизм «Гайдамаків» Т. Шевченка, про літературний генезис поеми великого українського поета наша наука вже має досить солідну бібліографію як в українській, так і в польській літературах. Над історичною підосновою «Гайдамаків» чимало працював академік В.Щурат. Досить згадати його цікаву працю «Коліївщина» в польській літературі до 1841 року» (Львів, 1910). Зауважимо, цікавою є праця «Основи Шевченкових зв'язків з поляками» (Записки Наукового товариства ім. Тараса Шевченка. Львів, 1918). Тут порушується і певною мірою розв'язується питання впливу польських революційних демократів на «Гайдамаки» Т. Шевченка.

Другим основним джерелом, що послужило появі «Гайдамаків» Т.Шевченка, була народно-мемуарна традиція про гайдамаччину. Справедливо писав М. Драгоманов, що в основі поеми «Гайдамаки» лежить не стільки літературний вплив, скільки вплив народних переказів про Коліївщину та про народних ватажків цього славного селянського руху. «Про те, що діялось на Україні 1768 р. показую так, як чув од старих людей» – писав Т. Шевченко в своїй «Передмові по мові». І в нас немає ніяких підстав піддавати сумніву свідчення Т. Шевченка, доводив М. Драгоманов. Письменник у поему вклав ті відомості, які йому «дід розказував». Подібність, що деякі дослідники побачили в поемі «Гайдамаки» та польській літературі, не обов'язково трактувати як безпосередній вплив чи запозичення. Можна було віддати щодо цього деяку рацію лише академіку Дашкевичу, який вбачав відносну залежність окремих ситуацій поеми «Гайдамаки» від повісті «Вернигора» М. Чайковського щодо думок так званих «впливологів» (О. Огоновський, І. Шпитовський).

Численні фольклорні записи, новознайдені історичні матеріали та різні історичні студії чимало проливають світла на народно-мемуарні джерела «Гайдамаків» Т.Шевченка. Слід також зважити той факт, що Тарас Шевченко родом із Звенигородщини, де саме був гайдамацький отаман Неживий. Він разом з кирилівцями громив розбійника Гайдаша. Через Кирилівку проїжджав гайдамацький загін повстанців на чолі з Залізняком і Галайдою. В Кирилівці довгий час зберігався червінець. Його дав Залізняк якомусь хлопцеві за те, що той напоїв йому коня. Недалеко Кирилівки розташована Вільшана, де перебував козацький отаман, Іван Романченко. Село Лисянка теж зв'язане з традиціями Коліївщини. Т. Шевченко ще малим хлопцем обійшов увесь театр дій гайдамацьких загонів, чимало наслухався про гайдамаччину не тільки від діда, а від інших старих людей. Чув і про завзятого повстанця Галайду, про якого збереглася народна пісня, записана А. Метлинським.

Зауважимо, що М. Драгоманов – найвидатніший фольклорист Європи Він дуже добре знав українську народну поезію, збирання якої присвятив усе своє життя. Знав, звичайно, і гайдамацький рух на підставі історичних пісень і мав мав право зазначити: «Ось на таких-то обірваних та затемнених думках

наших селян, на споминах тих темних рухів, як уманська різня 1768 р. зріс Шевченко і переніс їх у свої поеми, покладаючи надію, що нові «Гонти» піднімуть знову «правду та волю» на Україні» [2].

М. Драгоманов не заперечував антикріпосницького характеру поеми «Гайдамаки», однак уважав, що вихід, треба шукати не в минулому, а майбутньому. Автор «політичних пісень українського народу XVIII – XIX ст.» пристрасно виступав проти всякої ідеалізації минулого. На думку М. Драгоманова, перебільшене значення гайдамацького руху розжеврює націоналістичні почуття й тим самим відволікає від справжньої боротьби за соціально-національне визволення українського народу. За твердженням М. Драгоманова не Гонта й Залізняк «піднімуть правду та волю», а європейський прогрес українського народу через федералізм у політиці.

«Гайдамаки» Т.Шевченка, стверджував Драгоманов, побудовані за романтичним принципом і до певної міри ідеалізовані. У річищі поетики романтизму змальовано вбивство Гонтою своїх дітей. Драгоманов у вбивстві Андрія з повісті М. Гоголя «Тарас бульба» знаходить ідейну логіку, хоч вона йому страшна. А в вбивстві Гонтою своїх невинних дітей не вбачає ніякого сенсу та зазначає, що Шевченко скотився в романтичний мелодраматизм. Таким же мелодраматизмом віє й від сцени, коли Гонта ховає своїх дітей. Цікаво буде при цьому відзначити, що Іван Франко також рішуче засудив епізод убивства Гонтою своїх дітей. «Шевченко з Гонти зробить українського Брута, що невідомо для якої цілі мордує свої діти» – пише І. Франко [6, с.109].

Заслуга М. Драгоманова в трактуванні романтизму полягає в тому, що він усе ж відтіняв соціальний бік Шевченкового романтизму. Він справедливо писав, що традиції старої України були тільки на те, щоб збудити аналіз сучасності і це вони зробили через Гоголя та Шевченка. Цим самим М. Драгоманов відтінює прогресивне значення українського романтизму як дискурсивної практики митця. Важливим здобутком романтизму було твердження історичної спадкоємності в розвитку суспільства. Активні романтики звертали свої погляди в минуле, щоб знайти в ньому прикмети, які б перегукувались з національно-визвольною боротьбою народу проти напасників і сьогодні. Саме таким

історично-повчальним дидактизмом пройнята художня поема «Гайдамаки».

Підсумовуючи все сказане, слід наголосити на тому, що Драгоманов в оцінці поеми «Гайдамаки», як і всієї творчості талановитого Т. Шевченка, не був послідовним. Цьому заважала гостра полемічність виступів М. Драгоманова, що іноді розминалася в критика з науковою об'єктивністю. Одне у висловлюваннях М. Драгоманова незаперечною є справедлива оцінка генезису гайдамацького руху. Слушно трактує М. Драгоманов місце поеми «Гайдамаки» в доробкові Шевченка. Не можна не відзначити й того позитивного факту, що М. Драгоманов постійно закликав не тільки в «Гайдамаках», а й в інших творах не безтямно захоплюватись минулим, не ідеалізувати козаччини, гайдамаччини, не робити з Шевченка культу. Не дивитися на «Кобзар», як на Коран, де ніби можна знайти відповіді на всі моменти національно-визвольної боротьби українського народу. «Гайдамаки» Т. Шевченка, на думку Драгоманова, сильні тим, в них виявлена «негативна ідея» з такою силою, як ні в кого з українських письменників середини XIX століття. Щодо «позитивної ідеї», то М. Драгоманов чітко наголошував на тому, що гайдамацький рух сліпий, темний і в умовах XIX століття є анахронізмом. Коли в цьому твердженні М. Драгоманов має рацію в основному, то в трактуванні нехудожності, чи мало художності, критик не правий.

У трактуванні Т.Шевченка М. Драгоманов не завжди був об'єктивним, хоч об'єктивно допоміг зрушити шевченкознавство дожовтневого періоду, піднести його на вищий науковий рівень. А. Луначарський не цілком поділяв окремі позиції М. Драгоманова щодо значення Т. Шевченка в історії української літератури, але ніяк не знецінював його поглядів. А. Луначарський уважно прочитав монографію М. Драгоманова «Шевченко, українофіли і соціалізм» і справедливо відзначив, що вона (критика Шевченка) не зменшує Шевченка, а очищує його. Адже така критика рухає всю літературу вперед, бо вона не констатує, не милується зовні, а втручається в літературний процес і виборює нові синтезуючі спрямування, відкриває нові горизонти для глибшого наукового студіювання. Саме такою критикою в своїй основі була критика талановитого шевченкознавця М. Драгоманова.

Оскільки будь-який етап історико-літературного процесу може бути актуалізованим як база подальших філософсько-естетичних пошуків, то цілком закономірно, що і літературна спадщина Тараса Шевченка потребує більшої уваги. Це зокрема стосується літературознавчих студій, що вимагають ґрунтовнішого вивчення художнього слова представників романтизму.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Драгоманов М. Сторінки великого життя // М. Драгоманов. Вибране. – К.: Либідь, 1996. — 682 с.
2. Драгоманов М. Шевченко, українофіли й соціалізм // М. Драгоманов. Вибране. – К.: Либідь, 1996. – 682 с.
3. Драгоманов М.П. Літературно-публіцистичні праці: У 2 т. / [ред. О. Я. Лисенко; упоряд. та примітки І. С. Романченка і В. В. Лисенко]. – Київ: Наукова думка, 1970. – 595 с.
4. Кейда Ф.Ф. Художня інтерпретація гайдамаччини в українській літературі XIX-XX століть: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук: спец. 10.01.01 «Історія літератури» / Ф.Ф. Кейда. – Київ, 2001. – 36 с.
5. Наєнко М. Художня література України. Від міфів до модерної реальності. – Київ: ВЦ „Просвіта”, 2008. – 1063 с.
6. Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури / І.Франко. – Львів: наклад українсько-руської видавничої спілки, 1910. – 444 с.
7. Шевченко Т.Г. Зібрання творів: У 6 т. / [редкол.: М.Г. Жулинський та ін.] – К.: Наукова думка, 2001. – Т.5. – 492 с.

Микола Ткачук, проф. (Тернопіль)

ББК 83.3.(4 Укр) 6
УДК 82.09 (477) 092 Сімович

Цикл праць про Шевченка крізь оптику цілісного аналізу Василя Сімовича

У статті висвітлюється літературознавча концепція Василя Сімовича, зокрема його метода цілісного аналізу тексту на прикладі циклу статей про Тараса Шевченка. Постать Сімовича розглядається на широкому тлі розгортання критичного дискурсу українського літературознавства першої половини XX століття.

***Ключові слова**: шевченкознавство, цілісний аналіз, дискурс, рецепція, рефлексія, цикл.*

Tkachuk M.P. Cycle of works about Shevchenko through the entire analisis by Vasyl Simovich

This article explores the literary criticism conception of Vasyl Simovych and his method of entire text analisis using the cycle of works about Shevchenko as example in particular. Simovich figure is viewed upon the broad background Ukrainian literary criticism development of the first galf of the XXth century.

***Key words**: Shevchenko lore, entire analisis, discourse, reflection and cycle.*

Перша половина XX століття відзначалося великими соціальними, політичними і духовними катаклізмами, що охопили Європу й, зокрема Україну, народ якої усвідомив свою державотворчу волю. Проте УНР була повалена російським більшовизмом, а найбільша частина території України знову опинилася під російським пануванням. Утворення УРСР (Української радянської соціалістичної республіки) було вимушеним тактичним ходом українському народові для боротьби проти національних прагнень до політичної самостійності і державності. Постало питання бути чи не бути Україні як живому національному організму, як їй вижити в нових умовах, по суті, колоніального статусу. Ці проблеми гостро порушувались у відомій літературній дискусії 1925 – 1928 років, що її розпочав Микола Хвильовий.

У цих змаганнях різні політичні сили намагалися залучити Т.Г.Шевченка, його слово, культ серед мас, припасовуючи його творчість до своїх намірів і мети, часто антиукраїнських. У таких умовах виник «червоний культ» Кобзаря, що його насаджувала більшовицька ідеократія. Проте незабаром національне відродження, назване «Розстріляним Відродженням», гальмується в радянській Україні, утверджується тоталітарний режим, який знищує все інтелектуальне, самобутньо національне, а митці оголошуються «буржуазним», а тому «класово ворожим» елементом.

Попри це розгортаються історико-літературні дослідження нового українського письменства, теоретична думка, формуються школи літературознавців, утверджується така його галузь, як

шевченкознавство [Филипович 1991: 238 – 260]. В радянській Україні виникло декілька методологічних підходів до вивчення життя і творчості Т.Шевченка.

Найменш заангажованою була група *фактологів*, які збирали й оприлюднювали нові документи і факти з життя і творчості Т. Шевченка. Її представляли С.О.Єфремов, М.М.Новицький, О.П.Новицький, В.В.Міяковський, М.Навроцький та ін. Їхні праці позначені справжньою науковою глибиною, ерудицією і засвідчують їх методологію, ґрунтовану на об'єктивному висвітленні життя і творчості поета. За редакцією акад. С.Єфремова побачили світ шевченківські збірники «Шевченко та його доба» (У 2 т., 1925, 1926). Під орудою С.Єфремова шевченкознавці А.Лобода, В.Міяковський, М.Новицький і О.Новицький здійснили ґрунтовне видання четвертого й третього томів «Повного зібрання творів Шевченка». Історики літератури вважають його справжнім науковим взірцем, з докладним коментуванням імен, подій, дат, примітками, історіографічними матеріалами, одним із кращих критичних видань світової класики. Наприклад, четвертий том (вийшов у 1927 році) охоплює 210 сторінок «Журналу» Т.Шевченка, а коментарі становлять 550 сторінок, які Павло Филипович назвав енциклопедичними [Филипович 1991: 143]. Такою ж ґрунтовною була передмова С.Єфремова «Літературний автопортрет Шевченка» [Єфремов 1993: 254 – 280], в якій натхненно окреслено творчу індивідуальність митця, його художні пошуки, естетичні смаки, представлено поета як людину глибоких моральних якостей, постать високої духовної культури. А наскільки цікавими й повчальними були спостереження академіка над наративом щоденника, стильовою палітрою, поетикою. Великий резонанс викликала стаття Єфремова «Поет і плантатор», заснована на документальних неопублікованих архівних матеріалах, що висвітлюють затяту боротьбу Шевченка з поміщиком Фліорковським за визволення із кріпацтва своєї родини із збереженням за ними їхнього лану, землі, яка споконвічно належала їм [Єфремов 2002: 181 – 198].

Друга група шевченкознавців – *історико-суспільна* – намагалася досліджувати творчість Шевченка у зв'язку з суспільним життям епохи, в яку творив поет, розглядати його

творчість у світлі соціальних і філософських течій минулого й сучасного. Її представники Микола Плевако, Дмитро Баглій, Йосип Гермайзе, Олександр Дорошкевич, вони намагалися простежити еволюцію світогляду Шевченка, виступали проти примітивного розуміння поета більшовицькими критиками, які зображували постать митця у вигляді неосвіченого мужика. Зокрема, М.Плевако у статті «Шевченко і критика» [Плевако 1924: 30] висміяв так званий «червоний культ», яким більшовики намагалися замінити пієтет народу до Кобзаря, що природно функціонував серед українців. До здобутків цієї групи слід віднести праці акад. Д.І.Баглія «Т.Г.Шевченко і кирило-мефодіївці», О.Дорошкевича «Етюди з шевченкознавства» (Х. – К.: ДВУ, 1930), який перший порушив питання естетики Шевченка, зокрема в статті «Природа в поезії Шевченка», а також документально не була підтверджена участь Шевченка в російських соціалістичних гуртках 40 – 50-х років XIX ст., зокрема в гуртку фер'єристів-петрашевців [Шевченкознавство 1975: 158].

Репрезентували *історико-естетичну* групу шевченкознавців Павло Филипович, Петро Рулін, Борис Варне, Віктор Петров, які постать Шевченка розглядали на тлі історії ідейних течій, естетичних віянь доби, стилів і жанрів. Неокласик Павло Филипович акцентував на багатогранності культури Шевченка, його європейськості, а тому творчість поета висвітлював у річищі розвитку романтизму в Європі, руйнуючи цим пролеткультівські міфи про «наївність», «простонародність творів» «Кобзаря» [Филипович 1991: 232 – 240]. Він осмислював постать Шевченка як митця-гуманіста, національного пророка. Дослідники цих шкіл представили на документальній основі «обґрунтований висновок, що старі погляди на Шевченка як на геніального самородка з малою освітою не відповідають дійсності, що Шевченкова творчість являє собою складний комплекс, зрозумілий лише на тлі соціальних та літературних процесів 40 – 60-х років» [Филипович 1991: 249]. Він накреслив перспективу шевченкознавчих досліджень, «спертих на фактичному матеріалі, старанно зібраному і перевіреному, з великою увагою до мистецької специфіки самих літературних творів» [Филипович 1991: 249].

Окремо можна виділити групу шевченкознавців, які досліджували *поетику* Шевченка. 1921 року Борис Якубовський оприлюднив працю «Із студій над Шевченківським стилем», «Форма поезій Шевченка», в яких показав високу художню майстерність поета і відкинув погляд на форму його ліричних творів як «невибагливу» і наслідувальну народних пісень, а також «До проблеми ритму Шевченкової поезії» [Якубовський 1926]. Різні поетикальні аспекти творів Шевченка розглядали М.Драй-Хмара («Генеза Шевченкової поезії «У тієї Катерини хата на помості» [Драй-Хмара 2002: 227 – 143]), Д.Загул («Рима в «Кобзарі»), Д.Дудар «З поетики Т.Шевченка», Б.Навроцький («Т.Шевченко як прозаїк», «Проблеми Шевченкової поетики»), С.Родзевич («Сюжет і стиль у ранніх поемах Шевченка») та ін. Проте офіційні радянські критики звинуватили їх в «буржуазному формалізмі», перекреслили дослідження естетичної своєрідності текстів Шевченка.

Ідеологічно заанґажоване *соціологічне літературознавство* у річищі марксистських доктрин вимагало від дослідників творчості Шевченка висвітлювати вияви так званої «класової боротьби» в творах поета, його «революційно-демократичний» світогляд, який буцімто сформувався під впливом російських революційних демократів. Твори поета розглядалися у світлі вульгарного соціологізму[2]. Так, марксистський критик, як він себе називав, Володимир Коряк відносив поета до «епігонів поміщицької літератури» [Коряк 1925: 97], стверджував, що «загалом поетика Шевченка не визначається оригінальністю» [Коряк 1925: 111]. Марксистські літературознавці виявили «інтерес до соціології творчості Шевченка», у своїх працях у форматі «історико-матеріалістичного тлумачення творів поета» писали про «місце Шевченкової спадщини в будівництві соціалістичної культури», про «боротьбу за Шевченка буржуазно-націоналістичного табору» [Шевченків словник 1978, 2: 381]. Фальсифікування творчості Шевченка, замовчування багатьох творів поета з ідеологічних міркувань (скажімо, таких, як «Розрита могила», «Великий льох», «Іржавець», «Чигирине, Чигирине...»,

---

[2] Див. мою статтю: *Вульгарний соціологізм у літературознавстві* // Літературознавчий словник-довідник. / За ред. Р.Т.Гром'яка, Ю.І.Коваліва. – К.: ВЦ «Академія», 2006. – С. 143 – 144.

«Стоїть в селі Суботові», в яких звучить протест проти національного гноблення українського народу, його оцінки діяльності Богдана Хмельницького, своя історіософська візія України), ігнорування гуманістичного пафосу й національної своєрідності художнього світу митця було притаманне радянському метакритичному дискурсові.

Натомість паралельно по-іншому розгортався шевченкознавчий науковий дискурс на західноукраїнських землях, які перебували під інвазією Польщі, входили до складу Чехо-Словаччини, Румунії, у середовищі української еміграції, представників «Празької школи», у Кракові (Богдан Лепкий), у Варшаві (Петро Зайцев, який у 30-х роках видав «Повне видання творів Тараса Шевченка», а в 1939 році у Львові мала вийти його монографія «Життя Тараса Шевченка», верстку якої у вересні цього ж року розсипала радянська цензура). В галузі шевченкознавства працювали такі відомі дослідники, як Степан Белей, Михайло Возняк, Леонід Рудницький, Василь Щурат, Степан Смаль-Стоцький, Іван Огієнко, Василь Сімович, Юрій Липа, Дмитро Донцов, Яким Ярема та ін.

Окрему лінію, зокрема *національно-патріотичну*, державотворчу представляв знаний філософ і теоретик інтегрованого націоналізму Дмитро Донцов, який постійно звертався до спадщини Шевченка, інтерпретуючи його концепти, ілюструючи свої рефлексії цитатами з творів поета, експлікуючи його думки й топоси. Він оприлюднив низку шевченкознавчих есе, статей у «Віснику», книзі «Дві літератури нашої доби» (1935). Насичена Шевченковим інтертекстуальним полем, ремінісценціями, цитаціями, роздумами його праця «Дух нашої давнини» (1944), в якій він підкреслив суспільно-політичну функціональність концептів Шевченка у формуванні самосвідомості української нації. Крізь призму національної ідеї і державності України він розглядав спадщину поета, у творах «Кобзаря» знаходив відлуння й контрдикцію більшовицьким ідеям казарменого соціалізму.

Цікавим популяризатором і дослідником творчості Тараса Шевченка був ***Василь Сімович***, учень Степана Смаль-Стоцького, як так само були його учнями Платон Лушпинський, Богдан Левицький, Микола Харжевський, які представляють у

шевченкознавстві школу ***цілісного аналізу*** текстів поета. Про це заявив В.Сімович у передмові до першого видання книги свого вчителя «Шевченко. Інтерпретації». Він відзначив, як на семінарських заняттях, присвячених творчості Кобзаря, професор радив своїм студентам «роз'яснювати й вивчати Шевченка передовсім із самого поета, підходити до окремих його творів не тільки із становища того твору, що його розбираєш, а у зв'язку з поемами, найперше написаними більш-менш у тому самому часі, а далі – з іншими». На думку професора, «Шевченко влив увесь свій світогляд... тому світоглядові він давав вислів у різних щодо змісту своїх творів, тим-то, щоб і головну думку тих творів схопити й порузуміти в них і *поодинокі образи, й поодинокі фрази, а то й не раз слова* – треба брати Шевченка на ввесь зріст, таким, яким він вимальовується в усіх своїх творах і поетичних, і в оповіданнях, і в «Щоденнику», і в листах, у писаннях українських і у творах, написаних його своєрідною російською мовою» [Сімович 2003: 18]. С.Смаль-Стоцький роз'яснював своїм вихованцям, що цілісність вивчення художнього твору полягає в реалізації засад аналізу тексту в єдності форми й змісту. Цілісне вивчення виходить за рамки організаційної форми аналізу, обов'язково передбачаючи аналітичну й синтетичну роботу над смислами, ярусами, образним світом тексту в контексті всієї творчості митця. Важливим аспектом, на якому акцентував професор, докладного філологічного, *слідом за автором* аналізу тексту є виразне прочитання його («і щодо змісту, і щодо ритму») як *перший етап інтерпретації* твору, бо «прочитаний зі зрозумінням твір... уже сам по собі стає більш-менш зрозумілим». Після цього знаходив своє втілення цілісний аналіз твору, «*докладний розбір: слово за словом, думка за думкою, сполука речень, зв'язок із попереднім*, але ж найважливіше – саму поему («Гайдамаки») ми розбирали в циклі інших творів поетових, і то в першій мірі творів більш-менш із того самого часу: *їх думки, фрази, сполуки фраз* і т.д.» [Сімович 2003: 17]. В.Сімович акцентував, що при цілісному аналізі, як це розумів С.Смаль-Стоцький, всі компоненти форми розглядаються в органічній єдності з іншими елементами форми як органічний складник для висвітлення ідейного пафосу твору, оскільки ці компоненти у структурі тексту перебувають у складних відношеннях, взаємопереплітаються, взаємопов'зуються,

розкриваючи концепти й художній світ твору. Всі елементи твору втілюють у собі різні грані складного явища, яким є мистецький твір. Ці грані, справді, нагадують грані кристала, перебувають у монолітній цілісності, бо як неможливо виділити від кристала його якусь грань, не зруйнувавши самого кристала, себто цілісності, так неможливо розглядати певний компонент художнього кристала не в єдності з цілим тих граней, які в ансамблі, сукупності утворюють художній твір. З цього огляду, підкреслював Василь Сімович, цілком у новому світлі постала перед молодими дослідниками Шевченкова версифікація, ритміка його віршів, їх змістовна наповненість і художня функціональність. У своїй дискурсивній практиці, зізнавався Василь Сімович, який підписував деякі свої шевченкознавчі розвідки псевдонімом «Василь Верниволя», він дотримувався цих засад свого вчителя, особливо висвітлюючи історіософську Шевченкову концепцію. Вже в першій статті «Шевченко й Гетьманщина» (1912) молодий дослідник по-новому розглядав погляди поета на період Гетьманщини в історії України, відкинувши погляд Олександра Барвінського, що, мовляв, «Шевченко розчарувався гетьманщиною, в котрій спершу побачив свій ідеал» [Сімович 2003: 19]. Сімович підкреслив, що «метода проф. Степана Смаль-Стоцького ставила перед наші очі Шевченка з ясним поглядом і на сучасне України, і її майбутнє і робила незрозумілі, на перший погляд, Шевченкові поеми ясними й зрозумілими». Це підтверджує цілісний аналіз, здійснений Сімовичем поеми «Великий льох», у передмові до окремого видання поеми-містерії, що побачила світ у Відні 1915 року, в якій він представив цікаву естетичну інтерпретацію художнього світу твору та історіософських картин Шевченка. Особливу увагу вчений зосередив на народженні близнюків-братів Іванів: один з Іванів врятує Україну від напасників, здобуде їй волю; другий «підмогач катів – таких «братів» у нас було так багато! – йому помогали б у його «діяльності» всі темні духи», про якого далі поет не згадує, бо він «мусів би пропасти разом зі всім злом на Україні, що його руйнує той перший Іван, новий Ґонта» [Сімович2005, 2: 42]. Як цілісне мистецьке явище розглядав дослідник лірику Шевченка періоду «трьох літ» у передмові до народного видання «Кобзаря» «Життя Тараса Шевченка» (1921). Поезії цього періоду «постають як цілість», в якій кожен твір, за задумом митця, перебуває у

взаємозв'язку, взаємозалежності, що зумовлено поетовою інтенцією, який «призадумався над минулим України. Він так добре в ньому розібрався, що йому стало зовсім ясно, хто рідний край довів до упадку, – от він і старався тодішнім людям подавати думки, як би привернути волю Україні... Шевченко вірив, що Україна воскресне («Суботів», і своїм «Заповітом» викликав земляків уставати, рвати кайдани й будувати нову вольну сім'ю)» [Сімович 2005, 2: 55].

Для розуміння рецептивного дискурсу Сімовича важливим є твердження, що така методологія «не виключає широких студій над творчістю Шевченка..., вважає їх необхідними й самозрозумілими». «З кожною інтерпретацією зв'язана низка дуже важливих питань, які вимагають окремих студій: тут важлива і біографія, і знання тодішніх політичних, економічних і соціальних обставин, і того духовного довкілля, в якому доводилося поетові жити і працювати. Адже ж на основі цього і складався поетовий світогляд, на все ж він мусив по-своєму реагувати у своїх творах, тим-то всі ці твори – це перше джерело для того, щоб поета зрозуміти» [Сімович 2003: 21].

Водночас В.Сімович розгортав концепцію національно-державницького світогляду Шевченка, яку висунув С.Смаль-Стоцький. У статті «Шевченків заповіт і 1914 рік» він констатував, що заборону царської Росії святкувати 100-річчя народження Т.Шевченка народ Східної України «зрозумів, чого йому треба, щоб «порвати кайдани і вражою, злою кров'ю волю окропити», дійшов до розуміння великої Шевченкової ідеї – самостійності України» [Сімович 2005: 80]. Саме Шевченкові українці «завдячують ідеалу самостійності свого краю», він перший у XIX столітті був «свідомим мазепинцем, тобто державотворцем модерного покрою»; саме він, хай і в поетичній формі, сформував ідею самостійної української держави, хоча різні малороси «старалися його показати просто народним співцем, котрий любив свою «Малоросію», любив її степи, могили, котрий нічого не мав з сепаратизмом». На погляд Сімовича, таке «політиканство не може бути мірилом настроїв і розуміння Шевченка серед українців», бо молодь та свідома інтелігенція відчули свою українськість, вийшли на вулиці Києва з демонстрацією, аби боронити її, здійснити ідеали Шевченка, тобто «встати за Україну, треба використати велику

війну (Першу світову війну – М.Т.), щоб вона принесла нам політичну волю» [Сімович 2005: 80 – 81]. Цей дискурс Сімовича забарвлений політичною риторикою, що було актуальним для бездержавного народу.

Настанови свого вчителя С.Смаль-Стоцького В.Сімович зреалізував у праці «Тарас Шевченко. Його життя і творчість» [Верниволя 1940: 47]. У цьому нарисі, розрахованому на широке коло читачів, дослідник висвітлює історичне, політичне, духовне тло доби Шевченка, аби яскравіше окреслити формування творчої особистості поета. Крізь призму такої атмосфери В.Верниволя міркує над історією видання «Кобзаря» (1840), змальованих у ньому неповторногох українського світу, міркує над особливостями тематики, образною галереєю. Він звертає увагу на рецепцію цієї епохальної книжки, яка «тодішніх наших людей на Україні немов переродила, піднесла в них дух та захопила», бо «так і на цілому світі буває, що не раз гаряче натхненне слово більше чуда зробить, аніж довгі наукові казання» [Верниволя 1940: 13]. Г.Квітка-Основ'яненко здивувався молодому талантові, бо до Шевченка ще так «ніхто не писав на Україні ні про кривду народну, ні ніхто не змальовував так гарно минулого України, ні не жалував за її колишньою славою, ні не плакав так над тим, що тодішні люди вже нічого не знали про славну давнину, а мовчки робили свою тяжку роботу» [Верниволя 1940: 13].

Звернув увагу автор нарису і на рецепцію Шевченкового «Кобзаря» російською критикою, на її тенденційність, яка полягала в тому, що великодержавницькі критики заперечували українську мову, називаючи її «мертвою», якою, мовляв, написані вірші поета, радили авторові не писати про простих людей, «мужиків», козацьку славу України, про якої «вже й сліду не лишилося». Аналізуючи поему «Гайдамаки», В.Сімович акцентував на полемічності вступу до твору, його відповіді шовіністичним російським критикам щодо так званого «мертвого слова», тобто української мови; їх пораду не писати нею, а писати «по-московськи» назвав «лукавою радою»: «Теплий кожух, тільки шкода, / Не на мене шитий, / А розумне ваше слово, Брехнею підбите».

В. Сімович у своїй студіях [Сімович 2005: 74 – 79] артикулює багаторівневу природу художніх творів Шевченка,

конкретизуючи ті чи інші грані художнього світу митця, який пропускається крізь призму зболеного серця, коли він перебував в Україні, занотувавши в 1844 році такі слова: «Скрізь був і скрізь плакав» [Верниволя 1940: 17]. Автор нарису рефлексує над основними концептами поезій митця періоду трьох літ, вибудовуючи своєрідну піраміду світобудови автора творів «Єретик. Іван Гус», «Кавказ», «І мертвим, і живим..», «Холодний яр», «Стоїть в селі Суботові» «Великий льох», на вершині якої знаходиться поет-пророк, виразник народних дум і прагнень. Дослідник розвиває ідеї передмови до народного «Кобзаря» (1921). Зосередивши увагу на поезіях періоду «трьох літ», знову акцентує на концептуальній цілісності циклу. На його погляд, усі твори об'єднуються образом автора, який здійснює своєрідну історіософську панораму буття України. Важливо, що, здійснюючи аналіз-огляд художнього світу Шевченка, В.Сімович відзначає, що твори, написані 1843 – 1847 років, становлять собою «*ціле* для себе, *ціле думками*» й образною системою, що й склало монолітну систему – збірку «Три літа». У світі панує «правда і неволя», від чого серце поета «спалахнуло страшним гнівом, на папір виливалися гарячі слова докорів та відвороту (протесту) проти всіх тих, хто наважувалися скувати людську думку в кайдани («Єретик»), що зазіхали на волю свобідного, хоч і бідного народу та ще зацитькувалися його тим, що несуть йому науку, просвіту («Кавказ»), проти всіх, що в кайдани закували і *волю,* і *правду*» [Верниволя 1940: 17 – 18]. Наратив Сімовича виконаний у річищі тодішнього західноукраїнського критичного дискурсу періоду між двома світовими війнами, для якого характерною є національно-патріотична риторика, що передбачає виховання вольової особистості. Цим його концепція зближується з поглядами поетів «Празької школи», зокрема Євгена Маланюка.

Сімович виявляє рецептивний підхід, виходячи з власних рефлексій і свого розуміння функціональності художніх текстів Шевченка, їх дії і впливу на минулі й майбутні покоління читачів. Тому в популярному нарисі дослідник акцентує на тих аспектах художніх творів, що передбачають формування читача, активного патріота, борця за незалежну українську державу, адже й Шевченко закликав українців не шукати нових «отечеств», бо тільки «в своїй хаті, своя правда, і сила, і воля!» [Верниволя 1940: 18]. В суворі дні

Другої світової війни автор книжки нагадує своїм читачам, що Шевченко висвітлив, хто призвів Україну до неволі, вказав: «свої діячі, що мали «жіночий розум» у політиці, що догоджували ворогам, не знаючи того, що вони роблять, – і чужі, з якими зійшлися, і свої такі шкідники, які гірше за ворогів свідомо нищили рідний край... Шевченко старався тодішнім людям подавати думки, як би привернути волю Україні («Великий льох»), власне, щоб виховати таке покоління, що ні за які гроші не пішли б ворогам служити, не побоялося мук цілого світу, а підтримало такого, що «розпустить правду й волю по всій Україні» (с. 19). Сімович наводить слова поезії «Стоїть в селі Суботові», які засвідчують провіденціалізм Шевченка, його полум'яну віру в її відродження: «Встане Україна / І розвіє тьму неволі, / Світ правди засвітить», бо немає іншої правди на світі, іншої справедливості, коли «Україна – невільна!» [Верниволя 1940: 19].

Окреслюючи епоху, в яку жив і творив поет, його оточення, розповідаючи про участь Шевченка в Кирило-Мефодіївському товаристві, перебування поета десять років на засланні і після заслання, В.Сімович підготовлює рецепієнта до розуміння авторської позиції, авторського погляду на події, минуле, сучасне й майбутнє України. Загалом дослідник розглядає життя і творчість Шевченка у світлі національної ідеї, державотворчих інспірацій поета, які охоплюють всю творчість митця. В цьому випадку він здійснює аналіз сукупності творів «великим планом», його аналіз характеризується цілеспрямованістю, концептуалізмом. Наприклад, дослідник, зображуючи перебування Шевченка в Орській пустелі, зосереджується навколо духовного портрета образу поета, його жадобу творчості, волі. Наратив дослідника нагадує рефлексії, пересипані цитатами з творів Шевченка, власними роздумами, історичними коментарями, що малюють «дух часу» й місця перебування митця в неволі, який линув до рідної землі: «Оті згадки про рідний край та надія вирватися з неволі, ще раз «подивитись на Україну», «напитися води Дніпрової» – тільки й тримали поета. Та ще й розмова зі самим собою у віршах, які Шевченко таки встигав списувати нишком, щоб ніхто не бачив. Це ті «невольницькі думи», що так скидаються на невольницькі плачі позамиканих у турецьких в'язницях та покованих кайданами козаків XVI — XVII ст. – їх списував Шевченко у маленьких

книжечках, носив у халявах, щоб начальство не догадалось – це ті чотири захалявні книжечки, де Шевченко «кров'ю та сльозами мережив своє горе на чужині» [Верниволя 1940: 23 – 24]. У цьому дискурсі події із життя митця розглядаються Сімовичем крізь призму їх відбиття у творах, написаних у неволі за самодержавної Росії, яка порівнюється з турецькою неволею козаків. Літературознавець невипадково проводить аналогію між козаками-невільниками і поетом-невільником, аби реципієнт глибше збагнув психологічний портрет митця, його велику любов до України. Він відзначає, що в Орській фортеці Шевченко створив «декілька історичних поем, наприклад, «Чернець» (про безмежну любов до України фастівського полковника Семена Палія, що хоч зазнав великого горя та мук, натерпівся для України – на старості знає тільки одну молитву – за Україну), «Іржавець» (про невимовні муки України після полтавського розгрому, про перехід запорожців після Полтави під турка, їх поворот на Україну та про чудовий образ іржавецької Матері Божої, що й «досі плаче за козаками»)» [Верниволя 1940: 24].

Аналітико-оцінні судження Сімовича художнього світу Т.Шевченка обертаються навколо авторської послідовності розгортання концептуального образу України, який є конструктивним чинником, що визначає знакову постать поета, який, перебуваючи навіть у «тяжкій неволі», згадує минулу її драматичну історію й сьогоденне животіння, бачить її винуватців, напасників, але водночас вину самих українців, її провідників. Автор нарису розкриває ідейно-художню концепцію косаральського циклу, в семіосфері якого невипадково виникають топоси та «історичні згадки про гайвориння з півночі, що клює очі козацькі» («Ой, чого ти почорніло»), картини, як демократично вибирали гетьмана («У неділю у святую»), зображуються знакові постаті української історії – Швачка, Дорошенко, доба Руїни. Дискурсивна практика В.Сімовича, його прийоми аналізу циклу, зокрема акцентація на Шевченковій послідовній експлікації мотивів й образів, що моделюють етапи поневолення України, образний світ цих творів засвідчують *антиколоніальну спрямованість* невольничої лірики поета.

Василь Сімович зумів розгледіти національний топос у нерозривному зв'язку з загальнолюдським началом естетичної

концепції світу Шевченка. Відштовхуючись від методології свого вчителя С.Смаль-Стоцького, зокрема аналізу «*вслід за автором*», він підходив до твору як єдиного цілого, який проймає загальна думка, розглядав кожен твір як ланку великого цілого, що допомагає збагнути концепції, топоси, ідеї, образний світ митця. Шевченкознавець вважав, що важливий критерій єдності етико-морального ставлення поета до об'єктів своїх роздумів допомагає цілісному аналізові твору, дозволяє простежити розвиток основних мотивів, їх народження і взаємопроникнення, що утворює особливий художній світ, який вибудовує кожен твір митця, утворюючи цілісний семантичний простір. У нарисі «Тарас Шевченко» літературознавець застосував панорамний огляд творчості Шевченка, розглядаючи його творчість з погляду національно-державницьких інспірацій. Цю концепцію, на його думку, підтверджують основні топоси, етико-духовний кодекс поета, художня палітра і прийоми ліричного наративу, тобто єдність змістовних і формальних чинників художнього твору.

Література:

Верниволя 1940 – Верниволя Василь. Тарас Шевченко. Його життя і творчість. – Краків: Українське видавництво, 1940. – 47 с.

Драй-Хмара 2002 – Драй-Хмара М. Генеза Шевченкової поезії «У тієї Катерини на помості» // Драй-Хмара М. Літературно-наукова спадщина. – К.: Наукова думка, 2002. – 590 с.

Єфремов 2002 – Єфремов С. Вибране. Статті. Наукові розвідки. Монографії. – К.: Наукова думка, 2002. – 760 с.

Коряк 1925 – Коряк В. Боротьба за Шевченка. – Харків: ДВУ, 1925. – 196 с.

Плевако 1924 – Плевако М. Шевченко й критика // Червоний шлях. – 1924. – № 4 –5.

Сімович – Сімович В. Праці: В 2 т. – Т.2. – Літературознавство. Культура. – Чернівці: Книги, 2005. – 904 с.

Сімович 2005 – Сімович В. Вибрані статті. – Тернопіль: Підручники й посібники, 2005. – 112 с.

Сімович 2003 – Сімович В. Вступне слово до першого видання // Смаль-Стоцький С. Т.Шевченко. Інтерпретації. – Черкаси: Брама, 2003. – С. 16 – 22.

Филипович 1991 – Филипович П. Літературно-критичні статті. – К.: Дніпро, 1991. – 270 с.

Шевченкознавство 1975 – Шевченкознавство. Підсумки й проблеми. – К.: Наукова думка, 1975. – 561 с.

Шевченківський словник 1978 – Шевченківський словник: У 2 т. – К.: Наукова думка, 1978.

Якубовський 1926 – Якубовський Б. До проблеми ритму шевченкової поезії // Шевченко та його доба. Збірник другий. – К.: Книгоспілка, 1926.

Олена Бистрова, проф. (Дрогобич)

УДК 82.0 – 98
ББК 83.3 (4 УКР)

Когезія та когерентність твору Тараса Шевченка «Заворожи мені, волхве»

Статтю присвячено дослідженню твору Т. Шевченка «Заворожи мені, волхве...» в аспекті іманентного методу. Проаналізовано особливості поетики у цілісності форми та змісту.

***Ключові слова**: іманентний аналіз, поетика, когезія, когерентність, метафора, емотивність.*

The article is devoted to the analyzing of the Taras Shevchenko's poem "Zavorozhy meni volhve ..." in terms of immanent method. There was analyzed the features of the poetics in the integrity of form and content.

***Key words**: immanent analysis, poetics, cohesion, coherence, metaphor, emotivity.*

«Заворожи мені, волхве! / Заворожи мені, Волхве» [Костенко, 1989: 163]. Так починається одна з «шевченківських» поезій Ліни Костенко, такий цитатний заголовок, такий відвертий перегук, сердечна розмова в низці інших розмов-звертань поетки до Шевченка. Шевченко звертається до славетного актора Михайла Щепкіна (1788 – 1863), близького друга. А Ліна Костенко звертається до найдорожчої людини, очима Шевченка намагається дивитися на сучасність, на респектабельних пілігримів, що ходять по шевченківських місцях, збираючи матеріал для дисертацій. А якби їм таку долю, такий шлях? А тепер вони все знають і

промовляють своє «забрехуще слово»: «Було так, було так, було так, було так… / А може бути інакше?»

Волхв, чарівник, проповідник, пророк, судія – у цих іпостасях Ліна сприймає Шевченка, ієрархію його дум. А він, поет, сам шукає відповіді у друга сивоусого! Це поезія – сповідь із беззастережною щирістю. Тут і надія, і бажання ще жити – попри все – і творити. Творити і любити.

Поетичний текст як завершена структура є сукупністю різних категорій. І хоча це цілісність, текст можна розчленити. Цілісність, структурованість передбачає й розподіл. Це одна з важливих категорій тексту – цілісність і подільність, подільність формальна, архітектонічна і подільність змістова – композиційна.

Ми розглядаємо іманентно, автономно окремий текст, у той же час так само розглядаємо й окремий елемент цілісності [Краснова, 2001: 113 – 123].

Шевченкова сповідь другові – суцільний закодований крик душі з елементом діалогу, який передбачає й реакцію на попередній лист Щепкіна або на дружню розмову, з якої наведемо лише одну думку: «Ти вже серце запечатав» [Шевченко, 2003: 283] по формі розгорнуту метафору: припинив свою сценічну діяльність. Серце запечатав – це навіть не метафора, а скоріше, *симфора* – своєрідна форма метафори, в якій відсутня посередня ланка порівняння та вказані характерні для предмета ознаки, яка відчувається як художнє уявлення, що збігається з поняттям про предмет. Ніби знято метафоричність і постає реальний предмет, до якого і ставляться, як до реального – серце запечатують.

Текст – неоднорідний і на рівні когезії (формальна пов’язаність, зовнішня злитість – це особливо відчутно в астрофічній побудові, за якою слабко відчуваються рими), і на рівні когерентності, внутрішньої злитості, інтегрованості, пов’язаності змістовної [Кухаренко, 1988; с. 73]. На цьому рівні, ніби відмежовуючись від форми, що гальмує, виразно проступає топікалізація – розвиток тем (або теми) і мотивів. А тут змістовних елементів чимало: тема пам’яті, надії на оновлення, на оживлення духу – / тією водою / Зцілющою, й живущою..» Тема творчості, яка ніби згасне, але – «Може ще раз прокинуться / Мої думи – діти… / Може, ще раз сонце правди / Хоч крізь сон побачу…»

Все це сумяття надій, сподівань, відчаю, сумнівів вимагає негайної відповіді, хоч якоїсь… А першою рушійною силою постає в цьому пристрасному звертанні генітивна метафора, досить рідкісна у Шевченка, метафора родового відмінка: *сонце правди*. Чого більше в поезії тут – спогадів чи надій? Є і те й інше, надій більше. Сюжет листа-звертання розгортається і виявляє себе і в категорії проспекції, і в категорії ретроспекції, або катафоричній, що посувається вперед, або анафоричній, яка повертає дію назад. У минулому було все: відбиток минулого, проминущого тепер формується через надію як повернення і натхнення, і екзистенційної усталеності буття, власної тіни, без якої людині гірко жити: «Може вернеться з-за світа / В пустку зимовати, / Хоч всередині обілить / Горілую хату, / І витопить, і нагріє, / І світло засвітить…»

Катафорична категорія переважає в текстах, саме вона формує сюжет, і тут, у Шевченка, катафоричність набирає деякої двоїстості, паралельного бігу думок: чи буде так, чи ні? Надія вступає у двобій з відчаєм: Чи молитись, чи журитись. / Чи тім'я розбити??!» Просторово-часовий континуум огортає усі три свої рівні: минуле, сучасне, майбутнє. Переважає майбутнє, попри все переважають віра і поезія. Простір як персональна категорія (на відміну від імперсонального, непідвладного людини часу) не відіграє тут суттєвої ролі, хоч і є позначка місця і міста, де створено цю поезію С. – Петербург). Але місце творення лише формально інертне. У підтексті ж місто це й навіяло розпач, сум'яття почуттів, деяку розгубленість, а головне нагальну потребу в пораді друга, щирої людини. Позначка міста творення – не позатекстовий елемент, він висвітлює емотивний фон тексту загалом.

В емотивний (емоційний) фон твору входить й інтимізація ситуації, тепло, щирість між двома геніями і рівночасно – друзями. Увиразнює інтимізацію інверсоване звертання: «Друже сивоусий!». Виразно відчувається почуття справжньої довіри і любові до старшого товариша, перед яким можна беззастережно висповідатись і просити поради як порятунку. Друг – серце вже запечатав, відійшов від марноти марнот, молодий дописувач ще повен надій, ще боїться «серце поховати», хоч і <u>погоріло</u> <u>його обійстя</u>.

За кожним метафоризованим образом відчувається та інтуїтивно вгадується неоднозначна інформація, можна сказати – багатоканальна гетерогенна інформація, яку можна декодувати, якщо є у дослідника певні передзнання про творчі й життєві шляхи обох митців. Правда, долучення до аналізу фактів курікулюм віте дещо порушує жорсткі правила іманентної методології. Тут вибачає дослідника його втручання у позатекстові фактори те, що йдеться ж про реальні особистості з відкритими культурному світові життєвими шляхами. Таке занурення у передфакти значно розширило б ретроспекцію дослідництва. Це вже залежить і від особистості й намірів дослідника, і це порушило б, на думку О.Радченка, ті концепції інтерпретації, які проголошували відмову від вивчення зв'язків літератури з зовнішньою реальністю та суто іманентний, «феноменологічний аналіз літературних творів» [Радченко, 2010: 5].

До того ж ретроспекція (занурення у минуле героїв), на відміну від проспекції, може надовго увести дію від сюжетної сучасності. Крім підтексту, існує дещо умовний термін – затекст. Між ними є суттєва різниця. Відтворюючи минуле, автор аналізу спирається на буттєву реальність, на факти, відомі широкому загалу. Затекст – вимагає інтуїтивних зусиль, декодування того, що прагматичному підходу непідвладне. Але і тут слід дотримуватися певного опертя на логіку креативності образів цього твору. Чи виникала у ліричного героя (ми часом зловживаємо, називаючи ліричного героя іменем автора, але це тому, що він максимально наближений до свого alter ego, до свого ліричного героя) думка про суїцид? Мабуть, так («чи тім'я розбити??!» Але він ще молодий (нагадуємо, що дата творення тексту входить у його інтерпретаційне поле). Є й інші варіанти вибудови власного майбуття: врятування молитвою, довіритися вищій силі, а може, пожуритися й заспокоїтися. Один із цих шляхів сформульованої в кінці тексту антитетичної тріади, очевидно, і був реалізований ліричним героєм і його творцем – молитва до Бога. Таке декодування зумовлене деякими позатектсовими фактами. О.Семен Посіко (за матеріалами журналів «Місіонер») свідчить: «Біля півтори тисячі разів в його «Кобзарі» згадується про Бога і речі, пов'язані з релігією». У цьому ж дописі отця Посіко доводиться,

що Тараса Шевченка-Грушівського хрестив о. Олексій Базаринський у греко-католицькій церкві 1814 року.

Ліричний герой погодився б і на неправду (чарівник, волхв, що пророкує, має на це право): «Стань же братом, хоч одури. / Скажи, що робити: / Чи молитись, чи журитись, / Чи тім'я розбити??!» Композиція, сюжетна вибудова не завершується відкритим фіналом і ніби розпачливим вигуком героя. У екстатичному зойку страждаючої душі першою константою зазначено молитву. Тому в цілому є підстава назвати цей знаковий твір Шевченка – «Шлях до Бога». Отже цілісність структури логічно завершується світоглядним висновком.

Література:

Костенко Л. Вибране. / Ліна Костенко. – К.: Дніпро, 1989. – 559 с.; Краснова Л. Поетика Ліни Костенко. Посібник зі спецкурсу: українська література, теорія літератури. / Людмила Краснова. – Луцьк: Видавництво «Волинська обласна друкарня», 2001. – 190 с.; 3. Кухаренко О.А. Интерпретация текста. / О. А. Кухаренко. – М.: Просвещение.– 1988. – 192 с.; Радченко О. Іманентна поетика Еміля Штайгера в контексті проблематики сучасного літературознавства. – АКД. / Олег Радченко. – Дрогобич. – 2010. – 20 с.; Шевченко Т. Зібр. творів: У 6 т. – К., 2003. – Т. 1: Поезія 1837 – 1847. / Тарас Шевченко. – 784 с.

Рецензенти: Куца О.П., проф. (Тернопіль)
Передрій С.М., доц. (Київ)

Людмила Краснова, проф. (Дрогобич)

УДК 821.2
ББК 83.3 (4УКР)

Іманентний аналіз «N.N.». (Така, як ти, колись лілея…) Тараса Шевченка

Пропонуємо іманентні спроби аналізу та інтерпретації окремих поезій Шевченка розглядом чудової ліричної мініатюри, в якій можна зустріти все, що формує стиль митця, його авторську неповторність – текст із загадковим заголовком «N.N».

Авторська хронотопна позначка певною мірою дає нам право злегка торкнутися біографії, лише злегка (за умовами

іманентної методики – не слід цього робити). Ще не старий роками, але проживши, страждаючи, віка, поет, його ліричний герой – зберіг свіжість почуттів, сакральний погляд на історію, вдячність Богові за можливість спостерігати красу дівочу, красу земну, за збережену пам'ять, за здатність – не засуджувати й прощати. Молитовність цього твору – щира й екстатична, проте й неоднозначна. Зіткнулися в межах невеликого інтерпретаційного поля два вигуки, два звертання до Бога, до Всевишнього, два контрастуючих між собою звертання. Що таке «Крий Боже!» – звичайний вигук, вживання імені Божого всує, як «Слава Богу» – найшовся ґудзик». Чи це певне благання, мольба до Всевишнього. Це антимолитовний зойк. Ці два звертання – сакральна антитеза.

Сергій Аверинцев закликав не вживати імені Господа всує, сучасною мовою закликав, бо і сам був дуже обережним. Звертаючись до тих, хто хотів писати духовні вірші, Аверинцев застерігав: поет повинен докласти зусиль до того, щоб його поезія невідривно і прямо дивувалася перед собою, на світло, на святиню, більше вже не озираючись на автора [Аверинцев 2001, 6: 6].

Чи писав Шевченко духовні вірші? Ми б сказали: писав під знаком духовності про земне. У поезії «N.N. Така, як ти, колись лілея» все про духовне, про божественне, сакральне: і сюжет сам по собі, і звертання до Всевишнього, розмова з ним як з найближчою людиною, а за цим – люди, які варті уваги, і вона «Веселий рай / Пошли їй, Господи, подай! / Подай їй долю на сім світі / І більш нічого не давай. / Та не бери її весною / В свій рай небесний, не бери, / А дай своєю красотою / Надивуватись на землі».

До найзначніших стильових прикмет авторської манери Шевченка (екстатичність, амбівалентність, наскрізність домінант) належать народнопісенні витоки, беззастережна щирість.Слід додати й таку всеохопну рису, як сакральний універсалізм у численних його виявах. У поезії «N.N. Така, як ти, колись лілея…» – це молитовність у протиставленні соціальному змісту, це і вічна антагоністичність добра і зла. Така антитеза формує Шевченків погляд на світ, це і ствердження добра і застереження проти зла. В тексті антитеза набирає абсолютних беззастережних полярних виявів: Богоматір і кайдани, Сибір. Добро має божественне джерело, а зло чинять люди: «Адже, коли з'являються серед людей

злі, то проявляють вони себе через вчинки, що несуть горе оточуючим. Не випадково, до речі, така трансформація біблійного тексту зустрічається пізніше й у Тараса Шевченка», зазначає відомий дослідник Сефер Региллим (Псалтир) [Олександр Трухненко 2009: 41].

Ліричний герой нічого для себе не просить. Його благальна молитва – прояв високого альтруїзму, бажання добра і щастя іншому. До речі, студенти, сучасна інтелектуальна молодь, прекрасно знають, що означає слово егоїзм, його етимологію і тлумачення, а от альтруїзм – не знають, ніхто, ніде. Й лише шляхом аналогії з лексемою альтернатива вдається пояснити. Хоча й альтернативу, на жаль, вживають у такому поєднанні «нема (або є) – друга альтернатива, що елементарно неграмотно.

Псалми Давидові притягали Шевченка, його переспіви увиразнюють сакральні замилування поета, ідеали абсолютного добра, які він убачав у постатях Діви Марії і її Сина. Важко сказати, що Шевченко перекладав псалми, він їх переспівував, і відгомін цих переспівів можна почути в його творах молитовного спрямування. Перший Псалом Давида під рукою Шевченка – це суцільне зіткнення добра зі злом, відштовхування від зла в ім'я утвердження добра. А добро – це Господь і праведні люди.

Героїня твору «N.N.» стоїть перед можливим зіткненням зла з добром, це дає поштовх зверненню до Вседержителя, а у переспіві першого псалму відбивається категоричністю твердження: «Діла добрих обновляться, / Діла злих загинуть».

Т.Біленко, розглядаючи 137-й (в інших виданнях – 136) Псалом у переспіві Шевченка, стверджує, що він «сповнений надії на відплату, на кару загарбникам», убачає мотиви, зумовлені «українськими реаліями» [Біленко 2007, 1: 24]. Це справедливо: майже в кожному Псаломі є відгомін українських реалій, перенесення подій далекої історії єврейського народу на рідну землю. Правда, О.Труханенко вважає, 137 «Псалом, ймовірно, виник скоро після повернення євреїв із вавилонського полону. З часом це вже не міг бути Давидів текст, але його створено в дусі співів царя. Над елегійними мотивами суму тут панує віра у нещадну справедливість Бога» [Трухненко 2009: 123].

Духовним центром поезії «N.N.» є утаємничений верс: «Якби-то й ти, дністровий цвіте…» Чи могла б ця дівчина (дочка

священика з Поділля Крутицького) – дністрова квітка повторити шлях Пречистої? Поет лякається цієї думки. Сталося б те, що описав Достоєвський в легенді про Великого Інквізитора («Брати Карамазови»). Це лякаюче питання: Чи буде страшний суд? І чи могло б повторитися народження сина Божого вдруге? Ота лілея, N.N., до якої звертається поет, чи могла б?» О, ні! Розіпнуть / Така, як ти, колись лілея / На Іордані процвіла / І воплотила, пронесла / Святеє слово над землею. / Якби-то й ти, дністровий цвіте… / Ні, ні! Крий Боже! Розіпнуть. В Сибір в кайданах поведуть – / І ти, мій цвіте неукритий… / Не вимовлю…

Синтаксичні фігури тут дуже промовисті – тричі вживаний синтаксичний знак трикрапки як заклик до реципієнта продовжити поетичну думку, заклик до уяви читача. Тріада з дієслів (дуже характерний прояв стилю як нахил до троїстості: процвіла, воплотила, пронесла. Трифрагментна будова версу: Ні, ні! Крий Боже! Розіпнуть.

Шевченко любив поезію Ф.Тютчева, близька його серцю була віра про відвідини Христом грішних людей на землі [4, 116]. У щоденнику записав: «Во 2 номере «Русской Беседы» я с наслаждением прочитал трехкуплетное стихотворение Ф.Тютчева»: «Эти бедные селенья, / Эта скудная природа – / Край, родной долготерпенья, / Край ты русского народа! / Не поймет и не заметит / Гордый взор иноплеменный, / Что сквозит и тайно светит / В наготе твоей смиренной. / Удрученный нашей крестной, / Всю тебя, земля родная, / В рабском виде царь небесный / Исходил, благословляя».

Шевченкові мабуть імпонувало, що Христос з’явився невпізнаним, у рабському виді, як в народі ходив. В Легенді про Великого Інквізитора Достоєвського Христа упізнали, це було ніби друге пришестя, а офіційна церква була невдоволена, бо губила владу. Могли б і стратити, щось їх утримало. Але Інквізитор попередив, щоб Син Божий більше на землі не з’являвся.

Молитовність як одна з констант творчої індивідуальності Шевченка, яка виявляє себе і окремими образами, і відповідними мотивами, і домінантами, натяками у формі метафор, символів й інших тропів, а часом цілою низкою сакральних образів або відповідною топікалізацією усього твору, знаходить яскраве втілення і в переспівах Давидових псалмів, наприклад, Псалом 43-

й. Це молитва не від одного Давида, це – благання страждальників, які несуть наругу з боку переможці. Відбулась, очевидно щось жахливе, якась велика поразка. Ізраїльський народ потрапив у полон. Тут нема докорів, звинувачень – Боже борони! – лише гіркий подив: Чому так сталося? Чому Бог відвернувся від свого народу, який завжди був вірним своєму Покровителю. З них сміються знущаються, «Покинув нас, яко в притчу нерозумним людям».

Остання третина тексту – суцільна молитва з елементами деякого докору (за яким – українські реалії): «Поможи нам, ізбави нас / Вражої / наруги. / Поборов ти першу силу, / Побори ж і другу, / Ще лютішу!.. Встань же, Боже, / Вскую будеш спати, / Од сліз наших одвертатись, / Скорби забувати! / Смирилася душа наша, / Жить тяжко в оковах! / Встань же, Боже, поможи нам / Встать на ката знову». Власне молитовний тон поступається перед бажанням сказати правду, збудити сплячого Бога і – головне не така йому самому щось робити, а дати сил, помогти народові «встать на ката знову». В окресі молитовності поета домінують не так подячні мотиви, як заохочення Всевишнього до діяльності на користь народу або хоча б сприяти у боротьбі, надихати людей на спротив поневолювачам.

Сакральність поезії «N.N.» виявляє себе в інших тональностях і мотивах. Актуальність і потенційність як тексту в цілому, так і парадигми усіх проявів молитовності і божественності стають яскравим доказом їхньої рушійної сили і у розгортанні сюжету, його архітектоніки та композиції й у висвітленні світоглядних засад поета.

Спроба іманентної інтерпретації окремого твору виявилась досить продуктивною, тому що дає змогу дослідникові бути незалежним від попередньо обраної теми, діяти розкуто, розглядати окремий твір щораз з інших теоретичних засад. Правда, чистота такого експерименту як іманентного підходу не витримується вповні. Дослідник не має сил забути, чий твір він інтерпретує, це штовхає його на деякі зіставлення, використовування хоч у якійсь мірі біографічних обставин, функціонування творчості митця на світових обширах.

Література:

Аверинцев 2001: Аверинцев Сергей. Стихи духовные. – К.: Дух: Літера. – 2001. – С.6.; *Біленко 2007*: Біленко Т. Сакральне слово в культурі. Парадигма Sacrum & Profanum у літературі ту культурі. Зб. Наукових праць. Вип. І. – Дрогобич: Посвіт, 2007. – С. 24.; *Труханенко 2009:* Труханенко А. Отдели примеси от серебра. (Книга притч Соломона, гл. ХХУ, стих. 4). – Львів: Видавництво «Сполом», 2009. – С. 41.; Шевченко 1964: Шевченко Т. Дневник (с 12 июня 1857 по 13 июля 1858 года). Повне зібр. творів: У десяти томах. – Т. 5. Запис 26 жовтня 1857 р. – К.: АН УРСР. – С. 116.; *Шевченко 1965:* Шевченко Т. Кобзар. – К.: Дніпро, 1965. – 277.

Дмитро Курчій, доц. (Івано-Франківськ)

Напередодні 200-літнього ювілею Тараса Шевченка

Є особистості, що увібрали в себе душу народу, стали часткою його життя. Такою особистістю для українців став Тарас Шевченко. І не дивно, бо його творчість викликає в людей почуття гордості й захоплення своєю красою, силою слова та народною мудрістю. Творчість великого Кобзаря нікого не може залишити байдужим. Тому слова відомого письменника та критика Євгена Сверстюка про те, що «кожне покоління шукатиме живих джерел слідами Шевченковими» є дійсно правдивим. І взагалі: увесь світ знає Україну по творах Шевченка, бо вони неповторні, сильні й, не дивлячись на свій вік, – актуальні.

23 серпня 2013 року в актовій залі головного корпусу Національного університету «Львівська політехніка» відбулося урочисте відкриття IV Міжнародного конгресу «Світове українство як чинник утвердження держави Україна у міжнародній спільноті «…Землякам моїм в Україні і не в Україні...». Він присвячений наступному ювілею – 200-річчю від дня народження Тараса Шевченка – і організований Львівською політехнікою та Міжнародним інститутом освіти, культури та зв’язків з діаспорою.

Основними заходами у рамках Конгресу стали дві конференції: IV Міжнароднанауково-практична конференція «Світове українство як чинник утвердження державиУкраїна у міжнародній спільноті: «землякам моїм в Україні і не в Україні» та

ІІ Міжнародна науково-практична конференція «Тарас Шевченко та кобзарство».

Директор Міжнародного інституту Ірина Ключковська, відкриваючи конгрес, повідомила, що до участі у його роботі зголосилися 400 учасників з 29 країн світу і найбільше – з Російської Федерації, де є найчисельніша українська діаспора (зазначу, що у роботі круглого столу №3 «Діяльність українських організацій та товариств за кордоном для збереження і формування української ідентичності» заявили про участь 69 учасників, серед них 23 – Російської Федерації).

Ректор Національного університету «Львівська політехніка» професор Юрій Бобало розпочав своє вітальне слово з того, що поздоровив ЄвгенаЧ олія, якого знову обрали президентом Світового конгресу українців. Юрій Ярославович привітав присутніх з Днем українського прапора і наступним великим святом – Днем незалежності. Промовець підкреслив, що «Шевченко добре розумів становище українців, які проживали за межами України. Адже сам більшу частину свого життя провів на чужині. Свою пророчу поему «І мертвим, і живим, і ненародженим...» він адресував не тільки своїм землякам в Україні, а й тим, хто жив поза нею. Це яскраве свідчення того, що Кобзар вважав усіх українців єдиним цілим і переймався спільною долею всього українства. Найбільшою Шевченковою мрією була вільнаУкраїна. І хоч жив він у часи глибокого поневолення, такуУкраїну він зміг побудувати у собі».

Роботу конгрессу благословив митрополит Львівський УГКЦ Ігор Возьняк. Він вручив відзнаки церкви ректорові Львівської політехніки Юрію Бобалу та директору Міжнародного інституту освіти, культури та зв’язків з діаспорою Ірині Ключковській. Владика Димитрій зачитав вітання конгрессу від патріарха Київського і всієї України-Руси Філарета.

Заступник глави Львівської облдержадміністрації Ірина Романів, привітавши учасників конгресу, вручила письмові подяки від голови адміністрації Віктора Шемчука Юрію Бобалу, Ірині Ключковській, багатьом активістам українських громад з різних країн світу. Міський голова Львова Андрій Садовий у своєму виступі зазначив, що Львів є найбільш україномовним містом світу. Оплесками зустріли присутні у залі його слова: «Якщо вас охопить

зневіра, приїжджайте до Львова. Бо Львів – це твердиня українського духу!».

Конгрес вітали також президент СКУ Євген Чолій, голова Європейського союзу українців Ярослава Хортяні. Вітання від народної артистки України Героя України Ніни Матвієнко було музичним: вона виконалау країнську народну пісню.

Зворушливим епізодом урочистого відкриття конгресу став перегляд відеоролика, відзнятого у час проведення акції Міжнародного інституту освіти, культури та зв'язків з діаспорою «Українські дітки у світі читають Кобзаря». Шевченко звучав устами 130 дітей віком не більше 7 років з багатьох країн світу.

З доповіддю на конгресі виступив заступник міністра закордонних справ у 2009 – 2010 роках, заступник директора Центру Разумкова з міжнародних питань ВалерійЧалий. Він зазначив, що не буде повторювати бравурних гасел, а зосередить увагу на проблемних питаннях і тих завданнях, які повинні вирішувати українські громади у світі. З одного боку, тішить той факт, що 66 відсотків українців і сьогодні б проголосували за незалежність України, а з другого – засмучує те, понад 30 відсотків українців не вважають День незалежності святом. Ще кілька років тому 3 мільйони громадян Росії вважали себе українцями, тепер таких лише 2 мільйони. На жаль, парламент, уряд, міністерство закордонних справ не приділяють належної уваги підтримці закордонних українців. Кошти на цю благородну мету з року в рік зменшуються.

Перед присутніми виступив відомий український публіцист, літературознавець і правозахисник, член ПЕН-клубу, лауреат Шевченківської премії Євген Сверстюк. Він висловив кілька важливих тез, що стосуються сучасного розуміння значення творчості Тараса Шевченка для України в її подальшому демократичному розвитку. Промовець пригадав промовисту назву своєї книги «Шевченко понад часом», стверджуючи, зокрема, що вже перше слово поета в «Кобзарі» було одразу почуте й сприйняте народом. Особливістю генія Шевченка є те, що він говорив для свого часу, водночас говорячи про час минулий й майбутній. Особливо це відчутно у назві його знаменитої поеми «І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм в Україні і не в Україні».

Також відбулася низка різножанрових заходів – презентації відеопроектів, книг та інструментів, покази фільмів української діаспори, численні виставки українських дизайнерів, зокрема Роксолани Богуцької, митців із сучасною інтерпретацією Шевченкіани, виставки, присвячені Голодомору (повна программа Конгресу – див. Програму та сайт: www.miok.lviv.ua).

IV Міжнародний конгрес «Світове українство як чинник утвердження державиУкраїна у міжнародній спільноті» продовжив свою роботу відповідно до програми (див. програму). Зазначу, для участі в Міжнародній науково-практичній конференції заявили і викладачі нашої кафедри українознавства з курсом філософії зав. кафедри професор Качкан В. А., доценти Кузенко П. Я. та Кузенко О.Й., Курчій Д. Д., Сініцина А. В., Сулятицький М. І. (див.: Програму та алфавітний покажчик учасників Конгресу).

Матеріали другої та четвертої Міжнародної науково-практичної конференцій поміщено у збірниках «Тарас Шевченко та кобзарство»(263 с.) і «Світове українство як чинник утвердження держави Україна у міжнародній спільноті «…Землякам моїм в Україні і не в Україні...» (627 с.). До збірників увійшли статті та виступи відомих учених, молодих науковців та громадських діячів. Тематика статей – стратегія та моделі співпраці з українською діаспорою, новітні явища світового українства (східна діаспора та нова хвиля еміграції), освіта українського зарубіжжя, церква як центр збереження та формування духовності українців за кордоном, етногенез українського народу крізь призму творчості Шевченка і кобзарів та ін.

Відзначу, що матеріали трьох викладачів опубліковані у Збірниках: Качкан В. А. «За всіх сказав, за всіх переболів…». Регістри Шевченкового слова) – С.34 – 41.; Курчій Д. Д. Розвиток національної ідеї та історія Гуцульщини у художньо-публіцистичній інтерпретації Михайла Ломацького. – С. 221 – 226.; Сініцина А. В.Галицькі греко-католицькі священичі родини – носії й утверджувачі націоідеї. Філософський аспект. – С. 449 – 453.

Збірники конференцій будуть надіслані у відповідні установи влади України, українські посольства та консульства у країнах проживання українців, громадські організації українців за кордоном, наукові та шкільні бібліотеки.

Конгрес завершився великим концертом з нагоди 200-ліття Тараса Шевченка «…Землякам моїм в Україні і не в Україні» 24 серпня о 18.00 у концертній залі ім. С. Людкевича Львівської обласної філармонії.

Звертаючись до учасників конференції директор Міжнародного інституту освіти, культури та зв'язків з діаспорою Ірина Ключковська відзначила, що «до Шевченка йдемо різними шляхами. Конференція «Шевченко і кобзарство» – це теж дорога, яка допоможе глибше зануритися у його слово. Успіх буде тоді, коли «миром громадою» будемо робити спільну справу. Головне, що є у нас з вами спільна дорога до Шевченка, і Шевченка назустріч нам, – дорога до великої любові до України: вчора, сьогодні, завтра і навіки, дорога, без якої ми зникнемо»: «Свою Україну любіть, / Любіть її вовремя люте, / В останню тяжкую мінуту / За неї Господа моліть…»

Людмила Краснова, проф. (Дрогобич)

УДК 821. 2
ББК 83.3 (4УКР)

Христоцентричні мотиви у творчості Тараса Шевченка

Статтю присвячено аналізу формотворчих функцій такого явища, як теодицея. Аналізується процес становлення та функціонування христоцентирчності в художньому тексті. Розглядаються христоцентричні мотиви в творчості Т. Шевченка у контексті української літератури.

Ключові слова: *христоцентричність, теодицея, поетика, мотив.*

Теодицея – це загальне визначення релігійно-філософських доктрин, які намагаються поєднати ідею благого й розумного Божественного управління світом із наявністю світового зла, «виправдати» божественне керування всупереч існуванню темних сторін буття. Термін теодицея запровадив у науково-філософський обіг Лейбніц у трактаті «Досвіди теодицеї про благість Божу, свободу людини та першопричину зла» (1710) – визначний німецький математик і філософ. Теодицеї бувають різні, вони залежать від по-різному визначеного обсягу Божественної відповідальності за світове буття, за екзистанс. Існують різні

історичні типи теодицеї. Ієрархія теодицей залежить і від ступеню відповідальності Божества у певну добу. Мінімальна відповідальність – у добу політеїзму, Коли богів було багато.

Поступово характер теодицей змінюється, ускладнюється. Виникає поняття єдиного Бога як центра певної релігії. Людина не протестує проти існування горя, біди, нещастя, злочину. Її (людину) обурює не існування страждань, а те, що винуватці не покарані. Тому перша, загальна форма критики божественного управління світом така: чому поганим добре, а хорошим погано? Ця думка проходить через творчість багатьох митців, наприклад у Генріха Гайне: «Чому під тягарем хреста / У крові крокує правий? / Чому безчесного стрічають / Шанобливо і зі славой?»

Ці питання виникають у Котляревського, Коцюбинського, Панаса Мирного й багатьох інших. Найпростіша відповідь на це гірке питання: почекай, терпи і буде тобі краще. А це частіше: відпочинеш на небі. Перед Теодицеєю виникає необхідність вивести перспективу покарання із земної обмеженості у безкінечність. І людина вірить, що зловмисника буде покарано, якщо не його самого, то його нащадків, його рід, у перспективі есхатології, тобто вченні про кінцеві долі світу та людини. Людина, маючи свободу вибору (Адам), обрала зло і тим самим присудила себе й увесь космос до неповноцінності, недосконалості. Саме це відчуття недосконалості й породжує нарікання, скарги, волання до Бога, а також комплекс неповноцінності – infeviority complex. Виникає теза про необхідність зла для само втілення добра. Воланд у Булгакова питає Левія Матвія: «Що робило б ваше добро, якби не було зла?»

Лейбніц виходив з ідеї, що найкращий з усіх світів світ є той, який містить у собі розмаїтість ступенів досконалості усіх істот: Бог у милості своїй бажає найкращого світу, не бажає гріху та страждань, але допускає їх, бо без них не може здійснитися бажана розмаїтість. Вольтер висміяв цю думку Лейбніца в романі «Кандид, або Оптимізм». Іван Карамазов у Достоєвського, вірячи в Бога, Світу Божого (космодицеї) прийняти не може. [Аверинцев 2001: 179 – 182]

Для митців нового часу присутність Божественного первня реалізується як христоцентричність у різних її проявах: наприклад, діалог з Богом як вседержителем, полеміка з ним, сумніви, навіть

погрози, використання авторитету Бога у власних цілях (всує). Христоцентричність може розглядатися як підґрунтя поетикальної парадигми (наприклад, у В.Стуса). В цій сфері функціонування проявів христоцентричності безмежне і мова може йти про естетику христоцентризму. У континуумі художнього процесу христи центричність набирала нових форм, вдосконалювала своє розмаїття й філософське забарвлення (звичайно, крім доби соціалістичного реалізму, коли навіть лексему «бог» вважали злочинною). Курйозний приклад: М. Рильський у своєму прекрасному перекладі «Пана Тадеуша» Міцкевича вилучив з польського тексту все божественне, без якого польська ментальність втратила головну свою сутність. Другою принциповою вадою цього перекладу є те, що перекладач усунув і почуття історичної неприязні до царської Росії, отже і до москалів.

Д.С.Наливайко у своїй ґрунтовній статті про стиль Шевченка оминає христоцентричність поета як домінантний первень не лише світоглядних засад, але й як стилетворчий фактор. Д.Наливайко вважає, що «…стилю Шевченка властива романтична домінанта, завдяки якій він організується в цілісність, що інтегрує й елементи інших стилів» [Наливайко 2007]. На наш погляд, і романтична домінанта, вона безперечно є, це лише підґрунтя. На якому утворюється і формується христоцентричність стилю Шевченка.

Хто досліджує проблеми стилю, неодмінно повинен звернутися до статті Д.Наливайка. Саме тут можна знайти всеохопний огляд усіх гідних уваги думок дослідників щодо стилю художнього твору. Проте, не всі твердження ученого безспірні. Це насамперед стосується головної домінанти стилю Шевченка – христоцентричності в усіх виявах сакральних образів та мотивів. Не завжди адекватно трактує учений дефініції стилю інших дослідників. Так, посилаючись на відому роботу О.В.Чичеріна «Очерки по истории русского литературного стиля», автор пише: «Деякі дослідники навіть вважають, що це ядро (глибинне ядро в понятті або відчутті стилю – Л.К.) щось само собою зрозуміле, таке, що й не потребує дефініцій» [Наливайко 2007, 1 – 2: 34].

Це не так. О.В.Чичерін, який все своє свідоме життя в науці досліджував стиль художньої творчості і залишив вичерпне визначення стилю: «Літературний стиль я розумію…, як саму

єдність змісту та форми, як змістовність форми, як відпрацьоване до прозорості мислення, почуття письменника, як його знаряддя у сприйнятті світу, як розкриття тих можливостей, які втілені у слові, як ідейний вплив на людей і творення культури».[Чичерин 1977:4] Як бачимо, визначення стилю – вичерпне, воно охоплює усі складові стилю: змістовність форми, світогляд митця (відпрацьований до прозорості, саме він знаходить своє втілення у Шевченка у формах екстатичних і сповідальних). В це геніальне визначення стилю входять і прочуття поета, і його слово безсмертне, і вплив цього слова на людей, і роль шевченкового слова у творенні культури. Духовна культура українського сьогодення відчутно набирає рис шевченкоцентризма і – насамперед – з його христоцентричною та україно центричною основою.

Релігійні погляди Шевченка – неоднозначні, – вважав визначний український учений Д.Чижевський, спираючись на висловлювання різних дослідників. Проте він стверджував: «Нам здається, що треба йти іншим шляхом і замість підкреслення протиріч зробити спершу спробу відшукати їх вище єдність в якомусь центральному пункті світосприйняття й світогляду Шевченка»[Чижевський 1999, 3: 17 – 21] Єдність усіх виявів релігійності, а отже – сакральності, на наш погляд, формується у стильову структуру саме у христоцентричності насамперед, а також в україно центризмі та антропоцентризмі. Релігійність Шевченка Чижевський називає антропоцентричною [Чижевський 2007: 39]

До складників, що формують теоретичного Шевченка як носія єдності національного цілого Чижевський додає й естетичну сферу, стверджуючи, що «Шевченко як естетичне з'явище – представник над індивідуального буття національного!»[Шевченко: 1965] Саме в площині естетичного, художнього відкривається й розкривається феномен Шевченка, над яким носиться творчий «Дух Божий».

Сакральність естетики Шевченка пульсує в усіх виявах поетикальної парадигми – у лексиці, пареміях, тропиці, синтаксичних формах, у полеміці, антитетиці. Усе це стильове багатство, глибоко особистісне неповторне, суто шевченківське оповите людськими почуттями, які забарвлюють образ адекватною

інтонацією. Це й – гнів, іронія гірка, насміх, саркастичне викриття, біль, тривога, злість, мстивість, але поруч – ніжний ліризм, романтичність, віра в людину. Сакральністю оповиті й ті образи, в підтексті яких відчутний дух святий – добро, воля, земля, дім, хліб, мати: « Раз добром нагріте серце / Вік не прохолоне!» [Шевченко 1965: 191].жива правда / У Господа Бога! [Шевченко 1965: 188]. «В своїй хати своя правда, / І сила, і воля» [Шевченко 1965: 268]. «…жива / Душа поетова святая, / Жива в святих своїх речах, / І ми, читая, оживаєм / І чуєм Бога в небесах [Шевченко 1965: 460].

Антитетичні, амбівалентні сакральні образи аж ніяк не є виявами коливань богоборництва або навіть прямої невіри та двійництва. Це постійний діалог з Богом як ідеальною людиною у космодицеї. Постійна присутність Бога в свідомості поета, в його духовному світі геніального митця породжувала різні, часом конрастуючі за змістом образи сакральності. У Кобзарі, за підрахунками о.Семена Посіко «Біля півтори тисячі разів…згадується про бога і речі, пов'язані з релігією» (За матеріалами журналів «Місіонер», видавництво «Добре серце»).

Сутність теодицеї сповна проявила себе в христоцентричній поетиці Шевченка, нераз і в антагоністичних зіткненнях і твердженнях при домінуючому все прийнятті Всевишнього: «Надію в серці привітаю, / Тихенько-тихо заспіваю / І Бога Богом назову» [Шевченко 1965: 460]. «Мені здається, я не знаю…»

Література:

Аверинцев 2001: Аверинцев С.С. София-логос. Словар. – К.:Дух і літера, 2001; Наливайко 2007: Наливайко Д.С. Стиль поезії Шевченка//Слово і Час, 2007, №1,2 ; Чижевський 2007: Чижевський Д.Т. Шевченко і Д.Штравс (із промови на Шевченковому святі Українського педагогічного інституту в Празі року 1925) //Слово і Час, 1999, №3.; Чижевський Д. Продовження промови на Шевченковому святі Українського педагогічного інституту в Празі року 1925 // Слово і Час, №4 – 5; Чижевський: Чижевський Д. Шевченко і Давид Штраус // Слово і Час,1999, №4-5; Чижевський Д.. Філософські твори: У 4 томах. –К.:Смолоскип, 2005.;Чичерін:1977: Чичерін О.В. Очерки по истории русского литературного стиля. – М.: Художественная литература, 1077.; Шевченко Шевченко: 1965: Шевченко Тарас. Кобзар. –К: Художня література (Дніпро), 1965.

Рецензенти: Вільчинська Т.П., д-р філол. наук, проф. (Тернопіль), Гаєвська Н.М., проф. (Київ)

Іванна Луцишин, канд. філол. наук (Тернопіль)

Екзистенційно-релігійна діалектика автора і героя в поезії Тараса Шевченка періоду заслання

У статті розглядається інтерпретація поезії Т. Шевченка періоду заслання в екзистенціалістському ключі. Аналізуються аспекти онтології ліричного персонажа крізь призму філософських концепцій С. К'єркегора та П. Тілліха; розкривається модус Шевченкового «богоборіння» та його естетика самотності.

***Ключові слова**, Бог, іронія, самотність, тривога, Т. Шевченко.*

Ivanna Lutsyshyn. Existential and religious dialectic of the author and the hero in Taras Shevchenko's poetry of the period of the reference.

The article deals with the existential interpretation of T. Shevchenko's poetry of the period of the reference. The ontological aspects of the lyric character are analysed from the poin of view of philosophical conceptions of S. Kerkegor and P. Tillih; the modus of Shevchenko's «fight from the God» and his aesthetics of the loneliness are expose.

***Keywords:** anxiety, God, irony, loneliness, T. Shevchenko.*

Иванна Луцишин. Екзистенционально-религиозная диалектика автора-героя в поэзии Тараса Шевченко периода ссылки.

В статье рассматривается интерпретация поэзии Т. Шевченко периода ссылки в формате экзистенциализма. Анализируются аспекты онтологии лирического героя с точки зрения философских концепций С. Кьеркегора и П. Тиллиха; раскрывается модус Шевченковой «борьбы с Богом» и его эстетика одиночества.

***Ключевые слова:** Бог, ирония, одиночество, тревога, Т. Шевченко.*

Ось уже два століття Тарас Григорович Шевченко є осердям українського патріотизму, сили духу і національної естетики водночас. Про Шевченка – поета, художника і людину – написано сотні праць, кожна з яких доповнює невичерпний дискурс шевченкознавства. Це уможливлює факт постійної присутності поетової ідейності у наукових розвідках різного

ґатунку, і спокуса внести свою лепту не оминає жодного дослідника-літературознавця.

Шевченка називають пророком, предтечею, міфотворцем, національним генієм. На «націєтвірному характері» «животворного духовного зв'язку» поета із українцями акцентує дослідник Петро Іванишин. Він інспірує вважати, що ми, українці сьогодення, маємо світогляд *шевченківської людини*, яка «абсорбувала у своїй ідентичності попередні українські історико-культурні типи – людину арійську, києво-руську, козацьку, сковородинську тощо» [Іванишин 2012: 55]. Стрижневою ідеєю цього світобачення є «національний імператив». Дослідник переконує, що художня форма творів Т. Шевченка заснована на фундаменті мислення у модусі національного. «Національний імператив у Т. Шевченка є складним структурованим явищем, численні елементи якого співвідносяться із відповідними аспектами національного буття» [Іванишин 2012: 55]. Загальновідомо, що парадигма національного буття, екзистенція нації бере свої першопочатки із індивідуальної екзистенції, із самостійних онтогенетичних сегментів, що сукупно вибудовують структуру національного філогенезу.

Екзистенційні і релігійні виміри поетичного дискурсу Т. Шевченка були предметом літературознавчих розвідок В. Пахаренка, О. Забужко, Ю. Шевельова, І. Дзюби. Проте на сьогодні залишається актуальним аналіз окремих поезій крізь релігійно-антропологічну призму. Тому мета статті – проаналізувати філософсько-релігійний зміст поезій Т. Шевченка періоду заслання, виокремивши екзистенційні стани самотності і тривоги ліричного героя віршів митця.

Свого часу Т. Шевченка позиціонували як революціонера, мужнього, незламного борця за свободу українського народу. Але теза про революційність ніколи не ототожнювалася із тезою про націєтворчість. Іван Дзюба справедливо зауважив, що окремі біографічні факти було вигідно приховувати (йдеться про лист Т. Шевченка до М. Лазаревського від 20 грудня 1847 року, «один із тих листів Шевченка, що їх ігноровано, коли треба було подавати версію про його однозначно незламну й непохитну мужність…» [Дзюба 2008: 406 – 407]). Ось фрагменти з цього листа: «Отже так зо мною трапилося, спершу я сміливо заглянув лихові в очі. І думав, що то була сила волі над собою, аж ні, то була гордость

сліпая. Я не розглядів дна тієї бездни, в котору впав. А тепер, як розглядів, то душа моя убога розсипалась, мов пилина перед лицем вітру. Не по-християнській, брате мій, знаю, а що ж діяти… Опріче того, що нема з ким щире слово промовити, опріч нудьги, що в серце впилася, мов люта гадина, опріче всіх лих, що душу катують, – бог покарав мене ще й тілесним недугом… Іноді так мене нудьга за серце здавить, що (без сорома казка) аж заплачу. Якби все те розказувать, що я терплю тепер по любові і милості милосердного Бога, то і за тиждень не розказав би» [Дзюба 2008: 406 – 407]. Ці безнадійні рядки, а їх було багато («Це не єдиний розпачливий лист із тих часів» [Дзюба 2008: 407]) спонукають до аналізу екзистенційного стану ліричного персонажа тюремної, «казематської» лірики Т. Шевченка.

Заслання стало для нього великим екзистенційним випробуванням, онтологічною кризою. Для поета – того, хто перебував серед людської повені – світовий устрій буття, структуру якого становлять люди, час, простір і божественна сутність, онтологія існування майже втратила свою цілісність. У просторі і часі, що з кожним днем перетворювався у безчасовість, поет залишився майже наодинці із Богом. Світ людини віч-на-віч з собою, неспівмірність мрій, планів та перспектив із реальністю, розчарування, фізичні недуги, відірваність від онтологічного дому – все вилилося у художньому дискурсі поезій. Водночас варто говорити і про катарсистичне наснаження Шевченкового генія, його перероджену етичну, естетичну, екзистенційну і громадську позицію.

Літературознавці говорять про певні спільні риси Шевченкового «богопочування», його розуміння християнства із релігійно-антропологічною концепцією екзистенціалізму С. К'єркегора. І. Дзюба застерігає, що «центральні для К'єркегора проблеми первородного гріха та страху як найважливішого елемента християнської свідомості – Шевченка якраз найменше цікавили» [Дзюба 2008: 594]. З іншого боку, Ю. Шевельов помітив, що «Шевченкова поезія рясніє суперечливими закликами – то молитися Богові, то не молитися. Релігійне почуття Шевченка вміщає в собі не лише поклоніння та безмежну палку любов до Бога, а й несамовите богоборство, відчайдушний бунт проти Нього» [Шевельов 2009: 134]. Окрім того, С. К'єркегор переймався

проблемою іронії, яка присутня та ще не достатньо вивчена у художньому дискурсі Т. Шевченка.

Синкретичний тип світогляду та парадигма поліартистичності, що витворили «унікальну словесно-малярську картину буття українства» [Генералюк 2008: 10], дали дослідниці О. Забужко підстави говорити про «екзистенційну діалектику» поступального руху автора-героя всередині твореного ним міфа»: «Так що Шевченко вибирав не просто між літературою і малярством – він вибирав між *міфом* і (цілістю) і *«темою»* (частковістю), тобто, у соціально-культурному вимірі – між своєкультурністю та «малоросійством», а в екзистенційному – між свободою («кобзарем» – деміургом національного міфологічного космосу) і несвободою (модним художником імперської культури) *в собі самому*. (Хоча для зовнішнього екзистенційного простору це є протилежним явищем, адже антиімперська ідейність поезії позбавила митця свободи. – І. Л.). Позаяк результат цього вибору нам відомий, твердження про гадане роздвоєння Шевченкової особистості ми розцінюємо не більше як логічне непорозуміння. Говорячи в к'єркегорівських термінах, означений вибір можна ототожнити з першою – *естетичною* – стадією Шевченкового сходження до себе самого, до *чудесної*, читай міфічної, повноти особистісного розвитку, чи то пак до «справдешнього існування»; наступна, *етична,* ознаменувалася кризою «трьох літ», і нарешті останню, *релігійну* стадію, вичерпно відтворену Л. Плющем у монографії «Екзод Тараса Шевченка» [Забужко 2009: 100 – 101]. Варто зазначити, що дослідниця доктрини С. К'єркегора П. Гайденко довела, що коректніше говорити не про послідовність настання естетичної, етичної та релігійної стадій, а про два типи світовідчуття.

Схема послідовного переходу від естетичного до етичного, а згодом – до релігійного, на думку П. Гайденко, не відповідає дійсності, адже С. К'єркегор розгорнув у своїх працях дискурс двох типів особистостей. Перший (язичницький) – безпосередній нероздвоєний індивід, духовний світ якого цілісний і прозорий, але обмежений категоріями чуттєво-безпосереднього та морально-опосередкованого, одиничного і загального водночас; гріх для нього – незнання прийнятого, зло постає як ігнорування. Інший тип (християнський) – амбівалентний, демонічний; його насолода – це

не безпосередньо-чуттєве задоволення, навпаки, він знаходить насолоду тільки в духовному, але у заперечно-духовному (диявольському). Його задоволення завжди пов'язане з гріхом, тобто із порушенням закону, заповіді. Воля такого індивіда утверджується наперекір всезагальній волі, моральному законові, вона є свавіллям [Гайденко 1997: 201 – 202]. Отже, в послідовності естетичного, етичного і релігійного для С. К'єркегора безпосередньо-естетичне (моральне) стоїть нижче, ніж демонічно-естетичне та демонічно-релігійне (суперморальне). Релігійне – це не щабель розвитку після етичного, навпаки, воно зовсім виключає етичне. Між етичним та релігійним стоїть вибір «або-або» як принцип абсолютного виключення однієї із суперечностей.

Риси демонічного естетизму є органічними для суб'єктно-персонажної організації ліричного героя поезій Т. Шевченка періоду заслання. У поезії «Готово! Парус розпустили…» (1849) ліричний персонаж прощається із місцем своєї душевної муки – Косаралом: «Прощай, убогий Косарале. / Нудьгу заклятую мою / Ти розважав-таки два літа» [Шевченко 1982: 492]. Персоніфікований образ пустелі, називання її «другом» і подяка за розділені страждання («Спасибі, друже…» [Шевченко 1982: 492]) свідчать про екзистенційну самотність героя. Власне кажучи, антропоморфізм у поезії Т. Шевченка виразно простежується з ранньої лірики, але у цей період він набирає особливо важливої семантики у його художньому світі, презентуючи екзистенцію самотності і тривоги.

Душевна розпука огортає засланого солдата і переростає в стан «депресивної тривоги» [Зборовська 2006: 77]: «Лічу в неволі дні і ночі / І лік забуваю. / О господи, як то тяжко / Тії дні минають» [Шевченко 1982: 496]. Н. Зборовська, здійснивши психоаналітичне дослідження української літератури, «депресивний синдром» у творчості Т. Шевченка пов'язує із «синівським переживанням» за матір-Україну: «Депресивну позицію втілюють численні мотиви плачу синівського серця («серце плаче, ридає, кричить»…)» [Зборовська 2006: 78]. Та поряд із цими переживаннями ліричним героєм поезії заслання володіє тривога екзистенційного характеру, що прочитується у поезії «І золотої, й дорогої…» (1849): «А іноді така печаль / Оступить душу, аж заплачу…» [Шевченко 1982: 490]. Традиційно велич людини

вимірюється можливістю бути мужньою. Мужність-героїзм вимагає неабияких зусиль, та ще більшого вимагає мужність-самопожертва. Великим мистецтвом є такий вияв людського духу, коли можна називатися мужнім, не здійснивши жодного подвигу, а лише подолавши тривогу. Досягнення такого стану наразі є неможливим для ліричного героя Шевченка, він у зневірі і розпуці.

Аналізуючи мужність бути, філософ-екзистенціаліст П. Тілліх говорить про форми самоутвердження людини, які співвідносні із типами тривоги. Їх виділено три відповідно до тих ситуацій, в яких небуття загрожує буттю. Є три «рівні самоствердження», і на кожному з них загроза буває або «абсолютною», або «відносною». Для онтичного самоствердження Небуття загрожує «відносно як доля, абсолютно як смерть»; для духовного – «відносно як пустота, абсолютно як відсутність сенсу»; для морального «відносна загроза – це вина, абсолютна – це осуд». Тривога і є усвідомленням такої «потрійної загрози» [Тілліх 2005: 12 – 13]. Відповідно розрізняють три форми тривоги: *тривога долі і смерті, тривога пустоти і відсутності сенсу буття, тривога вини й осуду*.

Екзистенційна тривога відсутності сенсу існування притаманна ліричному героєві поезій Т. Шевченка, поруч з якою ясно вимальовується почуття гніву на Бога за стражденну долю у поезії «Не молилася за мене…» (1850): «Лучче було б не родити / Або утопити, / Як мав би я у неволі / Господа гнівити» [Шевченко 1982: 497 – 498]. Світоглядна парадигма боговідчуття побудована на к'єркегорівських принципах сприймання Бога як іроніка: Це одна з крайніх меж духовного існування роздвоєної людини, її «содом»; іншою точкою є віра в абсурд, підступний і страшний в її уяві «іронічний Бог» [Гайденко 1997: 202]. Це той самий «візантійський Саваоф», що завжди «одурить» [Шевченко 1982: 575].

З цього приводу О. Забужко констатує, що «Шевченко у своєму національному «місіонерстві» почувається насамперед безмежно *самотнім* (спектр висвітлення наскрізної для його творчості теми одинацтва – від чужинства й сирітства, тобто самоти соціальної та родової, до еротично-сексуальної і, нарешті, екстремального прояву самотності – тюремної ізоляції, – своєю широтою сягає далеко за рамки власне романтичного досвіду й за

філософським пафосом може бути схарактеризований швидше як «п р о т о е к з и с т е н ц і а л і с т с ь к и й»). Це почуття досить близьке до *богопокинутості…*» [Забужко 2009: 93]. Справді, в цьому сенсі Т. Шевченко виступає «богоборцем», його позиція стає подібною до точки зору Івана Карамазова («Брати Карамазови» Ф. Достоєвського) чи Якова Михайлюка («Записки Кирпатого Мефістофеля» В. Винниченка). «Він (Шевченко. – ***І. Л.***) немовби хотів викликати Бога «на прю», щоб з'ясувати його етичну «адресу», зрозуміти, чи не залишив він світ напризволяще; його тривожить богопокинутість людства…» [Дзюба 2008: 595]. Тому ліричний герой у поезії «Не молилася за мене…» докоряє Богові: «Даєш ти, господи єдиний, / Сади панам в твоїм раю, / Даєш високії палати. / Пани ж неситії, пузаті / На рай твій, господи, плюють / І нам дивитись не дають / З убогої малої хати» [Шевченко 1982: 498]. Антитеза «високії палати» – «убога мала хата» підкреслює ненависть ліричного героя до кріпосників, виявляє позицію непогодження з таким життєвим устроєм і є частиною інвективного звертання до Бога. Докори поступово переростають у зречення «всього святого», «хулу», заперечення божественної святості у поезії «Якби ви знали, паничі…» (1850): «Хула всьому! / Ні, ні, нічого / Нема святого на землі… / Мені здається, що й самого / Тебе вже люди прокляли!» [Шевченко 1982: 508].

«Заґратоване» буття породжує ілюзії майбутнього, адже впадання в ілюзію – це намагання подолати депресивну сутність сьогодення, змінити, а може, і перекроїти трагічну реальність. Художні образи бажаної реальності раз у раз з'являються у Шевченковій поезії: «Я тілько хаточку в тім раї / Благав, і досі ще благаю, / Щоб хоч умерти на Дніпрі, / Хоч на малесенькій горі» [Шевченко 1982: 498]; «І досі сниться: під горою, / Меж вербами та над водою, / Біленька хаточка…» [Шевченко 1982: 514].

Ліричний персонаж, глибоко пройнятий розпукою, усвідомлює, що мрії його – це неможлива дійсність. «Розпука, як бачимо, і є для християнина пекло в його справдешньому значенні – стан безнадії, «гниття живцем», що суб'єктивно переживається як безвічний, позачасовий, вічно-теперішній» [Забужко 2009: 127]. Тому тут маємо справу із переживанням екзистенційного стану приреченості широкого діапазону – від індивідуального буття

окремої людини (засланого солдата) до загальнонаціонального, всеукраїнського виміру. Відчутною стає гнітюча «життєсмерть», яку можна співвіднести із модусом к'єркегорівської «хвороби на смерть»: «Нема на що подивитись, / З ким поговорити. / Жить не хочеться на світі, / А сам мусиш жити» [Шевченко 1982: 494]. Типологічні подібності цих явищ підкреслила О. Забужко: «Без неї, волі, життя робиться «сном», насланням, галюцинаторною «марою» летаргіка (либонь, у жодного українського автора не знайти стільки «снів», скільки в Шевченка, – самих лиш поезій із таким заголовком аж три!), – робиться, коли артикулювати розгорнуто, у логіко-теоретичних формах, типово к'єркегорівською «недугою-на-смерть», екзистенційний жах якої полягає у неспроможності вмерти…» [Забужко 2009: 127]. Віталістичні переконання Т. Шевченка тут похитуються, натомість розгорнено дискурс первородного Ніщо («Немає слов, немає сльоз, / Немає нічого. / Нема навіть кругом тебе / Великого бога! [Шевченко 1982: 494]). Ніщо філософ С. К'єркегор метафорично називає «мріями духу». Дух в людях мріє, створюючи цим самим свою власну дійсність. Та ця дійсність є Ніщо, яке розглядає невинність поза власними межами. І тривога в ній – це визначення «мріючого духу» [К'єркегор 1993: 143]. Відчуття тривожності, безпомічності, «закиненості» посилене ще й тому, що ліричний персонаж усвідомлює трагічність власного буття, від нього не залежного. Йому психологічно та екзистенційно важко нести тягар поневоленого українського народу.

Домінантною рисою ідіостилю Т. Шевченка цього (врешті, й інших) періодів є маркованість текстів поета двома поняттями – Бог і Христос – які не є тотожністю. І. Дзюба відзначає, що поряд із «широчезним емоційним (з дисонансами) діапазоном мови про **Бога** бачимо дивовижну емоційну цілісність мови про **Христа**» [Дзюба 2008: 595]. Цю думку поділяє Ю. Шевельов: «Немає і не може бути в Шевченковій поезії бунту проти Христа. Є, натомість, ототожнення себе з цим найкращим і найстражденнішим з-поміж людей» [Шевельов 2009: 134]. Отже, ліричний герой Шевченкової лірики розділяє поняття беззмістовного і непотрібного старозавітнього страху, трепету перед Богом-Саваофом і безмежної надії та любові до Христа. Тому у ставленні до першого присутні мотиви зневіри, адже цей Бог є іронічним «Богом панів»: «А може,

й сам на небеси / Смієшся, батечку, над нами / Та, може, Радишся з панами, / Як править миром!» [Шевченко 1982: 507]. Натомість ототожнення своєї муки за народ, за волю України із розп'яттям Христа для засланця-солдата є екзистенційною опорою. «У своєму посейбічному жертвопринесенні інстинктивного Христос народжується у потойбічному світі як Свідома Любов, тобто як син Божий, що постав від Отця як батьківської Свідомості, яка проникла у материнське тіло. Шевченко психологічно наслідує Христа, прагнучи дати Україні державницьку свідомість» [Зборовська 2006: 80]. Отже, світоглядна концепція ліричного героя базується на новозавітній Христовій любові, яка мислиться як допущення волі для України, а жертва Ісуса етично та екзистенційно прив'язує до обов'язку не впасти остаточно в зневіру і віднайти новий ціннісний сенс існування. А тому хрест поета-патріота є тематично-ідейним підґрунтям віршів Т. Шевченка: «Літа невольничі. А я! / Такая заповідь моя! <…> Згадаю дещо, заспіваю / Та й знов мережать заходжусь / Дрібненько книжечку. Рушаю» [Шевченко 1982: 497].

Отже, релігійно-філософське підґрунтя поезій Т. Шевченка періоду заслання дало привід розглядати їх у руслі екзистенціалістського аналізу. Рецепція та інтерпретація художнього світу Шевченкової поезії у цьому ракурсі висвітлила екзистенційні категорії крайньої самотності героя віршів, його тривоги, розпуки і зневіри. Мотиви іронічного ставлення до Бога, що мають місце у художньому дискурсі поета, посилюються на тлі ототожнення ліричного героя із Христом та його екзистенційним і фізичним подвигом. Поезія Шевченка періоду заслання сформувала особливу естетику самотності, одинацтва і розгорнула дискурс пошуку сенсу існування та подолання тотальної екзистенційної тривоги ліричним персонажем віршів. Це дозволило розкрити світоглядну позицію автора-героя, яка полягає у письмі-як-боротьбі за власну та національну незалежність, у боротьбі одиничної екзистенції за право на буття цілої нації.

Література:

1. Гайденко П. П. Трагедия эстетизма. Опыт характеристики миросозерцания Серена Киркегора / Пиама Павловна Гайденко. – М.: Республика, 1997. – 248 с.

2. Генералюк Л. Універсалізм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва / Леся Генералюк. – К.: Наук. думка, 2008. – 544 с.

3. Дзюба І. М. Тарас Шевченко. Життя і творчість / Іван Михайлович Дзюба. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 718 с.

4. Іванишин П. Критика і метакритика як осмислення літературності: монографія / Петро Іванишин. – К.: ВЦ «Академія», 2012. – 288 с.

5. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу / Оксана Забужко. – К.: Факт, 2009. – 148 с. – (Сер. «Висока полиця»).

6. Зборовська Н. В. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія / Ніла Василівна Зборовська. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с. (Монограф)

7. Кьеркегор С. Страх и трепет / Серен Кьеркегор. – М.: Республика, 1993. – 383 с.

8. Пахаренко В. І. Начерк Шевченкової етики / Василь Іванович Пахаренко. – Черкаси: Брама-Україна, 2007. – 208 с.

9. Тілліх П. Мужність бути. Небуття і тривога / Пауль Тілліх. // Незалежний культурологічний часопис «Ї». – 2005. – №37. – С. 8 – 29.

10. Шевченко Т. Г. Кобзар / Тарас Григорович Шевченко / Вступна стаття О. Гончара. – К.: Дніпро, 1982. – 647 с.

11. Шевельов Ю. Вибрані праці / Юрій Шевельов: У 2 кн. Кн. ІІ. Літературознавство / Упоряд. І. Дзюба. – 2-ге вид. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – 1151 с.

Ярослав Нагорний, асп. (Хмельницький)

ББК 83.3 (4 Укр)
УДК 82.09: 821.161.2 (Богацький)

Концептуальні моделі інтимних взаємин Тараса Шевченка в дослідженні Павла Богацького

Уперше в українському літературознавстві оприявнюються концептуальні моделі погляду діаспорного письменника П.Богацького на

інтимні взаємини Тараса Шевченка. Доведено, що проблематичність дослідженого пласту розкрито в ореолі бібліографічного шевченкознавчого матеріалу. П.Богацький, перебуваючи в Празі, належав до кола тих дослідників, які по-науковому трактували творчість Кобзаря. Ідеї шевченкознавця-Богацького унісонують ґенезі літературно-естетичної системи мислителя, що ввібрала в себе чітко обумовлений комплекс ідей, концепцій. Його звернення до Т.Шевченка є актуальним для українського суспільства, виступає засобом національної самоідентифікації.
Ключові слова: *інтимні взаємини, шевченкознавство, літературна рефлексія, наукова концепція, Павло Богацький, Тарас Шевченко, метатекстові коментарі.*

For the first time in Ukrainian literary criticism conceptual models of the view of the Diaspora writer P.Bogatskyi to the intimate relations of Taras Shevchenko have been publicized. It is proved that uncertainty of the examined layer was revealed in the light of bibliographic Shevchenko study material. P.Bogatskyi, when he was in Prague, belonged to those researchers, who scientifically interpreted Kobzar's creative activity. The ideas of Shevchenko researcher - P.Bogatskyi are homophonic with the genesis of literary-aesthetic system of the thinker that absorbed clearly stipulated complex of ideas and concepts. His address to T. Shevchenko is topical for Ukrainian society, it is a means of national self-identification.
Key Words: *intimate relations, Shevchenko studies, literary reflexion, scientific conception, Pavlo Bogatskyi, Taras Shevchenko, metatext commentaries.*

Шевченкознавчі студії П.Богацького досі перебувають поза науковою рефлексією, незважаючи на те, що він є автором низки статей, кількох книжок. У такому вимірі доречно буде навести слова П.Богацького, який у статті «Трагедія самотньої душі (Інтимна сторінка біографії Т. Г. Шевченка)» писав: «Зрозуміти, як належить, твори якогось творця-поета, композитора, маляра і т. д. не можна без досконалого ознайомлення з його життєписом. Бо творчість художника тісно пов'язана з фактами його життя і є виявом його думок, переживань і поступовань» [Богацький: 16 квітня]. Преблематичність досліджуваного пласту праць письменника логічно спроектовує нас ***до мети***, яка полягає в тому, аби на конкретних прикладах розкрити моделі інтимних взаємин Тараса Шевченка в рецепції діаспорного дослідника української літератури.

Письменник емігрував 21 листопада 1920 року спершу до Польщі, а 1922 року до Чехії. Празький період творчості виявився надто плідним для белетриста, де він проявив себе як активний дослідник історії української літератури та бібліограф. Працював поруч з відомими особитостями, до яких належать Л.Білецький, П.Зленко, Л.Биковський, С.Сірополко, В.Дорошенко. Разом з ними відгукнувся на задум Всеукраїнської Академії Наук щодо укладання Всеукраїнського бібліографічного репертуару. Отже, Богацький плідно працював у галузі літературознавчої бібліографії, шевченкознавства.

В журналі «Народознавство» (ч. 1, 1932, Прага), що про нього згадує в «Щоденнику» Софія Русова, було надруковано огляд П.Богацького «Нове про Шевченка» (інформаційний огляд за 1924 – 1925 рр.). У праці представлено короткі нотатки, на жаль, без оцінних характеристик, про найважливіші публікації українських літературознавців, критиків, присвячені творчості Т.Шевченка. Тоді, як, скажімо, річні інформаційні тематичні огляди Володимира Дорошенка під назвою «Шевченкознавство в 1925 році» [Дорошенко 1926: 215 – 220] оформлено належним чином**:** охоплено не лише літературознавчі та критичні матеріали, а й тексти художньої літератури; автор-упорядник дотримувався чітких вимог щодо відбору матеріалів. Словом, огляд репрезентує високу культуру бібліографічного опрацювання.

Отже, інтерес до творчості Т.Шевченка у Богацького зродився під впливом національно-визвольної ідеї, яка поширювалась серед прогресивної молоді на початку ХХ століття, а також творчої співпраці з М.Шаповалом. Останній оприлюднив 1911 року в третьому числі журналу «Українська хата» дослідження «Поет і юрба». Одначе П.Богацький мав на кого орієнтуватись, – солідних попередників-шевченкознавців – це І.Франко, М.Драгоманов, В.Дорошенко, С.Єфремов, Д.Антонович, В.Щурат, П.Зайцев, О.Новицький, С.Балей, які по-науковому трактували творчість Кобзаря, виводили його образ у річищі поступу національної культури й філософської думки. Працюючи в Празі директором бібліотеки та завідувачем Кабінету шевченкознавства при соціологічному інституті, Богацький продовжував творчу співпрацю з провідними шевченкознавцями І.Айзенштоком, Л.Білецьким, В.Дорошенком, П.Зайцевим та

іншими для того, аби науково підійти до вивчення життя, творчості, багатогранної діяльності Тараса Шевченка, його місця в світовому літературному процесі. Саме за активну працю в галузі дослідження історії української літератури, зокрема в ділянці шевченкознавства, Павла Богацького поіменовано honoris causa (почесним професором).

Аналізуючи праці П.Богацького, переконуємося: в його особі Тарас Шевченко «знайшов» активного дослідника, палкого пропагандиста й прихильника. Ще 1911 року в «Українській хаті» він помістив повідомлення про «Проект пам'ятника Т.Г.Шевченку в Києві», а 1917 року в київському «Книгарі» з'явилась стаття «Т.Г.Шевченко і княгиня В.М.Рєпніна». У празький період – «Кобзар» Тараса Шевченка. Видання в Празі виходило з 1876 до 1926 року», «Нове про Шевченка (1924 – 1927)» (Львів, Літературно-науковий вісник, ч.5, 6, 1927), «Нове про Шевченка: інформативний огляд за роки 1927 – 1929» (1930), «Фальсифікатори Шевченка» (Львів, Вісник українознавства, ч.3, 4, 1930; Львів, Сьогочасне й минуле, №3 – 4, 1939). За редакцією П.Богацького та В. Дорошенка 1941 року в Празі побачили світ «Поезії Т. Г. Шевченка», а 1942 року – «Кобзар Тараса Шевченка за сто років. 1840 – 1940» (Краків-Львів, Українська книга, т.4). Уже з цього поважного переліку переконуємось, що Т.Шевченко "супроводжував" Богацького-літературознавця майже все життя.

Так, у листі (9.07.1998) до Віталія Мацька син письменника Левко Богацький (1927 – 2010) повідомляє про інші праці батька і серед них називає шевченкознавчі: "Є ще хроніка життя родини Богацьких (8 стор.), короткі статті його, як шевченкознавця, «Проблеми видання поетичних творів Т.Г.Шевченка» і ще «Інтимні сторінки в житті Т.Г.Шевченка» [Лист 1998]. В опублікованій бібліографії праць П.Богацького [Богацький 2005: 181 – 183] віднаходимо десятки позицій, присвячених Кобзареві. В статті «Про наукову і творчу спадщину батька» Л.Богацький пише: «П.Б. вклав багато творчих зусиль в дослідження текстів Тараса Шевченка та писання критичних видань: про Тараса Шевченка і нових видань його творів з 1923 – 1929 рр.; велика праця за 1930 – 1942 рр., що, на жаль, пропала під час Другої світової війни, як і "Історія критичного видання творів Тараса Шевченка", лише частина цього твору під заголовком "Кобзар" Тараса Шевченка за

сто років» була надрукована в «Українській книзі» (1942) і появилась окремим виданням... Великої вартості є його оцінки цілої низки видань Шевченка, однаково, як давніших (празьке 1876 року), так і сучасних» [Богацький 2005: 179 – 180].

Одначе іншої думки свого часу дотримувався літературознавець І.Качуровський, який, заторкуючи інтимну жіночу лірику Кобзаря (до речі, І.Качуровський 2006 року одержав звання лауреата Національної премії імені Тараса Шевченка), у статті «Поет самоти і безнадії» [Качуровський 1962: 39 – 42] скептично ставиться до Шевченкових жіночих персонажів (версія статті Качуровського вперше побачила світ 6 жовтня 1961 року в польській газеті "Glos Polski" (Буенос-Айрес). Деякі його висловлювання і досі можуть бути дискусійними, наприклад: «Покритка оплакує майбутнє сина. Іноді весела жіночка, спровадивши з дому чоловіка, йде до шинка випити чарку. Такі персонажі жіночої лірики Шевченка» [Качуровський 1962: 41], або «українці змалювали з Шевченка ікону, а вірші його зробили молитвою» [Качуровський 1962: 39], «І я розумію Хвильового, який обурювався, що «іконописний Тарас затримав розвиток нації" [Качуровський 1962: 40], «Національна поезія відійшла на задній план, на вершинні позиції висунулась особиста лірика» [Качуровський 1962: 42]. Плюралістичні думки, інвективи І.Качуровського щодо оцінки творчої спадщини Кобзаря не пройшли повз увагу літературних критиків. Так, Ігор Костецький україномовний варіант статті Качуровського передрукував у редагованому ним журналі «Україна і світ» із застереженням: «Кожен великий національний поет саме тим і великий, що його всеосяжна особистість дає підставу трактувати її з різних, раз-у-раз взаємозаперечних поглядів. Погляд може бути помилковий, і заперечник має повне право виступити з протилежною концепцією. Але при тому неодмінна умова: дискусія повинна відбуватись у фаховій площині, а не аргументом «ослячого копита» [Качуровський 1962: 39]. Останнє словосполучення редакцією взято в лапки, оскільки запозичено з газети «Українське слово» (Буенос-Айрес), яка також 24 грудня 1961 року негативно поставилася до статті І.Качуровського.

Ілюструючи цитати літературознавця І.Качуровського, доведено протилежне бачення П.Богацьким душі поета, його

широкі зацікавлення творчих пошуків. Шевченкознавець-Богацький апелює не до «самоти», а до всеосяжної творчої особистості, до його інтелекту, смаків та уподобань, до оточення, друзів, які, певна річ, впливали на формування його світогляду, естетичних смаків і несли надію сповнити його безсмертний «Заповіт» – здобути волю Україні.

П.Богацький випередив час і, ніби опонуючи І.Качуровському, наводить слушну думку про те, що «образ жінки-кріпачки нерозривно поєднаний у Шевченка з образом власної матері, яку «ще молодою – у могилу нужда та праця положила», та рідних сестер – Катерини, Ярини, Марії, які «у наймах виросли», та в яких «у наймах коси побіліли». Т.Шевченко був одним із перших, хто став на захист безправної жінки, про що переконують його твори «Катерина», «Сова», «Наймичка», «Відьма», «Слепая». Доля дівчат, які потерпали від нещасного кохання, болем відгукувалася в серці Кобзаря й знайшла відображення у віршах і баладах «Причинна», «Тополя», «Лілея», «Утоплена», «Русалка»… Образи жінок і дівчат у творчості поета не лише трагічні, їм притаманні найкращі риси людського характеру: чуйність, щирість, самопожертва, доброта. Заслуга Шевченка полягає в тому, що він художньо змоделював образ жінки-матері, жінки-кріпачки із внутрішньої потреби – виокремити засобами тропеїзації її чистоту почуттів, моральної краси й материнської величі. Жінка з дитиною на руках завжди була для Шевченка уособленням мадонни, світлим і щирим образом, символом чистоти й святості: «У нашім раї на землі / Нічого кращого немає, / Як тая мати молодая / З своїм дитяточком малим» [Шевченко 2003, 2: 193 – 195].

Умовисновки П.Богацького в статті «Трагедія самотньої душі (Інтимна сторінка біографії Т. Г. Шевченка)» детермінуються елементами матриці суджень, в результаті чого з'являються нові висновки. Умовисновки автор підсилює компаративним ключем, звертаючись до класиків світової літератури Данте Аліг'єрі (1265 – 1321), який у своїх сонетах звеличив символ своєї ідеальної любові до Беатріче та присвятив їй свій твір «Vita nuova» – «Нове життя». У цьому ряду атрибутує образ Лаури в творчості італійського поета Петрарки; Мона-Ліза – в творчості Леонардо да Вінчі; у творчості Ріхарда Вагнера – Матильда Візендок; у Шопена – Жорж Занд («кохання допомагало, як ліки» – вислів П.Богацького). І в

біографії Ґете, Шіллера, Бетховена, Пушкіна, резюмує дослідник, було чимало згадок про їх щасливі і не щасливі життєві любовні зустрічі. «А без них, чи мали б ми такі яскраві твори, як «Ромео і Джульєта» – Шекспіра; «Герман і Доротея» – Ґете і сотки інших сильних, зворушуючих і чарівних витворів творчої фантазії, які є здобутком людського генія», – розмірковує П.Богацький, логічно прокладаючи свій дослідницький «місток» до серця Шевченка, приступаючи, за його ж висловом, до перегортання інтимних сторінок «біографії Т.Шевченка, щоб зрозуміти оту незглибинну тугу його творчости, що випливала з його вічно самітнього серця, його осиротілої душі» [Богацький: 16 квітня].

Трагедія самотньої душі, за П.Богацьким, крилася у неприхильності жінок до сина українського кріпака. Хоча він горнувся до них. Оксана Коваленко була на три роки молодшою од Тараса (1817 р.н.). Підліткова закоханість не переросла у справжнє почуття. Але Тарас про неї не забував, саме їй присвячено вступ до поеми «Мар'яна-черниця». Можна стверджувати, що інтимна лірика посідає важливе місце в житті поета після заслання. Шевченко до останніх днів мріяв створити сім'ю, покладав надію на шлюб з Лікерою Полусмак, а коли мрія не здійснилась, його охопило почуття безнадії та самотності: «Минули літа молодії, / Холодним вітром од надії / Уже повіяло. Зима!» [Шевченко Тарас 2003, 2: 359].

П.Богацький захищає погляд про «нерівне залицяння». Поет не був байдужим до 17-річної Катерини Піунової під час його перебування з осені 1857 до 8 березня 1858 року в Нижньому Новгороді. Йому припала до серця артистка К.Піунова, бо надто була схожа на Оксанку (перше романтично-юнацьке Тарасове кохання). Дарма, що Катерина за нього на 28 років була молодшою, а все ж занотував у «Щоденнику»: «...Видел в ней будущую жену свою, ангела-хранителя своего, за которую готов был положить душу свою». На поетову щирість Піунова не відповіла.

Автор шевченкознавчої розвідки вдається до літературної рефлексії. Він емоційно осмислює твори Кобзаря, який художніми засобами майстерно виводить жіночі образи, жіночу долю. У такий спосіб П.Богацький спроектовує думку на власне дослідження інтимних взаємин Шевченка в реальному світі, його переживань, роздумів над динамікою душевного стану. Зокрема, критик звертає

увагу реципієнта на деталі, факти, події, розповідає про гостини (бал) у 80-річної поміщиці Тетяни Густавівни Волховської в селі Мойсівці, де Шевченко познайомився з дружиною відставного полковника Ганною Закревською та племінницею декабриста Рєпніна – княжною Варварою. Виник химерний любовний трикутник (Ганна Закревська, Тарас Шевченко і Варвара Репніна). Двадцятиоднорічна Ганна Закревська (1822 – 1857) пробудила у Тарасові чуттєві порухи серця. І коли полковник Закревський запросив молодого художника до свого маєтку в Березову Рудку, щоб той намалював портрети його сімейства, Шевченко з радістю погодився. Тарас малював родину Закревських повільно, щоб довше бути поруч із «Ганною вродливою», як згодом він назвав свою кохану в одному із віршів. Водночас тимчасовий притулок Шевченко знайшов у Варвари Рєпніної в містечку Яготині. Княжна, будучи на балу в старої Волховської, загорілася несподіваним коханням до поета і запропонувала йому пожити у своєму маєткові. Проте вона була на шість років старшою від Тараса, до того ж належала до знатного сану, що стримувало сприймати Варвару як свою коханку. Хоча княжна натомість своїх почуттів не приховувала. Зізнавалася у коханні до Шевченка в листах. Подарувала власноруч сплетений шарф. Навзаєм він подарував власний автопортрет. У Яготині Тарас прожив не менше півроку й повернувся знову до столиці царської Росії.

П.Богацький чимало місця приділяє стосункам В.М.Рєпніни і Т.Г.Шевченка. Після смерті Шевченка, дослідники звернулися саме до В.М.Репніної й відчули у її словах езотеричний зміст, щось внутрішньо приховане. Така таємниця не була розкрита до самої смерті княгині. Одначе, 1917 року російський дослідник Михайло Гершензон знайшов й опублікував у виданні «Русские Пропилеи» [Тарас Шевченко 1916: 179 – 199] цікаві документи, знайдені в архіві швейцарського філософа та педагога-мораліста Шарля Ейнера. Критик Богацький рефлектує власну позицію з цього інтимного листування, і як наслідок метатекстові коментарі перетворюються на головну тему твору.

Павло Богацький уперше в українському літературознавстві звертає увагу на листи княжни до філософа та її просторого, але не завершеного прозописьма. Княжна Рєпніна була близько знайома з аббатом Шарлем Ейнером, вона вважала себе духовною донькою

аббата, називала й своїм батьком, сповідалась йому в усіх своїх вчинках і широко листувалась з ним. Знайдені листи та рукописи княжни Варвари і є чистосердечною сповіддю її, і то саме в тій складній душевній ситуації та навіть сердечній завірюсі, яку переживала закохана в Тараса Шевченка княжна. «Певна дівоча скромність та стриманість в словах її листів доповнена була одвертістю і силою малюнку тих відносин в її рукописі, що був незакінченою автобіографічною сповіддю княжни у всьому, що вона пережила, передумала, що сказала сама і почула від Шевченка», – пише Павло Богацький в означеній статті, де також вказує на художній світ повісті, образи персонажів. Шевченко виведений під прізвищем Березовського, а княжна – під ім'ям Віри; у повісті В.Рєпніна змоделювала глибоко зворушливі сцени їхніх зустрічей, розмов, непорозуміння між ними, яке так важко переносила княжна, радість і щастя її при полагодженні добрих відносин, правдиво-братерські чуття.

Літературознавець, перейнявшись художнім світом повісті, резонує повчанням: «Треба читати цю зворушуючу сповідь княжни, щоб відчути глибину й силу того чуття, яке переживала тоді вона, княжна з роду Рюриковичів, до вчорашнього кріпака, в якому високо цінила його “небесне посланство”. Як вона страждала, коли найменша тінь падала на Шевченка, коли він з Яготина нараз виїжджав до маєтків знайомих панів і там, як доходили до неї чутки, в буйній молодій компанії плямив своє ясне поетичне обличчя... Посилаючись на листування з Шарлем Ейнером, автор підсилює свою думку словами Віри Рєпніної, яка висловилась, наче «Шевченко зайняв певне місце в мойому серці... я потай і не усвідомляючи того, почувала ревнощі через ту перевагу, яку він віддавав іншим. Моє захоплення ним виявлялось щораз більше, він же відповідав мені теплим почуттям, але пристрастю ніколи... Коли б я бачила з його боку любов, я, може, відповіла б йому пристрастю... Почуття надто захопило мене, так, що я забула й мою Біблію» [Богацький: 16 квітня]. У такий спосіб автор підтверджує трагедію інтимної душі поета, як й, утім, розчарування адресанта, висловлене в листі до Ш.Ейнера.

Одначе Шевченко ж, резюмує Богацький, і в тих обставинах не згубив рівноваги та розуміння свого стану й ролі. Він був уважним, вдячним і навіть вдавав із себе закоханого, про

що свідчить промовистий факт: читання, присвяченого Шевченком княжні російського твору «Тризна» (9.11.1843), з особливо підкресленою ніжно-глибокою передмовою-присвятою саме їй: «Душе з прекрасным назначением» – та ще в пам'ятний день їх мирової – на розчулену, романтично замріяну вдачу княжни справила сильне, сп'яніле враження, що вона забуває і про різницю їх станів, і різницю їх років (йому було 29, а їй – 35), освіти, виховання і загального світогляду. Про їх роман довго знали тільки три особи (Шевченко, Репніна, Ейнер), але про глибоке приятелювання – і друзі, і вороги. Останні докучали найбільше, бо під час перебування Кобзаря на засланні, княжна Варвара не раз зверталась до самого царя, а ще більше до генералів з ІІІ-го відділу, які, непрозоро натякали їй, що годі просити за такого злочинця, як Шевченко, бо це може відбитись і на її долі. Повертаючись із заслання, Шевченко проїздом через Москву відвідав княжну, хоча й записав у щоденнику, що вона «значно змінилась».

Аналізуючи працю П.Богацького, бачимо певні лакуни, які слід заповнити. Зокрема автор, як і, утім, інші дослідники, не звернув уваги на запис Т.Шевченка щодо зовнішнього і внутрішнього образу В.Рєпніної. Так, 31 жовтня 1857 року занотував: «Вечером И.П.Грасс (йдеться про Іллю Петровича Грасса (1829 – ?), службовця пароплавного товариства «Меркурій». Служив у морському корпусі, на Чорному морі (1846 – 48), на Дунайській флотилії. Вийшовши у відставку й працюючи в нежнєновгородській конторі «Меркурій», цікавився літературно-мистецьким і політичним життям. 2 жовтня 1857 р. Шевченко занотував, що зробив портрет свого знайомого. (Примітка наша. – *Я.Н.*). познакомил меня с Марьей Александровной Дороховой (йдеться про Дорохову Марію Олександрівну (дівоче Плещеєва; 1811 – 1867) – начальниця Нижнєновгородського Інституту благородних дівчат. Після смерті рідної дочки, вона взяла на виховання доньку декабриста І.Пущіна й була для неї як справжня мати (примітка наша. – *Я.Н.*). Директриса здешнего института. Возвышенная, симпатическая женщина! Несмотря на свою аристократическую гнилую породу, в ней так много сохранилось простого, независимого человеческого чувства и наружной силы и достоинства, что я невольно [сравнил] с изображением Свободы Барбье (в «Собачьем пире») (Шевченко називає вірш «Собачий

банкет» французького поета Анрі-Огюста Барб'є (1805 – 1882), який прославляє героїв революційних подій 1830 року в Парижі. Твір переписав поет до «Журналу» 16 і 17 вересня 1857 року. (Примітка наша. – *Я.Н.*). Она еще мне живо напомнила своей отрывистой прямою речью, жестами и вообще наружностию моего незабвенного *друга,* княжну Варвару Николаевну Репнину (курсив наш. – *Я.Н.*). О если бы побольше подобных женщин-матерей, лакейско-боярское сословие у нас бы скоро перевелось». Отже, Шевченко чітко назвав княгиню другом. Все решта – фантазія дослідників, яку породила уява Рєпніної. Княгиня Рєпніна справді була настільки закохана в художника й поета, що вирішила про нього написати роман, про що 19 березня 1844 року повідомляє своєму адресату Ейнару: «После отъезда Шевченко... мне пришла охота написать роман о Шевченко, и на это я употребляла немногие свободные часы, какие у меня были» [Тарас Шевченко 1916: 186]. Варвара зберігала й листи від Шевченка, але їх у неї забрав Олексій Васильович Капніст (1796 –1867), яких і досі не знайдено. До речі, саме Капніст у середині травня 1843 року, коли Шевченко дістав відпустку в Академії мистецтв, привіз поета до Яготина і познайомив з родиною князя Миколи Рєпніна-Волконського. Отже, знаючи добре Олексія Капніста, як друга сім'ї, В.Рєпніна сміливо передала адресовані їй листи Шевченка.

На засланні, пострижений у солдати, Кобзар згадував про Закревську, присвятивши їй вірші «Г. З.» («Немає гірше, як в неволі...») та "Якби зустрілися ми знову". Але зустрітися зі своєю пасією йому ніколи не довелося, вона померла у 35-річному віці саме тоді, коли поет отримав звільнення від 10-річної солдатчини.

Чимало місця П.Богацький відводить останньому коханню поета. Йдеться про 19-річну дівчину – Лукерію Полусмак, котра наймитувала в Петербурзі. Дослідниця Надія Наумова у статті «Літо останнє. Остання любов» атрибутує за спогадами сучасників поета історію його останньої любові. З Ликерією Полусмак він зустрівся 1860 року. Вона була родом із села Липовий Ріг під Ніжином, кріпачкою і сиротою. «Історію їх стосунків (що аж ніяк не вкладаються в поняття «роман»), його захоплення нею і болючого розриву знав весь Петербург, починаючи з кола земляків-українців, справжніх друзів таких, як Куліш, Костомаров, Білозерський, Тарновські, Лазаревські, і закінчуючи художником

Мікешиним і російським письменником Тургенєвим. Свої спогади, де більше говориться про Ликеру, ніж про Шевченка залишили багато сучасників. Сам же Шевченко ніколи не говорив багато на цю тему, що цілком зрозуміло» [Наумова: 16 квітня].

Зовсім інша версія у П.Богацького щодо історії взаємин з Ликерою, ніж про це пише Н.Наумова. Дослідник завважує, що на слова й прохання дівчина Шевченка не зважала, а його залицяння приймала за жарт. Дарунки його приймала, але їх не цінила, лише пишалась ними перед іншою прислугою. На освідчення Шевченка 27 липня 1860 року вона відповідає так само, як відповіла і Харитя: «що вона його не любить і за його старого, лисого пана не піде заміж...» [Богацький 2003: 366]. До речі, наймичка троюрідного Шевченкового брата Варфоломія Харитина Довгополенко була однією з претенденток на шлюб із поетом, але 19-річна селянка вважала Тараса занадто великим паном і через те не погодилася на шлюб.

Шевченко написав поезію, присвячену Ликері, і разом з іншими дарунками посилає їй. А вона на цей шляхетний дар його серця і душі цинічно відповідає: «милы Тара не посилай ты міне етих бумажок у нас в сортыри их есть много...». Подібні вибрики тяжко переживав Шевченко і досить було дрібниці, аби поет розірвав свої відносини з Ликерою – це сталося 18 вересня 1860 року. Шевченко був прихильником родинного життя, любив родину, любив дітей. Ликера здавалась йому «вечірньою зорею» на його романтичному небі. Проте мрія залишилась нездійсненою. Дарма простакувату українку Тарас зваблював дорогими подарунками: накупив їй сукна, капелюшків, туфель, перснів, білизни, сережок з медальйонами, коралів, Євангеліє в білій оправі із золотими краями. Дослідниками доведено, що лише за один день (3 вересня 1860 року) він витратив на презенти понад 180 рублів. Одначе дівчина не захотіла залишати столичного життя і переїжджати в Україну, щоб жити у селі. Вона відмовила українському художникові, поету й вийшла заміж за перукаря Яковлєва. Лише в 1904 році, по смерті свого пияка-чоловіка, Лукерія Яковлєва-Полусмак, залишивши дітей в Петербурзі, приїхала до Канева і щодня приходила на могилу Шевченка. Відвідуючи меморіал, у книзі відгуків жінка залишила розпачливий запис: «13 травня 1905 року приїхала твоя Ликера, твоя люба, мій

друже. Подивись, подивись на мене, як я каюсь…» [Наумова: 16 квітня]. Остання любов поета померла 4 (17) лютого 1917-го на 77-му році життя в Канівському притулку для перестарілих людей.

Таким чином, Павло Богацький не лише аналізує романтичні взаємини Шевченка з жінками, а й літературно-художній світ, в якому інтимна лірика посідає важливе місце. Дослідження Богацького розкриває образ Шевченка-мрійника; він постійно думав про створення сім'ї, покладав надії на шлюб з Лікерою Полусмак, але, як зазначено вище, мрія не здійснилась. Особисті взаємини з жінками знайшли своєрідний відгук в літературно-художній, епістолярній та мемуарній спадщині письменника.

Отже, образ Тараса Шевченка Богацький змоделював в емоційній тональності, але така тональність викликана внутрішньою формою, екзистенційним потенціалом, що спонукав автора не так до строгої наукової тональності, як пієтету (глибокої пошани) до поета, щирою захопленістю його творами інтимного характеру. Однак означена стаття П.Богацького, як й інші його шевченкознавчі праці, надруковані в Україні й за кордоном, збагачують сучасну українську літературу, підносять її престиж у світовому культурному просторі. Його звернення до Т.Шевченка є актуальним для українського суспільства, виступає засобом національної самоідентифікації, адже великий Кобзар був і залишається однією з найважливіших складових української культурної традиції. П.Богацький належав до тих дослідників, хто найчутливіше поставився до національного аспекту світогляду і творчості поета, оскільки заглиблювався у його внутрішній світ, виходячи не лише з власних міркувань чи припущень, а передовсім з наукових концепцій як й, утім, з ідейних орієнтирів. Ідеї шевченкознавця-Богацького унісонують ґенезі літературно-естетичної системи мислителя, що увібрала в себе чітко обумовлений комплекс ідей, концепцій. Осердя його рецепції Шевченка міститься в літературознавчих дослідженнях та укладених бібліографічних працях, що артикулює сильний голос шевченкіани за кордоном й україніки зокрема.

Література:

Богацький 2005: Богацький Левко. Про наукову і творчу спадщину батька / Левко Богацький // «Просвіта» в духовно-

культурному піднесенні України: Зб.наук.праць. / За ред.В.П.Мацька. – Хмельницький: Просвіта, 2005. – С.177 – 183; Богацький 16 квітня: Богацький Павло. Трагедія самотньої душі (Інтимна сторінка біографії Т. Г. Шевченка) / Павло Богацький [електронний ресурс]. // Режим доступу: http://www.yatran.com. ua/articles/579.html (Переглянуто 16 квітня 2013 р.); Богацький 2003: Богацький Павло. Архіви [Текст] / Зібр. Л. Богацький. – Sydney: [б. в.], 2003. – 432 с. – Біблігр.: с. 423 – 431; *Дорошенко 1926*: Дорошенко Володимир. Шевченкознавство в 1925 р. / Володимир Дорошенко // Славянска книга (Прага) – 1926. – Ч. 44. – С. 215 – 220; Качуровський 1962: Качуровський Ігор. Поет самоти і безнадії / Ігор Качуровський // Україна і світ. – 1962. – №24. – С.39 – 42. Тут слід зазначити, що журнал «Україна і світ» засновано 1951 року. Перші числа редагував письменник Сергій Ледянський (справжнє прізвище Кокот; 1906 – 2000), та невдовзі, за І.Качуровським, «редагування перейшло до войовничого прозеліта-католика Іллі Сапіги (який ставив знак рівності між більшовизмом та православ'ям)», фактично редагував часопис І.Костецький. – Див.: Ігор Качуровський. Перекладачі української діаспори. / Ігор Качуровський // Електронний ресурс. – Режим доступу: http //ukrlife. org/main/minerva/kachurovsky.htm. (Переглянуто 2.08.2013 р.); Лист 1998: Лист Левка Богацького до Віталія Мацька від 9 липня 1998 року зберігається в сімейному архіві В.Мацька; Наумова 16 квітня : Наумова Надія. Літо останнє. Остання любов [електронний ресурс] / Надія Наумова. // Режим доступу: http://www.shevkyivlib.org.ua/ shevchenkiana/mistets-na-storinkah-zmi/448-mitets-na-storinkah-zmi-2011-to-ostanne-ostannja-ljubov.html (Переглянуто 16 квітня 2013 р.); Тарас Шевченко 1916: Тарас Шевченко и княжна В.Н.Репнина // Сборник «Русские пропилеи». – Т. 2: Материалы по истории русской мысли и литературы, собрал и приготовил к печати М.Гершензон; изд. М. и С.Сабашниковых. – М., 1916. – С.179 – 263; Тут же на стор. 179 – 199 опубліковано в перекладі з французької уривок листа-сповіді Варвари Рєпніної до аббата Шарля Ейнара від 27 січня – 1 березня 1844 року (з Яготина в Швейцарію); див. також: В.Н.Репнина. Шевченко в Яготине [електронний ресурс] // Режим доступу: http://litopys.org.ua /shevchenko/dod1962.htm (Переглянуто 18 квітня 2013 р.); Шевченко Тарас 2003: Шевченко Тарас. Зібр. Творів: У 6 т. / Тарас

Шевченко. – К.: Наукова думка, 2003. – Т. 2: Поезія 1847 – 1861. – 784 с.

Oleksandr Tkachuk (Ternopil)

УДК 821.2
ББК 83.3 (4УКР)

Romantic discourse of «Haidamaki» poem by T. Shevchenko

The poem «Haidamaki» is investigated as a lyric-epic poem, which is built on principles of romantic discourse. There is explored the interconnection with the genre of heroic epic, the peculiarity of the narrative distance between the storyteller and represented events. The romantic means of composition and principles of design of characters are traced in the context of lyric manner of the story narration.
***Keywords**: lyric-epic poem, epopee, discourse, storyteller, Byronic poem.*

У статті досліджується поема «Гайдамаки» як ліро-епічна поема, побудована на засадах романтичного дискурсу. З'ясовуються взаємозв'язок з жанром героїчної епопеї, специфіка наративної дистанції між оповідачем та змальованими подіями. Простежуються романтичні прийоми композиції та принципи моделювання характерів у контексті ліричної манери оповіді.
***Ключові слова**: ліро-епічна поема, епопея, дискурс, оповідач, байронічна поема.*

Genre nature of the poem «Haidamaki» does not have a single meaning. It corresponds to the epopee genre because of the character of the questions touched; however, it significantly differs from the classic standard of heroic epopee in the way of narrative implementation and sužet-compositional structure. An epic poem did not spread in Ukrainian literature and, moreover, in a time of writing of «Haidamaki» this genre variety of epos stepped back to the background. Style features of «Eneyida» by Kotlyarevsky are indicative in this regard; it, on one hand, was a travesty of a classic heroic epopee, and on the other – it eventually acquired the high sounding in the closing chapters and that witnessed the necessity of the artistic mastering of category of epic. A romantic poem dominated already in European literatures in the time of creation of «Haidamaki». Poetic story (powieść poetycka), to which

combinations of the epic and lyric beginnings are inherent, was blooming in Polish literature in 1825 – 1830. These peculiarities were expressed in moods, in attitude towards represented, in authorial addresses to the reader, pulling the hero, which is close to the poet, to foreground of a narrative, disruption of composition, even in fragmentary way of storytelling and elements of mystery in a plot. Also authors underlined the presence of historical and national coloring («Lithuanian story», «Ukrainian story») [8, P. 5]. An example of such variety of poem is Seweryn Goszczyński's «Zamek kaniowski», which is similar in motifs with «Haidamaki». Russian literature also mastered such genre model through «Byronic» poem, in particular in form of «eastern» poems by Alexander Pushkin.

One of main genre features of epopee is depiction of events of great social-historic value. Therefore, putting an object of depiction in the first place D. Chalyi defined genre of «Haidamaki» as a romantic epic [10, p.34]. Classical heroic epopee had a linear presentation of events, there was unfold a consistent causal relationship from the beginning to the end of the story being told. In this case narrator drew attention to the detailed description of the external objective circumstances and conflict advance. The main role in the discourse was assigned to the characters and subjective expression of lyrical narrator was reduced to a minimum. As you can see, the nature of the history of «Haydamaki» is far removed from the classical standards of the heroic genre. This contrast to the epic genre and its structure drew attention of academics. M. Hnatyuk argued that at its core «Haidamaki» by T. Shevchenko is a lyric-epic romantic poem of heroic content [2, p.48]. This view is shared by modern scholars, considering «Haidamaki» a national epic modified with lyrical and romantic intentions [4, s.159].

«Haidamaki» is based on the new at the time of composition principles of romantic poem with its fragmentariness when the author freely behaving with plot detail reflects only the most dramatic «vertex» episodes. Compositional correspondence of T. Shevchenko's poem was noticed by M. Hnatyuk: «Some traditions of «Byronic poem» with its free composition is felt in T. Shevchenko's «Haidamaki» [3, p. 32]. Critics perceived such compositional organization of the material ambiguously. «Eastern» poems reception by A. Pushkin, which supporters of Romantic movement greeted favourably and followers of traditional forms were sceptical to plot composition of «Byronic»

poems, could serve as an example. «All reviewers dealing with the 20 years of the nineteenth century stopped at the «fragmentation» of Pushkin's poems, the structure of which they opposed to the usual coherence and completeness of the heroic epic of the old style", — said V. Zhyrmunskyi [5, p. 69 The latest were amazed with incompleteness, absence of clear solutions (compare with the remark by O. Ohonovskyy who prefers to learn more about the future Yarema); it is meant that the action in the scene is interrupted and does not have an end.

Ivan Franko also critically treated the composition plan of the poem. Specifying the evolution of aesthetic requirements for general construction of the work of art, the critic pointed out that, at present, the main requirement for unity of action remains. The author has to keep the reader's attention around a central theme. In his view, T. Shevchenko failed to comply with this principle in "Haidamaki". At the beginning the protagonist seems to the reader to be Yarema, but in the subsequent story parts his role drifts to the background. As I. Franko states hereafter Zaliznyak and Gonta come to the foreground, which are ultimately connected to the climax: "When the supreme point of the poem should be considered the brightest depicted image of Uman massacre, we have to remember that this image of so named anticipated poem fits only superficially — that there the same people act who did this before — or even at the beginning of the poem, which so vividly touches our sympathy and does not fit it" [9, p.53]. If we assume that the main storyline is associated with the Ukrainian people, and the "main action — revenge on the enemy-oppressor", then, according to critics, it is unnecessary to exercise the author excessive attention at the story beginning to Yarema and Oksana; the people as protagonist of the poem is not manifested [9, p.53].

This I. Franko's reception, in our opinion, is dimensioned with the fact that he limits the work by T. Shevchenko with the requirements of epic. These introductory remarks about the historicity / non historicity of "Haidamaki" poem suggest above mentioned reading expectations. Therefore branched storyline and new compositional techniques cause its resistance. T. Shevchenko took the principle of compositional vertex from romantic poem when the story is subjected to dramatized episodes, which are outlined as: Churchwarden killing by Confederates, "sanctification" of knives, Yarema's revenge, rebels' "feast" and Gonta's his children execution [3, p.73]. Thus the author can

arbitrarily (compared with an epic story) handle material that also shows Yarema's participation sketched with only a few strokes in the uprising. Thus when modelling Yarema's image the author uses romantic techniques. As a romantic hero, he is disappointed in life, although the reasons for this mental confusion, unlike of Western Romanticists, T. Shevchenko clearly outlines. It powerless national situation, the lack of well-being, and hence the ghostly chance to have a family. Yarema's image is portrayed in the mainstream of romantic antithesis: depiction of the innkeeper Leiba exploitation is changed with lyrical reflections of the hero on his own destiny. The inner world of a person is opposed to inhumane external environment that emphasizes the contrasting descriptions of Leiba's family life. Romantic concept of the hero can be traced in subsequent episodes. Section "Tytarivna" starts with typical romantic picture: «Ярема співає, / Виглядає; а Оксани / Немає, немає. / Зорі сяють; серед неба / Горить білолиций; / Верба слуха соловейка, / Дивиться в криницю; / На калині. Над водою, / Так і виливає, / Неначе зна, що дівчину / Козак виглядає» [11, p.142] ["Yarema sadly sang this song / While strolling by the grove; / He waited for Oksana long — / Until he gave up hope. / The stars came out; a silver ball, / The moon shove in the sky; / The willow gazed into the well / And listened as nearby / A nightingale gave all he had / In heart-entrancing trill, / As though he knew the Cossak lad / was waiting for his girl"]. These lyrical preludes are typical for romantic "Byronic" poem; they usually depict a "picture of evening or night with traditional recurrent motifs - the last rays of the sun, the moon and the stars that shine in heaven, nightingale song, remote streams murmur or rippling river waves "[5, p.81]. For example, such a picture of the night we meet at Byron in "Lara" and "The Siege of Corinth" in A. Pushkin's "Poltava". They function as a sort of decoration and are related with hero's date motive or "night visiting" ("Siege of Corinth"), which could be observed in T. Shevchenko's Yarema and Oksana meeting. So is defined romantic storyline — the story of two lovers who fall into the abyss of historical events. The second part of composition are landscape paintings being a dramatic overture to the next development steps. The beginning in "Holiday in Chigirin" in which the narrator's current lyrical digressions are present along with descriptive passages is an example: "Із-за лісу, з-за туману / Місяць випливає, / Червоніє, круглолиций, / Горить, а не сяє, / <…> У темному гаї, в зеленій діброві, / На

припоні коні отаву скубуть; / Осідлані коні, вороні готові. / Куди-то поїдуть? Кого повезуть" [11, с.148]. ["Out of behind the forest, the fog / the month is coming / red, chubby, / is litting, not shining, / <...> In dark woods, amidst the green oaks, / tethered horses are cropping; / Saddled horses, ready. / Where do they go? Whom are going to take"]. As in "Byronic" poem they prepare the reader to accept the next rapid developments; they convey the exotic flavour of the circumstances such as the depiction of the pirate camp in "The Corsair" and the Turkish army before besiegement in "Siege of Corinth" by Byron. However, these descriptive pictures were in epic poem, but there they are marked with thoroughness and presence of heroic pathos (which shows Ivan Kotlyarevsky's "Eneida" that parodies this compositional device).

The epilogue in "Haidamaki" makes it related to romantic narrative. As in a romantic poem the story development abruptly ends after Gonta has buried his sons. Reader only guesses about the future fate of the characters, however, in T. Shevchenko's work he gets scant information about the death of the leaders of the uprising, but in the very epilogue. We see neither further course of the uprising nor the depiction of the defeat in the book instead epilogue is the narrator's digression and there are only some details about the fate of the characters. There is interpreted the historical significance of the Haidamaki's uprising, but along with that there are used techniques characteristic to romantic narrative poems. The scene with Yarama at Gonta's grave is characteristic: "Один тілько мій Ярема / На кий похилився, / Стояв довго. «Спочинь, батьку, / на чужому полі, / Бо на своїм нема місця, / Нема місця волі…" [11, с.189]. ["Yarema, leaning on his staff, / Long stood beside the grave, / "Rest, father, in this foreign place, / For in our native land / No longer is there any space, / Nor freedom to be had.... "] It resonates with similar motifs that occurred in European Romanticism. Pictures of desolated places, ruins, grave — this is the topos portrayed by romantics. G. Bayron portrayed heroine's grave in "The Bride of Abydos", the fountain erected in memory of the heroine is in this role in Pushkin's "The Fountain of Bakhchisaray". Even Yarema's pose, who "leaning on his stsff" resembles characters designed by romantic poets. This is Byron's Corsair who conceived leaned on the sword, it is, Selim, who bowed his head in his hands and is looking at the sea's horizon. Epilogue enables the lyric author to submit the result of depicted events and to express the summary evaluation. This is

characteristic to "eastern" poems by A. Pushkin, the same semantics is used by T. Shevchenko. Yarema himself in the epilogue is only outlined; the inner world is shown through outward signs. The author is not following the precursors, which were representing a picture of the inner world of the hero with typical romantic motifs of sadness and disappointment. Instead, the lyrical author's meditation on the past comes to the foreground in the narrative of "Haidamaki" poem. It should be noted that the interpretation of unusual past, which is opposed to grey modernity, is found in Byron, particularly in the depiction of the image of Greece. Such motif is unfixed in the artistic structure of a romantic poem; it can occur both at the beginning and in the epilogue. In T. Shevchenko we see that the final argument resonates with philosophical meditation of the beginning of the poem. T. Shevchenko's epilogue echoes with the help of the presence of so-called biographical element when the narrator speaks of himself, recalls similar events from his own life. These biographical moments appeared in Byron, usually in the middle of the poem. In Pushkin's "eastern" poems, including the "The Fountain of Bakhchisaray", biographical information is at the end of the work. Two authors have in common the excursions that go beyond the individual life of the authors-narrators and are related to the issues of national life.

As it is known, lyric writer clearly expresses his emotional involvement in the romantic discourse, he empathizes with his characters, expresses evaluative judgements, appeals to his characters, the reader, i.e. takes the characteristics of direct, explicit narrator. The narrator prepared the reader to perceive future events already in Byron's works. His lyrical digressions formed the reader's emotional background that prepared to understand these dramatic turns in the fate of the characters. Thus, T. Shevchenko's narrator empathizes and sympathizes with the fate of orphan Yarema, expresses sorrow for the past of hetman's capital at the beginning of the section "Holiday in Chigirin", thus indicating that the uprising is the cause of the lack of Ukrainian state, which would protect the interests of the Ukrainian people. The explicit narrator often addresses the reader focusing on the didactive role of the story: "Слухайте ж, щоб дітям потім розказати, / Щоб і діти знали, внукам розказали, / Як козаки шляхту тяжко покарали / За те, що не вміла в добрі панувать" [11, с.158]. ["Now listen closely, later to retale / It to your children, their to theirs, so they / Should know

how Cossacs made the gentry pay / For their misrule, when Polish lords held sway."] There are voiced the motifs of punishment, revenge and at the same time it forms the reader's perception of the story as a legendary one that was passed from generation to generation. This compositional device played an important role, because the episodes of the artistic structure of romantic poems were not associated clearly with cause-and-effect relationships. Instead episodes are linked together not with a pragmatic and logical sequence of connections but general emotional tone [5, p.61]. Such emotional tone is set with the landscape pictures throughout the text, such as multiple images of the moon, which resonate with reference to the forces of nature, are characteristic to the heroic epic: «Місяцю мій ясний! З високого неба / Сховайся за гору, бо світу не треба; / Страшно тобі буде, хоч ти й бачив Рось, / І Альту, і Сену, і там розлилось, / Не знать за що крові широкеє море» [11, с.159]. ["Oh bright-shining moon! Climb down from the sky / And hide behind the hills, don't give us your light; / For you'll be appalled, although you have seen / At Alta and Ros, and also the Seine, / Whole oceans of blood, spilled no one knows why."] These narrator's considerations allow to trace not only the attempts of emotional impact on the reader, but also historiosophical considerations that extend the philosophical, moral and ethical and proper historical context. As we can see the narrator reflects on the nature of human evil that lasts forever in cosmic cycle. It encompasses the events from Kievan Rus and these are not just battles, but events of national importance; it also includes those related to the individual human being. This allusion testifies the murder of Boris on the Alta River and the subsequent struggle for the throne between Sviatopolk the Accursed and Yaroslav the Wise, which ended with the battle on the Alta River. Similarly, the fate of T. Shevchenko's romantic hero Yarema is related to the events of historic proportions. As you can see, T. Shevchenko's narrator is not so much concerned about the disclosure of details of the fight, but forms reader's reception of the Haidamaki's uprising as of significant historical phenomenon.

In this context, let's have a look at I. Franco's arguments who pointed to the lack of straight compositional core of the poem: "Gonta's children murder was not prepared for the reader felt no anxiety, no hope, except common, painful feeling that there would be a great massacre" [9, p.54]. Actually critic points out that uniting factor is the

aforementioned emotional tone, however, as already stated, in terms of romantic discourse, this is not a disadvantage if you use "vertex" compositional principle. In such artistic structure the important role is reserved to the lyrical narrator who intervenes in the story. Heterodiegetic narrator united free composition, he justified its shape and therefore teller acted as an important compositional device [7, p. 52]. Undoubtedly, this function performs the narrator in "Haidamaki". There are at his disposal lyrical descriptions that prepare the reader expectations, evaluative judgements about the actors, explanations of their actions, openings of the inner world of the characters and their own lyrical digressions, which may contain not only moralistic conclusions, but also figure out the cause-effect connections guiding the reader from one episode to another. Understanding of such role of lyrical narrator is supported with T. Shevchenko's work on the following versions of the poem. Fedir Vashchuk, analysing T. Shevchenko's work at "Haidamaki" in "Kobzar" of 1860 in comparison with its first edition, stated that the basic precept of the editorial work was "to achieve the organic unity of form and content, to improve architecture of the whole poem, a harmonious combination of all of its parts, to achieve uniform composition and structural record" [1, p.29]. The writer has made various changes, renamed chapters and added clarifications of historical character. However, among the amendments there is a group of verses, which were introduced at the end of the chapter before starting the next. For example, there were inserted rows at the end of the section "Lebedyn": «Не журися, сподівайся / Та богу молися, / А мені тепер на Умань / треба подивитися» [11, с.179]. ["Do not worry, hope / And pray to God, / And I must / see Uman"]. F.Vaschuk noticed the compositional function of this narrator's lyrical digression remarking that it has two reasons: "Firstly it logically completes, frames preceding chapter, and secondly it is aimed at the following — "Gonta in Uman "[1, p.30]. Along with clarifying changes of auctorial discourse of narrator T. Shevchenko resorted to changing narrative representation of events. Thus, the "Feast of Lysyanka" episode originally told as quotational dramatized discourse — Yarema's and Gonta's dialogue, and then it was changed to the transposed discourse as narrator recounts events less interspersing into heroes' speech. Thus, the author tried to avoid too much emphasis on the transient moment, because the most intense moments in the poem are presented in dramatized scenes, which

depict the dramatic story change; instead resuming to lyrical story the narrator links the following key episodes. Except meaning the main scenes are outlined that they are rendered in the present tense; they contain direct speech of heroes; the picture unfolds with minimum intervention of the lyric author as if before the reader's eyes. Churchwarden murder scene, events in Chigirin are shown as a dramatic performance. When the narrator describes a banquet in Lysynka, his speech is interrupted by numerous remarks of characters that gives the impression of a fast tempo, vociferousness of haidamaki's festivities. There is no thoroughness in the depiction of events; the narrator draws images only with individual strokes.

Romantic poem had minimum of generalized fragments, in which teller would recount events. "Vertex" episodes dominate in the romantic narrative and the author ignores all non-essential focusing the reader's attention at the most dramatic moments at the expense of the links between the parts of the poem. Therefore, it may seem to the reader that there is no action development in the story and this or that scene is unnecessary, as it is different from the previous meaningfully or emotionally. An example may serve the description of the above mentioned haidamaki's banquet in Lysynka, and then — in Uman. These scenes were used to reproach to the author to say that they are artistically of little importance, to accusing him of chanting massacre. According to I. Franko "it was possible to avoid repeating the description of fires and bestial feasts among the corpses and destruction" [9, p.55]. It is also pointed to the ambiguity of these terrible pictures in modern literary criticism. Thus, O. Zabuzhko draws attention to violent Dionysian people's fleshliness in haidamaki's celebration depiction, but humorous folk culture, in her opinion, can not bring the subject (possessed with a thirst for revenge people) from the circle of earthly hell. As the material-physical dimension loses its life-affirming nature and depicted folk comicalness is weak [6, p.110-111]. It is worth be noted that the appearance of such pictures in "Haidamaki" is primarily conditioned with to the literary tradition. As for chapters "Red feast", "Feast in Lysyanka" there is used "a traditional symbol of epic poetry as a feast in the sense of battleground" [10, p.57-58]. Feast after defeating enemies — is the motif of the heroic epic in the world literature. Hence it seems that when the author moves away from the romantic discourse,

even to the sphere of folklore imaginative thinking, then as if it leads to loss of art.

It is worth to mention aesthetic experience of A. Pushkin that after a cycle of "eastern" poems with their poetic Byronic expressiveness moved to creation of the epic poem, namely "Poltava". The artist conceived the poem not in the traditional framework of heroic epic but in instated under the influence of Byron compositional form of lyric poem of romantic era [5, s.200]. Epic part led to more consistent account of events and to the dominance of narrative element. The poem has no spectacular beginning and there is an introduction and the events are developing in chronological order. The narrator tells a linked story, describes the motives of actions, estimates characters. This is not a collection of episodes, but a solid story. The author saves a line of romantic love of Mazepa and Maria. There can be noted a departure from the psychological characteristics of the Byronic type to clearly outlined moralizing attitude to the characters, whereby Mazepa — heroic villain. This maintains an important role of lyrical narrator, who has a wide range of expression as in the romantic lyric-epic poem.

That epic element affects the artistic structure, even if the author works in line of the romantic discourse. This is evident in T. Shevchenko's poem, who is tackling the historical material used chronological account of events, he gave an extended exposition of historical character in the "Introduction", his lyrical narrator serves as compositional device combining with his speech separate pictures. There are present narrative moments in the work when the narrator conveys the rebellion events, but, as already mentioned, there is no full exposition of the Koliyivshchyna history there. It is more expressive presentation of revenge of rebellious people with folk imagery, where the romantic hero is backgrounded. The author specifies only two points: episode of consecration of knives and culminating picture in Uman.

If we compare the "Poltava" and "Haidamaki", it is clear that T. Shevchenko went the other way. Pondering at the attempt of the Russian poet to transfer the romantic discourse to epic, V. Zhyrmunskyy pointed to the evolution of Pushkin in "Poltava", his departure from the "eastern poems": "Byron sought primarily emotional expressiveness, the direct expression of lyrical excitement and the declamatory and melodramatic emphatic glamour. Pushkin seems deliberately refrained

from direct expression of emotional excitement and stops at everyday, almost trivial detail of external, objective reality and thus reaches with this modest constraint higher tragic tension "[5, p.216]. T. Shevchenko, on the contrary, does not give up the emotional content while discling epic theme. While working on the poem, he rather strengthened it, that is confirmed with the entry of the poem written later than the work itself. P. Kulish's view that the introduction adds nothing to the development of the poem is incorrect, and, therefore, it should be removed (letter dated July 25, 1846). On the contrary, the introduction organically combines lyrical narrative style in the body. It was very appreciated by I. Franko indicating that the lyrical digressions and reflections of the poet are the most valuable in the poem.

The poem's introduction played an important communicative function. T. Shevchenko, unlike the West-Europen, Polish, Russian Romantics, was a poet of enslaved nation. Colonial status of Ukraine affected the functioning of the literature that had just emerged on the basis of the Ukrainian language. Therefore the introduction prepared the reader to accept the work written on a new basis, which shows haidamaki's rebellion from unusual side to readers. T. Shevchenko could not rely on tradition or Ukrainian epic poem; and the topic was not also worked out. On the contrary, the official historiography interpreted uprising of Ukrainian peasants negatively, seeing it as anarchic force aiming at their own enrichment at the expense of their masters. Condemnation of Haidamaki also sounded in artistic works of Polish writers. Instead, the reader can only know a romantic interpretation of a thief in the work of the Romantics, but it is not directly correlated with the popular uprising. The author defended his choice of language, themes and principles of depiction because he knew the reaction to the emergence of "Kobzar".

In addition, the introduction played another important function, i.e. to create an image of the lyrical narrator. This is the role performed with the preface to the first part of "Evenings on a Farm Near Dykanka" by Nikolai Gogol, which shows the image of Rudy Panko and disclosures his world outlook. In the very way T. Shevchenko forms the reader's an idea about the narrator's world view, his understanding of the historical past of Ukraine. In the introduction, the poet establishes the artist as demiurge who creates artistic fiction while aware of its important social role. This justifies many metalepsises, interference in

the artistic world in the author's work, his omniscience. However, the narrator resorts to communication game in the text of the poem: he knows about the future course of events, because he talks about past events, but he views it as a surprised or agitated observer of events. This is done in order to form a relationship with the reader to the events depicted, but avoid intrusive moralistic or ideological positions (as found in Pushkin's "Poltava").

Thus, the lyric-epic poem "Haidamaki" is based on the principles of romantic discourse. The author does not set out a purpose to create a heroic epic as it is indicated by including narrative distance between the narrator and depicted events. This allowed him to creatively apply picture romantic composition techniques and principles of modelling characters for a major historical event. Lyrical style narrative showed the author's talent even in developing such controversial topic in the eyes of readers.

References:

1. Ващук Ф. Шевченкознавчі праці: зб. Статей / Федір Ващук. – К.: Агентство «Україна», 2011. – 304 с.

2. Гнатюк М. Поема Т.Г. Шевченка «Гайдамаки». – К.: Держ. в-во художньої літератури, 1963. – 172 с.

3. Гнатюк М. Українська поема першої половини XIX ст. – К.: Вища школа, 1975. – 167 с.

4. Дзюба І. Тарас Шевченко. – К.: Альтернативи, 2005. – 702 с.

5. Жирмунський В. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. — Л.: Наука, 1979. – 420 с.

6. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. – К.: Абрис, 1997. – 142 с.

7. Мильдон В. Очерк теории прозы. / В.И.Мильдон. – М. – СПб.: Модерн-А. Центр гуманитарных инициатив, 2010. – 360 с.

8. Стахеев Б. Предисловие // Польская романтическая поэма XIX века. пер. с пол. – М.: Художественная литература, 1982. – 343 с.

9. Франко І. Причинки для оцінення поезій Тараса Шевченка // Франко І. Шевченкознавчі студії / Упоряд. М.Гнатюк. – Львів: Світ, 2005. – С.45 – 56.

10.Чалий Д. В. Епопея в російській та українській літературах XIX ст. – К.: Наукова думка, 1980. – 222 с.

11. Шевченко Т. Пов. зібр. творів: У 12 т. / Редкол.: М.Г.Жулинський та ін. – Т.1: Поезія 1837 – 1847. – К.: Наук. думка, 2001. – 784 с.

Рецензенти: Гуляк А.Б., проф. (Київ)
Ткаченко О.Г., проф. (Суми)

Пасічник О. В., доц., (Кременець),
Якимович В. А., (Кременець)

ББК 83.3 (4УКР)
УДК 821.161.2

Негативний стереотип москаля в поемі «Катерина» Тараса Шевченка та повісті «Москалиця» Марії Матіос

Стаття присвячена особливостям візуалізації образу вояка-москаля в поемі «Катерина» Тараса Шевченка й повісті «Москалиця» Марії Матіос. Стверджується, що цей персонаж – негативна, підступна та аморальна людина. Аналізується життєвий шлях головних героїнь Катерини і Северини, вказуються причини їхньої важкої долі.

***Ключові слова**: Тарас Шевченко «Катерина», Марія Матіос «Москалиця», вояк-москаль, Северина.*

Статья посвящена особенностям визуализации образа воина-москаля в поэме «Катерина» Тараса Шевченко и повести «Москалица» Марии Матиос. Утверждается, что этот персонаж – негативный, непорядочный и аморальный человек. Анализируется жизненный путь главных героинь Катерины и Северины, указана причина их трудной судьбы.

***Ключевые слова**: Тарас Шевченко «Катерина», Мария Матиос «Москалица», воин-москаль, Северина.*

The article deals with peculiarities of rendering of a soldier image in poet "Kateryna" by Taras Shevchenko and story «Moskalytsya» by Maria Matios. The negative image of the treacherous and immoral man is point out. The life path of the main characters Kateryna and Severyna is analyzed; the reasons of their misfortune are outlined.

***Keywords**: Taras Shevchenko «Kateryna», Maria Matios «Moskalytsya», soldier, Severyna.*

У художньому доробку Тараса Шевченка особливе місце займають твори, присвячені долі жінки й ширше – жінки-матері в суспільстві. Ця тема є наскрізною в поемах «Відьма», «Катерина», «Марія», «Наймичка», «Слепая» та ін. Так, у центрі твору «Катерина» – образ збезчещеної «москаликом» дівчини, яку осуджують оточуючі. Цей москаль – Інший, чужий, а пов'язана з ним історія Катерини – це історія зневаженого й осміяного кохання.

На сьогодні залишається проблема відсутності остаточного формулювання наукового визначення поняття «чужий». У словнику української мови в 11 томах виділено основні значення цього поняття: не свій, незвичний за виявом, не рідний, незнайомий, чужорідний, іноземний, дивний [Білодід 1980: 377]. У підручнику Т. Грушевицької і В. Попкова «Основы межкультурной коммуникации» термін «чужий» трактуєтьсь як зловісний, той, що несе загрозу для життя [Грушевицкая 2002: 8]. Крім того, як зазначає Л. Виноградова, «оппозиция своего и чужого осмысляется в категориях разноуровневых связей человека: кровно-родственных (свой-чужой род, семья), этнических (своя-чужая тема, народность, нация), языковых (родной-чужой язык, диалект, говор), конфессиональных (своя-чужая вера), социальных (свое-чужое общество, сословие, коллектив)» [Виноградова 1995: 17]. Саме у таких вище згаданих значеннях ми будемо використовувати слово «чужий» по відношенню до образу вояка-москаля як у поемі «Катерина» Шевченка, так і в повісті «Москалиця» Матіос.

Марія Матіос – визнана українська поетка, письменниця та публіцистка. Образ жінки в її прозі, на думку К. Ісаєнко, «відрізняється своїм складним психологізмом, подекуди навіть трагізмом, в основі якого особиста драма пошуку гармонії» [Ісаєнко 2011: 7]. Це твердження дослідниці можна віднести і до повісті «Москалиця», тема якої – це тема української селянки, кинутої на поталу історії, громаді, долі. Сироту Северину, яка зростала в наймах, прозвали Москалицею через зґвалтовану російським солдатом, тобто іншим, чужим, матір Катрінку. Отже, можна зробити висновок про наскрізний мотив, що походить із XIX століття, від Шевченкової поеми «Катерина».

Творчість Тараса Шевченка постійно перебуває у полі зору літературознавців, які досліджують її в різних аспектах. Зокрема,

художню спадщину Великого Кобзаря аналізували Ю. Барабаш, Я. Розумний, Р. Харчук, М. Шкандрій та ін. Так, О. Яблонська на матеріалі поетичної творчості Т. Шевченка дослідила соціо- та етнопсихологічні параметри образу москаля.

Окремі твори Марії Матіос проаналізовано у статтях І. Андрусяка, Є. Барана, А. Богуславської, Я. Голобородька, Т. Дзюби, А. Дімарова, К. Ісаєнко, О. Коцарева, І. Насмінчук, С. Негодяєвої, П. Осадчука, Д. Павличка, І. Римарука, Р. Семківа, В. Соболь, Т. Тебешевської, С. Філоненко, Б. Червака, Д. Шульги, М. Якубовської та ін. До прикладу, у статті «Москалиця» – міцна проза і піар-класика не для гурманів» О. Коцарев стверджує, що «Москалиця» Марії Матіос, навіть незалежно від свого змісту і читацьких реакцій, уже стала подією. Один наклад чого вартий – 25 тисяч примірників! Для сучасної української художньої літератури це сенсація» [Коцарев 2008: 6]. Творчість Марії Матіос літературознавці відносять до вісімдесятників і традиційної літературної школи, а Р. Іваничук назвав її «Стефаником у спідниці». Мета статті – розкрити особливості негативного стереотипу москаля в поемі «Катерина» Тараса Шевченка та повісті «Москалиця» Марії Матіос.

В Україні народна свідомість сформувала традиційний стереотип москаля-вояка. Це підступна людина, аморальний чоловік, з яким прислів'я радить не мати нічого спільного, наприклад: «Москаль не свій брат».

Застерігає від спілкування з москалями вже в перших рядках поеми «Катерина» і Т.Г. Шевченко: «Кохайтеся, чорнобриві, / Та не з москалями, / Бо москалі – чужі люди, / Роблять лихо з вами» [Шевченко 2004: 31]. Цей твір Великий Кобзар написав на тему жіночої, материнської долі. У центрі авторської розповіді – чорнобрива Катерина, яка, всупереч українським народним традиціям і моралі, не послухала батьків, а «полюбила москалика, як знало серденько» [Шевченко 2004: 31]. Він був молодим, чорнобровим, чорнявим, з карими очима. Катерина до нього «в садочок ходила, / поки себе, свою доля / Там занапастила» [Шевченко 2004: 31].

Закохана і щаслива сільська дівчина вірила, що її чорнобровий москаль повернеться з походу в Туреччину і забере із собою в Московщину. Але це були марні надії і сподівання. Перед

читачем постала історія зневаженого та осміяного кохання, «бо москалі – чужі люде, / Згнущаються вами» [Шевченко 2004: 31].

Покритка Катерина народила «московського сина». Її зневажають односельці, зрікаються мати й батько. Винний у тому вояк-москаль. І лише автор співчуває знедоленій жінці: «Катерино, серце моє! / Лишенько з тобою! / Де ти в світі подінешся / З малим сиротою? / Хто спитає, привітає / Без милого в світі? / Батько, мати – чужі люде, / Тяжко з ними жити!» [Шевченко 2004: 32].

На думку О. Яблонської, «доля Шевченкової Катерини – свідчення деморалізуючого впливу солдатчини на патріархальні устрої українського села [Яблонська 2013: 111]»; а за твердженням Л. Білецького, автор у цій поемі «вперше намічає два національні і морально-соціяльні типи, що взаємно себе виключають [Яблонська 2013: 111]». Катерина-покритка залишає рідний дім, батьків, село і разом із сином іде шукати батька-москаля Івася. «Довго, довго сердешная, – пише автор, – все йшла та питала; / Було й таке, що під тином / З сином ночувала…» [Шевченко 2004: 39].

Нарешті дочекалася зустрічі з любим Іваном, а для всі інших чужинцем-москалем, але він її навіть не «впізнав», назвав «дурой» і «безумной», одцурався від дитини. Із розпачу Катерина «на шлях положила» сина, щоб він тепер сам шукав батька. «Дитя осталось, / Плаче, бідне … А москалям / Байдуже; минули» – констатує жорстокість вояків-москалів Шевченко [Шевченко 2004: 43]. «Чорнобрива Катерина / Найшла, що шукала,» – продовжує оповідь про знедолену сільську дівчину автор [Шевченко 2004: 44]. Вона кинулась у холодну воду – і «сліду не стало» [Шевченко 2004: 44]. Важка доля чекає і на її сина-сироту. Маленький Івась супроводжує кобзаря. На шляху до Києва він зустрів батька-москаля, який «…глянув… Одвернувся…/ Пізнав, препоганий, / пізнав тії карі очі, / чорні бровенята…/ Пізнав батько свого сина, / Та не хоче взяти» [Шевченко 2004: 45]. Так завершив розповідь про долю жінки-покритки, яка покохала чужого, тобто москаля, та її сина-безбатченка Т. Шевченко.

Повість «Москалиця» Марія Матіос присвятила «кожній жінці зокрема». У творі розповідається про нелегку долю сироти Северини, народженої від чорноволосого вояка-русака. З перших рядків повісті письменниця створює негативний стереотип москаля, який належав переважно до русацького війська, яке,

«жадібне до чужого й люте до збитків» тричі «влітало на сірих конях» в Панську Долину. «А перший раз, поки військо забралося із перестрашеного села, його вояки встигли наробити по людях чимало шкоди. Всього лише за маленький місяць із гаком. У кого зголили, неначе бритвою, реманент зі стодол та клунь. Кого осиротили на дійну корову чи відгодовані свині, не кажучи про кури. Кого дочасно – тільки через дурну кров та неміряну силу – спровадили на той світ. А декого з тутешніх усе ж пожаліли від грабежу та погрому – та й лишили навіть із приплодом».

Так що, коли на Петра-Павла 1915 року Катрінка неждано вродила дитину, Панська Долина дала їй ім'я швидше, ніж сільський панотець» [Матіос 2010: 193]. Таким довічним ім’ям для дитини стало Москалиця.

Якщо Катерина з однойменної поеми Т.Шевченка відправилася на пошуки батька свого синочка, то головна героїня повісті Матіос ще малою, заціпивши зуби, все чекала на тата-москаля, з вини якого її називали «байстриця» і «москалиця».

Відомо, що один із ключів до власного успіху Марія Матіос бачить у розриванні табу. Про це, зокрема, відзначено в анотаціях до її творів. Письменниця на одній із прес-конференцій стверджувала, що такі москалиці в Карпатах є реальною проблемою, на яку закривають очі. Такі «москалиці» є чужими для буковинців. Після «наглої нічної повені» 1927 року, коли трагічно загинула мати Катрінка, Северина залишилася сиротою та вимушена наймитувати по людях. Розповідаючи про її подальшу нелегку долю, Матіос одночасно продовжує презентацію негативного образу вояка-москаля.

Через 25 років після народження Северини «Панську Долину знову заповнило військо… Чи мали намір який інший...» [Матіос 2010:198]. На цей раз цього війська було багато, і оголосило воно не цісарську і не королівську, а «нашу», тобто радянську, владу. Із сарказмом письменниця пише, що «менше як у півроку військові русаки пішли по людях тутешніх: дивитися, чи добре ґаздують гуцули. На поміч – за поводирів і нашіптувачів – брали місцеву бідноту» [Матіос 2010: 198].

Завітали вдосвіта представники нової влади і до Онуфрійчуків, у яких наймитувала Северина. Матіос детально описує обшук їхнього помешкання, передає розмову воєнних

людей зі зброєю в руках із беззахисними ґаздами, візуалізує негативний образ москаля. «Обхід представників нової влади, – підсумовує авторка, – скінчився тим, що пішли вуйко Онуфрійчук із вуйною Онуфрійчучкою у світ із Панської Долини без “будь здоров” так само, як колись щезла в повінь зі світу Катрінка. Точніше, обв'язаних кількома клунками, вчорашніх твердих господарів забрали великі чорні вантажівки, наглухо затягнуті брезентом. Казали, до залізної дороги у Вижницю. Звідки й закурилося за ними. Аж по сьогодні» [Матіос 2010: 200]. Саме такими методами чужа радянська влада боролася з простими людьми, справжніми господарями на рідній українській землі. Оскільки Северина була наймичкою, не мала своєї хати, то «добрі» військові люди дозволили їй вселитися в літню стайню для худоби розміром чотири на чотири метри. У цій стаєнці-зрубі з маленьким, ніби в’язничним вікном москалиця проживе до самої смерті.

Продовжуючи розвивати теми долі жінки-матері, жінки-покритки, дитини-безбатченка, характерні для класичної української літератури, зокрема, і для творчості Т. Шевченка, у повісті «Москалиця» М. Матіос «переплітає» долю людини з історичними подіями. Війни, радянські репресії, специфічне ставлення до дочки російського солдата зробили Северину дуже відлюдною.

Москалиця вчиться знахарства, лікує односельців, бійців як УПА, так і НКВС, навіть самого уповноваженого міжрайонного МГБ майора Вороніна. Москалиці вдається дожити до сьогодення. «Тільки мовчання й холодний розум ведуть її життям», – констатує Матіос.

Завершує візуалізацію негативного стереотипу москаля письменниця діалогом двох кумів Семена Дудки і Василя Полотнюка: «Слухай, Васи, ти був там у тому Києві, видівся з такими людьми... а-ну, кажи-ко нам, що то далі з Україною буде? Видиш, тиснуть москалі Україну тим газом, але де тобі! Чуєш, вже поверх двіста долярів хочуть за кубік! І скажи мені, хто то край боронити буде, як одні розумні пішли в олігархи, а другі лиш на москалів сподіваються?

– Семе! Ти знаєш, що я так дивлюся на москалів, як босий на гадину!

– Васи! Я тебе не питаю, як ти дивишся на москалів. Я питаю, як Україна на них дивиться і що з Україною буде!!!» [Матіос 2010: 219].

Отже, Тарас Шевченко продовжив візуалізацію негативного стереотипу москаля-вояка, традиційний образ якого як підступної та аморальної людини характерний для народної свідомості. Зокрема, саме з вини такого москаля головна героїня однойменної поеми Тараса Шевченка Катерина стала покриткою, а її син – безбатченком.

Тему скривджених вояками-москалями українських жінок продовжила сучасна письменниця Марія Матіос. У центрі її повісті «Москалиця» – доля сироти Северини, котра на все життя залишилася москалицею, Іншою, чужою для своїх односельців. У подальших наукових розвідках плануємо дослідити візуалізацію негативного образу вояка-москаля в інших творах Т. Шевченка та М. Матіос.

Література:

1. Білодід 1980: Словник української мови : В 11 томах / за ред. І. К. Білодіда. – К.: Наукова думка, 1970–1980. – Т. 11. – 1980. – 687 с.; *Виноградова 1995:* Виноградова Л. Н. Человек – не человек в народных представлениях // Человек в контексте культуры / Л. Н. Виноградова // – Славянский мир. – М.: 1995. – С. 17 – 26.; *Грушевицкая 2002:* Грушевицкая Т. Г. Основы межкультурной коммуникации: Учебник для вузов [Електронний ресурс] / А. П. Садохин, Грушевицкая Т. Г., Попков В. Д.; под ред. А. П. Садохина – М.: ЮНИТИ – ДАНА, 2002. – 352 с.– Режим доступу до книги: http://www.countries.ru/library/intercult/svch.htm; *Ісаєнко 2011:* Ісаєнко К.П. Особливості презентації жіночого образу у прозі Марії Матіос / Катерина Ісаєнко, – Наукові записки НДУ ім. Гоголя, – 2011 С.6 – 8.; *Коцарев 2008:* Коцарев О. «Москалиця» – міцна проза і піар-класика не для гурманів [Електронний ресурс] / Олег Коцарев // ЛітАкцент від 11.10.2008. – Режим доступу до статті: http://litakcent.com/2008/10/11/oleh-kocarev-moskalycja-%E2%80%94-micna-proza-i-piar-klasyka-ne-dlja-hurmaniv/ ; *Матіос 2010:* Матіос М. Вибране / Марія Матіос. – Львів : ЛА «Піраміда», 2010. – 424 с.; Ткачук М.П. Наративна оптика поеми «Катерина» Тараса Шевченка // Слово і час. – 2009. – № 3. – С. 26 – 33.; *Шевченко 2004:* Шевченко Т. Г. Кобзар / Тарас

Шевченко; іл. В. Гарбуз; передм. П. Мовчана. – К.: Видавничий центр «Просвіта», 2004. – 679 с.; *Яблонська 2013:* Яблонська О. Поетична творчість Т. Шевченка: соціо- та етнопсихологічні параметри образу москаля / О. А. Яблонська // Збірник наукових праць Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – 2013. – №16. – С. 109 – 121.

Володимир Працьовитий, проф. (Львів)

ББК 83.3 (4УКР)
УДК 821.161.2

Драма «Назар Стодоля» Тараса Шевченка – феноменальне явище української культури

У статті «Драма «Назар Стодоля» Тараса Шевченка – феноменальне явище української культури» автор простежив, як письменник, спираючись на національний ґрунт, традиції, звичаї, історичні реалії, усну народну творчість, відобразив козацьку епоху, показав її велич, суперечності та протиріччя, створив типові характери, які представляють різноманітний та багатогранний український світ.

***Ключові слова**: драма, конфлікт, культ родини, національний ґрунт.*

Volodymyr Pratsovytyy Drama «Nazar Stodolya» by Taras Shevchenko — phenomenon of the Ukrainian culture

The author traced how the writer relying on national ground, traditions, customs, historical realities, verbal folk creation, represented Cossacks' epoch, showed its grandeur, contradictions, created typical characters which present the various and many-sided Ukrainian world. All this is the topic of the article "Drama «Nazar Stodolya» by Taras Shevchenko — phenomenon of the Ukrainian culture"

***Keywords**: drama, conflict, cult of family, national ground.*

З драматичних творів Тараса Шевченка відомі уривок з п'єси «Микита Гайдай» та «Пісня караульного біля тюрми» – фрагмент з драми «Наречена», драми «Сліпа красуня» та «Данило Рева», які не збереглися. Знаковим твором для української культури стала драма «Назар Стодоля», яка впродовж століть не сходить зі сцен багатьох театрів. Цей твір Дмитро Антонович ставив на перше місце між п'єсами першої половини XIX століття

поряд з «Наталкою Полтавкою» Івана Котляревського та «Сватання на Гончарівці» Григорія Квітки-Основ'яненка [Антонович 2001: 63]. У ній драматург відтворив епоху запорізького козацтва, втілив один з найважливіших ідеалів – «козацьку волю», вивів на сцену представників різних верств, показав їхні національні характери, зумовлені об'єктивними обставинами, соціальним статусом, морально-етичними орієнтирами та ментальними навиками. «В сукупності ідей, образів Шевченко змалював художній образ епохи, у якому розкрив, з одного боку, зажерливий і бездушний світ визискувачів, а з другого – силу вільної людської мислі й гарячого людського почуття, пристрасті, поривання народу до свободи» [Шубравський 1957: 76].

Автор не створив сцен бойових баталій, не показав героїчних подвигів – про них він тільки принагідно згадує, а відтворив внутрішній світ персонажів через перипетії, які виникли навколо сватання Галі – дочки козацького сотника Хоми Кичатого. Хоча твір наскрізь пройнятий духом Запорожжя, оскільки саме там виховувалися міцні, українські характери. Письменник «добре розумів дух Запорожжя і дух Руїни, і він так тепло передав голос і зойк степу, стогони могил, тугу за волею і славою» [Легкий 2005: 35], тому і вніс в літературу культ минувшини, заклавши основи українського світовідчуття.

Драма в порівнянні з іншим родами літератури найбільш наближена до реальної дійсності. Тому вона дозволяє ретельніше збагнути концепцію художньої світобудови автора. Шевченко був багатогранно обдарованою особистістю. «Генія трудно убгати в стисло окреслені рами. Геній прямує до найповнішого розкриття своєї особистости, до створення власного «космосу» – непереможно і всебічно. Тому часто живе відразу в кількох добах і йде в кількох напрямах» [Маланюк 1959: 346], – зазначав Євген Маланюк. Національна універсальність Шевченкового генія проявилася в тому, що у драмі він створив мікромакет суспільства козацької епохи і порушив найважливіші проблеми того часу, відбиваючи національну істотність свого народу. І в такий спосіб проявився світогляд «національного генія і творця нашого самостійницького національно-державницького мислення» [Білецький 1949: 4].

У відтворенні історичного побуту і психологічних прикмет «козацької нації» виразно проявився національний елемент. Розкриваючи історичне минуле українського козацтва, Шевченко був переконаний, що «свобода й неволя – дві протилежні добровільні ситуації народу, що залежать тільки від Божої волі, народного історичного призначення і внутрішньої морально-духовної сили народу» [Білецький 1949: 12]. І саме на «внутрішній морально-духовній силі українців зосереджує увагу Тарас Шевченко у драмі «Назар Стодоля», у якій він «вражає нас подивогідною кристальною чистотою народного образу» [Бойко 1956: 9].

Дія драми відбувається в XVII столітті біля Чигирина, в козацькій садибі вночі перед Різдвом. Стеха – молода ключниця у сотника Кичатого – оглядає стіл і все, що на ньому викладено: «Риба, м'ясо, баранина, свинина, ковбаса, вишнівка слив'янка, мед, венгерське – усе, усе. Тут і їстівне, і випити» [Шевченко 1978: 5]. Звичайно, Тарас Шевченко, як глибоко віруючий, як знавець звичаєвого права, душа якого активно всмоктувала прояви української народної культури, не міг не знати, що на Святвечір не споживають м'ясо, баранину, свинину, ковбасу, а випивки тим більше уникають. Вечеря має бути пісною, оскільки ще продовжується піст, але в такий спосіб драматург хотів наголосити, що в шанованій козацькій родині заради високого гостя – чигиринського полковника Молочая – готові порушити українські традиції та відступити від усталених християнських канонів. Тим більше, у Святий вечір, коли перша зірка сповіщає про народження спасителя людства Ісуса Христа, сотник Хима Кичатий зі своєю ключницею Стехою задумали підступну аферу – засватати доньку Галю за старого полковника без її згоди. «І надоумило ж сідоусого у таке свято, коли добрі люди тільки колядують, сподіваться гостей, та й ще яких гостей! Старостів од такого ж старого дурня, як і сам» [Шевченко 1978: 5 – 6] – дивується Стеха, але, незважаючи на внутрішній спротив, вона допомагає своєму господареві, бо має в цьому свій інтерес – сподівається стати його дружиною. Тарас Шевченко у цьому випадку загострює увагу на тому, що матеріальний інтерес дійових осіб превалює над елементарною порядністю, які заради особистої вигоди готові на все.

У діалозі з Галею Стеха намагається вивідати її ставлення до старого полковника Молочая, ніби ненароком називаючи його прізвище, але згадка про нього зразу ж викликає емоційну реакцію дівчини: «Цур йому, який нехороший! Як приїде до нас, то я зараз із хати втікаю. Мені навдивовижу, як ще його козаки слухають. Тільки у його, паскудного, і мови, що про наливку та про вареники.

С т е х а. А хіба ж се й не добре?

Г а л я. Звісно! Козаку, та ще й полковнику! Ось мій Назар, мій чорнобривий, усе про війну та про походи, про Наливайка, Остряницю та про синє море, про татар та про турецьку землю. Страшно-страшно, а хороше, так що слухала б не наслухалась його та все дивилась би в його карі очі. Мало дня, мало ночі» [Шевченко 1978: 7].

Звичайно, Шевченко романтик; і його романтизм не абстрактний, не канонічний, а завжди «проектується на реальну Україну, він має сталий контакт із дійсністю, з пейзажем, з історією, з долею народу» [Маланюк 1995: 34], – відзначав Євген Маланюк. Використовуючи антитезу, драматург устами Галі влучно характеризує двох претендентів на її руку. Протиставляючи старого, «нехорошого», «паскудного» полковника Молочая молодому хорунжому Назареві, вона чітко розставляє акценти на домінантах їхніх характерів. Молочай приземлений – його цікавлять тільки наливка та вареники, а чорнобривий Назар з карими очима – романтично піднесений, він захоплений походами, морськими подорожами, Наливайком та Остряницею. «В п’єсі органічно переплітаються світлі, благородні ідеали позитивних героїв – Назара, Галі, Гната Карого, просвітительсько-побутовий характер художнього конфлікту і сюжетної дії із соціально-сатиричним, подекуди гротескним зображенням окремих персонажів, зокрема Хоми Кичатого» [Івашків 1990: 68]. До Хоми можна долучити позасценічний образ чигиринського полковника Молочая. Тобто драматург органічно поєднав романтизм з реалізмом. І саме в приземленні козацької старшини, в прагненні до накопичення матеріальних цінностей, що призвело до розшарування різних верств населення за майновим статусом, вбачав Тарас Шевченко загрозу для Козацької Республіки, яка трималася на могутній духовності та високих морально-етичних ідеалах.

Назар Стодоля – це ідеалізований образ козака. Творення його характеру драматург вибудовує на основі усної народної творчості, в якій оспівані лицарі козацької слави, патріоти, захисники рідної землі, відважні воїни та пристрасні коханці, які не зраджували своїм коханим, де б вони не були. Вірне кохання придавало їм сили та відваги, спонукало до героїчних вчинків.

Звичайно, Тарас Шевченко взяв до уваги психологічний стан молодої дівчини, якій щиру любов молодого козака не може замінити ні багатство, ні високий соціальний статус. Вона щиро кохає Назара і хоче поєднатися тільки з ним: «До самої смерті, поки вмру, все дивилась би та слухала його. Скажи мені, Стехо, чи ти любила коли, чи обнімала коли козацький стан високий, що… дрижать руки, мліє серце? А коли цілуєш… що тоді? Як се, мабуть, любо! Як се весело!» [Шевченко 1978: 7]. Оце романтизоване кохання, коли у дівчини «мліє серце», «дрижать руки», коли вона обнімає «козацький стан високий» стало провідним мотивом драми «Назар Стодоля», який письменник почерпнув з української народної пісні.

Для Галі на першому плані любов – світла, чиста і віддана. Вона виросла в заможній родині козацького сотника, але матеріальні вартості не заслонили їй справжніх людських цінностей, не здеформували її душі. Вони не приховує свого глибокого почуття до Назара. «Гой, гоя, гоя! Що зо мною, що я? Полюбила козака – не маю покоя» [Шевченко 1978: 8], – весело співає вона. Галя навіть готова пожертвувати своїм приданим заради своєї любові, відмовитися від нього і сама заробляти на себе.

Щирій, відвертій, безкорисливій Галі драматург протиставляє її батька. Сотник Кичатий – хитрий, підступний та лицемірний. Жадібність до багатства спотворила його душу, він втратив морально-етичні орієнтири і збився з праведної дороги – для самоствердження він вирішив використати власну дочку і віддати її заміж за чигиринського полковника Молочая. «Думай собі, голубко, та гадай, що… а воно зовсім не так буде. Закинь тільки удочку, сама рибка піде. Шутки – тесть полковника!.. А що далі – се наше діло. Аби б через поріг, то ми й за поріг глянем. У яких-небудь Черкасах, а може, у самому Чигирині гуляй собі з полковничою булавою. І слава, і почет, і червінці до себе гарбай –

все твоє. А пуще всього червінці. Їх люди по духу чують; хоч не показуй, все кланятимуться… ха-ха-ха! От тобі й сотник! Ще в Братськім серце моє чуло, що з мене буде великий пан. Було, говорю одно, а роблю друге; за се називали мене двуличним. Дурні, дурні! Хіба ж як говорим про огонь, так і лізти в огонь? Або як про чорнобриву сироту, так і жениться на їй? Брехня! Від огня подальш. Женись не на чорних бровах, не на карих очах, а на хуторах і млинах, так і будеш чоловіком, а не дурнем» [Шевченко 1978: 10 – 11] – величається Хома Кичатий.

У цьому монолозі Тарас Шевченко розкриває внутрішнє єство сотника і зосереджує увагу на його моральній деградації. Бажання віддати свою рідну дочку заміж за старого полковника свідчить про те, що він дбає не про власну дитину, а про свою вигоду, якої сподівається досягти, породичавшись з вельможним паном. Жадібність настільки заполонила його, що він втратив відчуття реальності, а особистий інтерес заслоняє йому справжні національні ідеали – чесність, порядність, вірність своєму слову, щира любов до своїх дітей та турбота про їхнє щастя. У даному випадку Кичатий діє всупереч українській ментальності. В Україні дівчина сама вирішувала свою долю. Вона прислухалася до батьківських порад, але вибір робила самостійно. І коли служниця Стеха запитує сотника, чи він говорив з донькою, то він обурюється: «А що вона? Її діло таке: що звелять, те й роби. Воно ще молоде, дурне; а твоє діло навчить її, врозумить, що любов і все таке прочеє… дурниця, нікчемне» [Шевченко 1978: 9].

Жадоба до грошей спустошила душу Хоми Кичатого. Він став черствим і деспотичним. Його дволикість проявляється на кожному кроці. Обіцяючи одружитися зі Стехою, він не має наміру дотримуватися даного слова: «Злигався я з дияволом… Що ж? Не можна без цього. У такому ділі, як не верти, треба або чорта, або жінки. …Чого доброго! Ще, може, й мене обдурить, тоді і остався на віки вічні в дурнях. Та ні, лиха матері! Аби б тільки ти мені своїми хитрощами помогла породнитися з полковником, а там уже що буде – побачимо. Іш ти, мужичка! Куди кирпу гне! Стривай!» [Шевченко 1978: 10].

Тарас Шевченко розкриває внутрішній світ героя. Для цього він використовує монолог Хоми, у якому той розкриває свої підступні наміри: «Здається, діло добре йде. Вона думатиме, що

Назар свата, здуру і согласиться; старости не промовляться; весілля можна одкинути аж геть до того тижня; а через таку годину і нашого брата, мужика, угомониш, щоб не брикався, не то що дівку» [Шевченко 1978: 13]. Шевченко показує, що Кичатий настільки деградував, що здійснення злого, підступного наміру – відвертий обман рідної доньки та свідоме крутійство – вважає добре провернутим ділом. Але не все так просто. Не так воно швидко діється, як гадається. Хома розуміє, що загроза може прийти з іншого боку – від Назара Стодолі: «Коли б тільки якийсь гаспид не приніс того горобця безперого! Тоді пиши пропало. Наробить бешкету!» [Шевченко 1978: 13].

Ця загроза набуває символічного значення. Саме молоді, безкомпромісні козаки, їхні принципові позиції перешкоджали свавільним діям козацької старшини, апетити якої непомірно зростали. Зазнайство та зневага до нижчих за чином проявляються у ставленні сотника до молодого хорунжого. Драматург використав монолог Кичатого, в якому той хоче придати собі більшої важності, а насправді з погляду українського менталітету, в якому повага до людини, до дружини, до сина, до доньки були визначальними, розкриває його нікчемну сутність: «А подумаєш і те: яке йому діло до Галі? Се ж моя дитина, моє добро, слідовательно, моя власть, моя і сила над нею. Я отець, я цар її» [Шевченко 1978: 13] – самовпевнено розмірковує він.

Хома Кичатий добре підготувався до здійснення свого задуму – випросив в отця Данила дозвіл відступити від християнських канонів і приймати старостів на Святвечір. Він також наказав гнати в потилицю колядників, щоб вони не перешкоджали йому звершити чорну справу. Не зовсім впевнений у Стесі, сам переконує Галю: «Поміркуй лишень гарненько, так і побачиш, що батькова правда, а не твоя. Ну що молодий? Хіба те, що чорні уси? Та й тільки ж. Не вік тобі ним любоваться: прийде пора – треба подумати об чім і другім. Може, коли захочеться почоту, поваження, поклонів. Кому ж це звичайніше? Полковниці… се я так, приміром, говорю… а не якій-небудь жінці хорунжого; бо у його тільки й худоби, тільки добра, що чорний ус. Повір мені, дочко, на тебе ніхто і дивиться не захоче.

Г а л я. Та я й не хочу, щоб на мене другі дивились.

Х о м а. Не знать що верзеш ти! Хіба ти думаєш, що не обридне цілісінький вік дивитися на тебе одну? Хіба ти одна на Божім світі? Є й кращі тебе. Того і гляди, що розлюбить.

Г а л я. Назар? Мене? О ні! Ні, ніколи на світі!» [Шевченко 1978: 12].

Намагаючись переконати Галю, що старий полковник вигідніший жених, Хома Кичатий заперечує ментальне уявлення української дівчини про одного-однісінького, з яким вона прагне поєднати свою долю навік. Порозуміння між батьком і донькою немає, бо вони підходять до вирішення проблеми особистого щастя з абсолютно різними мірками: Хома з матеріальними, а Галя – з духовними, батько діє хитро та підступно, а донька, не посвячена в батькові наміри, щиро та відверто.

Відбулося заплановане сватання. Т. Шевченко детально відтворює процес весільної обрядовості, зосереджуючи увагу «як на важливих етнографічних атрибутах, так і на найбільш поетичних моментах обряду (рушники, вишивана хустка, обрядовий хліб)» [Шубравська 1883: 49]. Хома важно сів за стіл, у двері три рази постукали, увійшли два свати з хлібом і, низько поклонившись господареві, поклали хліб на стіл і традиційно привіталися: «Дай, Боже, вечір добрий, вельможний пане!» і він відповів: «Добривечір, люди добрі! Просимо сідати; будьте гостями. А звідки се вас Бог несе? Чи здалека, чи зблизька? Може, ви охотники які? Може, рибалки або, може, вольнії козаки?» [Шевченко 1978: 13]. І свати розповіли, що вони і рибалки, і вольнії козаки, люди німецькії, а ідуть з землі турецької та шукають для князя куницю – красну дівицю. Довго шукали і на слід напали: «Певно, що звір наш пішов у двір ваш, а з двору в хату та й сів у кімнату; тут і мусимо піймати; тут застряла наша куниця, в вашій хаті красна дівиця. Оце ж нашому слову кінець, а ви дайте ділу вінець. Пробі, оддайте нашому князю куницю, вашу красну дівицю. Кажіть же ділом, чи оддасте, чи нехай підросте» [Шевченко 1978: 14].

Важливо підкреслити, що в українському сватанні головну роль відіграє «куниця – красна дівиця». Коли батько спочатку, підіграючи сватам, відповідає їм: «Що за напасть така! Відкіля се ви біду таку накликаєте!» [Шевченко 1978: 14], то згодом звертається до доньки: «Галю! Чи чуєш? Галю, порай же, будь

ласкава, що мені робити з оцими ловцями-молодцями» [Шевченко 1978: 14]. І донька мала приймати рішення, чи погоджуватися на пропозицію сватів, чи давати їм гарбуза. В знак згоди Галя вийшла на середину, сором'язливо опустила очі, перебираючи руками фартух, і це означало, що вона приймає святий хліб. І тільки тоді батько продовжував: «Хліб святий приймаємо, доброго слова не цураємося, а за те, щоб ви нас не лякали, буцім ми передержуємо куницю, або красну дівицю, вас пов'яжемо… Чуєш-бо, Галю? А може, рушників нема? Може, нічого не придбала? Не вміла прясти, не вміла шити – в'яжи ж, чим знаєш, – хоч мотузком, коли ще й він є» [Шевченко 1978: 14 – 15]. Ці слова свідчать про те, що українська дівчина мала сама готуватися до свого заміжжя, і вона повинна була вміти шити, прясти та багато інших робіт виконувати. І Галя винесла на срібному підносі два вишиті рушники, поклала їх на хліб, який принесли свати, підійшла до батька і поцілувала його в руку, взяла піднос з рушниками і підійшла до сватів, дала одному, а потім – другому. Сват подякував: «Спасибі ж батькові, що свою дитину рано будив і усякому добру учив. Спасибі й тобі, дівко, що рано вставала, тонку пряжу пряла, придане придбала» [Шевченко 1978: 15]. Після цього Галя перев'язує вишитими рушниками старостів, солом'язливо відходить і оглядається на двері, сподіваючись побачити князя, а він не появляється. Хома відкладає зустріч з князем на завтра, припрошує гостей: «Просимо сідати. Що там є, поїмо; що дадуть, поп'ємо та побалакаємо дещо. А тим часом ти, Галю, не гуляй, в корці меду наливай та гостям піднеси хліба-солі, проси з привітом і ласкою» [Шевченко 1978: 15]. За українським звичаєм Галя сама пригублює чарку, потім дає сватам, які завершують сватання такими словами: «Тепера так! Пошли ж, Боже, нашим молодим щастя, і багатства, і доброго здоров'я, щоб і внуків женити, і правнуків дождати…» [Шевченко 1978: 15]. Ці слова перериває козацький хор колядників під вікнами, які несуть радісну звістку про народження Ісуса Христа. Заходить Назар з побажанням «Дай, Боже, вечір добрий! Помагай-бі вам на все добре!» [Шевченко 1978: 16], але, оглянувшись, зрозумів, що тут затівається щось недобре. На запрошення Хоми сідати, Назар відповідає: «Сядемо, сядемо, аби було де; ми гості непрохані, може помішали; дак ми і підемо, відкіля прийшли. …Та бач, через що полковник послав

мене з грамотами в Гуляйполе! …Весело, весело! Наливай швидше горілки, і я вип'ю за твоє здоров'я! Не лякайся, не лякайся, наливай» [Шевченко 1978: 16].

За українським звичаєм, коли сватам відмовляли, то пропонували їм по чарці горілки, і на цьому церемонія завершувалася. Коли Назар попросив налити йому чарку, то Галя зрозуміла, що старости не від нього. Галя жахнулася і випустила піднос з флягою. Хома, який вже зробив свою чорну справу, намагається показати, хто в хаті господар:

«Х о м а. Хто сміє знущатися над моєю дочкою?

Н а з а р. Я, Назар Стодоля! Той самий, якого ти знав ще з тієї пори, як він тебе вирвав із-під ножа гайдамаки! Згадай іще, що я той самий, хто й самому гетьману не дасть себе на посміх! Пізнав?» [Шевченко 1978: 16].

У репліках дійових осіб закладений протилежній зміст, бо саме Хома Кичатий знущається над рідною донькою, а Назар Стодоля прийшов захищати її від батьківської сваволі. Напруга у драмі досягає апогею. Ритм дії прискорюється. Кожна наступна репліка розкриває грані образів-характерів і водночас підносить сюжетний розвиток драми на вищий щабель. Конфлікт загострюється не тільки в побутовому, соціальному, а й морально-етичному плані. «Люди добрі, коли ви не оглухли, так послухайте. Він мене називав своїм сином, а я його батьком, і він се чув тоді, а сьогодні оглух, Де ж його правда? Чи чесний же він чоловік? Правдивий, га?» [Шевченко 1978: 17] – запитує Назар у присутніх. Відповідь Назару дає його побратим Гнат Карий: «Він не чоловік. Кинь його: таке ледащо не стоїть путнього слова!» [Шевченко 1978: 17]. Репліка Гната Карого «Він не чоловік» влучно характеризує Кичатого за козацькими мірками. Але Хома не сприймає цього і вважає, що має право віддати свою дочку, за кого хоче. У цьому епізоді він виявляє себе руйнівником українського світу, бо діє всупереч національним, морально-етичним, християнським принципам. На противагу йому молодий хорунжий Назар Стодоля прийшов на Святий вечір у хату сотника Хоми Кичатого, щоб захищати святі цінності і відстоювати право на своє щастя та своєї коханої, яку зневажають у рідному домі, ігнорують її волю, нахабно обманюють. Назар обурений наміром сотника насильно віддати заміж рідну дочку за старого полковника. Адже

такий підхід цілком суперечив засадничим принципам українського демократичного суспільства: «Чи можна ж кого заставить утопиться або повіситься? Хіба ти Бог, що маєш силу чудеса творить? Хіба ти диявол, коли ти не маєш жалю до рідної своєї дитини? Ти бачиш, у неї є серце, і ти замість його кладеш каменюку. Слухай: і ти колись був молодим, і ти ж мав коли-небудь радість і горе. Скажи, що чуло, що казало твоє серце, коли тобою кепкували? [Шевченко 1978: 18]. І коли Хома не почув Назара, то той хотів його задушити, але Галя його зупинила. Тоді Назар принижується перед сотником Кичатим, бо не уявляє свого життя без Галі: «Прости мене, я згарячу забувся. Ти добрий чоловік. Прости або заріж мене, тільки не кажи, що вона не моя, не кажи! Дивись: я гетьману ніколи не кланявсь. …Для спасення своєї душі, коли у тебе у серці є Бог, для угоди всіх святих, коли ти віруєш у кого, для спасення твоєї дитини, коли вона тобі мила, зглянься на мене! Нехай старости з своїм хлібом йдуть додому. Христом Богом молю не занапасти її бідної! Кращої її нема; за що ти хочеш її убити? На голову мою! Візьми її, розбий обухом – не треба мені її; тільки дай дочці своїй ще пожити на світі, не заїдай її віку, вона не винувата!» [Шевченко 1978: 18-19]. Просить батька і Галя, обнімаючи його за ноги: «Ви покійній матері, як вона умирала, біля домовини обіщали мене видать за Назара. Що ж ви робите? Чим я вас прогнівила? За що мене хочете убить? Хіба ж я не дочка ваша?» [Шевченко 1978: 19]. Та Хома Кичатий незворушний – він не захотів відмовлятися від свого наміру.

Як зазначав Р. Задніпрянський, «Шевченко був безперечно доброю людиною, людиною, котрій «людяність» властива була у найбільшій мірі, і котра вміла помітити й змалювати найшляхетніші порухи душі» [Задніпрянський, 1947: 113]. І тому драматург, возвеличуючи Назара Стодолю в його благородстві, водночас гіперболізує Хому Кичатого в його ницості.

Незважаючи на те, що відбулося сватання Галі за полковника Молочая, Назар не думає відмовлятися від Галі. «В тебе нема батька, в тебе кат єсть, а не батько! Бідненька, серденько моє, пташечка безприютна! …А я ще бідніший тебе, у мене й ката нема, нікому і зарізати! …Прощай, моє серце, моя голубочко! Я знаю, що мені робить. Я знайду правду. Прощай! Вернусь, сподівайся» [Шевченко 1978: 19], – звертається він до Галі, а Хомі

рішуче заявляє: «Камінь! Залізо! Ти огню хочеш! Буде огонь, буде! Для тебе все пекло визову… ти жди мене» [Шевченко 1978: 19]. Галя падає на руки Назара. Він цілує її, Хома намагається перешкодити цьому, але Назар відштовхує його і знову цілує Галю, а тоді звертається до сватів: «Розкажіть полковнику, що бачили, що чули. Скажіть, що його молода при ваших очах цілувалася зо мною». Галя обіймає свого коханого, цілує його і непритомніє. Назар з козаками покидає хату сотника Кичатого.

Ця завершальна сцена першого акту надзвичайно динамічна та емоційно насичена. Загострюючи конфлікт між Хомою Кичатим і Назарем Стодолою у першому акті, в двох наступних драматург шукає шляхи його розв'язання.

У другому акті дія відбувається в хаті, де має зібратися молодь на вечерниці. Господиня порається біля печі і приговорює: «Господи, господи! Як подумаєш, коли ми ще дівували, зачуєш де-небудь вечерниці, так аж тини тріщать; а тепер… От скоро і треті півні заспівають, а вечерниці ще й не зачинались. Нехай воно хоч і свято, звісно – колядують, а все-таки час би. Ні, що не кажи, а світ перемінився. Хоть і запорожці… Ну які вони запорожці? Тьфу на їх хисть, та й годі! Чи такі були попереду? Як налетять, було, з своєї Січі, так що твої орли-соколи! Було, як схопить тебе котрий, так і до землі не допустить, так і носить… Ой-ой-ой! Куди все дівалось?..» [Шевченко 1978: 20].

Хата, в якій відбувалися вечорниці, була центром життєдіяльності села, куди приходили козаки і дівчата, музики, а також кобзар, який був живим символом козацької епохи. Туди не тільки сходилася молодь, щоб веселитися, співати та танцювати, а й почерпнути інформацію про навколишні події. Тому господиня хати завжди була в курсі усіх справ. Вона не тільки все про всіх знала, але й відповідно оцінювала кожного: «А вже мені ся навіжена Стеха! Пішла за дівками та десь і застряла з козаками. І звела ж їх нечиста мати докупи! Нехай би сей Кичатий був парубком, а то ж уже старий чоловік… Не взяв би він собі в ключниці не молоду, а розумну, вірну, дотепну до всякого діла та стареньку! А то… як та дзиґа, так і снує. Як то він дочку свою ще пристроїть? Бач, у полковниці лізе! Чи довго ж то вона буде любуватися його лисиною замість ясного місяця? Ох, ох! Старі, старі! Сидіть би вам тілько на печі та жувать калачі; так ні, давай

їм жінку, та ще молоду. Як же бак, чи не так!.. От Стодоля молодець! Я його знаю, він протопче стежку через полковничий садок. Та й дурний би був, коли б не протоптав» [Шевченко 1978: 21]. У своєрідний спосіб хазяйка оцінює обстановку в селі і виносить свій морально-етичний присуд дійовим особам. Тому не випадково сюди приходять Назар і Гнат, щоб тишком побалакать. Між ними виникає дискусія про ставлення козака до дівчини. Гнат Карий намагається розрадити свого побратима: «А я думав – ти козак, а ти, бачу, баба. Ну, скажи мені, чого ти дурієш? Де твій розум? Чи стоїть же жінка, хоч би вона була дочка німецького цезаря, чи стоїть вона такого дорогого добра, як чоловічий розум?» [Шевченко 1978: 23]. Але пригніченому Назару не до жартів. Втрата коханої дівчини – для нього справжня трагедія. В образі-характері Назара Стодолі Шевченко відтворив типового українця, для якого любов до нареченої мала вирішальне значення, бо саме на взаємній любові та довірі будувалася українська сім'я. Тому його дивує позиція Гната Карого, і він відверто про це говорить: «Бідний ти, сердешний чоловік! Я думав, що в тебе хоч крихта є добра, а в тебе нема й того, що має скотина. О, якби ти зміг заглянути сюди (показує на серце), куди сам Бог не загляда! Та ні! Може, ти тільки морочиш мене; може, ти тільки так кажеш. Друг ти мій добрий, вірний мій, ти ж таки плакав коли-небудь: плач зо мною тепер; хоч прикинься, та плач, не муч мене; в мене від горя серце рветься! Нехай вже ті сміються, що живуть у пеклі: їм любо, а ти ж чоловік» [Шевченко 1978: 23].

Назар і Гнат – це різні національні типи, хоча їх об'єднує козацька звитяга. Та й ситуації у них різні. Назар втратив кохану дівчину, почуття образи та розпачу переповнюють його душу, а Гнат має можливість дивитися на це збоку і тверезо оцінювати обстановку. Хоча колись і він пережив любовну драму: «...І я, дурний, колись любив і к гадинам жінкам ласкався, ридав гарячими сльозами, рад був і жизнь оддають за них. І що із того?» [Шевченко 1978: 23 – 24]. Драматург показує, що козаки не тільки вправні воїни, а й освічені люди, які знають історію, по-філософськи оцінюють житейські проблеми. Попри розбіжності в поглядах на стосунки з жінками, вони вирішили діяти спільно – через Стеху за червінці виманити Галю до старої корчми, а тоді податися на Запорожжя.

Третій акт драми відбувається у старій корчмі. Назар зустрівся тут з Галею, розстелює на снігу кирею, Галя сідає на неї, а Назар вкладає її ноги в шапку, цілує і приговорює: «Отак тепліш, моє серденько». Драматург не випадково використовує атрибути козацького одягу. Вони набували символічного значення. «Шапка в житті українського народу грає ролю не тільки покриття голови від холоду й спеки, а й певну символічну ролю: її надягають при виконанні певних родинних чи громадських доручень, обов'язків. Так напр., при заручинах тільки єдино молодий з усіх мужчин, що беруть участь в заручинах, цілий вечір не скидає шапки» [Вовк 1927: 232]. І саме цей важливий атрибут – шапку – Назар знімає з голови і вкладає в неї Галині ніженьки, виявляючи в такий спосіб свої щирі почуття до неї. І Галя відповідає йому взаємністю:

«Г а л я. О мій голубчику, мій сокіл ясний! Як мені тепло, як мені весело!.. Тільки я боюсь: батюшка мій такий сердитий.

Н а з а р. Не бійсь, моя пташечко, нічого, поки я з тобою. Не бійсь, тільки люби мене. …Молись за кого хочеш, тільки не розлюби мене, моя галочко… Я вмру тоді» [Шевченко 1978: 35].

У цьому діалозі закоханих помітна не тільки народнопісенна лексика, а самі репліки мають пісенну мелодику. І слова «я вмру тоді» свідчать про те, яку важливу роль відігравала любов при створенні родинного гнізда. «Українська родина рішуче моногамна, при чому до збереження моногамії спричиняється не тільки внутрішня конечність, але й століттями витворені норми та звичаї, як теж незвичайно чутлива опінія» [Янів 1962: 179]. Акцентуючи увагу на любовних стосунках дійових осіб, автор намагався розкрити глибину їхніх почуттів. Зворушений Назар готовий завезти свою кохану у рай, хоча не знає, де він знаходиться. Тут помітне захоплення письменника соціальною утопією: «Не питай мене тепер; я нічого не знаю. Ми поїдемо туди, де нема і не буде ні полковника, ні батька твого, де тільки одна воля, одна воля та щастя. О, як ми будемо гарно жити! Збудую тобі хату світлу, світлу та високу, розмалюю її усякими красками – і чорними, і блакитними, і зеленими, всякими, усякими, наряджу тебе у шовк та в золото, посаджу тебе на золотім кріслі, мов кралю, і довго, довго поки вмру, все любуватимусь тобою. Та чи вмру ж я

коли-небудь? Ні, я ніколи не вмру! Коли ти будеш зо мною, то смерть не посміє і в хату нашу заглянуть» [Шевченко 1978: 36], – розмірковує наречений.

У цих словах виражається мрія козака, яка випливає з українського уявлення про світ. Покинувши військову службу, козак одружувався, будував власну хату, займався господарством, виховував дітей, майбутніх козаків. Так він поєднував дві сторони козацької душі: героїчну та хліборобську. Тому Шевченко показує Назара готовим до самостійного життя, який хоче мати власну хату, у якій вони будуть удвох порядкувати: «Знаєш, як приїдемо ми у Кодак… Се запорозький город… От як приїдемо, мерщій у церкву, повінчаємось; тоді і сам гетьман нас не розлучить, і будемо довго, довго там весело жити» [Шевченко 1978: 36]. Запорозький город Кодак стає символом вільного, демократичного, впорядкованого краю, в якому молодята сподіваються знайти своє щастя. Заглядаючи в майбутнє героїв, драматург знову бере на допомогу усну народну творчість. Назар говорить Галі: «Ти будеш пісні співати і танцювати, а я буду грать на бандурі і розказувать тобі про славні діла козацькі, про Саву Чалого, про Свірговського, про всіх, про всіх жвавих козаків наших» [Шевченко 1978: 36]. Але для українця важливо не тільки побудувати хату, обсадити його садочком, обзавестись господарством, а й виконати свою місію продовження славного роду. Тому Назар мріє, що дружина вигодує йому «сина, молодця чорнобрового», і він пошле його в Січ, поставить перед козацькою громадою і скаже: «Лубуйтеся, дивітеся: се мій син. Мені його вигодувала, викохала моя Галя, такого молодця!» [Шевченко 1978: 36].

Слухаючи солодкі слова про майбутнє сімейне життя з Назарем, Галя повертається думками до рідної хати, до якої вона міцно прив’язана і розірвати вмить цей зв’язок їй дуже важко. Попри всі завдані їй прикрощі, вона сподівається, що батько її любить і зможе зрозуміти та простити. Галя просить Назара піти до нього, стати перед ним на коліна і попросити в нього благословення за українським звичаєм. Але Хома Кичатий сам прийшов до старої корчми. Його привела підступна Стеха. І наміри його були зовсім не миролюбними:

«Х о м а (скаженіє). Цілуйтеся, цілуйтеся, голуб'ята! (До челяді). Киями його, собаку! Чого ж стали? Беріть, рвіть його!» [Шевченко 1978: 39].

Від таких слів, з якими Хома звернувся до колишнього свого рятівника, навіть челядь торопіє. Коли Хома починає битися на шаблях з Назарем, Галя падає між ними на коліна: «Тату, тату! Убий, убий мене! Винна я; я прогнівила тебе… Убий же мене, таточку, та не бери з собою!

Х о м а. Цить, кошеня крадене!

Н а з а р (Хомі). Цить, сатано люта!

Х о м а. Дочку оддай!

Г а л я. Не оддавай, не оддавай! Я утоплюся!

Х о м а. Топись, гадино, поки не розтоптав я тебе!

Г а л я. Топчи, души мене: я твоя дитина!» [Шевченко 1978: 39].

У цій сцені Тарас Шевченко показує оскаженілого Хому Кичатого. З одного боку, його можна зрозуміти, бо він обурений, що його донька пішла проти його волі, поламала його плани добитися високого соціального статусу за її рахунок, а з другого, його жорстоке і немилосердне ставлення до рідної дочки, яка залишилася без матері, не вписується в сімейно-моральний кодекс українців. Його дії належно не вмотивовані. Тут драматург перебрав міру. В українській сім'ї не тільки культивувалася повага до батька та матері, а й турботлива опіка про дітей, які мають далі нести естафету відповідальності за свій рід. А Хома Кичатий в пориві гніву називає свою дочку «кошеням краденим», «гадиною», яку готовий розтоптати. Звичайно, тут можна багато чого домислювати, але явно помітно, що драматург не доопрацював третій акт, не вмотивував вчинки дійових осіб, не відшліфував репліки, які іноді суперечать одна одній. Хоча тут проглядається ідея драматурга показати, до якої межі деградації може дійти людина, коли відривається від рідного ґрунту, забуває звичаї та традиції, відступає від віри. Сповнений ненавистю до Назара, Хома спочатку наказав його вбити, а потім зв'язати і залишити вовкам на снідання. «Визнавши суб'єктивну (особисту) основу людського поступування, що є актом свободи, Шевченко тим самим визнав схильність людини однаково до добра і до зла. Оскільки зродження Духа є царина історії, то мета історії є в

перемозі й перетворенні злого світу за допомогою любови в панування царства Божого … себто повна духова гармонія й перемога добра і правди» [Білецький 1949: 19].

Конфлікт між Хомою та Назаром можна вважати конфліктом поколінь, які по-різному сприймають навколишню дійсність. І тут важливо, що добро, правду та справедливість відстоює представник молодого покоління в боротьбі проти бажання розпоряджатися долею людей, диктувати їм свої умови, виходячи з власних інтересів. Але в демократичному суспільстві такі речі недопустимі. Тому цілком закономірно у фінальній сцені появляється Гнат Карий, який готовий пожертвувати собою в ім'я щастя свого побратима. Останнім і переконливим аргументом у боротьбі за щастя молодих стає шабля. Гнат хапає за груди Хому, спонукаючи його змінити своє рішення:

«Г н а т. Останній раз говорю: оддаси Галю за Назара чи ні?

Х о м а. Ні!

Г н а т. Здихай же, собако скажена! (Заміривсь шаблею).

Х о м а. Стривай. Ти знаєш наш закон козацький, то…

Г н а т. Що мене живого поховають з твоїм падлом? Знаю. (До челяді).

…Копайте яму! (до Хоми прицілившись). Лукавий чоловіче, за що без сповіді ти себе губиш і мене з собою? Прощайсь з білим світом, молись Богу. (До Назара). Назаре, брате мій, друже мій! Поховай мене. Прощай!» [Шевченко 1978: 41].

Тільки тепер, коли йому загрожує смерть, сотник Кичатий згадав про закон козацький, який забороняв козакові вбивати козака. Оцей намір Гната вбити його теж набуває символічного значення. Друг і побратим Гнат Карий в особі деградованого козацького сотника прагне знищити зло, яке стало на перешкоді до щастя молодих, і при цьому він навіть готовий пожертвувати собою заради цього. До речі, в первісному, російськомовному, варіанті 1843 року п'єса закінчувалася вбивством Хоми Кичатого. Але очевидно, такий фінал не влаштовував письменника-гуманіста, він інтуїтивно відчув, що таке завершення твору явно суперечить українській національній природі. І тому в перекладі українською мовою п'єса має щасливий кінець. Твір «кінчається перемогою молодої пари, загальним примиренням і тріумфом національних ідей» [Лінчевський 1962: 81]. Назар усвідомлював, що не можна

побудувати щастя доньки на смерті її батька. «Пусти його, не варт він того. Не напасти душі своєї. (До Хоми). Іди, лукавий чоловіче, іди куди знаєш. Не поміг тобі Бог занапастить мене, а я чужої крові не бажаю. Іди собі!» [Шевченко 1978: 41], – говорить Назар. У такий спосіб він проявив благородство душі. І тільки після цього Хома Кичатий падає перед ним на коліна: «Назаре! сину! батьку рідний! Заріж мене, замуч мене, на конях розірви, та не прощай! (Падає до ніг і плаче). О, я лукавий, лукавий! О, я грішний, проклятий!.. Дочко, доле моя! Серце моє! Проси його, нехай уб'є, нехай я світа не паскуджу! (Знову плаче). Боже мій, Боже мій!» [Шевченко 1978: 41]. Тільки тепер, коли шабля зависла над його головою, сотник збагнув ганебність свого вчинку. Все це подібно на комедію «дволичного» Хоми Кичатого, який не може змиритися з поразкою, що його злі наміри не здійснилися. У фіналі восторжествували любов, добро і справедливість. Назар піднімає Хому з такими словами: «Устань, молися Богу, грішний. Коли прощають люди, то Бог милостивий за нас» [Шевченко 1978: 41].

Драматург не розставляє чітких акцентів щодо поведінки Хоми Кичатого, і тому складно сказати, чи він справді усвідомив ганебність свого вчинку, чи збагнув, що зламав слово, хотів хитрощами, обманом та силою віддати свою рідну дочку за старого нелюбого полковника заради власних інтересів. Бажання досягнути успіху засліпило його. Йому здавалося, що він найхитріший та наймудріший і зможе легко обвести всіх навкруг пальця. Але сотник переоцінив свої можливості, бо він діяв не тільки проти Назара та Галі, він хотів перевернути український світ, в якому встановилися писані та неписані закони, морально-етичні принципи та естетичні уподобання, і молоді люди сходилися по любові та будували сім'ю на взаємній згоді та взаєморозумінні, спільно вибудовували мікросвіт, в якому їм мало бути добре та затишно. І право на цей світ довелося відстоювати з шаблею в руках.

Козацький світ опирався на гуманні християнські принципи. І саме Назар виступає уособленням християнського підходу до оцінки ситуації. І коли Гнат Карий готовий пожертвувати собою заради побратима і піти на смерть за вбивство сотника, який своїми вчинками заслужив на це, зганьбивши честь козака, він не приймає такої жертви. Гуманізм торжествує. Хома

встає, утирає сльози: «О сльози, сльози! Чом ви перше не лилися? Назаре, я чернець… спокутую в рясі мої беззаконня! Бери моє добро, бери мою Галю, бери все моє! Галю! Назаре! Обніміться, поцілуйтеся, діточки мої. Я хоч грішний, а все-таки батько: «

Назар і Галя обнімаються. *Боже вас благослови!*» [Шевченко 1978: 42].

Таке розв'язання конфлікту не зовсім логічне, драматург видав бажане за дійсне, але, як великий гуманіст, Тарас Шевченко не хотів залишати молодих без батьківського благословення, не хотів вносити розбрат у сім'ю, яку він вважав основою української нації. Виходячи з українського менталітету, драматург утверджував культ родини, повагу до старших, належну шану до батьків. Торжествуючим, справедливим, гуманістичним фіналом твору він сповнював українців вірою та оптимізмом. І тут Шевченко виходив з того , що головна ідея його життя і творчості – це «відродження самостійної, суверенної української держави, це остаточне перетворення українського народу в українську націю, це розвиток української культури» [Доманицький, 1961: 95].

Тарас Шевченко поставив своє мистецтво на службу нації. «Своїм життям, своєю наскрізь українською вдачею Шевченко дав нам приклад доброго, ідейного українського патріота, непохитного борця за волю, апостола правди, миру та братання. Він зробив наше слово струною, що грає, і мечем, що рубає, універсальним інструментом наших думок і почувань, а визволивши його з рабських оков блазня-веселуна і наймита-послугача, поставив на сторожі спочатку національної окремішності, а далі й державної незалежності» [Легкий 2005: 126]. Як підкреслював Іван Дзюба, у духовному житті «функцію життєзабезпечення для українського суспільства чинить насамперед Тарас Шевченко… Він – один із наріжних каменів нашої національної будови» [Дзюба 2005: 9].

У драмі «Назар Стодоля» Тарас Шевченко, спираючись на національний ґрунт, традиції, звичаї, історичні реалії, усну народну творчість, відобразив козацьку епоху, показав її велич, суперечності та протиріччя, створив типові характери, які представляють різноманітний та багатогранний український світ, у якому кожен відповідно до своїх національних, морально-етичних, загальнолюдських ідеалів знаходив своє місце, зберігаючи своє

національне обличчя та прищеплюючи пошану до тих вартостей, які їм притаманні.

Література:

Антонович 2001: Антонович Д. Триста років українського театру. 1619 – 1919 / Дмитро Антонович. – Львів, 2001. – 272 с.; Білецький 1949: Білецький Л. Віруючий Шевченко / Леонід Білецький. Вінніпег, 1949. – 32 с.; Бойко 1956: Бойко Ю. Творчість Тараса Шевченка на тлі західноукраїнської літератури / Юрій Бойко. Мюнхен, 1956. – 79 с.; Вовк 1927: Вовк Ф. Студії з української етнографії та антропології / Федір Вовк. – Прага, 1927. – 312 с; Дзюба 2005: Дзюба І. Тарас Шевченко / Іван Дзюба. – К.,2005. 704 с.; Домницький 1961: Доманицький В. Тарас Шевченко. – Чікаґо; Іллінойс, 1961. – 116 с.; Задніпрянський 1947: Задніпрянський Р. Українофільський та український «Кобзар» – Література і критика,1947. – 134 с.; Івашків 1990: Івашків В. Українська історична драма 30–80-х років XIX ст. / Василь Івашків. – К., 1990. – 143 с.; Лепкий Б. Про життя і творчість Тараса Шевченка / Богдан Лепкий. – К., 2005. – 140 с. Лінчевський 1962: Лінчевський Г. Драматургічна творчість Шевченка й інсценізація його поетичних творів / Г. Лінчевський // Записки Н.Т.Ш. Тарас Шевченко. – Нью-Йорк – Париж – Торонто, 1962. – Т. 176. – С. 77 – 90; Маланюк 1995: Маланюк Є. Ранній Шевченко / Євген Маланюк // Книга спостережень. – К. 1995. – С. 27 – 35; Шевченко 1978: Шевченко Т. Назар Стодоля / Тарас Шевченко // Твори в 5-ти т. – К.,1978. – Т. 3. – С. 5 – 51; Шубравська 1983: Шубравська М. Весільні обряди у творчості Т. Г. Шевченка. Готування рушників і сватання / М. Шубравська // Народна творчість та етнографія. – 1983. – № 2. С. – 42 – 49; Шубравський 1957: Шубравський В. Драматургія Шевченка / В. Шубраський. – К., 1957. – 111 с.; Янів 1962: Янів В. Українська родина в поетичній творчості Шевченка / Володимир Янів // Записки Н.Т.Ш. Тарас Шевченко. – Нью-Йорк – Париж – Торонто, 1962. – Т. 176. – С. 148 – 186.

Володимир Рожко, проф. (Луцьк)

УДК 821.2
ББК 83.3 (4УКР)

Український православний релігійний світогляд Тараса Шевченка в житті і творчості

Бо кожне дерево добре родить добрі плоди, а дерево зле родить плоди лихі. Добре дерево не може родити плоду лихого, ані дерево зле – плодів добрих родити! Мт. 7.17-18.

У статті розглядається світосприймання Тараса Шевченка, особливості формування релігійного світобачення, що відбилося на характері естетичних шукань у процесі моделювання художньої картини світу. Біблійні образи мали вплив на естетичну концепцію людини митця, його етику та поетику.

***Ключові слова**: православ'я, релігійний світогляд, естетичні шукання, мораль, етика, гуманізм, образ, поетика*

Тарас Шевченко (1814 – 1861) – національний Пророк для нашого народу, якого послав Бог, щоб Його думки про майбутнє сказати устами поета. Коли Господь не хоче знищити, врятувати народ посилає йому Пророка, саме національним пророком для України був, є і буде Тарас Шевченко [Рожко 2012: 15]. Він був поетом, письменником, художником, науковцем, іконописцем, але насамперед – Пророком України: Не смійтеся, чужі люди! / Церков – домовина / Розвалиться… і з-під неї / Встане Україна / І розвіє тьму неволі. / Світ правди засвітить, / І помоляться на волі / Невольничі діти!» [Шевченко 1952, 2: 168].

Ці слова з вірою і певністю, що Україна встане з московської домовини, відродиться міг сказати лише національний Пророк з великою вірою до Бога, України, свого народу і ту віру в Боже Провидіння Тарас Шевченко передав усім нам як незаперечний факт, який має обов’язково здійснитись. В цьому є ота правда і воля, як вища об’ява Божа і сила, яка тримала у вірі, надії цілі покоління нашого народу і ця віра в українську Україну, передану нам національним Пророком, живить і надихає нас.

Віра національного Пророка в Боже Провидіння над Україною і її воскресіння звучить в усіх творах Тараса Шевченка, ім’я Творця і Вседержителя згадано 758 разів і посилання на Бога –

це внутрішнє покликання його душі, його глибокої віри, християнського українського православного світогляду. Наголошуємо, саме українського православного! Власне, звідки ж тоді український православний світогляд прийшов до Великого Кобзаря і Національного Пророка, виникає запитання. Прийшов той світогляд з глибини душі українського народу, яка в усі віки була глибоко побожна, і час життя Тараса Шевченка був такий, що та велика побожність виразно була видна в усьому житті. Родина Національного Пророка, рідні, близькі, власне, весь народ жили з Богом в душі і серці, тому він і пішов з своїм народом, а його світогляд – широко український, православний – найбільший скарб поетового народу і його самого.

Тому і мова Шевченкових творів, – писав митрополит Іларіон, – богобійна, мова лагідна й тиха. І в цьому була її велика сила: народ легко сприймав її душею й серцем як свою! Дуже часто Шевченкова мова постільки чесного релігійна, що переходить у мову святу та в науку церковну. Такої тихої святої мови ніхто другий поза „Кобзарем" нам не дав! [Іларіон 1964: 9].

Для прикладу наведемо історичну поезію «У неділеньку у святую», яка не лише наближена до народних дум, але й своїм національним релігійним духом, вишуканим чуттям у змалюванні історичної години вибору гетьмана. В цій поезії Тараса Шевченка бачимо його глибокий український православний світогляд, знання церковної обрядовості, вміння передати все це в поетичній формі, завдяки якій ми відчуваємо не лише урочистий настрій, ми відчуваємо музику у висловах, мелодію церковного піснеспіву: «У неділеньку у святую, / У досвітню годину, / У славному – преславному / Місті Чигирині, / Задзвеніли в усі дзвони, / З гармати стріляли, / Превелюбную громаду / Докупи скликали. / З святими корогвами / Та з пречистими образами / Народ з попами / З усіх церков на гору йде, / Мов та Божа пчола гуде. / З монастиря святого / У золоті, аж сяє, / Сам архімандрит вихожає, / Акафіст читає, / Поклони покладає» [Шевченко 1952, 3: 168].

Релігійний світогляд, як і релігійний стиль душі поета-Пророка, його думання, а релігійний стиль «Кобзаря» полягає в тому, що поет в ньому вживає не раз слова Бог, Господь, Божий, Святий і в «Кобзарі» все життя героїв пов'язане, як і самого Тараса Шевченка, з Богом, від народження до могили. Усе в цьому

безсмертному творі Національного Пророка українське, православне, релігійне, все описано з погляду віруючого українського православного християнина. Тому й «Кобзар» – це глибоко релігійний, твір.

Як і весь народ український закутий в бездуховні ланцюги ганебного московського рабства, залишався глибоко побожний, таким же набожним був і його поет-Пророк. І оті ганебні фізичні бездуховні пута московського рабства скували тіло народне, одначе душу українського народу, душу поета вбити вони не змогли.

З опису життя Тараса Шевченка бачимо, що молодий Тарас з дитинства був релігійний: таким виховався в своїй родині, до храму Божого ходив з найменших літ і полюбив всією душею урочисті Богослуження, обряди, звичаї, традиції українського православ'я, зовнішню і внутрішню окрасу церкви. І перші уроки малого Тараса були релігійні в дячка, Святе Письмо він чув у святині, сам читав і любив його і воно залишило в його житті і творах глибокі сліди, був, пізніше, перекладачем його на рідну мову [Іларіон 1964: 7].

У своїй повісті «Княгиня» Тарас Шевченко про це залишив такі свідчення: «Я знав мало не весь Псалтир з пам'яті, і читав його, як казали слухачі, виразно, цебто голосно» [Шевченко, 3: 161]. Псалтир – найпоетичніша книга всього світу, і вона справляла велике враження на молодого Тараса. Великий вплив Псалтиря поруч з українською піснею, думою започаткували, виховали поетову музу, на них духовно зріс сам Тарас Шевченко і той великий дух у його «Кобзарі». На Псалтирі виріс Шевченко і його «Кобзар», писав митрополит Іларіон. Він же його й перекладав. Так само залюбки читав і всю Біблію, а особливо Книги Пророків. Слідів Святого Писання в творчості Шевченка – повно. Своєю істотою поет схильний був до повищеної релігійності, і все його оточення було таким.

Наслідками релігійного виховання наповнилась уся Шевченкова душа, усе його думання. Власне свій спосіб думання він повно переніс у «Кобзар». І не міг не перенести, бо Кобзар» – найінтимніший твір в українській літературі [Іларіон 1964: 7 – 8]. Як відзначив відомий дослідник Шевченкового життя Павло Зайцев, свій український православний релігійний світогляд

передали малому Тарасу дід Іван, батько Григорій, які були розумними й письменними. «Грицько Шевченко, батько Тарасів, – читаємо в історичному джерелі, – був людина розумна і письменна. По святах – особливо, мабуть, зимовими місяцями – читав він уголос «Минею». Книга ця була серед письменних людей на Україні дуже популярна. Але вразливого хлопця слухання писаних урочистою церковною мовою оповідань про святих мучеників, що, не вагаючись, віддавали життя своє за Христову віру, про євангельські події, розцвічені повними живої поезії народними апокрифічними мотивами, відкривало давній світ, світ далекий, але повний жахливих подій і чудес та зворушливих, осяяних моральною красою, образів – світ героїчних змагань [Зайцев 1994:16 – 17].

Цей відомий дослідник життя і творчості Тараса Шевченка стверджує, що малого Тараса, коли йому було вісім з половиною років, батько послав до школи і посилати дітей за знаннями до школи була традиція цілого роду поета, а саму школу, методи, предмети навчання знаходимо в науковій розвідці цього шевченкознавця: «У шкільній хаті тій, у всю її довжину, стояв один довгий стіл, за яким і тулилися всі учні, а кому з них місця не ставало, ті й на долівці сідали. Ніби й не мудра і не складна була тодішня дяківська наука на Україні – «граматика» й «часловець» (тобто буквар і часослов), читання Псалтиря, наука письма та трохи «лічби», себто арифметики, але пройти цю школу фактично нелегко було, бо на перешкоді ставала тодішня традиційна, по суті своїй дика метода, за якою треба було весь буквар на пам’ять витвердити – усі комбінації складів за назвами всіх церковно-слов’янських літер» [Зайцев 1994: 19].

Але малий Тарас з гідністю пройшов ту школу у дяка, опанував дуже добре науку, засвоїв всю її у повному обсязі. Навчився читати, молитов, вивчив Псалтир, а пізніше, коли наймитував у місцевого Кирилівського священика о. Григорія Кошиця доповнив свої знання і по вечорах повторював псалми і житія святих [Зайцев 1994: 28]. І ті молитви дитячих, юнацьких років були з Тарасом Шевченком все його життя. У своєму листі до приятеля Броніслава Залєского, напередодні свого визволення з заслання знаходимо: «Беру Тебе з обіймів Твоєї щасливої матері й певного чудового ранку молимось з Тобою перед образом Божої

Матері Остробрамської». Власне, всі поетичні, прозові твори, твори, листи, щоденникові записи нашого Національного Пророка написані ним в ім'я Бога, України, рідної церкви, свого народу з молитвою на устах.

Перебуваючи в засланні, Тарас Шевченко ніколи не розлучався з Святим Писанням, і саме Слово Боже зігрівало його душу у тяжкі хвилини розпачу і відчаю. Його думки завжди в такі хвилини ішли до українського Єрусалиму в якому золотом своїх бань сяють храми Божі: «дивлюся, – / Мов на небі висить / Святий Київ наш великий! / Дивом дивним сяють / Церкви Божі, ніби з Богом / Самим розмовляють» [Зайцев 1953: 165: 165]. Святий Київ… Церкви Божі… – ці думки нашого Пророка переконливо свідчать про те, що національні святині, святощі Золотоверхого Києва, сам Святий Київ був для Тараса Шевченка українським Єрусалимом, центром національного духу, святого українського православ'я.

В «Кобзарі» Тараса Шевченка Бог в усьому і всюди, але Національний Пророк бачив нашу давню святу православну українську церкву як національну, автокефальну і підтвердженням цього є слова поета: «О милий Боже України, – не дай пропасти на чужині!» У слова «О милий Боже Україн», – слід бачити свою національну Українську Православну церкву. [Іларіон 1964: 18]. В Україні, українському козацтві Богородиця, Пречиста Божа Мати, завжди була Заступницею, Покровителькою і такою її в душі мав Тарас Шевченко. Глибока шана Поета до Пресвятої Богородиці – Заступниці України часто згадана в «Кобзарі».

«Богородицю, Матір Божу Шевченко часто згадує в «Кобзарі» – він її повно й щиро шанує, як православний. Мати Божа сильно шанується в Україні з глибокої давнини, пройняла все народне життя, і ця пошана істотно входить і до Шевченкового релігійного стилю. Шевченко добре знав переказ про плач – сльози Богородиці, коли вона заступилася за Україну. «Не плакала б Матер Божа в Криму за Україну» – це була велика подія, про яку вся Україна тоді говорила, – писав Митрополит Іларіон» [Іларіон 1964: 22]. Заступництво Божої Матері знаходимо в «Кобзарі» за Україну, козаків, гетьмана Полуботка: «Умивались небожата / Дрібними, гіркими… / Аж поки та Матер Божа / Заплакала з ними. / Заплакала Милосерда / Неначе за сином / І Бог зглянув на ті сльози

/ І на Україну: / За козацькі і за тії / Пречистії сльози / Побачив Петра, побив ката / На наглій дорозі» [Шевченко 1953, 3: 134].

Українські Кобзарі відвічні співці України у Шевченкових творах оспівують з глибокою шаною Бога, наше минуле і тогодення, Святих Мучеників і праведників рідної церкви і народу. За переконаннями Національного Пророка Тараса Шевченка українці, бо саме до них були звернені слова «Кобзаря», скрізь і в усьому у світі життя з Богом і для Бога, а для Бога, значить для України, Української Православної церкви, рідного народу. Поет глибоко і всесторонньо описав у «Кобзарі» рідну Православну церкву і церковне життя: обряди, звичаї, традиції. «Церковне життя в «Кобзарі» представлено повно, – знаходимо в історичних джерелах. Українці віки вічні істотно люблять свою церкву, і біла церковиця стала традиційною в Україні, і була глибоко шанована і за Шевченкового часу. Українська Церква сильно підтримувала релігійне життя» [Іларіон 1964: 36].

В «Кобзарі» знаходимо повне церковне українське православне життя, згадано всі православні Таїнства, всі православні Треби, всі Відправи: хрещення, сповідь, причастя, шлюб, похорон і т.д. Українські православні служби Божі і церковні обряди, глибока віра в позагробне життя, глибоке шанування святих і свят в Україні: Треба буде / Акафист найняти / Миколаєві святому / Й на часточку дати, – / Бо щось Марко забарився… / Може, де в дорозі / Занедужав, сохрань Боже!» [Іларіон 1952, 2: 107].

Свята в Україні від віків глибоко шанувалися, святкуються і їх всією своєю душею сприйняв і передав Тарас Шевченко, сприйняв українською душею і передав своє національне православне їх розуміння нам через свою творчість. А в „Кобзарі” знаходимо: Великдень, Зелені свята, Спаса, Маковія, Покрови і т.д. В народному розумінні знаходимо в «Кобзарі» глибоку віру в позагробне життя, у «той світ», і в Тараса Шевченка «той світ» – наступний після земного життя, віра поета у Страшний Суд: «на той останній Страшний Суд мерці за Правдою встають», або: «Не вставать з чужої домовини, на Суд Твій Праведний прибути», тобто він мав на увазі не з московської, а з своєї рідної української домовини, яку опускали в землю рушниками, відспівували похоронні піснеспіви, а на могилі над упокоєним ставили хрест,

інакше і похорон не був, свій рідний, український, православний, бо то велике нещастя, коли: ніхто хреста не поставить і не пом'яне».

І за звичаєм і наукою Української Православної церкви, наголошував Тарас Шевченко, упокоєного потрібно церковно поминати, конче молитися за спокій його душі. І знаходимо в «Кобзарі» як мати з сльозами на очах звертається такими словами до дочки: хто без тебе грішну душу поминати буде. Особливо за мертвих, як і вчила віками наша свята Православна церква, потрібно молитись у свята, щоб Господь простив грішникам їх провини, тому то й Максим-москаль (солдат) «в неділю або в Свято і за її грішну душу Псалтир прочитає». А вся українська православна церковна наука, яку дотримував нам Національний Пророк, вчила про упокоєних саме так як знаходимо в «Кобзарі» «Ой полетіть, гайворони, / До батечка, та скажіте, / Щоб Службу служили, / Та за мою грішну душу / Псалтир прочитали. / Щире серце молоде / Може, Господи, мене / В своїй Молитві пом'яне. / І це молитовне поминання померлих постійне, вічне – писав митрополит Іларіон, бо в Україні завжди старанно поминали померлих: «Шкандибає на вдовину / Пустку подивитися. / Сяде собі у садочку, / І вдову згадає, / І за її грішну душу / Псалтир прочитає» [Кобзар 1953, 3: 154].

Прощі по святих місцях, до храмів Божих, монастирів Києва, Почаєва були складовою частиною споконвічно у наших предків, які жили за заповідями Божими і наукою Святої Української Православної церкви. Тому побожні вірні робили прощі до святих місць, саме ходили пішки, навіть як писав поет «шкандибала», тобто ходили на прощу пішки навіть каліки: «А наймичка шкандибає, / Поспішає в Київ. / Прийшла в Київ, не спочила: «У міщанки стала, / Найнялася носить воду, / Бо грошей не стало, / На акафист у Варвари» [Шевченко 1953, 3: 105]. Такою прочанкою бачимо і Ярину в поемі «Сліпий»: «У Києві великому / Всіх святих благала; / У Межигорського Спаса / Тричі причащалась; / У Почаєві святому / Ридала-молилась» [Шевченко 1953, 3: 133]. Такі замалювання прощ до святих місць України, святого українського православ'я міг зробити лише поет з глибокими святощами власної душі, українським православним світоглядом, глибоко віруючий, у творах якого навіть Варнак

(каторжник) пізнає Бога, кається за вчинені гріхи, перероджується душевно під час прощі в Києві: «Дивлюся я, а сам млію, – / Тихо задзвонили / У Києві, мов на Небі / О Боже мій Милий, / Який дивний Ти! Я плакав, / До полудня плакав, / Та так мені любо стало: / І малого знаку / Нудьги тої не осталось, / Мов народився!» [Шевченко 1953, 3: 165].

Тарас Шевченко вчив любити Бога в повному сенсі всього вислову, тобто особисто бути Йому відданим, Йому молитись і бути вдячному за все те, що Бог, ніби, тій людині посилає. Така утилітаристична любов нічого не варта. Любити Бога в реальному житті особисто, а в той самий час утискувати, зневажати й переслідувати своїх підлеглих, свій нарід – це значить творити ще більше зло супроти Бога» [Шевченко 1952, 2: 245]. Справжня й найвища любов до Бога у Тараса Шевченка – це любов до найменшого брата і в служінні йому, бо любов до свого народу і є любов до Бога, а служити своєму народові, тим самим служити Богові – таку найглибшу проповідь – заповіт випливає з «Посланія».

Таке українське православне світоглядне переконання випливало в поета не тільки із засади, що любов до Бога має бути чинною, але й з цілого його релігійно-філософічного світобачення: «Умийтеся! Образ Божий / Багном не скверніте! / Не дуріте дітей ваших, / Що вони на світі / На те тільки, щоб панувати. / Бо невчене око / Загляне їм в саму душу / Глибоко, глибоко!..» [Шевченко 1952. 2: 149]. Під словами «невчене око» поет розумів саму душу глибоко побожного українського народу, саму українську націю. «Невчене око» народу – це око самої душі народу, – писав доктор Леонід Білецький, – його безпосередньої природности, тієї природности, що пливе від самого Бога, той «образ Божий», що живе в ньому, та його глибока міфологічна віра… Кожна людина стане людиною і підлягатиме тільки Богові, і тоді нарід усвідомлений звільниться й визволиться [Шевченко 1952, 2: 246].

Одною з головніших думок православного українського світогляду Тараса Шевченка було – любити Бога і Україну, вона лягла в основу всієї творчості поета як також в «Книгах битія українського народу», укладеної членами Кирило-Мефодіївського братства: «І не любила Україна ні царя, ні пана, скомпонувала собі козацтво, єсть то істеє братство, куди кожний пристаючи, був

братом других – чи він був преж того паном, чи невільником, аби християнин, і були козаки між собою всі рівні, і старшини вибирались на раді і повинні були слугувати всім по слову Христовому, і жодної помпи панської і титула не було між козаками… і постановило козацтво віру святу обороняти й визволяти ближніх своїх із неволі» [Шевченко 1952: 246 – 247].

Молитва до Бога за Україну, за український, інші поневолені Москвою народи залишалася наріжним каменем релігійного православного світогляду Великого Кобзаря. Поет повчав: Не журися, сподівайся, та Богу молися! Молись тільки Богу!, а всеукраїнська православна молитва до Бога звучить в поетовому діалозі з Україною в елегії «Розрита могила». Діалог цей глибокий думками і надзвичайно трагічний по змісту. По стилю – це є плач матері України над її дітьми, тобто над закованими в московські пута рабства українського народу, а нижче наведеними словами він наголосив, що Україна – вічно християнська держава і молитва до Бога в неї завжди на устах, тобто на устах її синів і дочок: «Чи ти рано до схід сонця / Богу не молилась? / Чи ти діточок не певних / Звичаю не вчила? / Молилася, турбувалась, / День і ніч не спала, / Малих діток доглядала, / Звичаю навчила» [Шевченко 1952, 2: 87].

Глибока віра поета і всіх українців, інших народів поневолених Москвою молитвою до Бога лежить в основі ідеї політичної поеми «Кавказ: «Ми віруєм Твоїй силі / І Духу живому. / Встане правда, встане воля, / І Тобі одному / Помоляться всі язики / Во віки і віки». Вселюдська християнська віра з її Божими заповідями, серед них: Не убій! Люби ближнього як самого себе і інші, лягли в основу українського православного світогляду Тараса Шевченка, поет переконаний що помоляться всі язики, тобто вільні народи кожен своєю мовою будуть славити Творця й Вседержителя бо Він завжди на стороні гноблених, покривджених: « Вам, лицарі великі / Богом незабутні! / Борітеся – поборите: / Вам Бог помагає! / За вас правда, за вас слава / І воля святая [Шевченко 1971 3: 142 – 143].

Отже, молитва до Бога – це високоважливе признання Тараса Шевченка про конечність Молитви для кожного православного українця, християнина перед сном, після сну, перед дорогою, перед кожною справою, яку зачинаєш. Високоідеологічна

щодо Молитви поета його історична поема «Буває в неволі інколи згадаю», в якій він картає себе, що заснув не помолившись: «Та оце й наткнувся на таке погане, що так і заснув, Богу не молившись…», а звідти не лише сон важкий …приснився, а й наявність українська: могила в степу – саркофаг української нації, України похованої в тій могилі, її героїчне минуле – начинені козацькими трупами могили, і на Великдень у час Служби Божої козаки виходять із них, тобто під час молитви за спокій душ полеглих воскресають, як Месія встають козаки з могил. А моя прекрасна, могутня, вольнолюбива Україна туго начиняла своїм вільним та ворожим трупом незліченні величезні могили, – писав Тарас Шевченко. Вона своєї слави на поталу не давала, ворога гнобителя під ноги топтала й вільна, не розтлінна вмирала. От що означають могили й руїни. [Шевченко 1971, 3: 287]. І саме молитва, на переконання Тараса Шевченка, воскресить Україну, як полеглих за її волю козаків із могили на Великдень. За основу українського православного світогляду Національного Пророка покладено глибоку віру в основі якої наша щира Молитва до Бога, вислухавши яку, Господь дарує волю Україні, нащадкам волелюбних козаків.

Як заповідь-молитву українцям на всі віки написав поет, сидячи в тюрмі-казематі в Петербурзі 30 травня 1848 року свої переконливі думки: «Свою Україну любіть / Любіть її й во время люте, / В останню тяжкую минуту / За неї Господа моліть!» Наш Національний Пророк у своїй творчості, в усьому своєму житті дошкульно і в’їдливо висміював безбожників-атеїстів, сучасних йому і майбутніх, тих майбутніх, які принесли в Україну звірячий атеїзм московських більшовиків. Називає їх пребезумними: Пребезумний у серці скаже, що Бога немає, в беззаконії мерзіє, не творить благая («Давидові псалми»). Саме таким твором в якому полягає гнів поета проти атеїстів і їх атеїстичних повчань був релігійно ліричний вірш «Давидові псалми». Десять із них написані 17 – 19 грудня 1845 року, одинадцятий в 1859 року. Взорувався поет на Давидових псалмах з Біблії, тому й назвав їх так.

Поет пізнавав Правду і пізнав Правду Божу, пізнав що вона лише одна на світі, тому й чистим своїм серцем виспівав «Новий псалом» про визволення України, рідного православного народу з неволі лютого ворога. Про це бачимо з першого рядка першого

«Давидові псалми»: «Блажен муж на лукаву / Не вступає раду, / І не стане на путь злого, / І з лютим не сяде; / А в законі Господньому / Серце його й воля / Навчається, / І не встануть з праведними / Злії з домовини; / Діла добрих оновляться / Діла злих загинуть. [Шевченко 1952: 173].

У цих рядках Тараса Шевченка бачимо, як він духовно високо піднісся, як зріс і поглибився його релігійний український православний світогляд, в якому домінує виключно Розмова, тобто Молитва з Богом, і що саме в Законі Господньому вся духовність в якій не має місця егоїзму, лукавства і злобі, а закон Божий, тобто релігійна і моральна сила народу, його особисто є основним критерієм свободи і незалежності України і хоче чи не хоче лютий ворог, але завжди зверху саме Божа Правда, Його воля: «Колись Бог нам верне волю, / Розіб'є неволю. / Возхвалимо Тебе, Боже, / Хваленієм всяким».

Центральне місце серед псалмів займає псалом XLIII. Він не лише є переспівом відомого псалма Давидового, а й повне своєрідне в релігійному переживанні потрактування думок самого поета: думок історичних і політичних. Він перед Богом стверджує, що саме Господь вже раз «розв'язав» руки рідному народу, звільнивши його з польської неволі і своїми молитвами за це звільнення Україна дякував Господеві і в Божому добрі народ відпочив славлячи за це Творця: «Як рукою / Твердою Своєю / Розв'язав Ти наші руки / І покрив землею / Трупи ворожі, і силу / Твою возхвалили / Твої люди і в покої, / Слав'я Господа!»

Але український народ, як і народ Ізраїля, не виконував сповна Заповідей Божих і тому: «А нині / Покрив єси знову / Срамотою свої люди, – / І вороги нові / Розкрадають, як овець, нас / І жеруть!... Без плати / І без ціни оддав єси / Ворогам проклятим» [Кобзар 1952: 174]. І тому Господь, за релігійним світоглядом Тараса Шевченка, відвернувся від рідного народу і віддав у московську наругу в неволю, в якій «розкрадають, як овець нас і жеруть» Саме ця друга по польській, московська неволя була ще лютіша, коли нищилась сама народна душа і поет побожно молить Бога за кращу долю свого народу, щоб Господь допоміг визволитися на цей раз з московських кайданів: «І всякий день перед нами – / Стид наш перед нами. / Окрадені, замучені, / В путах умираєм; / Не молимось чужим богам, / А Тебе благам: / Поможи

нам, ізбави нас / Вражої наруги! / Поборов Ти першу силу, Побори і другу, / Ще лютішу! / Поможи нам / Встать на ката знову!» [Шевченко 1952, 2: 174]. А рядки ці – це вже не переспів з біблійного тексту, а оригінальний і конгеніальний перетвір його на новий кшталт, – писав професор Леонід Білецький.

Тут відкривається ясно всі прагнення поета повстати проти московського ката, у визвольній боротьбі перемогти його і стати вільним, щасливим, незалежним на своїй землі – велика мрія Тараса Шевченка. В цьому псалмі сконцентрував він всі свої думки, всю силу прохання, молитовного благоговіння й побожності цілого народу, самого себе. Також цей псалом розкриває нам розуміння національної, релігійної ідеології самого Тараса Шевченка.

Література:

Рожко 2012: Рожко В. Тарас Шеченко і Волинь. – Луцьк, 2012. – С. 15.; *Шевченко 1952* Шевченко Т. Кобзар. – Вінніпег, 1952. – Т. 2.; Митрополит Іларіон Релігійність Тараса Шевченка. – Вінніпег, 1964.; Шевченко Т. Кобзар. – Вінніпег, 1953. – Т. 3.; Митрополит Іларіон Релігійність Тараса Шевченка. – Вінніпег, 1964.; Шевченко 1971: Шевченко Т. Твори: У 5 т. – К.: 1971. – Т. 3.; Митрополит Іларіон Релігійність Тараса Шевченка. – Вінніпег, 1964.; Зайцев 1994: Зайцев П. Життя Тараса Шевченка. – Київ, 1994.; Шевченко Т. Кобзар. – Вінніпег, 1954. – Т. 4.; *Шевченко 1971*: Шевченко Т. Твори: У 5 т. – Т.5. – К., 1971. – Т. 5.

Рецензенти: Буяк Б.Б., доктор філософ. наук, проф. (Тернопіль)

Цвіркун В. М., канд. філософ. наук, доц. (Тернопіль)

Тетяна Скуратко, канд. філол. наук (Тернопіль)

ББК 83.3 (4УКР)
УДК 821.161.2

Імагологічний світ поем Івана Драча про Тараса Шевченка

У статті простежено діалектичну єдність традицій і новаторство в поетичному епосі Івана Драча. Значна увага приділяється Шевченківським традиціям у художньому дискурсі поем митця (на прикладі поеми-симфонії І.Драча «Смерть Шевченка»).

Ключові слова: *традиції, новаторство, жанр, поема-симфонія, ліризм, метафоричність, художній стиль, образ, ліричний герой, художній дискурс.*

In the article exist dialectical unity of traditions and innovations in the poetic epos of Ivan Drach. We pay great attention to Shevchenko's traditions in artistic discussion of poems of the artist (for example the poem – symphony by Ivan Drach «Shevchenko's Death»).

Key words: *traditions, innovations, genre, poem – symphony, lyricism, metaphor, poetic style, artistic image, lyrical hero, artistic discussion.*

В статье проанализировано диалектическое единство традиций и новаторство в поэтическом эпосе Ивана Драча. Значительная часть внимания уделена шевченковским традициям в художественном дискурсе поэм писателя (на примере поэмы-симфонии И.Драча «Смерть Шевченко»).

Ключевые слова: *традиции, новаторство, жанр, поэма-симфония, лиризм, метафоричность, художественный стиль, образ, лирический герой, художественный стиль.*

Своєрідність, неординарність художнього мислення, жанротворення та поетичної мови видатного «шістдесятника», митця-новатора Івана Драча давно вже набула в літературних колах аксіоматичного характеру. Його талант визрів на рубежі 50-х – 60-х років XX ст., коли митці слова перебували у центрі суспільних та культурних подій, відхиливши заскорузлі традиції, епатувавши реципієнта новаціями, протестуючи проти канонів «соціалістичного реалізму», що його нав'язував письменникам радянський метакритичний дискурс. Це був період певної свободи, найменшої заанґажованості в межах радянської системи, художня свідомість покоління меншою мірою була, за Г. Касьяновим, «отруєна радянським монотеїзмом, генетичним страхом попередників».

Означений час збігається із періодом так званої «хрущовської відлиги», що пов'язана із розвінчанням культу особи Сталіна та його прислужників. Велике значення мало те, що серед інтелігенції та робітництва було чимало людей, що сприйняли свободу самовираження, не погоджувалися зі «сталінським казарменним соціалізмом». За словами І. Дзюби, «не сліпий випадок, а велика

потреба нашого народу у духовному відродженні» – ключ до розуміння появи шістдесятництва.

Шістдесятники відчули себе людьми, які можуть вільно думати і висловлюватися. У поле їх зацікавлення потрапили питання історії і її справедливих оцінок, проблеми функціонування української мови, усвідомлення гідності людської особистості – неповторної, унікальної, незалежної. І. Драч, Ліна Костенко, В. Симоненко, Д. Павличко, М. Вінграновський, Б. Олійник, В. Коротич та інші проголосили найвищою цінністю людину, яка з об'єкта співчуття стала суб'єктом історії, захищали естетичну самодостатність лірики. Спираючись на актуальні виклики часу та багаті національні джерела поетичної образності, вони творили загальнолюдські гуманістичні цінності, розширювали аналітичне поле поезії проблематикою, образною палітрою, новими композиційними формами і засобами моделювання художньої картини світу.

Естетичне обличчя шістдесятників визначало новаторство, сміливе експериментування із формою та змістом, розширення дискурсивної практики. Новаторські пошуки спиралися на засади єдності національних та світових традицій. Важливим моментом щодо розуміння естетичної платформи шістдесятників є їх інтерес до вивчення української та світової класики. Від покоління М. Зерова вони успадкували гасло «До джерел». Шістдесятники звертались до спадщини Г. Сковороди, Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, до імен і творів представників «Розстріляного відродження» (О. Влизька, Є. Плужника, М. Драй-Хмари, В. Підмогильного, Г. Косинки та ін). З ними на початку становлення активно співпрацювала старша генерація письменників, яка підтримувала їхні естетичні шукання та ідеали. «З'явилась фаланга молодих, здібних людей, це очевидний факт, якому треба радіти… Чудесно! Від щирого серця вітаю їх і бажаю щасливої праці», – говорив М. Рильський. «Люблю нашу молоду літературу», – писав в однойменній статті А. Малишко. У 60-ті роки стало можливим ознайомитись з новітнім мистецтвом зарубіжних письменників, а саме: В. Вітмена, Г. Аполлінера, П. Неруди, Ш. Бодлера, Дж. Джойса, Е. Хемінгуея, Е.-М. Ремарка та ін., а також української діаспори, налагодивши контакти з А.-

Г. Горбач, З. Геник-Березовською, В. Вовк та ін. Митці-шістдесятники використали цю можливість сповна.

Це розширювало естетичні обрії, ерудицію та інтелектуалізм як вагому засаду мистецької платформи шістдесятників. Вони обстоювали право на елітарність, вишуканість, навіть ускладненість художнього мислення і разом з цим право на вищу планку читача. Саме тоді з'явилася стаття І. Світличного «У поетичнім космосі», присвячена цим питанням.

Варто звернути увагу і на духовні виміри світорозуміння цього покоління: історична пам'ять, історіософія, патріотизм, національна свідомість рідного народу, поетизація свободи в усіх її виявах: свободи особистості, нації, духу. Важливими складовими їх творчості є гуманізм, космізм, оскільки означений період другого національного відродження у XX столітті (а саме так називають шістдесятницький рух) поставив у центрі світу людину і проголосив її найбільшою цінністю та невід'ємною частиною Всесвіту. На їх основі вибудовуються етико-моральні засади буття. Шістдесятники намагалися жити і творити за законами добра, совісті, справедливості, сповідували «честь імені».

У такій атмасфері поезія 60-х змогла досягнути значних успіхів і впевнено знайшла вихід після кількох десятиліть застою. Творчість шістдесятників, одним із духовних провідників яких був Іван Драч, вже при самому своєму зародженні викликала до себе упереджене ставлення з боку пануючої в 50-70-ті роки офіційної ідеології.

Стиль І. Драча-поета визначається глибокою метафоричністю мислення. Цей неповторний стиль найбільш виражений у його поемах.

Поеми І. Драча відзначаються незвичайною побудовою. В їх сюжеті маємо набір окремих частин, котрі, поєднуючись монтажно спільним сюжетом та ідеєю, утворюють мікросценарій. І в такий спосіб автор ніби унаочнює, «оживляє» події, виражаючи й своє до них ставлення. Часто у своїх поемах митець описує життя і досвід великих попередників, теми Шевченка, Сковороди, інших видатних діячів української культури та соціальної історії народу раз-у-раз привертають увагу поета, надихають його на твори, різні за жанром, характером, обсягом.

Наголосимо, що як поет І. Драч формувався під впливом естетики Т. Шевченка, його любові до людини. Уже в першій збірці «Соняшник» він поетизує образи хліборобів, сільських жінок, матерів, перед якими, як і Т. Шевченко, схиляє голову. Спостерігається й інша спорідненість: для Тараса Шевченка символом України був образ-метафора «садок вишневий коло хати», для Івана Драча – «теліжинський луг», «калина» («Лист до калини, залишеної на рідному лузі в Теліжинцях»).

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.

Наголосимо, що на художню палітру Івана Драча, в якій мала вплив усна народна традиція, з одного боку, а з другого – «інтелектуальне оновлення», метафоричність поетики, асоціативне письмо, музичність. На перший погляд, це спостереження якоюсь мірою парадоксальне: синтез поезії і музики набуває різних форм.

Здавна музика була тим чинником, який немалою мірою сприяв поступальному руху літератури (врешті, і виникли обидва види мистецтва з одного кореня – синкретичного, культури первісного суспільства), народженню нових натхненних творів у пристрасних письменницьких серцях. Згадаймо хоча б, як причарувала Т. Шевченка поетика народних дум та історичних пісень, які послужили матеріалом для створення таких неперевершених зразків, як «Гайдамаки», «Перебендя», «Гамалія» та ін. Спираючись на традиції Т. Шевченка, який синтезував українську народну поезію, І. Дач створює поему-симфонію «Смерть Шевченка». Його художній дискурс так само інкрустований образами народної пісні.

У симфонії «Смерть Шевченка» осягнено життя й досвід великого попередника. Розвихрена й напружена, емоційно мінлива й багатобарвна, метафорично насичена, з нев'янучими політичними й соціальними алюзіями, симфонія владно підкорює увагу читача, втягує в нутр складної, різновимірної психологічної дії. 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. Дивує своєю актуальністю, наприклад, «Друге марення» – про українських «всюдисущих горобців». Це дуже сильна поетична інвектива, це гіркий пророчий дар, для якого дійсність дає нові й нові потвердження. Інтертекстуально симфонія І. Драча прочитується в контексті художніх світів поем «Сон» і «Кавказ» Тараса Шевченка.

За жанром – це поема-симфонія, в якій масштабно й поліфонічно поліфонічно змодельовано складні проблеми буття української нації. Наратор-усезнавець поєднує ірраціональні компоненти (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 мовленням ліричного героя, який рефлексує над долею Шевченка, що 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 [Драч І. 2006: 14].

Поема «Смерть Шевченка» є цікавою за своєю 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 [Драч І. 2006: 22].

Творчого переосмислення у симфонії «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 змерзалась 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 [Драч І. 2006: 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, що є вищою формою симфонічної асоціативності. Вони уже не мають прямого, безпосереднього зв'язку з музикою, проте відтворюються І. Драчем за її ж законами з залученням синкретичного мислення.

У поемі-симфонії «Смерть Шевченка» автор уводить у твір три марення героя, що зближує її композиційну стуктуру, з одного боку, з тичинівськими «видіннями» Сковороди вночі і на горі, а з другого – з брюсовським «Воспоминанием», що навіть структурно є послідовно динамічним, суцільним маревом. На використанні подібних прийомів і ґрунтується зближення музики і літератури. Адже в музиці певні аспекти діяльності героя передаються через змалювання переживань та емоційних станів.

Наратор Драча не драматизує цей трохи незвичний для літературного твору сюжет, не залишає героя у моралізаторському діалозі з совістю: він розширює панораму марень поета, надає їм не просто реалістичного, а, сказати б, документалістського характеру, що часом набуває форми перефразування шевченкових картин кріпосницької дійсності, тільки в більш узагальнено-філософському ракурсі:

Один – жіночий ряд. Там покритки
Замучені...
А другий – катовані солдати...
І козаки замучені, й казахи

Похнюплені...
Од заходу до сходу – два ряди...
Вже крики звідусіль: «Пора – веди!»
І він, Тарас, катів веде людських,
Січуть шпіцрутени вельможні пишні спини [Драч І. 2006: 17].

Водночас І. Драч, як і Т.Шевченко, тяжіє до фольклорних засобів творення образу. Свідчення тому – друге марення, де знову звучить мотив народної розправи, хоч і менш чітко виражений, ніж в оригіналі. Плідно використовуючи народнопісенні засоби, поет ніби відтворює в пам'яті читача картини, образи шевченкової поеми «І мертвим, і живим...»:

Ми українські горобці,
Як оселедці, в нас чуби,
Вкраїнський усміх на лиці,
Вкраїнські писки і лоби [Драч І. 2006: 18], –

і далі:

Бо як підійметься руїна
Й зачервоніє Україна,
То нам прийдеться утікати,
Щоб крильця не пообпікати [Драч І. 2006: 19].

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.

Лише у третьому маренні дія певним чином драматизується, та й то не чисто «конфліктно», а на синкретичній основі. 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, що нагадує «Скорбну матір» Тичини. Танець українського панства на поетових грудях – то не

лише умовний прийом, але й словесно-музичний засіб. У Драча контраст не надуманий, бо він стихійно виникає між оптимістичними мотивами народних гулянь і непривабливими панорамами дійсності (знову ж таки згадаймо перше марення).

Взаємозв'язок між фабульним сюжетом і «сюжетом» персонажевої уяви здійснюється і через так звану «тему мандрів», у чому І. Драч продовжує традиції Т. Шевченка:

Петербурзьким шляхом, по коліна
Грузнуча в заметах, боса йшла
Зморена, полатана Вкраїна,
Муку притуливши до чола [Драч І. 2006: 15].

Варто також звернути увагу ще на одну деталь – на роль «далекого ділового голосу» в симфонічній структурі поеми «Смерть Шевченка». Цей своєрідний збірний, філософськи узагальнений образ (в такій узагальненості полягає одна з особливостей симфоній) становить собою четверту частину поеми, яка нагадує змагання «підголосків», що втілюють побічні теми, і в кінцевому підсумку злиття їх в основний мотив. Цей мотив, виразно синтезований з побічних тем, зливається, до того ж, з так званою «вишневою» темою, що є у творі провідною:

Я тебе в Закревській поманила,
Я душею билась в Рєпніній,
А в засланні крила розкрилила
В Забаржаді, смуглій і тонкій...
Я – Оксана, вічна твоя рана,
Журна вишня в золотих роях,
Я твоя надія і омана,
Іскра нероздмухана твоя [Драч І. 2006: 18].

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 жорстоко 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 і над його невмирущим духом українства. Митець зумів проникнути до глибини Кобзаревої душі й у ті суспільні обставини, що формували його як непримиренного борця проти гноблення людини.

У пролозі симфонії «Смерть Шевченка» Іван Драч писав: «Художнику – немає скутих норм. Він – норма сам, він сам в своєму стилі…» *[Драч 2006: 14]*. Це слід пам'ятати, читаючи його поеми, 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 досліджувати й розгадувати, але неможливо збагнути до кінця, оскільки він охоплює безмежжя художніх світів.

Література: *Бердиховська Б. 2006:* Бердиховська Б. Шістдесятники – бунт покоління // Українська мова та література. – 2006. – № 14-15. – С. 3-11; *Гегель Г.В. 1960:* Гегель Г.В. Сбор. соч.: В 4 тт. – М.: Гослитиздат. – 1960. – 276 с.; *Драч І. 2006:* Драч І. Поеми / Упорядкув. та післямова А. Ткаченка; Передм. М. Жулинського. – К.: Ґенеза, 2006. – 512 с.; *Драч І. 1993:* Драч І. Йти у вир днів і робити своє діло. // Світ про Україну. – 1993. – 28 липня. – С. 8; *Зборовська Н. 2001:* Зборовська Н. Стильовий портрет шістдесятництва. // Слово і час. – 2001. – № 12. – С. 25-42; *Ткаченко А. О. 1986:* Ткаченко А. О. Поетичний світ Івана Драча. – К., 1986. – 166 с.

Марія Тарасова, канд. філол. наук. (Кіровоград)

УДК 821.161.2-09
ББК 83.3 (4УКР) 5-8

Ідилічна візія України Тараса Шевченка

У статті з рецептивної позиції аналізуються ідилічні пейзажні візії Тараса Шевченка, досліджується їх поетика.

Ключові слова: *візія, візуалізація, ідилічний пейзаж, композиція, композиційний центр.*

Tarasova Maria Idylistic vision of Ukraine by Taras Shevchenko

In the article with receptive positions are analyzed historical landscape visions, the poetics of their creation is investigated.

Key words: *vision, visualization, idelical landscape, composition, the composite centre.*

Проблемі поетики Шевченкового пейзажу присвячено чимало наукових досліджень. Привертають увагу як статті, в яких вивчаються окремі образи-символи Шевченкового пейзажу [Див.: Боронь: 2003; Мовчанок: 2004; Пономаренко: 2005; Генералюк: 2006], так і наукові праці, автори яких мали на меті дослідити художню манеру письменника у змалюванні світу природи [Див.: Барабаш: 2003; Генералюк: 2004; Шевченко: 2008]. Досліджуючи питання поетичного пейзажу Шевченка, не слід оминати увагою і статті, що відкривають нам Шевченка-живописця [Див.: Рибаль: 2006], адже його треноване мистецьке око та професійне відчуття кольору та композиції не могли не позначитись на поетичних текстах. З огляду на сучасний стан вивчення поетики змалювання природи Шевченком визріла потреба дослідити кожен з видів пейзажу поета-художника, яких, на нашу думку, є декілька. Зокрема, можемо говорити про ідилічний пейзаж («Садок вишневий коло хати», «І досі сниться…» та ін.), містичний пейзаж («Причинна», «Утоплена», «Княжна» тощо), історичний пейзаж («Гамалія», «Іван Підкова», «Гайдамаки») тощо. Ми зупинимо свою увагу на ідилічній візії України. *Завдання* статті полягає в тому, щоб простежити залежність між появою картин-ідилем та становленням поглядів Шевченка на буття людини, дослідити предметно-образне наповнення ідилічних візій, пояснити значення ідилічних пейзажів для розуміння поетичного світу митця.

Українській романтичній поезії 20 – 60х років XIX ст. притаманний особливий спосіб зображення пейзажів. Вони виразно поділяються на дві групи: перша – ідилічні пейзажі, друга – бурхливі пейзажі. Саме такий настрій у змалюванні природи і забезпечує особливий романтичний ореол поетичним творам цього періоду, який так легко відчути і так важко пояснити. В поетичний світ Шевченка органічно увійшли пейзажі-ідилеми, що пояснюється, на нашу думку, не лише спадковою романтичною традицією, а й тим, як склалася доля самого митця. Для Шевченка, що більшу частину свого життя провів далеко від батьківщини, написання ідилічних пейзажних поезій відігравало роль своєрідного лікування від страшного недугу, що точив поета-художника сильніше від будь-яких негараздів, – ностальгії. Бурхливих пейзажів у Шевченка вкрай мало.

Ідилічний пейзаж, принципи побудови якого заклалися ще в античній літературі, у поетів-романтиків, а згодом і в Шевченка передбачав присутність ряду обов'язкових компонентів, а саме: річка чи струмочок, що зачаровують своїм журчанням, пахучі квіти й трави, крислаті дерева – вишні, тополі, верби, кожне з яких має свою виразну національно-духовну семантику й таким чином увиразнює той чи інший закладений у текст мотив. Така структура ідилічного пейзажу, на думку М. Епштейна, не випадкова і продиктована потребою «насичувати й радувати усі людські почуття» [Епштейн: 1990: 132], а їх, як відомо, п'ять – слух, нюх, зір, дотик, смак. Ця схема побудови ідилічного пейзажу загалом притаманна усім етнокультурам, проте поезія кожної з них має свої особливості у його створенні. Українська романтична поезія (згодом Шевченко значно посилив цей компонент) використовують «окремі живописно-зображувальні елементи, що походять з української народної поезії» [Генералюк: 1999: с. 73]. Романтичні поезії насичені архетипними образами-символами, що легко сприймаються нашою свідомістю, невимушено творять в уяві реципієнта образ України. Це пояснюється не лише впізнаваністю образів, а й їх потужною, сакральною енергетикою, що здатна впливати на читача навіть якщо цей образ лише результат візуалізації.

Отже, появу ідилічних пейзажних поезій або окремих образів пропонуємо в першу чергу пов'язувати із тим, як склалася

особиста доля письменника. Припускаємо, що вияв поетичного таланту Шевченка був простимульований саме відірваністю від рідної землі, ностальгією. Сам Шевченко, перебуваючи на засланні, у 1857 році так пояснював причину свого звернення до пера: «Быстрый переход с чердака грубого мужика-маляра в великолепную мастерскую величайшего живописца нашого века. …И что же я делал? Чем же я занимался в этом святилище? Странно подумать, я занимался тогда сочинением малороссийских стихав, которые впоследствии упали такой страшной тяжестью на мою убогую душу. Перед его дивными произведениями я задумывался и лелеял в своем сердце свого слепца кобзаря и своих кровожадных гайдамаков. … Передо мной мелькали мученические тени наших бедных гетманов. Передо мной расстилалася степь, усеянная курганами. Передо мной красовалась моя прекрасная, моя бедная Украина во всей непорочной меланхолической красоте своей. И я задумывался, я не мог отвести своих духовных очей от этой родной чарующей пре лести. Призвание, и ничего больше» [Шевченко 1970, 5: 40].

Шевченко, наділений вражаючою здатністю до вчування, здатен був не просто відчути те, про що пише, а перевтілитися в образи, які поставали в його уяві. На думку Л. Генералюк, в такі моменти «митець увіходить в унісон із прожитим життям натури, резонує з її минулим, відкидаючи все, що заважає екзистенції бачення з глибин» [Генералюк: 2004: 57]. Отже, пестячи в уяві ідилічні образи України, Шевченко відмежовувався від суворої дійсності, тож фактично отримував можливість «пережити катарсис» [Пастух: 1999: 2].

Створені Шевченком ідилічні картини природи, мають свою специфіку і суттєво відрізняються на різних етапах його творчості. Причина цього полягає не у професійному зростанні його як поета чи художника, а в елементарному дорослішанні, виробленні власної системи життєвих координат, витворенні особистих поглядів на буття людини у світі.

На ранньому етапі творчості, у часи навчання в Петербурзі, Шевченкова ідилічна картина вже мала особливу структуру й передбачала наявність певних символічних образів, проте ще була далекою до того ідеального світу, яким марив поет-художник на засланні.

Петербурзькі візії України – це візії ще зовсім молодої людини двадцяти чотирьох-двадцяти дев'яти років, хоча вже й майстерного поета й художника. Саме тому ідилічні картини рідного краю цього часу репрезентовані образами красивої природи та щасливо закоханих пар: «Защебече соловейко / В лузі на калині, / Заспіває козаченько, / Ходя по долині. / Виспівує, поки вийде / Чорноброва з хати; / А він її запитає: / «Чи не била мати?» / Стануть собі, обіймуться, / Співа соловейко; / Послухають, розійдуться, / Обоє раденькі» [Шевченко: 1970, 1: 78].

Картина ця, що, мабуть, мимовільно поставала перед очима Шевченка так само легко візуалізується і читачами. Пояснюється це особливостями поетики автора – Шевченко віддає перевагу лаконічним, проте енергетично насиченим (а отже, й легко уявлюваним) образам й предметам. Це його професійне кредо не лише як поета, а й як художника, засвідчує уривок з повісті «Художник»: «В первых опытах редко встречается подобный лаконизм: первоначальные опыты всегда многосложны. Молодое воображение не сжимается, не сосредотачивается в одно многоговорящее слово, в одну ноту, в одну черту, ему нужен простор, оно парит и в парении своем часто запутывается, падает и разбивается о несокрушимый лаконизм» [Шевченко: 1970, 4: 142].

Лаконічна картина зустрічі двох закоханих не перенасичена деталями, адже Шевченко керувався найбільш правильним для митця принципом – передати «оточуюче життя, але не у випадкових ознаках, а в її основних, значущих рисах» [Якобсон: 1971: 39]. Саме тому, перед очима реципієнта постає лише найвагоміше – долина, якою походжає молодий козак, калина, на якій щебече соловейко, дівчина-красуня, що кидається в обійми коханого. Основні акценти вдало розставлені автором, лакуни здатен заповнити будь-який сприймач, і тоді «поетичний малюнок» доповниться де-не-де деревами, соковитими травами, яскравим сонячним світлом. На питання ж, чому для зображення картини ідилічного весняно-літнього пейзажу Шевченко обирає саме ці образи-символи, відповісти не складно. По-перше, вони відповідають усталеній схемі створення пейзажів-іделем, по-друге, ці образи – знакові для української етнокультури, вони «становлять величний пантеон духовності, своєрідну запоруку безсмертя нашого народу» [Степанишин: 1994: 13]. Разом з тим саме

архетипна знаковість тих чи тих предметів з поетичного «полотна» сприяє максимальному наближенню читацької візії до візії авторської.

Долина як традиційний для українського ментосу, для народної поезії топос-символ щасливої України вдало доповнюється образом калини, що найчастіше «фігурує як символ краси, радості» [Жайворонок: 2006: 269]. Спів соловейка доповнює ідилію аудіально. Поява на цьому майстерно побудованому пейзажному тлі фігур двох закоханих, які, поза сумнівом, становлять композиційний центр візії, теж не випадкова, адже через них вдається ретранслювати головну ідею – щастя у злагоді, гармонії й любові. Без цього жоден найкрасивіший краєвид не буде повноцінним. Відтак ще раз простежується вплив Шевченка-художника на Шевченка-поета. За словами самого митця, «відсутність людини, яка б оживляла картину, справляла на нього неприємне враження» [Яцюк: 2004: с. 31]. Практично будь-який пейзажний малюнок його позначений присутністю людини, те саме стосується і його малюнків у слові.

Картини-ідилеми, де на пейзажному тлі розгортаються почуття двох закоханих знайдемо ще чимало у «петербурзькому» періоді творчості. Практично усі вони мають однакову структуру: спочатку автор «дає» читачеві тло, своєрідну декорацію, а потім посилює ідилічний настрій, зображуючи щасливих закоханих, які увиразнюють загальний настрій «полотна».

Шевченко важко переживав розлуку із Батьківщиною, але ще важче йому було побачити її спустошеною та приниженою. Після першої подорожі Україною у 1843 році Шевченко написав комедію «Сон», що стала квінтесенцією його болю. Ідилічна картина-панорама України надзвичайно яскраво увиразнила задум митця – показати на контрасті красу рідного краю і страждання його мешканців: «Летим. Дивлюся, аж світає, / Край неба палає, / Соловейко в темнім гаї / Сонце зустрічає. / Тихесенько вітер віє, / Степи, лани мріють, / Меж ярами над ставами / Верби зеленіють. / Сади рясні похилились, / Тополі по волі / Стоять собі, мов сторожа, / Розмовляють з полем. / І все то те, вся країна, / Повита красою, / Зеленіє. Вмивається / Дрібною росою, / Споконвіку вмивається, / Сонце зустрічає…» [Шевченко: 1970, 1: 240].

Фізично-просторова точка зору вражає своєю масштабністю. Шевченко зміг показати всю Україну, величезний її простір не змінюючи при цьому планів зображення. Автор ніби з допомогою надчутливої відеокамери, з висоти пташиного польоту фіксує найтиповіші пейзажі батьківщини. Таким чином Шевченко першим в українській літературі і, що вкрай важливо, задовго до появи аеропланів і літаків, які допомагали побачити світ в прямому смислі під іншим кутом, зміг створити унікальний картографічний пейзаж.

Не випадково автор подає нам Україну саме у момент світанку. Це найбільш енергетичний і знаковий час доби, коли все – свіже й урочисте після нічного відпочинку – готується зустріти новий день. Як відомо, ще за язичницькими уявленнями сонце, світло – це символ перемоги добра над злом (його в свою чергу співвідносять з темрявою, ніччю). Початок дня – це момент урочистий, світлий, осяяний Божою ласкою. Все живе радіє сходу світила, тому й «соловейко в темнім гаї / Сонце зустрічає».

На створення ідилічного настрою цього пейзажу працює кожен його компонент, кожне слово. Тому й вітер віє саме тихесенько, а значить ніжно пестить своїм легким доторком рослини, тварин і людей. Степи й лани не просто розкинулись, вони «мріють», тобто випромінюють спокій, відчуття гармонії. Загалом пейзаж, хоча й має певну схематичність, вибудований бездоганно: образи лаконічні й легко уявлювані, насиченість аудіо-візуальних та нюхових словесних подразників допомагають витворити в уяві довершену візію-панораму України.

Відбувається еволюція філософських та життєвих поглядів поета несвідомо, але результати її позначаються на його творчій спадщині. Якщо раніше, тоді, коли й сам митець ще був молодим хлопцем, ідилічний пейзаж вінчала пара закоханих, то згодом цей образ трансформується в пару щасливого подружжя: Год, другий минає, / Як побрались; а дивіться / Вкупочці гуляють / По садочку. Старий батько / Сидить коло хати / Та вчить внука маленького / Чолом оддавати» [Шевченко: 1970, 1: 288].

В цьому ж уривку ми простежуємо і ще один важливий момент, що зрештою остаточно закріпиться у свідомості Шевченка як символ щастя й благополуччя – наступність поколінь. Перед очима читача в оточенні затишного садочка вже постає не тільки

закохана сімейна пара, а й маленька дитина – найбільша радість, хатина, на призьбі якої сидить дід, що грається з малим онукам, вчить молитися. Вперше саме у цьому уривкові митець окреслив найвагоміші для нього складові щасливого буття звичайної людини, пізніше саме ними він маритиме у засланні, що ми й простежимо за його поетичною творчістю.

Усвідомлення того, що народження й виховання дитини, – головна місія людини на землі поступово закріплюється у поезіях митця. Ані чималі матеріальні статки, ані щасливе подружнє життя не можуть дати справжнього глибоко задоволення від існування: «І дід, і баба у неділю / На призьбі вдвох собі сиділи / Гарненько, в білих сорочках. / Сіяло сонце, в небесах / Ані хмариночки, та тихо, / Та любо, як у раї. / Сховалося у серці лихо, / Як звір у темнім гаї» [Шевченко 1970: 1: 309]. Шевченко створює бездоганну у своїй простоті картину на перший погляд щасливої старості. Перед очима постає біла й охайна хата – одвічний в українській традиції символ «благополуччя, досягнутого завдяки працьовитості» [Жайворонок: 2006: 616]. На призьбі сидять дід і баба. Роки важкої праці позаду: вже є дім, забезпечене життя, недільний ранок можна провести у безтурботному відпочинку. Не випадково автор змальовує діда й бабу у теплих сонячних променях, а небо – чистим, без жодної хмаринки. Всі ці компоненти, подібно до мозаїчних частинок, що окремо не здатні створити єдиного цілого, разом утворюють картину, що зачаровує своїм ідеально-умиротвореним настроєм. Аби посилити його, автор порівнює атмосферу із раєм. Таке порівняння не випадкове, адже предметно-емоційне наповнення цього епізоду цілком відповідає християнським уявленням про рай, згідно з яким це «вічнозелений сад, в якому солодко співають пташки; … завжди тепло й світло, не буває зими, негоди; … завжди спокій» [Жайворонок: 2006: 493]. Заважає назвати цю візію ідилічною лише той факт, що поруч зі старими немає дітей чи онуків. Шевченко передає страждання старих через відсутність у них дитини, спадкоємця, окраси й розради їхньої старості, використовуючи образ лиха-звіра, що сховалось у серці.

Набула завершеності ідилічна візія України на засланні. Пояснюється це тим, що «з неосяжної далечини – хронологічної, географічної, арештантської – Україна уявляється втраченим раєм»

[Барабаш: 2007: 8]. Водночас у Шевченка вже визріло бачення й власного майбутнього, яке кожному мріється лише щасливим. Для нього це означало одне – хата понад річкою й міцна родина.

Ще одна причина, з якої саме на засланні з-під пера Шевченка з'явилося чимало ідилічних поезій-пейзажів, – бажання у власних мріях сховатися від страшних буднів, жорстоких реалій існування, непринадної природи, що оточувала його в чужих землях. Фактично, можемо говорити про так звану «компенсаторну функцію слова, до якого людина навертається ніби випадково, несвідомо, шукаючи виходу із конфлікту між внутрішнім та зовнішнім світом» [Білоус: 2002: 3]. Як відомо, словом можна «вбити», словом же можна й «вилікувати». Пишучи поезії ідилічні за характером, митець вдавався до самолікування, яке полягало у можливості відірватися від жорстоких реалій: полинути душею в омріяні куточки рідного краю, «побачити», «відчути», «почути» землю, річки, дерева. Це мало тим більш «лікувальне» значення, оскільки Шевченко мав «велику схильність … вкорінювати свою душу в інші єства» [Генералюк: 2004: 57]. Таким чином, написання поезій стало одним з психологічних механізмів захисту від складних життєвих умов.

На відстані, та ще й за особливих умов перебування у засланні, Україна бачиться поету особливо красивою, гармонійною, привабливою: *«Село! – і серце одпочине / Село на нашій Україні / Неначе писанка село, / Зеленим гаєм поросло. / Цвітуть сади; біліють хати, / А на горі стоять палати, / Неначе диво. А кругом / Широколистії тополі, / А там і ліс, і ліс, і поле, / І сині гори за Дніпром. / Сам Бог витає над селом*» [Шевченко 1970, 2: 23 – 24]. У цьому уривку не лише надзвичайна сила любові до України і туга за нею, а й уся майстерність поета-художника. Передусім звертає на себе увагу досконало вибудована композиція твору. (Не випадково, дослідниця Шевченкової малярської спадщини, З.Тарахан-Береза, відзначила уміння митця передати перспективу не лише в малюнку, а й у його поетичних творах).

З висоти пташиного польоту, що забезпечує гарний огляд й відчуття урочистості, піднесеності, Шевченко змальовує рідні краєвиди. На першому плані – село, яке для митця завжди було «ідеалом світу» [Моклиця: 2002: 142]. Порівняння села із писанкою, символом життя, добробуту, свята, викликає приємні

почуття, що позначається на процесі візуалізації. З огляду на асоціації, які викликає таке порівняння, в уяві одразу постають охайні білі хатки, чисті подвір'я, затишні садочки, зелений гай навколо села. Трохи осторонь – панський будинок, «палати», які вражають красою. Помпезність їхню підкреслюють широколисті тополі. Далі відкривається типово український краєвид – ліс, поле, річка, гори. Двічі повторювана лексема «ліс» підкреслює його величність і неосяжність, він простягається аж до горизонту і кінця-краю його не видно. Переконливо й кольористично досконало Шевченко вимальовує гори, що випинаються десь вдалині за рікою Дніпром. Вони сині, бо ж саме такими й бачаться з далекої відстані.

Останній рядок уривку – «Сам Бог витає над селом» – не лише посилює враження повної ідилії, але й передає нам почуття самого автора у момент створення ним даного фрагменту. Цікавим видається прийом, що його застосовує автор у даному творі. Трохи згодом він пропонує нам той самий краєвид, уважний читач помітить ті самі деталі, але тепер художник обирає інший ракурс: «Високі на горі палати, / Чималий у яру ставок, / Зелений по горі садок, / І верби, і тополі, / І вітряки на полі. / І долом геть собі село / Понад водою простяглось» [Шевченко 1970, 2: 24].

Композиційний центр візії тут – панські палати, які читач має можливість «роздивитися» краще: поруч ярок, навколо будинку – сад. Постають на «полотні» й тополі, але тепер вже можемо побачити й верби, на полі – вітряки. Все це знакові образи для українського світомислення. Одним «мазком» малює автор село, воно лише доповнює пейзаж, але тепер вже не виступає центром мікрокосму.

Така зміна ракурсу невипадкова. Якщо в першому уривку автор мав на меті передати красу українського села і лише натякнув (розташувавши осторонь) на присутність у житті селян панів, то, змальовуючи другу картину, письменник підводить свого читача до думки про справжніх господарів села. Більшу частину картини займає панський будинок і те, що він вивищується над усім навколо, те, що село ніби схиляється перед силою господарів, готує читача до страшних перепитій сюжету – життя і доля селян в руках панів-хазяїв.

На засланні Шевченко часто згадував рідні куточки, мріяв будь-що побачити їх ще раз, звертався до них у своїх поетичних творах: «Сонце заходить, гори чорніють, / Пташечка тихне, поле німіє, / Радіють люди, що одпочинуть, / А я дивлюся… і серцем лину / В темний садочок на Україну. / Лину я, лину, думу гадаю, / І ніби серце одпочиває. / Чорніє поле, і гай, і гори, / На синє небо виходить зоря. / Ой зоре! Зоре! – і сльози кануть. / Чи ти зійшла вже і на Украйні?» [Шевченко 1970, 2: 34].

У цьому творі уважний читач побачить у першу чергу не майстерного поета чи маляра, а людину, що страждає і сумує за рідною землею, адже «внутрішня психологічна дія видається майже збіжною в часі з її авторським висловом» [Новиченко: 2003: 6]. Образи твору легко візуалізуються і укладаються в загальну картину, бо вони є знаковими для поетичного континууму Шевченка і для світомислення будь-якого українця.

Шевченко змальовує Україну у містично-енергетичний момент заходу сонця. Зникнення світила сприяє зміні настрію, оточуючої атмосфери – відчуття втоми доповнюється вдячністю за прожитий день і радістю від того, що попереду відпочинок. Із настанням сутінків змінюються і предмети навколо («гори чорніють», «чорніє поле, і гай, і гори») – їх обриси стають м'якшими, кольори згущуються, темнішають аж до повного злиття із чорнотою ночі. Змінюється аудіальне наповнення – «пташечка тихне, поле німіє». Нарешті на «синє небо виходить зоря». Автор не просто змальовує прекрасну пейзажну картину, він сам милується витвором своєї уяви й пам'яті: «Лину я, лину, думу гадаю. / І ніби серцем одпочиваю». Ці рядки підтверджують версію про самолікування поезією. Зоря – чи не єдина щира співбесідниця, далекі, але легко уявлювані, бо ж випещені уявою, гори й поля, небо й сади – енергетичні донори для зболеної душі Шевченка. Природа, що оточувала митця на засланні не могла вдовольнити його естетичних потреб і очікувань. Усе навколо було антиподом рідних краєвидів, гнітюче враження справляли ці краєвиди, проте й тут Шевченко намагався відшукати зелений острівець, де можна було б відпочити душею. Дивувався він лише нелюбові самих місцевих мешканців та солдат до природи: «Странная, непонятная антипатия к благоухающей зелени… Непонятное затвердение органов» [Шевченко 1970, 5: 62].

У поетичній творчості поета протиставлення «рідний краєвид – чужий краєвид» простежується дуже виразно. Змальовуючи суворо-аскетичні казахські степи Шевченко зумисне «згущає фарби», увиразнює й посилює мотив безплідності цієї землі: «Червоніє по пустині / Червона глина та печина, / Бур'ян колючий та будяк, / Та інде тирса з осокою / В яру чорніє над горою, / Та дикий інколи каймак / Тихенько виїде на гору / На тім захилім верблюді» [Шевченко 1970, 2: 77].

Звертає на себе увагу особлива поетика Шевченкового пейзажу. Митець рідко використовує слова, що прямо називають той чи інший колір. На думку І. Франка, це свідчить про високу художню майстерність та прекрасне чуття слова, бо ж «правдиві поети ніколи не позволяють собі тих кольористичних оргій, у яких любуються теперішні декаденти та пленеристи пера і чорнила. Їх описи виглядають радше як вказівки для маляра або як прейскуранти різних вишуканих фарб, аніж як поетичні креації» [Франко: 1981: 101].

Кольорозображення світу природи у Шевченка вкрай делікатне, інтелігентне. Окрім прямого називання кольорів, Шевченко також вдається до неймовірного для літератури середини XIX ст. способу передачі кольору. Він передає колір і стан природи лише завдяки «асоціативним полям» [Фролова: 1987: 45], що оточують усі без винятку слова. Пізніше, аж на початку XX ст. те саме робитимуть письменники-імпресіоністи, Шевченко ж випередив їх (та ще й як талановито!) на кілька десятиліть: «І небо невмите, і заспані хвилі; / І понад берегом геть-геть / Неначе п'яний очерет / Без вітру гнеться» [Шевченко: 1970, 2: 116].

Без будь-якої напруги виникає візія непривабливого холодного дня. Небо – сіре, вкрите хмарами, «невмите». Саме слово «невмите» допомагає читачеві «побачити» небо саме таким, яким його бачив митець – неоднорідно «пофарбованим» у темно- і світло-сірий колір. Морем (яке сам митець назвав «нікчемним») біжать такі самі сірі «заспані» хвилі. Вздовж берега – похилений очерет. Шевченко вкрай рідко послуговувався таким прийомом передачі кольору, нечасто побачимо на його поетичній палітрі і відтінки кольорів. Пояснюється це тим, що найчастіше митець «інтерпретував певний мотив за усталеним фольклорним кодом» [Пахаренко: 1999: 160]. В усній народній творчості діє традиція

називання лише хроматичних кольорів (синій, жовтий, зелений) або ахроматичних (білий, чорний, сірий), називання відтінків ми майже не зустрінемо: «Усі гори зеленіють, / Тільки одна гора чорна… / Тільки одна гора чорна: / Виорала бідна вдова. / Ой орала, волочила, / Слізоньками промочила. / Де взялася чорна хмара / Та й упала зима біла… / Та й упала зима біла…» [Балади: 1988: 396].

Попри те, що Шевченко в той чи інший спосіб не так і часто називає кольори, візії, які утворюються в уяві читачів у процесі прочитання творів насичені різноманітними барвами. Це пов'язано зі здатністю предметів асоціювати кольори. Шевченко використовує прийом «непрямого» зображення кольору. Зберігається у Шевченка і семантика національно-духовного сприйняття кольорів: зелений (гай, садок, верба) асоціюється зі спокоєм, злагодою, червоний (калина, сонце) – символ майбутнього тощо.

Серед улюблених поетикальних прийомів – прийом радше кінематографічний, аніж поетичний чи малярський. Митець часто вдається до змалювання окремої характерної деталі через укрупнений її показ після змалювання загального тла: «Сонце гріє, вітер віє / З поля на долину, / Над водою гне з вербою / Червону калину; / На калині одиноке / Гніздечко гойдає…» [Шевченко 1970, 1: 45]. У такий спосіб він досягає не лише потрібної акцентуації на тому чи іншому мотиві, а й робить поетичне полотно яскравішим і виразнішим. Наближення, укрупнення тієї чи тієї деталі пейзажу робить його ще більш достовірним й уявлюваним.

Подекуди написані поетом ідилічні поезії створюють враження, що письменник не подумки линув у рідні куточки, не за спогадами писав милі серцю краєвиди, а щойно повернувся із подорожі Україною і лише оформив свіжі враження у поетичні рядки. Таке відчуття, що виникає в читачів у момент читання твору, свідчить про виняткову майстерність автора і, справді, геніальну здатність абстрагуватися від навколишнього світу аби побачити інший світ, що абсолютно не нагадує оточуючих реалій: «І бачиться в селі убогім / (Мені так бачиться) нічого / Не виросло і не згнило, / Таке собі, як і було. / І яр, і поле, і тополі, / І над криницею верба / Нагнулася як та журба / Далеко в самотній неволі. / Ставок, гребелька, і вітряк / З-за гаю крилами махає. / І

дуб зелений, мов козак / Із гаю вийшов та й гуляє / Попід горою; по горі / Садочок темний, а в садочку / Лежать собі у холодочку, / Мов у раю, мої старі. / Хрести дубові посхилялись, / Слова дощем позамивались… / І не дощем, і не слова / Гладесенько Сатурн стирає… / Нехай з святими спочивають / Мої старії…» Шевченко 1970, 2: 202].

Найперше увагу дослідників у цьому уривку (як, зрештою, й у випадку з іншими творами Шевченка) має привернути висока здатність тексту викликати емпатію (співпереживання). Таку здатність має далеко не кожний художній текст, адже запорукою цього є в першу чергу потужна енергетика митця, яку він, ретельно добираючи слова, вкладає у поетичні рядки. Читаючи цей уривок ми не лише розуміємо про що хотів сказати автор, а й співпереживаємо. Як і кожному з нас, Шевченкові хочеться бачити знайомі з дитинства куточки, все те, що складало світ, коли він був ще маленьким, незмінним: «нічого не виросло і не згнило». Пейзаж, знайомий від народження, не зазнав змін – саме цього прагне зболена душа поета, усе навколо – рідне, з кожним деревом і кущем пов'язані свої спогади й історії.

Митець один за одним називає яр, поле, тополі, криницю, вітряк тощо. Окремі предмети він не просто включає до загального ряду. Так, верба не просто з'являється на поетичному полотні. Автор зазначає, що вона «нагнулася як та журба / далеко в самотні неволі». Таке зауваження додає невеличкий штрих, нюанс у загальну настроєву картину – відчувається світлий сум Шевченко за рідною оселею, і саме цей його моральний стан робить можливим відчути почуття неживих предметів.

Уважний, допитливий читач відчує у цьому уривку і маленького Шевченка, який вже у дитинстві вирізнявся з-поміж однолітків бурхливою фантазією. Саме нею швидше за все і продиктоване порівняння одинокого дуба на горі із козаком, що вийшов із гаю погуляти попід горою. Такі свої дитячі вигадки Шевченко не лише зберіг у пам'яті, а й органічно вплів у художню канву твору, зарядивши його енергетикою своїх щасливих спогадів.

Насамкінець автор «веде» свого читача до найбільш важливого для нього місця у рідному обійсті – могил батьків. Час зробив свою справу: похилились хрести, зникли написи на них, але

незмінним залишилось головне – відчуття райського спокою, якого не знали старі за життя і якого люблячий син бажав би їм бодай після смерті. І чуємо ми слова, що їх Шевченко вимовляє подумки: «Нехай з святими спочивають / Мої старії…»

З метою детальніше проаналізувати поетикальні прийоми, які використовував Шевченко, розглянемо поезію періоду заслання (адже саме тоді автор створив свої найдовершеніші поезії-іделеми) «І досі сниться: під горою…»: І досі сниться: під горою, / Меж вербами та над водою, Біленька хаточка. Сидить / Неначе й досі сивий дід Коло хатиночки і бавить / Хорошеє та кучеряве / Своє маленькеє внуча. / І досі сниться: вийшла з хати / Веселая, сміючись, мати, / Цілує діда і дитя, / Аж тричі весело цілує, / Прийма на руки, і годує, / І спать несе. А дід сидить, / І усміхається, і стиха / Промовить нишком: «Де ж те лихо? Печалі тії, вороги? / І нищечком старий читає, / Перехрестившись, отче наш. / Крізь верби сонечко сіяє / І тихо гасне. День погас, / І все почило. Сивий в хату / Й собі пішов опочивати» [Шевченко 1970, 2: 233].

Перед нами довершена літературна пастораль, «твір, присвячений зображенню мирного й простого селянського (пастушого) життя й не позбавлений, як правило, деякої ідеалізації» [Даниэль: 1990: 221]. Фактично Шевченко створив чотири завершені картини, кожна з яких майстерно виписана: 1) «Біла хата над водою»; 2) «Дід і онук»; 3) «Українська мадонна»; 4) «Захід сонця». Свідомість Шевченка-поета і Шевченка-художника в цьому творі злилися в єдине ціле. Саме ця єдність є одним із добре прихованих «секретів» енергетичності аналізованої поезії.

Джерелом енергетичності в цьому випадку були невимовні душевні страждання Тараса Шевченка, що бентежили його під час написання твору. Для митця в тих страшних умовах чи не єдиним «джерелом надії була краса» [Утевська, Горбачов 1997: 4], і хоча він умів її побачити навіть у похмурих навколишніх пейзажах, не вистачало йому рідних краєвидів, які насичували життєдайною силою. Крім того, саме в такий спосіб, поринаючи у свій власний світ, що нічим не нагадував оточуючої реальності, він звільнявся від тиску почуттів.

Звернімося ж до тексту поезії й з’ясуймо, як саме твориться перед нами та гармонійна «пастораль», де «одночасне оперування прийомами образотворчого й словесного мистецтва відбувається

практично непомітно для реципієнта» [Генералюк 2004: 54]: «І досі сниться: під горою, / Меж вербами та над водою, / Біленька хаточка».

Деталей небагато: гора, верби, вода, біла хата. Проте сама ця не неперенасиченість, виваженість дозволяє легко візуалізувати (побачити) створений автором світ. «Пильний художній зір митця вичленовує з реального простору України такі реалії, що здатні стати місткою образно-символьною деталлю» [Ставицька: 2001: 15]. Ще одна причина утворення в свідомості реципієнта зорової картини – знаковість цих предметів для світу українців, більше того – архетипна знаковість, завдяки якій відбувається «зринання, відновлення їх у свідомості в силу успадкованої наявності» [Соловей: 1999: с. 145].

У Шевченка «матеріалізація художньої думки набуває знакового характеру» [Зись: 1975: 174]. У реципієнта ж має бути ключ до цього знаку (своєрідного шифру), яким стає саме генетична пам'ять, швидше навіть її емоційний компонент, адже образи хатиночки, гори, річки з вербами – символи затишку, душевного спокою, Божої благодаті. Сприяє візуалізації цього фрагменту й результат живописної складової художнього мислення митця, адже композиція візії вибудована майстерно, як її міг побудувати тільки Шевченко – «художник, що володіє абсолютним оком і перспективним малюнком віртуозно» [Україна в малярстві: 1999: 230].

В уяві реципієнта постає пейзажна картина, що буквально випромінює спокій і затишок, чому сприяє саме досконала композиція візії: Шевченко розташував хатиночку не де-небудь, а під горою, де вона захищена від негоди й недружелюбного вторгнення. Замість традиційного вишневого садочка бачимо верби. Стереотип (традиційна знаковість) таким чином ніби порушено. Проте традиційний «вишневий садочок» замінено іншою знаковою деталлю власне українського пейзажу – вербами над спокійним плесом ставка.

До речі, подібна ж візія поставала в уяві Тараса Григоровича вже майже наприкінці його життя, коли він мріяв повернутися з Петербурга на батьківщину, одружитися й збудувати будиночок над Дніпром, розвести сад. Про таку його мрію свідчать листи до брата В.Г.Шевченка, що були написані протягом 1859 р. З

приводу купівлі землі для такого будинку Т. Шевченко зокрема писав: «Та вже там роби, як знаєш і умієш, та тільки зроби, бо мені й досі сниться Дніпро і темний ліс попід горою» [Шевченко: 1970, 5: 413]. Прагнення купити клаптик землі обов'язково на березі Дніпра, щоб він міг побудувати хату якнайближче до води, було його настійливою вимогою. Пізніше, вже у лютому 1860р., він писатиме про те, що біля самої ділянки обов'язково має протікати Дніпро: «Та напиши, чи той грунт у Трощинського над самим Дніпром? Бо як не над Дніпром, то мені й за копу його не треба!» [Шевченко 1970, 5: 424].

Цілком можливою на рівні з візуалізацією може бути й актуалізація прочитаного, тобто ми не лише будемо «бачити» а й «чутимемо» зображене: ледь вловимий шелест листя верби та журчання води. А отже, в одному рядку відбуватиметься «злиття слухових і зорових поетичних образів, які однаковою мірою «просяться» на нотну партитуру чи художнє полотно» [Скоць: 2000: 2]. Щоправда, чи з'являться такі слухові нюанси, залежатиме лише від індивідуальних властивостей сприйняття кожного окремого реципієнта.

Варто пам'ятати, що «компонуючи твір живопису … художник … визначає процес сприймання твору живопису» [Живопись: 2004: 48]. Тарас Шевченко в першу чергу подав нам своєрідне тло, «театральну декорацію» для розгортання ідилічної картини народного побуту. Вже у наступному реченні план зображення укрупнюватиметься: «Сидить / Неначе й досі сивий дід / Коло хатиночки і бавить / Хорошеє та кучеряве / Своє маленькеє внуча».

Така сюжетна замальовка буде близька й зрозуміла кожній людині незалежно від віку, бо ж візуальний ряд легко скеровує емоції читачів, спрямованість думок (смислів). Це – зв'язок поколінь, найбільша радість, призначення людини на землі – продовжувати рід. Бачити й виховувати своїх онуків – найщасливіша старість, це ментально близько саме слов'янському, українському етносові. Образ малюка – «хорошого» та «кучерявого», що грається на подвір'ї, а не змушений поневірятися по світу чи лежати голодним під тином («Сон» (Комедія): «…а онде під тином / Опухла дитина – голоднеє мре»). Дві людські постаті – сивочолого старого й малюка – вказують на координати

ціннісних орієнтирів самого митця – щаслива старість й щасливе дитинство.

Зазначимо, що протягом цих епізодів Шевченко постає перед нами не лише як людина, що відчуває важливість подібних моментів у житті людини, а й як талановитий художник, більше того, ніби режисер, який, вибудувавши сценічний план, створивши мізансцену з двома персонажами, виводить «на сцену» третю, найголовнішу дійову особу. Розпочинається просте, але сповнене художнім смислом дійство: «І досі сниться: вийшла з хати / Веселая, сміючись, мати, / Цілує діда і дитя, / Аж тричі весело цілує, / Прийма на руки, і годує, / І спать несе».

На порозі з'явилася Мати. Прикметно, що автор навіть виносить саме це на перший план: з хати вийшла не жінка, а саме мати – весела, усміхнена, бо ж щаслива. Саме образ цієї молодиці підкреслює вже заявлений Шевченком смисл зв'язку й наступності поколінь, з її появою з'являється ланка, якої не вистачало: дід – дочка (чи то невістка) – онук. Ніби минуле – сучасне – майбутнє візуалізується в цих образах. Окрім закладеного смислу, у цій візії важливим є також її емоційний компонент. Щастя, радість панує у цій родині.

Знаком цієї щасливої родинності стає поцілунок, подарований жінкою діду й сину. Розкодувати цей знак просто, бо ж він надзвичайно інформаційний, універсальний і емоційно насичений: поцілунок – знак любові, прихильності. Більше того, поцілунок є знаком відкритості й відвертості того, хто його дарує. В уяві читача вже створені дві зорові картини, які – зауважимо! – активно генерують ідилічні настрої. Щойно на подвір'ї були лише дід і онук, потім з'явилася мати, вона цілує діда й сина і, нарешті, створюється третя завершена візія: жінка, ніби мадонна, приймає на руки малюка, прикладає його до грудей і, завмирає, годуючи. Пригадуються знамениті Шевченкові слова: «У нашім раї на землі / Нічого кращого немає, / Як тая мати молодая / З своїм дитяточком малим» [Шевченко 1970: 192].

Саме глибокий філософський, соціальний смисл, закладений в образ матері, що зі щасливою посмішкою годує дитину, зміщує акценти у композиції візії. Постать жінки ніби укрупнюється, її риси стають виразнішими. Перед нашим зором постала картина, яку можна було б назвати «Українська мадонна»:

«А дід сидить, / І усміхається, і стиха / Промовить нишком: «Де ж те лихо? / Печалі тії, вороги?»

Як відомо, «око чітко бачить площу зображення тільки в певному ракурсі, так званому полі чіткого бачення. Поза полем чіткого бачення людина невиразно розрізняє предмети й може їх бачити достатньо чітко тільки при зміні фокуса зору, якщо переведе погляд на інші об'єкти чи предмети» [Живопись: 2004: 48]. Саме тому митець «прибирає» з нашого поля бачення жінку, й «звертає» наші погляди на сивого діда. Зовсім не випадково ми чуємо з вуст діда запитання: «Де ж те лихо? Печалі тії, вороги?». В такий спосіб Шевченко підкреслює відсутність зла в даний момент. І це, як і кожна, навіть, найдрібніша деталь у цьому творі, працює на посилення атмосфери ідилічності твору: «І нищечком старий читає, / Перехрестившись, отче наш».

Ці рядки відкривають перед нами силу віри Шевченка в Бога. Хресне знамення й молитва бережуть родину від лиха. Не випадково ці ритуальні дії виконує саме дід; він, як голова роду, бере на себе й функцію його захисника, не войовничого, а виваженого, релігійного, духовно заглибленого. І захищає він щастя своєї родини словом Божим. Проте варто згадати і те, що віруючі люди схильні дякувати Богові за все, що він їм дає. От і дід у цьому творі, як людина глибоко релігійна, не забуває дякувати за своє щастя: «Крізь верби сонечко сіяє / І тихо гасне. День погас, / І все почило». Шевченко «відводить» наш погляд від хати і подвір'я й створює кількома рядками цілком завершену картину заходу сонця. Візуальна картина заходу сонця, сповнена глибинного містичного смислу, доповнюється слуховим образом тиші, такої місткої, що її можна почути.

Зазначимо також, що зовсім не випадково Шевченко «зводить» два таких насичених смислами епізоди – дідова подяка Богові та захід сонця. Таким чином митець підкреслює їх взаємопов'язаність: захід сонця – своєрідний рубіж, який успішно подолано і подяка за це – ще й сподівання на те, що й у подальшому все складатиметься так само добре. Та от уже день закінчився: «Сивий в хату / Й собі пішов опочивати».

Завершує свій твір митець таким чином зовсім не випадково. Останній рядок продиктований не поетом, а швидше живописцем, бо ж «композиція картини має бути так побудована,

щоб глядач відчув у ній тривалість події: й те, що передувало даній сцені, й те, що послідує» [Беда 1981: 202]. Старий пішов додому, подвір'я спорожніло і тут вже Шевченко дозволяє своєму читачеві «побавитись» з фантазією: змалювати цю білу хатинку, огорнуту сутінками, небо темнішає, ніч вкриває землю, у віконечку загорається світло, яке відбивається у воді притихлого ставочка…

Окремо треба сказати про кольористику поезії. Хоча Шевченко прямо називає лише один колір – білий (колір хати), проте ми можемо говорити й про інші кольори й відтінки, адже процес візуалізації передбачає й встановлення кольористичного наповнення візії. У літературній «пасторалі» «І досі сниться: під горою» переважає зелений колір і його відтінки: це і колір трави, що вкриває гору, і колір листя на вербах, навіть вода, напевно, матиме зеленуватий відтінок, бо ж у ній, як у дзеркалі, відбивається оточуючий пейзаж. Психологи «розкодовують» зелений колір по-різному, але у переважній більшості визначають його, як колір, споглядання якого сприяє заспокоєнню, нервовому розслабленню. Викликаючи в уяві ідилічні, візії поет немов здійснював своєрідну медитацію, метою якої було послабити душевні страждання, що випали на долю поета у засланні. Крім того, зелене тло найбільш вигідне до білого кольору, воно створює контраст, завдяки якому білий колір хатиночки починає світитися, ніби й справді випромінюючи щастя.

У візіях, що з'являються у свідомості читача – жовтий та червоний колір заходу сонця. Ці кольори надзвичайно енергетичні, тобто вони активно впливають на психіку людини. Символіка червоного кольору та його відтінків тісно пов'язана з життям та його енергетикою. Червоний – колір сили, енергії, непереможності. Додаючи цієї «фарби» на ідилічне полотно, де переважає зелений колір, присутні білий та жовтий, Т.Шевченко посилює вже заявлений смисл – сподівання на щасливе «завтра».

Отже, нами розглянуто особливості Шевченкового ідилічного пейзажу. Твориться він за загальноприйнятою у поетичній традиції схемою, яка передбачає наявність низки обов'язкових предметів, компонентів художнього світу. Їх склад і кількість обумовлені п'ятьма органами почуттів люди, які вони повинні радувати. Саме тому для художнього континууму Шевченка притаманні архетипно-знакові образи тихої річки (ставу,

струмка), міцних або ж тонко-гнучких дерев, пахучих трав, теплого сонця тощо.

Ідилічний пейзаж Шевченко має чітко окреслений час, пору року – це завжди весняно-літній період, який найбагатший на красу й тепло – все навколо різнобарвне, квітне й пахтить, кожен куточок землі і справді нагадує райський сад, з яким так часто Шевченко порівнює свої ідилічні пейзажні малюнки у слові. Дослідивши поетикально-стильові особливості пейзажів-ідилем поета-художника ми дійшли висновку, що вони еволюціонували й видозмінювалися за своїм художньо-предметним наповненням. Пов'язано це, на нашу думку, із виробленням у Шевченка особистих поглядів на буття людини, власної філософії життя. Остаточно оформилися і набули завершеного, повноцінно ідилічного змісту пейзажі, що були створені на засланні. Їх предметний світ повністю збігається із мріями самого митця, які він висловлював у численних щоденникових записах та листах до друзів. Пейзажі-ідилеми періоду заслання – це не лише красивий краєвид, а обов'язково (й визначально) – охайна біла хата та щаслива родина на подвір'ї.

Література:

Балади: 1988: Балади. Родинно-побутові стосунки. / Упорядники: Дей О. та ін – К.:Наукова думка, 1988. – 528 с.; *Барабаш: 2003*: Барабаш Ю. «Я так її, я так люблю...» : (Шевченкова Україна: словообраз, концепція, «текст») // Сучасність. – 2003. – № 7-8. – С. 111 – 129.; *Барабаш: 2007*: Барабаш Ю. «…Людей і Господа любіть» (Любов як ментальна й поетична константа творчості Тараса Шевченка) // Слово і час. – 2007. – №3. – С. 3 – 19.; *Беда: 1981*: Беда Г. В. Основы изобразительной грамоты: Рисунок, живопись, композиция. Учеб. пособие для студентов – М.: Просвещение, 1981. – 239 с.; *Білоус: 2002*: Білоус П. «І хтось немов схиляється до мене і промовляє чарівні слова» // Українська мова та література. – 2002. – №1 – С. 2 – 4.; *Бронь 2003*: Боронь О. Могила як домінанта Шевченкового простору // Матеріали 34 наукової шевченківської конференції: У 2 кн. – Кн. 1 – Черкаси, 2003. – С. 126 – 133.; *Генералюк: 1999*: Генералюк Л. Взаємодія мистецтв у творчості Шевченка // Українська мова в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 1999. – №1. – С. 69 – 79.; *Генералюк: 2004*:

Генералюк Л. Візуальний код Шевченка // Слово і час – 2004. – №3. – С. 52 – 60.; *Генералюк 2006*: Генералюк Л. Образ дерева і семіотика візуально-просторових концептів (поезія, проза, малярство Т. Шевченка). // Слово і час. – 2006. – №6. – С. 21 – 31; *Даниэль: 1990*: Даниэль С. М. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. – Л.: Искусство, 1990. – 223 с.; *Шевченко 2008*: Шевченко Л. Кольорове осягнення світу в поезії Тараса Шевченка. Період заслання // Вивчаємо українську мову та літературу. – 2008. – №5. – С. 36 – 38 ; *Жайворонок: 2006*: Жайворонок В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. – К.: Довіра, 2006. – 703 с.; *Живопись: 2004*: Живопись: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Н. П. Бесчастнов и др. – М.: Владос, 2004. – 223с.; *Зись: 1975*: Зись А. Искусство и эстетика. Традиционные категории и современные проблемы, изд 2-е, перераб. и доп., М.: Искусство, 1975. – 417с.; *Качуровський: 2006*: Качуровський «Садок вишневий коло хати»: спроба формальної аналізи// Дивослово. – 2006. – №1. – С. 30.; *Мовчанок 2004*: Мовчанок В. Народнопісенний Дунай в поезії Тараса Шевченка // Народна творчість та етнографія. – 2004. –- №3. – С. 45 – 50.; *Пономаренко 2005*: Пономаренко О. Оновлюючи світ і душу (Архетипи вогню й води в міфопоетиці Тараса Шевченка) // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2005. – №9 – 10. – С. 164 – 173.; *Моклиця: 2002*: Моклиця М. Тарас Шевченко як психологічний експресіоніст // Сучасність. – 2002. – № 7 – 8. – С. 136 – 149.; *Новиченко: 2003*: Новиченко Л. Лірика Тараса Шевченко // Слово і час. – 2003. – № 3. – С. 3 – 17.; *Пастух: 1999*: Пастух Т. Чари «Вишневого садка» Тараса Шевченка: (Спроба мікроаналізу) // Дивослово. – 1999. – №9. – С. 2 – 4.; *Пахаренко: 1999*: Пахаренко Шевченко-кобзар // Кур'єр Кривбасу. – серпень 1999. – С. 154 – 165.; *Скоць: 2000*: Скоць. А Дніпро в творчості Тараса Шевченка // Дивослово. – 2000. – №10. – С. 2 – 5.; *Соловей: 1999*: Соловей Е. Українська філософська лірика: Навчальний посібник із спецкурсу, – К.: Юніверс, 1999. – 368 с.; *Ставицька: 2001*: Ставицька Л. Національна ідея у дзеркалі образу України // Дивослово. – 2001. – №4. – С. 15 – 17.; *Степанишин: 1994*: Степанишин Б. Краса, велич і трагедія України (Узагальнюючі образи Шевченкового «Кобзаря») // Дивослово. – 1994. – №3. – С.

13 – 18.; *Україна в малярстві: 1999*: Україна в малярстві Т. Г. Шевченка (матеріали до уроку-екскурсії) // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 1999. – №1. – С. 228 – 235.; *Утевська, Горбачов 1997*: Утевська П., Горбачов Д. Художник Тарас Шевченко // Українська мова та література. – 1997. – №8. – с. 4 – 5.; *Франко: 1981*: Франко І. Зір. тв.: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1981. – т. 31: Літературно-критичні праці. – 596 с.; *Фролова: 1987*: Фролова Цікаве літературознавство. – К.: Радянська школа, 1987. – 230 с.; *Шевченко: 1970:* Шевченко Т. Твори: У 5 т.– К.: Дніпро, 1970.; *Якобсон: 1971*: Якобсон П. Психология художественного творчества. – М.: Знание, 1971. – 48 с.; *Яцюк 2004:* Яцюк В. Віч-на-віч із Шевченком. – М.: Іконографія 1838 – 1861 років. – К.: Балтія Друк, 2004. – 112с.; *Эпштейн 1990*: Эпштейн М. «Природа, мир, тайник вселенной…»: Система пейзажных образов в русской поэзии. – М.: Высшая школа, 1990. – 303с.

Любомир Сеник, проф. (Львів)

ББК 83.3 (4УКР)
УДК 821.1612 – 31

Тарас Шевченко: феномен генія

Здійснюючи комплексний підході до спадщини Т.Шевченка, у статті виокремлюємо програму національного визволення. Поет бачив свої засади національного життя, які привели його до заперечення неволі, до утвердження державності, національної справедливості, виконання яких належить досі до обов'язку українців. Феномен генія віддзеркалений у масштабній інтелектуальній діяльности митця.

***Ключові слова**: національна програма, геній, заперечення неволі, державність.*

Сенык Л. Тарас Шевченко: феномен гения.

Осуществляя комплексный подход к наследию Тараса Шевченко, в статье обособляем программу национального освобождения. Поэт видел свои начала национальной жизни, обусловившие его отрицание несвободы, к утверждению государственности, национального справедливости, исполнение которых обязательно для каждого украинца. Феномен гения отражен в масштабной интелектуальной деятельности художника.

Ключевые слова: *национальная программа, гений, отрицание несвободы, государственность.*

Baseel on a complex approach towards the heritage of Taras Shevchenko, the article highlights the National Liberation Programme. The poet's of the vision of national life have brought about the denial of slavery, consolidation of statehood, national justice whose implementation is still the Ukrainians' duty. The man-of-genius phenomenon is reflected in the poet's intellectual activity.

Key word's: *national programme, man of genius, denial of slavery, statehood.*

Здавалося б, шевченкознавчий дискурс, оголошений у заголовку, настільки очевидний, що навряд чи потребує будь-якого доказу чи відповідної інтерпретації. І все ж… Очевидно, навіть за наявности надзвичайно чисельної наукової літератури, що становить окремий розділ в історії нашого письменства, розмова про феномен геніяльности поета, як на мене, не буде зайвою, тим більше, якщо врахувати, що чомусь досі не було оприявлено як з методологічної, так і, може, в меншій мірі, історичної точки зору названий феномен. Певна річ, йдеться насамперед про теоретичний підхід до проблеми (не лише літературної теорії, а й психології, національної духовности як внутрішнього виразу реального буття нації тощо). Проблема вимагає проникнення не лише в тканину художніх творів, але й у психологію творчости, в особливости душі творця слова, наповненого національною духовністю через містичне «просвітлення», через її трансцендентність. Зрозуміло, цей аспект творчости поета в часи комуністичного тоталітаризму був виключений. В усіх без винятку літературознавчих студіях режимного періоду важко знайти навіть натяк про нього вже хоча б з одного «практичного» погляду, а саме: заперечення тривалим досі «бузинним» негативам, до яких потрапив і загальновизнаний світовою громадськістю лауреат Нобелівської премії Йосип Бродський. А це, в свою чергу, нав'язує до компаративістичного методу дослідження якраз у моментах гострих історичних протистоянь і оцінок як історичних осіб, так і подій.

Актуалізація проблеми генія вимагає, на мою думку, головним чином зосередити увагу на кількох аспектах. Насамперед

важливий *комплексний* погляд на всю спадщину Т.Шевченка. Він дозволяє побачити *національну програму* визволення нації.

Можливі опоненти зазвичай запитують: як в поезії шукати *політичної* програми? І все ж, така – не зовсім умовна і водночас реальна – програма наявна в творчости Т.Шевченка. В ній не важко виділити моменти ідеологічно-політичного та естетичного характеру, що в поезії Т.Шевченка становлять органічну, нерозривну цілість. О.Лотоцький слушно зауважував, що «треба бути геніяльним поетом, як Шевченко, щоб надати високої поетичної вартости творам, які трактують теми політичного змісту – в виразних, ясномовних, яскравих образах. Але розкриваючи ідейний зміст таких поезій Шевченка, ні на хвилю не треба забувати, що висловлені в них думки – одягнені в конкретні, пластичні образи, що це вже – перли правдивої поезії, і тому не можна вимагати від них формальної точности політичного трактату» [Лотоцький 1962: 350].

Звісно, коли говоримо про національну програму, то маємо на увазі не лише «Заповіт», а всю творчість. Отже, феномен геніяльности стосується всього комплексу спадщини поета. Отож про які засади слід говорити, розглядаючи програму в світлі історичного національного буття українців? Відповідь на це питання ґрунтується на тому, що Україна Наддніпрянська та Волинь у часи Т.Шевченка та й довго після нього перебувала в лабетах Російської імперії, так само й інші землі знаходились під чоботом сусідніх країн, насамперед Австро-Угорської імперії, а ще раніше Правобережжя – під Польщею. Отже, Україна – об’єкт, а не суб’єкт у міжнародному спілкуванні, тобто без власної самостійної внутрішньої і зовнішньої політики.

1.Тому в першому ряді Шевченкової програми задекларована ідея національної державности. Участь поета в Кирило-Методіївському братстві, відтак *політичний* процес у час ув’язнення поета, як і інших учасників братства, в Петропавловській кріпости засвідчують, що Т.Шевченко абсолютно свідомо (елемент стихійности тут виключений) включився в політичну діяльність, спрямовану на визволення України з московського ярма. Думка про національну державність отримала образні, глибокозмістовні вислови про «свою хату», в якій «своя правда, і сила, і воля»; такий же крилатий вислів із

поеми «Юродивий» «коли ми діждемося Вашингтона з новим і праведним законом». Цей, зокрема, вислів у підрежимному шевченкознавстві або грубо фальсифікувався, або замовчувався, на що в 60-х роках ХХ ст. акцентував увагу в умовах свободи Б.Кравців [Кравців 1962: 351 – 365]. А цитований вище О.Лотоцький переконливо відзначав, що «згадка про Вашінґтона, вождя-визволителя колишньої анґлійської колонії, а нині великої незалежної держави, не залишає сумніву щодо правдивого змісту поетових слів», і тут же солідаризувався з думкою С.Смаль-Стоцького, який у промові 1930 року «Тарас Шевченко – співець самостійної України» відзначив: «Коротше і ясніше годі висловити ідеал державного ладу для України. Вашінґтон визволив Північну Америку з незалежності від Англії, завів у визволеній землі республіканський лад з новим і праведним законом, він став першим президентом Сполучених Держав Америки. Такого Вашінґтона хоче Шевченко діждатися й на [в] Україні, хоче діждатися й для України нового і праведного закону» [Лотоцький 1962: 362]. Аналізуючи державницьку програму Шевченка, О.Лотоцький чітко визначає, що «до визволення України провадять шляхи різні щодо засобів, та спільні щодо конечної цілі: слово та революційний чин» [Лотоцький 1962: 363].

2. Однозначно поет інтерпретує тодішній стан України як неволі. Немає можливости та й, може, потреби ширше аналізувати цю тему. Все, що стосується неволі України й аналогічно інших народів імперії («Кавказ», в якому виразно існує протистояння імперській думці, проголошеній у Пушкіна: «Смирись, Кавказ» і в Шевченка: «Борітеся – поборете!»), в українського поета трактується через становище народу з категоричним висновком – *заперечення неволі*. Втім, йдеться на лише про кріпацтво, солдатчину, а й про *моральне* становище народу – «рабів німих», а звідси панорамна картина поневірянь, почавши від поеми «Катерина», балади, ліричні вірші і т.д., нерівність не тільки і не виключно соціяльна, а національна, передовсім, яка викриває зверхність панування чужинців над аборигенами. Зате моральний осуд стосується кожного, хто гнобить, насилує, використовує, керуючись своєю становою чи національною особливістю (москаль, німець і т. ін.), нібито «вищістю» над всіма іншими. В антиневольничій проблематиці превалює образ Бога, до якого

постійно звертається поет і Його ім'ям освячує правду, заради якої карається, але не кається.

3. Історія (козаччина, Хмельницький, Мазепа, гайдамаччина) пропущена в поета крізь призму *українського* бачення історії так само, як, до речі, і змалювання сучасного поетові становища України. Національне бачення минулого й сучасного України дозволяє поетові говорити правду про ворога і водночас не скривати перед нацією думки про власних гетьманів, проводирів, які часто-густо діяли не адекватно до історичного моменту і насамперед щодо національної справедливости. Це дуже гострий погляд з перспективою виходу з ситуації, яка в інтерпретації поета переважно має трагічний сенс.

4. Вихід поет бачить передусім в *діяльности* народу (нації), який покликаний Богом встановити справедливість. Народ – месник і народ – носій свободи. Ні до Шевченка, ні після нього далеко не всі письменники піднялися до такого історіософського розуміння потреби зміни політичного статусу України. В Т.Шевченка, на слушну думку Є.Маланюка, видно «всю ідеологічність кроку поета, всю далекозорість його історіософічних поглядів» [Маланюк 1961: 263]. І саме на цій основі поет звертається до українського суспільства зі своїм «Посланієм…», щоб його почули, прислухалися до нього і щоб таким чином освічені прошарки суспільства взяли на себе місію пробудження народу.

Зауважимо, що в підрежимному шевченкознавстві головний акцент було покладено на *класовому* принципі «Посланія…», що фактично не відповідало дійсности – адже поет звертається до *всіх українців*, незалежно від майнового стану і суспільно-службового щабля. Йдеться про те, щоб його почули всі українці і, зокрема, ті, хто має, все ж таки, більші можливости суспільного впливу, ніж покріпачений селянин, отже, «просвіщенні», але саме ці прошарки забули свій священний обов'язок перед своїм рідним народом. Гнів поета скерований якраз на них, котрі, навчаючись «не так, як треба», забули свій обов'язок, поринувши в свої егоїстичні потреби. «Посланіє…» є виходом поета із державного *Не існування* в *простір чину*, а заклик в ім'я любови обняти «найменшого брата» був яскравим виявом гуманізму й національного демократизму.

5. Прийняття, виконання програми національного визволення лежить на нації – це єдиний висновок, який скеровує увагу поета на сформування свідомости народу. Відбулася ще за життя поета, враховуючи його популярність, знаменна реалізація програми щодо формування в українському народі національної свідомости. Про це, принаймні, свідчать факти колективних, в тій чи іншій мірі масових, виступів (наприклад, святкувань шевченківських днів зразу після смерти поета, відтак формування об'єднань – груп – культурницького, а далі політичного характеру і т. ін. аж до утворення політичних партій у другій половині XIX століття.

Отже, характер цього синтетичного погляду дозволяє структуризувати феномен геніяльности, що характеризується кількома ознаками:

1.Могутній талант, масштабний інтелект, який вилився, зокрема, в *програмні засади* творчости. Феноменальна *особистість*, яка сприйняла попередню традицію і, зокрема, Г.Сковороди*: живи так, як пишеш, і пиши так, як живеш***.** Звідси – непокора, відсутність розчеплення свідомости (роздвоєння) і відсутність покаяння.

У зв'язку з цією особливістю життєвої і творчої постави поета потрібен екскурс – уже в XX ст. Відомо, що з настанням другої Російської імперії – СРСР, яка отримала справедливу назву «імперія зла», українці в результаті програного національного зриву 1917 – 1920 років знову опинилися в бездержавности, що фатально позначилось на духовности. Після «доби розстріляного відродження», хронологічно закінченої 1929 року, коли енкаведе сфабрикувало т.зв. процес СВУ, було репресовано письменників, діячів культури і церкви, науки, митців, вчителів… У результаті цієї катастрофи обривається шевченківська традиція слова і чину. Створюється тип українця з «подвійним дном»: одне мислить, інше – публічно проголошує і пише, ще інше – говорить пошепки «на кухні». Принцип «і нашим, і вашим» призводить до духовної деградації. Тарас Шевченко такого не знав.

Чи існував протест, непокора? Звісно, так: все «розстріляне відродження» саме таке, є й поодинокі випадки «тихої» непокори: В.Свідзінський, вже «забутий» після перших публікацій, аж до початку Другої світової війни, коли його знайшли і знищили;

такою ж опозицією є імітація божевілля Тодося Осьмачки; нарешті, аж в 60-ті роки група молодих поетів і критиків (шістдесятники) – в дуже короткий час, – поки знову не настали, після «хрущовської відлиги», брежнєвські «заморозки» – арешти творчої інтелігенції, політичні процеси і т. ін. І тільки буквально двоє-троє людей тримають шевченківську традицію в слові і чині – В.Симоненко, Ліна Костенко, В.Стус… Іноді випадково українське слово прориває мур цензури («Умер кривавий Торквемада» Д.Павличка), але це дуже спорадичні випадки!

І все ж є всі підстави говорити, що опір режимові спирається на могутню шевченківську традицію. На еміграції, поза засягом «імперії зла», живе вільна творчість. Це тема окремої розмови.

Отож феномен генія скеровує націю на сприйняття визвольних ідей, на *безперервність* державницької ідеї в суспільстві.

2. Українське бачення і українське мислення склали фундамент феномену. Порівняння Т.Шевченка з інонаціональними письменниками увиразнює особливости спадщини українського генія. Втім, інтелектуальний пошук поета спрямований у цивілізаційний процес, тобто антична культура, європейська філософія, мистецтво присутні в інтелектуальній «лабораторії» поета як живий фактор націо-культурного поступу – виходу на світовий рівень. Тільки в такій визначености можливе осягнення неповторного осмислення свого часу, своєї культури, зрештою, й свого призначення.

3. Резонанс створеного, що регенерує в сучасному суспільстві і в майбутні десятиліття та століття, вказує на вічні, не перейдені ідеї, закладені у програмі національного визволення.

4. Неперевершеність Слова (єдність ідеологічного та естетичного), яке чинить колосальний вплив на всі покоління і в усі часи. Однак вплив цей реалізується як сприйняття традиції, бо в протилежному випадку, як правило, наслідування стає епігонством, протилежним традиції.

5.Сталість уявлень сучасників і майбутніх поколінь про здійснене генієм. Але уявлення динамічні, змінні, що залежить від того, як поглиблюється розуміння геніяльної спадщини.

Тут хотів би поділитися згадкою про один епізод під час моєї праці в редакції журналу «Дзвін», який тоді мав іншу назву («Жовтень»). Як дописувач прийшов у редакцію російський офіцер і повів розмову про «вічність» генія Пушкіна і про «тимчасовість» Шевченка. Його антитеза була побудована на хиткому ґрунті: ось, мовляв, пройдуть роки (десятиліття), народ осягне все те, проти чого виступав Шевченко, бо вже «комунізму далі видно», як писав П.Тичина, і поета забудуть… Зате Пушкіна завжди пам'ятатимуть, бо він… співець любови. Очевидно, контраргументи тут були б недоречні, бо, захищаючи Шевченка перед новоявленим «окультуреним» бузиною, тоді легко було потрапити в «націоналісти» та, як правило, з епітетом «буржуазний». Водночас цей епізод свідчив про спрощену, звульгаризовану інтерпретацію українського поета, про фактично нерозуміння геніяльности Шевченка, того Шевченка, якого нація справедливо назвала Пророком. І коли з іншого континенту, вже не російського, а заокеанського, опубліковано спотворені уявлення про генія, то, мабуть, не буде помилкою вважати, що наукова ерудиція не рятує від помилок і спотворень, якщо в т.зв. інтерпретаціях губиться національне відчуття історії та культурно-духовних осягнень.

Коли ж ми говоримо про виконання національної програми – саме шевченківських заповітів, то сьогодні мусимо визнати: програма не виконана. Бо є «своя хата», але в ній нема ні правди, ні сили, ні волі. Воля – це не стлумлені, не упокорені можливости громадянина, покликаного діяти за християнськими моральними принципами, які посилюють, а не руйнують національну свідомість. У цій тезі можна знаходити дуже прикрі ознаки духовного, отже, морального занепаду, також занепаду ідеологічного з погляду фундаментальних національних засад, факти розбрату, втрати єдности моральної та ідеологічної. Для ілюстрації достатньо привести факт взаємного поборювання в середовищі демократичних і національно-патріотичних сил. І найфатальніше, що нація не спромоглася нейтралізувати «внутрішнього ворога» – п'яту колону в особі відповідних політичних і громадських структур, які в кінцевому наслідку діють проти України та українства і своїм впливом поражають свідомість українського загалу, свідомість, яка після панування москво-більшовицького тоталітаризму ще дуже розхитана, незріла,

розчинена псевдодемократизмом (лібералізмом), пройнята ілюзіями, яких активно поширюють певні політичні чинники. Не зуміла відвоювати інформаційний простір на своїй етнічній території. Не зуміла вирішити соціяльного статусу українців, які від початку незалежности до сьогодні в головній масі перебувають на грані виживання.

Зміниться ситуація з того часу, коли кожен українець буде жити і діяти так, як Шевченко. Для такого висновку є підстава: вплив Шевченка, про що Ю.Барабаш пише: «…Шевченко для українства, як Пушкін для росіян, – «це наше все» [Барабаш 2006: 691].

Література:

Барабаш 2006: Барабаш Ю.Вибрані студії. Сковорода. Гоголь. Шевченко. – К., Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 742 с.; *Кравців 1962*: Кравців Б. «Коли ми діждемося Вашінґтона»… До ґенези Шевченкового «нового і праведного закону» //Шевченко Т. Повне видання. Т.IV. – Чікаґо, 1962. – С.351 – 365.; *Лотоцький 1962*: Лотоцький О. Державницький світогляд Т.Шевченка // Шевченко Т. Повне видання в 14 томах. Т. III. – Чікаґо, Вид-во М.Денисюка, 1962. – С. 349 – 369.; *Маланюк 1961*: Маланюк Є. Три літа // Шевченко Т. Пов. вид. У 14 томах. – Т. II. – Чікаґо, Вид-во М.Денисюка, 1961. – С. 257 – 263.

Микола Ткачук, проф.(Тернопіль)

ББК 83 (4Укр) 5 - 8
УДК 82. 477 – 192.3

Наративна стратегія поеми «Катерина» Тараса Шевченка

У статті досліджується наративна стратегія поеми «Катерина» Тараса Шевченка. В художньому світі твору гетеродієгетичний (третьоособовий) наратор розповідає про історію зведеної дівчини, виступає експліцитним, тобто явним оповідачем, заявляючи про себе у ліричних відступах. Він дає оцінку вчинкам персонажів, моделює центрогеройний сюжет, повчає уявних читачів і безпосередньо звертається до Катерини, співчуваючи їй.

Ключові слова: *нарація, оптика, гетеродієгетичний наратор, гомодієгетичний наратор, аукторіальна розповідна ситуація, поема.*

Mykola Tkatchuk. The narrative optics of the poem "Kateryna" by Taras Shevchenko.

The article deals with the analysis of the narrative strategy of the poem "Kateryna" by Taras Shevchenko. In the artistic world there is explicit heterodiegetic (third-person) narrator representing himself in lyric digressions, telling about the abandoned girl. He evaluates the characters deeds, models charactercentered plot, teaches imagined readers and directly appeals to Kateryna sympathizind her.

***Key words**: narration, optics, heterodiegetic narrator, homediegetic narrator, auctorial narrative situation, poem.*

Микола Ткачук. Художественный нарратив поэмы «Катерина» Тараса Шевченко.

В статье исследуется нарративная стратегия поэмы «Катерина» Тараса Шевченко. В художественном мире произведения гетеродиегетический (от третьего лица) нарратор рассказывает историю брошенной девушки, представляется эксплицитным, то есть явным повествователем, заявляя о себе в лирических отступлениях. Он оценивает поступки персонажей, моделирует центрогеройный сюжет, напутствует воображаемых читателей и непосредственно обращается к Катерине, сочувствуя ей.

***Ключевые слова**: наррация, оптика, гетеродиегетический нарратор, гомодиегетический нарратор, аукториальная нарративная ситуация, поэма.*

Сучасна наратологія розглядає наратора як суб'єкта мовлення, носія оповіді, що виступає зображувачем 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. В сучасній наративній термінології це гетеродієгетичний (третьоособовий) розповідач, якого Валерія Смілянська називає «власне автором» [5, 133]. Цей тип постає у ролі не зображуваного, але творця змальованого світу зі своїми поглядами на дійсність і події. Первісний автор твору в 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.В Ґете, М. Гоголя, Г.Квітки-Основ'яненка оповідач чи розповідач, хоча і співвідноситься з постаттю 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, котрий 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 несхожих суб'єктів, у ньому пересікаються точки зору ліричних персонажів та ліричного розповідача. Це поєднання різних семантичних планів, розбіжних просторових та часових позицій оповідача. Читач має декодувати таке складне повідомлення, щоб зрозуміти авторську художню модель світу. Тому ліро-епічній наративній ситуації властиве взаємопроникнення мовлення персонажа і 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 наратора. Відтак ліро-епічна поема вимагає прочитання з погляду теорії розповіді, адже в її художню структуру закладено складну мовленнєву організацію.

У часи Шевченка в жанрі поеми романтики прагнули знайти нейтральну позицію стосовно героя, який поставав

винятковою особистістю, людиною-монолітом, яскравим індивідуумом. Цієї поетики не обминув український митець, демонструючи винахідливість у викладових формах і конструюванні світу та людини в ньому. З цією метою він використовує образ наратора, який зреалізовує інтенції автора й діє паралельно до розповідної історії героїв. Читач може судити про постать наратора за його дискурсом, за умінням розгортати картину буття персонажа. Художній світ поеми моделюється через паралелізм планів та оцінок наратора і героїв. Героїня «Катерини» виступає суб'єктом рівноправної свідомості щодо розповідача, який розглядає героїню як «іншого», як самостійну особу. Проте в дихотомічній структурі поеми образ наратора і героїні нероздільні. Такою постає композиція суб'єктних відношень поеми. Поєднання цих двох смислових структур у тексті утворює роздільно сущу тотожність – образ наратора та образ героїні. Розповідач вільно перетинає межу естетичної реальності, розсовуючи план зображення, коли героїня переходить цю межу наратора, і в наратив твору вклинюється дискурс героїні чи героїв.

Наративна стратегія аналізованої поеми є складною. Екстрадієгетичний наратор звертає увагу на інтрадієгетичного [7, 40, 50] персонажа, чим увиразнюється як зовнішній, так і внутрішній світ героїні. Він моделює суб'єктивні відчуття Катерини, вибудовує контекст розповідуваної історії. А тому зовнішній наратор (у граматичній формі) переходить на теперішній час, отже, розповідач-усезнавець у багатьох епізодах стає на точку зору героїні. З огляду на парадигму точок зору, зокрема психологічної, 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 моє! / Лишенько з тобою! / Де ти в світі подінешся / З малим сиротою?» [10, 32]) і об'єктом розповіді. Шевченків розповідач конструює 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 аукторіального [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 аукторіальний дискурс наратора. В такій спосіб через оптику розповідача створюється образ-особистість, що особливо яскраво втілюється в головній героїні твору. Художня тканина ліро-епічної поеми засвідчує, що експліцитний наратор-усезнавець дивиться на героїню як на особу, усвідомлює її в категоріях власного «я», але не як «іншого». Така суб'єктивна модальність образу зумовлюється поглядом 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 Тарас Шевченко, важлива роль відводилась ліричному началу, тому ліричний оповідач викладає свої роздуми у ліричних відступах, в яких від власного імені висловлює погляд на описувані події. Ці відступи набувають узагальнювального 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, 36]. Наратор використовує цитатний дискурс, яким так само ліризував поему. Тому своєрідно виражено ідеологічну точку 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 виливать! / Отож-то

дивіться та кайтесь, дівчата, / Щоб не довелося москаля шукать, / Щоб не довелося, як Катря шукає... / Тоді не питайте, за що люде лають, / За що не пускають в хату ночувать» [10, 38].

Спостерігаємо в поемі й такий наративний прийом, як утручання розповідача в наративний дискурс: ліричний оповідач уставляє коментар про дорогу в Московщину, виражаючи власні переживання: «Далекий шлях, пани-брати, / Знаю його, знаю! / Аж на серці похолоне, / Як його згадаю. / Попоміряв і я колись – / Щоб його не мірять!..» [10, 37]. Це не просто експліцитний вияв особистості наратора, який наводить автобіографічну інформацію, а взаємопроникнення художнього світу, про який розповідається, у світ, в якому розповідають. Наратор стає ще одним героєм історії, він прирівнюється до Катерини, бо, як і вона, зазнав поневіряння і є носієм знання про антигуманний світ. На це проникнення наратора-персонажа у дієгетичний світ накладається ще один аспект наративної моделі: уведення експліцитного адресата «панів-братів». Явний читач, який за своє природою екстрадієгетичний, також уводиться у світ історії: «Бреше, – скажуть, сякий такий! / (Звичайно, не в очі.) / А так тілько псує мову / Та людей морочить» [10, 37]. Цей вставний монолог указує на ворожість уявного читача до авторського дискурсу, який стоїть на боці пригнобленої України, її дочки Катерини. Тому наратор відмовляється від автобіографічної оповіді, висловлення своїх вражень, а вертається до зображення історії покритки, яка в цьому плані є достовірнішою, ніж особисті переживання.

Об’єктивність наративу в поемі Т.Шевченка пов’язана з прямим словом наратора як самототожнім суб’єктом, але він уміє говорити мовою героїв, дивитись на світ їхніми очима та очима народу. Диктат розповідача відчувається в його рефлексіях, що передують фрагментам розказуваної історії Катерини або увиразнюють їх. Такі наративні форми були характерними для ліро-епосу в добу 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 учинками героїв і стійкими законами народної моралі, яких нікому не дано порушувати.

Поетика художньої розповіді будується на персонажній фокалізації: «Вичуняла Катерина, / Одсуне кватирку, / Поглядає на улицю, / 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» [10, 32]. 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*. / Виспівує, вимовляє, / Аж калина плаче» [10, 31]. У багатьох фрагментах тексту все побачено Катериною, зображено через її сприймання, хоча суб'єктом мовлення – не вона, а розповідач. Освітлення, навіть почуття, емоційна тональність линуть у цій картині, подані з погляду героїні. Завдяки персонажній фокалізації героїня постає носієм свідомості, а не самосвідомості, оскільки зображена 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?» [10, 32 – 33]. Героїня Шевченка окреслюється 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. Наратор-усезнавець формує запропоновану модель світу відповідно до драматичної ситуації. 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!..» Це наративний прийом пролепсису, тобто

забігання в майбутнє. [10, 98]. 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 в 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 згори 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 невласне 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» [10, 37 – 38]. Сцена наповнена психологічними нюансами: відчувається внутрішня боротьба в душі матері, сором просити милостиню: «Бере шага, аж труситься» [10, 102]. 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 відтворено мовлення героїні, 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 особу, до якої йому байдуже. Співчуваючи страдниці, ніби собі самому, він бачить у Катерині людину, шляхетний духовний світ якої

розтоптали. На погляд І.Франка, у художні візії Шевченка важливе місце займає тема «пониження людської гідності, якого головним і найтиповішим виразом у нього є пониження женщини, зрада і наруга над дівчиною, якій таким робом назавсігди відбирається можність легального сімейного життя» [9, 464].

Відомо, що події, зображені в 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 в ньому розгортаються в причинно-наслідкових зв'язках. За її основу взято 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 занапастила» [10, 30]. У Катерини емоційне начало і захоплення «москаликом» (іронічний сигніфікат наратора) притлумило раціональний погляд на світ, тому, засліплена коханням, вона зігнорувала народні моральні приписи взаємин дівчини з парубком. Наратор акцентує, що дівчина покохала москаля, тобто чужинця, офіцера-панича, який з солдатами стояв на постої у селі. За наратором, він представник російської влади в Україні, її поневолювач. Адже Україна була тоді колонією Російської імперії. Катерина покохала напасника її народу, ворога, скоїла в очах громади села непрощенний гріх. З цієї причини громада суворо засудила покритку, спонукаючи батьків вигнати її з села. Поема починається такою композиційною одиницею, як ліричний відступ, котрий 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: «Кохайтеся, чорнобриві, / Та не з *москалями*, / Бо москалі – чужі люде, / Роблять лихо з вами» [10, 30]. Розповідач обрамлює ліричний відступ, аби вдруге акцентувати свою засторогу: москалі не тільки чужі люди, а й поводяться як напасники, заподіюють страждання, сміються з

поневолених: «Кохайтеся ж, чорнобриві, / Та не з москалями, Бо *москалі – чужі люде*, / Згнущаються вами» [10, 30].

Драматичними барвами наратор-усезнавець у 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» [10, 33]. 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?» [10, 33] Ще Франко відзначив, що у творчості Шевченка основоположним є концепт сім'ї, на основі якої Україна не втратить своєї самоідентичності, прямуючи в майбутнє. Поціновується саме сім'я в «тій формі, в якій вона здержалася в українських хуторах і селах, 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 (очищення від гріха – М.Т.)» [9, 464].

У річищі романтичного дискурсу наратор нагнітає події, використовує антитезу, увиразнює кожен епізод. Структура поеми споріднена з байронічною структурою, зокрема поділ тексту на композиційні одиниці-епізоди, яскрава конфліктність, опозиційність романтичних натур (Катерина втілює людяне начало, альтруїзм, а офіцер-спокусник – начало зла, безсоромності), експлікація гострих драматичних ситуацій, трагічна розв'язка. Логікою подій ліричний розповідач показує, що трагедія Катерини – це її особиста трагедія, але водночас і громади. Село, яке вигнало покритку, переслідувало її і було жорстоким і непохитним. Конфлікт полягає в тому, що колективна психіка вступає в різку суперечність з індивідуумом. Споконвічні патріархальні моральні закони сильніші за волю особи. У душі Катерини не було сформовано внутрішньо зрілу духовну домінанту української дівчини, уміння побачити підступність чужинця, розпізнати зло. Будучи покритою (народний звичай «покривання» полягав у тому,

що дівчині, яка стала молодицею, пов'язували голову хусткою двома кінцями за потилицею, щоб не видно було її кіс; коли ж пов'язували так хустку незаміжній, яка стала молодицею, то це 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» [10, 31]. Вона ще живе ілюзіями. За переступ святих законів народної моралі Катерина опинилася за межами громади. Її не бентежить, що дитина народилася безбатченком від москаля на її ганьбу. Спроба знайти коханого Івана – це прагнення вирватися, звільнитись від тяжкої біди, ставши дружиною «молодого москаля». Героїня діє відповідно до художньої інтенції наратора, який відтворює трагізм буття жінки-покритки.

Композиційна організація тексту будується на сюжетно-структурній 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 послідовніше, а в душі своїй носить вищу правду» [4, 151].

Наратор-усезнавець, 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» [10, 39]. 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 надуют!» [10, 39] 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 під час діалогу 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» [10, 39].

Кульмінаційний епізод поеми – зустріч Катерини зі своїм коханим на шляху. В аспекті хронотопної точки зору важливою є позиція наратора, який моделює художню картину світу у форматі романтичної поетики, протиставляючи високе, шляхетне ницому, 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 їй. Мовлення жінки лагідне, сповнене ніжності: «Любий мій Іване! / Серце моє коханеє! / Де ти так барився? / Та до його... за стремена... / А він подивився, / Та шпорами коня в боки» [10, 41]. 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 і горе чекало її: офіцер-москаль, упізнавши зведену жертву, ганебно втікає: «Чого ж ти утікаєш? / Хіба забув Катерину? / Хіба не пізнаєш? / Подивися, мій голубе, / Подивись на мене – / Я Катруся твоя люба, / Нащо рвеш стремена?» [10, 41]. 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, отяжися! / Возьмите прочь безумную!» [10, 42] Москаль не захотів навіть подивитись на сина, ганебно втік. Непорядна і жорстока поведінка незвичайно вразила жінку: «Утік!.. нема!.. Сина, сина / Батько одцурався!» [10, 42]. 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»[10, 40]. 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 настало прозріння: у цьому антигуманному світі вона нікому не потрібна; той, кого кохала, довірилася йому, хоч і клався у вірності, але 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. Іван 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 – одинокого, який їй лишився, – у воді під льодом» [9, 468]. Катерина народилася на квітучій, прекрасній землі, де панували високоморальні 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 і душевних мук. Жити у соромі вона не може. Її ідеали вступили в суперечність з антигуманним світом. Вона почуває свою вину за свій гріх, який може спокутувати смертю, від котрої навіть дитина не втримує її в житті. У метакритичному плані естетичної реальності *образ Катерини символічно уособлює сплюндровану Україну*, шлюб якої з москалем неможливий. У цьому й полягає антиколоніальний пафос твору Шевченка.

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 Шевченко «не засуджує падіння героїні, для нього залишається незаперечною її висока людська гідність, духовна краса і святість почуттів» [8]. Митець доводить, що зображена на картині Катерина – це «дівчина, в якій наближається материнство, – справді красива, а рисунок її ніг, – на що слід звернути увагу, – майже є точно копіює ноги «Сікстинської Мадонни». Спостереження незвичайно влучне, адже поет поклонявся культу 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 втілює епілог, в якому змальовано 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...» [10, 44]. Так завершує нараторусезнавець 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. В цьому контексті важливу естетичну роль відіграє нульова, зовнішня і внутрішня фокалізації, які експлікують художній наратив ліро-епічної поеми. Це зумовлено тим, що «Катерина» за жанром – центрогеройна поема, в якій складно скомпліковані дискурси наратора і героїні, формуючи твір як естетичний феномен. Наратор 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.

Література:

Бальзак 1995: Бальзак О. Собр. соч.: В 15 т. – Т. 15. – М.: Гослитиздат, 1995.; Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества. – М., 1979.; *Бахтин 1979*: Бахтин М.Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Советская Россия, 1979.; Білецький Л. «Катерина» // Шевченко Т.Кобзар: У 4 т. – Т.1. – Вінніпег: Тризуб,1952.; *Смілянська 1981:* Смілянська В. Стиль поезії Шевченка (суб'єктна організація). – К.: Наукова думка, 1981.; *Ткачук 2007:* Ткачук М. Наративні моделі українського письменства. – Тернопіль: Медобори, 2007.; *Ткачук 2002:* Ткачук О.М. Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002.; *Український живопис 1994*: Український живопис. Сто

вибраних творів. Альбом. – К., 1994.; Франко 1981: Франко І. «Наймичка» Т.Шевченка // Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. – Т. 29. – К.: Наукова думка,1981.; *Шевченко 1990*: Шевченко Т. Пов. зібр. тв.: У 12 т. – Т.1. – К.: Наукова думка, 1990.

Stanzel F. Die typischen Erzählsituationen im Roman. – Wien – Stuttgart, 1969.

Микола Ткачук, проф. (Тернопіль)

ББК 82.3 (4 УКР)
УДК801.81:161.2

Українські митці ХХ століття у силовому полі Тараса Шевченка

Розглядаються питання спадкоємності і творчої рецепції, образів, концептів та ідей Тараса Шевченка в ХХ столітті в українській літературі. Митці слова у своїх естетичних шуканнях спиралися та художні здобутки поета, продовжували його традиції і на цій основі моделювали художню картину світу та місце людини в ній.

***Ключові слова**: традиції, рецепція, наратив, наратор, новаторство, художній світ, жанрове багатство, поетика.*

Tkachuk M.P. Ukrainian artists of the XXth century in Taras Shevchenko's force field.

The questions of succession and creative reception, of images, concepts and Taras Shevchenko's ideas in the XXth century in Ukrainian literarture are discussed in the article. The artists of words in their searchings based themselves on the poets artistic achievements, pursued his traditions and modeled artistic picture of the world and human being's place in it on this basis.

***Key words**: traditions, reception, narrative, narrator, novelty, artistic world, genre variety and poetics.*

Творчість Т.Шевченка, його рецепція завжди були тісно пов'язані з національним і духовним буттям народу. Особливо міцніли ці зв'язки у революційну та пореволюційну добу, якими були перші десятиліття ХХ ст. У цьому процесі постать поета була силовим полем, яке визначало характер естетичних шукань нової ґенерації митців, які взорували на нього й продовжували його

традиції. В пореволюційні роки культура українського народу, мова якого протягом кількох століть зазнавала жорстоких заборон і переслідувань, тепер забуяла суцвіттям талантів, бурхливо розвиваються жанри, стильові течії. Українська література впевнено утверджувалась під гаслами духовного оновлення і національного відродження.

Творчий вплив Шевченка на дискурсивну практику митців був плідним і вагомим. Передусім, у 20 – 30-х роках XX століття заявила про себе масова поезія, пролетарська лірика, що її творили селяни, робітники, бійці, які спиралася на шевченківські образи, мотиви, афористичні вислови, вдавалися до цитатного дискурсу, конотацій, переспівів. Це була поезія відкритої спрямованості, що культивувала громадянські, політичні ідеї та емоції. Так, молодий поет Олександр Руднєв у своєму «Гімні» (1920) писав: «Прийде пора – і встане Україна, / Робочий люд відкине кайдани, / І – плачучи – обійме мати сина, / І заблищать оновлені лани», що перегукується з поезією Шевченка «І Архімед, і Галілей»: «І на оновленій землі / Врага не буде, супостата, / А буде син, і буде мати, / І будуть люде на землі».

На поетичному обрії новітньої поезії засяяла постать молодого і самобутнього поета Василя Чумака (1900 – 1919), розстріляного денікінцями в Києві. Він увійшов в українську літературу єдиною збіркою «Заспів» (1919). Як митець, Чумак формувався під впливом поезії Т.Шевченка, від якого поніс у серці «заряд шевченківської соціальної і національної туги» (Д.Павличко) В ранній поезії він дякував своєму шкільному товаришеві Іванові Паляничці за Шевченків «Кобзар», під впливом якого почав писати вірші. Художній світ молодого поета наповнений закликами «порвати кайдани і волю окропити», вірою в силу Шевченкового слова. Він героїзував подвиг людини й народу, прославляв ідею революції й відродження України як держави: «Вдаримо гучно ми дзвонами, – / Володарі світу з кордонами, / Вже не потрібні ви нам». Образ правди – наскрізний у ліриці Шевченка. Так само до образу правди звертався Чумак. Свою поетичну богиню він назвав «Музою-Правдою», просив її, аби вона обдарувала його слово «сталлю-гнівом», окрилила правдою: у його візії революція – це «закривавлені пожари / темно-димні / і нестримні / затопляють береги». Гартоване слово митця-

пророка надихає молодь до перемоги: «Прямуй же, страднику святий: / твої шляхи – широко розляглись, / твої пісні далеко розлились, / в твоїх словах – вогонь мети!» Витонченістю почуттів і художню майстерністю вирізняється поезія «Сьогодні ходив на могилу матусі…», в якій по-шевченківськи оспівується синівська любов до матері.

Яскравим поетом-імпресіоністом був Василь Еллан-Блакитний (1894 – 1925), який захоплювався творами Т.Шевченка. У нього він навчився дотримуватися своїх переконань, давати правдиву оцінку подіям і явищам у житті України. Його лірику переповнюють шевченкові мотиви боротьби, життєствердження: «Ні слова про спокій! Ні слова про втому! Хай марші лунають бадьорі й гучні!» Ліричний герой прагне змінити старий світ: «Вмремо, – а здобудем ключі від життя». У збірці «Удари молота і серця» (1920) ліричний герой Блакитного наділений Шевченковою ненавистю до кривдників народу, пристрасною сповіддю людини, яка горіла єдиним – утверджувати добро як дію, виборювати свободу рідному краю. Поет писав поезії-марші, поезії-марсельєзи, в яких риторично, але з афористичним напруженням відбив дух доби, соціальне й національне пробудження мас («Після «Крейцерової сонати», «Бастилія», «Канонада»). Шевченківські мотиви посіяного *слова*, любові до народу проймають його поезію у прозі «Україні» (1917), написану з емоційною експресією, ораторським пафосом, із сміливими історичними символами та алюзіями. Лірична рефлексія наповнена щирими зізнаннями, вірою у світле майбутнє України: «Тобі, Україно моя, і перший мій подих, і подих останній. Я сію *слова* на нивах твоїх – посію *слова*, хай з них виростуть трави, і квіти розквітнуть, а онуки на чоло тобі покладуть з них вінок…» Ліричний герой відчуває себе щасливим, бо «кропить рубінами крові тернистий свій шлях в ім’я Будучини твоєї». Шевченківські образи Запорожжя, Коліївщини, Великого Лугу, топос вишневих садків, пшеничних ланів маркують поетичний образ вітчизни. Звідси – експресивна тональність, поетична стихія ліризму, злива метафор і густа конденсація думок, що було притаманне і Шевченкові.

Дмитра Загула (1890 – 1944), поета-символіста, вразило розуміння Кобзарем руху історії, моральна краси народу в боротьбі за свободу. У поезії «Читали ми твої слова» він веде діалог з

поетом, застосовує його метафору «*біблійні глаголи*», образи та символи, розширюючи інтертекстуальне поле творів: «Уже повстав найменший брат, / З рабів зробилися герої, / Стікає кров'ю вічний кат / Під громом кованої зброї». Шевченкове «на сторожі… поставлю слово» в інтерпретації Загула звучить так: «А слово праведне твоє / Стоїть одвіку на сторожі». У річищі шевченківських традицій автор збірок «Наш день», «Мотиви» (1927) оспівує нову добу, пісню «вільну», яка єднає народ. Його лірику проймає шевченківська туга: йому сумно, що в його рідному краї, Буковині «брати мої в неволі», несуть «чужої держави іржаве ярмо». Як і Шевченко, колись уболівав за поневолену Україну, так і ліричний герой Загула переймається неволею рідного краю – «гуцульським горем». Він так само, як і Шевченко, вірить у майбутню свободу батьківщини: «О, люба земле, рідна земле, / пилинко в бурі світовій! – / далекі заклики даремні, – / бо я до смерті тільки твій». У Шевченка образ Дніпра, а в Загула образ Черемошу символізують безсмертя українського народу.

У силовому полі естетики Т.Шевченка розвивався Дмитро Фальківський (1898 – 1935) (справжнє прізвище – Д.Н.Левчук), син селянина-чабана села Лепеси на Брестчині (нині Білорусь), який познайомився з «Кобзарем» Т. Шевченка, навчаючись у Брест-Литовській гімназії. Ця книга була для нього дороговказом у житті, під її впливом він почав віршувати, ставши співцем Полісся. Як і Шевченко, молодий поет черпав образи, символи з творів усної народної творчості – джерела сили і поетичного натхнення, усвідомлюючи себе часткою народу. Любов до України, змалювання чудових краєвидів, працьовитих поліщуків, їх змагань за кращу долю визначає пафос циклу віршів «Полісся» Фальківського: «Очерет мені був за колиску; / В болотах я родився і зріс. / Я люблю свою хату поліську… / Я люблю свій зажурений ліс. / Що там тропіки. Що там пампаси? – / І Тібет, і Урал, і Кавказ». Як і Шевченко, поет співчував знедоленим і скривдженим, тим, хто тяжко працював на панів, але не мав хліба, щоб нагодувати дітей. Твори поета, в яких змальовано бідування поліщуків, перегукується з рядками Шевченка: «А онде під тином / Опухла дитина, голоднеє мре, / А мати пшеницю на панщині жне». У Фальківського автодієгетичний наратор, в якому вгадуються риси поета, змальовує картини злиденного життя чабанів, сумні

пісні матері, похилену хату, що перегукуються з шевченковими рядками: «Мені аж страшно, як згадаю / Оту хатину край села». Шевченківська тональність відчутна у збірці «Обрії» (1927), в якій осуджено безглузде й немилосердне кровопролиття, «білий» і «червоний» терор, якими б гаслами він не прикривався був антилюдяним. Яскравими фарбами зображено масштаб соціальних потрясінь і людських трагедій у пореволюційну добу, братовбивчу війну: його ліричний герой-селянин «прийшов і став на пожарище: / – Нема ні хати, ні хліва… / І якось мимоволі нижче / Сама схилилась голова» («На пожарищі»). Шевченків чотиристопний ямб увиразнює горе хлібороба. Картина драматичного «пожарища» перегукується з передбаченою Кобзарем «збудженої» в огні та «окраденої» України. Лірику Фальківського пронизує любов до людини, віра в перемогу добра над злом, в якій ліричний герой підноситься до шевченківського гуманізму.

Зв'язок з традицією Шевченка зберіг Євген Плужник (1898 – 1936), якому він присвятив поезію «Шевченко». Ліричний герой зізнається: «Коли надійдуть втома і зневір'я, / В його портрет вдивляюся тоді – / І знову в серці відчуваю мир я / І тихий голос радісних надій». Для Плужника замислене чоло Кобзаря стало «символом над часами, / Того, що в нас нове перемогло!». Поет вдається до шевченківської ремінісценції: новий день «розквітне / І на його оновленій землі» розцвіте нове життя. Плужник успадкував від Шевченка його людинолюбство, гасло: не має в світі нічого кращого за людину і матір з малим дитятком на руках. Лірика Плужника відбила настрої доби, відтворюючи драматизм буття людини в жорстокому світі катастроф, революції та братовбивчих воєн. Громадянську війну в Україні він зобразив як вселюдське лихо. У центрі його поетичних мініатюр – картини розстрілів, безжально обірваного людського життя, безглуздя ситуації, коли брат убиває брата: «А хто з них винний, а хто з них правий! – З-під однакових стріх» («Сідало сонце»). Ліричний герой Плужника в поезії «Шевченко» заявляє: «я знов часам назустріч згоден, / Бо чую я часів жаданих крок! / Щасливий нарід, що його відродин / Був на землі воістину пророк». Експресіоністська лірика Плужника будувалась, за словами М.Рильського, на поетиці «короткого удару», щоб такими емоційно разючими образами передати жахливу руїну України. Цим стиль Євгена Плужника нагадує

експресивну тональність Шевченка: «Україно! Україно! / Оце твої діти, / Твої квіти молодії, / Чорнилом политі. / Московською блекотою / В німецьких теплицях / Заглушені!.. Плач, Украйно! / Бездітна вдовице!» («Сон. У всякого своя доля…»)

З шевченківською вірою у відродження України жив ліричний герой романтичних поезій Юрія Яновського (1902 – 1954), який ставився до Шевченка-романтика з пієтетом. У поезії «В Шевченків день» автор збірки «Прекрасна УТ» («Україна Трудова» – М.Т.), застосовуючи образи й ремінісценції Кобзаря, утверджує нові естетичні критерії творення мистецтва: «Кожен рік стріваєш на сторожі… / Певно, бачив ти, поете чесний, / Кров ворожу? / Ми зірвали силою залізо! / Ми розбили пута молотками! / То для нас і сонце понад лісом / Та шляхами». Художній дискурс Яновського живили шевченківський дух волелюбства, романтика, а також концепт відродження України. Він формував лірико-неоромантичну стильову течію в українській прозі ХХ століття, взоруючи на Шевченкове уміння поєднати реалістичність образів з романтичним пафосом, звичайні вчинки людини з героїчним началом. Як і шевченківські гайдамаки, повстанці селян Яновського творять історію України: «Ми стаємо плечима до плечей, і світ одчинено, як двері!» Цей героїчний дух жив у героїв Шевченка. Автор «Чотирьох шабель» (1930) наповнює ним смисл життя персонажів своїх творів. Порушені Шевченком питання історичної пам’яті українців знайшли своє втілення і розвиток у романі «Чотири шаблі» (1930). Наратор-усезнавець застосовує зовнішню і внутрішню фокалізацію в епізодах вінчання Шахая в козацькій церкві. Герой по-новому осмислює історію народу, спостерігаючи «старовинні ікони, прототипами яких були братчики-будівельники, з кошового отамана, з курінних». Це були лицарі, які виборювали свободу Україні. Командир повстанців порівнює минуле і сучасне й робить висновок: потрібно шаблею захищати народ від неволі. «Шахаєві приходило на думку царське панування, уся історія народу – славна, гучна і завше великодушна». Перед його очима постали Максим Залізняк, Семен Неживий, Яків Швачка, Іван Бондаренко – «всі славні колії, чисті серця 70-х років XVIII віку, месники за кривду, за бідних». А ось окреслилася постать Петра Калнишевського, – останнього кошового Січі – «цокотів чотками в самітньому затворі

Соловецького монастиря: двадцять сім років пряв старий степові думи». Повстанська армія Шахая подібна до шевченкових загонів гайдамаків, які символізують непокорену Україну. Яновський змальовує революцію як важливу подію в історії народу, який завжди прагнув до свободи і щастя. Як колись визвольні прагнення Залізняка, Гонти, Яреми та інших персонажів Шевченка покликали до участі в повстанні «коліїв», так і четверо друзів з «Чотирьох шабель» – Шахая, Галата, Остюка, Марченка – спонукала українська національна революція виборювати свободу своєму народові: «Ми будемо готові до того, щоб не дати нігде, нікому, нічого за нас вирішувати», – каже Шахай. Він окреслює своє бачення історичного розвитку України: у створеній державі буде правити не цар, а народ. Тоді «розіллються медові ріки, щастя і радість!» Поступово анархічну силу селян-повстанців він спрямовує у річище дисциплінованої армії. Адже національна революція дала унікальний шанс здобути незалежність: «Є один момент, коли птах щастя сідає на землю… Проґавивши хвилину – будеш чекати сотні років і носити на своїй шиї прокляття мільйонів». На погляд наратора Яновського, на кін історії ступає «придушена, але жива нація». Чи скористається своїм шансом народ? Спираючись на традиції Шевченка, наратор Яновського вкладає в уста Шахая такі тривожні судження: «Я ненавиджу нашу націю за те, що вона не вміє до краю думати й до краю діяти». Тому й оцінка Богдана Хмельницького Кобзарева – негативна.

Шевченкова історіософія відлунює у романі «Вершники» (1935) та ін. творах митця, визначає спадкоємність ідей та героїв. У цьому новаторському творі яскраво виявляють себе традиції Шевченка та їх розвиток. У степу під Компаніївкою воюють один з одним четверо братів з родини Половців через ідеологічні переконання: протистояння набуває фатальних вимірів. Кожен з братів представляє певну політичну силу: Андрій очолює загін добровольчої армії, Оверко захищає інтереси Української народної республіки, Панас – махновець, на полі бою з'являється під чорною фаною, Іван – червоний командир, служить більшовикам. Між ними немає злагоди, перекреслюються національні духовні й родові цінності: «Тому роду не буде переводу, в котрому браття милують згоду». «Рід розпадається, а клас стоїть», – ці антигуманні слова сказав Іван. Літературознавець Юрій Лавріненко відзначив,

що «тема згуби матері, роду нації через зневагу і нічим не обмежену політичну боротьбу синів-братів сягає апогею у творі прозаїка. Тому отруйною кислотою відгонить від фальшивої підливи чужинця-комісара Герта, що в кінці новели «Подвійне коло» втішає приголомшеного трагедією згуби трьох братів комуніста Івана: «Одного роду, та не одного з тобою класу». Образи Шевченка немов оживають у художньому світі роману Яновського: в імені сталевара з Донбасу Чубенка постають його передки-козаки, які носили «чуби» – пасьмо волосся «під оселедець».

Шевченко постійно звертався до образу зорі, яка в художньому світі його творів є семантично багатовимірною, символізуючи то Україну, то кохану дівчину, то долю, то рідну матір. У «Вершниках» Яновського Шевченків образ зорі поглиблюється: ковалеві Максиму зоря Альдебаран служить провідною зіркою в житті, який викував залізну троянду – символ революції. Герой твору Данило вдивляються в зорі – і перед ними постають картини повстання в селі Турбаї на Полтавщині (1789), боротьба односельчан за свободу. Героїчні риси односельчан успадкував Данило, творячи революцію. Загін Чубенка супроводжує сузір'я із зорею Альдебаран як журавлиний ключ вічності. Такі перегуки з шевченківськими образами і символами розширюють семантичне поле художнього світу Яновського, окреслюють його новаторство.

Речник українського національного відродження Микола Хвильовий (1893 – 1933) прагнув піднести українську літературу до світового рівня. 1921 року він назвав Шевченка своїм попередником і пророком, написав за мотивами «Катерини» новели «Життя», «Легенда», але з позицій авангардного поета критикував героїв Шевченка та його читачів. Наратор Хвильового міркує про роль Шевченка в історичній долі народу. Одні персонажі захоплюються «Кобзарем», як Нюся в оповіданні «Редактор Карк», вважають його національним пророком, а інші – заперечували його культ революціонера, «виразника інтересів трудящих», що його підносила більшовицька вульгарно-соціологічна критика, акцентуючи на так званій класовій боротьбі. Герою роману «Вальдшнепи» (1926) Дмитру Карамазову чужі псевдонаціональні та більшовицькі «пророки». Він бачить відродження України, яке

здійснять сильні здорові натури, вважаючи взірцем для нації Фауста, який наділений європейським інтелектом, «допитливим людським духом». Образи та ідеї Шевченка розширювали інтертекстуальне поле творів прозаїка, наповнювали їх злободенністю і філософічністю, увиразнюючи загальнолюдські цінності.

Олександр Довженко зазнав благотворного впливу Шевченка у своїх мистецьких шуканнях. Поет відкрив йому національний характер українця, справжню народну Україну, її субстанційний дух. Йдучи за Шевченком, Довженко вважав, що неповторне мистецтво створив український народ – артист і митець. Довженко, як і Шевченко, відкриває героїчне начало у звичайній людині. Автор «Зачарованої Десни» навчився «бачити зорі в калюжі». В кіноповісті «Арсенал» (1929) змальовано хресний похід, що відбувається на Софіївській площі. Окрім корогв та ікон, несуть портрет Шевченка, «висвячений у святі». Народ славить свободу, люди радіють і плачуть: «Триста років нас… Прив'язують національний прапор до булави Богданової». Довженко застосовує поетику розбивки кадрів і пауз, вдало поєднує серйозне з комічним, увиразнюючи картину. Ось новий епізод: «Кімната. Старенький чиновник лізе до портрета Шевченка зі засвіченою лампадою й співає: «Ще не вмерла…». «Не витримав Тарас Шевченко. І, оживши на мить, загасив лампаду, гнівно блиснувши очима». У кіноповісті «Щорс» (1936) вражає картина смерті пораненого командира Боженка, якого бійці несуть під вибухи снарядів і співають Шевченків «Заповіт»: «Як умру, то поховайте мене на могилі…»

Зв'язок з досвідом Т.Шевченка поглиблювався в українській літературі у процесі подальшого її розвитку, набуваючи нових ознак у типологічному і генетичному вимірах. Так, творчість Тараса Шевченка захоплювала Павла Тичину (1891 – 1967). У збірках «Сонячні кларнети» (1918), «Плуг» (1920), «Вітер з України» (1924) виявляють себе мотиви й образи Шевченка. В «Щоденнику» 1920 р. поет занотував: «Весь 1919 рік у мене пройшов з Шевченком. Почуваю, що й зараз я його по-новому бачу». Тичина у своїх мистецьких шуканнях спирався на естетичні засади Шевченка: новаторства, народності, щирого ліризму. Він помітив «Шевченкову присутність поміж сучасними

поетами, поміж молоддю ще більше усіх їх окриляє, ще більше стверджує й навчає». У своїй дискурсивній практиці Тичина продовжив традиції Шевченка, вдавався до шевченківських образів і мотивів, але переосмислював їх, розширюючи семантичне поле змальованих картин світу. Тичина оспівав духовне і національне відродження народу, його волелюбність і державотворчу роль. Поет брав участь у багатотисячному мітингу на Софіївській площі під час проголошення незалежності України. Тоді у всіх церквах Києва одночасно забили в дзвони: Україною поширився омріяний Шевченком *золотий гомін* свободи. Тичина змалював його у поемі «*Золотий гомін*» (1917). Поет майстерно поєднав звук і колір, віддалені асоціації: мідні дзвони стають *золотими* (у переносному значенні), адже віщують з*олотий гомін волі* – незалежність України, яка для народу є найдорожчою, золотою. Ідея поеми – прославлення Шевченкової мрії про воскресіння народного духу, свободи людини і нації. Тичина вдається до умовних форм: киян вітає апостол Андрій Первозванний, засновник і покровитель міста. Оповідач персоніфікує явища природи, оживлює мертвих предків, героїв поеми Шевченка «І мертвим, і живим…», що припливли Дніпром з «*сивої давнини*» на золотих човнах, аби порадіти за державність України.

За жанром «Золотий гомін» – ліро-епічна поема, яку культивував Шевченко. У такому творі об’єктивна розповідь про доленосну подію в житті нації перемежовується з ліричним началом, голосом героя, який особливо переконливо звучить у фіналі поеми: «Я – невгасимий Огонь Прекрасний, / Вітай же нас ти з сонцем, голубами. / Я дужий народ! – / з сонцем, голубами. / Вітай нас рідними піснями! Я – молодий! Молодий!» Поет майстерно оперує часо-просторовими площинами, поєднує минуле, сучасне і майбутнє. Часовий вимір буття України сягає архетипних образів, символів язичницьких та давніх християнських сфер. Просторові площини охоплюють Софіївський майдан, Києво-Печерську лавру, Дніпро, безмежні степи, «всю Україну», Всесвіт, Чумацький шлях, появу апостола Андрія Первозванного і Бога. Українські краєвиди персоніфікуються: «Внизу – Дніпро торкає струни…» (символ долі народу), виграє хвилями і порогами, немов струнами, долучаючи свою музику до загального просвітлення душ людей. Ця радісна ораторія золотого гомону доноситься до могил

предків, які вітають народ з незалежністю: поява предків на майдані підкреслює, що здійснилася споконвічна мрія народу, усіх поколінь від сивої давнини до сучасності. Ліричний оповідач змальовує фікційну (уявну) містерійну картину їхнього жертвоприношення: «Предки жертву сонця приносять – / І того золотий гомін». Цією радістю народу переймається Чумацький шлях – символ безсмертя українського народу – «сріблясту куряву пряде, перехоплює перегук дзвонів Софії і Лаври, відлунює ріками музики у світобудови». Така кольорова та звукова палітра відтворює масштабність події, що оцінюється космічними вимірами. Як і в Шевченка, в Тичини біблійні образи і символи допомагають митцю відбити неповторний час; апостол Андрій Первозванний ступає з Київського гори і промовляє: «Благословенні будьте, гори, і ти, ріко мутнáя!» Від його благословення засміялись і зазеленіли гори, а Дніпро став чистим і блакитним. За допомогою метафор, епітетів та персоніфікації малюється грандіозна картина відродження: Бог іде Україною і кидає зерна «кришталевої музики», а з глибин Вічності лине музика і в душах людей: «Слава! З тисячі грудей, / І над усім цим в сяйві сонця голуби». Вони символізують свободу і християнського святого духа, що осяює Україну.

Проте Тичина змальовує й драматичне начало життя. В життєрадісну мелодію золотого гомону вриваються тривожні нотки. Їх символізують образи *чорної домовини*, *чорного птаха*, в якого «*очі-пазурі*», що прилетів із поля бою Першої світової війни. Образ хижого птаха уподібнюється *орлові,* що століттями довбав людські душі. Він нагадує шевченківського орла з поеми «Кавказ», що за велінням Зевса карав Прометея за вогонь, принесений людям. У Тичини *хижий птах* розпинав людські душі, століттями нищив волю народу, «*виймав живим очі, із серця віру*». В цих епізодах поеми Павло Григорович передбачив драматичні події братовбивчої війни, коли нищитиметься ідея національного єднання. Змальовано образи *духовних калік*, яким чужа перспектива відродження вітчизни. Вони проклинають сонце і Сина Божого, що освітлює шлях Україні до незалежності. Поет-гуманіст попереджає про пришестя *калік-звірів* на вільну Україну, які її золотий гомін утоплять у крові і сльозах громадянської війни.

Тичина творчо продовжив художній дискурс Шевченка. В обох поетів природа є складником буття. Вона увиразнює боротьбу протилежних сил у суспільстві, відтінює змагання світла і пітьми. У поезії «Там тополі у полі» Шевченківський образ тополі переосмислюється, передає передреволюційну атмосферу: «Там тополі у полі на волі / (Хтось на Заході жертву приніс) / З буйним вітром, свавільним і диким, / Струнко рвуться кудись в далечінь». Ліричний герой «Сонячних кларнетів» глибоко переживає суспільні катаклізми, драматизм доби. Грандіозність подій і національний колорит передається образом *рокотанням бандур*, а також асонансами, які увиразнюють музичними тонами картину. Митець вдається до поетики імпресіонізму: тополі персоніфікуються: «виростем! – сказали тополі, / бризнем піснями! – / сказали квіти, / розіллємось! – сказав Дніпро, тополі, квіти і Дніпро». Природа радіє здійсненню одвічної мрії народу – бути вільним. Художньої майстерності досягає він за допомогою градації, нагнітання іменників та дієслів («Дзвенить, дзвенить, дзвенить… / Тремтить, неначе сон»), що передають зрушення в свідомості людей, що зусібіч прямують до Києва. Серця мешканців України об'єднані однією ідеєю. Тичина усвідомлює себе частинкою нації, дужим і оновленим, його серце б'ється в унісон з народом, який будує незалежну державу. Для Тичини, як і для Шевченка, революція була засобом втілення мрії народу про свободу, справедливе суспільство, достаток.

Автор «Сонячних кларнетів» був наділений Шевченковою прозірливістю, а тому спостеріг, що у громадянській війні на Україні перемагають звірячі інстинкти. Гуманістичним пафосом пройнятий вірш «Скорбна мати» (1918), в якому Тичина звертається до вічного образу Марії. Цю поезію митець присвятив своїй матері. В його уяві рідна мати, Україна та Божа зливаються в цілісний образ-ідею. Тичинин образ Скорбної Матері перегукується з Іржавецькою Богоматір'ю Т. Шевченка, яка оплакує загибель козаків. Твір написано у річищі шевченківської поетики. Скорбна Мати йде тією ж дорогою, якою прямували до Києва герої «Золотого гомону», аби побувати на історичному акті проголошення незалежності Батьківщини. Проте «біль серце опромінив / Блискучими ножами»: вона спостерігає трагічні картини руїни і страждань рідної землі, що опинилася в полум'ї

громадянської війни. У вірші митець змоделював глибоко людяний образ Скорбної Матері. Побачивши в житах убиту людину, заплакала вона від горя. Богоматір впізнали і вітають колосочки: «Ой радуйся, Маріє!». Образ жита в українській міфології символізує життя, достаток, щастя, неперервність роду. Проте в житах «чийсь труп чорніє», пролито невинну кров, отже, люди забули заповіді Спасителя, розп'ятого за них на хресті. Так замальовується національна трагедія України, знедуховлення людей, що їх оплакує Божа Мати: «Не місяць, і не зорі, / І дніти мов не дніло. / Як страшно!.. Людське серце / До краю обідніло». Влучно, по-шевченківськи Тичина оперує часово-просторовими вимірами художнього світу, проводить паралелі між євангельськими драматичними подіями і подіями ХХ ст. в Україні. Події переносяться в євангелівськи часи: Марію зустрічають Учні Сина, питаючи шлях до Еммауса, щоб знайти Христа. Вони вірять у його воскресіння, адже в цьому місті Христос оповів про своє воскресіння. Проте Божа Матір просить їх перенестися на землі сучасної України, охопленої братовбивчою війною: «Заходьте в кожну хату – Ачей вам там покажуть / хоч тінь Його розп'яту». Попри трагізм, вона вірить у воскресіння України. Скорбну Матір охоплює безмірний смуток за Сином. У безлюдному полі вітер доносить Марії вісточку про воскресіння Христа. Та серце Богоматері огорнуте тугою, бо передчуває: «Не буть ніколи раю / У цім кривавім краю». Маріїні риторичні запитання – це оклик зболеної душі до Христа: «За **щó** Тебе розп'ято? / За що Тебе убито?». Спостерігається естетична цілісність поезії: глибокий зміст виражено красою поетичного вислову, поєднано національно-релігійні мотиви та загальнолюдські цінності.

У триптиху «На могилі Шевченка» (1918) Тичина порушує питання духовного потенціалу творчості Кобзаря, свою орієнтацію на естетичні принципи поета. Його хвилює доля України, зміна влади, що принесла руїну українцям. У триптиху «Листи до поета» відбито атмосферу часу, суперечки про мистецтво, роль Шевченка у духовному світі ліричної героїні («А все ж таки у Вас не так, / не так, як у Тараса»); застосовано персонажну лірику: дівчина звертається до поета, в листі якої відлунює епоха. П.Тичина пропагував творчість Т.Шевченка, закликаючи молодих митців до сміливого розвитку і збагачення Шевченкових традицій у

мистецтві слова. В поезії «В ім'я людей» він стверджував: «Нам треба голосу Тараса».

На інших позиціях стояли футуристи: вони стверджували, що творять «мистецтво майбутнього», заперечуючи його суспільну функцію та ідейний намір митця, і ставили за мету розміщанення доби та людини, позбавленої моральних страждань, ніжності й любові. Водночас українські футуристи заперечували класичну спадщину, закликали митців порвати з традиціями. Їхній лідер Михайль Семенко (1892 – 1937) проголосив принцип деструкції, руйнування мистецтва, вдавався до епатажу, гротеску. Його випади проти Шевченка вражали сучасників. На думку Семенка, нинішнє міщанство пристосувало «Кобзаря» до своїх потреб, творячи йому культ. Справді, більшовицькі ідеологи спрощували рецепцію творчості Шевченка, акцентуючи на його революційних настроях. Руйнуючи культ Шевченка, Семенко назвав одну із своїх книг «Кобзар» як своєрідний «ляпас суспільному смаку»: «Я палю свій «Кобзар». Це було символічне спалення, епатаж проти «великого співця революційного бунту», спрямоване проти маси епігонів Шевченка, які спотворювали його творчість і пафос гуманіста. Семенко не сприймав ідеологізований культ Шевченка, що не давав можливості побачити справжнього, а не канонізованого поета, породивши сліпе епігонство, що його пропагувала марксистська вульгарно-соціологічна критика.

Протилежних поглядів дотримувалися київські неокласики (М.Зеров, П.Филипович, М.Рильський, М.Драй-Хмара, О.Бургардт (Юрій Клен). Вони закликали митців спиратись на класичну спадщину, осягати вершини світової культури, трансформувати її форми та образну систему на рідному полі поезії, щоб піднести її до світового рівня. Тому з пошаною ставилися до Шевченка як талановитого класика українського письменства. Вони вивчали його творчість як літературознавці, видавали твори.

Основоположник неокласичної школи поетів Микола Зеров (1890 – 1937) мав свою концепцію відродження української літератури, яка базувалась на бережливому ставленні й засвоєнні культури минулого, без чого не уявляв дальшого розвитку мистецтва слова. Він шанував Шевченка за любов до української мови, засобами якої пробуджував національну свідомість народу. Від Шевченка у Зерова високий естетичний смак, доцільність

образів, шанування культурно-історичних цінностей людства. У його творах образи світової поезії, біблійна й антична міфологія органічно будують художній світ. «Ad fonts!» («До джерел!») – девіз М.Зерова, що визначав головну передумову творення новітнього письменства і передбачав творче засвоєння здобутків минулих епох. Знаковою була збірка «Камена» (1924) Зерова, поезія якої типологічно споріднена «Кобзареві» Шевченка: зближують Зерова і Шевченка ідеали свободи, людинолюбства, краси, гармонії, громадянської мужності, любов до античного мистецтва. За словами М.Рильського, Зеров закликав митців шанувати літературну традицію Шевченка, «протиставляв її розхристаності тогочасних верлібрів і провінціальному примітивізму та вбогості поетів, які, не жартуючи, вважали себе «послідовниками Шевченка», навіть у думці не покладаючи, що Шевченко був незрівнянним майстром тієї форми, закони якої він для себе встановив». Шевченківські *інтелектуальні традиції* продовжив Зеров у збірці «Камена» – видатному явищі української лірики доби національного відродження. Назва збірки символічна: від латинського *Camena* – у давньому Римі так називали богинь, пророчиць, покровительок наук, мистецтва і муз. Камена – це муза-пророчиця, пісні якої бентежать серця. Ця богиня нагадує поета-пророка у Шевченка, який звертався до народу і був його проводирем. Таким є ліричний герой М.Зерова, який накреслив естетичну програму національного відродження: «Класична пластика, і контур строгий, / І логіки залізна течія – / Оце твоя, поезіє, дорога» (сонет «Pro domo» – «На захист себе, в обороні»). Перший варіант твору Зерова мав назву «Україна Молода», а в цьому терцеті останній рядок звучав так: «Оце твоя, Україно, дорога».

Революційні події в Україні спонукали Павла Филиповича (1891 – 1937) звернутись до творів Тараса Шевченка. Збагнувши мистецьку силу поезії Кобзаря, під впливом якого заприсягся, що буде писати українською мовою. За життя встиг оприлюднити збірки «Земля і вітер» (1922) і «Простір» (1925), позначені шевченківськими традиціями. У поетичному циклі «Тарас Шевченко» Филипович змальовує зустріч у Києві Шевченка і Куліша, моделює їх стосунки: «Такі відмінно-розмаїті / І разом близькі, як брати». Художню картину світу митця маркують

Шевченкові візії незалежної України: «Свята і благоносна злива / Над Україною шумить… / Новим відродженням народу / Сурмить архангельська сурма». Ліричний герой нагадує шевченківські образи Прометея, пророка, який бачить, як «над головою у Тараса / горить полум'яний язик». Филипович трансформував Шевченківські образи, наповнюючи їх новими конотативними смислами. Для світобачення Шевченка і Филиповича характерним є універсалізм. Від шевченкової поетики в автора збірки «Простір» нахил до космічних візій і диких стихій, захоплення краєвидами безмежного українського степу. В його ліриці степова сила символізує невгамовну енергію українського народу, який прагне визволитися з-під вікового ярма.

Концепція світу Филиповича типово неокласична: у ній світ постає як естетично організований за законами класичної краси життєвий простір. По-шевченківськи виразно автор поезій «Спартак», «З поетичних барельєфів» своїм поглядом сягає минулого й сучасного, щоб прозріти майбутнє, по-філософськи осягнути цілісність буття («Єдина воля світом», «Мономах», «Кампанеллове місто сонця»). Перша збірка позначена шевченківськими романтичними образами високих могил, чорних воронів, експресивністю епітетів, милозвучністю вірша. Ці традиційні образи відбивають похмурі картини подій в Україні, охопленої громадянською війною (сонет «Дивись, дивись, безмежні перелоги»). Символічними є образи шаленого вітру, «кривавих днів» тощо. Филипович прославляв життєдайні сили природи, які у нього персоніфіковані. На природу й людину він дивиться крізь призму ідеалів досконалості, краси. Звідси – шевченківська його закоханість мистецтвом слова. Поетичне кредо митець висловив у поезії «Я – робітник в майстерні власних сил», що характеризує естетику усіх київських неокласиків з їхнім шанобливим ставленням до слова і творення: «Натхнення втіху чую я тоді, / Коли учусь у давнього митця, / Але, безжурні, горді, молоді, / Лише майбутнім дихають серця».

Неокласик Михайло Драй-Хмара (1889 – 1939) розгортав свій поетичний дискурс у потужному духовному просторі Шевченка. Був людиною «чіткої духовної й національно-державотворчої орієнтації» (Ю.Лавріненко). Увійшов в українську лірику як автор збірки «Проростень» (1926), в якій порушив кілька

тем: мистецтво та його роль у сучасному суспільстві, національне відродження України в ХХ ст., буття людини, проблеми її самотності, вибору і боротьби. Він яскраво продемонстрував схильність до класицистичного карбування форми й образу, картинної гнучкості, багатої кольорової палітри, суворої симетрії та гармонії. В поемі «Поворот» (1927) виразно виявляють себе шевченківські мотиви, ліричний герой Драй-Хмари відтворює гаму своїх почуттів і переживань: «Я говорю устами міліонів / німих, пригноблених рабів, / що утішителя не мають. / Я говорю устами тих, / хто проклятий одвіку…».

За жанром твір – лірична поема, до якої вдавався і Т.Шевченко; в центрі такої поеми перебуває герой, крізь світосприймання якого відтворюються події, почуття і переживання, моделюються картини буття, змагання народу за волю. Осмислюється драматична доля України в історичній парадигмі її поступу. Іван Дзюба відзначив, що поема М.Драй-Хмари «є пристрасним монологом любові до України, в ній біль і тривога за неї». Образ України-страдниці – Шевченків образ, який набув історіософського виміру і звучить по-новому. Автодієгетичний наратор розгорнув вражаючу картину вселенської містерії, в якій Україні відводиться ключова роль. У його візіях, як і в Шевченка, постають картини «скропленої кров'ю землі», руїни, занедбаності краю, що лежить на «перехресних шляхах», «страшних могил». Фрескова композиція поеми сприяє ліричному оповідачеві змалювати «страшний голод» у пореволюційну добу, відтворити людські страждання, смерть, що чигає на людей: «Глянув – безодня, / трупи кругом, / ворон безокий / плеще крилом». Ці образи служать семантичним ключем в експлікації художнього світу автора. Шевченкові образи, мотиви органічно вплітаються у художню тканину поеми, творячи її інтертекстуальне поле. У поемі «Княжна» Шевченка зображено постійні бенкети князя і голод у селі: «А голод стогне на селі, / І стогне він, стогне по всій Україні». Немов попереджуючи голодний 1933 рік, Драй-Хмара змалював жахливу історію Соломії та смерть її дітей. Автор поеми порушує питання здобуття державності і втрати її незалежності українцями: «А хто винен? – Ми самі: / лежавши на печі, / держави не здобудеш». Як і Шевченків герой вірив у перемогу, так і ліричний оповідач Драй-Хмари упевнений у власні

сили народу в боротьбі з напасниками. Він переконаний: «Та ми побачимо ще кращі дні: / кров проливалася недаремно – / вона розбудить нам свідомість. / Надійтесь не на чужі, / а на свої, / на власні сили».

Поет вірив у правоту естетичної позиції, обраної ще Шевченком, який утверджував гуманістичні ідеали свободи і краси. Це знайшло своє втілення у шедеврі української лірики доби сонеті «Лебеді», в якому в алегоричних образах лебедів змальовано долю неокласиків, яких радянська влада переслідувала. Це «гроно п'ятірне нездолених співців». Наскрізною у вірші є *антитеза*, улюблений художній засіб Кобзаря: величні красені лебеді протиставляються закостенілому, приборканому, застрашеному середовищу своєю активною позицією. Взимку вони могутніми крилами ламають «крижані лани» озера і своїм співом розбивають у серцях людей розчарування і розпач, тобто рвуть пута духовної і національної неволі, покірності, пізнаючи щастя свободи, вчать своїм прикладом інших бути вільними.

Максим Рильський (1895 – 1964) – найпослідовніший спадкоємець традицій Шевченка, який їх розвивав і поглиблював. Неоціненним є його внесок у дослідження творчості поета. Витончений майстер неокласичного стилю, він витворив неповторний художній світ, наповнений шевченківським гуманізмом. У поезії «Шевченко» (1932) Рильський підкреслив життєтворчість поета, який «живою кров'ю… кипить. / Тому його людським кіотом / По віки вічні не вмістить». У Шевченкові йому імпонувало те, що він «за Україну борець… всі слова священні спалив глаголом». Успадкував Рильський його філософію культури як безсмертя людства у вічних пошуках добра і краси. Він поставив постать Шевченка в коло Прометея, Бетховена, Шекспіра, Франка та інших діячів культури. У творі «Бенкет» (1918) Рильський виводить образ поета, в серці якого «вічно йде війна». Митець стоїть перед вибором: боротьба чи втеча від дійсності»? Ліричний герой взорує на шевченківського героя, девіз якого: «караюсь, мучусь, але не каюсь», і вітає тих, хто обирає битву. Натомість дівчина вважає, що серце у поета «ніжне і слабке», але той, хто втікає з поля битви, тяжко розплачується: губить талант, «як щит Горацій». Перебуваючи у пошуках, Рильський декларує досконалість форми, заглиблюється у світ антики. Його поет у

вірші «В високій келії, самотньо-таємничій» сповідує Шевченків ідеал творчої праці і боротьби зі злом, в якій бачить смисл життя. Для героя краса символізує найвищий критерій мистецтва, в його очах художній твір є виявом краси. Поступово поет Рильського уподібнюється Богові, несе людям слово істини.

Продовжив Рильський інтенції Шевченка в поемах «Сашка», «Крізь бурю й сніг» (1923), «Чумаки» (1923), «Жага» (1942), «Мандрівка в молодість» (1944), серед яких особливо виділяється історична поема «Марина» (1931). Вона співзвучна поемам та повістям Шевченка «Катерина», «Слепая», «Княжна», «Сова», «Осика», «Музикант» та ін. В основу твору покладено історію драматичного кохання кріпачки Марини та її коханого Марка, поневіряння дівчини, яку пани перетворили на іграшку в поміщицьких садибах, а згодом у кріпосному театрі. Це був традиційний сюжет, відомий у творах О.Герцена, Т.Шевченка, М.Лєскова. «Тема цього твору, – писав Рильський, – два світи: кріпаки і пани на правобережній Україні в XIX столітті. Ідея – фальшивість усякого «панського народолюбства», чи то балагульсько-романтичного, чи навіть забарвленого кольорами найлівіших політичних течій, що на ті часи існували». Від Шевченка у поемі звеличення свободолюбного духу народу, як його субстанційного начала, сатиричний гнів у змалюванні панства, наділеного аморальними рисами, жорстокістю стосовно кріпаків, яких продають, немов собак. Змальовано антигуманний світ кріпосницької дійсності, її характерних представників. Їм протиставляється внук гайдамаки, коханий Марини Марко Небаба, який втілює свободолюбство і справжній лицарський дух. Його зображено романтичними барвами: парубок-вогонь, наділений вродою, гордою і сміливою вдачею. Він нагадує галерею персонажів від Яреми Галайди до Кармелюка, Миколи Джері, та інших правдолюбів. Образ Марини, дівчини-кріпачки моделюється багатогранно як яскрава постать жінки, що зазнає певної внутрішньої еволюції, яка з жертви, жінки-страдниці постає бунтівником: «Струнка, вродлива, та уже не та, – / Не залякана, заплакана дитина, – / Грім! гнів! покара! – месниця Марина». Це був новий образ жінки-месниці, навіяний ідеями Шевченка.

Плідними були уроки Шевченка для митців «Празької школи», які у своїх естетичних шуканнях спиралися на традиції

Шевченка, успадкувавши ідею української державності, історіософське осмислення буття народу. Їх об'єднувала активна участь у національно-визвольних змаганнях за незалежну Україну, а також неоромантична та експресіоністська стильова манера письма. Філософською заглибленістю й любов'ю до класичних форм вони споріднювались з київськими неокласиками. Митці школи прагнули утвердити українську «національну духовність». У свою поетику вони увібрали Шевченкову експресивність образів, звукопис, художній паралелізм, антитезу, символіку. Від Шевченка вони успадкували новий тип героя: вольової людини, національно свідомого українця, який з ідейних переконань віддасть життя за незалежність України.

Яскравим продовжувачем концептів Шевченка був Євген Маланюк (1897 – 1968). Виявив себе як митець державницького мислення, який болісно роздумував над уроками й причинами втрати Україною незалежності і бачив перспективи для державної самостійності. Він апелював до Шевченка як національного поета в сонеті «Шевченко» (1925) високо оцінюючи його роль у національному відродженні України після кількох століть рабства й стихійних бунтів. На його думку, визначення «Кобзар Тарас», «трибун» є замалим для цієї гігантської постаті в українській історії, бо він є тим, «ким зайнялось і запалало» наше національне відродження. Маланюк назвав його «духовним Мойсеєм нації». Спираючись на традиції Шевченка, він сформулював свою естетичну концепцію мистецтва як суспільно активної величини: завдання поета – служити Україні, втілювати загальнонаціональні ідеї: «Як в нації вождя немає, / Тоді вожді її – поети. Міцкевич, Пушкін недарма / Творили вічні міти й мети… Ростили й пестили надії, / І стали вічністю життя / Їх в формі Польщі і Росії…». Слово стає єдиною зброєю. Маланюк, як і Шевченко, поставив слово на сторожі української культури й державності, формування нового типу українця-патріота України.

Споріднює митців образ України, яку Маланюк називав метонімією «Новою Елладою», «Степовою Елладою»: «Незборима сонячна загладь – / Віки, віки – одна блакитна мить! / Куди ж поділа, Степова Елладо, / Варязьку сталь і візантійську мідь?» У річищі поетики Шевченка Маланюк моделює образ України на зіткненні й перехрещенні різних понять, що виражають цілу гаму

почуттів: національну гордість за Вітчизну, любов і ненависть, надію й розпачливий крик душі. Митець вдивляється в її історію, бачить Україну в класичні красі Древньої Греції: «О, моя Степова Елладо, / Ти й тепер антично-ясна». По-шевченківськи влучно поет у триптиху «Знаю – медом сонця, ой Ладо» (1925) поєднує античний і національний світи, останній виступає в архетипі степу, що підкреслює повільно-лагідну статечність характеру українця, його залюбленість у рідну землю і ясні зорі. Водночас образ степу набув трагічно-негативного значення, адже відкривав шлях для войовничих азійських кочівних народів, які ураганом проносилися Україною, плюндруючи її. Так само архетипним є образ Лади, праукраїнської богині весни, кохання та плодючості, яку малювали з пшеничним колоссям, дитям на руках і червоним яблуком. Образ Лади символізує історичну пам'ять і духовність українців, хоч вони й знищувалися чи то «половецьким хижацьким ханом», чи то монгольськими або більшовицькими ордами.

Шевченківською історіософією позначена «Варязька балада» (1925), в якій поет оперує масштабними часо-просторовими координатами, змальовує трагічну історію Вітчизни, закликаючи до її воскресіння. У заспіві він пристрасно запитує: «Куди ж поділа, Степова Елладо, / Варязьку сталь і візантійську мідь?» – тобто чому втратила минулу славу й свою державність? Величні образи Степової Александрії (метонімія України), стародавніх міст, Дніпра, Києва, уквітчаного «золотом царгородських мозаїк», створюють образ батьківщини. Поет виділяє державницький період Київської Русі, постать Ярослава Мудрого. У тканину твору вплітається баладний мотив. Поневолена й зруйнована напасниками Україна уподібнюється жахливому образові відьми, яка, розгорнувши кажанові крила, розхристана, летить на шабаш – «своїх дітей байстрючу пити кров». У фіналі балади змальовано Хмельницького й Мазепу: із Чигирина й з Батурина «два гетьмани виходять мертві й п'яні, / І кожен довго плаче і спів». Хмельницький проклинає Виговського за смерть сина Тимоша, а Мазепа «на північ кида блискавками віч», тобто задумав визволити Україну з неволі російського самодержця. Завершується твір риторичним питанням, що обрамлює твір: «Коли ж, коли ж знайдеш державну бронзу, / Проклятий край, Елладо степова?!..»

Як і в Шевченка («Обідрана, сиротою, понад Дніпром плаче»), Україна в Маланюка постає в образі жінки. У хвилини гніву й розпачу він її бачить то в образах Чорної Еллади, то Антимарії, то покритки України, то матері яничара, то «зрадливої бранки степової»: «Діва-Обида», «Псалми степу» (1923). Україна постає страшною, поневоленою, обпаленою «чорним вітром». Епітет *чорний* вітер семантично багатий – це символ горя, рабства, чорної спаленої землі, сплюндрованої, пекучої, як під час степових бур. Інколи поет, звертаючись до України, іронізує, соромить її, запитує: «Невже ж Тобі ще може сниться, / Що вільна ти колись була?»; «Невже калюжею Росії / Замре твоя широчина?» Деякі читачі не розуміли таких інвектив на адресу України. Але такою плум'яною любов'ю поневолену батьківщину любили Шевченко, Франко, Леся Українка, так мав право любити її і Маланюк, який, картаючи рідну землю за її рабське становище, готовий був віддати за її волю своє життя.

Продовжив Шевченкове історіософське осмисленням буття народу Олекса Стефанович (1899 – 1970), один із елітних поетів «Празької школи», який формувався на його поезії. У вірші «Шевченко» (1928) змальовано екзистенційний образ поета, який зазнав лихої долі, але піднісся над нею, подолав всі перешкоди. Його слова клекотять у горлі, сплетені в клубок крові і сліз, перетворилися в орлині крила. Він закликає до відродження свободи: «Воскресни, мамо неповинна!» – / Й душа мольбою відплива… / Як перед образом слова». Слово уподібнюється Кракатао – вулканічному острові в Індонезії; воно «Заклекотало, зрокотало – / І стала тиша – і горить: Так вибухає, так мовчить / Вогненнолаве Кракатао». Автор збірок «Поезії» (1927), «Stephanos I» (1938) поєднав «історіософські мотиви та роздуми з одвічним стражданням українського народу з релігійним світовідчуванням поетовим» (Б.Рубчак).

Як і Шевченко, Стефанович любив асонансне й алітераційне звучання поезії: «В сріблі місяця лебеді срібні. / Срібні лебеді в срібній воді» («От високо стояв місяць у небі»). У художньому світі Стефановича важливу роль відведено образам давньої української історії та міфології. Як і Шевченко, він представив цікаву інтерпретацію «Плачу Ярославни», де змальовано величний у своїй трагічності образ Ярославни: «Чуєш?

Зозулею хоче злетіти, / Хоче у далеч кудись… / Чув те квіління жіноче, що вітер, / З мурів здійнявшись доніс. / Я б, – каже, – в зелень його перенесла, / В зелень з кривавих калюж! Дайте мені ви для синяви весла! / О не даєте… Чому ж?..». Звертається митець і до доби козаччини, оспівуючи Петра Дорошенка й Богдана Хмельницького як державотворчих мужів, що виборювали незалежну Україну («Дорошенко», «Богдана стрічають»). Шевченків святий заповіт незалежної України взяли герої Базару й Крут. Поезія «Крути» – одна із перлин лірики Стефановича, співзвучна поезії Шевченка «Ой чого ти почорніло», в якому змальовано героїчну смерть козаків під Берестечком, які захищали «нашу волю» і незалежність. В автора «Крут» – це реквієм трьомстам полеглим київським студентам, учням та курсантам, які під Крутами 29 січня 1918 року героїчно захищали суверенітет України від кількатисячної військової частини більшовицької армії, якою керував жорстокий М.Муравйов. Митець драматичними фарбами змальовує бій, карбує динамічні образи й напружені картини. Українські патріоти мужньо витримують шалені атаки ворога, але немає патронів, сили нерівні: «Як захлиналися співами ви, / Так захлиналися кров'ю». Героїзуючи подвиг молоді, поет вірить, що кров за незалежність Вітчизни пролито недаремно, пам'ять трагедії під Крутами буде бити на сполох, будити совість кожного українця. Головна ідея творів обох поетів – віра в перемогу ідеалів, за які боролися колись козаки, а тепер – молодь: «Сходять нам ваші сонця, / Дзвонять серця ваші вічні, / Ваші квітневі, травневі серця, / Криком кривавим – воскресни!» Сучасники митця згадують, що поет дуже ретельно опрацьовував свої поезії, шліфував їх, домагаючись, щоб кожне слово звучало точно й виразно.

Свою спорідненість з художнім світом Т.Шевченка відчувала Оксана Лятуринська (1902 – 1970) – талановита поетеса, скульптор, перекладач. Її скульптурні праці відзначаються синтезом монументальних форм з модерними композиціями, мистецьку вагу має погруддя Тарасові Шевченку. Поетеса розвивалася у річищі символізму. Найчастіше вона зверталася до поетичних мініатюр, які, за словами Богдана Бойчука та Богдана Рубчака, нагадують самобутні всесвіти, сповнених чудових несподіванок і творчих відкриттів. Ємно, виразно, експресивно

вона передає складний світ почуттів ліричної героїні: «Темніє тінями божниця, / І темно дивляться Святі, / Скорботно-виснажені лиця, / Як пергаментові листи… / І мариться: мов сліз криниця, / мов Божі муки й Божа кров». У візіях ліричної героїні постає кривава криниця сліз, коли вона стоїть перед суворо-скорботними ликами святих, вона бачить Україну в образі грізної Діви з мечем – уявляє її Богинею, якій приносять вічні жертви, Дівою-сфінксом, перед якою вона падає, благаючи волі рідній землі. Шевченкова метафізичність релігійних образів спрямована на Україну. Лірична героїня – дочка поневоленої нації, тому, сягаючи своїм зором у сиву давнину, бачить вольові натури, які захищають свободу: «Впасти першим чи десятим, / тільки б каленіти в люті, / глибоко списа віткнути, / болячи мечем затнути». Тема бойового лицарства звучить у багатьох поезіях авторки («Не соколи вилітали», «Не знаєш гасла – боронись!»). Український лицар з мініатюри «І зрине кінь у височінь» сприймає смерть на полі брані як почесний підсумок свого життя. Коли воїн з'явиться у бойовому спорядженні перед святим Юрієм, і Юрій запитає: «Що мав над життя дорожче? / Що на землі досяг?», то він гордо скаже: «Я був, Побідоносче, / доніс свій золот-стяг». За цей подвиг він перебуватиме серед лицарів неба». Поезія «Листопад» присвячена пам'яті 359 лицарів Волині, які полягли за незалежну Україну». Героїня Лятуринської знаходиться серед легіону борців, яким освітлює шлях: «Я в темінь кину смолоскип, / Осяю шлях великий, / Висоти скель, провалля глиб / І подвигом натхненні лики». В українській поезії спостерігається еволюція героїні: від Шевченкової матері-страдниці до месниці і дівчини-лицаря.

Богдан Ігор Антонич (1909 – 1937) народився на Лемківщині, де населення розмовляло лемківським діалектом української мови. Його пестунка (молочна мама і няня) читала йому з дитинства напам'ять «Кобзаря» Шевченка. Українську літературну мову він студіював за творами Т.Шевченка та інших класиків. Благотворний вплив Шевченка позначився на його естетичній концепції: він відкинув традиційні народницькі й марксистські уявлення про покликання поета і призначення поезії. Розглядав самодостатність мистецтва: «Мистецтво не відтворює дійсності, ані її не перетворює, як хочуть інші, а лише створює окрему дійсність» (стаття «Національне мистецтво», 1933).

Антонич закликав митців не підпорядковувати «індивідуальність творця ідеї, доктрині, програмі, якійсь групі». Митець має бути самим собою і не повинен розчинятись у позахудожніх сферах.

У дискурсивній практиці Антонич, як і Шевченко, виходив із положення, що мистецький твір як естетична даність існує поряд з реальним світом. Він не є копією, хоча й живиться його джерелами. Спираючись на традиції Шевченка, Антонич витворив оригінальну концепцію світу, характерною ознакою якої є пошук втраченої гармонії, єдності людини й космосу, особи й природи. Він органічно поєднав казку, міф і реальність, теперішній і давноминулий, по-дитячому наївне обожнення природи з циклотворчими образами космосу. Свідомість поета сягає глибин часових шарів, доходить до коренів вірувань і появи міфів, знаходячи своє словесне вираження тих первнів: «Антонич був хрущем і жив колись на вишнях».

У вірші «Вишні» митець творить естетичну реальність за своїми законами світобачення, уподібнюючи себе хрущеві. За допомогою прийому метаморфози поет підкреслює спадкоємність традицій Шевченка, який слово поставив на сторожі народу. Антонич високо цінує цей монолітний художній світ генія, але відчуває себе малим, «хрущем», якого оспівав Кобзар у знаменитих рядках: «Садок вишневий коло хати, / Хрущі над вишнями гудуть». Україну автор «Вишень» називає «пишною і біблійною, тобто країною з древньою історією та культурою», «квітчастою батьківщиною вишні й соловейка». В тодішній ліриці, зокрема авангардистській, ці традиційні символи національного буття вважалися архаїчними, такими, що не відповідають вимогам індустріалізованої епохи. Натомість Антонич вважав, що ці архетипні образи нашої ментальності, до яких вдавався і Шевченко, не втрачають своєї свіжості й надихають на поетичну творчість: «Де вечори з Євангелії, де світанки, / де небо сонцем привалило білі села, / цвітуть натхненні вишні кучеряво й п’яно, / як за Шевчкенка, знову поять пісню хмелем». Міф, архетипні образи потрібні Антоничу для того, щоб глибше пізнати буття і людину, вагомість поетичною слова («Хліб насущний»).

Уроки Шевченка для Антонич полягають у тому, що він вміло поєднав місцевий, лемківський колорит із загальнонаціональними образами й символами. Таким є топос

шевченкової тополі у вірші «Село», як і образ явора та інші атрибути хронотопу. Природа Лемківщини виступає в поезіях Антонича природною складовою національного життя, яку ліричний герой немовби бачить ізсередини. У справжньому шедеврі лірики – поезії «Різдво» – Антонич, йдучи вслід за Шевченком, християнську містерію проектує на Лемківщину, з її язичницькими повір'ями й поклоніннями. В українському середовищі розігрується біблійне дійство, бо лемки уподібнюються до волохів: «Прийшли лемки у крисанях і принесли місяць круглий», тобто подарували хліб. Справді, на Різдво українці з хлібом і свяченою водою обходять обійстя й освячують його. Поганський місячний знак – «золотий горіх» – опиняється у долоні Марії, яка тільки здогадується, які випробування доведеться витримати її Синові. Національним колоритом зігріта поезія «Коляда», в якій знову постає чарівна Лемківщина: «Тешуть теслі з срібла сани, / стелиться сніжиста путь. / На тих санях в синь незнану / Дитя Боже повезуть». Справжнім Шевченковим гуманізмом пройнятий цей твір. Ясна Пані, тобто Божа Мати, вже знає трагічне майбутнє свого Сина, але не може змінити його долю, покладаючись на Всевишнього: «Ходить сонце у крисані, / спить слов'янськеє дитя. Їдуть сани, плаче Пані, снігом стелиться життя». Безперечно, картина змальована у річищі поетики Т.Шевченка.

Друга світова війна змінила спосіб буття українських письменників: 109 митців слова воювали на фронті, в партизанських загонах, дехто опинився в евакуації в Саратові, Уфі та інших містах, 25 полягли смертю хоробрих. В окупованому фашистами Києві Спілку письменників України очолила Олена Теліга, яка видавала часопис «Літаври», організувала літературне життя. Вона відмовилася співпрацювати з окупантами, тому була розстріляна в Бабиному Яру разом із поетом Іваном Ірлявським. У такий складний час митці звернулися до творів Т.Шевченка, який надихав їх до боротьби своїм пером. Поети творчо використовували його образи, афоризми, ідеї, трансформуючи до нових умов життя. 24 червня 1941 року Павло Тичина опублікував вірш «Ми йдемо на бій», в якому виявляють себе шевченківські інтонації. Особливий резонанс викликала його поезія «Я утверждаюсь», в якій Тичина висловив ідею безсмертя народу та України, яка зображується в образі Шевченкової караючої месниці:

«Фашистська гидь! Тремти – я розвертаюсь!.. / Тобі ж кладу я дошку гробову! / Я стверджуюсь, / я утверждаюсь, бо я живу». Видатне мистецьке явище доби – поема «Похорон друга» (1942) Павла Тичини. Вона позначена Шевченковим гуманізмом та історіософією, а також жанровими уподобаннями Кобзаря – ліричною поемою. Поет яскраво виявив свою творчу індивідуальність, осмисливши філософські питання життя і смерті, перемогу добра над злом. Ідея твору – утвердження безсмертного подвигу народу в ім'я свободи Вітчизни, віра в перемогу народів Європи над фашизмом. За жанром це – лірична поема, оскільки наратив веде ліричний герой. Це патріот, який змальовує війну крізь призму свого внутрішнього і філософського світосприймання. Сюжетом поеми служить потік думок і почуттів ліричного героя, суміш його емоцій, переживань, роздумів. В основі сюжету покладено реальний похорон полеглого у війні з фашистами воїна Степана. Поема будується як поліфонічний твір, що містить епічні, драматичні й ліричні елементи. У художньому світі трагічне (смерть воїнів) протиставляється оптимістичному (героїзм бійців). Мінлива гама звуків і фарб відтінює багатий внутрішній світ оповідача, утворюючи імпресіоністичний образ-моноліт «синього оркестрового плачу», який «припадає зеленим до ялин» на тлі багряного заходу сонця, що нагадує про смерть побратима. Важливу композиційну функцію відіграє ретроспекція: перед очима героя постає картина прощання друзів «кінь баский подаленів тоді і зник», звістка про подвиг побратима Ярослава на фронті під Харковом. Через лаконічні деталі, гіперболу вимальовується міфічний образ воїна-богатиря, яким пишається рідна земля. Ярослав загинув, проте село врятував й життя людей, приреченими фашистами на смерть. Оповідач підсумовує: «в віках той житиме, хто Батьківщину обороняв». Його герой – гуманіст, він утверджує активність як добродіяння. Пафос поеми – в утвердженні тріумфуючої життєвої сили, оскільки народ непереможний. Відвага, енергія і героїзм полеглих відроджується в нових поколіннях.

Восени 1941 року М.Рильський зачитав по радіо патріотичну поезію «Слово про рідну матір». Рідна матір – це Україна, змальована багатогранно, як пейзажний, історіософський та культурологічний образ. Для поета Вітчизна – «земля, яку

сходив Тарас / Малими босими ногами», «степів широчина бездонна», «печаль і радість наша, пісня». Головна ідея «Слова про рідну матір» – утвердження незнищенності святинь минулого і сучасного, прославлення безсмертя народу та Батьківщини. Поет по-шевченківськи лаконічно і ємно зобразив просторові координати рідної землі: «Гримить Дніпро, шумить Сула, / Озвались голосом Карпати / І клич подільського села / В Путивлі сивому чувати». Цим образом автор поетизує духовні цінності народу, який повстав проти фашистської чуми.

Поетичні книги «Слово про рідну матір» (1942), «Світова зброя» (1942), «Велика година» (1944), «Неопалима купина» (1944) – яскраві зразки високохудожньої патріотичної лірики. В цих творах Рильський продовжив традиції Шевченка, постав як історіософський митець з глибокою історичною пам'яттю і відчуттям шевченкових поетичних джерел. Він вдався до архетипних образів нашого народу, скажімо, неопалимої купини – символу вітчизни. У поемі «Жага» ліричний герой оповів про духовну єдність людини і рідної землі. Жага – це полум'яна любов до Батьківщини; степова спека, що випалює все живе, асоціюється з фашистською окупацією рідної землі. Ліричний герой малює хресну дорогу України і вірить у воскресіння Вітчизни: «І віру, нене, до загину, / Що зійде промінь в далину, / Неначе шабля золота, / І в заповідану годину, / В прозору тишу голубину, / Ти зійдеш, рідна, із хреста».

Лірика Андрія Малишка періоду війни пройнята шевченковим пафосом. Поет змалював образ митця-сурмача в посланні «Тарасу Шевченку», яку прочитав на урочистому мітингу у Воронежі. Перша частина вірша завершується шевченківськими романтичними образами і ремінісценціями, що бентежать уяву реципієнта, вселяють віру в перемогу над злом: «І встануть мертві на розплату, / Немов живі. І гнівний люд / Зведе на плаху німця-ката, / Щоб Україна – наша мати – не плакала. Настане суд!». У другій частині ліричний герой малює чудовий персоніфікований образ України, яка постає в ореолі дніпрових хвиль, столітніх дубів, співів дівчат, могили Шевченка в Каневі, яка відлунює співом солов'я. Герой звертається до могили Кобзаря: «Неопалима будь, заступнице моя!» Як і Шевченкові персонажі «Гайдамаків», герої Малишка беруться за святі ножі, щоб захищати Вітчизну:

«Вкраїно, світе мій, дніпровко чорноброва! / Де, неначе сурма, спів Тарасового слова, / Де й сам він устає над бурями війни».

Продовжив інтенції Т.Шевченка Андрій Малишко в циклі «Україно моя» (1941). Сучасників поета вражала і нині бентежить глибоко експресивна і художня сила його поезій. Цикл нагадує симфонію: в ній органічно поєднано гаму почуттів, переживань, емоційних станів ліричного героя. Ліричний герой малює національні образи Дніпра-Славутича, колискової пісні, журавлиних ключів, зорі, Шевченкової кручі, карпатських долин. Так окреслюється поетичний часо-просторовий образ рідної Вітчизни, її складний історичний шлях. Ліричний оповідач вдається до антитези, запозиченої з фольклору, але наповненої новим змістом: шуліки уособлюють ворогів, а бійці – орлів. У річищі шевченкової поетики митець відтворює ментальні риси українців, які поєднують у собі лагідність душі, мрійництво, миролюбність, а також спрагу до волі, рішучість у діях, непохитність у боротьбі з ворогом, готовність віддати життя за свободу України: «Україно моя, далі, грозами свіжо пропахлі, / Польова моя мрійнице. Крапля у сонці весла. / Я віддам свою кров, свою силу і ніжність до краплі, / Щоб з пожару ти встала, тополею в небі росла». Тарадиційний шевченківський образ тополі набуває символу України. Переосмислюються й інші образи: Микула уподібнюється до поета-воїна, якому вкрай важко залишати рідну землю, відступаючи під шаленим наступом ворогів: «Я дививсь – і німів, і прощавсь – і прощатись не міг». Ліричний герой вдається до ремінісценцій, використовуючи Шевченківський заклик «До кари!», звертаючись до героїчних образів Наливайка і Залізняка. Водночас Україна в уяві героя вимальовується в образі «барвінкового поля» – символу вічності роду й народу, «зеленого і вічного саду, пробудженої месниці». В тяжких і страшних випробуваннях війни герой Малишка не загубив людяності, найблагородніших почуттів до батьків, дружини, побратимів. Він стає до бою, щоб захистити гуманістичні цінності.

Благотворним впливом Шевченка позначена поема «Прометей» А.Малишка, в якій зображено героя прометеївського виміру. Йдеться про рядового бійця, живцем спаленого фашистами. Але не смерть, а прометеївське життєствердження визначає пафос твору, в якому проста людина, наділена духом прометеїзму.

Український поет зумів наповнити образ Прометея новою семантикою, досить конкретною, реалістичною, а відтак символічною і яскравою. Автор вдається до цитатного дискурсу і передає епізод, як хлопчик читає поему «Кавказ» Т.Шевченка та діалог між воїном та підлітком: «І бо убив його? Ні, ні, / Скрав довічно, в єдині / Прикув до скелі, мов к порогу. / То й що? – Він не скорився богу. / Ото людина!..». Ідеї прометеїзму безсмертні, їх, мов естафету, передасть хлопчик наступним поколінням – такий символічний фінал поеми. У ХХ столітті до шевченківського образу Прометея зверталися Леся Українка, В.Пачовський, П.Тичина, М.Рильський, І.Драч, М. Руденко, О.Бердник, Т.Майданович та інші. Їхній образ Прометея немов продовжує Шевченкову естафету прометеїзму в українському письменстві ХХ ст.

Шістдесятники у своїх дискурсивних практиках спиралися на велику школу поезії Т.Шевченка. Вони розширювали тематику, образну палітру лірики, плекали багатство стилів і манер письма. Гуманізм став провідною естетичною ідеєю, відходила у минуле практика знеособлення людини, відкидання уявлення про стандарт, безликість робітника чи селянина. Таким продовжувачем художнього дискурсу Шевченка був В.Симоненко (1935 – 1963), який проголосив: «Ти знаєш, що ти – людина. / Ти знаєш про це чи ні? / Усмішка твоя – єдина, / Мука твоя – єдина, / Очі твої – одні». Твір відбиває Шевченкову віру в етико-моральну й духовну силу українців, яка допомагає їм вижити в умовах колоніального статусу України. Іван Кошелівець відзначив, що Василь Симоненко «входив в історію української літератури як гідний нащадок Шевченка». Образ матері – наскрізний образ в ліриці Симоненка, який символізує Україну. Вірш «Задивляюсь у твої зіниці» написано у формі монологу поета з Україною, в якому він сповідається їй у своїй палкій любові. Він пишається її героїчною історією, що сягає минулих епох, коли відбувалися революції, бунти і повстання, гинули за її свободу найкращі сини народу. У візії поета і сьогодні «чути битви споконвічний грюк», адже «Ще не всі чорти живуть на небі, / Ходить їх до біса на землі». Симоненко перший, за словами Василя Захарченка, в задушливі комуноімперські роки посмів на весь голос сказати те, про що в нас одні тільки думали, а інші навіть боялися й помислити про таке.

Він підніс наш дух, нагадавши про обов'язок любити свою Україну над усе на світі, ні в кого не питаючи дозволу на це». Своє життя ліричний герой Симоненка присвячує Україні: «Ради тебе перли в душі сію, / Ради тебе мислю і творю – / Хай мовчать Америки й Росії, / Коли я з тобою говорю!»

Симоненко постійно йшов слідами Шевченка: його поезії позбавлені езопівської конспірації, в яких поет все називає своїми іменами: «Де зараз ви, кати мого народу? / Де велич ваша, сила ваша де?... / Народ росте, і множиться, і діє / Без ваших нагаїв і палаша. / Під сонцем вічності древніє й молодіє / Його жорстока й лагідна душа». Симоненко поєднав Шевченківську ненависть до напасників Вітчизни та любов до України. Патріотичним пафосом пройняті поезії «Україні», «Лебеді материнства», які будуються на засадах діалогізму: ліричний герой звертається до сина: найдорожчою для кожної людини є Вітчизна, котру не обирають, як рідну матір, а люблять такою, якою є. Звучить голос матері, яка малює чарівний світ казки, що приваблює маленького героя і дає напутнє слово, коли він вирушає в дорогу і постає перед вибором: «Можеш вибирати друзів і дружину, / Вибрати не можна тільки Батьківщину. / Можна вибрать друга і по духу брата, / Та не можна рідну матір вибирати». Народнопісенні образи й символи, порівняння й епітети (тихі зорі, лебеді, як мрії, сади зелені, білява хата, диво-наречені, верби і тополі) моделюють ємну картину буття українців, відбивають їх ментальність і вірування, глибоку духовність народу. Антиколоніальним пафосом пройнята поезія «Курдському братові», яка перегукується з «Кавказом» Шевченка. Симоненко став на захист курдського народу, який боровся за свою незалежність. У моделюванні картини світу курдів виявляють себе маркери страждальної долі українців, які виборювали протягом віків свою свободу: напасники «прийшли забрати ім'я твоє, мову, / Пустити твого сина байстрюком… / Жиріє з крові змучених народів / Наш ворог найлютіший – шовінізм». Шевченківською сатирою пройняті поезії «Злодій», «Некролог кукурудзяному качанові, що загинув на заготпункті», «Казка про Дурила», в яких висміювалися радянські порядки, бездушне ставлення до людини.

Серед шістдесятників Іван Драч (1936) вирізняється особливою оригінальністю, іскрометністю, потягом до експериментаторства. Його художні шукання перебували в

силовому полі Шевченка, що зумовило його естетичне новаторство. Шевченків прометеїзм, художній гіперболізм, любов до простої людини визначили поетику Драча, його прагнення розширити межі естетичного моделювання світу, вийти за рамки традиційного розвитку думки. Поема-феєрія «Ніж у сонці» (1961), збірки «Соняшник» (1962), «Протуберанці серця» (1965), «Балади буднів» (1967) позначені універсальністю, інтелектуалізмом, метафоричним стилем, щирим ліризмом. Поет оновив українську лірику модерним мисленням. У цьому річищі розгортався дискурс поеми «Ніж у сонці», художня структура якої визначається передусім характером переживання історичної епохи, конкретними фактами буття народу. Естетичні, ідейно-філософські пошуки молодого поета вилились у розмаїту систему образів, в якій космічне переплітається з національним. Центральні образи України і Сонця, доповнені образами Сковороди, Залізняка, Шевченка – символи вічного бунтарства, духовної незалежності, волелюбності. Шевченків образ правди протиставляється чорному ножеві зла, що його мефістофельські сили вбили в Сонце. Ліричний герой Драча мандрує шевченковою землею, намагаючись пізнати людські душі. Чудовий пейзаж у розділі «Божевільна, Врубель і мед» є антитезою до трагічних сцен, в яких відтворено горе матері, що збожеволіла, коли загинули її сини: один «від чорної наруги в тридцять сьомім році», інші – на війні. Цей образ нагадує Іржавецьку Божу Матір Т.Шевченка та Скорбну Матір П.Тичини. Селянка ця – вселюдська мати, чию скорботу Драч передає розлогою метафорою: «Така печаль бриніла в її зорі, / Що дуб од погляду німів і трепотів, / Каміння розсипалося на порох». У такий спосіб поет відтворив картину нещасть України за тоталітарного режиму. Драч у річищі поетики Шевченка змалював образ фізично і духовно винищеного народу, онімілої від горя України. Він представив новий тип ліричного героя, що бачить історію й сьогодення молодими очима, вбираючи у душу красу земну й енергію космічну, високу духовність народу і відчай багатьох поколінь українців.

Як і Шевченко, І.Драч звертався до жанру балади, реформувавши її жанрові можливості. Він відкинув традиційні легендарно-історичні, героїчні й фантастичні атрибути, залишивши ліро-епічну структуру, напружений сюжет. У його творах

українські жінки, які білять і розписують свої хати уподібнюються персонажам всесвітньо відомих художників Сар'яна і Ван-Гога, стають богинями. В поемі «Чорнобильська Мадонна» Драч у річищі Шевченкової сатири змалював галерею злотворців – «христопродавці», «крадії ікон», багатослівний літератор – імітатор підфарбованої і солоденької правди, «великий учений», який, нехтуючи людською безпекою, спромігся за балагурити «самі Верховні Вуха» (вражаюча метонімія!), український керівник, васал Москви, який не думав про народ і побудував атомний молох біля самого джерельного серця Придніпров'я. Для Драча втіленням духовної величі України для мільйонів людей у світі є Тарас Шевченко.

Василь Стус (1938 – 1985) як поет формувався під впливом творів Шевченка, Тичини та митців «Розстріляного Відродження». Вершиною творчого доробку Стуса стала збірка «Палімпсести» (1986). Улюбленими філософами Стуса були французькі екзистенціалісти й митці Жан-Поль Сартр, Альбер Камю. Це й визначило його поетичний світ, зумовило світосприймання й мислення ліричного *героя-екзистенціала*. Духовність і гуманізм, стоїцизм і екзистенціалізм – важливі риси лірики Василя Стуса, що маркують його художній світ. Так, поезія «Крізь сотні сумнівів я йду до тебе» – своєрідна поетична декларація митця. Ліричний герой перебуває в стані екзистенційного вибору, у пошуках світла, добра і краси, загалом справедливості. Він звертається до «добра і правди віку», зізнається в своїх духовно-етичних домаганнях правди, хоча на його шляху виникає «сто зневір». Попри хитання і перешкоди, він відбиває духовну висоту, що символізує небо: «Моя душа, запрагла неба, / в буремнім леті держить путь на стовп / високого вогню, що осіянний / одним твоїм бажанням». Він намірився не зійти з обраного шляху добра і правди, а тому каже собі: «не спиняйся, йди. / То – шлях правдивий. Ти – його предтеча». В цьому виявляється Шевченків стоїцизм ліричного персонажа Стуса.

Він духовно споріднений героєві Шевченка, який у вірші «У цьому полі, синьому, як льон» вибирає дорогу чесності й моральної безкомпромісності, оскільки для нього вкрай важливо «Вистояти. Ні – стояти». Поет використовує оксюморон «на рідній чужині», що перегукується із гірким висловом Т.Шевченка «на

нашій не своїй землі», окреслюючи цим образом історичну реальність поневоленої України. Символом поневолення, рабської психології є «сто чорних тіней», які не можуть збагнути свого ганебного існування, примирилися із неволею, зжилися із станом раба. Герой, шукаючи істину, бачить і їх «скорботу», спотворену душу («і кожен супротивник, заборон / не знаючи, вергтиме прокльон, / неначе камінь. Кожен той прокльон / твоєю самотою обгорілий»), вдивляється і свою душу, прагнучи подолати сумніви й хитання, своїх внутрішніх «супротивників». Тільки порушивши стан рабського животіння, відкинувши чужі узвичаєні порядки, що привчили до неповнокровного існування, людина може бути самою собою, знайти свою тотожність, самоствердитись «у цьому полі, синьому, як льон».

Лірика Василя Стуса пройнята історіософськими мотивами. Поет вдумливо вдивлявся в історичне буття України, прагнучи збагнути перемоги й поразки своїх предків. Він продовжив традицію Тараса Шевченка, Пантелеймона Куліша, Івана Франка, Євгена Маланюка, які відтворювали світлі й чорні сторінки нашої історії. Особливо хвилювала Стуса доба Руїни – друга половина XVII століття, коли Україна втратила здобуту свободу і незалежність і була поневолена Росією та Польщею. Ця трагедія Вітчизни тривала декілька віків аж до кінця XX століття.

Поезія «За літописом Самовидця» виникла внаслідок читання Стусом літопису Самовидця, в якому правдиво відтворено перипетії доби Руїни. Вона увійшла до збірки «Палімпсести». Твір перегукується із віршем Шевченка «За байраком байрак» (1847), в якому осуджено гетьманів другої половини XVII століття, які допомагали туркам і татарам брати в полон українське населення, вели братовбивчу війну: «Як запродав гетьман / У ярмо християн, / Нас послав поганяти. По своїй по землі / Свою кров розлили / І зарізали брата». До цього українців призвели усобиці, чвари, боротьба за владу. Стусів твір, як і Шевченків вірш, будується за тричленним принципом: оповідь починає ліричний наратор, тобто застосовано першоособову наративну ситуацію, далі введено монолог матері-України, завершує поезію знову ліричний оповідач. Образом матері, яка підводиться з руїни, мотивами жаху поезія Стуса наближається до балади.

Поет замислювався над причинами національної трагедії. Її зумовлювали і зовнішні чинники (постійні напади чужинців-сусідів на Україну), і внутрішні причини: зрада й підступна політика провідників-гетьманів, невміння українців самодисциплінуватися і згуртуватися перед силами зла, схильністю їх до чвар, мстивих незгод, витіснення громадських інтересів особистими, корисливими, меркантильними жаданнями й прагненнями. Національні провідники шукали підтримку то на Сході, то на Заході, але не у власного народу. Поет осуджує перевертнів, що зраджували національні інтереси і служили напасникам свого народу. Все це й роз'єднувало національні сили, призвело до втрати державності Україною. Митець, художньою уявою повертаючись у минуле, малює страшну картину братовбивчої боротьби, подібну до апокаліптичної катастрофи, якої жахаються і люди, і природа: «Украдене сонце зизить схарапудженим оком, / мов кінь навіжений, що чує під серцем ножа, / за хмарами хмари, за димом пожарищ – високо / зоріє на пустку давно збайдужіле божа. / Стинаються в герці скажені сини України, / той з ордами бродить, а той накликає москву, / заллялися кров'ю всі очі пророчі. З руїни / підводиться мати – в годину свою грозову...».

У контексті твору кожен образ функціональний. Епітет *украдене* сонце відтінює жах ситуації: навіть сонце, це джерело світла і життя, стає чужим, ворожим, його по-злодійськи вкрадено. Воно перелякане тим, що творять українці, руйнуючи свою Вітчизну, *зизить схарапудженим оком*. Старослов'янізм *зизить* означає: дивиться скоса, злякано, переполошено. Підсилюють образ жаху від побаченого на землі порівняння «мов кінь навіжений, що чує під серцем ножа» (тобто передчуває смерть) і образ Бога, який, спостерігаючи пустку і руїну на Україні, змалів, «усмерть сполотнів». Уява читача переноситься в українські простори, де у скаженій битві вбиває брат брата, де стоїть «дим пожарів». Нерозважливих українців, що зіткнулися у кривавому герці, Стус називає осудливо-зневажливим образом «*скажені сини України*». Епітет «*скажені»* у контексті твору багатозначний: *скажені* – оскаженілі від злоби і зради, жадібні до влади, осліплені багатством, егоїстичними вчинками. Вони скоюють страшний гріх, запрошуючи на Україну чужинців, отак винищуючи її. Автор натякає на фатальну помилку Богдана Хмельницького, ініціатора

Переяславської угоди, яка стала поштовхом до поневолення України Московією, нерозсудливого і легкодухого Юрія Хмельницького, який намагався протистояти російському нашестю за допомогою турецьких військ і сплюндрував рідну землю, та Івана Брюховецького, який проміняв славне звання гетьмана, керівника незалежної держави, на московський титул боярина. Такого знущання й ганьби не витримала Україна-мати: проклинає синів, які, занапастивши її свободу і державність, накоїли стільки лиха на рідній землі. Мати – це найсвятіше слово для українця, але «*скажені сини*» зневажили і зрадили її, учинили непрощенний злочин, тому вона й проклинає цих перевертнів. За допомогою градації, нагнітанням дієслів («*найшли, налетіли, зом'яли, спалили, побрали з собою в чужину весь тонкоголосий ясир*») поет відтворює жахливий вир подій, страшну руїну, жорстокість козацьких синів у братовбивчій різанині: «І Тясмину тісно од трупу козацького й крові, / І Буг почорнілий загачено трупом людським». Горю і розпачу матері немає меж.

Але сумно й ліричному наратору-усезнавцю, який замислюється: «А де ж Україна? Все далі, все далі, все далі. / Наш дуб предковічний убрався сухим порохном» (дуб символізує національну міць і життєдайність держави, але українці її втратили, тому дуб став порохнявим, неміцним). Отже, ідея незалежної й соборної України розплилася, ставала маревом. В іншому варіанті твору цей рядок звучить так: «Шляхи поростають дрімучим терпким полином». Поетові гірко усвідомлювати, що образ вільної і незалежної України імперські сили намагалися викреслити з пам'яті українців. Чи ж воскресне вона? Так, Україна як незалежна держава воскресла. Її відродили побратими Василя Стуса в 1991 році.

У творах Ліни Костенко (1930), за словами Івана Дзюби, спостерігається «багато глибинних перегуків з її великими попередниками в українській культурі – насамперед з Шевченком». Вона продовжила його безкомпромісність, духовність, оптимістичну віру в перемогу добра над злом, його концепцію людини опору і дії. Їй притаманний глибокий Шевченків історизм, що спрямований не лише в минуле, а й у прийдешнє. Продовжила поетеса шевченкову тему поета та його місії в XX ст. Ліричний герой Ліни Костенко сповідує етико-духовні засади мистецтва

слова, коли митець не йде на компроміси з совістю і несе читачеві правду. Вона застосовує умовний прийом оживлення: до митців звертається поет: «А ви гартуйте ваші голоси! / Не пустослів'ям, пишним та барвистим, не скаргами… / а заспівом в дорозі нелегкій… / ще не було епохи для поетів, / але були поети для епох!» У вірші «Страшні слова, коли вони мовчать» авторка висловила своє кредо: «Поезія – це завжди неповторність, / якийсь безсмертний дотик до душі». Стали афористичними рядки: «Народ шукає в геніях себе». Шевченківськими інтенціями пройняті її романи у віршах «Маруся Чурай», (1979) «Берестечко» (1999). У романах змальовано життя України в загальнонаціональних масштабах і проблемах. Шевченкова традиція озброїла авторку умінням побудувати вражаючі картини буття народу, висвітлити, хто є сумлінням і становим хребтом нації, на кому тримається духовність і свободолюбство. Загалом народ, його мова і пісня втілюють субстанційний дух нації, її безсмертя. У силовому полі концептів, образів, проблем, які порушував Шевченко, перебувають сучасні поети, які розвивають і збагачують його традиції, наповнюють їх новими сенсами: окреслена постмодерна і маскультівська рецепція текстів Шевченка. В кінці ХХ – на початку ХХІ століття свої постмодерні візії Шевченка запропонували літературні угруповання «Бу-Ба-Бу» (Юрій Андрухович, Віктор Неборак, Олександр Ірванець), «Нова дегенерація» (Степан Процюк, Іван Ципердюк, Іван Андрусяк), «ЛуГоСад» (Іван Лучук, Назар Гончар, роман Садловський). Лесь Подерев'янський, Сергій Жадан вдаються до цитатного дискурсу творів Шевченка, його сатиричного вістря, прагнучи стерти межі між елітною та масовою літературою. Поет-постмодерніст Василь Махно помітив у Шевченкові духовну незнищенність культури. На його думку, тексти Шевченка пройняті філософським, духовним і життєстверджуючим началом.

Отже, важливою ознакою української літератури є її художня тяглість, що простежується на творчості Шевченка й українських митців ХХ століття. Відштовхуючись від його концептів, духовного універсууму, митці слова по-новому прочитують історію, долю людини й народу в ній. Під Шевченковим магічним впливом вони по-філософськи осмислювали світ, осягали людину та її віру, надію і любов.

Шевченкова концепція людини хвилювала й захоплювала своєю піднесеністю та оптимізмом. Виклики часу змушували митців шукати відповіді на них. Художнє слово письменників кристалізувалося, збагачувалося, приносячи естетичну насолоду читачам від їх творів.

Література: Романенко О. Тарас Шевченко у дзеркалі масової культури // Щур Н.О. Шевченківська тема в драматургії 20-х років XX століття // Шевченкознавчі студії: / зб. наук. праць. – Вип. 3. – К.: Київ. нац. у-т імені Тараса Шевченка – С. 77 – 83.; Фащенко В. «Чия правда, чия кривда»? Тарас Шевченко і Микола Хвильовий // У глибинах людського буття. Літературознавчі студії. – Одеса: Маяк, 2005. – С. 623 – 638.

Наталія Троша, асп. (Глухів)

УДК 821.161.1

Концепт української історії в «Щоденнику» Олександра Довженка

У статті розглядається «Щоденник» О. Довженка як літературна й історична спадщина митця. Увага акцентується на домінуючій у ньому проблемі збереження історичної пам'яті й національної самосвідомості українців.

Ключові слова: *літературна спадщина, щоденникові записи, національна свідомість, історична пам'ять.*

The «Diary» of A. Dovzhenko is regarded in the article, as a literary and historical heritage of the author. The attention is accented on the fact that the dominant in it is the problem of preservation of historical memory and national consciousness of Ukrainians.

Key words: *literary heritage, diary records, historical memory, the national consciousness.*

В статье рассматривается «Дневник» А. Довженко как литературное и историческое наследие автора. Внимание акцентируется на доминирующей в нем проблеме сохранения исторической памяти и национального самосознания украинцев.

Ключевые слова: *литературное наследие, дневниковые записи, национальное сознание, историческая память.*

Ступінь зрілості нації визначається увагою до минулого, до збереження історичної пам'яті, заповнення невідомих сторінок у суспільному і мистецькому житті не лише держави, але й у біографіях її видатних митців. Адже, як відомо, «народ, що не знає своєї історії, є народ сліпців» [Довженко 2008: 242].

До когорти геніїв, які залишили помітний слід в українській культурі й історії, належить Олександр Довженко. Попри численні наукові розвідки, присвячені митцю, його літературна й епістолярна спадщина висвітлена лише частково. Набагато успішнішою ця робота стала в добу розбудови Української держави. Зокрема, після розсекречення нових архівних документів, що дозволило звільнити від цензурних пут чимало сторінок творчої біографії письменника, який мав небезпечні для свого часу думки. Сучасне літературознавство постійно збагачується новими дослідженнями. Серед найвагоміших здобутків останніх десятиліть щодо вивчення творчості й самої постаті О. Довженка слід назвати праці О. Гончара, Є. Сверстюка, С. Мащенка, Т. Панасенко.

Довженко мав колосальний творчий потенціал, і навіть неможливо уявити, скільки втратила українська і світова література з його дочасною смертю. У своїй творчості митець гармонійно поєднував хист прозаїка, кінорежисера й публіциста. Літературний доробок письменника вражає лаконізмом, образністю й правдивістю, яка майже в повному обсязі втілилася не в кіно чи літературних творах, а в особистому «Щоденнику». Прикметно, що відомий правозахисник Є. Сверстюк називає митця не інакше, як «першим в СССР дисидентом, настільки прямим і відвертим, що його засудив сам Сталін з усім Політбюро ВКП(б)» [Сверстюк 2007: 145].

Тож ми маємо на меті розглянути «Щоденник» як літературну і історичну спадщину митця, довести домінантність у ньому проблеми збереження історичної пам'яті і національної свідомості українців.

Літературна спадщина Довженка сприймається як єдиний літопис національної катастрофи України. Кожний рядок сповнений болем і стражданнями, переживаннями за історичну долю українського народу. Запис у щоденнику від 4 грудня 1945 року свідчить про безмежні почуття митця: «Всю Україну, весь народ ношу в серці своєму, і ноги мої згинаються під тягарем

серця» [Сверстюк 2007: 81]. Це стосується і його фільмів, і кіноповістей, і драматичних творів, і оповідань, починаючи від «Звенигори», і закінчуючи «Поемою про море». Особливо багато їх у «Щоденнику», якого критики справедливо називають «документом доби», а Є. Сверстюк – «унікальними апеляціями до Правди у XX столітті» [Сверстюк 2007: 131]. Сам автор називав свій труд набагато скромніше – «записними книжками». «Щоденник» складають книжки, у яких відчувається мистецький розмах думки, любов до життя, ставлення до краси, записи про війну і її трагічні наслідки для народу. Поряд з цим тут міститься безліч нотаток про сюжети і архітектоніку майбутніх п'єс, оповідань, сценаріїв.

Уперше Довженків «Щоденник» у скороченому вигляді було надруковано 1958 р. у журналі «Дніпро». Далі було видання спершу українською, а потім російською у зібраннях творів. Ці публікації стали справжньою сенсацією в тодішній країні. Нове покоління «шістдесятників» дізналося про автора насамперед із «Щоденників», а уже потім з кіно та літературних творів. З середини 60-х років декілька десятиліть поспіль відверті роздуми митця друкувалися й передруковувалися, проте не в повному обсязі, до того ж з невеликими змінами і доповненнями. Усі записи розпочиналися 1941 роком, і поділялися на дві частини: записні книжки і власне щоденникові.

Найбільш вагома частина записів, що становить приблизно вісімдесят відсотків, без поділу опублікована у 1990 році в київському виданні «Олександр Довженко. Україна в огні. Кіноповість. Щоденник», упорядником якого був письменник Олександр Підсуха. Останній оголосив, що це «повний текст щоденникових записів (1941 – 1956)», які «в хронологічному порядку об'єднані в один твір під загальною назвою «Щоденник» [Довженко 1990: 5]. Ймовірно, Підсуха насправді вважав свою публікацію повною, оскільки в цьому його запевнила Юлія Солнцева. Тільки згодом стало відомо, що вона на той момент оприлюднила далеко не весь архів, а лише ту його частину, яку вважала менш небезпечною, і яка не викличе проблем у неї чи порушить світлу пам'ять її чоловіка. Серед небагатьох людей, котрі мали доступ до архіву (швидше за все його частини) були, крім

Підсухи, кінознавець Юхим Левін та тодішній директор Музею кіностудії імені Довженка Тетяна Дерев'янко.

Достеменно відомо, що деякі записи у «Щоденнику» були знищені самим автором у хвилини найбільшої небезпеки. Спираючись на свідчення Солнцевої, Підсуха описує випадок, як після засідання Політбюро в 1944 році, де кіноповість «Україна в огні» було піддано жорстокій критиці, Довженко «знищив три записні книжки» [Довженко 1990: 9]. Такою ж могла бути доля й багатьох інших записів, оскільки митець декілька разів потрапляв під опалу – і на початку 1930-х, і 1937-го. Можливо, було щось втрачено і в покинутій київській квартирі.

Відомо, що частина Довженкових записів, які після смерті митця не потрапили до державного архіву, зберігалася в сейфі у квартирі Солнцевої на Кутузовському проспекті в Москві. Ці декілька папок згодом потрапили до московських, а не українських архівів. Однак, за заповітом Солнцевої, яка пішла з життя 1989 р., велика частина згаданих матеріалів, у тому числі і щоденникових записів (фонд №2081 РДАЛМ), мала залишатися закритою для користувачів упродовж 50 років (відлік від 1989-го). Отже, до 2009 – 2010 років ні про яку нову публікацію не йшлося.

28 лютого 2013 року у Центральному державному архіві-музеї літератури та мистецтва відбулася знакова подія в українській літературі – презентація найповнішого видання щоденників Довженка «Олександр Довженко. Щоденникові записи. 1939-1956». Це спільна робота українських і російських кінознавців і архівістів. Упорядники – В. Забродін, Є. Марголіт. Підготовкою тексту займалися В. Забродін, А. Євстигнєєва (російський текст); О. Чугунова, С. Тримбач (український текст). «Щоденникові записи» є першим науковим виданням текстів Довженка. Основою їх публікації стали рукописи, що зберігаються в особистому фонді Довженка (№2081) в РДАЛМ.

Як виявилося, у московських архівах знаходиться не багато матеріалів, що не були видані раніше. Отже, сенсації у новій книзі віднайти не вдасться. Проте вперше у цьому виданні друкуються довоєнні записи 1939 – 1941 років. Упорядники на 979 сторінках подають матеріали з 25 зошитів (а не з 4, як раніше). Окрім того, книга містить опис джерел, який дає уявлення про місце

зберігання, матеріал, на якому і чим написано, кількість сторінок кожного зошита, авторські примітки тощо.

Для читача особливу цінність у цьому виданні становлять записи 1939 року, а також інших років, що раніше не публікувалися. Це окремі аркуші різного формату і різної щільності. Послідовність довільна, що дає підстави висловити припущення, що ця одиниця зберігання зібрана не самим Довженком, а іншою особою. Здебільшого ці матеріали містять нотатки до майбутніх творів на тему колективізації, сенсу життя, смерті і безсмертя, становища інтелігенції, взаємовідносин між інтелігентними людьми, ставлення молоді до літератури і кіно, недостатня освіченість населення, долю художників і композиторів, менталітет українців, становище жінки в житті і мистецтві. Автор розмірковує над перспективними творчими планами: романами «Золоті ворота», «Загибель Чарлі Чапліна», «Робінзон»; драмами «Над Дніпром», «Заступник дурня», «Святослав»; комедіями «Молода кров», «Цар»; історичним діалогом «Розмова людини з звіром»; оповіданнями, новелами. Довженко записує свої роздуми з приводу снів і марень, паралельних діалогів, мізансцен, як літературних і кінематографічних прийомів. З Довженкових героїв знаходимо згадки про Мічуріна, Скидана, діда Семена, Кравчину. Серед імен відомих людей Довженко згадує Ейзенштейна, Леніна, Б. Шоу, Чарлі Чапліна, художників Ф. Кричевського, Мікельанджело.

Новим у виданні є також те, що нотатки збережені в тому вигляді й послідовності, як це було у самого автора, починаючи з першого зошита і закінчуючи останнім, хоча розміщені вони не в хронологічній послідовності. Таким чином, зберігається часовий паралелізм, отже, стає неможливим втручання в записи сторонніх осіб. Відтворена повністю і мова автора. Це особливо важливо в контексті того, що попередні публікації були редаговані упорядниками. Відтак Довженкові думки там до певної міри могли бути спотворені. Довженко ж, як відомо, був двомовною людиною, тому записи теж ведуться двома мовами. Інколи одне речення починається російською, а закінчується українською і навпаки. Записи ж українською не завжди відповідають нормам сучасної літературної мови.

Загалом, тематика нових оприлюднених щоденникових записів мало чим відрізняється від раніше опублікованих. У них Довженко розмірковує про минуле й майбутнє України, економічне становище держави, демонструє своє ставлення до війни і до промахів керманичів, що ведуть до катастрофічних наслідків, сумує з приводу знищення інтелігенції. Максимально відвертий і щирий автор у тих частинах «Щоденника», котрі стосуються проблеми української історії, збереження історичної пам'яті.

Для Довженка історія – це не тільки минуле. Кожного співвітчизника він вважає її творцем. Так, як минуле втілюється у сучасному, так і «сучасне завжди на дорозі з минулого в майбутнє <…> дороге й святе моє сучасне <…> стане теж колись минулим», – читаємо у кіноповісті «Зачарована Десна» [Довженко 2008: 47]. Історичний час, на переконання митця, збирає в єдине ціле «всі труднощі, злигодні й героїчність минулого, всі пристрасті сучасного і завбачення і передчуття своєї історичної долі» [Мащенко 2004: 82].

Вивчаючи історію свого народу, митець прагнув збагнути її сенс. «Перечитав знову історію України, – писав митець 27 квітня 1942 року. – Боже, до чого ж вона сумна й безрадісна. До чого невдала й безпросвітна. Ніде правди діти – і погані ми, і нещасливі. Більше нещасливі, ніж погані» [Довженко 2013: 111]. Українці мали великі й перспективні екзистенційні можливості для свого розвитку, проте історична доля не була до них милостивою: «Не судилося нам розцвісти в житті. Все було у нас для цього – і земля добра, і багатства, і люди чесні і трудящі, і здорові, і красиві. Всім узяли – не вистачило тільки доброї долі. Погубила нас нещаслива наша географія і невдала наша історія» [Довженко 2013: 230]. Справді, географічно Україна знаходиться на перехресті зіткнення інтересів ряду народів-завойовників, які шматували її на частини, роз'єднуючи народ. «Нема в світі другого народу з такою безмірно жахливою долею. Нема і не буде в Європі пасинка другого, що так був би зневажений в усіх своїх правах на догоду підлих кон'юктур» – занотовує свої роздуми митець 30 червня 1945 року [Довженко 2013: 342].

Споконвічне пригноблення нашого народу іноземними і своїми правителями, жорстока експлуатація змушували боротися за краще життя, за волю. Тому тривалий період в історії – це боротьба

за визволення. Наш народ змушений був проливати кров, замість того, щоб будувати, створювати. На думку Довженка, це призвело до того, що у 50-х роках XX століття Україна – це суцільні бідні села, міст мало, і вони в основному невеликі, а видатні споруди в них рідкість [Мащенко 2004: 83]. Біда нашого народу в тому, що, знаходячись географічно у «пограниччі», він не знайшов у собі сил і мудрості побороти процеси денаціоналізації, деструкції національної самосвідомості, що протягом століть здійснювалися різними імперськими тоталітарними режимами. Велика провинність у цьому лежить на політичних лідерах, які мали негативні риси особистості, що позбавляли можливості кинути виклик долі. Індивідуальне потім складалося у національне, в загальну байдужість, розгубленість.

До втрати національної гідності вела напряму і політика русифікації, що розпочалася у довоєнні роки, а в повоєнні посилилася. У «Щоденнику» автор згадує випадок, коли у Ворошиловградському інституті імені Шевченка, звичайно ж з викладанням російською мовою, у бібліотеці не було жодної книжки Шевченка [Довженко 2013: 239]. Письменник робить прогноз на найближче майбутнє, говорить, що українська середня школа має зникнути, коли вища школа переведена на російську мову, бо навчання у ній українською стає безперспективним. Так і сталося. Якщо в сільській місцевості школа ще лишалася україномовною, то в містах навчання було переведено на російську мову (за винятком західноукраїнських земель). «Яка нечувана аморальність… Який жорстокий обман… І жаль, і сором…», – розмірковував письменник незадовго до своєї смерті 7 листопада 1956 року [Довженко 2013: 786].

У «Щоденнику», як уже йшлося, зафіксовано чимало начерків митця до майбутніх творів. Це здебільшого типові сцени, характерні для воєнного часу, коротенькі нотатки, що містять уривки сюжетів, діалоги між героями. Ці записи свідчать про серйозний підхід до вибору матеріалу для майбутніх творів. А головне – допомагають зрозуміти позицію автора, який може у деяких випадках прямо заявляти про симпатії чи антипатії до своїх героїв, давати їм оцінку, або ж, навпаки, приховувати свої думки у підтексті. Є. Сверстюк з цього приводу висловлює таке припущення: «Схоже на те, що він не мав де ховати своїх

щоденників, а тому прикривав їх лояльними фразами» [Сверстюк 2007: 134].

Чітка авторська позиція виявилася в повній мірі лише у деяких творах. Мова йде про кіноповість «Україна в огні», за яку автора було звільнено з посад і позбавлено всіх прав і чеснот, а також фільм «Іван». Згадані твори є згустками болю й невимовного жалю митця за долю народу. Після посмертної публікації записних книжок читачеві відкрилося найстрашніше обвинувачення Довженка в українському буржуазному націоналізмі. «Щоденникові записи того періоду дихають розпачем, страшнішим за смерть», – зауважує І. Кошелівець [Сверстюк 2007: 80]. На його думку, Довженко, як у житті, так і у творчості, перебував у суперечності з самим собою. Ця характерна особливість пояснюється насамперед його протистоянням добі деспотизму. «Врахування їх, цих суперечностей, конечне для розуміння його здобутків і поразок як у кіно творчості, так і в літературі, стільки ж і для розуміння трагізму його життя», – пише дослідник [Сверстюк 2007: 74].

Як відомо, Довженко, починаючи з 20 – 30-х років, перебував під пильним наглядом органів НКВС. На нього був заведений формуляр, у якому митець проходив під прізвиськом «Запорожець». Упродовж декількох років поспіль кожен його крок фіксувався, за ним підслуховували й підглядали, на нього постійно доносили. На роботі, вдома, у гостях Довженко перебував під негласним наглядом, про що знав сам, відчував міру відвертості у розмовах, не забував зображувати повагу до Сталіна. Лише наодинці зі своїм щоденником він був самим собою.

Багато цінного для розуміння світогляду Довженка можна віднайти у щоденникових записах його колеги по перу та товариша О. Гончара, що датуються 1994 роком. Зокрема, він пише про те, що чимало ще темних, зашифрованих місць у біографії митця, які міг би пояснити лише він сам. З впевненістю Гончар говорить про те, що зреалізував себе Довженко далеко не повністю, і не так, як хотів би, оскільки все життя «змушений був відкуповуватись від режиму» власною творчістю [Гончар 2004: 506].

Той же О. Гончар у нотатці від п’ятого січня 1994 року свідчить про те, що Довженко відчував себе по-справжньому вільним лише на фронті, коли смерть була зовсім поруч. Майже

весь час доводилося працювати йому в атмосфері терору з метою самозахисту. «Довженко – істинний геній, – писав О. Гончар другого лютого 1994 року, – але геній більше в задумах, аніж у звершеннях. Повністю звершитись йому не дозволив режим, а почасти й він сам себе зупиняв…» [Гончар 2004: 511]. На думку автора, зважаючи на суворість тоталітарної системи, важко назвати в літературі ХХ століття поряд з Довженком ще якусь постать, яка б так глибоко, прямо й відверто висловлювала б свої думки про тогочасне життя України і світу.

Митець не боявся глянути в обличчя страшній історії України. Він вдавався до нищівної самокритики, поділяючи думку Т. Шевченка, який виступав проти ідеалізації української історії. Причиною тогочасного становища українського народу Довженко вважав втрату національної гідності, що особливо стало примітним з початком війни. У 1942 році, коли постала явна загроза загибелі від німецько-фашистського окупації, він записує до «Щоденника» рядки, сповнені болю й страждання: «У нас абсолютно нема правильного проектування себе в оточенні дійсності й історії. У нас не державна, не національна і не народна психіка. У нас нема справжнього почуття гідності, і почуття особистої свободи і снує у нас як щось індивідуалістичне, анархічне, як поняття волі» [Довженко 2013: 219]. Індивідуалізм українця, поряд з позитивним значенням має негативні наслідки, бо лежить в основі бажання «бути отаманом». У цьому Довженко бачить причину роз’єднаності народу у вирішальні історичні періоди.

У згаданих щоденникових записах він ясно говорить не про народ, а про радянських керівників, яких звинувачує у дурості і нікчемності, «наплювацькому ставленні» до національної культури й долі народу. Що ж до відсутності державницької психології у нашого народу, то причина цього ясна: протягом століть проводилася політика колонізації, русифікації, онімечування. «Наш народ, – пише митець, – нагадує мені тютюн. Його весь час пасинкують. У нього велике дебеле листя, а цвіту де-не-де» [Довженко 2013: 110]. Проте навіть у таких умовах народ зумів зберегти й примножити культуру пращурів.

«Єдина країна у світі. Де не викладалася в університетах історія цієї країни, де історія вважалася чимось запретним, ворожим і контрреволюційним. Це Україна», – занотовує митець у

«Щоденнику» 14 квітня 1942 року [Довженко 2013: 98]. Відсутність національної гідності була обумовлена незнанням історії свого народу, знеславленням національних героїв. Автор називає історію «паспортом на загибель» [Довженко 2013: 99]. Це був результат русифікаторської політики царизму, який прагнув, щоб народи імперії не знали про своє минуле, не розуміли своєї окремості й не прагнули до самостійності. Теж саме мав на меті й тоталітарний сталінський режим.

Відсутність українського менталітету, як риси української душі, ілюструють сторінки літературних творів, а особливо «Щоденник» митця. На його сторінках автор наводить інші позитивні риси українців, що передаються з покоління в покоління: працелюбність, безмірна любов до рідної землі, миролюбність, шанобливе ставлення до інших народів, гостинність, щедрість, ласкавість, доброзичливість, любов до природу гармонію відносин з нею, шанобливе ставлення до жінки, пісенність і співучість.

Будучи переконаним, що «історія рівнодіюча всіх духовних сил і здібностей народу» [Довженко 2013: 99], закликав вивчати її, досліджувати письмові й речові пам’ятки минулого, що є святинею народною. Довженко сумував з приводу того, що безліч історичних пам’яток було знищено під час війни. З грудня 1943 року він вносить до «Щоденника» великий запис, що містить перелік пам’ятників культури, що зникли за його пам’яті. «Одним словом, двадцятий вік помстився, – робить висновок митець. – Погуляв по слідам і дев’ятнадцятого, і сімнадцятого, і одинадцятого. Оставив биту цеглу, кам’яні коробочки, на які противно дивитися, і покарбовану землю» [Довженко 2013: 280].

Проте Довженка обурювало більше те, що їх продовжували знищувати у мирний час, замість реставрації. «Я зневажаю уряд України за його скотиняче ставлення до культурних пам’ятників своєї старовини. У нього немає любові до народу. Народ має багато підстав ненавидіти всіх нас за це», – відверто і сміливо свідчить запис без дати у «Щоденнику». Дивувало Довженка й те, що за знищення пам’яток радянська влада не карає, а нагороджує. У нищенні українських святинь Довженко вбачав вияв тогочасної політики комуністичної партії, яка прагнула стерти з свідомості народу знання про минуле. За переконанням Довженка, дух народу

залежить від його історичної пам'яті, від ступеня втілення у сучасниках минулого Батьківщини.

Ще один аспект творчості Довженка, на який звертає увагу О. Гончар у щоденниковому записі від третього вересня 1994 року, це здатність автора передбачливо дивитися в майбутнє. Він пише про те, що Довженка непокоїло, чи не виросте емоційно глухим покоління, яке не бачило війни, нестатків, голоду, яке не знає історії свого народу. Чи не буде воно споживацьким, чи матиме в душі помисли високі, чи хвилюватимуть його твори мистецтва і літератури [Сверстюк 2007: 162]. Нині суспільство переконується на кожному кроці, що побоювання Довженка не були марними. А тому літературна спадщина митця, що має колосальний виховний потенціал, набуває сьогодні нового змісту.

Тиск обставин набув своєї особливої гостроти в часи Довженка, коли будь-який вияв любові до свого народу розцінювався як націоналізм з усіма послідуючими наслідками. Така доля спіткала багатьох прогресивних громадян тогочасного суспільства, особливо серед інтелігенції. Не оминула вона й автора «України в огні». Він на собі відчуває, як змушений коритися Сталінській волі, як змушений писати на замовлення Кремля, не має можливості сповна розкритися у власній творчості. Уся його натура протестує проти такого стану, про що правдиво свідчать лише рядки «Щоденника»: «Доле, пошли мені силу. Дай мені мужність проливати на чужині кров мого серця, як благотворну росу, і всміхатися крізь сльози. Не спустош моєї душі, … щоб до самої смерті проніс ніжну палку любов до найдорожчої в світі батьківщини, до народу. Не одніми в мене творчості, все інше одніми, моя вкраїнська доле» [Довженко 2013: 346]. В останніх словах криється розуміння письменником свого покликання служити народові, пробуджуючи в ньому національну самосвідомість.

Більшість думок Довженка, записаних у «Щоденнику» є загальновідомими. Проте слід зазначити, що деякі з нотаток є глибокими, провісними, на які здатен лише справжній геній. У своїх філософських задумах він випередив свій час, рядки його записних книжок густо пересипані думками справжнього патріота. Прикметно також те, що домінантною у щоденникових записах, як і у всьому літературному доробку митця, є проблема збереження

історичної пам'яті та національної самосвідомості українців. Прогресивні погляди письменника на історію народу є наразі актуальними і спонукають до глибшого вивчення його творчої спадщини.

Література:

Гончар 2004: Гончар О. Т. Щоденники: У 3 т.: Т. 3 (1984-1995)/ О.Т. Гончар; Упоряд. В. Д. Гончар. – К.: Веселка, 2004. – 606 с.**;** *Довженко 2008:* Довженко О. П. Зачарована Десна: Кіноповісті, оповідання, щоденник / Олександр Довженко. – Харків: Фоліо, 2008. – 287 с.**;** *Довженко 1990:* Довженко О. П. Олександр Довженко. Україна в огні. Кіноповість. Щоденник / О. П. Довженко. – Київ: Радянський письменник, 1990.; *Довженко 2013:* Довженко О. П. Щоденникові записи, 1939 – 1956 / О. П. Довженко. – Харків: Фоліо, 2013. – 979 с.**;** *Мащенко 2004:* Мащенко С. Філософські обрії Олександра Довженка / С.Мащенко. – Чернігів: Чернігівські обереги. – 2004. – 128 с.**;** *Сверстюк 2007:* Олександр Довженко вчора і сьогодні. Образ дисидента. Збірник матеріалів / Упоряд. Є. Сверстюк. – Луцьк: ВМА «Терен», 2007. – 240 с.

ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Олександр Астаф'єв, професор (Київ)

ББК 83.3.4Укр.+83.3(4Пол)
УДК 821.16.091

Перший польський твір про Івана Ґонту

Олександр Астаф'єв. Перший польський твір про Івана Ґонту.

У статті проаналізовано драму Яна Непомуцена Камінського «Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie», що є переробкою одного із творів німецького романтика Теодора Кернера. У драмі вперше в європейській літературі виведено образ Івана Ґонти – благородного розбійника, який не має нічого спільного з історичним прототипом.

Ключові слова: *романтизм, байронічний герой, екзотичність, світова скорбота, патріотична фразеологія.*

Olexandr Astaf'ev. The first Polish literary work about Ivan Gonta.

The article deals with a drama «Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie (“Helen or Haidamaks in Ukraine) by Jan Nepomucene Kaminsky. This drama is the remake of some work by the German romanticist Theodor Körner. In the drama for the first time in the European literature the image of Ivan Gonta − the noble robber who has not any common features with a historical prototype is deduced.

Keywords*: romanticism, Byronic hero, exotism, world grief, patriotic phraseology.*

На кінець XVIII ст. у багатьох європейських державах абсолютизм втрачав свою силу, перетворюючи країни у роздроблені і розз'єднані, він ставав фікцією, яку підтримував могутній бюрократичний апарат. Виникав конфлікт між владою і нижчими прошарками суспільства, що призвело до багатьох бунтів та рухів. Література віддзеркалювала ці суперечності. У 1773 році Йоганн Вольфґанґ Ґете із шекспірівським розмахом пише драму «Ґец фон Берхілінґен» («Götz von Berlichingen»), яка постала на основі автобіографії франського рицаря, чиє життя було вкрай насичене чварами, розладами, службою у найманих військах, участю у розбійницьких наскоках, грабежах і зрадах. Свого героя Ґете задумав відповідно до ідеалу особистості штюрмерів: як людину активну, далеку від самозаспокоєння і задоволення собою,

з гордим відчуттям незалежної особистості. Дія «Ґеца», яка завершується смертю героя у боротьбі проти княжого війська, показана на широкому тлі соціальних і політичних заворушень німецького суспільства XV ст. У драмі також ідеться про жорстокі екзекуції влади над переможеними повстанцями: їх палили живцем, саджали на палі, колесували, стинали голови та четвертували, а сам ватажок вмирає у тюрмі зі словами на вустах: «Воля! Воля!». Виступ Ґеца проти влади приречений на невдачу, та все ж змалювання цього конфлікту ніби унаочнює історико-філософський погляд, що сучасне суспільство не вічне.

У 1781 р. Йоганн Крістоф Фрідріх Шиллер завершив драму «Розбійники» («Die Räuber»), вона через рік була показана на сцені Мангеймського театру. «Поставте мене на чолі таких бравих хлопців, як я, і Німеччина стане республікою, перед якою Рим і Спарта видадуться жіночими монастирями!», – каже Карл Моор, герой твору. Він пішов у розбійники не з відчаю, а через соціальну і політичну безперспективність свого життя. Правда, банда, яку він очолює, не є таким військом, та все ж вона веде безпощадну боротьбу проти гнобителів. Його ідеалом є гармонійне суспільство, взірець якого він побачив у душевних стосунках між батьками і дітьми. Проте, намагаючись за своїми розбійницькими мірками утвердити справедливість у деградованому суспільстві, він все більше відступає від ідеалу «морального світоустрою», який пам'ятає з дитинства. Після смерті коханої порушує клятву на вірність банді і віддає себе в руки правосуддя, залишаючись вірним своєму ідеалу.

Не без впливу Ґете і Шиллера з'явилися твори Джорджа Ноела Гордона Байрона і Віктора Гюго. Конрад, герой поеми «Корсар» («The Corsair») Байрона – отаман піратської шайки, опиняється у різних життєвих ситуаціях, характер його гартується у діях і боротьбі з перешкодами. Поет змальовує напад морських розбійників на палату турецького паші, Корсара від смерті рятує коханка паші Ґульнара, він закохується в неї, через що потрапляє до тюрми, де його невдовзі мають посадити на палю. Конрад змальований гордим, самотнім. Його самотність – результат недовір'я до людей. Пізніше до долі Конрада Байрон мав намір повернутися в поемі «Лара» («Lara»), у передмові до її першого видання поет писав: «Читач, імовірно, розглядатиме цю поему як

продовження «Корсара»: вони схожі за колоритом, і хоча характери вміщені в інші умови, їхні фабули певною мірою зв'язані між собою»; особа – та ж, хоча вираження інше» [Byron 1898: 1, 320]. Герой поеми Віктора Гюго «Ернані» («Hernani») розбійник Ернані, якому хитрий і підступний король прощає змовництво і з політичним розрахунком віддає руку доньї Соль. Граф де Сільва, дізнавшись про це, вимагає, щоб Ернані вчинив самогубство. Дотримуючись обіцянки, він отруюється, разом із ним іде з життя і донья Соль. Смерть молодих – протест проти вчинків безчесної знаті.

Михайло Мочульський підкреслює: «Європейські твори промостили шлях усяким розбійникам, благородним і неблагородним, та селянським повстанцям і навчили польських письменників дивитися оком соціолога на незадоволені елементи в суспільстві й шукати джерела їх появи. Цим способом, думаємо, увійшли до польської літератури гайдамаки та колії, й письменники почали дивитись на них, коли рана пригоїлася, іншим оком, як оком ненависти та пімсти. Крім літературного впливу, була, очевидно, ще інша причина в Польщі, більш реальна, пекуча, що веліла одиницям, які стояли понад суспільством, призадуматися, чи кривавий, але яскравий епізод у найсвіжішій тоді історії польсько-української суперечки може бути усувальною перешкодою до згоди й приятельського співжиття, чи ні. Тією причиною була сильна воля поляків пірвати пута неволі й здобути собі оружжям політичну волю» [Мочульський 1936: 5 – 6].

Сьогодні історики, пишучи про польське листопадове повстання, яке охопило т.зв. Царство Польське і частину суміжних українських, білоруських і литовських земель, слушно наголошують на тому, що воно велося в умовах ворожнечі українських селян до польських землевласників, тому надії повстанців на масову підтримку населення були нереальними, крім того, відбудова колишньої Речі Посполитої суперечила національним інтересам українського народу, бо реставрувала його національно-релігійне та суспільно-економічне поневолення, хоча деякі із представників української інтелігенції та міщанства стали в ряди повстанців, напр., брат філолога Олександра Потебні, представник козацького старшинського роду на Рівненщині Андрій

Потебня, який очолював Комітет російських старшин у Польщі і загинув у визвольному повстанні [Ramotowska 1999: 1, 36].

В умовах польського магнатського й шляхетського панування та дедалі важчої кріпаччини на Правобережжі частішали повстання гайдамаків. Найбільший гайдамацький бунт, спрямований проти Барської конферації – коліївщина («кіл» – паля, якою були озброєні повстанці), припадає на 1768 рік. Тоді загони повстанців на чолі з Максимом Залізняком, виступивши проти польської шляхти, католицтва й жидівства, захопили Жаботин, Смілу, Черкаси, Корсунь, Канів, Богуслав і Лисянку і дійшли аж до Умані. Повстанці захопили Умань і організували тут козацьку територію, із поділом на гайдамацькі сотні і т.д. Невдовзі російські війська придушили повстання.

Першим твором про коліївщину в польській літературпі стала драма «ojca galicyjskiej sceny polskiej» Яна Непомуцена Камінського «Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie» (1819). Власне, це переробка драми «Ядвіга» («Hedwig, die Banditenbraut») німецького романтика Теодора Кернера. Ян Непомуцен Камінський – фундатор львівського польського театру, був директором театру, режисером, актором і драматургом, перекладачем творів Шиллера, Шекспіра та ін., поетом. Саме при його підтримці у Львові відбулося 16 прем'єр творів Александра Фредра. У доробку Камінського більше 80 драматичних творів, серед них «Zabobon, czyli Krakowiacy i Górale», «Twardowski na Krzemionkach», «Dziwak z uprzedzenia, czyli Staroświecczyzna i postęp czassu» [Lasocka 1972: 40]. У Кернеровій драмі події відбувалися на кордоні Італії, стилізатор переніс їх в Україну. Події розгортаються вже після Умані, в Україні ще діють гайдамацькі отамани Ґонта і Харка, а разом з ними і ловчий Горейко (відомий під прізвищем Тименко), якого переповнювало бажання помсти за своє нещасливе кохання [Брик 1920: 130, 123]. Камінський вивів на перший план тему жорстокості і неконтрольованості гайдамацького руху, а героєм зробив Івана Ґонту, показавши його як стихійного бунтаря, що впивається ріками крові. Василь Щурат пише: «Треба було сенсацію вбрати в історичну шату, по можности в людову, відповідно тим новим поглядам, котрі зневолювали вже не в історії одної шляхти бачити історію народа. Ось чому й Камінський, хоч і шукає передовсім сенсації, все-таки починає вже

оглядатись за сенсаціями ближчими, з польської історії, людовими» [Щурат 1910: 107, 87-88].

Драма складається з трьох актів. У першому у лісі, біля печери, змальовано чоту гайдамаків, між ними Ґонта, Залізняк, Харко. Вони чекають, коли з розвідки повернеться Данилко, щоб підготувати напад на замок старости. Ґонта має вже готовий план нападу. Ловий Горейко, ризикуючи своїм життям, рятує старосту від пораненого кабана і просить дозволу одружитися на його вихованці Гелені. Та його син Вацлав проти цього. Горейко обурений. Ґонта й Данилко пізнають у ньому гайдамаку Тименка. Вони розповідають товаришам, що бачили Тименка, його присутність надихає їх на грабунок. Ґонта наказує частині гайдамаків поїхати в найближче село старости й підпалити двірські будинки. Гелена сама в комнаті. Входить Вацлав і засвідчує їй свою любов. До бою проти ворогів тепер він піде з гаслом «Бог і Гелена!». Її ім'я стане для нього ранковою зорею, воно спонукає його шукати лаврів і боротися за вітчизну. Гелена просить не знущатися над нею і з плачем вибігає з кімнати. Згодом Горейко відкриває Гелені свою любов, а згадавши про своє нещасливе життя, просить змилосердится над ним. Її ангельська рука або витягне його з прірви, або ще глибше туди вкине. Нещасна доля Горейка глибоко її вразила. Вона має намір вийти за нього, щоби врятувати не тільки його, але й себе. Іншого вибору немає. Горейко приходить до старости за остаточним словом. Той дає йому в нагороду хутір, а призначення Гелени, каже, інше – вона має бути дружиною Вацлава. Горейка опановують заздрість і помста. У розмові з Горейком Гелена каже, що Вацлав її любить і хоче на ній одружитися, вона теж любить Вацлава, але вийде за Горейка, хоча щасливою не буде ніколи. Горейко майже божевільний, розмовляє сам із собою і хоче застрелитися, та Ґонта штовхає його, пістолет вистрілює у повітря. Горейко спершу відвертається від гайдамаків, а потім через помсту складає їм присягу і веде їх у бій [Брик І. 1920: 130, 124 – 125].

Згодом він розповідає Гелені, яка загроза нависає над замком. Все, що живе, згине під ножами гайдамаків, а сам він є їх провідником і спільником Ґонти. Гелена крізь сльози благає не губити своєї душі і пощадити замок, а коли цього замало, то вона ладна стати перед ним на коліна і готова заради його спасіння стати

його дружиною. Входить Ґонта з гайдамаками, Гелена рятує старостиху від гайдамацького ножа. Горейко заявляє, що подарує старостисі життя, якщо Гелена пійде з ним і стане його жінкою. Старостиха проти цього, та Гелена віддає Горейкові руку на знак згоди. За Ґонтою та гайдамаками вона раптово зачиняє залізні двері, замикає їх на ключ і підпалює будинок. Прибігає Горейко, силоміць видирає в Гелени ключа, губить пістолет. Гелена підбирає пістолет і вбиває Горейка. Повертаються староста, Вацлав і служба. Староста віддає зомлілу героїню Вацлавові, а службі наказує подвоїти охорону й відвезти пов'язаних гайдамаків до в'язниці [Брик 1920: 130, 126].

Драма Кернера також складається із трьох актів. Якщо порівняти композицію обох творів, то виходить, що Камінський переніс на початок першого акту 10 сцену німецької драми, розбиваючи її на дві сцени (1 і 2). Сцени 3 і 4 відповідають 11-й, сцени 5 і 6 перероблені, сцена 7 відповідає 1-й, сцена 8 перероблена, сцени 9, 10, 11, 12, 13, 14 відповідають 2, 3, 4 – 5, 6, 7, 8, 9 німецького оригіналу. В другому акті до 8 сцени нема жодної відмінності між польською драмою і німецьким оригіналом, окрім короткого монологу Юлія (сц. 3), його Камінський включив до сцени 2. Сцени 9 і 10 з незначними змінами відповідають 10 і 11, сцена 11 перероблена [Recenzja 1820: 1, 87].

У третьому акті теж немає відмінностей між переробкою й оригіналом, крім незначного додатку наприкінці дії. Зміни, внесені Камінським, незначні, вони мають більше сценічне значення, бо йдеться про адаптацію драми до подій коліївщини. Персонажі і дії в п'єсі Камінського такі ж, як в Кернеровій. Староста, його жінка, син-ротмістр, Вацлав, вихованка Гелена, Борута живцем скопійовані з графа Фельзека, його жінки, сина-ротмістра, Юлії, вихованки Гедвіґи, старого Бернарда. Навіть патріотичні фрази Вацлава (акт I, сц. 9) або його матери (акт II, сц. 7) не оригінальні, а взяті із Кернера (акт I, сц. 2 і акт II, сц. 8). Патріотична фразеологія про прикмети польських жінок і мужів (акт I, сц. 9) відсутня в оригіналі, а в переробці вона лише псує ліризм монологу Вацлава і справляє неоправданий, дешевий ефект, який не має нічого спільного з мистецтвом [Брик 1920: 130, 124].

У польських джерелах драму згадують під назвою «Haydamacy na Ukrainie», її трактують то як «utwór oryginalny»

[Materyały 1856: I, 84], то як «naśladowanie» [Błotnicki 1823: 48], то як «przeróbku» [Recenzja 1820: 1, 88-89], [Pepłowski S.. Teatr polski we Lwowie. – Lwów, 1889. – S.85]. Насправді драма Камінського – ні наслідування, ні переробка, це, ймовірно, неоковирний переклад німецького оригіналу. Рецензент «Pszoły» вбачає, щоправда, в переробці «wiele odmian korzystnych dla sztuki» [Recenzja 1820: 1, 91], він навіть вважає, що на основі діалогів твору, драматизму почувань, пристрастей і їх природних переходів можна говорити, що переробка перевершила оригінал [Recenzja 1820: 1, 93]. Позитивно відгукується про драму і «Pamiętnik galicyjski», вид. Ф. Хотомського і Евг. Броцького (1821, №3.). Та більше правди міститься у судженнях критика з «Tygodnika literackiego» (Познань 1842, №4), на його думку, у перекладі Камінського помітно лише автора, можна сказати, що він – «tłumacz sprytny, co wytłómaczy – ładnie, a co naticzy – kiepsko» (s.407).

Тепер про героїв драми. У ній на першому місці, безперечно, Тименко. За три дні до уманської трагедії він з'явився серед гайдамаків, мов грім з ясного неба і закричав гайдамацьким голосом: «Ґонто, знаю тебе і я з вами!». Ґонта прийняв його в свої ряди. Назвали його Тименком, своє ім'я він одразу ж уславив і охрестив кров'ю ляхів. Він – неправдивий син багатого шляхтича, свого часу підступом загарбав усе батькове добро. Його батьком виявився саме той лях, якого він зарізав. Відтоді посоловів, мало їв, не пив горілки, ніколи не засміявся, а вкінці кудись пропав. З'явився на службі у старости під іменем Горейка. Любов до Гелени стала тією чарівною силою, що скеровувала його думки і діла. Горейко усвідомлює, що він – суспільний покидьок, розбишака на краю прірви, тому каяттям хоче змити сліди кривавого життя, слізьми поєднатися зі світом, хоче спробувати, чи розбишака може бути ще чоловіком. Тільки любов для Гелени може вивести його на праведну дорогу й розвинути ту крихітку людського почуття, якої ще не затопила невинно пролита кров. Він вірить у можливість любові до Гелени. Хвиля розчарування доводить його до божевільної розпуки, до бажання покінчити із життям. Врятований Ґонтою, він ще відвертається від кривавих постатей колишніх товаришів, ще відмовляється вести гайдамаків у замок. Та пристрасна любов, що розбила усі його надії, жадає помсти і повертає його в ряди гайдамаків.

Постать Тименка на суспільному тлі була вкрай актуальною, тому Камінський скопіював її до найменших подробиць із Кернерового Рудольфа, романтичного італійського розбишаки з Ріальто. Саме ж ім'я Тименка є вигадкою Камінського, бо між гайдамацькими ватажками ім'я Тименка не зустрічається. У Кодненській книзі згадується, правда, про якогось Тимка, що вкупі з іншими 13-ма козаками, яким пани примусово казали йти помагати конфедератам, покинув конфедерацькі ряди й увійшов у зносини з гайдамаками [Шульгин 1898: 51].

Ватажком гайдамацької чоти в Камінського є Ґонта. Він задумав, щоби гайдамаки стали пострахом для всієї України. Його гасло – скарби багатіїв, смерть і кров. Він планує грабунок, а для заохочення п'є горілку й іншим наказує це робити. Це страшний чоловік, трохи цинік. За непослух погрожує ножем або купіллю в гарячій смолі, Навіть для Тименка Ґонта страшна примара. Мотивом його вчинків є лише бажання наживи.

Ясно, що Ґонта Камінського з історичним прототипом не має нічого спільного. Навіть із мемуарів шляхтичів або духовних осіб, які з ненавистю ставилися до колишнього уманського сотника, Ґонта під їх пером постає чоловіком не лише заможним, але й навіть багатим; значить не пристрасть до грабунку керує ним. Особистий інтерес і честолюбство повинні б схилити Ґонту до оборони шляхетства, в ряди якого він міг потрапити. Ґонта свідомо став на боротьбу за свій народ, його права, віру й національність і готовий принести у жертву і кар'єру і суспільне становище. Під Уманню Ґонта пристає до Залізняка тільки упевнившись, що останній підняв повстання в ім'я здійснення заповітних народних ідеалів [Антонович 2012: 26-27].

Камінський охрестив Ґонтою ватажка Кернерових розбишак Цанарета. Розуміється. треба було італійського ватажка якось акліматизувати. І він зробив це, змушуючи його пити горілку та вкладаючи йому в уста вульгарні слова й фрази, яких нема навіть у словнику.

Взагалі-то гайдамаки Камінського – це Кернерові розбишаки, пересаджені з границь Італії на Україну (напр., Данилко – Кернерів Лоренцо). Камінський за всяку ціну бажав надати драмі історичності. Він пише про організацію чоти за півтора роки до уманської різні, згадує про Запоріжжя, криваву

розправу з гайдамаками під Білою Церквою, де посаджено на палі дванацятьох гайдамаків, бо ляхи з ними не жартують, або вплітають у колесо або садять на палі.

Герої Камінського не мають нічого спільного із коліївщиною, особи й сцени взяті живцем із Кернерової драми. Звісно, що Ґонта пристав до Залізняка щойно під Уманню, де потрапив до рук ворогів, а Залізняк врятувався. Та у драмі Камінського вони задіяні в події, яка скоїлася після уманської різні, коли там уже не міг бути Ґонта ані сам, ані із Залізняком. Останній змальований звичайним бандитом, а насправді на раді, скликаній в Умані для вибору військової старшини, його за козацьким звичаєм при вистрілах з пушок і пістолетів проголошено гетьманом, а Ґонту уманським полковником [Антонович 2012: 29]. Іван Ґонта у драмі постає відчуженим від оточення, сердитим і агресивним. Він – типовий представник черні, малокультурний, обмежений і позбавлений вищих інтересів, не помічає різниці між добром і злом, втратив зв'язок із живими людьми, живе за рахунок обману, брехні, жорстокості і насилля. Це призвело до страшного звуження його свідомості і морального виродження, у нього зароджується нетерпимість, войовничий фанатизм і усвідомлення мілітарної сили, тому він стає сліпим знарядям ірраціональної гайдамацької стихії. Камінський змішує гайдамаків із запорожцями. Вкінці, за Кернером, замикає їх у пивницю, а від себе каже їх пов'язати й відвезти у ближчий город. Цього досить, щоб переконатися в неісторичності драми.

У гайдамаччини свій календар і свій простір, хоча межі між ними відносні і мінливі. Стихійний порив мас, спонтанна самоорганізація бунту переплелися із свавіллям польської шляхти, яка, замкнувшись у вузькім націоналізмі та релігійній винятковості, нав'язувала простим неосвіченим людям фантоми своєї міфології, а насправді нехтувала всі громадянські й людські права народу. Гайдамаччина намагалася відновити «симетрію» народного життя, хоча досягла ефекту бумеранга. Як пише Володимир Антонович, це був «суспільний протест проти упривілейованих, релігійний протест проти силоміць запроваджуваної віри, політичний протест проти вкрай несправедливого юридичного та громадянського устрою» [Антонович 2012: 48], бо гайдамаки оголосили себе деміургом народного життя. Ясно, що в цій кривавій перетасовці

було все: гнів, грабіж, насильство, безладдя, безневинні жертви. Хвиля руйнівного повстання видозмінила тодішню історію, надавши їй своєї редакції. Світ збагатився новими конфліктами, і новими, далекими від ідилії, способами їм приборкання. Неможливо осягнути всю гаму опосередкувань гайдамаччини, насамперед через Барську конфедерацію, бо вона діяла в таких же кривавих формах і була спрямована проти короля й православних, тож має рацію критик, коли каже, що «гайдамаччина також постала задля королівської поваги і державного ладу» [Мочульський 1936: 9].

На драмі Камінського вироблялися погляди на один із найтрагічніших епізодів вікової польсько-української боротьби, формувалася народна пам'ять і міфологія. Перший раз драму поставлено 20 грудня 1819 року у Львові, другий – 10 січня 1820 року тут же, а третій 17 серпня 1820 року в Кракові. Вона тривалий час займала почесне місце в театральному репертуарі [Lasocka 1972: 42]. Саме пам’ять, а не історія приносить готові істини, благонамірену брехню і корисні легенди. Рецензент із «Pszczoły» писав, що Камінський замість Цанаретів, Льоренців змалював пам'ятних своєю жорстокістю гайдамаків, мабуть, у тому їх цінність і магія, і в той же час слабкість від виникнення неконтрольованої деформації, адже Ґонта і його товариші постали змальовані у психологічно правдивих і переконливих рисах, гнані невпинним поступом історії [Recenzja 1820: 1, 91]. Правда, що польський літературний рух у Львові у 20-х роках XIX ст. був ще надто кволим, а глядацька публіка апатичною до справжнього мистецтва [Zawadzki 1877: 690]. Свідомість глядачів ще не перебудувалася, а ретроспективний погляд на історію був відсутній узагалі. Передова інтелігенція прийняла драму некритично, наївно повіривши в її історичність, а що вже говорити про ширшу публіку? «Вона прийняла п'єсу з загальним захопленням. Цей успіх драми був найгіршим свідченням її мистецької вартості» [Брик 1920: 130, 128].

Як амнезія руйнує індивідуальну людську пам'ять, так амнезія історична нищить історичну свідомість, варваризує життя суспільства, вилущуючи з нього сенс. Камінський про це не думав. Він умів грати на нервах малокритичної галицької публіки. А як він діяв, щоб наповнити касу, на це дає відповідь Фр. Яворський

[Jaworski 1911: 213]. Критик пише: «Камінський знав львівську публіку і її вимоги. Він мусив корчитися й плазувати перед молохом, що мав бути його грошовим якорем. Він, що не сприймав тривіального, яскравого блиску, його запозичав і повними пригорщами сипав у партер і галереї, перед очі публіки, розвіваючи правду сцени у фантастичні оргії дешевих ефектів, у яскраві калейдоскопи слів, не пов'язаних ні думкою, ні мистецтвом. Він заманював до театру львівську публіку страшною жорстокістю або блазенськими сценами, щоб потім після цілої серії дурниць, виставити остаточно Шекспіра або Шиллера та переконатися ще раз, що ніхто на такі поважні твори із глядачів не піде. Псував смак публіки, щоби дорогою зіпсуття піднести її до висоти правдивого мистецтва» [Jaworski 1911: 213].

До «творів», що мали наповнювати касу, адаптованих під смак публіки, можна сміливо зарахувати й обговорену драму. На жаль, Камінський вчинив легковажно, навіть злобно, користаючи із надто делікатної матерії, бо стирав пам'ять історичну і насаджував штучну. Польська спільнота довший час вчилася в Кернера пізнавати Коліївщину і ті погляди передавала з покоління в покоління. Камінський загравав із ірраціональними соціальними елементами, пропонуючи їм свій варіант ідентичності – міфологічний. Сутність його полягала в тому, що пам'ять йому видавалася не соціальною категорією, а незмінною сутністю. Драма виступала якраз таким варіантом міфологізованого самопізнання, штучною конструкцією, де італійський розбишака Тименко терся біля Ґонти як типовий бандит, не дивно що й обох їх інколи називали ватажками гайдамаків.

Отже, драма Яна Непомуцена Камінського «Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie» є типовим, розрахованим на сенсацію романтичним твором, де на першому місці – не історична достовірність подій, а політ фантазії митця, його творча незалежність і сила уяви, які не рахуються із історичним прототипом, а змальовують байронічного героя, благородного розбійника. В цьому плані образ Івана Ґонти є всезагальним і універсальним, бо в ньому втілено ідею романтиків про величезні можливості людського духу, його порив, пристрасть, внутрішнє напруження. Разом з тим цей твір не оригінальний, а взятий із Кернера, приправлений екзотизмом, патріотичною фразеологією та

розпачем світової скорботи. Драма є штучною конструкцією, міфологічним варіантом ідентифікації історичних осіб і персонажів.

Література:

Антонович 2012: Антонович В. Автобіографічні записки. – К., 2012; *Byron 1898:* Byron G.N.G. The Works. Rd. by Rowland E.Prothero. – London – New York, 1898. – Vol.1; *Błotnicki 1823:* Błotnicki Fr. Rocznik teatru polskiego we Lwowie od 1. I 1222 – 1.1 1823 roku. – Lwów, 1823; *Брик 1920:* Брик І. Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie. Драма з Коліївщини на основі драми Кернера // Записки НТШ. – 1920. – Т.130; *Zawadzki 1877:* Zawadzki W. Literatura w Galicyi // Przywodnik naukowy i literacki. – Lwów, 1877; *Lasocka 1972:* Lasocka B. Jan Nepomucen Kamiński. – Warszawa, 1972; *Materyały 1856:* Materyały do monografii i historyi rodzin Kamieńskich i Kamińskieh, przez Juliana Aleksandra Kamińskiego. – Lwów, 1856. – T.I; *Мочульський 1936:* Мочульський М. Ґощинський, Словацький і Шевченко як співці Коліївщини. – Львів, 1936; *Ramotowska 1999:* Ramotowska F. Tajemne państwo polskie w powstaniu styczniowym 1863-1864. Struktura organizacyjna. – Warszawa, 1999. – Cz.1; *Recenzja 1821:* Recenzja na dramat I.N.Kamińskiego // Pszoła polska (Lwów). – 1820. – T.1; *Шульгин 1898;* Шульгин Я. Начерк Коліївщини. – Львів, 1898; *Щурат 1910:* Щурат В. Коліївщина в польській літературі до 1841 р. // Записки НТШ. – 1910. – Т.107. – Кн.V; *Jaworski 1911:* Jaworski F. Lwów stary i wczorajszyю – Lwów, 1911.

Ярослав Грицковян, проф. (Польща)

Популяризатори Шевченка в Польщі

(Повертаючись до теми «Шевченко і Якубець та Єнджеєвич»)

Коли сягати до польських праць, в яких ідеться про Шевченка, то вони існували віддавна. Ім’я Шевченка з'являлося в польській пресі вже у 1843 році. „Tygodnik Petersburski” у відкритому листі з приводу прав українського народу на свою літературу, вказує, що в списку поетів гідне місце повинен зайняти

Шевченко. Ромуальд Друцький-Подберезький, обговорюючи альбом *Мальовнича Україна*, назвав Шевченка «геніальним письменником», «талановитим малярем». Мірилом польської активності були переклади творів українського поета Владислава Сирокомлії, Леонарда Совінського та перший критично-біографічний нарис про Шевченка Ґвідо Баттаглії (*Тарас Шевченко. Його життя і твори,* 1865). Роглядаючи доробок польської шевченкіяни в наш час, хотілося б відзначити заслуги професора Мар'яна Якубця – відомого знавця в галузі польської та інших слов'янських літератур та Єжи Єнджеєвича – письменника, перекладача і автора роману «Українські ночі, або Родовід генія». За нашими спостереженнями, Мар'ян Якубець безсумнівно був захоплений творами українського Кобаря і винятковим гоббістом української літератури, а Єжи Єнджеєвич – геніальним ілюстратором постаті Тараса Шевченка на широкому тлі історії, суспільних і культурних подій епохи.

Зацікавлення Мар'яна Якубця Україною – давнє. Він народився в селі Гіновичі, що біля Бережан над рікою Золота Липа. Батько Ян був колодієм-стельмахом, мати Анна походила із спольонізованої німецької родини Кушмідерів – з Волині. Мешкало тут 120 родин, з них 20 польських. Як це бувало у мішаних селах цього регіону, розмовною мовою була українська, але вдома спілкувалися польською. Слід відзначити, що ситуація юнака з Бережанщини була специфічна. Ходив він до української і польської школи, користувався українською, польською мовами; від тринадцятого року життя ходив до польської гімназії (колись утраквістичної). Закінчивши гімназію, вчився у Львівському, Празькому і Белградському університетах. Докторська дисертація, яку Мар'ян Якубець захистив у Львівському університеті в 1937 році, була присвячена історії слов'янських літератур. Працює у львівській бібліотеці Оссолінеум, публікує статті та рецензії, праці, що відносяться перш за все до історико-літературної тематики Слов'янства (перші свої наукові студії, головно з літературознавства та компаратистичних польсько-російських літературних взаємозв'язків друкує М. Якубець на сторінках таких польських періодичних видань, як „Kurier Literacko-Naukowy", „Ruch Słowiański", „Przegląd Współczesny").

Розкриваючи його славістичне зацікавлення, керівництво Оссолінеум доручає йому«піклуватися» саме цією галуззю книгознавства, потрапляють, отже, до його рук книжки не тільки українські і російські, але також сербські, хорватські, болгарські, чеські. Саме тоді, десь у середині тридцятих років, потрапили до його рук збірки віршів Павла Тичини, Володимира Сосюри, Миколи Терещенка, які, за оцінкою М. Якубця, «характеризують кристалічну чистоту форми», ясність висловів, гідних польським скамандритам[3].

У пізню осінь 1938 року Мар'ян Якубець поїхав до Белграду. В листопаді взяв шлюб у православній церкві з Наталією Дринякович. В січні 1939 року повернувся до Оссолінеум. Літо провів з жінкою, мандруючи пішки по українських Карпатах (Чорногора, Говерля, Піп Іван), ночуючи в гуцульських колибах. Відвідали ще батьків у Гіновичах і повернулися до Львова. Були свідками, коли радянські війська зайняли місто. Мар'ян Якубець, як і раніше працював в Оссолінеумі, який перетворено в львівську бібліотеку Української Академії наук. З новою владою налагодив коректні зв'язки, став керівником одного з відділів бібліотеки. В 1940 році в літературній газеті польських комуністів „Czerwony Sztandar" оприлюднив статтю «*Mickiewicz i Puszkin»,* бере участь у курсах марксизму-ленінізму. Живо реагує на всі події, оберігає бібліотечні книгозбіри. У той час вперше зустрічається з Максимом Рильським і Олександром Білецьким, які гостюючи у Львові, відвідали бібліотеку.

Близький друг Мар'яна Якубця – професор Францішек Сєліцький, згадуючи роки його побуту під німецькою окупацією у Львові (1941 – 1944), авторитетно засвідчує, що після приходу німців він брав участь у підпільній боротьбі. Співпрацював з Батальйонами хлопськими, був співредактором підпільного органу та заступником шефа Бюро інформації і пропаганди АК. За участь у русі опору був нагороджений в 1973 р. *Krzyżem Walecznych*[4].

Ілюструючи біографію М. Якубця, треба сказати, що виростав він в українському оточенні, серед людей зацікавлених українськими проблемами. Жив у Гіновичах, поблизу українських

---

[3] M. J a k ó b i e c, *Maksym Rylski //* Ruch Literacki, 1978, Nr 4-5.

[4] F. Sielicki, *W siedemdziesięciolecie urodzin profesora Mariana Jakóbca //*SlaviaOrientalis, - 1980, Nr 3, s. 295-300.

сіл, перебував у селі Жуків, де парохом довгі роки був батько Богдана Лепкого. Згадуючи про нього багато років пізніше, у своїх спогадах напише: «Приїжджав він там час від часу. Пам'ятаю, як жуківські селяни вітали його колись на залізничній станції з цілою процесією. Був зворушений. А мені навіть не снилося, що саме я писатиму про нього біографію до «Polskiego Słownika Biograficznego»[5]. З почуттям пошани й поваги в Бережанах, ще як учень гімназії, пише про урочисте вітання глави греко-католицької Церкви, митрополита Андрея Шептицького: «Приїхав колись до Бережан і на Богослуження, котре мав правити, запрошено нас польських учнів гімназії. Стояли ми лавою, коли його врочисто впроваджували до церкви. Кинулися мені в очі величезні довгі його черевики. Я не знав, що він вболівав на *elephantiasis*... Оточений був легендою, і легенда ця до сьогодні живе однаково серед українців, як і поляків»[6]. У місті моєї молодості, говорив часто М. Якубець, чимало було людей шляхетних і мудрих. Не вони, однак, надавали йому тон. Довкола розпалювалась національна ворожнеча. Уночі з 24 на 25 березня 1944 року згинув його батько. Коли сьогодні на сторінках газет і журналів з'являються найрізноманітніші оскарження українців, Мар'ян Якубець творить правдивий, хоч і трагічний літопис. Справедливо обвинувачує обидві сторони і сягає до минувшини. З почуттям жалю згадує польсько-українські конфлікти ще з Першої світової війни. У своїх спогадах виділяє червень 1919 року. Бережани зайняло польське військо. «Місто огорнуло почуття ентузіазму. На жаль, не могли ми ним поділитися в нашій маленькій місцевості, зайнятій, як інші довколішні села, польським відділом так званих «абрагамчиків» (назва від ген. Р. Абрагама – ЯГ). Огорнені жадобою відплати, витягали вони українських хлопів з хат і били до непритомності. Безперервно чути було постріли. Насильно реквізували, витягали із стаєн останні корови, вибивали домашню птицю, нищили будівлі»[7].

---

[5]Див. „Marian Jakóbiec. Z daleka i z bliska", Wspomnienia i pamiętniki w biografię zebrane i uporządkowane
przez córkę MilicęJakóbiec-Semkowową, Wrocław 2009, s. 62.
[6]Тамже, - С. 87.
[7] Там же, - С. 44.

Зараз же після війни (1945 – 1947) Якубець працював у польському посольстві в Белграді. Звання габілітованого доктора отримав в Ягеллонському університеті з історії східних і південних слов'ян (1951). Після двох років праці в посольстві за власним проханням був звільнений і перейшов до наукової праці у Вроцлавському університеті. Став керівником кафедри русистики. Як відомий русист, що дає йому пріоритет у контактах з Москвою, активно діє в Комітеті слов'янознавства Польської Академії наук, у Польсько-радянському інституті, але водночас підтримує й ініціює, незважаючи на несприятливі післявоєнні умови, активну діяльність у галузі українознавства, стає неодмінним учасником перших починань у ділянці україністики. Паралельно з російською і південно-слов'янськими літературами, виступає з українськими темами на сторінках польських періодичних видань, літературних довідників, співпрацює з кафедрою української філології Варшавського університету.

Мар'ян Якубець – автор статей, оглядів про життя і творчість Т. Шевченка, І. Франка, М. Коцюбинського, Лесю Українку, Б. Лепкого, М. Рильського та інших. Він – редактор антології «*Українська література»,* що вийшла у 1962 році.

Історики літератури, що в майбутньому пропагуватимуть твори Тараса Шевченка у Польщі, запримітять його збірку «*Вибраних поезій»,* видану 1974 року в серії «Бібліотеки Оссолінеум», що популяризує творчість найвизначніших творців польського та світового письменства. Цей том явно відрізняється від попередніх своїм науковим опрацюванням: він супроводжується обширним оглядом про поета, примітками і коментарями, в яких подаються факти про давніші переклади і цитуються фрагментами окремих версій та списком найважливіших українських і польських публікацій про поета. В змісті біля польських назв наведено також оригінальні. Виданий у наш час том містить дотеперішній перекладацький доробок від Вл. Сирокомлі і Л. Совінського до Є. Єнджеєвича, Т. Хрусцелевського, Є. Литвинюка, Я. Івашкевича, Л. Пастернака – переклади сучасних майстрів слова, що віддавна присвятили свою увагу до української поезії. Правда, знайшлися в ньому переклади застарілі, позначені часом, знаменні для історії, але й сучасні. Значним творчим досягненням є переклади таких творів, як «*Холодний яр», «Розрита*

могила», «Чигрине, Чигрине» (переклад Є. Єнджеєвича)*, «Сова», «Ми вкупочці колись росли», Чи не покинуть нам небого* (переклад Т. Хрусцелевського), «*І станом гнучким і красою»* (переклад Є. Литвинюка) та ранні балади, політично-філософські поеми «трьох літ», ліричні твори з часів заслання і твори останніх років його життя – всього 112 творів, 22 перекладачів.

Творчим досягненням обговорюваного тому Шевченка є вступна стаття Мар'яна Якубця. Широко використовуючи критичні матеріали, дослідник на 130 сторінках творить змістовний і різнобічний нарис життя і громадсько-літературної діяльности поета, а маючи на увазі польського читача, основну увагу приділяє ролі художнього доробку Шевченка в Польщі, знайомить його з епохою Шевченка, вказує боротьбу різних політичних орієнтацій за його поетичну спадщину, врешті розкриває глибоку ідейну спрямованість і високу художню майстерність поетичного слова Шевченка. Книга зацікавила польського читача, а її тираж розійшовся дуже швидко.

Незвичайним ентузіастом творчості Тараса Шевченка, який з'явився в той час у Польщі, був і Єжи Єнджеєвич (1902 – 1975) – польський письменник, перекладач і літературознавець, автор знаменної публікації про Шевченка «*Українські ночі…»* та збірки перекладів «*Вибраних поезій» (1972).* Народився в Баварії. Як і Мар'ян Якубець дитинство і молодість провів в Україні. Навчався в гімназії міста Катеринослава (тепер Дніпропетровськ), багато подорожував, зарівно у той час, як і пізніше об'їздив уширш і вздовж Україну. Російську і українську мову засвоїв, почасти, в Катеринославі. В гімназії, до якої ходив у роках Першої світової війни, і в часі революції, вивчав латинь, церковнослов'янську та французьку і німецьку мову. Там також у 1916 році познайомився з професором Дмитром Яворницьким – істориком, етнографом, одною з постатей картини Рєпіна «*Запорожці пишуть лист турецькому султану».* Це він позував Тараса Бульбу. Володів гарною літературно-народною українською мовою, і він, за словами Єнджеєвича, збудив його зацікавлення до української мови й української культури. (Єнджеєвич переклав польською мовою книгу «*В пошуках скарбів»* Дмитра Яворницького).

Свої почуття до України і Тараса Шевченка висловив Є. Єнджеєвич в інтерв'ю газеті «Літературна Україна» в 1966 році (№

65). Згадуючи про книжку «*Українські ночі, або Родовід генія»,* зазначив: «Пишучи цю книжку, я думав про те, щоб поглибити у польських читачів любов і повагу до великого українця, одного з найбільших слов'янських поетів, друга поляків і друга всього людства. І якщо вона досягне своєї мети, вважатиму своє завдання виконаним».

Невелика за об'ємом (19 творів) збірка «*Вибраних поезій»* в його перекладах – це не звичайний передрук опублікованих вже творів. У збірці вперше польською мовою були надруковані твори, які зараховуємо до найкращих патріотичних поезій Шевченка («*Холодний яр»),* інтимної лірики («*Ми вкупочці колись росли, І станом гнучким, і красою, Не кидай матері! – казали»),* віршів з волелюбним пафосом, спрямованими проти російського царизму («*У неділеньку святую», «Чигрине, Чигрине», «Розрита могила», «Осії. Глава XIV», «Бували войни й військовії свари»).* Можна без перебільшення сказати, що польський читач вперше ознайомився із творчістю Шевченка в такому селективному виборі і вперше може відчути з найбільшою, як для перекладу, повноту патріотизму, силу його художнього слова.

Добре сталося, що саме Єжи Єнджеєвич, а не хто інший, взявся за перекладання Шевченкової прози, в якій добачав велику обдарованість генія, її зв'язок з «*Мертвими душами»* М. Гоголя, *«Записками молодої людини». О.* Герцена, «*Сентиментальною подорожжю»* Лоренса Стерна та безцінне джерело для студій над життям самого автора (див. післяслово у повісті «*Прогулка з удовольствием и не без морали* польською мовою» (1960. – 288 с.). У своєму захопленні над її достоїнствами Єнджеєвич часто повторював, що Шевченко в галузі художньої прози «випередив свій час», незважаючи на те, що в літературознавчій науці проза українського поета зараховувалася до його найслабкіших творів. Незадовільно оцінив її П. Куліш, С. Аксаков, а в наш час О. Білецький. Важливим підсумком і найпрестижнішою позицією Є. Єнджеєвича у видавничому доробку шевченкіяни є книжка «*Українські ночі або Родовід генія».* Її поява викликала широкий розголос серед української і польської громадськості, у престижних часописах друкувалися рецензії, які наголошували її вихід. В журналі „Przegląd Humanistyczny" 1971 (Nr 1) В. Стохель писав: «То не тільки багатий, охоплений у чотири частини пролог і епілог

біографії Тараса Шевченка, але також історія України, зокрема XIX віку, то енциклопедичний опис найважніших суспільних і революційних подій на території західної і східної Європи того часу».

З автором українська громадськість у Польщі організувала зустрічі, запрошувала на авторські вечори, дискусії. Пріоритет у тому мала молодь Щеціна. Але відзначали його успіх і ширші форуми. Схвальний лист, наприклад, надіслали йому студенти з Вроцлава, учасники першого симпозіуму присвяченого 130-річчю з дня викупу Шевченка з неволі. В безпосередньому листовному контакті з Є. Єнджеєвичем був відомий культурний діяч Мирослав Трухан: він вів з ним майже десятилітнє листування (в його архіві за час від 1965 р. до смерті Єнджеєвича – двадцять шість листів і кілька поштових карточок). А все почалося від книжки *Українські ночі...*[8]. Використовуючи свої контакти, Трухан популяризував його книжку скрізь і всюди: пропагував її в україномовних виданнях, повідомляв, а часто й висилав знайомим в Україні, україністам в Болгарії, Англії, Чехословаччині, знайомим у Канаді, Америці, а навіть у Москві, Ленінграді. Перше видання 6 тисяч примірників у 1966 р. і услід за ним друге – 5 тисяч було швидко розпродане.

Сама постать Є. Єнджеєвича цікава й загадкова, а з біографії – маловідома. Вмів з людьми говорити: «Може це негарно з мого боку, – говорив при першій зустрічі із щецінською громадою, що накидаюся з цією зустріччю, але серце тягне до друзів...» Приємно вас згадую, повторював у листах до Трухана і слав картки до нього з Парижа, Лондона, Москви, Ленінграда, Самарканда, часто від людей, рекомендованих Труханом.

Ми зупинимося на матеріалах, що безпосередньо стосуються нашої теми. Це стаття Є. Єнджеєвича п. з. «*Szewczenko pognębiony»,* надрукована в популярній багатотиражній газеті „Kierunki" 20 липня 1975 року (№ 29). Настільки незвичайна і особлива, що писав її Єнджеєвич вже тяжко хворий в останні дні життя, намагаючисьз усіх сил дискредитувати професора Мар'яна Якубця вже в своєму заголовкові – «Погноблений Шевченнко». У статті Є. Єнджеєвич розглядає зредагований том профессора вибраних перекладів поезій «*Taras Szewczenko. Wybór poezji» (1974).* Том виданий Мар'яном Якубцем, опинився у вогні

[8]М. Трухан. *Слідами епістлографії //* «Наша культура», 1976 № 2).

тотальної критики, тим більш дошкульної для редактора, що забрав у ній слово автор «*Українських ночей».*

Історія настільки складна, що професор вложив колосальну працю, не мало зусиль, енергії і серця, щоб дати змогу полякам познайомитися з Тарасом Шевченком. У експонованій серії «Національної Бібліотеки», присвяченій польській і світовій літературі, завершив у томі широту думок Великого поета на тлі світової літератури. Ґрунтовна праця М. Якубця отримала чимало схвальних відгуків, також обширну і науково обґрунтовану рецензію проф. С.Козака, опубліковану на сторінках „Slavii Orientalis" у 1975 р. (№ 3, С. 381 – 385).

Критика Єжи Єнджеєвича була винятково причіплива й напастницька. Він в усьому бачить недоліки. Рецензент наголошує на поганому доборі текстів для перекладів, несправедливо обвинувачує Якубця у неякісному доборі перекладених польською мовою творів, сягнув до «нездарних», «взятих на рибку» перекладів, критично оцінює давні переклади Вл. Сирокомлі, Л. Совінського, Т. Голлендера, які, за його словами, «старіються, тратять свою вартість і повинні бути раз на завжди покинуті». З відносно добрих, текстів, витягає помічені помилки, як оці, що Огризко мав на ім'я Йосафат, а не Йосиф, що *Білозерський* пише російською *Білозєрський,* а секретаря Академії мистецтв Василя Григоровича називає раз Григоровічем, а другий раз – Ґріґоровічем, що польські галицькі письменники Тимко Падура, Ян Комарніцький, Антоній Шашкевич, Спіридон Осташевський і Павлин Свєнціцький – народилися на Волині. Безпардонно осмішує такий ляпсус Ч. Ястшембця-Козловського, пропущений редактором у поемі «*До живих і мертвих...* як: *Głusi, ślepi, g ł u p c z o* (підкреслення моє). Важко також повторювати думку Єнджеєвича, що переклади О. Лапського «не повинні знайти місця у виборі Шевченкових перекладів тому, що вони «майже позбавлені рим, кожний рядок вірша має іншу довжину, інший ритм». Словом, автор статті в усьому виборі бачить «недобру книжку».

Навколо, як ніколи досі, «запахло гірким подихом», в інтелектуальних кругах велися дискусії, порушувалися питання, виникали різні підозріння: поширювалися поголоски про якісь упередження, особисті порахунки Єнджеєвича з Якубцем.

Наше культурне суспільство позитивно оцінило Єнджеєвича. В газетах і часописах з'вилися статті, згадки про його велику шеченківську книжку «*Українські ночі...»,* що є насправді величним образом цілої шевченківської епохи. Однак зовсім не зрозуміло, чому Єжи Єнджеєвич так напастливо оприлюднив свої негативні відчуття відносно «*Вибору поезій»* професора Мар'яна Якубця, людину, яка не належала до пересічних, знаходилася в колі високопоставлених польських славістів, а також помітних україністів, що давало йому пріоритет у контактах з Києвом. І вчера, і сьогодні, і завтра зацікавлений читач з великою вдячністю візьме до рук і книжку Єнджеєвича *«Ukraińskie noce albo Rodowód geniusza» (1966),* і книжку Якубця «*Taras Szewczenko. Wybór poezji» (1974)* Збагачуючись новим знанням, заглиблюючись у таїни Шевченкового слова, рецепієнт отримає чималий додатковий інформаційний матеріал. І немає сумніву, що потраплять до його рук – книги вагомі, значущі в польському шевченкознавстві, а з боку Мар'яна Якубця, добре обізнаного з шевченківською спадщиною – ґрунтовну змістовну статтю, різнобічний нарис з життя поета, біографічні довідки, коментарі, численні польські переклади.

З професором Мар'яном Якубцем доля звела мене доволі вчасно. Був я тоді студентом Краківського університету, а відтак працівником учительського Інституту освіти; я зустрічався з ним на краєвих і міжнародних форумах, на яких виголошував він доповіді на тему польської і української літератури, польсько-східнослов'янських взаємозв'язків. Перечитував акуратно і списував його україніку, яку згодом опублікував в україномовній «Нашій культурі»[9]. Близьке з ним знайомство почалося з того, коли став я його докторантом, то наші взаємини змінились, а дистанція явно скоротилася, крім офіційних семінарських занять, професор знаходив час, щоб окремо поговорити зі мною, поцікавитись життям нашої громади, а іноді самому «побалакати» про Львів, Бережани, Карпати. Подеколи звертався до мене моєю рідною мовою – говорив плавно, наче нею користувався щодня, а й сам в спогадах згадував, що в його хаті вона не була чужою.

---

[9]Г р и ц к о в я н Я. *Статті і дослідження Мар'яна Якубця про українську літературу //* Наша культура. - 1980, - № 9, - С. 3.

Навчаючись на українських західних землях у Польщі, засвоюючи історію російської імперії як славіст, обсервуючи безпосередньо окупований радянськими військами Львів, М. Якубець добре пізнав «яким правили вони миром». Він, оцінюючи дослідницький доробок радянського літературознавства, критично оцінював праці «невідповідальних писань», різноманітні «звеличування», не завжди об'єктивний підхід до української літератури, але в офіційних оцінках був обережний. Пам'ятаю, як редакція „Slavii Orientalis" попросила мене написати рецензію «*Шевченківського словника у двох томах» (1976 – 1977)*. Я звернувся до професора. Через декілька днів отримав відповідь. Ось уривки із цього листа: «Вашу рецензію прочитав я уважно і вніс свої поправки. Можете з ними погодитися або ні, але мені видається, що треба б її дещо скоротити. Залишається важке й болісне питання прізвищ, які в *Словнику* пропущено. Я довго обмірковував, що з тим робити. Розумію Вас, Ярославе, під тим оглядом редактори побили всі рекорди нечесності. Але хто з нас знає, чи не було це ціною, за яку куплено можливість цього, що є? По суті, знайшлися в ньому й місця досить відважні, як на сьогодні. Писав мені Євген Кирилюк, що готується друге видання цього *Словника*. Буде це, по суті, передрук з невеликими змінами. Побачимо, кого знову викинуть?» [10] В іншому місці згадує, що останнім часом готував нарис історії української літератури до «*Dziejów europejskiej literatury*за» ред. В. Фльоріана. «Мав я з ним чимало клопотів, не міг порадити собі з кінцевими розділами, написати їхтак, щоб бути вірним собі, тобто згідно з правдою, і одночасно нікого не вразити. Побоююсь, що дістанеться мені за це з одного і другого боку»[11].

Якубець був добре обізнаний з українською літературою, блискуче розумівся на її різних варіантах, течіях, невдачах і зривах. Знав про те і закінчив справу, як каже, висловом надто песимістичним. Можливо, під впливом – продовжує далі, – зачутої два роки тому на черговому з'їзді письменників радянської України, доповіді [Василя - ЯГ] Козаченка. Він був гордий з цього, що справа мови, якою пишеться на Україні, не найважливіша, тому що існує одна, єдина, неділима, радянська література (підкреслення

[10] Лист від 15 березня 1979 р. до Я. Грицковяна, архів власний.
[11] Лист від 10 жовтня1978 р. до Я. Грицковяна, архів власний.

– ЯГ). Як бачите, Ярославе, не можу якось зірвати з україністикою, завжди мене щось тягне в цю сторону, незважаючи на те, що після нещадної критики мого Шевченка, пера небіжчика Єнджеєвича обіцяв собі дати спокій»[12].

Тут слід тільки додати: не можна ніяк Якубцеві закидати, що він зневажливо підійшов до поетичного доробку Шевченка і пропустив твори, які не відповідали естетичним вимогам. Не годилось також обминути мовчанкою похвальних опіній книги інших рецензентів[13]. Не можна було не підкреслити його добрих намірів презентації творів, адже видав том у серії «Національної бібліотеки». Небагато було у Польщі українських митців удостоєних таким виданням.

Згадати при цьому треба й те, що рецензент виразив свої опінії крайньо негативно, зневажив і потоптав творчу увагу Якубця до Шевченка. Це й зумовило те, що він загальмував дальшу свою працю в галузі україністики. Нагадаємо, що польський дослідник збирався написати ще чимало на цю тему. Виразниками цього є численні згадки в різних виданнях, працях, листах чи в звичайних розмовах. І не були вони абсолютно другорядні. Збирався написати книжку про Шевченка, обмірюючи його очима поляків, виявити окремо героїку українських дум і сказати слово – вагоме й незабутнє про Івана Франка. У листі до мене від 12 лютого 1980 року пише: «Я вже колись згадував Вам, Ярославе, про підготовку в Інституті слов'янознавства ПАН історії української літератури. Щойно сьогодні погодивсяі дав згоду обняти функцію координатора цієї праці, написав методологічні принципи роботи і пропозиції її обговорення на нараді, також при Вашій участі».

Одначе цих обіцянок М. Якубець не дотримав. До україністики знеохотили його виступи Є. Єнджеєвича. Не приховував цього і голосно повторював на принагідних зустрічах. Не спричинювалися до творчої активності, запевне, й події – протягливий неспокійний час «Солідарності», у якій Якубець, на жаль, не брав участі, хоч віддавна душею усвідомлював собі

---

[12] Там же.

[13] Вони зареєстровані в бібліографії М. Якубця (Див. SlaviaOrientalis, 1987, Nr. 1-2)

ситуацію наших обох народів і їхню залежність від імперського сусіда. У 1980 році перейшов на пенсію.

Людмила Грицик, проф. (Київ)

Плюралістична парадигма грузинської шевченкознавчої компаративістики

Становлення і розвиток грузинської шевченкознавчої компаративістики тісно пов'язані зі становленням порівняльного літературознавства як у Грузії, так і в Україні. Їй властиві ті ж риси, які визначали обличчя позитивістської фази порівняльного літературознавства, суть якої Е.Касперський окреслив так: «… літературна компаративістика не обмежується до рефлексії про порівняння… Її головною метою є пізнавальне осягнення своєї, чужої й загальної літературної дійсності … пов’язаної багатьма стосунками з іншими царинами письменства й культури…» (1). Визначальними були контактно-генетичні зв’язки, а відтак репрезентовані форми, спричинені ними: запозичення, впливи, наслідування, рецепція, переклади, переспіви, тощо. Вони супроводжувалися накопиченням багатого фактичного / ілюстративного матеріалу, який осмислювався за допомогою відповідних підходів. «Сфера зацікавлень», як правило, була зумовлена контактами літератур, окремими постатями, творами: напр. родинними стосунками Ізяслава Мстиславовича, оздобленням Лаври, перекладами творів П.Могили, Д.Туптала, виконаними царями-поетами, дослідженнями М.Цертелєва, подвижницьким життям Д.Гурамішвілі, руставелезнавчими інтересами, вирішенням проблеми «кавказького мосту» (2) чи шляхами «Повісті про Варлаама і Йоасафа»… або подорожами на зразок «Подорожі в Малоросію» П.Шалікова (3).

Багато фактів загубилося в часі, інші й досі не включені в поле вивчень, відтак цілком зрозумілою є думка Г.Леонідзе, що «конче потрібною справою [є] зібрати всі наявні матеріали грузинсько-українських зв’язків, … розшукати публікації в періодичних виданнях минулих століть, статті й кореспонденції, які містять у собі важливі факти». (4) Це стосується діяльності

Е.Андрієвського й В.Туманішвілі, своєрідного грузинського осередку в Одесі, згаданого Й.Меунагрією, О.Баканідзе, Д.Еріставі, взаємин О.Сараджишвілі й О.Навроцького, яких називають М.Павлюк та О.Баканідзе, а особливо – уважного вивчення «лінії життя» художника, слухача Петербурзької Академії мистецтв, колишнього кріпака поета – романтика О.Чавчавадзе, Шевченкового колеги по Академії Г.Майсурадзе – живописця, вчителя малювання Кутаїської гімназії, де тоді навчалися Н.Ніколадзе, А.Церетелі, якого з часом доля звела із Т.Шевченком. «Ці категорії – контакту чи його відсутності, близькості та відстані, спорідненості й різниці, відповідності й іншості, - спостерігає польський компаративіст Е.Касперський, - зрештою доповнюють одна одну» (1, 519). Так, як, скажімо, доповнювала знання про українське слово діяльність українських театральних труп М.Старицького, М.Кропивницького, О.Суходольського – О.Суслова, М.Садовського. (5). О. Баканідзе наводить такий приклад: коли 1893 року С.Хундадзе було перекладено з «Наталки-Полтавки» «Віють вітри, віють буйні», твір приписали Т.Шевченкові, що відомий поет Й.Грішашвілі пояснював так: «інші народи вважають, що все найкраще в українській літературі належить Шевченкові». (6)

Друга половина XIX ст. внесла помітні зміни в грузинсько-українські порівняльні студії, пов’язані не лише з появою різних за характером емпіричних досліджень, а й пошуками тих чинників, які б «привідкривали спорідненість явищ», орієнтували на поліцентричні концепції національних літератур. (1, 518). Важливим при цьому було те, що в центрі грузинсько-українських порівняльних студій постали знакові постаті Т.Шевченка й А.Церетелі. Перша й остання зустріч поетів, яка відбулася у Петербурзі на квартирі професора російської історії М.Костомарова 1852 року, засвідчила інтерес не лише до відмінного/ іншого, але й спільних моментів історико-культурного розвитку обох народів. Це стосувалося і письменства, і жанрів усної народної творчості, проблем національної ідентичності, релігії, звичаєвого права. «Як багато спільного в цього народу з нашим! - зауважив він» (Т.Шевченко – Л.Г.), - цитує А.Церетелі українського поета. (7). Через різні канали – передовсім діяльність Петербурзького грузинського земляцтва до якого входило чимало

грузинських письменників, громадських діячів, київського, харківського, слухачів Київської духовної академії, серед яких були і всесвітньо відомий з часом «давник» К.Кекелідзе, поет і перекладач Н.Ломоурі, публікації Шевченкових творів у Петербурзі, оточення, в якому перебував український поет, резонанс, викликаний «Кобзарем», постать Шевченка входила в поле грузинської суспільно-культурної думки, викликаючи ще за життя поета неабиякий інтерес до нього. «… Я вперше зрозумів з його слів, - згадує А.Церетелі, - як треба любити батьківщину й свій народ» (7, 153). Його, міркував О.Гончар, посилювали й «грізні ритми» Шевченкового «Кавказу» (8)

60-80 роки XIX ст.. привносять у грузинське письменство не лише нові українські матеріали (напр. виступи/ огляди у періодичних виданнях на кшталт «Іверії», «Дроеби» - Н.Ломоурі, Н.Ніколадзе, О.Сараджишвілі, І.Чавчавадзе. 1881 року на сторінках «Іверії» в перекладі Н.Ломоурі була надрукована Шевченкова «Наймичка». Основною темою, проблематикою, поетичним сприйняттям світу, вона була типологічно схожа до творів, які з'являлися в грузинській літературі (І.Чавчавадзе, А.Казбегі, В.Пшавела, Е.Ніношвілі)

Важливим чинником у відкритті/ пізнанні Т.Шевченка в Грузії була діяльність висланого за участь у діяльності Кирило-Мефодіївського братства М.Гулака – постаті авторитетної і популярної в Закавказзі. Людини, що, як і О.Навроцький, знала й перекладала Ш.Руставелі, фольклор. Грузино-українські взаємини цього періоду визначили основні види порівняльних студій, які активно розвивалися на початку XX ст.

До такого висновку схиляється й грузинознавець О.Мушкудіані. Визначаючи серед найбільш поширених із них (безпосередніх і опосередкованих) до кінця XIX ст., автор звертає увагу й на інші (нові форми, властиві початкові XX ст.(3, 18), поява яких спричинена насамперед тим, що в поле зору грузинських науковців потрапляють твори Т.Шевченка, І.Франка, Лесі Українки, в діяльності і творчості яких грузинська література посідала особливе місце (напр., публікації «Зорі», «Ради») грузинська література в особистій бібліотеці І.Франка, переклади П.Грабовського, Б.Грінченка, ювілейний лист українських письменників до Іллі Чавчаладзе з нагоди його ювілею: серед

підписантів – М.Коцюбинський, В.Самійленко, Б.Грінченко і тут же – крилаті слова Шевченкового «Кавказу»: «Борітеся - поборете»)

Я далека від думки про те, що запропонована О.Мушкудіані періодизація грузинсько-українських взаємин (п'ять періодів) (3. 19) прийнятна, але висновки, погляд дослідника на роль перекладу українських творів як важливої форми літературних взаємин і матеріалу для компаративних студій (у тому числі й творів Шевченка) безперечні. «Освоєння творчого надбання Шевченка, - підсумовує автор, - стає одним із найголовніших завдань грузинських … перекладів» (3.45). Думку про «захоплення [грузин – Л.Г.] … пам'яттю Гомера України – Тараса Шевченка», підтверджує й А.Кримський, вони «з любов'ю говорили про його поезію», «не раз у розмовах зі мною висловлювали своє схиляння …» (9). Чим активніше / частіше апелюють до творів Т.Шевченка, тим очевидніші мотиви, які спричинюють інтерес до вивчення грузинських перекладів Шевченка. Тематична, ідейна домінанта Шевченкових творів, її опертя на народні традиції, національні мотиви були близькі й грузинським рецепієнтам й органічно входили в грузинську літературу, спричинювали співвідносити типологічно схожі явища «Збагатити» грузинську літературу Шевченковими перекладами закликає Я.Гогебашвілі; Про своє захоплення генієм українського поета говорить О.Гарсенашвілі («Значення поезії Тараса Шевченка», «Поет України Тарас Шевченко»). Такі думки, безперечно, можна вважати не тільки «підґрунтям для інтенсивного перекладання» (21, 178), але й компаративного зіставного вивчення. Унікальним підтвердженням цього є матеріал, на який я натрапила в монографії О.Мушкудіані – знайомство грузин зі спадщиною Шевченка у списках (це ще один шлях до Шевченкового слова). У відділі рідкісних книг Державної бібліотеки Грузії ним було знайдено зошит зі 118 сторінок українського тексту. Цей рукопис був придбаний 1939 року у С.Мікеладзе. В зошит уклеєний твір «До Т.Шевченка» (Ксерокопія зберігається у відділі рукописів Інституту літератури ім. Т.Шевченка). Очевидно, мова йде про «Свято Тараса на чужині» А.Кримського, яке автор включив до кавказького поетичного циклу. (10) Про непоодинокі спроби зіставляти /порівнювати (чи то в публіцистичних виступах, статтях, наукових дослідженнях)

творчість грузинських поетів, у першу чергу А.Церетелі й Т.Шевченка згадує і Г.Наморадзе, відомий перекладач із грузинської, який жив в Україні. Т.Шевченко стає символом української літератури, і звернення до «віщого духа поета» символізувало всю українську літературу. «Що всім нам було відомо про українську літературу зовсім недавно? – пише в есе «Українська феміда» патріарх грузинської літератури К.Гамсахурдіа. – Ми знали звіддаля Шевченка і його поезію, і він, єдиний, уособлював для нас усю українську літературу» (11).

З різнорідного матеріалу, в якому живе Шевченкове слово, апеляції до Шевченка, у зв'язку із ситуацією в грузинській літературі початку ХХ ст.. вимальовується нова парадигма зіставлення його творчості із творами інших грузинських авторів – типологічні студії, визначальними у яких є рівень тематичний, що передбачає зіставлення тем, ідей, образів тощо. До традиційного вивчення контактно-генетичних взаємин, де постать Шевченка залишається центральною упродовж другої половини ХІХ століття, долучаються методики порівняльного зіставлення. Чим це викликано і як це можна пояснити? «Якщо генетичні студії, - міркує М.Ільницький, - зосереджуються на історичному контексті генетичних та еволюційних … даного явища, то зіставне… переносить предмет у сферу пізнавальних експериментів і, порівнюючи низку різнорідних явищ, саме творить свій зіставний контекст» (12). Розширення порівняльних контекстів («коли контекстом літературного явища, за М.Ільницьким, стає вся література») допускає прочитання/ вивчення Шевченка в широкому контексті української, грузинської та інших літератур, особливо літератур недержавних націй. Життя і творчість Т.Шевченка входить у грузинську літературу. На початку ХХ ст.. вона є об'єктом цілої низки літературознавчих досліджень, які започаткували грузинське шевченкознавство (Я.Гогебашвілі, О.Гарсенашвілі, М.Насірадзе, Г.Наморадзе), і вводили творчість Т.Шевченка в національний літературний процес. Спадщина Т.Шевченка (найбільше поетична) уже на початку ХХ ст.. репрезентувала в грузинській літературі зв'язки зовнішні (за Д.Дюришиним) не лише як матеріал, що розширює обрії знань про чуже/ інше, але й як «передумову для дослідження власне

літературної проблематики», яка, поєднуючись зі сферою внутрішньоконтактною, активізувала типологічну (13).

Тобто, завданням таких вивчень було не лише розкрити «функціональне значення фактів», а й особливості входження їх у літературний процес. Різні форми літературних взаємин потребували різних типологічних підходів, у тому числі й до вивчення явищ. Це стосувалося насамперед художнього перекладу, точніше різних принципів відображення першотвору, що засвідчували не лише можливості мови рецепієнта, а й рівні сприйняття оригіналу, (Останні передбачали появу Шевченкових творів, виконаних різними авторами, як, наприклад, п'ять перекладів «Кавказу» грузинською), сричиненість відбору текстів для перекладу, - потреби/ запити літератури – рецепієнта. «…добір, - зауважував А.Царетелі на сторінках свого журналу, - має свої особливості і закони» (3.115)

Не перебільшуючи, ослід за О.Баканідзе О.Мушкудіані констатував, що перекладами творів Т.Шевченка «починається новий етап освоєння грузинсько-українських взаємин». Рівень його на початку ХХ ст. (приблизно до 60-х рр.) репрезентований працями Л.Асатіані, В.Імедадзе, Г.Надарешвілі). Якщо у студіях 50 – початку 60 рр. акцент О.Баканідзе зроблений в основному на прямих та опосередкованих контактах, геополітичних чинниках, що спричиняли інтерес до різних аспектів творчості, виявленні типологічно спільного в темах, образній системі (напр., образі Прометея), світогляді Шевченка і грузинських письменників, то компаративні студії кінця 60-х рр. і дотепер (маю на увазі останню монографію О.Баканідзе (14), розвідки Р.Хведелідзе, Н.Наскідашвілі, Г.Кванталіані, недавні публікації Р.Чілачави(15) засвідчують тяжіння до типологічної сфери, де пріоритетною є порівняльна поетика, комбінування, за М.Ільницьким, порівняльно-історичного та зіставно-типологічного підходів (рівні тематологічний, жанрово-стильовий, авторського ідіолекту тощо). До речі, першим таким дослідженням можна вважати «залікову» роботу слухача Харківського університету, по тому відомого грузинського перекладача Тараса Шевченка (48 творів) М.Кінцурашвілі (Ясамані). Вона була виконана під керівництвом

М.Сумцова і називалася так: «Шевченко, Кольцов, Нікітін (спільні мотиви)».[14]

Якщо на початку XX ст. у темі «Т.Шевченко і грузинська література» визначальним був інтерес до схожості суспільно-типологічних, за синхроністичною таблицею Д.Дюришина, (13.117-190), у середині XX ст. – літературно-типологічних, що більше акцентували на єдності проблематики і поетики, то в сучасних (кінець XX – поч. XXI ст.) – акцент на психолого-типологічних подібностях, тому, що компаративісти пов'язують із «моделями духовної організації творчих індивідуальностей і особливостей творчого процесу» (13.128). (Напр., прочитання Шевченкового «Кобзаря», зокрема поезії «Думи мої, думи мої» в контексті творчості грузинських поетів-романтиків – Н.Бараташвілі, О.Чавчавадзе, поезій на історичні теми, лірико-романтичних балад), «багатовимірності нібито романтичної колізії» (І.Дзюба) (16), «Катерини» й подібних та відмінних моментів у творах О.Чавчавадзе, Н.Бараташвілі, Гр.Орбеліані, що, окрім усього, автор пояснює самобутністю як грузинського, так і вкраїнського романтизму. Значну увагу в грузинському шевченкознавстві приділено порівняльному вивченню версифікаційних систем (17),(15), психологічним аспектам перекладання, функціональності перекладів із Шевченка (3, 105 – 162), особливостям рецепції Шевченкової поезії в різні періоди історико-літературного розвитку (напр., принципам відбору художніх творів для перекладу, відображенню індивідуальності автора оригіналу в перекладі). По тому, як напрацьовувався досвід художнього перекладу з української мови грузинською, вироблялися основні методи відтворення першотвору (як прозового, так і поетичного), змінювалися й підходи до оригіналу, освоєння його смислів: «освоєння смислів вихідного твору, - зауважує Н.Гарабовський, - інколи вимагає сприйняття значних смислових блоків, які перевершують рівень окремого поняття»

---

[14] Переклади М.Кінцурашвілі із Шевченка детально проаналізовані О.Мушкудіані на основі публікацій та матеріалів фонду М.Кінцурашвілі в Літературному музеї Грузії. // Мушкудіані О. Українсько-грузинські літературно-культурні зв'язки 20-30-х років XX століття. – К., 1991. – С.87-118; Мушкудіані О. З історії українсько-грузинських літературно-культурних взаємин XIX – початку XX ст. – К., 1986. – С.125 – 131.

(18). Двадцять існуючих перекладів «Заповіту» грузинською мовою – два останні – О.Мушкудіані й Р.Чілачави – дають можливість спостерегти, як змінюється розуміння цих смислових блоків, що зумовлює різночитання і по-різному розставлені акценти (напр., у М.Кінцурашвілі (Ясамані), який перекладав Шевченка з оригіналу і в процесі відображення його, як видно, часто послуговується методом, що його етнолог В.Янів називає «методом залученого спостереження» (19). Суть його чи не найточніше виклав М.Костомаров: «Історик повинен вивчати все те, що у світі людському ставить на розумну істоту печатку розпізнаваності, тобто, місце і час, народ і вік» (20).) М.Кінцурашвілі (Ясамані) якийсь час жив в Україні, перебував в оточенні українських письменників, спілкувався з О.Олесем і, як видно, готував підрядники для перекладів. Середовище також сприяло «входженню» перекладача у світ українського слова і, головне, найбільше позначилося на доборі Шевченкових творів для перекладу.

Таким чином, від 1877 року, коли з'явилися перші переклади з Шевченка («Наймички»), і до поч. XXI ст.. грузинська шевченкознавча компаративістика виробила різні парадигми вивчення, рецепції його творчості: 1) найбільш поширеними, якими відбувався процес входження Шевченка у духовний простір Грузії, можна вважати епістолярну спадщину А.Церетелі, І.Чавчавадзе, М.Кінцурашвілі, К.Гамсахурдіа та ін., спогади, поширювані рукописні списки; 2) особисті прямі й опосередковані контакти (М.Драгоманов, М.Гулак, О.Навроцький, А.Кримський, Леся Українка, К.Кекелідзе та ін., Шевченко – Г.Майсурадзе, А.Церетелі та ін.); 3) значну роль у рецепції Шевченка в Грузії відіграли українські театральні трупи.

Форми, яких набували грузинсько-українські взаємини у кінці XIX – на початку XX ст., – активізували художній переклад, його зовнішні, популяризаторські, і внутрішні функції. Р.Чілачава «першим поціновувачем яскравої особистості Шевченка» вважає Д.Кіпіані, який у листі до Грузії від 10 листопада 1860 року писав про свої враження від літературного вечора у Петербурзі: «Читали: Бенекдиктов – чудово, наш Полонський… добре; Майков – чудово, Достоєвський, Писемський – так собі, і Шевченко –

малоросійський поет і художник - пречудово» (21). Але початок популяризації Шевченкової поезії в Грузії пов'язує все ж із перекладом «Наймички», надрукованої в «Іверї» у травні 1881 року (21.177).

Саме завдяки перекладам у грузинську літературу ХХ ст. входить тема Шевченка як тема України (твори М.Кінцурашвілі, К.Гамсахурдіа, Г.Леонідзе, С.Чиковані);

Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. відзначені спробою ґрунтовного осмислення постаті Т.Шевченка в грузинському літературознавстві (О.Барамідзе, Л.Асатіані, Б.Жгенті, В.Імедадзе, Г.Надарейшвілі, О.Баканідзе, О.Мушкудіані);

В історико-літературних за характером дослідженнях посилюється компаративний аспект. Спостерігається при цьому поєднання генетико-контактних і типологічних підходів (О.Баканідзе, О.Мушкудіані, Р.Чілачава, Н.Наскідашвілі, Г.Кванталіані, Олександра Мушкудіані). Серед рівнів компаративного вивчення творів Шевченка визначається порівняльна поетика. Широким контекстуальним аналізом супроводжується тематичний рівень.

Це найбільше властиво студіям, наближеним до постколоніальних (О.Мушкудіані, Н.Наскідашвілі). Стимули були різні. Один із них Р.Чілачава пояснює так: «… «Кавказ» не лише про Кавказ, Шевченко висунув глобальне політичне звинувачення національній і соціальній політиці самодержавства, яке воно втілювало скрізь – і в Кавказьких горах, і в пустелях Середньої Азії, і на величезних просторах Сибіру та Далекого Сходу…» (21, 178). Окремі порівняльні дослідження відзначені спробами вийти на рівень літературних стилів (романтизм у творах Т.Шевченка і грузинських романтиків О.Чавчавадзе, Гр.Орбеліані, Н.Бараташвілі (О.Мушкудіані, Р.Чілачава), що, як зазначають дослідники, зокрема Д.Наливайко, М.Ільницький, є актуальними як в українській, так і світовій компаративістиці.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Касперський Е. Про теорію компаративістики. // Література. Теорія. Методологія. Пер. з пол.С.Яковенка. Упор. Д.Уліцької. – К., 2006. – 518 с.

2. Проблема «кавказского моста» в украинской компаративистике конца XIX – начала XX века. // «Еко сахіелі» (груз., рос.), 1991. - №1. – С.87-98;
3. Мушкудіані О. З історії українсько-грузинських літературно-культурних взаємин XIX – початку XX ст. – К., 1986. – С.39
4. Від упорядника // Райдужними мостами. Українсько-грузинські літературні зв'язки. – К., 1968. – С.5.
5. Баканідзе О. Грузинсько-українські літературно-мистецькі взаємини.(груз. мовою) – Тб.: «Ганатлеба», 1982. – С.130-186.
6. Баканідзе О. Грузинсько-українські літературно-мистецькі взаємини. – К., 1984. – С.136
7. Церетелі А. Зустріч з Т.Г.Шевченком // Райдужними мостами. Упорядкування О.Новицького. – К., 1968. – С.153
8. Гончар Олесь. Шляхами дружби // там само. – С.6
9. Академик А.Крымский. Народ расправил свои крылья // «Сов. Украина», 1941. – 25 февраля
10. Кримський А. Белетристичні писання. Пальмове гілля. Екзотичні поезії. Частина I-II. – К., 1923. – С.62. Див також: Сарбей В. Академік А.Ю.Кримський і Грузія. // Райдужними мостами. – К., 1968. – С.241-255.
11. Гамсахурдіа К. Українська феміда. Переклад Р.Чілачави. – К., 2005. – С.75
12. Будний М., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. – К., 2008. – С.115-116
13. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. – М., 1979. – С.103
14. Баканідзе О. Тарас Шевченко. – Тбілісі, 1989 (груз. мовою). Див також: Баканідзе О. Українська література. У трьох томах. (груз. мовою) – Тб.: Тбіл. ун-т., 2004
15. Чілачава Р. Велика трійця (Т.Шевченко, І.Франко, Леся Українка). Вступ, переклад Р.Чілачави. – К.: Етнос., 2005
16. Дзюба І. Тарас Шевченко. Життя і творчість. – К., 2008. – С.105

17. Мушкудіані О. Українсько-грузинські літературно-культурні зв'язки 20-30-х років XX століття. – К., 1991. – С.87-118.
18. Гарбовский Н. Теория перевода. – М., 2004. – С.8
19. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології. – Мюнхен., 1993. – С.8
20. Костомаров Н. Об историческом значении русской народной поэзии // Костомаров М. Слов'янська міфологія. Вибрані праці з фольклористики й літературознавства. – К., 1994. – С.46.
21. Чілачава Р. Триптих про Шевченка. // Чілачава Р. Дві столиці. – К., 2002. – С.176.

Наталія Рокіцька, доц. (Тернопіль)

ББК 83.07+81.432.4-73
УДК 81' 255.4 = 112.2

Німецькомовна Шевченкіана

(від Обріста до Єнсена)

У статті проаналізовано питання рецепції творчості Тараса Шевченка у німецькомовному середовищі. Особлива увага приділена інтерпретації «Кобзаря» у країнах Австрії та Німеччині від Обріста до Єнсена.

Ключові слова: *рецепція, взаємодія культур, творчість Тараса Шевченка, німецькомовне середовище.*

In the article the problem of reception of Taras Shevchenko's creative work in the German-speaking environment is analysed. Special attention is paid to the interpretation of «Kobzar» in Austria and Germany from Obrist to Yensen.

Keywords: *reception, interaction of cultures, Taras Shevchenko's creative work, German-speaking environment.*

В статье проанализированы вопросы рецепции творчества Тараса Шевченко в немецкоязычной среде. Особое внимание уделено интерпретации Кобзаря в странах Австрии и Германии от Обриста до Енсена.

Ключевые слова*: рецепция, взаимодействие культур, творчество Тараса Шевченко, немецкоязычная среда.*

Великий Гете у своїй книзі «Максими і рефлексії» стверджує: «Коли ми те, що знаємо, находимо викладеним іншою методою або навіть чужою мовою, то воно набуває якогось дивного чару новости і свіжого вигляду» [Гузар1999:13]. Ця думка стає влучною і продуктивною при ознайомленні не лише з перекладами та критичним осмисленням літературної спадщини Кобзаря німецькою мовою, а й великою мірою дає уявлення також і про етапи, характер освоєння української літератури взагалі. Рецепція Тараса Шевченка в Австрії та Німеччині найповніше відбиває еволюцію й динаміку міжлітературних зв'язків з Україною впродовж їхнього розвитку.

Перша згадка про Шевченка в німецькомовному середовищі з'явилась ще за його життя у ляйпцігському журналі «Jahrbücher für slawische Literatur, Kunst und Wissenschaft» («Щорічники слов'янської літератури, мистецтва і науки»), який 1843 р. вмістив побіжний відгук-анотацію про поему «Гайдамаки». Цей журнал, що його видавав серболужицький славіст Ян Петер Йордан, звернув на неї увагу німецькомовного загалу.

Автор повідомлення стверджував, що українська мова, яку реакційні російські та зарубіжні критики сприймали, як таку, що не здатна на самостійне існування, може стати основою для розвитку літератури національної. В цьому, а не в помилковій оцінці поеми, лежить позитивне зерно даного відгуку.

Першим, хто звернув увагу на цей відгук і передрукував його в журналі «Зоря» (1886), був Іван Франко; з приводу думок анонімного рецензента літературознавець зауважив: «Забавне непорозуміння! Якраз найнаціональнішій поемі Шевченка закидається недостача національної ціхи! Зрозуміти се можна тільки тоді, коли уявимо собі, що до того часу неодмінними признаками всякого українського твору вважались гумор і сентиментальність, супроти котрих простота і могучий пафос Шевченка справді мусіли видатись чимось непривичним, несподіваним, ну – і не національним» [Зоря 1886:102].

Відомий український вчений, автор праць присвячених вивченню творчості Кобзаря Микола Зимомря вперше у 1970 р. натрапив на німецькомовні переклади двох творів Тараса Шевченка «Ой люлі, люлі, моя дитино» (1848р.) та «Зацвіла в

долині» (1849р.) Вони появились в «Журнале отечественной и зарубежной литературы» 7 липня 1888р. Автор даних перекладів не подає повністю своє прізвище, а лише – криптонім «М.Н.», М. Зимомря вказує, що такий криптонім належав Міхаелю Габерланду, автору цікавої книги «Дух стародавніх індійців». Проте вчений сумнівається, що блискучі інтерпретації даних творів Шевченка належать саме йому, адже «…в перекладі цих віршів є такі місця, які художньо майже не поступається оригіналу тексту. Перекладачу вдалось створити в трансформації внутрішню динаміку творів Шевченка, відповідники – точні і художньо виразні» [Зимомря 2003:34].

Праці М.Зимомрі збагатили німецькомовну Шевченкіану. Зокрема, у 1976 році в Берліні з'явилося велике монографічне дослідження «До сприйняття творчості Тараса Шевченка в німецькомовних країнах».

У контексті прочитання Шевченкового слова варто вирізнити автобіографію Кобзаря в німецькомовному перекладі, що побачила світ у Ляйпціґу ще за життя поета в 1860 році. М.Зимомрі як науковцеві пощастило першим в Україні подати цей вагомий факт і встановити ім'я перекладача. Як ця промовиста німецькомовна інтерпретація, так і справа з виданням у 1859 році Шевченкової збірки поезій у Ляйпціґу – все це не обійшлося без невтомного **Пантелеймона Куліша** (1819–1897), талановитого перекладача творів Гете, а також пристрасного популяризатора творчості Т.Шевченка в Німеччині.

У 1973 році німецькі та українські вчені-славісти, серед них Е. Райснер, І. Журавська, Я. Погребенник натрапили на прижиттєвий переклад автобіографічного листа Шевченка до редактора журналу «Народное чтение» від 10 червня 1860 року в науковому додатку до німецької газети «Leipziger Zeitung» («Ляйпціґська газета»). Вступна стаття про поета, що передує перекладу, підписана криптонімом «Ф.Ф.» Вчені гадають, що вони належать одному автору, але залишається загадка кому. Не виключено, що переклад та супровідне слово до нього про Кобзаря здійснив хтось із його знайомих німців, про яких читаємо у повісті «Художник» «Вы замечаете, что все мои знакомые – немцы. Но какие прекрасные немцы! Я просто влюблен в этих немцев».

Можна також вважати, що Шевченко міг знати про цю публікацію, хоч згадки про неї в його листах не знаходимо.

Ляйпціґський журнал «Die Gartenlaube» (1862р. №28) помістив публікацію «Життя російського поета», в якій повідомлено про смерть Тараса Шевченка, його віднесено до поетів, які належать усьому світу. Йдеться про велику любов поета до України, а поезія Кобзаря сповнена волелюбним духом. Відгук закінчується словами: «Глибоке і щире чуття, досконала форма і мелодійна мова – ось характерні риси поезії Шевченка» [Погребенник 1989:171].

Відома українська літературознавець, перекладач Анна-Галя Горбач вважає, що перше ширше ознайомлення німецькомовного читача з постаттю Шевченка пов'язане з буковинськими культурними колами 70-х років XIX століття. Йдеться про тих письменників, яким була доступна як німецька, так і українська мови. Ініціатива походила від ***Йоганна Ґеорґа Обріста*** (1843 – 1901) – тирольського поета, який декілька років працював гімназіальним учителем на Буковині й залишив помітний слід у культурі краю. Зацікавлення Обріста українською культурою знайшли своє відображення у популяризації творів великого Великого Кобзаря, – у 1870 році він оприлюднив у Чернівцях невеличку книжечку «Taras Grigoriewicz Szewczenko. Ein kleinrussischer Dichter. Dessen Lebensskizze samt Anhang, bestehend aus Proben seiner Poesien, in freier Nachdichtung» («Тарас Григорович Шевченко, малоруський поет. Нарис його життя з додатком, що містить проби його поезії у вільному перекладі»). Видання включало в себе 14 переспівів віршів і поем Шевченка, серед яких були «Гамалія», «Іван Підкова», три частини з поеми «Гайдамаки», «Тарасова ніч», «Русалка», «Заповіт», «Утоплена». Перекладач, який у своїй власній творчості тяжів до романтизму, виявив найбільший інтерес до ранніх романтичних віршів і балад Шевченка. Це було перше чужомовне видання Шевченка, здійснене у книжковій формі, яке з'явилося в час, коли український поет був ще майже невідомий на Заході.

Для Обріста Кобзар – «велично одухотворений співець волі», «співець всього прекрасного і доброго, співець правди і мученик вільного слова» [Obrist 1870: XXIV], «десятирічна жертва тиранства, другий Прометей, сточений тугою по своїй скатованій

батьківщині і безсилою гризотою по своїй незаслуженій долі» [Obrist1870: XXIX]. Треба відзначити, що переклади Обріста були лише додатком до книги про Тараса Шевченка й лише спробою вільних переспівів. Він користувався для цього виключно прозовими підрядковими перекладами, зробленими на його прохання С. Воробкевичем та іншими буковинськими письменниками. На жаль, австрійський поет не зміг досконало передати німецькою мовою першотвір, позаяк підрядковий переклад – це власне дослівний переклад твору й лише перший етап на шляху до художнього перекладу. Зважаючи на це, переклади Ґеорґа Обріста зазнали чимало критики та й сам перекладач усвідомлював недосконалість власних спроб. Втім багато дослідників наголошують, що велика заслуга Обріста полягає саме в тому, що він започаткував цю справу і можна стверджувати, що саме Ґеорґ Обріст є фундатором німецькомовної шевченкіани. Цим самим Ґеорґ Обріст привернув увагу німецьких дослідників Й.Шерра, В.Каверава, В.Фішера та ін. до української літератури. На книжку Обріста згодом посилаються всі перекладачі творів Шевченка. Згадка про поета міститься і в німецьких довідниках та енциклопедичних словниках Майєра, Брокгауза та ін.

Поштовхом до глибшого і ґрунтовнішого зацікавлення і ознайомлення німецькомовного читача з життям і творчістю Шевченка стає налагодження взаємозв’язків між українською та німецькою літературами. В процесі перекладання та критичного тлумачення творів Шевченка німецькою мовою важливу роль відіграли українські письменники, які жили в Галичині й Буковині, що до 1918 року входили до складу Австро-Угорщини. Поширенню спадщини Шевченка на цій території сприяли Юрій Федькович, Ксенофонт Климкович, Ольга Кобилянська, Петро Скобельський, Сильвестр Яричевський, а також Іван Франко, якому належить близько 30 перекладів творів, в тому числі й знаменитої поеми «Кавказ»).

Остання чверть XIX століття ознаменована, з одного боку, зростанням авторитету рідного слова, а з другого – зацікавлення прогресивних і популярних кіл Австрії та Німеччина українською культурою. Завдяки статтям-розвідкам, перекладам творів Кобзаря, що з'являються у віденській, берлінській, ляйпціґській

періодиці та в німецькомовних історіях зарубіжних літератур, Шевченко гідно входить в європейську культуру.

Німецькомовну шевченкіану продовжують Л.Габерман (його переклади не збереглися), В.-У.фон Франквель, В. Каверау, К.-Е.Францоз, з під пера якого виходять ґрунтовні напрацювання: «Українці та їх співець» (1887), «Тарас Шевченко» (1878), «Українські поети» (1889), згодом вміщені у книзі «Vom Don zur Donau» («Від Дону до Дунаю», 1878).

В кінці 70-х років почав перекладати Кобзаря німецький поет і перекладач ***Віктор Умляуфф фон Франквель*** (1836 – 1887). На особливу увагу заслуговує його переклад поеми "Кавказ" (оприлюднено в лейпцігській збірці «Нові вірші Пушкіна і Шевченка» (1859) та у першому томі «Поезій Тараса Шевченка» (Львів, 1867). Разом із вступною статтею поему «Кавказ» опубліковано у виданні «Magazin für die Literatur des In-und Auslandes» (1883) . "Шевченко, - констатує Умляуфф, - найвизначніший український поет. Його полум'яну любов до народу…перевищує лише палаюча ненависть до тиранії…". Німецький поет свідомо **б**ажає познайомити читача з політичною лірикою Шевченка, до якої не зверталися в той час фахівці, перекладає названий твір, відтворює не лише метрику оригіналу, а й подає римований переклад німецькою мовою. У вступній статті до поеми Франквель порівнює українську мову за милозвучністю з італійською, подає основні моменти з життя і творчості Кобзаря і підкреслює «…його полум'яну любов до народу і до своєї батьківщини, до волі перевищує лише палаюча ненависть до тиранії, до поневолювачів його народу» [Погребенник 1989: 175].

Переклади Віктора Умляуффа фон Франквеля стали подальшим кроком у засвоєнні німецькомовного Шевченкознавства, цілком новою спробою художньої трансформації оригіналу.

Особливу роль у збудженні інтересу до творчості геніального українця відіграв австрійський письменник і літературознавець ***Карл-Еміль Францоз*** (1848 – 1904), який у своїх статтях і розвідках (написав близько десяти статей і досліджень) розглядає творчість Кобзаря у зв'язку з розвитком української літератури, ставить його на один рівень з великими творцями слов'янських літератур – А.Міцкевичем, І.Тургенєвим, Л.Толстим.

Розглядаючи творчість поета у зв'язку з розвитком української літератури Францоз у розвідці «Українці та їх співець» констатує, що Шевченко – «… не тільки геній сам по собі, в ньому втілився також поетичний геній українського народу. Муза його увібрала в себе найхарактерніші риси української літератури. Хто характеризує Шевченка, той з ним змалює загальний образ поетичних прагнень його народу» [Franzos1878: 100].

У статті «Українці та їх співець» австрійський дослідник на повний голос заявив перед Європою про переслідування Кобзаря та його творчості збоку царської Росії і акцентував на тому, що, незважаючи на всі заборони, поет рішуче виступав проти тиранії та неволі, тим самим закликаючи свій поневолений народ до боротьби за кращу долю. Захоплюючись глибиною, свіжістю почуттів, мелодійністю мови генія слова, Францоз закликає читати його «Сон», «Кавказ», «Невольник», «Холодний Яр», «І мертвим, і живим…». Яка в них сила і краса! Тут поет є істориком, патріотом і вождем свого народу – постаттю дійсно незвичайною!»

Відомий літературознавець вперше на основі двотомної збірки «Поезій Тараса Шевченка» намагається згрупувати твори Кобзаря в чотири тематичні групи: політичну поезію, соціальні жанрові картини, історичні балади та епічні твори і, нарешті, ідилічні пісні про природу і кохання.

У статті «Українські поети» Францоз висловлює низку нових принципово важливих думок, вважаючи появу «Кобзаря» початком нової ери на шляху становлення української літератури. Дослідник підносить Шевченка до геніїв людства, називаючи поетом «найвищої абсолютної вартості», «однаково великим і в політичній поезії, і в ліриці, і в епосі». «Поети (українські) – поети з печаттю Бога і один з поміж них безсмертний геній… Т. Шевченко поет, котрий стилем і глибоким талантом не перевищує жоден поет іншого слов’янського кореня»[Franzos 1878: XVII].

Дослідження Францоза стали поворотним пунктом у процесі входження Шевченка в європейську культуру. Австрійський літературознавець на відміну від багатьох інших першим розпочав всебічне вивчення творчості поета, завдяки знанню мови, літератури, культури українського народу, маючи безпосередні контакти з Україною. Ґрунтовні розвідки австрійця

довший час були тим джерелом, з якого черпали багато зарубіжних дослідників, зокрема В. Каверау, Ґ. Брандес та ін..

Український поет-перекладач ***Ксенофонт Климкович*** (1835 – 1881) першим спробував познайомити німецькомовного читача з творами Тараса Шевченка. Він переклав німецькою мовою «Мені тринадцятий минало», «І виріс я на чужині», «Якби ви знали, паничі» та ін. поезії Шевченка, а також Марка Вовчка, тим самим втілюючи в життя своє бажання – подати цілісну картину про новітні напрямки української літератури вже на початку 60-х років. Такі починання посприяли особливій взаємодії і взаємозбагаченню культури різних народів. Ця думка простежується у фундаментальній праці Івана Франка – «Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р.»: «Між його (К.Климковича) посмертними паперами знайшлися проби німецьких перекладів деяких творів Шевченка й Марка Вовчка. Вони не варті друку, та все-таки характерні для того, що показують уже між тодішніми українофілами змаганнє бути посередниками між російською Україною і Західною Європою» [Франко 1910: 164].

Розмаїта творча спадщина І. Франка, як життєдайне джерело, у нашому сьогоденні переосмислюється, збагачуючи нас новим досвідом, і в царині перекладознавства. Починаючи з 80-тих рр. XIX ст. ***Іван Франко*** (1856 – 1916) і донині залишається найвидатнішим дослідником, невтомним перекладачем, видавцем і популяризатором спадщини Шевченка. Глибоке дослідження спадщини Кобзаря розпочинається трактатом «Із секретів поетичної творчості» і налічує близько 60 праць, які друкувалися українською, польською, німецькою, російською мовами, присвячені безпосередньо його творчості. Найбільш плідним роком у вивченні цієї творчої лабораторії вважають 1904 рік. І. Франко відгукується на всі роботи, які так чи інакше стосуються творчості Т. Шевченка, з під пера літературознавця з'являються статті «Шевченко в німецькому одязі», «Шевченко по-німецьки», що дотепер залишаються зразками перекладознавчого аналізу.

Справа поширення творчості Шевченка серед європейських народів набуває для Франка особливої ваги. Для нього не є важливим тільки те, що існують переклади творів Кобзаря чужими мовами, а й те, як вони виконані, як «хоч приблизно передати

мелодійність і враження оригіналу», адже для вдалого відтворення Шевченкової поетики іноземними мовами потрібні «золотарі з дуже делікатним струментом і дуже ніжною рукою» [Франко 1983: 196].

Надруковані у журналі «Ruthenische Revue» власні німецькомовні переклади Шевченкового «Заповіту» та «Над Уральським озером», поезії М. Некрасова «На смерть Шевченка» приводять Каменяра до важливих думок про збірки перекладів німецькою мовою, здійснених С. Шпойнаровським (1904), пізніше Ю. Віргінією (1911). І. Франко відзначає, що на сторінках журналу порушено добру справу: ознайомлення європейської громадськості з кращими здобутками української літератури в перекладах.

Український літературознавець і перекладач А.-Г. Горбач у своєму дослідженні «Франкові переклади Шевченкової поезії» (1966, Мюнхен) доходить висновку про те, що Франко, пропагуючи творчість Кобзаря, підносив надбання рідної літератури до найкращих досягнень тогочасних європейських літератур.

На початку XX століття у німецькомовній періодиці друкується чимало статей і публікацій про Шевченка. Вони з'являються внаслідок налагодження українсько-німецьких літературних контактів. Одним із виявів таких взаємозв’язків була плідна співпраця німецьких письменників і критиків (Л. Якобовський, М. Конрад та ін.), що об’єдналися навколо журналу «Die Gesellschaft» з українськими галицькими та буковинськими прозаїками (Іваном Франком, Ольгою Кобилянською, Осипом Маковеєм).

Цікавим залишається той факт, що німецькі критики, інформуючи громадськість про досягнення інших українських авторів, постійно акцентували свою увагу на творчості Кобзаря. ***Георг Адам*** (1874 – 1948) – член берлінського гуртка «Die Kommenden», глибокий фахівець в ділянці порівняльного літературознавства, палкий прихильник і пропагандист культур слов’янських народів у Німеччині. Його перу належать 16 праць про українську літературу, написаних протягом 1898 – 1912 рр. На сторінках берлінського журналу «Das literarische Echo» (1898 №1) він друкує статтю «Україна», аналізує національну своєрідність української літератури, знайомлячи німецькомовного читача з

творчістю Кобзаря, в особі якого вбачає гідного спадкоємця і продовжувача традицій творчості Котляревського.

Вагомим залишається той факт, що знайомство Г. Адама з І. Франком, Ольгою Кобилянською, В. Гнатюком, О. Маковеєм, М.Павликом та ін., дало свої плоди: німецький критик став визнаним пропагандистом української літератури, творчості Тараса Шевченка, зокрема у німецькомовному світі на рубежі століть.

На початку XX ст. до творчості Тараса Шевченка у німецькомовній літературі пожвавився інтерес. Його поезією зацікавився австрійський поет ***Райнер Марія Рільке*** (1875 – 1926). В Україні Рільке знайшов жаданий приклад єднання народу й Бога, народу і природи. У збірці «Книга годин» Україна змальовується поетом як чарівний край безмежних просторів, Україна органічно увійшла у творчість поета. Враження від українських пейзажів відбилися у вірші «В оцім селі стоїть останній дім...»

13 серпня 1900 року, перебуваючи в Росії, придбав у Петербурзі збірку творів Шевченка у перекладі І. Бєлоусова. Ця книжка зберігалася у його бібліотеці протягом усього життя. Вплив історичних поем Шевченка відчутний у «Пісні про правду» із «Розповідей про милого Бога».

Окремо слід сказати про роль у популяризації німецькомовної шевченкіани відіграє на рубежі століть віденський журнал «Ruthenische Revue» (1903 – 1905), згодом (1906 – 1916) посередником між українською і німецькомовними літературами став «Ukrainische Rundschau» («Український огляд»). Навколо цього видання об’єдналися діячі української та зарубіжної культури (Р.Сембратович, І.Франко, Ольга Кобилянська, О.Попович, В.Кушнір, М.Мочульський, О.Роздольський, О.Грицай, А.Бош та ін.). Тут опубліковано десятки перекладів з Шевченка, зокрема «Заповіт» та «І небо невмите, і заспані хвилі» в перекладі Івана Франка (1903, № 1, 11), «Заповіт» у перекладі В. Горошовського (1904, № 15), «Сестрі», фрагменти з поеми «Сон» («У всякого своя доля») (1904, № 15), «Минають дні, минають ночі» в перекладі В.Фішера (1910, № 5 – 6), а також статті та дослідження про нього. Ювілейними публікаціями зарясніла німецька австрійська періодика. Журнал «Ukrainische Rundschau» присвятив Шевченкові спеціальний ювілейний випуск (12 травня 1914, № 3 – 4), що вийшов також окремим збірником під назвою

«Taras Schewtschenko, der größte Dichter der Ukraine. Zur Jahrhundertfeier seiner Geburt» («Тарас Шевченко, найбільший поет України. До сторічного ювілею його народження»).

Найціннішою є тут уперше опублікована «Присвята» («Widmung») І. Франка, українською мовою вона опублікована в газеті «Нове слово» (№ 523, 1914) [Горак 2009: 386]. Подібного про Шевченка не написав ніхто ні до Івана Франка, ні після нього. «Присвята» – це синтетичне осмислення постаті Кобзаря з погляду його значення не лише для української, а й для світової культури.

Як справжній патріот свого народу, як глибокий знавець рідного красного письменства, ***Остап Грицай*** (1881 – 1954) невтомно популяризував шляхом перекладів спадщину Кобзаря. Його німецькомовні версії побачили світ 1914 – 1916 роках на шпальтах «Ukrainische Nachrichten» і вразили вмінням перекладача адекватно відтворити ідейно-художню наснаженість оригіналу, лягли в основу підготовленого ним тому поезій Шевченка (Відень, 1916). Більшість з них увійшли як ілюстрації до різних німецькомовних праць та статей про Шевченка (Монографія А. Єнсена «Тарас Шевченко. Життя українського поета». Відень, 1916; стаття А. Недзвіцької. «Сила його пісень. Пам'яті Тараса Шевченка». – «Ukrainische Nachrichten», 1916, 25 березня; Г. Пудор. «Нова українська література». — «Österreichische Rundschau», Відень і Ляйпціг, 1917, № 4, 15 серпня). До найбільш авторитетних відносять зібрання творів Т. Шевченка «Шевченко в чужих мовах», яке видав Український науковий інститут у Варшаві 1938 року. У німецькому розділі фігурує шість перекладів О. Грицая: «Ach! Ich bin so allein…», «Die Sonne scheidet…», «Der Prophet», «Wenn ich schöne Schuhe hätte…», «Die Feuer loh'n…», «An die Muse». Наступне видання – це випущена 1955 році у Вісбадені вибрана лірика Т.Шевченка «Die ukrainische Lyrik 1840 – 1940. Ausgewählt und übertragen von Hans Koch». У дванадцятому томі творів Тараса Шевченка, що вийшов під редакцією Б. Кравцева 1963 р. (в Чикаго), знаходимо «Die Sonne scheidet…» та «Kaukasus». Усе це свідчить про зрілість перекладів О. Грицая та їх високий мистецький рівень.

Переклади О. Грицая поезій Шевченка покликані були донести до свідомості німецького читача волелюбний характер творчості одного з кращих синів українського народу, вони й

сьогодні засвідчують глибоке осмислення перекладачем своєрідності художньої системи творів Т.Шевченка, його вміння зберегти ідейну наповненість, ритміко-інтонаційні форми та образну систему оригіналу.

Важливою віхою на шляхах німецької Шевченкіани стала збірка перекладів німецької поетеси ***Юлії Віргінії*** (1878 – 1936) «Ausgewählte Gedichte von Taras Schewtschenko» («Вибрані поезії Тараса Шевченка»). У передмові до видання перекладачка відзначила великий самобутній талант Шевченка, який «має право займати в світовій літературі визначне місце». Незважаючи на низку фактичних помилок, які вкралися у переклад та передмову до творів Кобзаря, здійснених поетесою, Франко у своїй статті «Шевченко – по-німецьки» підкреслює намагання авторки скрізь додержувати розміру оригіналу, «хоч при додержанні сього її змагання німецький вислів не раз мусив вийти твердий та неприродний і більше або менше віддалюватися від українського тексту» [Франко1983: 526].

Загалом же слід сказати, що переклади Віргінії відіграли важливу роль в ознайомленні з Шевченком німецькою мовою за межами України. Значення її перекладів важко осягнути без численних відгуків (близько тридцяти) у німецькомовній, а також україномовній пресі.

Польський і німецький літературознавець, публіцист і перекладач ***Артур Зеліб*** (1878 – 1958) ще до війни пропагував у Швейцарії українську літературу, творчість Тараса Шевченка.

Саме він посприяв публікації 1910 року в міжнародному німецькому журналі «Праця і свобода» (Лозанна) творів Кобзаря «Заповіт», «Сонце заходить, гори чорніють», «Тече вода в синє море», перекладених Віргінією.

Переклад повісті Кобзаря «Художник» «Der Künstler» (1912, Ляйпціґ) заслуговує окремої уваги в історії німецької Шевченкіани, незважаючи на окремі мовностилістичні вади та пропуски. Вступну статтю до цього видання написала Юлія Віргінія, яка зініціювала видання твору німецькою мовою.

Неоціненна роль у наведенні мостів між літературами Німеччини, Швеції та України належить ***Альфреду Єнсену*** (1859 – 1921) – шведському славісту, дійсному закордонному члену Наукового товариства імені Шевченка, перекладачу багатьох

творів Т.Шевченка шведською мовою. Він вписав яскраву сторінку в історію німецької Шевченкіани своєю літературною студією «Taras Schewtschenko. Ein ukrainisches Dichterleben» «Тарас Шевченко. Життя українського поета» (1916), яка побачила світ у Відні стала важливим здобутком на ниві освоєння та інтерпретації зарубіжним літературознавством спадщини поета.

У найґрунтовнішій праці творчості Кобзаря Єнсен вперше подав і об'єктивно проаналізував творчість митця в контексті української і світової літератури. У вступному слові літературної студії дослідник констатує: «За першу ціль поставив я собі …розслідити і оцінити поета як і українську народну душу взагалі при помочі єго власних поезій. Ся спроба послужить …добрій справі» [Єнсен 1920: V]. Автор спробував визначити провідні лінії Шевченкової поезії, цитуючи найновіші на той час німецькомовні переклади, зразки політичної та романтично-баладної лірики Кобзаря. Схвально відгукнувся на працю А. Єнсена В. Ягич у віденській газеті «Neue freie Presse» («Нова вільна преса», 1917, 27 січня). Надбанням українського читача книжка стала через кілька років у перекладі І.Мандюка (Перемишль, 1921).

Праця шведського славіста – це не тільки літературознавча праця про українського поета, але й книга про духовну рівноправність України з іншими європейськими народами. Це справжня апологія українського мистецтва та української культури. Історія ознайомлення німецькомовного читача з творчістю Тараса Шевченка не завершена, вона триває майже півтори сотні літ. Сторінки рецепції творчості Кобзаря у німецькомовному середовищі продовжили та збагатили А. Бош, А.-Ш. Вуцькі, Б. Г., А. Курелла, Е. Вайнерт, Г.Ціннер, Г.Кох, Г.Гупперт та інші. Характер діалогу між культурами змінюється, відкриваються нові глибини та нові перспективи, невтомно шукаються точки дотику – центри духовної та естетичної співпричетності доволі різних культур, вело до глибинних загальнолюдських цінностей.

«Шевченкова поезія, – вважає відомий український літературознавець І. Дзюба, – давно стала найважливішим і нетлінним складником духовного єства українського народу. Колись Генріх Гейне говорив про Біблію як «переносну вітчизну» євреїв – з нею вони, гнані, мандрували світом. Такою «переносною вітчизною» для українців, куди б їх не закинула доля, був «Кобзар»

Шевченка. І навіть у себе вдома, на «нашій, не своїй землі», він давав почуття вітчизни. Шевченко – це не тільки те, що вивчають, а й те, чим живуть, у кого черпають сили і надії. У глибини майбутнього слав Шевченко свої непохитні заповіти сипам рідної землі. Він говорив до мертвих духом, які ще мали пробудитися, і до живих, і до ще не народжених, і в Україні, і в світах, – у кого ще є таке звертання до всього народу як до вічної категорії і таке грандіозне розуміння народу як сукупності поколінь, і духу, і діянь — поза обмеженнями в часі та просторі?! І серед його заповітів перший і останній: «*... Свою Україну любіть, / Любіть її... Во время люте, / В остатню тяжкую минуту / За неї Господа моліть»* [Шевченко 2007: 45].

Література:

1. Bodenstedt F.: Die poetische Ukraine. – Stuttgart, l845.

2. Franzos K.E.: Vom Don zur Donau. Neue Culturbilder aus «Halb-Asien». Band I, Leipzig 1878, S. 86.

3. Franzos K.E.: Die Kleinrussen, Leipzig, o.J., S. 222.

4. Hrycaj O.: Ausgewählte Gedichte Taras Sevcenkos, Wien 1916.

5. Jahrbücher für slawische Literatur, Kunst und Wissenschaft. – 1843. №1.- С. 81

6. Jensen A. Taras Schewtschenko. Ein ukrainisches Dichterleben. Literarische Studie. – Wien, 1916.

7. Jurij Bojko: Sevcenkos Werke in deutschen Übersetzungen. In: Die Welt der Slawen, Köln, 1961, S. 60-61.

8. Obrist Jh. G.:Taras Grigoriewicz Szewczenko, ein kleinrussischer Dichter. Dessen Lebensskizze samt Anhang bestehend aus Proben seiner Poesien, in freier Nachdichtung. Czernowitz 1870.

9.Taras Schewtschenko der größte Dichter der Ukraine. Zur Jahrhundertfeier seiner Geburt. – Wien: Verlag «Ukrainische Rundschau», 1914.

10. Von Sevcenko bis Joseph Roth- Ukrainisch- Österreichische Literaturbeziehungen. – Wien, 1995.

11. Zeitschrift für slawische Literatur, Kunst und Wissenschaft т. 1, т.2. 1862.

12. Zum 50. Todestag Taras Schewtschenko // Vossische Zeitung. – 1911. – №118. – S. 3.

Білоус О. Багатовимірність між літературної взаємодії. / За ред. академіка. М.І. Зимомрі. –Кіровоград, 2008. – 136 с.

13. Бойко Ю. Творчість Тараса Шевченка на тлі західноєвропейської літератури. – Мюнхен, 1956, 79 с.

14. Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко / Кн. десята. Quo tendis – Ч. 1 – Львів, 2009 – 434 с.

15. Гузар І. Шевченко і Ґете. – Торонто, 1999, 215 с.

16. Зимомря М., Зимомря І., Жовтані Р. Відлуння. Світло поетичного світу Тараса Шевченка / За заг. ред. проф. М.І. Зимомрі. – Ужгород-Дрогобич: Бреза. 2014. – 564 с.

17. Зимомря М., Білоус О. Опанування літературного досвіду. – Дрогобич: КОЛО. 2003.– 280 с.

18. Зіньківський, Т. Писання Трохима Зіньківського. Кн. 2. [Текст] / Т. Зіньківський ; ред. В. Чайченко. – Львів, – 1896. – 325 с.

19. Зоря 1886. №6. - С. 102

20. Єнзен А. Тарас Шевченко. Життя українського поета. Літературна студія. – Перемишль, 1921, – 106 с.

21. Погребенник Я. Шевченко в німецькомовному світі // Шевченко і світ. – Київ: Дніпро – 1989. – С.167 – 200.

22. Франко І. Нарис історії українсько- руської літератури до 1890 р. – Львів – 1910. – С. 164.

23. Франко І. Шевченко в німецькім одязі // Франко І. Зібр. творів: У 50-ти тт., .,– К., 1983. – т. 35. – С.189.

24. Франко І. Шевченко - по-німецьки // Франко І. Зібр. творів: У 50-ти тт.,– К., 1983. –

т. 38. – С.525 – 530.

25. Шевченко Т. Вибрана поезія. Живопис. Графіка. – Київ: Мистецтво, 2007. – 608 с.

Ярина Васильців(Львів)

УДК 821.134.2.09:82(05)”1898/1939”

Іспанська література на сторінках “Літературно-наукового вістника”

У статті досліджуються літературознавчі публікації, присвячені іспанській літературі, що друкувалися на сторінках “Літературно – наукового вістника” за весь час його існування (1898 – 1939). Вже з перших видань журналу з’являлися літературознавчі розвідки про видатніших представників іспанської літератури – М. Сервантеса, Лопе

де Вегу, П. Кальдерона, Б. Ібаньєса, М. де Унамуно та ін. Ці публікації продовжили глибоку традицію пізнання іспанської літератури, започатковану І. Франком.

***Ключові слова**: іспанська література, "ЛНВ", літературознавчі дослідження, Сервантес, Кальдерон, Ібаньєс, Унамуно.*

Прерогатива в ознайомленні українського читача з іспанською літературою – літературознавчим процесом, белетристикою, сприйняттям її українською літературознавчою критикою – належить, безперечно, "Літературно-науковому вістнику" (Львів – Київ, 1898 – 1932) та його хронологічному і ідейному продовженню журналові "Вістник: Місячник літератури, мистецтва, науки й громадського життя" (Львів, 1933 – 1939).

Якраз завдяки виданням "ЛНВ" 1900 – 1929 український читач мав змогу ознайомитися із творами видатних іспанських письменників XVIII – XIX ст., головним чином з перекладів поета Володимира Самійленка (1864 – 1925). У т. XLI кн. III "ЛНВ" за 1908 рік було опубліковано його переклади під назвою "З іспанських новельок" – оповідання "Гроза міністрів" Педро де Ново Кольсона (Pedro de Novo Colson), "Патент 1300" Р. Майнара Лагуерта (R. Mainar Lahuerta), "З-під даху" Альфонса Переса Ньєви (Alfonso Pérez Nieva), уривки з щоденника "Богема" Мартінеса Руіса (Martinez Ruiz). Крім цього, на сторінках т. LI, кн. VIII "ЛНВ" за 1910 рік з'явився переклад частини повісті Вісенте Бласко Ібаньєса "Хатина", зроблений В. Самійленком; продовження перекладу друкувалося цього ж року у наступних IX та X книгах вістника.

Взагалі іспанський матеріал з'являвся на сторінках "ЛНВ" уже з перших видань цього наукового журналу. Вже у кн. IV "ЛНВ" за 1900 рік знаходимо цікаву інформацію про життя і творчість П. Кальдерона, іспанського драматурга XVII ст., "Роковини Дон Педра Кальдерона", підписану криптонімом М. М.

У статті нагадувалося, що *"недавно обходив Мадрит 300-ті роковини вродин свого великого драматурга – Кальдерона. Щодо творчого доробку, то написав звиш 120 драм; із тих 10 десь запропастилося. Кромі сього написав також багато ліричних творів. Обік свого земляка Льопе де Вега, німецького віршаря Ганса Сахса та сучасного поета Врхліцкого се найпліднійший віршописець"* [6]. Автор статті також перераховував

найпопулярніші драми іспанського письменника, серед яких ""Житє – сон", "Лїкар своєї чести", "Дама Кобольд" ("La dama duende"), "Постійний Князь", "Звеличанє хреста" і "Війт Заламейський".[15]

Наступна, знову ж таки ювілейна інформація, тепер уже присвячена 300-річчю від появи "Дон-Кіхота" Сервантеса, друкувалася у статті "Роковини Дон Кіхота" у кн. 6 т. XXX "ЛНВ" за 1905 р. авторства літературознавця, який також заховався за криптонімом В. П. Автор статті такими словами писав про славу роману "Дон Кіхот": *"З приводу сього ювилея появились уже та далі появляються численні статті й студії про Сервантеса й його найзнаменитіший твір…"* Далі дізнаємося, що *"В Мадриді отворено недавно осібну бібліографічну виставу в честь Сервантеса. Вона устроєна в трьох залах королівського музея. Виставлено тут "бібліотеку Дон Кіхота", що обіймає собою збірку лицарських романів, названих у VI розділі "Дон Кіхота". Але головним предметом вистави є видання самого "Дон Кіхота", яких там зібрано не менше 460, хоча й до повного комплоту ще далеко. Можна оглядати на виставі багато ілюстрацій до "Дон-Кіхота". В програму вистави входять ще виклади про "Дон Кіхота" в мадридському "Атенею". Ось кілька тем цих викладів: "Походження Дон Кіхота", "Поезія в Дон Кіхоті", "Дон Кіхот і розуміння честі", "Дон Кіхот і політика", "Дон Кіхот і право", "Дон Кіхот і релігія" й т. д."* [1].

В наступні роки (1908 – 1911) на сторінках ЛНВ друкуються окремі короткі інформації про Е. де Амічіса та В. Б. Ібаньєса. Ще раз до творчості згаданого вже В. Б. Ібаньєса, знаного не лише завдяки дослідженням літературного доробку іспанського письменника, що належали В.Самійленку, але також і перекладам, здійсненим П. Дмитренком, "ЛНВ" звернувся 1911 року, помістивши у своєму XIV річнику (т. LIV, кн. IV) перелік нових українських книг і брошур. У цьому списку знаходимо інформацію про видання "Десять новел з іспанського життя" Бласко Ібаньєса, перекладених П. Дмитренком. Список містив твори цього іспанського письменника, які вийшли друком у №1 – 10 "ЛНВ" за 1911 рік – "Присуд", "Заєць", "Сумна весна", "Двох відразу",

[15] Тут і далі стиль викладу збережено (прим. наша – Я. В.)

"Покинули людину", "На морі", "Морський гайдамака", "Страховище", "Мур" та "Бенкет негідника".

Зачин В. Самійленка та П. Дмитренка щодо популяризації творів В. Б. Ібаньєса українською мовою виявився дуже вдалим: у 20-30-х рр. до популяризаторів іспанської літератури на сторінках "ЛНВ" долучаються літературознавці В. Дорошенко, М. Рудницький, І. Гончаренко, О. Грицай, Ганна Чикаленко та ін. Тоді ж іспанські матеріали широко друкуватимуться на сторінках й інших українських журналів. Один із згаданих вище літературознавців бібліограф В. Дорошенко (1879 – 1963) стане автором статті, видрукованої в ЛНВ за 1927 р., в якій говоритиме про переробку твору Сервантеса, що її здійснив дитячий письменник, журналіст і видавець Антін Лотоцький.

А в т. 1, кн. 1, т. І «Вістника» за 1933 рік знаходимо переклад, як зазначалося в анотації до публікації, *"невиданої новели В. Б. Ібаньєса "Милосердя""*, підписаний криптонімом М. К. У передмові до переповідки для молоді дитячого письменника, журналіста і видавця Антіна Лотоцького (1881 – 1949) твору Сервантеса "Високодумний лицар Дон Кіхот із Манчі", опублікованій у кн. 2 т. в "ЛНВ" за 1927 рік, В. Дорошенко зізнається про те, що *"прикру прогалину в українській перекладній літературі може заступити згадана вище двотомова переробка д. А. Лотоцького…"*, адже *"видаючи свою коротку віршовану перерібку Дон Кіхота, писав покійний Франко у передмові до неї, що ми мабуть не скоро діждемося повного українського перекладу.* На думку Вол. Дорошенка, *"переповідка зроблена легко, гарною мовою, попереджена коротким вступним словом про життя й твори Сервантеса, а на додаток наладчик не поскупив ілюстрацій, що велико оживляють повість"* [4, 88].

Дві особливо вагомі статті щодо пізнання іспанської літератури на сторінках "ЛНВ" бачимо у його книгах за 1936 і 1937 роки. Насамперед вартує уваги стаття українського поета, літературознавця, журналіста, критика і перекладача Остапа Грицая (1881 – 1954) "Фенікс Еспанії (Льопе де Веґа)", опублікована у кн. 1 "Вістника" за 1936 р. Перекладач О. Грицай друкувався на сторінках "Діла", "Буковини", журналу "Літературно-науковий вістник", де уміщував вірші, поеми та оповідання. Був також автором статей про творчість В.Стефаника,

О.Кобилянської, М.Коцюбинського, писав передмови до українських перекладів Г. Мопассана, Стендаля, Г. Флобера, О. Бальзака. В. Гюго та інших письменників. Проживаючи у Відні, а потім у ФРН, перекладав німецькою мовою вірші Т. Шевченка, І. Франка, зокрема його пролог до поеми "Мойсей". Своєю статею про Л. де Вегу український літературознавець продовжив традицію вивчення творчості видатного іспанського драматурга, розпочату І. Франком та М. Стороженком. Публікація О. Грицая вартісна і тим, що в ній критик подавав характеристику давніших іспанських поетів, а також писав про найдавніших *"відомих нам"* поетів Іспанії, як-от Ґонзальо Берсео (XIII в.), та й взагалі іспанських поетів XII – XIII ст. *"Основуючися залюбки на народніх піснях та романцах,* пише дослідник*, поетична творчість Еспанії розвивалася наперекір принагідним чужесторонним впливам – ось як геллєно-римським, провансальським та італійським, - по лінії своєрідної, здебільша національним духом овіяної мистецької краси. Краси, що вже починаючи від найдавнішого, відомого нам поета Еспанії, а саме Ґонзальо Берсео (XIII в.) – теж кастилійця – горіла жаром релігійного захоплення і жаром любови до рідного народу. Краси, зродженої з глибини найвищої поетичної екстази, романської людини, з глибини вдумливого розуміння життя, яке в іспанського поета все має в собі щось геройське".* Далі були згадані Остапом Грицаєм: *"... Льопез Мендоза, маркіз де Сантіліяна, приятель короля Хуана II, герой боїв з маврами, блискучий витязь турнірів, і – як наш Номис – автор пропамятної збірки еспанських приказок. Або Хуан де Мена, що в своїм El Labirinto хотів сотворити іспанську подобу Дантового архітвору. А далі, вже з епохи Карла V, згаданий вже раз, Ґарсіляссо, любимець імператора і дипломат, лицар і герой, що гине на чолі свойого війська під Фрежі, величаний як Петрарка іспанської лірики (Eglosas)"* [2, 10].

Український літературознавець давав неординарну характеристику постаті одного з найвидатніших іспанських драматургів кінця XVI – поч. XVII ст. Лопе де Веги. Розпочинаючи свою іспанську студію – статтю про Сервантеса, "Monstruo de la naturaleza (Чудо природи)", О. Грицай розповідав українському читачеві про непересічну славу іспанського письменника: *"Святкові фейлєтони, що їх европейська преса присвятила*

тристаліттю роковин смерти еспанського драматурга і поета, якому імя Льопе Фелікс де Веґа Карпіо (родж. 1562), ствердили, що се найбільш плідний письменник, про якого знає світова література" [2, 8]. Далі автор статті докладно описував творчий доробок Лопе де Веґа, зазначаючи, що *"плодовитість Льопе де Веґи просто казкова"*. Згадував також і видатного німецького поета, письменника і драматурга Ґете, який *"повний просто заздрісного подиву для Льопе де Веґи, коли в одній розмові з Екерманом (1825), зазначує, що він, Ґете, не мав, на жаль, в життю змоги віддатися письменницькій праці так виключно, як Льопе, і тому його творчий дорібок не може рівнятися з літературною спадщиною еспанця"* [2, 10].

Для людини нашого часу, яка дивиться на те *"чудо природи"* з відстані трьохсот років, зазначає О. Грицай. Лопе де Вега в першу чергу *"наскрізь активний і творчий тип. У своєму житті не менше, ніж в своїй письменницькій діяльності, в цілості своєї індивідуальності так само, як і в створених ним мистецьких подобах"*. О. Грицай переповідав важливіші події з біографії іспанського драматурга – від того часу, як він, п'ятнадцятилітнім хлопцем, брав участь в *"іспанській експедиції на острів Азори"*, до перших проб письменницького пера, згадавши славну традицію іспанської літератури, яка *"на переломі XVI в. була однією з найкращих літератур Европи"*, О. Грицай зазначав, що Лопе де Вега опинився перед фактом присутності в різних ділянках письменницької творчості великих і славних імен (Л. Мендоза, Х. де Мен, Альдана, К. де Кастільєхо, Монтемайор і, звичайно, М. де Сервантес).

"Молодий Льопе де Вега не потребував аж в Італії та Франції дошукуватися гідних суперників в ділянці поетичної творчости. Тільки в одній-одинокій ділянці не було ще в Еспанії справді великих репрезентантів та епохальних творів – в драмі. І от саме туди наш поет з чудною ясновидючістю направляє згодом всю свою увагу" [2, 12].

Лопе де Вега, продовжував О. Грицай, починає свою працю для іспанського театру на шляху до повної незалежності від чужих впливів, що і викликало ті захоплені слова про драматурга, які промовив Сервантес – *"він збагатив світ своїми гарно і щасливо продуманими драматичними творами"*. Перед ним це були

здебільшого пасторальні елегії та ідилії в формі сценічних картин, або сценічні ігрища з церковним характером середньовічних містерій (виняток становив лише Сервантес).

Лопе де Вега, безсумнівний поет іспанського середовища, іспанської людини і іспанської душі, зазначає О. Грицай, його найприваблішою темою були сюжети з іспанського минулого, *"починаючи від легендарного короля-селянина" Бамби аж ген до маєстатичної пари Фердинанда та Ізабелли"*.

Відзначивши майстерність драматурга у змалюванні жіночих образів, духовного світу жінки та її характеру, з чого вийшов *"цілий ряд створених ним жіночих постатей"*, О. Грицай на завершення своєї розвідки писав: *"Немалої заслуги добув поет теж в ділянці властивої комедії, коротких інтермедій "Entremeses", що є "коштовними причинками до пізнання еспанського життя в епоху наперелому XVI в."* [2, 17].

Не оминули увагою українські дослідники іспанської літератури і *"найбільшого іспанського національного героя, Сіда"*. Саме йому присвячена стаття "Сід, національний герой Еспанії" української журналістки, перекладача, бібліографа Ганни Чикаленко (1884 – 1964), опублікована у кн. 1, т. 1 журналу "Вістник" за 1937 рік. Авторка статті, будучи не тільки літературно, а й історично обізнаною стосовно історичної постаті Сіда, подає читачеві "Вістника" наступну інформацію: *"Тепер, коли на Еспанію, в її боротьбі з смертельним ворогом, комунізмом, звернені очі цілого світу, саме начасі буде згадати про найбільшого еспанського національного героя, Сіда. Того, який ратував Еспанію в тяжку годину другої великої небезпеки, чужинецького арабського панування; якого постать на протязі віків вабила і досі вабить до себе не самих лише еспанців"* [8, 17]. І далі: *"Сід не тільки найбільш улюблений еспанський герой, але й найбільш видатна постать, як в старій, так і в новій еспанській літературі. Більш, аніж який інший національний герой, Сід полишив по собі незатерту пам'ять, живучи й досі в поетичних творах. За свого життя він викликав на початку XII в., Poeta del Cid, найвидатніший твір ще примітивної народної поезії. Слідом за тим повстав про Сіда цілий ряд теж епічних творів, з них найбільш видатний Cantar de Zamora, XIII віку. З початком XVI в. зявилася про Сіда нова форма народної поезії, баляда чи*

романсеро, Romancero del Cid, їх записано понад 200, а мають вони й досі відгомін в народних піснях від Астурії до Катальонії і навіть за морем, в Чілі, Перу, скрізь де тільки бренить еспанська мова. Історія Сіда давала драматичні теми для середньовічного, клясичного, романтичного й новочасного еспанського театру" [8, 17-18]. Наступні слова Г. Чикаленко ще раз переконували у доцільності дослідження Сіда та ознайомлення його з українським читачем: *"Немає доби в історії еспанської літератури, де Сідові не було б присвячено якогось видатного твору. З певністю можна сказати, що традіція Сіда творить частину еспанської національної спадщини"* [8, 18]. У своїй праці Г. Чикаленко подавала особу Сіда як *"історичну постать", "дійсно живої людини", яка "своїми надзвичайними вчинками, великою силою і вартістю своєї особистості чарувала й викликала захоплення як сучасників, так і наступних поколінь" (там само).*

Українська авторка використовувала багатий матеріал про Сіда із праці Рамона Менендеса Підаля "La España del Cid. Madrid, 1934", зазначаючи, що тут маємо *"найновіші й найповніші відомості"* про цього національного героя Іспанії. Галина Чикаленко переповідала життєпис Сіда, його геройські звитяги, торкалася полеміки про цю героїчну постать стосовно самого факту її існування. Та все ж, як зазначила літературознавець, *"на протязі XIX віку і досі серед учених істориків не було вже сумніву, що Сід існував, жив. Маємо з десяток поважних наукових праць, як еспанців, так і чужинців, які представляють Сіда: одні (найбільше під впливом арабських джерел), як жорстокого кондотієра, а його військо, як банду бандитів; другі ж як національного героя, що відповідає, розуміється, еспанській традиції, бо для еспанців Сід був і зостався справжнім типом лицаря, зразком національного патріота" [8, 21].*

Стаття Г. Чикаленко вартісна великою інформацією, яку подавала літературознавець стосовно цілої низки літературних творів різних часів, присвячених цьому національному героєві Іспанії – "Poema del Cid" (поч. XII ст.), "Romancero del Cid" (поч. XVI ст.), "Mocedades del Cid" (трагедія у старому іспанському театрі), відгомін історії Сіда у В. Гюго, Леконта де Ліля, Сауті, Гердера, Гайне, Жуковського та ін.

Сервантесу та його персонажам Дон-Кіхотові і Санчо Пансі присвятив свою статтю український літературний критик, публіцист, філософ Дмитро Донцов (1883 – 1973), що друкувалася у кн. 7-8 т. 8 журналу "Вістник" за 1934 рік.

"Тема Дон-Кіхота завжди була модна, тема Санча-Панци – менше. А вона варта уваги, особливо нашої", – так розпочинається стаття Дм. Донцова, в якій автор торкався і теми "донкіхотства", порівнюючи Дон-Кіхота з видатними українськими історичними постатями, зокрема з політичним, державним і військовим діячем, а також поетом та публіцистом Пилипом Орликом (1672 – 1742): *"Жити небезпечно" – девіза Дон-Кіхота: побивати рекорди, наражуватися, випереджувати інших. Про це саме думав мабуть Пилип Орлик, коли казав: "легка річ негідна слави, чим більша небезпека, тим ясніша перемога." Він теж був Дон-Кіхотом, бо закликав всіх европейських дипломатів іти з ним битися з московським чарівником, в якім ті "тверезі люди" бачили лише нешкідливі вітряки, хоробливою фантазією маняка обернуті в злих чарівників…"* Далі автор статті додає, що *"Для покоління драгоманівців Дон-Кіхотом стає Шевченко, а заповідю – не битися з вітряками, лиш триматися землі та її благ"* [3, 578].

У наступних рядках Д. Донцов розгортав поняття образу Санчо-Панси: *"Що є Санчо-Панца? Є це опецькуватий селюх, що трусить на вухатім віслюці за своїм паном, куди той прикаже; що дбає, щоб його пан і він, кінь панський і його осел, мали непорожній шлунок; що приймає в службі пана удари по спині й по п'ятах, не журиться високими справами, не критикує усталеного ладу, по якому пан завжди їхав напереді на коні, а джура – позаду на ослі, отримуючи директиви й ставляючи понад усе на світі спокій і добру страву.* Д. Донцов зазначав, що своїм характером, запитами той абсолютно відмінний від свого господаря, він *"не зносить острого повітря чесного дон-кіхотського конфлікту"*. Плідна і довірлива душа Санчо-Панси *"завше спрагнена "віддати комусь свою любов" ("вони потребують тепла, вони ще люблять ближнього і хочуть потертися об нього"). Панца – як сам каже – пацифіст з вдачі, а крім того – як вже бачили – має "серце з поцукрованого тіста". З того-то власне тіста зліплено чимало наших ідеольоґій. …* У трактуванні Д. Донцова образ слуги збіднілого ідальго, змальованого М. де Сервантесом, виступає

яскравим антиподом Дон-Кіхота. На відміну від свого пана і господаря натхненного великим бажанням допомагати зневаженим та обездоленим, Санчо Панса покірливо погоджується зі своїм соціальним станом *("уважає себе мужиком, ніколи не жалкує, чому не вродився лицарем і паном")*: *"Паном і володарем буває Панца, що так скажу, лише з мусу. От коли – як каже – коли небо пошле йому острів аби панував на нім, або коли йому той острів, здобувши для нього, дарує його пан. Тоді з болем в серці сепарується він від свого володаря. Совість має чисту. Не він відпав від пана, сам пан його покинув"* [3, 600].

У статті "Санчо Панца в нашій дійсності" Д. Донцов трактував особливо важливу для українського громадянства проблему життєвої активності, життя сповненого щоденної дієвості, позбавленого пасивності, інертності, байдужості до справ громадськості, життя сповненого небезпек задля майбутньої *"яснішої перемоги"*.

Про видатного іспанського новеліста, драматурга і поета М. де Сервантеса та його славетний твір про Дон-Кіхота згадувала наприкінці вже цитованої тут статті "Сід, національний герой Еспанії" і Ганна Чикаленко: *"... як паралєля до Сіда, слід згадати другого великого еспанця ідеаліста і теж традиціоналіста, досконалого лицаря, безсмертного героя Сервантеса. Коли цілий модерний матеріалістичний світ навколо нього давно поховав старі лицарські традиції, він силою самого свого великого духа тримався за освячені історією звичаї, як за символи права й закону. Поруч з гордою постаттю Mio Cid Don Rodrigo Diaz, el Campeador, не менш сильний духом Don Quijote de la Mancha звоювали й покорили Еспанії на віки вічні симпатії й повагу цілого світу"* [8, 20].

Інформація про іспанську тематику на сторінках "ЛНВ" не була б повною без згадки про висвітлення творчої особистості одного з найвидатніших письменників Іспанії XX ст. Міґеля де Унамуно та огляду тих статей, в яких розповідалося про політичні події в Іспанії кінця 30-х рр. XX ст.

Ознайомлення із українською періодикою 30 рр. XX ст. засвідчує особливе зацікавлення творчістю Міґеля де Унамуно: статті про письменника, переклади його есеїв з'являються окрім того і на сторінках інших галицьких журналів – "Ми", "Дзвони"

тощо. У книзі V "ЛНВ" за 1929 рік друкувався матеріал українського поета І. Гончаренка (1908 – 1989) "Дон Міґуель де Унамоно", що був названий *"листом із Франції про видатну постать іспанської літератури та філософії"*. В кінці листа І. Гончаренко у дослідженнях філософських поглядів іспанського філософа, письменника, громадського діяча XIX – поч. XX ст. робить висновок, що *"постать М. де Унамуна є характеристичним взірцем іспанської душі, натхненої етичним містицизмом та почуттям тої шляхотної гідности, девізом якої є "noblesse oblige""*. Згадує М. де Унамуно і Дм. Донцов у вищеназваній статті "Санчо-Панца в нашій дійсності" (кн. 7-8, т. 3, "Вістник" 1934 р.): *"Унамуно пише його пристрасну апольоґію. (Miguel de Unamuno, Das Leben Don Quijotes und Sanschos)"* [3, 579].

Про іспанського письменника писав і перекладач його творів, літературознавець і журналіст І. Дубицький у передмові до свого перекладу твору Рамона Переса де Аяля "Упадок дому Лімонів", що друкувався 1934 р. у кн. III літературного неперіодичного журналу "Ми". У тому ж журналі, у кн. II за 1934 р. був опублікований переклад есею іспанського письменника "В обороні антипатії", зроблений І. Дубицьким.

Варто згадати і статті, в яких зображені політичні події в Іспанії 30-х рр., що допомагали українському читачеві краще зрозуміти тогочасне іспанське політичне життя, серед яких вирізняється зокрема стаття "Еспанія в крови і в огні", підписана криптонімом Л. Б-о та опублікована у кн. 9, т. III "Вістника" за 1936 рік. Наступного 1937 року, в кн. 1, т. 1 журналу "Вістник" з'явилася друком стаття В. Вермерена "Несамовита країна" (Наполєон в Еспанії), що була перекладом з німецького тексту, зробленим Р. О. У кн. 5, т. II того ж журналу за 1938 рік друкувалася стаття "Досвід еспанських подій в оцінці французьких фахівців" з підписом – Н. На початку статті її автор пише: *"В одному з останніх чисел двотижневика Revue Universelle, фундатором якого був у 1921 році недавно вмерлий знаний історик Жак Бенвіль, знаходимо статтю генерала Ля Дюваля. Стаття трактує про значіння досвіду громадянської війни в Еспанії. Деякі місця сеї статті є остільки цікаві, що варто їх зреферувати"* [7, 361]. Наступного 1939 року, у своїй кн. 5, т. II "Вістник" публікує у

розділі “З пресового фільму”, підписаним М. Л., наступну інформацію: “Українські Вісти (1 IV) пишуть про “еспанський приклад”: *“Еспанія повинна бути грізним мементо для всіх народів… Без огляду на те, хто виграв – Міяха чи Франко, Еспанія програла… Навіть якщо ґен. Франко переводить і заповідає дальші суспільні реформи, то вони не зрівноважать безчисленних втрат, що їх понесла Еспанія у домашній війні… Еспанська трагедія – дороговказ… як не треба поступати. З еспанського прикладу повинні вчитися перш усього ті, які на ненависти хочуть будувати наше життя, як і ті, що глухі на необхідність впорядкувати життя на засадах солідаризму.” Чи суспільні реформи Франка зрівноважать втрати домашної війни? Не знаємо, але знаємо, що напевно зрівноважать ті в тисячу разів більші втрати, які понісби еспанський народ, колиб Франко не підняв свого повстання і країна впалаб жертвою соціалізму, демократизму і комунізму на довгі літа. Ні, еспанська трагедія – доказ, як повинна поступати відважна і свідома нація”* [5].

У цій статті хронологічно подано лише окремі факти з історії українсько – іспанських літературних контактів перших 30 – их рр. XX ст. Глибшого дослідження вартують іспанознавчі студії Г. Чикаленко, О. Грицая та І. Дубицького, інтерпретації творів іспанських письменників, що належать П. Дмитренкові, І. Дубицькому, М. Рудницькому, і, насамперед, В. Самійленкові. Вартує окремої літературознавчої студії і питання висвітлення іспанської літератури на сторінках таких галицьких журналів, як “Ми”, “Дзвони” та ін.

Література:

1. В. П. Роковини Дон Кіхота // ЛНВ, кн. 6, т. XXX, 1905, С. 285.

2. Грицай О. Фенікс Еспанії (Льопе де Вега) // Вістник, 1936, кн. 1, т. І, С. 8 – 17.

3. Донцов Д. Санчо Панца в нашій дійсності // Вістник, 1934, кн. 7-8, т. 3, С. 575 – 601.

4. Дорошенко В. Рец. на: Сервантес. Високодумний лицар Дон Кіхот із Манчі // ЛНВ, кн. 2, т. І, 1927, С. 88 – 90.

5. М. М. Роковини Дон Педро Кальдерона // ЛНВ, кн. IV, т. X, 1900, С. 61.

6. М. Л. Українські Вісти (1 – IV) пишуть про “еспанський приклад” // Вістник // 1939, кн. 5, т. II, С. 395 – 397.

7. Н. Досвід еспанських подій в оцінці французьких фахівців // Вістник, 1938, кн. 5, т. II, С. 361 – 362.

8. Чикаленко Г. Сід, національний герой Еспанії // Вістник, 1937, кн. 1, т. 1, С. 17 – 25.

МОВОЗНАВСТВО

Володимир Мельничайко, д-р. пед. н., проф. (Тернопіль)
Мирослава Криськів, канд. пед. н. (Тернопіль)

УДК 811.11
ББК 81.2.2

Емоційно-експресивні засоби синтаксису в поезії Тараса Шевченка періоду «трьох літ»

У статті розглянуто синтаксичні засоби увиразнення вислову у творах Т. Г. Шевченка, написаних у час його першої та другої поїздки в Україну – в період «трьох літ», коли його поетичне слово набуло особливої гостроти і сили. Майстерне використання експресивних можливостей синтаксису значною мірою визначило художній рівень поезії та її вплив на читачів.

Ключові слова: *експресія, емоційність, інверсія, парцеляція, дієвість.*

Усі ми, українці, знаємо Шевченка. Знають його і далеко за межами України. Про нього написано гори літератури – різних стилів і жанрів. І скрізь підкреслюється, що він основоположник української нової літератури і української літературної мови, геній художньої творчості, запорука подальшого розвитку нації, один з її символів. Значно менше знаємо про те, яким тернистим був шлях нашого Кобзаря до вершин поетичної майстерності і світової слави.

Виходець із самого дна суспільства – з закріпаченого українського села, круглий сирота в дитинстві, з освітою на рівні школи п’яного сільського дяка, в ролі козачка-прислужника

вирваний зі звичного рідномовного середовища у 15-річному віці і приречений на підневільне життя за межами України, мав майбутній поет мало шансів на те, щоб вибратися з трясовини кріпацтва на світлі простори освіти, науки, мистецтва. Та він виніс зі своїх дитячих та підліткових років, мабуть, найважливіше і найцінніше з погляду формування особистості – відчуття незнищенної приналежності до рідної землі, до її знедоленого народу. Краса української природи, що може здатися раєм, глибока ліричність народної пісні, почерпнуті від діда зворушливі історії з минулого України – усе це назавжди запало в душу юного Тараса, щоб згодом вилитися на сторінках його геніальних творів, зокрема тих, що увійшли у перше видання «Кобзаря», зумовило романтичні риси ранньої творчості поета.

Ніби підсумовуючи цей період своєї поетичної діяльності, у вірші «Три літа» Шевченко писав, що роки двох поїздок в Україну (1843 і 1845 рр.) «висушили добрі сльози, що лилися з Катрусею в московській дорозі, що молились з козаками в турецькій неволі». Безпосередні враження від побаченого (*Кругом мене ... не люди, а змії, Пани лукаві ... людей у ярма запрягли,* а ті *Німі на панщину ідуть і діточок своїх ведуть, <u>освічена ж братія</u> мовчить собі, витріщивши очі, як ягнята*), спричинилися до того, що поет «прозрівати став потроху» – не зосереджуючись на стражданнях окремих людей, переходить до більш широких суспільних проблем поневолених народів.

Ці зміни у світосприйманні, в думках і настроях поета не могли не проявитися в пошуку адекватних виражальних мовних засобів. Суттєву роль серед яких, поряд з лексико-фразеологічними, відіграли стилістично забарвлені одиниці синтаксису.

Розглянемо найхарактерніші їх різновиди, ілюструючи прикладами із творів Т. Шевченка цього переломного періоду. Найпростішим синтаксичним засобом увиразнення вислову (якщо не брати до уваги саму семантику слова) є ***повтор*** певної ***лексеми***, вжитої у тій чи іншій формі. На перший погляд може здатися, що таке слововживання синтаксису не стосується. Але це не так: повторювані форми слів виконують у структурі речення конкретну синтаксичну функцію, підсилення якої і є метою повтору (наприклад, *В <u>своїй</u> хаті <u>своя</u> й правда; <u>Немає</u> в світі України,*

немає другого Дніпра; Невчене око загляне вам в саму душу глибоко, глибоко). Такі повтори стають смисловою домінантою фрази, вказуючи на тривалість дії (*Несли, несли з чужого поля і в Україну принесли великих слов велику силу; Нехай мати усміхнеться, заплакала мати*), надаючи позитивну чи негативну оцінку зображуваному.

Особливою силою експресії відзначаються речення, в яких після одиничного іменника вжито цей же іменник у ролі головного слова словосполучення: *Діла незабутні дідів наших. Тяжкі діла; Латану свитину з каліки знімають, з шкурою знімають.* Такі повтори, нічого не додаючи до змісту вислову, водночас збагачують його додатковими емоційно-експресивними відтінками: у них смисловий акцент переноситься на залежні слова (*окрадених, заплакана, з шкурою*), внаслідок чого такі конструкції функціонально нагадують уточнюючі приклади та обставини.

До ефективних засобів увиразнення належать і нетрадиційні (т. зв. неморфологізовані) ***способи*** вираження ***членів речення***, яскраві приклади яких також знаходимо у поезії Т. Г. Шевченка вказаного періоду. Це, зокрема, підмет, виражений прикметником або займенником, який міг би бути означенням до відсутнього іменника (*Найдуть злії та й окрадуть; Аж ось і сам, високий, сердитий*), присудок у формі дієслова майбутнього часу або інфінітива з емоційною часткою (*Цар підходить до найстаршого (...) та в пику йому як затопить!; Як кинеться по вулицях та й давай місити недобитків православних; а ті голосити та верещать. Та як ревнуть*), обставина способу дії зі значенням порівняння (*І не плачу, й не співаю, а вию совою; Байстрюки Єкатерини сараною сіли*), дієслівно-вигуковою формою (*«Інший рветься за долею (...) От-от догнав (...) І бебех в могилу!»*).

Експресивна можливість членів речення (найчастіше це присудки, означення, порівняльні звороти) виявляється у їх граматичних зв'язках – у складі граматичних основ та словосполучень. Це можна помітити і в наведених раніше прикладах типу «*святую біблію читає святий чернець», «нехай мати усміхнеться, заплакала мати*», у яких озвучено глибокі емоції – співчуття, іронію, обурення, презирство.

У складі граматичних сполучень слів привертає увагу порушення звичного словорозташування – ***інверсія***, означення

після пояснюваного ним іменника (*У всякого своя доля і свій шлях широкий; Де ж ти дівся, в яр глибокий протоптаний шляху?* Порівняймо: *... і свій широкий шлях; ... протоптаний в глибокий яр*). Безсумнівною експресивністю в художньому тексті відзначаються тавтологічні словосполучення (які у звичайному мовленні у зв'язку з надлишковою інформацією вважаються помилками типу «організувати організацію» чи «забезпечити безпеку»): *братерства братнього, доброго добра, реве ревучий, ледаче ледащо*. Проте, якщо визнати, що в стані глибокого переживання людина не завжди спроможна зважувати всі семантичні і структурні нюанси вислову, такі конструкції стають художнім прийомом для відтворення внутрішнього світу ліричного героя чи персонажа твору.

Багатий набір експресивних засобів є і на рівні ***простого речення*** –окремого або предикативної частини складної конструкції. Передусім, це пов'язано з диференціацією речень за комунікативною метою, за інтонацією, за характером граматичної основи, за наявністю другорядних членів, за відсутністю структурно необхідних компонентів. У творах Т. Г. Шевченка досліджуваного періоду закладені в них можливості увиразнення мовлення використано досить широко. Зокрема, часто знаходять застосування емоційно забарвлені питальні речення (***риторичні питання***), завдання яких – не передати інформацію, а висловити найрізноманітніші почуття автора чи певного персонажа твору – глибокі роздуми над проблемами життя (*Де ж ти дівся, в яр глибокий протоптаний шляху?*), реакцію на облудну релігійність фарисеїв від влади *(... За кого ж ти розіп'явся, Христе, сину Божий?*), чи показний патріотизм любителів старовини (*Може, чванитесь, що братство віру заступило*). Такі конструкції не позбавлені й відтінку комунікативності: вони ніби підказують читачеві відповідь на сформульоване запитання *(«А чиєю кров'ю ота земля напоєна, що картоплю родить?*»).

У творах, де виклад здійснювався від першої особи (таким є, наприклад, послання «І мертвим, і живим, і ненарожденним…») носієм експресії часто виступають ***спонукальні речення*** з різною комунікативною метою: доброзичливої поради *(«Подивіться на рай тихий, на свою країну! Полюбіте щирим серцем велику руїну; Прочитайте знову тую славу»*), іронії *(«Показуйте! Нехай стара*

мати навчається, як дітей тих нових доглядати»), попередження *(«Схаменіться! Будьте люди, бо лихо вам буде (...) Настане суд!»*). У більшості випадків присудки таких речень виражені дієсловами наказового способу в другій особі множини (означено-особові речення) або, якщо речення двоскладні, – дієсловом майбутнього часу з часткою *хай (нехай)* з виразним відтінком побажання.

На велику кількість зображуваних об'єктів вказують **називні речення** *(«Храми,каплиці і ікони, і ставники, і мірри дим; А історія! Поема вольного народу»*) з граматичним центром у називному відмінку або **ґенітивні** *(«А тюрм, а люду! Що й лічить!; А сліз, а крові? Напоїть всіх імператорів би стало»*) – у родовому відмінку іменника.

Серед ***безособових речень*** найвиразніше виявляють експресію фрази інфінітивні речення – з незалежним членом у неозначеній формі дієслова, від якого може залежати іменник або займенник у непрямому відмінку («*Не нам на прю з тобою стати! Не нам діла твої судить! Нам тільки плакать…»*) з відтінком обмеженості або неможливості бажаної дії.

До часто вживаних синтаксичних явищ належить і ***еліпсис*** – пропуск граматично необхідного, але комунікативно зайвого присудка у вислові, який і без того є цілком зрозумілим (*Кругом мене, де не гляну, (знаходяться) не люди, а змії; За богами (зібралося багато) панства; За горами (видніються) гори; Ось що (являють собою) ваші славні Брути*), до того ж набуває більшої стислості і емоційності. Як видно і з наведених, і з багатьох інших прикладів, такі речення можуть бути як окличними, так і неокличними.

У будь-якому висловлюванні, а в художньому творі особливо часто вживаються слова в однаковій морфологічній формі, які виконують однакову синтаксичну функцію однорідних членів речення і стають основою для стилістичного прийому нанизування з посиленням експресії на кожному наступному компоненті.

У такій ролі може виступати будь-який головний чи другорядний член речення: підмет *(«Настане суд, заговорять і Дніпро, і гори; У всякого своя доля і свій шлях широкий»*), іменною частиною присудка *(«Щоб слов'яни стали добрими братами, і синами сонця правди, і єретиками»*), дієслівним присудком («*В*

муці, в каторзі не просить, не плаче, не стогне»), додатками («*І Коллара читаєте…, і Шафарика, і Ганка*»), узгодженим означенням («*… наллють живої козацької тії крові, чистої, святої*»), поширеним означенням («*Квіти, чорнилом политі, московською блекотою заглушені*»), прикладкою («*А де ж твої думи, рожевії квіти. Доглядені, смілі, викохані діти?*»), обставиною місця («*Усюди Божа благодать – у серці і в хаті*»), часу («*Так коло полудня, в неділю, та й на зелених ще й святках, під хатою … сидів … старий козак*»), способу дії («*Гадюкою зашипіли, звіром заревіли*»), мети («*Братія сипнула у синат писати та підписувать – та драти із батька і брата*»).

Найбільшого емоційного напруження вислів досягає тоді, коли в одній фразі поєднуються повтори і лексем, і граматичної функції: ... *Сина кують, єдиного сина, єдину дитину, єдину надію! – в військо оддають: За кражу, за війну, за кров, – щоб братню кров пролити, просять.*

Із інших засобів ускладнення простих речень або аналогічних до них частин складних конструкцій високою частотністю відзначаються ***прості і поширені звертання***: (*Доле, де ти?; Брешеш, людоморе; Думи мої! Літа мої, тяжкії три літа**;** Рости, рости, моя пташко, мій маковий цвіте*), а для підсилення експресії вживаються як однорідні в одній фразі – здебільшого означено-особовому реченні (*Схаменіться, недолюди, діти юродиві*). Самий характер висловленої емоції визначається не лише структурою фрази, а й семантикою вжитих у кличному відмінку іменників. З метою підсилення емоційності у багатьох випадках звертання оформлено як окрему синтаксичну одиницю окличної інтонації.

Різноманітні відтінки авторської думки передано за допомогою ***вставних слів і словосполучень***. Це й іронія («*Сонце правди показати, сліпим, бачиш, дітям*»), і полемічні зауваження («*Правда, наїдались»; Може, чванитесь, що братство віру заступило…*?), і заперечення брехливих тверджень ідейних опонентів («*Просвітити, кажуть, хочуть материні очі современними огнями*»), і власне небажання згадувати неприємні факти («*Доглядаюсь, – бодай не казати! Кругом мене...*»).

З такою ж метою вжито і ***вигуки*** (*Ох, якби те сталось, щоб ви не вертались, щоб там і здихали*).

Серед експресивно забарвлених ***відокремлених другорядних членів*** речення, до яких поет вдається досить часто, домінують відокремлені означення та прикладки, залежні від членів речення, виражених займенниками та іменниками. Відокремлення залежних від займенників усіх видів означень практично стовідсоткове: *(«А між ними, запеклими, в кайдани убраний цар всесвітній; І тебе, убогу, кинуть в пекло; І вам, синам, передали свої кайдани»*). Винятком є лише іронічне словосполучення, пародія на царські маніфести: *«Отам-то милостивії ми ненагодовану і голу застукали сердешну волю»*. Означення до іменників відокремлюються відповідно до їхньої позиції стосовно пояснюваного слова, наявності інших означень та залежних від них інших членів речення (прикметникових і дієприкметникових зворотів): *«І знову шкуру дерете з братів незрячих, гречкосіїв; Подивіться на рай тихий, на свою країну; За горами гори, хмарою повиті, засіяні горем, кровію политі»*.

Різновиди ***складних речень*** – складносурядних, складнопідрядних, безсполучникових – також не позбавлені можливостей експресивного увиразнення, що й нерідко спостерігаємо у поезії Шевченка цього періоду.

Так, у ***складносурядних*** реченнях з цією метою застосовано повторюваність сполучника і перед кожною предикативною частиною *(«І смеркає, і світає (...), і знову люд потомлений, і все спочиває»*), у ***складнопідрядному*** – препозицію підрядних речень *(«Якби її забути, я оддав би веселого віку половину»*), нанизування кількох однорідних підрядних частин з однаковими сполучниками або сполучними словами *(«Отак і ви прочитайте, щоб не сонним снились всі неправди, щоб розкрились високі могили (...), щоб ви розпитали мучеників»*).

У ***безсполучникових складних реченнях*** трапляються два варіанти – з нанизуванням кількох простих однотипних речень – в таких випадках за сьогоднішніми правилами ставиться кома *(«Минають дні, минають ночі, минає літо; шелестить пожовкле листя, гаснуть очі, заснули думи, серце спить»*), і поєднання різнотипних частин – з уточненням змісту, з зіставленням причини і наслідку, – в такому разі ставиться двокрапка або тире *(«А згадаєш – то була й дорога з монастиря Мотриного до Яру*

страшного; Обніміте найменшого брата, – нехай мати усміхнеться…; Правда ваша: Польща впала, та й вас роздавила!»).

Багатокомпонентних складних речень з різними видами синтаксичного зв'язку у досліджуваних творах небагато, хоч вони теж не позбавлені експресивного навантаження завдяки поєднанню різноманітних за змістом компонентів, наприклад: *«Кричите, що Бог создав вас не на те, щоб ви неправді поклонились! І хилитесь, як і хилились! І знову шкуру дерете з братів незрячих…».* Такі тісно пов'язані змістом фрагменти поет здебільшого розчленовує, виділяє з них окремі компоненти на інтонаційній основі.

Розчленування (***парцеляція)***, виділення окремого, на думку автора, особливо важливого компонента спостерігається в синтаксичних одиницях різної структури. При цьому парцельованими бувають і непоширені та поширені члени речення *(«І гармонія, і сила: музика та й годі! А історія! Поема вольного народа!У нас Брути і Коклеси! Славні, незабуті!»*), звертання *(«Ви любите брата! Суєслови, лицеміри, Господом прокляті»*), підрядне речення *(«Чого ж ви чванитеся, ви! Сини сердешні України! Що добре ходите в ярмі?; Спитайте тоді себе: що ми? Чиї сини? Яких батьків? Ким? За що закуті?»*) В останньому прикладі особливо цікаве слово *ким*? Воно, по-перше, відірване від присудка підрядного речення *закуті*, по-друге, стоїть не після нього, як зазвичай розташовуються парцельовані компоненти, а перед ним, чим додатково посилюється експресія фрази.

Посиленню експресії сприяє і прийом нанизування функціонально однотипних **елементів тексту**. Крім наведених вище прикладів нанизування членів речення, у цьому прийомі можуть бути використані і підрядні речення («*Ох, якби те сталось, щоб ви не вертались, щоб там і здихали…*»), і кілька незалежних одне від одного речень, об'єднаних одним підрядним («*Хто матір забуває, того Бог карає, того діти цураються…, чужі люди проклинають»*), і незалежні речення – як у складі складносурядних чи безсполучникових структур, так і в ролі окремих складників тексту («*І забудеться срамотна давня година, і оживе давня слава, слава України. І світ ясний, невечерній тихо засіяє»*).

Нанизування може бути особливо ефективним, якщо використані синтаксичні одиниці мають однакову структуру (а часто і однакове розташування компонентів, тобто відзначаються

синтаксичним паралелізмом). Такі конструкції також не рідкість у поезії Шевченка, де знаходимо аналогічну будову контактно розташованих речень *(«Нехай же вітер все розносить… Нехай же серце плаче, просить святої правди…»*), підрядних речень *(… Сльози (…), що лилися з Катрусею в московській дорозі, що молились з козаками в турецькій неволі*), зворотів («*За горами гори, хмарою повиті, засіяні горем, кровію политі*»).

До часто вживаних Шевченком засобів увиразнення можна віднести і прийом **протиставлення** мовних одиниць одного рівня синтаксичної структури. Це можуть бути і члени речення («*Не ріки – море розлилось; У тому раї я бачив пекло; Не за Україну, а за її ката довелось пролить кров добру, не чорну*»), і частини складних речень («*Нема на світі України, немає другого Дніпра, а ви претеся на чужину*»), і окремі речення протилежного змісту («*У нас воля виростала, Дніпром умивалась (…) Кров'ю вона умивалась*»), навіть віддалені одне від одного («*Не дай спати ходячому, серцем замирати (…) А дай жити, серцем жити і людей любити…*»). Як бачимо з наведених прикладів, протиставлені елементи висловлювання можуть бути оформлені по-різному – як за допомогою протиставних сполучників, так і без них.

Ще одним характерним засобом експресії є *неспівмірність* зіставлюваних частин висловлювання. Наприклад, у поемі «Сліпий» читаємо:

У Почаєві святому ридала, молилась, щоб Степан той, тая доля їй хоча приснилась! Не снилося. Вернулася.

Якщо у першій частині фрагмента (а до початку наведеного уривка було ще дві групи присудків, започатковані обставинами (*У Києві* та *у Межгірського спаса*) бачимо розгорнуте складнопідрядне речення з кількома рядами однорідних членів, а в двох останніх реченнях, безособовому і неповному, є лише присудки, то такий різкий контраст не може не привернути уваги і не викликати емоційної реакції читача.

Як бачимо, ужиті поетом синтаксичні засоби увиразнення дуже різноманітні. До того ж експресивний потенціал їх набагато зростає від того, що вживаються вони не поодинці, не ізольовано, а в комплексі, доповнюючи один одного. Наприклад, в уривку із поеми «Кавказ» читаємо: «Ненагодовану і голу / Застукали сердешну волю / Та й цькуємо. Лягло костьми / Людей

муштрованих чимало. / А сльоз, а крові? Напоїть / Всіх імператорів би стало / З дітьми і внуками, втопить / В сльозах удов'їх. А дівочих, / Пролитих тайно серед ночі! / А матерніх гарячих сльоз! / А батькових, старих, кривавих! / Не ріки – море розлилось, / Огненне море».

Тут у 14 рядках поеми зосереджено кілька інверсій, перифраз, ґенітивне речення, відокремлені означення, граматично неповні речення, різні види протиставлення (зі сполучниками, із запереченнями, лексичні повтори слова у складі словосполучення, називні та ґенітивні окличні речення). Завдяки цій концентрації окремі фрагменти або й цілі твори набувають такої вибухової сили, такої енергії, що без всяких зусиль запам'ятовуються, викликають живий відгомін у душі читача. Таким є майже весь текст поеми «Кавказ» (найхарактерніші: дві сторінки від слів *«Чурек і сакля – все твоє…» до «… та й лупите по закону»; уривок від «Храми, каплиці, і ікони…» до «з пожару вкрадений покров!»*).

Складається враження, що фрагментами із творів цього періоду можна проілюструвати весь емоційно-експресивний український синтаксис. Можна тільки дивуватися. що, не маючи системної освіти, вирваний із рідномовного середовища, в час, коли ще не тільки стилістика української мови не була досліджена, але й навіть не були створені букварі, молодий автор на якомусь генному рівні ввібрав у душу всю силу і красу віками твореного народом слова, відшліфував його так, що воно на цілі століття заяскравіло на небосхилі нашої культури. Майже всі ужиті Шевченком синтаксичні засоби послужили упорядкуванню і становленню української літературної мови, подальшому її розвиткові. (У розглянутих творах лише два-три речення не відповідають сучасним нормам: *«Серце <u>люди</u> полюбило»; «Навіки <u>проклененетесь</u> своїми <u>синами</u>»*). У цьому теж проявилася одна із граней геніальності нашого Пророка. Завдяки його безцінному дарові відчувати потенціал слова ми і досі не розгубили на вибоїстих шляхах нашої примхливої долі переконання, що тільки *«в своїй хаті, своя правда, і сила, і воля»*, не перестали сподіватися, що таки прийде *«апостол правди і науки» «з новим і праведним законом»*, таврувати лукавих правнуків, які, забувши славних прадідів, готові і надалі залишатися *«рабами і підніжками»* ненаситних сусідів. Шевченкове слово стало орієнтиром,

дороговказом не тільки для його сучасників, але й для наступних поколінь, включно із нашим, сьогоднішнім.

Бо недаремно ж на недавньому Майдані й у відгуках на нього неодноразово звучали, з одного боку, застереження «Схаменіться, будьте люди», а з другого – заклик «Борітеся – поборете»!

***Література*:**

1. Дорошенко С. І. Граматична стилістика української мови / С. І. Дорошенко. – К. : Рад. школа, 1985. – 250 с.
2. Ковалев В. П. Выразительные средства художественной речи / В. П. Ковалев. – К. : Рад. школа, 1985. – 196 с.
3. Коцюбинська М. Ф. Образне слово в літературному творі / М. Ф. Коцюбинський. – К. : В-во АН УРСР, 1960. – 188 с.
4. Кочан І. М. Лінгвістичний аналіз тексту / І. М. Кочан. 2-е вид. – К. : Знання, 2008. – 423 с.
5. Крупа М. П. Лінгвістичний аналіз художнього тексту \ М. П. Крупа. – Тернопіль : підручники і посібники, 2005. – 416 с.
6. Мацько Л. І., Сидоренко О. М., Мацько О. М. Стилістика української мови / Л. І. Мацько, О. М. Сидоренко, О. М. Мацько. – К. : Вища школа, 2003. – 462 с.
7. Тарасов А. Ф. Поэтическая речь / А. Ф. Тарасов. – Х. : Вища школа, изд-во при Харьковском университете, 1976. – 140 с.

С. Є. Панцьо, професор, м. Тернопіль,
Н. І. Лісняк, доцент, м. Київ

УДК 81'367.4
ББК 83.3 (4 Укр)

Мовні особливості назв осіб у поемах Т. Шевченка «Катерина» і «Гайдамаки»

У статті здійснюється лінгвістичний аналіз мовних одиниць на означення назв осіб. Виокремлюються лексико-семантичні групи цих назв і розглядається їх емоційне забарвлення, звертається увага на позитивно оцінні та негативно оцінні лексеми, виявлені у поемах Т. Шевченка «Катерина» і «Гайдамаки».

Ключові слова: конотація, лексико-семантична група (ЛСГ), назви осіб, позитивно оцінні і негативно оцінні лексеми.

В статье осуществляется лингвистический анализ языковых единиц, обозначающих названия лиц. Выделены лексико-семантические группы этих названий, рассматривается их эмоциональная окраска, обращено внимание на положительную оценность и на отрицательную оценность лексики, найденной в поэмах Т. Шевченко «Катерина» и «Гайдамаки».

Ключевые слова: коннотация, лексико-семантическая группа (ЛСГ), названия лиц, положительно оценочные и отрицательно оценочные лексемы.

Linguistic analysis of language units to denote the names of individuals is done in the article. Lexical and syntactic group of names and their emotional course are distinguished, draws attention to the positive and negative evaluative words found in the poems of Taras Shevchenko "Kateryna" and "Haydamaky".

Key words: connotation, lexical-semantic group (LSG), the names of persons, positive and negative evaluative words.

Важливість літературної спадщини Тараса Шевченка та необхідність її вивчення залишається актуальною. Т. Шевченко як основоположник української літературної мови привертав і привертає увагу мовознавців. Попри значну літературну цінність, його твори мають і мовознавчу вартісність.

Постановка наукової проблеми. У різний час і в різних розвідках дослідники поетичної мови Тараса Шевченка описали

вживання старослов'янізмів (Л. Мацько), побутування крилатих висловів (Т. Черторизька, В. Калашник), народне джерело мови (В. Русанівський), власні назви у творах Кобзаря (І. Желєзняк, Л. Масенко та ін.) *[Культура слова 1989]*. Індивідуально-авторські особливості функціонування лексеми *слово* простежує С. Єрмоленко в одному з параграфів праці «Мова і мовознавчий світогляд» *[Єрмоленко 2007: 279-291]*.

Як відомо, Тарас Шевченко досконало знав рідну українську мову і був закоханий у неї. Поціновувачі художньої мови Кобзаря зазначають, що поет умів розумно, цілеспрямовано й естетично нею користуватися, усвідомлював «важливе суспільне значення натхненного поетичного слова, величезну силу його впливу на людину» *[Культура слова 1989: 12]*.

У художній мові Тараса Шевченка знаходимо чимало звертань до слова, прагнень до його сили («*Щоб слово пламенем взялось, Щоб людям серце розтопило І на Україні понеслось, І на Україні святилось Те слово*»).

Мова поета, відшліфована образна форма слова – це філософія його життя, це те, через що Кобзар передає думки і почуття, заклики і прохання, стає пророком. Мовознавець С. Єрмоленко зазначає, що «Шевченкові боліла, пекла думка про забуте тихосумне слово, хоч сам він ніколи не забував і виводив рідну думу, пісню на світові обшири загальнолюдської культури» *[Єрмоленко 2007: 287]*.

Словник мови творів Т. Шевченка доволі багатий, різноманітний, у ньому чимало крилатих висловів, про які пише мовознавець В. Калашник, що «поетичне слово Тараса Шевченка багате на філософські узагальнення, втілені у лаконічну форму образних висловів» *[Культура слова 1989: 14]*. Кожне слово поетичної мови Кобзаря має певну вагу: чи то є конкретним виражальним засобом (епітети, символи, порівняння тощо), чи то вказує на простір і час, чи то прямо або опосередковано називає особу. В усьому цьому міститься «художня правда, глибока емоційність та істинний драматизм» *[Культура слова 1989: 36]*. Вивчаючи поетичну мову Тараса Шевченка, мовознавець Л. Масенко пише, що «у засобах і прийомах поетизації мови Т. Шевченко на ціле століття випередив свої сучасників» *[Культура слова 1989: 57]*.

Значна роль в організації поетичного тексту Т. Шевченка належить назвам осіб. Антропонімію художньої мови Кобзаря аналізували відомі ономасти П. Чучка, Л. Масенко.

Об'єктом нашої розвідки стали назви осіб у поемах Тараса Шевченка «Катерина» і «Гайдамаки». Мета цієї статті – здійснити лінгвістичний аналіз назв осіб.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Широке ідейно-тематичне спрямування зазначених поем зумовило використання різних груп лексики, серед яких помітне місце займають назви осіб. Ці назви, з одного боку, номенують особу, а з іншого – дають їй оцінку, виражають певне ставлення до неї. Виявлені у процесі дослідження назви осіб нерідко містять елемент оцінки у своєму прямому значенні (*вороги, дурень, сирота, безбатченко, покритка, сіромаха* та ін.) або реалізуються у структурі полісемічних слів (*голуб, орел, серце, сокіл, квітка, цвіт* та ін. стосовно особи), або оцінність їх виражається за допомогою суфіксів (*батечко, братик, бабусенька, друженьки, шляхтяночка, москалик, цокотухи* та ін.). Зауважимо, що важливу роль ще відіграє контекст, зокрема поєднання іменників-назв осіб з емоційно забарвленими прикметниками, займенниками, дієсловами тощо («*Пекло гайдамаки ляхам оддадуть*») *[Кобзар (Гайдамаки)1998: 64]*. У мовній канві вказаних поем представлені різні групи іменників на означення номінації осіб. Вони характеризуються різноманітним лексичним наповненням, однак назагал охоплюють значний пласт іменникової лексики. Фактичний матеріал дозволяє виокремити 5 груп:

1. ЛСГ на означення родинних стосунків (*батько, тато, мати, баба, дід, внук, байстрюк, брат, сестра, дочка, син, дитина, діти, невістка, ненька, свекруха*). З-поміж цих одиниць частотністю використання вирізняється слово *батько* і його синонім *тато*. Лексема *батько* нерідко поєднується зі словами позитивної семантики, зокрема дієсловом *благослови*, прикметниками *щирий*, *старий* та ін. і таким чином нейтральна назва отримує емоційне забарвлення – любов, повагу, співчуття. Пор.: *Благослови, – кажуть, – **батьку**, / Поки маєм силу… / Єсть у мене **щирий батько** / (Рідного немає)… [Кобзар (Гайдамаки) 1998: 56]; Сидить **батько** кінець стола, / На руки схилився… / Тяжко зажурився [Кобзар (Катерина) 1998: 33]*.

Зауважимо, що у поемі «Гайдамаки» лексема *батько* вживається стосовно старшого за віком чоловіка або частіше стосовно старшого за званням (напр., Максима Залізняка), якого люблять і беззаперечно слухають гайдамаки. Нейтральна за семантикою лексема *діти* у сполученні з означенням *пекельнії* демонструє негативну оцінку, вказує на зневагу. Напр.: *Дивіться, що роблять у титаря в хаті /* ***Пекельнії діти*** *[Кобзар (Гайдамаки) 1998: 63]*.

Як бачимо, у цьому контексті слово *діти* вживається на означення молодшого покоління, яке мучить, убиває старших людей.

2. ЛСГ на означення назв осіб за статтю і внутрішніми якостями, за певними відносинами (*господиня, господарі, дівчата, дівчина, молодиця, пані, півпарубок, сусід, титарівна, черниця*).

Нейтральне за лексичним значенням слово *дівчата* у певному контексті отримує позитивне забарвлення, виражаючи захоплення. Пор., напр.:

… ***а дівчата!***

Землі козацької краса [Кобзар (Гайдамаки) 1998: 69].

Лексема *жінки* у поетичних текстах Т. Шевченка також позитивно конотована: викликає радість, захоплення їхньою войовничістю, напр.: ***Жінки*** *навіть з рогачами / Пішли в гайдамаки [Кобзар (Гайдамаки) 1998: 74]*.

3. ЛСГ на означення осіб за соціальним, військовим та релігійним станом (*гетьман, гайдамака, диякон, запорожець, есавул, єзуїта, католик, конфедерати, козак, король, кошовий, ксьондз, магнати, московка, мученик, наймит, отаман, пан, підпанок, покритка, полковник, попихач, попи, сирота, сіромаха, сотник, старець, старшина, султан, титар, шляхтич*). Напр.:

Покриткою стала*…*

Покриткою*… Який сором! [Кобзар (Катерина) 1998: 59]*.

За Тлумачним словником, *покритка* – це «дівчина, яка народила позашлюбну дитину» *[СТСУ 2006: 697]*.

Інші рядки поеми «Гайдамаки» засвідчують 4 назви осіб. Пор., напр.: *А тим часом / Пишними рядами / Виступають* ***отамани*** / ***Сотники з панами*** / ***І гетьмани –*** *всі в золоті [Кобзар (Гайдамаки) 1998: 59]*. Назви осіб у цьому контексті вжиті у формі множини, що вказує на значну

кількість. Їх оцінність зумовлена словосполученням *«пишними рядами»*, у якому закладене позитивне забарвлення – гордість за минулу славу, за звитягу запорожців.

З-поміж указаних одиниць частотою вживання відзначаються назви *сирота*, *пани*. Лексема *сирота* нерідко поєднується з означеннями-повторами, які підсилюють її семантику, та означенням *багатий (душею)* – «*Сирота Ярема, сирота убогий*», «*Отакий-то мій Ярема, Сирота багатий*» *[Кобзар (Гайдамаки) 1998: 59]*. Ще одним підсиленням слова *сирота* виступають антоніми *убогий – багатий.* У цьому контексті одиниця *сирота* позитивно забарвлена і викликає у читача співчуття та водночас гордість за відвагу, сміливість Яреми. Дорогий і близький Ярема самому поетові.

Лексеми *пан, пани* у певному контексті у Т. Шевченка мають здебільшого негативно оцінний характер і виступають з іронічним, зневажливим забарвленням. Напр.: *А* ***пан*** *глянув… одвернувся… / Пізнав препоганий [Кобзар (Катерина) 1998: 40]; Оксано, Оксано! / Де ти, де ти!.. / Може, гине,… / …умирає, / Або* ***в пана у кайданах*** */ У склепу конає [Кобзар (Гайдамаки) 1998: 74]*.

Водночас лексема *пан* уживається і в позитивному значенні, виражаючи повагу в ставленні до старшої особи за віком, за станом, особливо у звертаннях. Напр.: *Залізняк гукає: «Чуєш, хлопче? Ходи сюди! / Не бійсь, не злякаю/». //»Не боюся!» Знявши шапку, став… / Я,* ***пане****, з Вільшани [Кобзар (Гайдамаки) 1998: 73]*.

4. ЛСГ на означення осіб за національністю та народністю (*волох, жид, лях, молдаванин, москаль, слов'яни, татари*). Напр.: *Ой* ***волохи, волохи,*** */ Вас осталося трохи. / І ви,* ***молдавани****, / Тепер ви* ***не пани****; / Ваші господарі – / Наймити* ***татарам*** *[Кобзар (Гайдамаки) 1998: 65]*.

У мовній канві поеми «Гайдамаки» ці назви можуть мати і позитивно оцінне і негативно оцінне забарвлення. У цитованих рядках назви осіб за національністю (*волохи*, *молдавани*) конотовані позитивним забарвленням і викликають співчуття. А слово *татари* тут саме завдяки поєднанню з іменником *наймити* є негативно оцінним, указує на зневагу.

5. ЛСГ на означення осіб за діяльністю (*бояри, ворожка, карбівничий, кобзар, лісничий, міхоноша, посланець, пряха,*

світилки, старости, чоботар, чумак, шинкар, школярі). Напр.: *Що, весілля, доню моя? / А де ж твоя пара? / Де* ***світилки*** *з друженьками, /* ***Старости, бояре****? [Кобзар (Катерина) 1998: 33].*

Засвідчені мовні одиниці поза контекстом не є оцінними, проте у поетичних рядках вони позитивно конотовані, оскільки викликають у читача співчуття до ситуації, у якій опинилася Катерина та її батьки.

У поетичній мові аналізованих поем помітне місце займають власне оцінні лексеми на означення назв осіб. Оцінні номінації передають почуття людини, особливості її світосприймання. Вдале використання їх робить поетичну мову емоційно насиченою, сприяє ліричному тону.

У творчості Тараса Шевченка переважають поеми з гострими життєвими, нерідко трагічними конфліктами. До них належать і розглядувані нами поеми «Катерина» і «Гайдамаки». Проте попри це у мовній канві поем засвідчено чимало назв осіб з позитивним забарвленням. Як зазначають дослідники, такі номінації несуть емоційну інформацію, а також виражають почуття ласки, пестливості, симпатії, співчуття *[Городенська, Кравченко 1981: 8].*

Позитивно оцінні лексеми на означення осіб становлять похідні одиниці з суфіксами здрібнілості-пестливості. Серед них найбільш яскраво представлені назви за родинними стосунками (*бабуся, бабусенька, батечко, дитя, дітки, доня, матінка, синочок, братик, братці, дідусь*). Напр.:

Доню *моя, доню моя!*
Дитя *моє любе! [Кобзар (Катерина) 1998: 33];*
Прости мені, мій ***батечку****,*
Що я наробила! [Кобзар (Катерина) 1998: 34];
Вибачай, ***дідусю****, – / Нехай мають: а я поки*
До своїх вернуся [Кобзар (Гайдамаки) 1998: 88].

У поетичній мові аналізованих поем вжито усього три позитивно оцінні лексеми, які є назвами людей за діяльністю (*друженьки, рибалонька, чумаченьки*). Напр.: *Пливе човен, води повен, / Ніхто не спиняє, / Кому спинить –* ***рибалоньки*** */ На світі немає [Кобзар (Гайдамаки) 1998: 89].*

Незначну групу становлять позитивно оцінні назви осіб за соціальним станом (*вдовиця-молодиця, козаченько, сиротина,*

сердега, старченя, старець), напр.: *А де в Волох? Заспівай лиш / Нам, старий Кобзарю!.. / Про* ***вдовицю-молодицю,*** */ Як вона журилась [Кобзар (Гайдамаки) 1998: 78].* Із позитивно оцінним значенням виступають поодинокі лексеми на означення осіб за віком, за народженням (*панночка, хлоп'ята, хлопчик*), напр.:

Питається ***у хлопчика****:*

«Що, титаря вбили?» [Кобзар (Гайдамаки) 1998: 75];

«Ну, Галайдо, / Поїдеш гуляти./

Найдеш долю… А не найдеш… / Рушайте, хлоп'ята» [Кобзар (Гайдамаки) 1998: 73].

У поемах Тараса Шевченка трапляються назви, що характеризують людину за зовнішніми ознаками, внутрішніми якостями. Нами помічено, що поет акцентує увагу на зовнішньому вигляді дівчат. Для цього автор використовує субстантивований прикметник *чорнобривий*. У поетичному тексті він здебільшого має позитивне забарвлення, напр.:

Кохайтеся, ***чорнобриві****,*

Та не з москалями… [Кобзар (Катерина) 1998: 30].

Поет вживає позитивно оцінні субстантивовані прикметники *сердешная*, *любі*, у яких вкладене почуття любові, співчутливе ставлення до Катерини, до українських дівчат (*Довго, довго,* ***сердешная****, Все йшла та питала; Шануйтеся ж,* ***любі****, в недобру годину, щоб не довелося москаля шукать*) *[Кобзар (Катерина) 1998: 37].*

Виявлені позитивно оцінні назви осіб мають різне модифікаційне значення. Це деривати, утворені за допомогою емоційно-експресивних суфіксів: *-к-, -ик-, -ок-, -очок, -чик, -ечк-, -еньк-, -усь-, -ат-, -ен(я), -ц(і).* Представлені зменшено-пестливі похідні одиниці з указаними суфіксами виражають значення пестливості з відтінком любові, симпатії, співчуття, демонструють ласку, ніжність. В аналізованих поемах Тараса Шевченка знаходимо непохідні й похідні лексеми, в яких позитивна оцінка закладена у семантиці самого слова. Це стосується таких одиниць, як-от: *друг*, *каліка*, *неборак, небога, сердега*. Усі ці лексеми маніфестують співчутливе ставлення поета до бідної верстви населення чи до тих, хто зазнав знущань, поневірянь або загинув, борючись за волю України, помер на чужині. Напр.: *Залізняк заплакав / Вперше зроду; сльози не втер, / Умер* ***неборака****. / Нудьга*

його задавила / На чужому полі, / В чужу землю положила… [Кобзар (Гайдамаки) 1998: 88].

Позитивна оцінка відчувається і у полісемічних словах (*голуб, голубонька, голубчики, лебедики, рибка, орел, пташка, сокіл, серце, цвіт*). Пор. у контекстах: *Доню моя, доню моя! /* ***Цвіте*** *мій рожевий! [Кобзар (Катерина) 1998: 33]; Москалики! Голубчики! / Візьміть за собою; / Не цурайтесь,* ***лебедики****… [Кобзар (Катерина) 1998: 39]; Прости мені, мій* ***голубе****, / Мій* ***соколе*** *милий [Кобзар (Катерина) 1998: 34].*

Зазначені мовні одиниці вжиті у переносному значенні і стосуються батька, дівчини, доньки, коханого та інших осіб. З-поміж них вирізняються лексеми *орел, сокіл,* що символізують «сильну, мужню людину» *[СУМ V: 743],* та ласкаве називання «юнака, чоловіка при звертанні» *[СУМ 1970–1980 (V): 438].* Напр.: *На ґвалт України / Орли налетіли… [Кобзар (Гайдамаки) 1998: 64]; А Оксана, як голубка… / Головоньку схилить, / Серце моє, доле моя! / Соколе мій милий! [Кобзар (Гайдамаки) 1998: 63].*

У поемах «Катерина» та «Гайдамаки» функціонують лексеми з негативним забарвленням. До них належать такі одиниці, семантика яких має негативне значення: *бевзь, бестія, дурень, людоїди, паскуда, пес, недолюди, погань, ледащо, свиня, шельма.* Напр.: *«Ламайте двері, поки вийде / Старий* ***паскуда****» [Кобзар (Гайдамаки) 1998: 59]; «…Що? Скажеш,* ***шельмо****?.. і не стогне! / Завзята* ***бестія****!» [Кобзар (Гайдамаки) 1998: 63].*

Серед них трапляється розмовна лексика, зокрема *бевзь.* – «Про нерозумну людину» *[СТСУ 2006: 52];* лайлива (*бестія.* лайл. «Про лиху, хитру людину, бешкетника, крутія і т.ін.» *[СУМ 1970–1980 (I) : 163]*); у переносному значенні (*пес* – перен., зневажл. «Погана, негідна людина, яка своїми вчинками викликає осуд, обурення») *[СТСУ 2006: 655]; людоїди* – перен. «Про надзвичайно жорстоку людину, схильну до насильства, вбивства» *[СУМ 1970–1980 (V) : 594],* зневажлива (*недолюд* – «Жорстока людина») *[СУМ 1970–1980 (V) : 294].* Зазначимо, що негативно забарвлені мовні одиниці частіше вживаються у поемі «Гайдамаки». Це зумовлене й самим змістом та ідейним спрямуванням.

У мові аналізованих поем нерідко іменники з демінутивними суфіксами набувають негативного забарвлення, яке поєднує у собі різні негативні емоції. До таких належать слова, що

вказують на негативні риси характеру, вчинки людини, її поведінку і виражають зневажливе ставлення до неї, викликають осуд (*вороженьки, жіночки*). Напр.: *А тимчасом* ***вороженьки*** / *Чинять свою волю,* / *Кують речі недобрії [Кобзар (Катерина) 1998: 33]* або

А ***жіночки*** *лихо дзвонять [Кобзар (Катерина) 1998: 32].*

Слово *москалики* у поемі «Катерина» у певному контексті також отримує негативне забарвлення. Пор., напр.: *Іде Катря, шкандибає;* / *Дивиться – щось мріє…* / *Либонь, ідуть* ***москалики****… [Кобзар (Катерина) 1998: 37].*

Отже, негативно оцінними є також мовні одиниці з суфіксами зменшеності-пестливості *-еньк-, -ик-, -очк-, -к-* («*Найдеш собі* ***шляхтяночку****, Забудеш Оксану*» *[Кобзар (Гайдамаки) 1998: 62];* ***ляшків-панків*** *частувать [Кобзар (Гайдамаки) 1998: 68].*

Зазвичай при такому вираженні негативної оцінки здебільшого є лексичне значення твірного слова, однак нерідко саме суфіксальні деривати і контекст демонструють негативне забарвлення.

Висновки і перспективи подальшого дослідження. Назагал поет послідовний у своїх симпатіях і антипатіях. Він співчуває простим людям, Катерині, зневажає, засуджує панків, підпанків – усіх тих, хто гнобить, нищить український народ. Ліричний тон поем уперемішку з обурливою іронією, осудом характеризує ці почуття приязні чи неприязні. Дослідники зазначають, що «у народних піснях у назвах людей за родинними стосунками переважає пестливе забарвлення, а в назвах осіб на позначення ворогів українського народу є здебільшого негативно оцінне забарвлення» *[Вільчинська 1999: 50]*. Це ж стосується і Шевченкових творів. У них позначається народнопісенна традиція.

Мовні одиниці емоційно-експресивного забарвлення з суфіксами збільшеності-згрубілості трапляються у поемах рідко. Нами виявлено лише дві одиниці (*жидюга*, *цокотухи*). Лексема *цокотухи* саме у сполученні з оцінними словами отримує негативну конотацію. Пор.: *Бодай же вас,* ***цокотухи****, / Та злидні побили… [Кобзар (Катерина) 1998: 32].*

Назви осіб у різному контексті набувають різного емоційного забарвлення. Нерідко нейтральна за семантикою мовна одиниця у поетичній мові Тараса Шевченка увиразнюється, стає негативно оцінною у поєднанні з іншими словами. Так, негативну

оцінку підсилюють означення у словосполученнях *жид поганий, собача шкура, чортів син, стара собака, скажені собаки, свиняче ухо.*

Здійснені спостереження мовних одиниць на означення назв осіб на матеріалі поем Т. Шевченка «Катерина» та «Гайдамаки», дозволяють усвідомити силу таланту великого Кобзаря, який так співчутливо, з любов'ю і застереженням змалював долю простої дівчини-селянки, з обуренням, осудом – панівну верхівку, із захопленням – сироту Ярему. У цьому Тарас Шевченко – неабиякий майстер слова, прихильник і захисник бідних, відважних, чесних і скривджених людей та ненависник панів, підпанків й усіх тих, хто потоптав дівочу честь, хто гнобить український народ.

Література:

Вільчинська 1999: Вільчинська Т. П. Оцінні назви осіб із суфіксами суб'єктивної оцінки в українських народних піснях, записаних В. Гнатюком // Українська мова і література: історія, сучасний стан, перспективи розвитку. – Тернопіль: Збруч, 1999. – С. 46–51; *Городенська, Кравченко 1981:* Городенська К. Г., Кравченко М. В. Словотвірна структура слова (відіменні деривати). – К.: Наукова думка, 1981. –198 с.; *Єрмоленко 2007:* Єрмоленко С. Мова і мовознавчий світогляд. – К.: Наукова думка, 1981. – 443 с.; *Культура слова 1989:* Культура слова. Республіканський міжвідомчий збірник. – Вип. 37. – К.: Наукова думка, 1989. – 98 с.; *СУМ 1970–1980:* Словник української мови: [в 11-ти т.]. – Т.1. – К.: Наукова думка, 1970. – 550 с.; т. 5 – К.: Наукова думка, 1974. – 689 с.; *СТСУМ 2006:* Сучасний тлумачний словник української мови / За заг. ред. доктора філол. наук, проф. В. В. Дубічинського. – Харків: ВД «Школа», 2006. – 1008 с.; *Кобзар 1998:* Шевченко Т. Г. Кобзар. – К.: Веселка, 1998. – 486 с.

Володимир Буда, доц (Тернопіль)

ББК 81.2- 08. 2
УДК 81’38

Стилістична функція порівнянь у політичних поемах Тараса Шевченка періоду «трьох літ»

У статті проаналізовані порівняльні звороти у поемах Т. Шевченка «Кавказ», «Сон», «Єретик», «Великий льох». Зауважено, що серед структурних типів переважають сполучникові конструкції. Найчастіше порівняння в аналізованих творах виконують функцію впливу, а вже потім – пізнання. Здебільшого поет звертається до складних поширених зворотів.

***Ключові слова**: порівняння, об’єкт і суб’єкт порівняння, ідіостиль, троп, експресія, антитеза, символ.*

Buda V. A. Stylistic function of comparisons in political poems by Taras Shevchenko from the period of “Three Years”.

Comparative clauses in poems by T.Shevchenko “The Caucasus”, “The Dream”, “The Heretic”, “The Great Cellar” were analyzed in the article. It is indicated that conjunctive constructions predominate among structural types. In most cases, comparisons perform function of influence in the analyzed works and sometimes perform function of cognition. Mostly, the poet refers to complex common clauses.

***Key words:** comparisons, an object and a subject of comparison, an idiostyle, a trope, an expression, an antithesis, a symbol.*

Буда В. А. Стилистическая функция сравнений в политических поэмах Т. Шевченко периода «Трёх лет».

В статье проанализированы сравнения в поэмах Т. Шевченко «Кавказ», «Сон», «Еретик», «Великий лёх».Замечено, что среди структурных типов имеют преимущество союзные конструкции. Чаще всего сравнения в анализированных произведениях выполняют функцию влияния, а уже потом – познания. В основном поэт обращается к сложным распространенным сравнениям.

Ключевые слова: сравнение, объект и субъект сравнения, идиостиль, троп, экспрессия, антитеза, символ.

Письменники у своїй творчості часто звертаються до порівнянь. Це один з найпростіших засобів, через який пізнається світ завдяки зовнішнім та внутрішнім зв’язкам між предметами та

явищами. Очевидно, що внесок будь-якого письменника у розвиток літературної мови оцінюється від загального рівня її опрацьованості на той час, коли він творив. З цього погляду роль Шевченкової мови для розвитку української літературної мови є справді винятковою [Січкар: електронний ресурс].

Одним із основних завдань мовознавців є дослідження ідіостилю Великого Кобзаря. Ця проблема широко висвітлена в різноманітних публікаціях. Найбільш широко комплекс художніх засобів у мовленні поета аналізувався у роботах В. Ільїна, В. Ващенка, І. Білодіда, В. Русанівського, С. Єрмоленко.

Тому тут перед вченими, на думку О. Забужко, виникає важлива проблема: «Будь-який дослідник, що ризикує … приступити до постаті Шевченка, без перебільшення фатально зобов'язаний насамперед визначитися в координатах традицій дотеперішнього шевченкознавства» [Забужко 1997: 5].

Серед відомих мовознавчих публікацій нами не зауважено окремих досліджень порівняльних одиниць у політичних поемах періоду «Трьох літ». Тому в нашій роботі розглянемо саме проблематику стилістичного навантаження порівняльних зворотів у поемах Т. Шевченка «Кавказ», «Сон», «Єретик» та містерії «Великий льох».

Метою роботи є дослідження основних конструкцій порівняльних одиниць у названих творах, виявлення базових об'єктів та суб'єктів порівнянь, характеристика їх образотворчої функції. В мові аналізованих творів зауважуємо традиційні порівняльні конструкції. Як правило, Тарас Шевченко звертається до сполучникових зворотів. Найчастіше він вживає у порівняннях сполучник *мов*, рідше *як* і лише по одному разу *ніби* й *буцім*. Тільки 11% аналізованих тропів реалізуються через безсполучникові конструкції.

Серед суб'єктів порівнянь найбільше представлена тематична група на позначення людей: *цар*, *цариця*, *москалі*, *старшини*, *ченці*, *чехи* тощо. Переважаючими серед об'єктів порівнянь виступають назви істот: *журавлі*, *кабани*, *коти*, *собака*, *кошеня*, *кішечка*, *ягнята*, *сова*, *сорока*, *чапля*… Фактично усі ці назви асоціюються самі по собі або в контекстах з негативним сприйняттям. Як бачимо, об'єкти порівнянь є дуже простими, але вони надзвичайно ефектно створюють потрібну письменникові

картину, виконуючи одну з основних стилістичних функцій порівнянь – функцію впливу, а вже потім функцію пізнання. Цікавим видається спостереження В. Русанівського, який, вважаючи, що Т. Шевченка не можна віднести до «побутописців», зауважив про вживання побутової лексики у творах поета: «Найчастіше назви із сфери рослинного й тваринного світу, сільського господарства виступають у складі порівнянь» [Русанівський 2001: 152].

У поемі «Кавказ» нами виділено лише один порівняльний зворот. На нашу думку, це викликано специфікою твору, який лише умовно можна назвати поемою. У цій політичній сатирі такий високий рівень емоцій, така глибока метафоричність, що порівняння лише можуть понизити експресію твору. А згаданий зворот, підсилений окличністю, дуже вдало поглиблює сарказм епізоду: «…чом ми вам / Чурек же ваш та вам не кинем, / *Як тій собаці*!...» [Шевченко 1961: 280].

Скупою на порівняння також є містерія «Великий льох». У творі виокремлено лише три звороти. Серед них найбільш цікавою є конструкція, де об'єктом виступає історична особа: «Родиться близнята. / Один буде, *як той Гонта*, / Катів катувати» (257). Пам'ятаючи безкомпромісність Шевченкового Гонти з «Гайдамаків», читач легко уявить рівень ненависті до панства одного з близнюків.

У комедії «Сон» порівняння, навпаки, є активно вживаним тропом, який творить образність поеми. Вже у філософському вступі зауважуємо зворот з глибоким стилістичним навантаженням: «А той, тихий та тверезий, / Богобоязливий, / *Як кішечка підкрадеться*, / Вижде нещасливий / У тебе час та й запустить / Пазури в печінку…» (201). Автор використовує прийом енантіосемії, адже в такому контексті пестливе слово *кішечка* сприймається зі значенням прихованої небезпеки.

Летячи за «буцім совою», оповідач прощається з рідною землею: «Тополі по волі / Стоять собі, *мов сторожа*, / Розмовляють з полем…» (203). Тут порівняння теж є стилістично забарвленим, адже тополі є символом України, її оберегом.

Значна частина порівнянь у поемі творить негативний образ Петербурга, який, насправді, був збудований за кращими європейськими зразками. Але поет навмисно не помічає цієї

«величі»: місто «у долині, *мов у ямі*, на багнищі» (207); фортеця й дзвіниця, «*мов та швайка загострена*» (211); цар на відомому пам'ятнику «…без шапки. Якимсь *листом* голова повита» (211). Таку «необ'єктивність» Т. Шевченка пояснює образ хмари-пташки, яка символізує тисячі закатованих на будівництві російської столиці українців: «Біла хмара криє / Сіре небо. А в тій хмарі / *Мов звір в гаї виє*. / То не хмара – біла пташка / *Хмарою* спустилась…» (212).

Інша частина порівнянь у поемі сфокусована на зображення імператорського двору, показуючи всю недолугість монархічної системи. Це, як правило, картини, які характеризують вельмож, панство, царя та царицю. Об'єкти порівнянь у цих зворотах настільки образні, що не потребують коментарів: «За богами – панства, панства / В серебрі та златі! / *Мов кабани годовані* – / Пикаті, пузаті!...» (209); «Старшина пузата / Стоїть рядом: сопе, хропе, / Та понадувалась, / *Як індики*…» (213); «Цариця небога, / *Мов опеньок засушений* / Тонка, довгонога…» (208); «… Цар цвенькає; / А диво-цариця, / *Мов та чапля між птахами*, / Скаче, бадьориться. / Довгенько вдвох походжали, / *Мов сичі надуті*…» (209). Тут слушною є думка І. Кучеренка: «Відбір об'єктів порівняння залежить від того, що зображує письменник і як він ставиться до зображуваного… Змальовуючи зовнішність чогось…, письменник відтворює у читача різноманітні моральні, естетичні та інші почуття» [Кучеренко 1959: 84].

Цікавою порівняльною антитезою підсилені останні рядки поеми, які характеризують об'єкт *цар*. Ось він «*наче з берлоги медвідь виліз*…» (214). Цей хижий звір є давнім символом Росії, що вказує на її силу. Але, як тільки рушиться система азіатського чинопоклонства, «медведик» стоїть «*мов кошеня*» (214).

Таким чином, порівняння у поемі «Сон» несуть надзвичайно містке стилістичне навантаження, творячи негативну картину системи самодержавства. Усі порівняльні конструкції у поемі «Єретик» можна розділити на дві групи: 1) ті, де суб'єктами порівнянь виступають Ян Гус чи його прихильники; 2) ті, де суб'єктами виступають античеські, антислов'янські сили.

Аби підсилити почуття, що відчували чехи до Гуса, Т. Шевченко творить порівняльний плеоназм: «І чехи Гуса проводжали, / *Мов діти батька*…» (226). Адже слово «*батько*» тут

не є обов'язковим, але воно посилює це поняття до рівня творця народу, його морального авторитету. Інше порівняння звеличує чеського просвітителя через біблійний образ: «*Мов кедр серед поля* / *Ливанського*, – у кайданах / Став Гус перед ними!» (227).

Другій групі конструкцій притаманні об'єкти, які творять глибоко негативне сприйняття суб'єктів порівнянь: «Збиралися кардинали, / Гладкі та червоні, / *Мов бугаї в загороду*…» (222); «*Мов собаки*, коло вогню / Кругом ченці стали» (229). Вважаємо, що Тарас Шевченко досить часто порівняльним зворотам надає символічного значення, як от: «*Як та галич поле крила* – / Ченці повалили / До Констанця; степи, шляхи, / *Мов сарана*, вкрили» (226). Адже галич – це передвісник біди, смерті, а сарана усе живе на своєму шляху винищує.

Неоднозначним за змістом є наступний зворот: «Розбойники, кати в тіарах / Все потоптали, все взяли, / *Мов у Московії татари*» (224). Можна сприйняти це буквально, як тотальний грабіж зі сторони нападників. Але, на нашу думку, поет заклав тут глибшу суть, яка більш співзвучна з ідеєю усього твору: монголо-татари знищили слов'янський дух на московських землях, запровадивши азіатський тип правління.

Зовсім не гіперболізованим видається нам такий фрагмент: «Дивись, що сили навалило – / *Мов сарацина воювать* / *Або великого А т т і л у*!» (226). Ці два історичні епізоди – війни проти арабів та гунів – були визначальними для європейців, бо вирішували їх подальшу долю, світогляд. Очевидно, на думку автора, у Констанці визначалось майбутнє слов'янського світу.

Важливою особливістю ідіостилю Т. Шевченка є те, що він переважно вживає поширені порівняння. Це дає можливість більш глибоко й змістовно розкрити суть зображуваного: «І три папи, і баронство, / І вінчані глави; / Зібралися, *мов Іуди / На суд нечестивий / проти Христа*…» (227). Якби поет використав непоширений об'єкт *мов іуди*, то вказав би лиш на підступність, зрадливість опонентів Яна. А, ввівши у зворот образ Ісуса і вказавши на «нечестивість» суду, він возвеличує Гуса до рівня Христа.

Таким чином, ми бачимо, що порівняння у політичних поемах Т. Шевченка періоду «Трьох літ» є одним з найуживаніших тропів. Але письменник використовує їх неодномірно у різних

творах, виходячи, очевидно, із жанрової специфіки поем, їх емоційно-експресивного навантаження. Поет здебільшого вживає сполучникові конструкції, найчастіше зі сполучником *мов*. Переважна більшість порівняльних зворотів у аналізованих творах спрямована на виконання функцій впливу, а вже потім – пізнання. Найчастіше письменник звертається до складних конструкцій з поширеними об'єктами порівняння, що дозволяє творити глибокі, змістовні, ідейно вимальовані образи.

Література:

1. Забужко 1997: Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. – К.: Абрис, 1997. – 144 с.

2. Кучеренко 1959: Кучеренко І. Я. Порівняльні конструкції мови в світлі граматики. – К.: Видавництво Київського університету, 1959. – 108 с.

3. Русанівський 2001: Русанівський В. Історія української літературної мови. – К.: АртЕк, 2001. –392 с.

4. Січкар: електронний ресурс: Січкар С. Лінгвістична Шевченкіана: стан, перспективи. – Електронний ресурс. – library.udpu.org.ua/library…/visnyk_2.pdf (дата звертання 19.02.2014 р.).

5. Шевченко 1961: Шевченко Т. Кобзар. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1961. – 627 с.

Наливайко М. Я. к. філол. н., (м. Тернопіль)

УДК 81'373.2+82.09 Шевченко Т. Г.
ББК 81.411.1 – 314

Ономастичний простір поезій Тараса Шевченка

Розглядається онімний простір поезії Т. Шевченка, який є стилістично навантаженим та різноманітним. Функціонально насичені оніми вирізняють неповторність ідіостилю письменника. Поезія містить різні ономастичні розряди: антропоніми, топоніми, ойконіми, гідроніми, астіоніми, потамоніми. Та різноманітні трансформації, що вказують на художню значимість поезії.

Ключові слова: *антропонім, ономастичний простір, антропонімікон, топонім, ойконім, астіонім, гідронім, потамонім.*

Рассматривается онимное пространство поэзии Тараса Шевченка, стилистически разнообразное. Функционально насыщенные онимы

подчеркивают неповторимость идиостиля писателя. Поэзия вмещает разные ономастические розряды: антропонимы, топонимы, ойконимы, гидронимы, потамонимы и разные трансформации, что указывают на художественную значимость поэзии.

Ключевые слова: *антропоним, ономастическое пространство, антропонимикон, топоним, ойконим, астионим, гидроним, потамоним.*

The article studies stylistically loaded and exuberant onymy of Taras Shevchenko poems. Due to play of words and multifunctional wealth of onyms distinctive features of the autor's idiostyle are described. The writer uses different types of onyms: antroponyms, toponyms, occasional words.

Key words: *antroponym, onym spase, toponym, oiconym, astionym, hydronym.*

Постановка наукової проблеми та її значення. Використання лексики різних стилістичних рівнів є одним із найхарактерніших засобів зображення дійсності у творах Тараса Шевченка.

Ономастика – розділ мовознавства, який вивчає власні назви в різних аспектах; у відповідності з об'єктом дослідження в ономастиці виокремлюють різні розділи: антропоніміка, топоніміка та ін. [*Словник 2012: 139*].

Антропоніми – вид оніма, будь-яка власна назва людини (чи групи людей), в вому числі ім'я, імя по батькові, прізвище, прізвисько, псевдонім, криптонім, кличка, андронім, гінеконім, патронім [*Словник 2012: 40*].

Для всіх літературних онімів учені використовують термін «поетонім». Т. Немировська запропонувала схему поділу літератерної онімії за родами та жанрами художнього твору: 1) онімія поезії, або поетична ономастика, - лірики, поеми, балади; 2) онімія художньої прози, або художня ономастика, - оповідання, повісті, роману; 3) онімія драматургії, або драматургічна ономастика, - комедії, драми, трагедії [*Немировская 1998: 112–113*].

Сьогодні виділилися три школи літературно-художньої антропоніміки: ужгородська, представлена Л. Белеєм, одеська – Ю. Карпенком і донецька – В. Калінкіним. Ономастикон поезії Т. Шевченка є важливим елементом характеристики ідіостилю поета і тому стає предметом дослідження українських мовознавців. Серед тих, хто долучився до осягнення ономастичної палітри творів Т. Шевченка, слід назвати М. Фененка [*Фененко 1965*], Ю. Карпенка [*Карпенко 2008*], Л. Масенко [*Масенко 1989*], Г. Гладіну [*Гладіна*

2003] та ін. Метою нашого дослідження є аналіз онімної лексики в мовотворчості Т. Шевченка [*Шевченко 1984]*. Художній світ поета наповнений власними іменами – антропонімами, топонімами, ойконімами, астіонімами, гідронімами та ін.

Обґрунтування отриманих результатів.

Антропонімікон.

У цій групі ономастикону виділяються імена українських козаків, селян, їх дружин та дочок становлять найбільшу групу. Так, для найменування чоловіків поет уживає такі імена: *Петро, Назар, Хома, Василь, Іван, Тарас, Ярема* та ін. Жінки ж звуться найпоширенішими на той час іменами: *Оксана, Катерина, Марина, Мотря, Христя, Ярина.* Особові імена мають велику кількість варіантів, створюючи антропонімічні ряди: *Іван, Йван, Івась, Йвась.* Тарас Шевченко часто використовує декілька варіантів в одній поезії: Чи немає мого Йвана чорнявого? / Сину мій Іване! («Катерина»).

Слухай лишень, скажу тобі, / Кого я шукаю. / Я шукаю *Наталочку /* Та сина Івана. / Дочку свою *Наталоньку*… («Відьма»).

…Немає й сліду
Моєї *Ганни*. Я спитав
Таки сусіду про *Ганнусю* («Не спалося, – а ніч, як море»).

Імена зазнавали фонетичного спрощення, словотвірних змін. Важливу роль відіграє мовна взаємодія. Власне, деякі імена в поезіях містять національні особливості:

Розсипалось та розлилось, / І знову в люде довелось / Проситись в найми? Ні, не знову: / Вона вже панна покойова, / Уже *Марисею* зовуть, / А не *Мариною* («Марина»).

Щодо імен *Марія* і *Марина*, то словники Б. Грінченка [*Словарь 1907–1909: 555*] та І. Трійняка [*Трійняк 2005: 210– 212*] подають їх як окремі імена, що мають власні іменні гнізда.

Багато імен трапляється у демінутивних варіантах, у яких відбилися фонетичні риси: *Хведор*, *Хведірко* («Гайдамаки»), *Гандзя* («Гайдамаки»), *Йван* («Наймичка»).

Лише принагідно Т. Шевченко згадує авторів книг, імена істориків, літераторів, філософів: *старий Котляревський* («На вічну пам’ять Котляревському»), *Карамзін «Карамзіна, бачиш прочитали»* («Великий льох»), *Коллар*, *Шафарик* («І мертвим, і

живим…»), *Данте* («Іржавець»), *Сковорода* («Н. Козачковському»), *Кант*, *Галілей* («Тризна»).

Значне місце займають у поетичних творах такі визначні особистості, які творили історію України: *Наливайко* («Тарасова ніч»), *Іван Гонта*, *Максим Залізняк*, *Богдан Хмельницький* («Гайдамаки»), *Володимир-князь* («Царі»).

Знаходимо приклади вживання прізвиська в поемі «Гайдамаки».

Та я й не волох; так тільки – був / Колись у Волощині, а люди й зовуть / *Волохом*, сам не знаю за що.

Інший приклад у поемі «Сова»:

Діти бігали з паліччям / Удень за вдовою / По вулицях та, сміючись, / Дражнили *Совою*.

У вірші «Не вернувся із походу…» головна героїня дістає прізвисько Гусарка:

Ні, не того мені шкода; / А марніє моя врода, / Люде не беруть. / А на улиці дівчата / Насміхаються, прокляті, / *Гусаркою* звуть. (андронім Гусарка, дружина гусара – авт.)

ІІ. Топонімікон.

Топонім не стільки передає географічну чи історичну інформацію, скільки створює образ, який лаконічно виражає цілий комплекс пов'язаних з відповідною реалією уявлень та понять [*Карпенко 2008: 38*].

До складу топонімічного простору поезій входять макротопоніми, хороніми, ойконіми, гідроніми, урбаноніми, ороніми.

Макротопоніміка.

1. Хороніми (хоронім – вид топоніма, власна назва будь-якої території, області, району, краю) [*Словник 2012: 188*]. За підрахурками М. В. Фененка, у Кобзаревих поезіях Україна вживається 198 раз [*Фененко 1965*].

Волинь («Гайдамаки»), *Кубань* («Чернець»), *Московщина* («Катерина»), *Смілянщина* («Гайдамаки»), *Фастовщина* («Чернець»).

Інші оніми: *Ватікан* («Єретик»), *Єгипет* («Саул»), *Ізраїль* («Псалми Давидові»),

Китай («Саул»), *Крим* («Іржавець»), *Литва* («Гайдамаки», «Царі»), *одна Сибір неісходима* («Кавказ»), *Польща* («Гайдамаки»),

Сибір («Великий льох»), *Туреччина* («Катерина»), *Фінляндія* («Великий льох»), *Шведчина* («Іржавець»).

2. **Ойконіми**. Ойконім – вид топоніма, власна назва будь-якого поселення: міста, села, а також назви хуторів, висілків і под. [*Словник 2012: 130*]

Серед них уживаними є **астіоніми** – вид ойконіма, власна назва міста [*Словник 2012: 52*]: *Бердичів* («Чернець»), *Берестечко* («Великий льох»), *Варшава* («Кавказ»), *Глухів* («Іржавець»), *Жовті Води* («Гайдамаки»), *Канів* («Гайдамаки»), *Київ* («Гайдамаки», «Відьма»), *Корсунь* («Гайдамаки»), *Лисянка* («Гайдамаки»), *Москва* («Сон»), *Переяслав* («Сон»), *Полтава* («Іржавець»), *Почаїв* («Невольник»), *Прага* («Єретик»), *Сміла* («Гайдамаки»), *Умань* («Гайдамаки»),

Черкаси («Гайдамаки»), *Чигирин* («Гайдамаки»).

Комонім – власна назва будь-якого сільського поселення (села, селища, хутора) [*Словник 2012: 104*]: *Керелівка*, *або Кириловка* – село Звенигородського повіту («Гайдамаки»), *Будища* (с. Будище недалеко від Кирилівки) («Гайдамаки»), *Майданівка* – село неподалік від Лисянки. Тепер село Черкаської області («Гайдамаки»).

Гідроніми. Основу гідронімії поезії Тараса Шевченка складають **потамоніми**.

Потамоніми. Потамонім – вид гідроніма, власна назва будь-якої ріки, потоку [*Словник 2012: 152*]: *в Дніпрі широкому* («Не гріє сонце на чужині»), *Дніпр широкий* («Причинна»), *Дніпро* («Гайдамаки»), *Дніпро крутоберегий* («А. О. Козачковському»), з-за Дніпра мов далекого («Не для людей тієї слави»), *і Дніпр той дужий, крутогорий* («Ми заспівали, розійшлись…»), *із-за Дніпра мого святого* («Не гріє сонце на чужині»), *Ой Дніпре мій, Дніпре, широкий та дужий!* («Гайдамаки»), *Старий Дніпро* («І виріс я на чужині»), *широкий Дніпр* («Причинна»), *широкий Дніпре, не малий!* («Плач Ярославни»).

Потамонім *Дніпро* реалізує значення національно-регіональної приналежності.

Назви *Україна*, *Дніпро*, *Київ* були для Шевченка синонімами Вітчизни, символами [*Карпенко 2008: 38*].

Інші оніми: Дністер («Відьма»), Дністре, водо каламутна («Меж скалами, неначе злодій»); *В бистрім Дунаю* («Причинна»), *Дунай* («Наймичка»), *За тихим Дунаєм* («Катерина»), *тихенький Дунаю* («Відьма»), *Тихий, тихий Дунаю* («Наймичка»).

Менш поширеними є такі потамоніми: *Альта* («Гайдамаки»), *Вілія* («У Вільні, городі преславнім…»), *Дон* («Плач Ярославни»), *Каяла* («Плач Ярославни»), *Нева* («Якось-то йдучи уночі»), *Ніл* («Марія»), *Рось* («Гайдамаки»), *Сейм* – ріка, притока Десни («Великий льох»), *Сена* («Гайдамаки»), *Сирдар'я* («Готово! Парус розпустили…»), *Тібр* («Неофіти»), *Тясмин* (Тясмин – ріка, притока Дніпра, на якій стоїть Чигирин («Великий льох»).

Лімнонім – вид гідроніма, власна назва будь-якого непротічного водного об'єкта: озера, болота, ставу [*Словник 2012: 112*]: *Байкал* («Юродивий»).

Пелагонім – вид гідроніма, власна назва будь-якого моря чи його частини [*Словник 2012: 148*]. У поезії Т. Шевченка дуже поширений топонім «псевдонім моря» (понад 30 раз) [*Фененко 1965: 63*].

У ліричних поезіях зустрічаємо обрах синього моря: Тече вода в *синє море*, / Та не витікає; / Шука козак свою долю, / А долі немає. / Пішов козак світ за очі; / Грає синє море («Тече вода в синє море»).

Урбаноніми:

а) еклезіоніми. Еклезіонім – вид топоніма, власна назва місця проведення обряду, місця поклоніння в будь-якій релігії; назва церкви, каплиці, костела, кірхи, моністиря [*Словник 2012: 83*]: «І в *Віфліємськую каплицю* Пішов молиться добрий Гус» («Єретик»), М*ежигорський Спас* («Невольник»), «*Собор Мазепин* сяє, біліє» («Сон (Гори мої високії)»), «А із *Братства* те бурсацтво / Мовчки виглядає. / Нема голій школі волі, / А то б догодила…» («Чернець»).

б) хороніми міські – різновид хороніма адміністративного, вид урбаноніма (власна назва частини території міста, в тому числі району, кварталу) [*Словник 2012: 188*]

У Києві *на Подолі* / Було колись… і ніколи / Не вернеться, що діялось… («Чернець»).

Оронім – вид топоніма, власна назва будь-якого елемента рельєфу земної поверхні, тобто будь-якого географічного об'єкта [*Словник 2012: 144*]

Вибла могила («Сон (Гори мої високії…)»), …*Батька Богдана могила мріє*… (недалеко від Переяслава високий курган, який називається Богданова могила) («Сон (Гори мої високії…)»), …*Три братні давні могили*… (три високі кургани) («Сон (Гори мої високії…)»).

Ужиті в поезії топоніми виконують функцію локалізації подій у просторі.

ІІІ. Ономастична периферія.

Ономастичну периферію поезії Тараса Шевченка складають:

а) назви пісень: *Петрусь* («Гайдамаки»), *Гриць* («Гайдамаки», «На вічну пам'ять Котляревському»);

б) міфоніми і теоніми: *Йвана святого* («Наймичка»), *Лета* («Єретик»), *Марія*, *старий Іосиф* («Марія»).

Прометей («Кавказ»), *Святий Іаков* («Псалми Давидові»), *Святий Петро і Павло* («Єретик»);

в) хрононіми – власна назва історично важливого часового періоду, епохи, свята, певної дати [*Словник 2012: 190*]:

Падає, благає / Старий батько, хоч літечко, / Хоч *Петра* діждати, / Хоч *зеленої неділі*… («Невольник»); «після *пречистої* в неділю… » («Наймичка»), осінній Микола («Відьма»).

Висновки і перспективи подальшого дослідження. Таким чином, можна говорити про ономастичне багатство багатство поезії Т. Шевченка. Поет оспівує дорогі народові імена і підносить їх до рівня символів.

У поезії Т. Шевченка власні назви включають інформацію енциклопедичну, вони є такоє одним із джерел вивчення динаміки найменування людей у певні історичні періоди.

Доцільним вважаємо подальші спостереження над ономастиконом поета для виявлення типології поетичної онімії.

Література:

1. *Гладіна 2003:* Гладіна Г., Сеніна В. Антропоніми та їх різновиди у творчості Тараса Шевченка як засіб художньої виразності й образності // Наукові записки. Серія :

Мовознавство. – Тернопіль: ТДПУ, 2003. – Вип. 1. – С. 119–123.

2. *Карпенко 2008:* Карпенко Ю. О. Символічна функція власних назв у поезіях Т. Шевченка // Юрій Карпенко. Літературна ономастика: збірник статей. – Одеса: «Астропринт», 2008. – С. 37–39.
3. *Масенко 1989:* Масенко Л. Т. Власна назва в поетиці Т. Шевченка / Культура слова. Випуск 37. – К.: Наукова думка, 1989. – С. 57–60.
4. *Немировская 1998:* Немировская Т. В. Некоторые проблемы литературной ономастики: Сборник науч. трудов. – К.: УМК ВО, 1998. – С. 112–122.
5. *Трійняк 2005:* Трійняк І. І. Словник українських імен. – К.: Довіра, 2005. – 509 с. – Бібліогр.: С. 488.
6. *Словарь 1907–1909:* Словарь української мови // Упоряд. з додатком влас. матеріалу Б. Грінченко.– К., 1907–1909 – Т. 1–4.
7. *Словник 2012:* Словник української ономастичної термінології / Уклад. Бучко Д. Г., Ткачова Н. В. – Харків : Ранок – НТ, 2012. – С. 256.
8. *Фененко 1965:* Фененко М. В. Топоніміка України в творчості Тараса Шевченка. – К. : Радянська школа, 1965. – 127 с.
9. *Шевченко 1984:* Шевченко Т. Г. Твори: в 5-ти тт. Т. 1. – К.: Дніпро, 1984. – 351 с.; Т. 2. – К. : Дніпро, 1984. – 301 с.

НАШІ ПУБЛІКАЦІЇ

Олександр Ткачук, доц. (Тернопіль)

УДК 82-1.09.27
ББК 83.3 (4УКР)

Філософія та етика Тараса Шевченка в літературно-критичному дискурсі Володимира Винниченка

Досліджується стаття Володимира Винниченка «Філософія й етика Тараса Шевченка», присвячена феномену національного поета, розкрито його роль у формуванні нових цінностей особи, яка полягає в «цільній натурі», «гармонії тіла і душі, «гармонії світогляду і життя», «сталості світогляду». Звідси – його популярність серед народних мас. Адже поет сформулював нову гуманістичну концепцію людини.

***Ключові слова**: стаття, феномен поета, духовні цінності, нова етика, концепція людини.*

Tkachuk O. Philosophy and ethics of Taras Shevchenko in literary criticism discourse by Vododymyr Vynnychenko

"Philosophy and ethics of Taras Shevchenko" article by Vododymyr Vynnychenko, which is dedicated to national poet phenomenon, is investigated in the article. His role in new values of a person development, which lies in "whole-heartedness", "body and sole harmony", "life and world view harmony" and "world view steadines", is revealed. Hence follows his popularity among ordinary people. The poet formulated new humanistic concept of a man.

***Key words**: article, poet phenomenon, spiritual values, new ethics and concept of human.*

Исследуется статья Владимира Винниченка, в которой рассматриваются вопросы философии и этики, раскриты феномен поэта, целостность натуры, мировоззрения Шевченко, его роль в формировании нових ценностей личности. Обращается внимание на популярность національного пророка, который сформулировал новую гумманистическую концепцію человека.

***Ключевые слова**: статья, феномен поэта, духовне ценности, новая этика, концепція человека.*

Побачив світ у Петербурзі «Кобзар» (1907, 1908, 1910), в якому було оприлюднено всі відомі на той час твори поета. Таке

видання було здіснене завдяки копіткій праці Василя Домницького та Івана Франка. Популярність Шевченкові серед широкого кола читачів сприяли ювілейні 1911 і 1914 роки: відзначали п'ятдесятиріччя з дня смерті митця та сторіччя від дня його народження. Особливо резонасним явищем стала заборона царизмом шанування Шевченка в 1914 році. При цьому різні політичні сили прагнули «присвоїти» Кобзаря собі: твори Тараса Григоровича звучали зі сторінок багатьох часописів, друкувалися прокламації, статті, в яких були спроби визначити значення творчості Тараса Шевченка для формування національної самосвідомості мас, відродження народу, збагнути його народну, національну самобутність і загальнолюдське значення творів.

Не обминув своєю увагою постаті Тараса Шевченка часопис «Дзвін. Літературно-науково-артистичний журнал-місячник» (1913 – 1914). Вийшло 18 чисел. Це був орган УСДРП, в якому співпрацювали соціалісти різних політичних переконань: А.Луначарський, Д.Донцов, Л.Юркевич, В.Левинський та інші. Редагували часопис С.Черкасенко, І Ващенко, В.Преподобний. Позитивним аспектом у діяльності журналу було залучення багатьох тодішніх українських письменників, які оприлюднили свої твори на його сторінках. Тут опублікували свої твори Микола Вороний («Співи старого міста»), Григорій Чупринка («Сполох»), Христя Алчевська, Леся Українка («Оргія», «Айша та Мохаммед»), Олександр Олесь (поезії), Наталя Романович-Ткаченко («Будиночок над кручею»), Надія Кибальчич («За високим тином»), Степан Васильченко («Хмаринка»), Володимир Винниченко (романи «По-свій», «Божки», оповідання) та інші.

У ювілейний рік Тараса Шевченка на сторінках журналу побачила світ низка статей про життєвий та творчий шлях Тараса Шевченка. Мали резонанс праці Анатолія Луначарського («Шевченко і Драгоманов»), Спиридона Черкасенка («Прометеїзм у творчсті Шевченка»), Д.Антоновича («Естетичне виховання Шевченка», «Обговорення проектів пам'ятника Шевченкові»), Л.Юркевича («Заборонене світо»). Володимир Винниченко у своїх статтях так само прагнув представити своє бачення творчості поета: «Геній України», «Філософія, етика Шевченка».

Стаття Володимира Винниченка «Філософія й етика Шевченка» (Дзвін. – 1913. – № 2. – С. 88 – 93) – це промова

письменника на літературному вечорі з нагоди 51 роковин смерті поета. Це визначає її стильову палітру, розраховану на рецепієнта як співбесідника, слухача його рефлексій над роллю Кобзаря, яку він відіграє в історичній долі України, формуючи нового читача, борця з неправдою і злом. Злободенність порушених проблем Шевченком, вагомість творів та ідей людинолюбства поета не гаснуть з часом після смерті митця. Промовець спостеріг, що на Шевченкові літературні вечори приходить широке коло шанувальників, представників різних суспільних станів: це не тільки інтелігенція, але й пани, селяни, робітники, поліцейські урядники. Така популярність Тараса Шевченка полягає в його «*цільній натурі*», «*гармонії тіла й душі, гармонії світогляду і життя*», у «*сталості світогляду*», гуманістичній концепції людини. Міркуючи над феноменальністю натури автора «У нашім раї, на землі», його впливу на загал промовець вибудовує контекст, зіставляючи його з Сократом, Львом Толстим. Якщо античному філософові люди вірили так, як нікому, то Льву Толстому не довіряли, адже він «*не завжди жив так, як говорив. Він навіть сам казав: «Робіть не так, як я роблю, а як я говорю. Йому не вірили, критикували його*». Толстой, збагнувши дуальність свого світосприймання і позиції, прагнучи до «*гармонії життя і розуму*» в останні роки свого життя «вибухає», немов виломлюється зі свого середовища, «*кидає родину, все, до чого звик і їде жити й робити так, як він говорив*». Такі зіставлення Винниченкові потрібні не для того, щоб одного митця піднести над іншим, а для підкреслення неповторності етико-моральних пошуків художників слова, прагнення до єдності слова і діла. Втеча Льва Толстого з Ясної Поляни збудоражила Росію, яка замислилась над вчинком «*сучасного пророка*».

Рецептивна стратегія Володимира Винниченка зумовлена прагненням підкреслити *філософію стоїцизму* Шевченка, його «*героїчну, мовчазну, стихійну силу*», яку народний поет черпав серед народу, зокрема селянства: «*Селянство найбільш гармонійна частина нашого суспільства. Селянин думає так, як живе. Вся філософія його, мораль, звичаї – все випливає з життя і знов зливається з життям*». На думку письменника, Тарас Шевченко як особистість становить собою цілісність: у нього не має «*понурого песимізму*», як у Шопенгаура і що притаманне певній

частині інтелігенції. Навпаки, Шевченко втілював віталістичний ідеал людини, життєву силу народу, а тому сам став символом селянства, а відтак – нації. Світогляд Шевченка – це світогляд народу, філософію якого відбив митець у своїх творах. На перший погляд, це світогляд, який має певні протиріччя, проте вони складають систему в поглядах на світ, суспільство, людину, етику, духовність, державність України.

Заторкує дослідник і питання християнства / атеїзму митця, вважаючи, що його «релігійність» відбиває релігійність народу, його віру в те, що «*колись страждання не буде, а буде щастя*». Поет не визнавав фатуму, безоглядної покірливості, пасивності. На думку Винниченка, «*Шевченко, як і народ, не філософствує для філософії, а релігія у нього не для релігії… У нього все для того, щоб не було страждання, знущання над братами, щоб не було голоду, холоду, болю*». З цими питаннями митець звертається до Бога як до всемогутньої сили. Ця сила в його концепції є «*силою всеблагою*», силою, що мала панувати на землі і невід'ємна від правди і справедливості, а тому не сприймав фаталістичної невблаганності долі, покори, пасивного очікування долі. Шлях і покликання людини на землі – не поклоніння фатальній долі, не відчай і пасивність, а активність, боротьба за щастя, гармонію у світі і душі людини.

Як прихильник соціалістичної доктрини, Винниченко-критик оперує риторикою тодішніх соціал-демократичних постулатів: кріпосництво, експлуатація, класи, ненависть, соціальна нерівність, капіталізм, буржуазія. Відповідно ця семантика знайшла своє вираження в його статті: «*Вслухайтесь у його голос, коли він говорить про гнобителів і пригноблених… Тут не один поетичний талант, тут не уміння переказати у віршовій формі свої почуття – тут виношені в серці віки кривд, образ*». Проте у дослідника перемагає гуманістична концепція у розгляді художньої творчості поета; він відзначив, що Шевченко «*протестує проти всякого знущання людини над людиною*». Поет сформував свою концепцію гуманізму: це активне людинолюбство, це заперечення зла у світі, перебудова світу на засадах християнської любові, віри і надії. Художньою стратегією Кобзаря було заперечення антилюдяного світу, а в своїх творах він виступає як *свідок* жорстоких часів кріпацтва. Це було не пасивне

сприймання зла, не безсторонній погляд митця, а голос заперечувача насильства, несвободи народу, голос в оборону скривджених. Ось чому були близькими читачам його спостереження над пануванням кривди у світі, доля матері-покритки і її дитини, «*ненависть проти властителів-кріпаків, проти зловживаючих цією своєю владою*». Цю боротьбу з кріпацтвом В.Винниченко називав «*оправданою і благородною*».

У концепції В.Винниченка Т.Шевченко – великий гуманіст людства. Ось чому він постійно звертався до теми родини, кохання, шлюбу: «*Скільки гнівної туги виливається в посланнях до нареченої Ликери, коли він пише про «моральних людей», які глузують з кохання, любові з найкращих інтимних парувань і переживань, коли тільки вони не укладаються в загально прийняті форми і шаблони*». Критик закликав рецепієнтів перечитувати в «Кобзарі» «*ідилічні сцени кохання, перейняті ліричним настроєм, що вириваються у поета як вираз власних почуттів та переживань*». В уяві поета любов як невід'ємний складник онтології буття людини дає їй відчути повноту особистого буття, виводить її за межі буденного і вселяє віру у безсмертя душі людини. У цьому контексті ключовою фігурою у творчості Шевченка є образи матері та її дітей: «*У нашім раї, на землі / Нічого кращого немає, / Як тая мати молодая / З своїм дитяточком малим*».

В.Винниченко звернув увагу на питання етики, які порушував Шевченко, у творах якого панує краса і духовність. На відміну від багатьох романтиків, поет не захоплювався «*кислою тугою самотніх душ, ні надутою гордістю свого маленького «я», ні туманної, невиразної скарги «непризнаного генія*». Як романтик, він талановито змалював непересічні характери, наповненні великими почуттями, стражданнями і любов'ю. Шевченка критик протиставив тогочасному модернізму, який плекав індивідуалізм, самотність, безнадію, недокровність, що їх зумовила урбанізація в Європі. Лірика Тараса Шевченка наповнена людяністю, добродіянням, волелюбними ідеалами. Тому вона знаходить відгук у широкого кола читачів. У висновку автор статті підкреслює: «*В його особі історія.зареєструвала той стан нації, в якому вона тоді перебувала*».

Володимир Винниченко

Філософія й етика Шевченка

(Промова в 51 роковини смерті поета)

Минув 51 рік, як помер Тарас Шевченко. І тільки в останніх роках Україна почала цінити свого великого поета. Раніше Шевченка знали тільки невеличкі кола інтеліґенції. Тепер же на вечорі, урядженім в пам'ять Кобзаря України, сходяться не тільки інтеліґенти. Тут бувають і ті пани, яких так глибоко ненавидів Шевченко, бувають і попи, з яких сміявся він – робітники й селяне, яких кров'ю серця свого любив він, – навіть не диво на російскій Україні побачити на таких вечерах гостями поліційних урядників, тих самих урядників, які арештували Шевченка, які везли його в далеке заслання. Найбільші вороги всього поступового, гуманного, людського – російські чорносотенці, і ті цілком щиро признаються до Шевченка, люблять його по-своєму й навіть цитують. О, не в суд і осуждення Шевченкові я говорю се! Я навіть не скажу того, що говорять деякі «критики»: Шевченка ніби тому так люблять всі класи суспільства, що він не має сталого світогляду, що він сам собі перечив, що раз говорив одне, а другий раз друге. І тому не трудно брати всякому у Шевченка те, що йому більше до смаку.

Я сього не скажу. Навпаки, я скажу, що більш сталого світогляду, більш цільної натури трудно знайти в історії людськості. І се власне єсть те, що найбільшою мірою спричинилося до загальної любови до Шевченка.

Його можна зрівняти з Сократом або Толстим. В різні епохи жили сі люди, в неоднакових умовах виявляли себе, але у всіх їх одно було спільне: се та сама цільність, гармонія тіла і душі, гармонія світогляду і житя, про які я говорив. Багато філософів було з глибшим розумом, ніж у Сократа, за ті часи, але нікому так не вірили як йому. Були у росіян письменники з талантом рівним таланту Толстого, але того впливу на людей, який має Толстой, вони не мали й не мають. Через що? Через те, що сі люди жили так, як говорили і говорили так, як жили. І коли вони зустрічались з перепонами, котрі разривали їх, котрі не давали жити так, як говорили і говорити так, як жили – сі люди не розривали себе, не

корилися, вони не могли скоритися. І за се платили найціннішим скарбом у людей – життям. Приклад Толстого може яскраво підкреслити сю думку. Він не завжди жив так, як говорив. Він навіть сам казав: «робіть не так, як я роблю, а як я говорю». І се обезцінювало те, що він говорив. Йому не вірили, критикували його, показували пальцями на нього. Толстой сам се почував і мучився тим. Але зрештою прагнене до гармонії всього єства свого, до гармонії житя і розуму вибухло з такою силою, що він сивий, немощний дід, кидає всю родину свою, все, до чого звик він і йде жити і робити так, як він говорив. І за се заплатив житям. Тоді вся Росія, весь сьвіт відчув сей великий акт сучасного пророка. Я думаю, кожний пам'ятає ту щиру скорботу і щирий подив, які опанували всяким, хто хоч трохи знав Толстого.

У Шевченка можна бачити те саме, тільки не в такій підкресленій виїмковій формі, але, може, ще в трагічнішій, ніж у Толстого. Ті сили, які розривали Толстого, були слабші, ніж ті, що розривали Шевченка. Для цього треба тільки зрівняти житє того й другого. Візьміть, зрівняйте: Толстой – граф, поміщик, з дитячих літ до зрілості в багатстві, розкошах, пошані, славі. Йому тільки ходило о те, щоб роскоші змінити на просте робітниче житє, любов до своїх близьких поширити на всїх людей. Се не легко.

Але чи легше було Шевченкові? З малих літ кріпак, наймит, лакай, у нужді, зневазі, темноті. Тільки блиснуло трохи світла в житті – схопили і знов на десять літ у страшну яму, в зневагу, тьму, пониження, голод, холод. Бути двадцять літ кріпаком і лакаєм у панів, десять літ у москалях – терпіти се все і ні думкою, ні словом, ні вчинком не зрадити собі, се не те що вчинок Толстого. Толстой все житє робив не так, як говорив, а Шевченко і не молився навіть. Тільки вдумавшись у се многострадальне житє, починаєш розуміти, скільки геройської, мовчазної, стихійної сили мав сей чоловік!

Таку силу може мати тільки народ і то переважно селянство. Селянство найбільш стихійна, але й найбільш гармонійна частина нашого суспільства. Селянин думає так, як він живе. Філософія його, мораль, звичаї – все випливає з життя і знов зливається з життям. Де житття, а де філософія – розрізнити трудно. Се єсть одна цільність. У селянства не може бути того, що було, наприклад, у Шопенгауера і що є у більшій частині

інтелігенції. Шопенгауер був понурим песімістом, вірив у владу страждання, а щодня по обіді грав на флейту, як всякий добрий німецький буржуа. Серед нашої інтелігенції і її ідеологів ми самі знаємо багато таких песімістів. На папері він розчарований, трагічний страждалець, а в житті дуже оптимістичний чиновник і щодня по обіді грає, наприклад, на... білярді.

Не було цього зовсім у Шевченка, бо Шевченко був селянином. Мало того, він був ідеальним селянином, він був символом, живим символом селянства. А як наше селянство в той час представляло всю націю, то і всієї української нації. Вчитайтесь у Шевченка: ніде ви не вичитаєте чогось такого, чого би не міг сказати селянин. Ви нічого не знайдете того, чим боліє інтелігент, чим боліє визискувач-пан, чиновник. Нема у Шевченка абстрактних міркувань, заплутаних проблем, якими нагородив нас капіталізм. У його муки і болі тільки народу. І се не ті болі, які описують нам песимісти-чиновники, які хотять показати нам «мужицьке житє». Се боліє перед нами сам мужик, який виріс серед сих болів, який до останніх куточків душі своєї звязаний з ними. Ніякий пан, що пройнявся наскрізь демократичними щирими чутями, не може мати тої степені чуття, яке може бути у сина селянина. Весь світогляд Шевченка – народний, селянський, весь з його ніби протирічями й неконсеквентностями. І тільки через те, що Шевченко а ні комою не зрадив йому, через те, що мав у собі велику силу гармонії, цільності, тільки через те і виникли ті ніби суперечності.

Особливо видно те з релігійності Шевченка. Дехто називає Шевченка атеїстом, а дехто, навпаки, щирим християнином. Ні тим, ні другим Шевченко не був. Чи наше селянство, наш народ атеїстичний? Хто се може сказати? Ніхто. Але чи християнський? Також ні. Ті зверхні форми, що видні, на перший погляд, грають дуже малу роль у дійсному житті селянства, іноді ж цілком не ту, яку хотілось би кому-небудь. Але наш народ – *релігійний*, як і всякий народ, де б він не жив, як всяка група людей, яка живе довгий час спільним життєм в однакових умовинах. Релігія – се перш усього бажання уникнути страждання, се єсть віра, упованіє на те, що колись страждання не буде, а буде щастя. В цьому змислі кожний, кому тяжко, хто гине під тягарем мук і не має на скинення його з себе тут, на землі, ніякої надії, той, хоч би для того, щоб

легче нести сей тягар, мусить уповати на те, що колись буде добре. В цьому змислі кожна ідеологія може стати релігією.

І Шевченко тільки в такому змислі був релігійним. З огляду цього Шевченко зовсім не визнавав ідеї *фатуму*, йому була чужою покірливість, безоглядна фатальність долі, якій треба мовчки коритися, щоб вона з ним не виробляла.

Шевченко, як і народ, не філософствує для філософії, релігія у нього не для релігії, як се часто буває у тих, кому треба себе розважати чимсь. Ні, у нього все для того, щоб не було страждання, щоб не було знущання над братами, щоб не було голоду, холоду, болю. Тільки за сим і звертається він до всемогущої сили – Бога. Але ця всемогуща сила в уяві Шевченка була силою всеблагою, силою, що мала насаджувати на землі правду і справедливість; а коли справедливість різко, ганебно нарушувалася, то Шевченко не міг прийняти того з християнською покорою зі словами – «така воля Божа».

І нема нічого після цього дивного в тих поривах Шевченка до протесту проти всякого знущання чоловіка над чоловіком. Шевченко родився і зріс кріпаком. Всі жахи, всі жорстокості суворих часів кріпацтва Шевченко пережив як свідок, але свідок не безсторонній, що дивився зі співчуттєм на покривджених, але що сам був тим окривдженим, що на собі відчув все те страхіття. Те, про що інші описувачі тих часів оповідають нам, будучи вражені у своїх чутливих серцях тяжкою долею меншого брата, і тим оповіданням демонструють шляхетність своєї вдачи, проте Шевченко писав зі всею пристрастю чоловіка, що кожна рана його болить, що кожна кривда його не минула, а болюче вразила. І тому я не знаю і думаю, що ніхто не знає ні одного поета в світі, який би з такою силою, з такою палаючою силою описував кривду кріпацьких часів. В огненних словах Шевченка часто звучить ненависть проти властителів кріпаків, проти зловживаючих сею своєю владою, і ми мусимо признати, що коли поезія перейнята буває ненавистю, то таке явище, як кріпацтво часів Шевченка було об'єктом, відносно якого ненависть в уоезії є не тільки оправданою, але і благородною.

Самий факт кріпацтва настільки обурював Шевченка, що він пристрасно відносився до властителя кріпаків, як до такого безоглядно до його особистих поглядів, поводження, моралі. І

нічого спільного Шевченко не має з панською мораллю. Ми вже бачим це з відношення Шевченка до релігії, яка рідність є між ним і панами. Така сама спільність і в інших сферах. Так само і в моралі Шевченко чужий панам, як чужий їм народ. Я вже не кажу про ту різницю, яка виходить з різних соціяльних станів і, значить, різної соціальної етики. Пан виріс паном і думає, що бути паном – річ не погана, а ще й почесна, бажана, така річ, якої варто добиватися все життя і якій повинні заздрити всі, хто її не має. Пан і всякі полупанки щиро так думають. Шевченко не міг так думати, бо сам був кріпаком, наймитом. Шевченко був найнижчий і тому не мав нікого під собою, на кого міг би дивитися з гори. А з такого погляду випливає певне відношенне до сучасного права, політики, до всього, що має характер етики пануючих.

А візьмемо сферу кохання, родини, шлюбу? Що тут спільного у Шевченка з тою фарисейською, продажною, контрактовою системою моралі панів, яка в основу всього кладе гроші, маєтки, посаду, докторат і таке інше? Мораль, після приписів якої, чоловік має право кохати не тоді, коли кохання приходить, а тоді, як є на шлюб гроші, як є докторат і посада на утримання жінки і родини.

Скільки гнівної туги виливається в посланнях до нареченої Ликери, коли Шевченко пише про сих «моральних» людей, що глузують з кохання, з любови, з найкращих інтимнійших парувань і переживань, коли тільки вони не укладаються в загально прйнятій форми і шаблону.

Вчитайтеся у прекрасні, розсипані по всій книзі «Кобзаря» ідиллічні сцени кохання, перейняті ліричним настроєм, або рядки, що вириваються у поета як вираз його власних почуттів або переживань. Які слова, які ноти в них чуються перше всього. На перший план Шевченко ставить кохання, любов, відчуття повної свободи в такому великому акті людського житя, як шлюб. Самий же шлюб не для того, щоб через його побільшити свої матеріальні зиски, а для того, що є єдиною ціллю кохання: для дітей, для продовженя людського роду. І через те мати в творах його грає таку велику роль, через те покритка, одурена паном, має в йому такого пристрастного оборонця. Ось що він каже сам в поезії «У нашім раї на землі»: «*У нашім раї, на землі / Нічого кращого немає, / Як тая мати молодая / З своїм дитяточком малим. / Буває, іноді*

дивлюся, / Дивуюсь дивом, і печаль / Охватить душу; стане жаль / Мені її, і зажурюся, / І перед нею помолюся, / Мов перед образом святим / Тієї матері святої, / Що в мир наш Бога принесла»

І тут же, переказавши тяжку долю цієї матері, яка всі сили свої дає дітям, яка по краплі виціжує в них сік свого серця і засихає, він гірко додає про панів: «*Добре отим панам жити / Нічого не знають! / І не знають, як ті діти / У їх виростають, / Бо матері там не мають, / А мамку наймають*».

Коли продовжувати приклади, то у всіх сферах людського житя ми знайдемо ту саму ворожість Шевченка до панської етики, скрізь ми знайдемо ту віковічну мораль здорових інстинктів, свободи і любови до рівних собі. Візьміть політично-національні погляди Шевченка. Вслухайтесь у його голос, коли він говорить про гнобителів і пригноблених. Тут не один поетичний талант, тут не вміння переказати у віршованій формі свої почутя – тут виношені в серці віки кривд, образ. Тут знову постає в образі Шевченка народ, козацтво. Тут з дна народної душі здіймається многовічний, кривавий утиск шляхти польскої, сеї наймерзотнішої кляси зо всіх народів, найнікчемнішої, негідної ні до чого і через то найбільш нахабної, жадної, хвалькуватої. Не диво, що накипіла за стільки віків ненависть народу вибухала з такою силою, з таким скреготом зубів у геніального речника його.

Короткозорі «критики» Шевченка інод обвинувачували його в шовінізмі. Се за його «Гайдамаків», за ту насолоду, з якою він писав криваві сцени сеї поеми. Дійсно, криваві, жорстокі сцени; дійсно, в них чується насолода козацько-мужицької душі, але від чого вона? Хто міг би інакше, спокійно написати? Тільки той, хто міг би спокійно слухати чорні, страшні оповідання мук і глуму нашого народу, які тяглись не рік-два, як гайдамаччина, а сотні років, сотні довгих, безперестанних років того самого, що робили гайдамаки.

Але чим більша ненависть до гнобителів, чим більше обурення до утиску, тим гарячіша любов до пригноблених, тим палкіше прагнене рівності і братерства. Так мусить бути, се необхідно. І тому ми бачимо у Шевченка ті національно політичні ідеали, які її тепер можуть бути сміливо поставлені в програмі всякої щиродемократичної партії. Але й в сих ідеалах Шевченко

був вірним собі, ні одного постуляту він не виставив такого, якого не виставив би народ селян і козаків.

Переходячи, нарешті, до, так сказати б, індивідуальної, суб'єктивної етики Шевченка, до ставлення його до самого себе, ми знов не знайдемо нічого дизгармонійного, суперечливого собі. В суб'єктивній ліриці його ми не знайдемо ні кислої туги «*самотних душ*», ні надутої гордості зі свого маленького «я», ні туманної, невиразної скарги «непризнаного ґенія», нічого того, що часто можемо знайти у сучасних наших поетів. Сей індівідуалізм, самотність, безнадійність, недокровність сучасних поетів є продукт міста, продукт капіталізму, який жене до міста селянських синів, відриває їх від рідного ґрунту, кидає в чужу сферу і робить самотніми. Сим мужицьким синам хотілось би пристати до пануючих, але туди за одні вірші не приймають. Додому, до народу їм вертатись також не мило. І вони, звичайно, лишаються самотніми. Вони не зв'язані ні з чим більшим, що би дало їм великі чутя, велике стражданнє й велику любов. Вони мусять лишатися на самоті з самим собою, зі своїм «я». Але яке б велике се «я» не було, воно повинно коли-небудь кінчитися. І через те ми бачимо сю витонченість переживань у поезіях наших індівідуалістів, бачимо, як вони пильно довбаються в кождій дрібній прояві свого «я» і роздувають його до значіння космічної події. Звідси виходить і та невиразність їхня, каламутність, якою вони силкуються зробити для читача воду душ своїх глибокою. Тут корінь безфарбности, неглибокості їх переживань. Особливо се помітно у деяких галицьких поетів, бо на них мала вплив деґенеруюча, шляхетсько-польська література, в якій ідеали Шевченка ніколи не грали великої ролі.

Шевченкова лірика – лірика людини, яка нерозривно пов'язана з іншими людьми. Візьміть його перший ліпший ліричний суб'єктивний вірш, ви в ньому неодмінно знайдете елемент пов'язаності з людьми. Чи сумує в тяжкій недолі Петербурзької цитаделі, він неодмінно пов'язує свій сум з тугою за Україною, вишневими садками, селом, білими хатками. Чи блукає він у степу на засланні і з печаллю дивиться на билину, яку гойдає вітер, – билина зараз же асоціюється в його очах з образом окривдженої, покинутої дівчини.

А хто не знає вірша «Мені однаково», цього безмірно-художнього твору, в якому гармонійно злилось почуте страдаючої людини і громадянина? Таких віршів не можемо почути від тих, кому всеодно, чи злії люди присплять і обкрадуть Україну чи ні, для яких важно тільки їхнє «я» і самота.

Шевченко – живий, реальний символ нашого народу. В його особі історія зареєструвала той стан нашої нації, в якому вона тоді перебувала. І Шевченко – ні одною рисою не зрадив самому собі, своїй селянській, народній історії. Гармонія житя і думаня його не порушена ні в який бік. Все, що дало життя нашому народови, всі болі, всі скарби його, все Шевченко побожно передав нам у своїх дитячих сльозах, у своїх кривдах наймита, в муках в'язня, в приниженні солдата, у своїх вогневих, болючих піснях кобзаря! Він єсть сам та Москалева криниця, з якої може пити всякий, кого мучить згага, хто йде тим тяжким степом, що називається життям. Велика ж слава, невмируча слава і честь нашому великому Страднику-Москалю!

РЕЦЕНЗІЇ

Микола Зиморя, академік (Дрогобич)
Наталія Науменко, проф. (Київ) *проф.(Київ)*

Креативне осмислення літературного процесу

*(Ковалів Ю. Історія української літератури. Кінець XIX – початку XXI століть». (Т. 1 – 2). – К.: Академвидав, 2013)***.**

Ювілей, пов'язаний з 200-річчям від дня народження Тараса Шевченка, викликав продуктивну активність літературознавців, спрямовану на осмислення явищ і тенденцій українського письменства. Увагу філологів привернули видання останніх років, зокрема, таких дослідників, як Олексій Сухомлинов («Етнокультурний дискурс у літературі польсько-українського пограниччя XX століття»; 2012), Олександр Галич («Fiction I non

fiction у літературі: проблеми теорії та історії»; 2013), Оксана Гальчук («…Не минає міт!: Античний текст у поетичному просторі українського модернізму 1920-1930-х років»; 2013); Микола Ткачук («Українська література XX століття» (2014) та ін. В цьому контексті особливо вагомі праці І. Дзюби, І. Денисюка, М. Жулинського, М. Ільницького, Тамари Гундорової, Р. Радишевського, Р. Гром'яка, В. Марка, О. Астаф'єва, А. Гуляка, Т. Салиги, Я. Поліщука. Науковці прагнуть усебічно висвітлювати літературний процес в динаміці його розгортання, що треба вважати складною й концептуально новаторською проблемою, надто коли її автор вирішує одноосібно. Таке надзавдання поклав на меті Юрій Ковалів, відомий український літературознавець і педагог вищої школи. Останній штрих також важливий, бо йдеться про спробу написати підручник з історії українського письменства. Ім'я дослідника рекомендацій не потребує, бо в його доробку такі фундаментальні праці, як «Літературна герменевтика» (2008) та, у першу чергу, двотомна «Літературознавча енциклопедія» (2007). Про те, яким чином Юрій Ковалів прагне створити капітальне дослідження в десяти томах, зазначає у лаконічній передмові Василь Теремко: «Не кожен наважиться на такий задум і таку працю. І не тільки через необхідність багатовимірно утримати в полі зору панораму літературного життя, що розгорталося впродовж тривалого часу. І не лише через неминучість охоплення дослідницьким зором складних, драматичних або малопомітних і не цілком виразних його явищ».

«Не шкодуй часу на читання, адже його на добрі справи обернеш і тим життя вічне здобудеш», – цей вислів Кирила Туровського лишається актуальним і сьогодні, в добу бурхливого розвитку інформаційних технологій, спонукуючи вчених до створення навчальної літератури нового покоління, а також до активної наукової роботи. Виступаючи в органічному зв'язку, ці два види духовної діяльності мають на меті навчити сучасного реципієнта наукових знань не лише ґрунтовно читати твір, а й давати йому належну оцінку.

Будь-яка нова книга для майбутнього читача – невідомість, таємниця, загадка, цікавинка. Надто ж тоді, коли це – нарис історії вітчизняного письменства, де йдеться про авторів, відомих читачеві здавна, але зчаста, на жаль, короткими, принагідними згадками в

критичній літературі, збірниках наукових праць та періодиці, інколи – з постійною переміною знаків.

Доктор філологічних наук Юрій Ковалів, професор Київського національного університету імені Тараса Шевченка, зважився на справжній дослідницький подвиг – написати історію української літератури від останніх десятиліть XIX ст. до сьогодення. Подібна спроба постає тому складною, що одноосібні розвідки про український літературний процес у всій його тяглості з'являлися надто рідко упродовж XIX – XX століть: «История древней русской словесности» Михайла Максимовича (1839), «Історія літератури руської» Омеляна Огоновського (чотиритомна, 1887 – 1893), «Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 року» І. Франка (1910), «Історія українського письменства» Сергія Єфремова (перше видання – 1911), «Українське письменство XIX ст.» Миколи Зерова (1927), різні «Історії української літератури» – Михайла Возняка (незавершена тритомна, 1920 – 1924), Михайла Грушевського (незавершена шеститомна, 1923 – 1927), Миколи Гнатишака (незавершена, 1941), Дмитра Чижевського (1956). Проте… За майже півтора сторіччя в нашому письменстві відбулося стільки несподіваних і водночас трагічних колізій, що годі, здається, й спробувати осягнути їх баченням одного автора. Звідси, за словами теоретиків неоромантизму, й варто «долати протистояння непереборних опозицій», у яких одне перед одним постають минуще й вічне, просте й складне, пересічне й непересічне, зовнішнє й внутрішнє.

Під пером Ю. Коваліва історія української літератури останніх півтора століть уперше постає, приміром, словесникові-реципієнту в такому широкому обсязі фактографічного матеріалу та шляхів його наукової інтерпретації. Автор 10-томної історії поставив перед собою надзвичайно важливе, актуальне завдання – *осмислити в усій повноті літературний процес в Україні кінця XIX – початку XXI століть, показати нерозривний зв'язок поколінь та його виняткову роль у становленні українського письменства, подати новітнє бачення історії української літератури, звільнене від неправильних тлумачень та кон'юнктурних нашарувань.* Метою такої масштабної роботи, за власним зізнанням автора, стало «*показати просторово-часову панораму українського письменства як різногранної динамічної системи з її істотними*

характеристиками тут-і-зараз, з органічними спадкоємними зв'язками та імовірними перспективами в проекції тут-і-завжди».

Доцільно наголосити: Ю. Ковалів поєднує строге академічне літературознавство з досвідом університетської філології, розрахованої на діалогічність, вдається до синтезу наукових методів – компаративного, культурно-історичного, духовно-історичного, лінгвопсихологічного, феноменологічного, психоаналітичного, аналітико-психологічного, структурального, постструктурального, постколоніального, постіндустріального, деконструктивістського, в разі потреби використовує філософській концепції, але в основу текстуального й контекстуального аналізу покладено іманентні теоретико-літературні положення, завдяки чому на надзвичайно великому фактичному матеріалі утверджено головні закономірності розвитку українського письменства кінця XIX – початку XX століття і спрогнозовано його подальший поступ.

За влучним висловом відомого англійського культуролога А. Тойнбі, науковий пошук нагадує літак із реактивним двигуном. Імпульси, які отримує розум дослідника у процесі наукового пізнання, сприяють виникненню свого, власного імпульсу, який, своєю чергою, спричинює перехід від пасивної до активної форми світосприйняття, пробудження творчого, пізнавального інтересу. Справедливо зауважував В. Ізер у статті «Процес читання: феноменологічне наближення» щодо розуміння белетристичного твору: «*Будь-яке читання входить до нашої пам'яті і з часом затирається. Пізніше воно може знову відновитися і налаштуватися на різний тон, у результаті чого читач спроможний розвивати непередбачувані до того моменту зв'язки… Встановлюючи ці взаємодії між минулим, теперішнім та майбутнім, читач, по суті, змушує текст виявляти свою потенційну різноманітність зв'язків*».

Для свого проекту Ю. Ковалів добирає вдалу архітектоніку, яка відбиває закономірний перехід від однієї художньої системи до іншої – від модернізму кінця XIX – початку XX ст. до нового, неназваного ще словом стилю сучасного українського письменства. Непересічний знавець герменевтики, він у теоретичних заувагах до майбутнього десятитомника подає таке положення: «*Першорядне значення відведено гадамерівській пораді рухатися не до тексту*

(образ, твір, доробок, ідіостиль, стильова тенденція, напрям, період тощо), а від тексту, що підказує тільки йому властивий ключ прочитання, сприяє уникненню практики невластивих матриць на той чи той текст, поєднанню методів типологічних схожостей та ідіографії». Справді, подеколи складно знайти адекватний ключ прочитання твору, тобто бодай один художній твір малої форми, наприклад японське хоку. Тому доброї оцінки заслуговує робота Ю. Коваліва у прочитанні «від тексту» величезного періоду української літератури, багатого на персоналії й розмаїтого на факти, події, явища, тенденції та закономірності.

Явище розмаїття в доборі об'єктів та предметів дослідження й засобів наукової інтерпретації творчого доробку окремого письменника можна тлумачити як одну з ознак нинішнього «креативогенного» суспільства (за визначенням італійського соціолога С. Арієті), ознаками якого є: доступ до засобів культури, різноманітність культурних груп і течій, прагнення не просто існувати, а досягти визначених цілей; вільний доступ до освіти; відсутність привілеїв для одних груп і упередженого ставлення до інших; інтелектуальна толерантність, взаємодія і співробітництво творчих особистостей, система нагород і заохочень.

Складність теоретичного осмислення, строкатість текстового матеріалу, варіативність джерельної бази зумовили Ю. Коваліва створити низку томів, присвячених загальному оглядові української літератури за конкретними періодами, аналіз творчості конкретних письменників та мікроаналіз їхніх творів.

Наразі об'єктом рецензування стали *перший і другий томи,* опубліковані 2013 р., об'єднані спільною назвою «У пошуках іманентного сенсу». У них розглянуто становлення й розвиток провідних течій українського модернізму у компаративній парадигмі «початку ХХ ст.», зокрема «Молодої Польщі» та російського Срібного віку, а також проаналізовано ключові риси модерного письма за стилями (неоромантизм, символізм, неореалізм, імпресіонізм, авангардизм і його модифікації) та літературними родами – лірика (1-й том), епос і драма (2-й том).

З моменту появи відомих нині у широких дослідницьких колах праць –«Дискурсу модернізму в українській літературі» Соломії Павличко (1997, 1999) та «ПроЯвлення Слова. Дискурсія

раннього українського модернізму» Тамари Гундорової (1997, 2009) – перший том рецензованого підручника виступає новим концептуальним оглядом письменства, спробою узгодити «модернізм» із «народництвом» та установити їхнє місце у літературному процесі кінця XIX – початку XX століть.

Задля реалізації цієї мети Ю. Ковалів по-новому прочитує тогочасні філософські й літературознавчі теорії (передусім психолінгвістичну концепцію О. Потебні, порівняльне літературознавство у висвітленні М. Драгоманова й І. Франка, філологічну школу В. Перетца), численні писемні твори, аналізує літературознавчу періодику (журнали «Нова громада», «Рідний край», «Українська хата»), послідовно утверджуючи *модернізм як «екзистенційний вибір української літератури»* (с. 131). Серед доказів суперечливості цього явища цілком несподіваною постає цитата з анонімного «Гімну модерністів», за яким «приховувався роздратований голос народника, що промовляв від імені модерніста»: «*...Розіб'єм старі скрижалі / І напишем нові, власні! / «Користуйсь життям сучасним, / Не дивись, що буде далі…» / Б'єм бандури без вагання, / Рвем стрічки, шматуєм вбрання…»* (с. 169).

Від обґрунтування головних стильових течій національного модернізму (декаданс, неоромантизм, символізм, неореалізм, імпресіонізм) та авангардизму (футуризм та експресіонізм) Ю. Ковалів розгортає перед читачем панораму української лірики перед модернізму та раннього модернізму. У цій панорамі знакові явища тогочасної поезії (доробок І. Франка, О. Маковея, Дніпрової Чайки, В. Самійленка, Лесі Українки, А. Кримського, О. Олеся, М. Вороного, П. Карманського, Б. Лепкого) органічно переплітаються з малодослідженими, як на сьогодні, іменами (Є. Мандичевський, І. Стешенко, О. Козловський, С. Яричевський, С. Чарнецький та ін.).

Малодослідженим поетам відведено й окремий підрозділ 1-го тому (с. 377 – 378); у ньому, зокрема, коротко розглянуто лірику М. Жука (імпресіоністичний за стилістикою вірш «Захмарилось небо…»). Але навіть цей побіжний нарис містить чимало засновків для подальшого дослідження, тим паче що в нинішній літературознавчій парадигмі особливу увагу приділяють мистецькій синестезії, а творчий доробок М. Жука – поета,

прозаїка, художника – є промовистим свідченням дієвості цього прийому в українському письменстві.

Як через перший, так і через другий том червоною ниткою проходить теза: епоха зламу століть наклала відбиток на світогляд українських письменників, що виявилося в посиленні їхньої уваги до зображення внутрішнього світу людини, розмаїтті розповідної структури, збагаченні поетичної семантики, лаконізмі викладу. Цей момент удало виокремив Ю. Ковалів, що й дало йому підставу зробити слушні висновки, які можна адаптувати й до малої (за авторською дефініцією – «малоформатної»), й до великої прози: *письменники нової генерації прагнули створити «щось» нове, відійшовши від класичної наративної традиції. Це збагатило жанрову палітру української літератури, без чого її уявити неможливо* (с. 56).

Можна твердити: упорядковуючи другий том, особливо присвячені прозі розділи, Ю. Ковалів веде плідний творчий діалог із молодими науковцями першого десятиліття XXI ст., які, у силу притаманного їм «творчого неспокою» (М. Вавилов), виявляють дедалі сильніший інтерес до нового прочитання знакових явищ української малої прози та вивчення доробку мало- або й зовсім недосліджених письменників, зокрема новелістів. Це потверджує перелік дисертацій, на які посилається Юрій Іванович: «Символіка в образній структурі української новелістики кінця XIX – початку XX століть» Наталії Науменко, «Творчість Ганни Барвінок в українському літературному процесі другої половини XIX століття» Вікторії Подзігун, «Творчість Якова Жарка: жанрово-стильові модифікації» Ірини Ципнятової, «Модерністський феномен Михайла Яцкова: канон та інтерпретація» Оксани Мельник, «Творчість Сильвестра Яричевського в українському літературному процесі кінця XIX – початку XX ст.» Валентини Челбарах, «Творчість Євгена Мандичевського: жанрова природа і стильові домінанти» Юлії Потіпак, «Наративні принципи прози Михайла Яцкова» Олександра Ткачука, «Художня проза Антона Крушельницького: жанрово-стильові модифікації» Оксани Новицької, «Жанрові модифікації малої прози Л. Пахаревського» Галини Олександрової та ін. У зазначених працях відомі твори доцільно проаналізовано у зіставленні з маловідомими, повернуто в літературний обіг чималу кількість незнаних раніше архівних

відомостей та текстового матеріалу. Ю. Ковалів справедливо вбачає цінність зазначених дисертацій для нових досліджень національної літератури, тому охоче вводить їх матеріали до своєї 10-томної історії.

Аналогічну інтонацію творчого неспокою та подиву можливо відчути й у розділах, присвячених драматургії. Драма, в силу своєї мистецької природи відтворення життєвих конфліктів у формі безпосередньої дії, є матеріалом для читання і для гри, тобто для відтворення літературних образів засобами іншого виду мистецтва – театру. Студіюючи специфічні риси української драми останньої третини XIX століття в аспекті синтезу власне драматургії й театрального мистецтва, Ю. Ковалів зазначає: «*Колоритні картини… концентрувалися на сюжетному розкручуванні певної інтриги, мали тричленну структуру: кохання молодих осіб, поява суперника, розв'язання конфлікту на користь молодят»* (с. 444), і на тлі цього професійний театр корифеїв видавався «вершиною айсберга» (с. 451). Тому у другому томі постають засновки до багатогранного дослідження як «театру корифеїв», так і «нової драми» часів раннього модернізму.

М. Вороний писав: новітня драма – «це драма почувань, докорів сумління, драма непокою, вагання волі, ляку і жаху; це страшливий образ кривавого бойовища в душі людини». Саме такими, за спостереженнями Ю. Коваліва, й були драми В. Винниченка, в яких розгорталася боротьба «індивідуума з самим собою». Зауважено, що побудовою своїх п'єс письменник переконливо показував крах вибудуваних репрезентантами приписів нібито «нової», партійної моралі, яка суперечила загальнолюдським цінностям. Гострота внутрішнього конфлікту в його творах полягала в осуді аморальних ідей і їх носіїв. Ю. Ковалів доводить, що драми В. Винниченка, як і взірці «нової драми» у доробку Лесі Українки, позначені внутрішнім психологічним напруженням дії, і в цьому характерна особливість їхніх конфліктів.

Досліджуючи літературні твори, Ю. Ковалів узяв до уваги насамперед стильові концепти межі століть (неоромантизм, символізм, імпресіонізм, експресіонізм, футуризм) і, порівнюючи шляхи становлення лірики, прози та драматургії різних мистецьких течій, визначив спільні та відмінні риси індивідуального стилю

кожного з аналізованих авторів. Окрім значного обсягу розглянутого текстового матеріалу, позитивне враження справляє й оригінальна мова наукового викладу, в якій увагу привертають вдало дібрані засоби публіцистичного та художнього стилів.

Монографічна основа історії української літератури засвідчує високу інтелектуальну планку 10-томної історії, що не розпорошується навіть на прагматичній настанові цієї праці, частково ідентифікованій «посібником». Це засвідчує відкриту жанрову систему дослідження, що позначилося на структуруванні матеріалу, на який екстрапольовано концепцію становлення філолога XXI століття – висококваліфікованого фахівця в обраній галузі, носія рідної мови, творця новітнього наукового потенціалу. У кожному розділі рух наукової думки простежується від загального до конкретного і – навпаки, кожен розділ супроводжується блоком запитань до самоконтролю, які автор добирає, неначе вихоплюючи їх із живого літературного потоку:

«Охарактеризуйте образи народників-пасіонаріїв у поезії П. Грабовського, Б. Грінченка, П. Куліша, О. Кониського та ін.», «Чому верлібр «Мамо-природо!..» І. Франка вважають першим зразком «наукової поезії» в українській літературі?», «Поясніть, як М. Семенко використав деконструкцію та мовну гру у своїх «скандальних» віршах» (т. 1), *«Проінтерпретуйте тезу про глухі кути цивілізації» (на матеріалі прози І. Франка. – М. З., Н. Н.), «Виявіть специфіку творчої лабораторії Ольги Кобилянської», «Порівняйте варіанти драматичної поеми [Лесі Українки] «На полі крові», «Простежте художнє втілення інтертекстуального джерела в трагедії «Украдене щастя» в інтерпретації любовного трикутника», «Поясніть, чому комедія «Житейське море» мала сценічний успіх за відсутності в ній драматичного вузла»* (т. 2).

Відтак ролі літературознавця, літературного критика, текстолога, мистецтвознавця та інші, що їх послідовно «примірятимуть» на себе читачі (студенти), зумовлять кращу їхню орієнтацію в писемному, фактографічному, термінологічному матеріалі й дозволять не розгубитися в «житейському морі» явищ, подій і постатей нашої літератури.

Автори цієї рецензії, частково втаємничені у подальші творчі задуми Ю. Коваліва, пов'язані із оглядами літератури XX – початку XXI століть, можуть із приємністю констатувати, що у

центрі уваги автора, поряд з письменниками-шістдесятниками (А. Дімаровим, П. Загребельним, Р. Іваничуком, Ю. Мушкетиком, Л. Талалаєм, Ліною Костенко, І. Драчем, Б. Олійником) опиняється «плем'я молоде та незнайоме», деякі представники якого тільки вперше здобулися на свою сторінку у всебічному історико-літературному дослідженні: К. Москалець, В. Медвідь, Є. Пашковський, Ю. Бедрик, С. Жадан, В. Слапчук, Євгенія Кононенко, Софія Майданська, а також численні молоді лауреати конкурсів «Гранослов» і «Смолоскип».

Усередині кожного періоду розвитку (межа XIX – XX століть, «Розстріляне Відродження», Мистецький Український Рух, доба шістдесятництва, межа XX – XXI ст.) органічно постає секвенція літературних родів – лірики, епосу та драми. Неймовірно великий обсяг історичного матеріалу, який ще належить опрацювати, склала література української діаспори від «Празької школи» до наших сучасників – письменників Нью-Йоркської групи.

Завдяки цьому майбутнє 10-томне видання перетворюється на широке семантичне поле з численними гіпонімами (персоналіями, творами, жанрами, стилями) та гіперонімами (періодами розвитку літератури), взаємодія яких скерована на виявлення сутності української літератури – унікального феномена світової культури.

А на завершення Юрій Ковалів подає настанову митцям і науковцям: *Проект авторського видання «Історія української літератури кінця XIX – початку XXI століть» не претендує на вичерпне розуміння й інтерпретацію історії української літератури з неминучими змінами у жанрово-стильовому аспекті, з появою на кожному етапі її еволюції нових типів художнього світобачення та щоразу відмінних ситуацій при збереженні сутності літератури як мистецтва Слова.*

Що ж, прагнемо дійти аргументованого висновку: новий авторський варіант історії української літератури кінця XIX – початку XXI ст. стане провідним орієнтиром у такому розумінні для фахівців різних поколінь та стилів наукового мислення. Проект авторського видання проф. Юрія Коваліва, зрозуміло, не претендує на вичерпне розуміння й інтерпретацію історії української літератури від кінця XIX – початку XX ст. з неминучими змінами у

жанрово-стильовому аспекті, з появою на кожному новому етапі її еволюції нових типів художнього світобачення та щоразу відмінних ситуацій при збереженні сутності літератури як мистецтва. Ідеться лише про один з вірогідних шляхів постійного наближення до істини, якої нелегко осягти. Тому тут неприйнятні так звані остаточні узагальнення, що містять фіксовані твердження, окреслені дикцією на сьогодення й майбутнє. Адже літературний процес – це динамічний дискурс, що передбачає різні версії авторських чи колективних історій.

Михайло Роман, проф. (Пряшів, Словаччина)

Дискурс розкриття образів крізь призму парадигми часу й життя

(Зимомря Микола. Час і життя. – Дрогобич: Посвіт, 2012.- 646 с.)

Нашу розмову про книжку «Час і життя» Миколи Зимомрі, доктора філологічних наук, професора Дрогобицького університету імені Івана Франка, хочеться розпочати словами Олександра Довженка «Велике діло – добре слово. Воно часом дорожчає від усього, від усяких ліків, від багатств і потрібне людині як хліб і мед, як жива вода», бо вони цілком в'яжуться зі змістом вище згаданої книги.

Рецензована монографія відкривається відомими рядками Тараса Шевченка: «Ми просто йшли; у нас нема Зерна неправди за собою. Ходімо ж, доленько моя!». Вона складається з есе, нарисів, літературних портретів, наукових розвідок та інтерв'ю. Все це про життя і творчість 80 представників української культури – зокрема літературознавців-педагогів, поетів, прозаїків, перекладачів, фольклористів, музикантів, співаків, істориків, священиків, художників, лікарів, математиків, фізиків минулих століть і, зокрема, XX століття. Це люди, з якими авторові книги довелося не лише зустрічатися, але й співпрацювати; це люди, які викликали у нього незабутні враження і, на його думку, заслуговують, щоб про них знав увесь світ. Читаєш портрет за портретом і диву не наберешся, звідки наш автор набрав стільки знань, енергії, часу,

фактів і здатності, щоб кожен з них написати іншим стилем, іншою інтонацією. Тобто, щоб не повторюватися. Кожний нарис – це оригінальний твір, це своєрідна розмова не лише про цю людину, але й про історію літератури, її творців чи іншої галузі науки чи мистецтва. Значно збагачують читача цікаві відступи, екскурси в різні часи тощо. Пишучи про дану людину, він зумів включити її діяльність чи творчість у ширший контекст науки чи культури, тому читач одержує широке уявлення про досягнення в галузі науки, культури і вклад окремої людини в її розвиток. Зрозуміло, що переважають щодо кількості портретів педагоги-літературознавці, бо з ними йому довелося найчастіше контактувати.

Після прочитання цієї книги читач не може залишитися байдужим до того, про що він дізнався. На погляд, кожний мав би стати більш гордим за своїх земляків, за свою Україну, яка дала світові стільки талановитих людей; книга в цілому збагатить як читача в Україні, так і за її межами. Окремі портрети представляють собою розгорнуті статті енциклопедичного характеру, збагачені ще й цитатами видатних вчених чи уривками поетичних творів Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, Ліни Костенко, В. Симоненка, М. Вінграновського, П. Мовчана, В. Стуса, Б. Олійника, П. Скунця та ін. Все це говорить про його широкі знання з української літератури, але й світової, передусім, німецькомовної художньої літератури та філософії. Читач дізнається, приміром, про голодомор в Україні в 1932 – 1933 роках, про гулаги, заборону греко-католицької церкви та її підпільну діяльність в епоху 20 – 80-х рр. XX ст., про причини виселення українців у рамках акції «Вісла», про післявоєнні події в Закарпатті, про суспільно-культурне життя українців в Польщі та Словаччині тощо. Письменник пише про все це з великою любов'ю, шаною й захопленням. У стилі своїх оповідок він виявив себе як художник слова і талановитий дослідник.

Відрадно констатувати, що свою розмову про видатних людей України розпочав саме нашим земляком Петром Лодієм, потім продовжував розповідати про діячів рідного Закарпаття, Ужгородського університету, а далі про видатних учених Дрогобицького, Тернопільського, Чернівецького, Одеського, Кіровоградського, Житомирського, Рівненського університетів і, зрозуміло, що й київських університетів (національних – імені Тараса Шевченка та Михайла Драгоманова). Всюди знайшов чудових людей

– українців, а радше – україністів, а саме в Словаччині, Польщі, Німеччині. Вони збагатили українську культуру і їм автор присвятив свої роздуми. Може, для читача в Україні вони можуть бути не так цікаві, як для нас, що живемо за її кордонами. Такі матеріали додають нам дуже багато енергії.

Зрозуміло, що окремі портрети несуть печать його особистої оцінки, його вражень від зустрічей чи від прочитаного. Без перебільшення, відчуваємо в кожному рядку його намагання бути максимально об'єктивним, щоб все документувати конкретними фактами, цитатами, спостереженнями інших творців.

Книжка Миколи Зимомрі на мене справила позитивне враження, вона мене значно духовно збагатила. Деяких з її персонажів я особисто знав чи знаю, з багатьма я зустрічаюсь вперше і всі мене духовно очарували. Вони для мене стали близькими і дорогими образами і завдяки Миколі Зимомрі. Таке враження, ніби я їх знав давно, давно...

З радістю констатуємо: добре, що видання починається портретом про Петра Лодія, уродженця села Збой, що на Снинщині. Він своє подальше життя провів у вищих учбових закладах України, Польщі і Росії. Шкода, що автор замість Земплинського комітату (с.6) не зазначив конкретно про те, що село Збой русько-українське. Воно знаходиться на Снинщині, де живуть переважно русини-українці. Це більше б підкреслило його русько-українське походження, що важливо для сучасних русинів-українців Словаччини. Адже комітат – це дуже широке поняття. Комітат охоплював тоді переважно словацькі села, що розташовані були аж до Бодрогу, Тиси. Черговим, на третьому місці, міститься в книзі портрет Михайла Балудянського, уродженця села «з переважно українським населенням Вишня Ольшова, що розташоване у мальовничому передгір'ї Карпат» (с. 16). Тут, очевидно, має місце недогляд, бо село називається насправді Вишня Ольшава. Автор обох наших земляків-діячів вважає, слідуючи твердженню Івана Франка, вихідцями із Закарпаття. Оцінюючи працю обох наших предків, крім іншого, М. Зимомря посилається і на праці Т. Байцури, І. Мацинського, О. Рудловчак.

Із повоєнних чи сучасних наших пряшівських науковців удостоїлися уваги проф. М. Зимомрі доц. д-р Степан Добош, акад. д-р Микола Мушинка та доц. д-р Ілля Галайда, якому він, до речі,

надав звання «професора кафедри російської мови і літератури Пряшівського університету» (с. 189), (як на мене, насправді І. Галайда заслуговував би такого звання). Справді, йдеться про цікаві портрети. Хочеться подякувати М. Зимомрі, який познайомив сучасного українського читача хоча б зі змальованими діячами. Хоч, як на мене, заслуговували б такої уваги й інші діячі, які вийшли із Закарпаття та Пряшівщини і збагатили українську культуру загалом. Наприклад, я радий, що автор розкрив сучасному поколінню чимало фактів. Зокрема, про те, що Степан Добош був першим ректором Ужгородського університету (хоч не навів причини його переходу в Словаччину). До речі, він написав низку цікавих наукових праць з питань закарпатоукраїнської літератури XIX століття (навести б, наприклад, працю «История карпаторуской литературы», 1942). Він декілька років був заступником декана філософського факультету Пряшівського університеу ім. П. Й. Шафарика, виховав сотні русистів для потреб Чехословаччини тощо. Очевидно, трапився недогляд, коли наводиться такий факт: С. Добош був лауреатом премії імені Івана Франка 1975 року. Як мені вдалося встановити в архіві Словацького літературного фонду, в той рік нікому не була присуджена ця премія Івана Франка СЛФ. Від себе додам: хоч Степан Добош був русистом, але ідентифікував себе з українською національністю і вважав себе українцем.

Сподобався мені портрет Іллі Галайди (М. Зимомря фамільярно називає його Ільком, хоч він ніде офіційно не наводить такого імені). М. Зимомря не вперше пише про творчість І. Галайди. Тому портретний нарис, надрукований у рецензованій книжці, вважаю виваженим і об'єктивним. Це стосується й портрета Миколи Мушинки. Радий, що вони представлені в цій об'ємній монографії і достойно репрезентують нашу наукову й літературну діяльність.

Коли вже я заговорив про окремі нарисові матеріали, то хочеться згадати такі, які мене дуже збагатили і якось особливо припали до душі. Йдеться про портретні характеристики таких творчих індивідуальностей, як Дмитро Павличко, Іван Хланта, Олександр Астаф'єв, Іван Марґітич, Дмитро Німилович, Володимир Овсійчук, Любомир Сеник, Роман Громяк, Микола Ткачук, Василь Марко, Анатолій Мойсієнко, Володимир Панченко, Анатолій Гуляк, Петро Рихло, Тадей Карабович, Ігор Добрянський, Микола Вегеш,

Йосип Фиштик. Всіх не назвеш. Тим аж ніяк не хочу сказати, що інші менш варті, або не подобаються мені, або не збагатили мене. Наприклад, Дмитра Павличка я особисто знаю ще з 50-х років минулого століття, не раз зустрічався з ним і вів довгі бесіди, писав про його твори. А все ж Микола Зимомря розкрив і відкрив мені нові сторінки його поетичної, політичної і дипломатичної діяльності. Гадаю, що цікаво буде і для читачів навести частину з його інтерв'ю, яке поет дав М. Зимомрі під час його дипломатичної служби у Польщі. Між іншим, Дмитро Павличко підкреслив: *«Людина прагне безсмертя, бореться з власним проминанням, із власною вмирущістю, і в цій боротьбі весь смисл людської діяльності, творчості, неповторності... Не кожний (автор – М. Р.) має читача. Але кожний має совість. Отож, у голосі совісті, в якому і є згадана Вами самотність, є і той сенс, який треба шукати... Великі твори, як правило, постали зі сповідальних мотивів. Але є також моменти геніальності, що виринають із вибухів почувань. Мені здається, що вибухи почуттів, якими характеризується, скажімо, поезія Т.Шевченка, це так само сповідь, але голосно, криком проголошена...» (с. 140). «Мій сонет про «Торквемаду», можливо, тим цікавий, що там зовсім не згадується Сталін, але всі знаюсь, що це твір про Сталіна. То була моя Езопова мова. Якби я там, розкрив символ, якби сказав, що йдеться саме про Сталіна, твір той не мав би такого впливу…»Або «Два кольори» – це пісня, що вийшла з моєї дитячої вразливості. Батько співав козацьку пісню «Ой, у полі нивка, нивка кругом материнка», де є слова «вишила сорочку чорними нитками ,щоби його(милого) пізнати поміж козаками». Коли я був студентом коломийської гімназії,а потім в УПА,то я співав «Прапор червоно-чорний – то наше добро». А потім шалінові хустки – на чорному великі червоні квіти – це все враження з моєї національної пам'яті, які й вилилися на папір, коли прийшов час. Пісню мою (їй крила дав Олександр Білаш чудовою мелодією) не любила, але терпіла радянська номенклатура» (с. 141).* Далі Д. Павличко зазначає: *«Ми тотально зрусифікований народ, ми – в багні суржику, що нам напхався у вуха, ми тільки починаємо формуватися як нація з власною і могутньою мовою. А мова нашої діаспори, еміграції, наших екзильних центрів не є зразком для нашої літератури. Але справа не тільки в мові, а в тому ,що плекаючи*

українськість, інтелектуальні сили нашої діаспори зберегли нам безліч цінностей – у мові, у книжках, у традиціях, у релігійному житті і т.д. – цінностей, без яких нам було б дуже тяжко підніматися з колін… Придивляюся до життя українських громад у Словаччині, в Польщі, в Румунії, в Канаді, США, словом на Заході, й тяжко мені на душі. Асиміляційні процеси пішли нібито швидше тепер, коли є вже самостійна Україна,коли, здавалось би, має бути бурхливе відновлення українського духу серед них. Я переконаний, що процес асиміляції, наприклад, українців у Польщі може зупинити лише Україна своїм економічним і культурним розвитком на рівні світових стандартів. Мені болісно зізнаватися в тому, що Україна як держава не має сьогодні можливості фінансово підтримувати українські школи й видання за кордоном. Та цей час мине. Ми будемо багатими, але чи не запізно матимем кошти на такі сьогодні злободенні потреби, як розбудова просвітних українських закладів для наших братів за рубежами нашої землі»…(с. 143). Тут у Польщі йде асиміляція не так швидко, як у Словаччині, але йде… тут збережені традиції, тут є глибокий пласт історії, який неможливо переорати й пересіяти. Він завжди буде вкриватися синьо-жовтими квітами. У Словаччині запущена в українське середовище бацила політичного русинізму. Комусь дуже вигідні чвари між русинами-українцями й тими русинами, що зреклися українства. Русинізм не має жодної перспективи, якщо він триватиме у ворожнечі з українством. Але й про словацьких українців я згадую з захопленням. Є (там – М. Р.) знамениті постаті, як, наприклад, Микола Мушинка, Левко Довгович, Іван Яцканин, Михайло Шмайда, Ярослав Шуркала, Юрій Бача, Олена Рудловчак, Любица Бабота, Ілько Галайда, Юрій Кундрат, Федір Ковач, Мирослав Сополига, Степан Гостиняк та багато інших вчених і письменників, знаних в Україні і світі. А журнал «Дукля»! Нема такого видання в Польщі, думаю, українцям у Польщі є чого повчитися від своїх пряшівських родичів, а вже словацьким українцям, навіть русинам, які з осторогою дивляться на Україну, варто було б запозичити в лемків польських того широкого мислення, яке береже їх одночасно в лемківській і в українській традиції і свідомості» (с. 144). Ще багато цікавого сказав Д. Павличко у згаданому інтерв'ю. Так, варто прочитати пропоновану книжку під назвою «Час і життя».

Збірка нарисів закінчується двома розлогими інтерв'ю, які дав проф. М.Зимомря академіку Петрові Кононенку, директорові Національного науково-дослідного інституту українознавства, а також о. Михайлові Бучинському, редакторові часопису «Жива вода». В першому розповів про своє дитинство (нар. 1946), свою родину, Голятинську, Міжгірську школи, Ужгородський університет, навчання в аспірантурі в Берлінському університеті ім. Гумбольдта, докторантуру в Москві, тобто життєві стежини, на яких став доктором філологічних наук і професором, автором кількох десятків монографічних робіт, одне слово, видатним філологом – україністом і германістом. Йдеться про його педагогічну і багату наукову діяльність у вузах України і Польщі, про перекладацькі ужинки та здобутки у вивченні українсько-німецько-польських культурних взаємин.

Друге інтерв'ю вдало доповнює попереднє. В ньому М. Зимомря відповідав редакторові дрогобицького часопису «Жива вода» стосовно питань, пов'язаних з історією Закарпаття, про плодотворне поєднання пізнаних мов у своїй науковій і художній творчості. Публікація, на наш погляд, представляє собою добре джерело знань і пізнання стану української повоєнної науки, дає сучасну інформацію про різні галузі української науки. Вона написана добірно прекрасною, місцями аж надто поетичною мовою.

Успіх М. Зимомрі поділяють проф. Любомир Сеник, автор цінної передмови, а також проф. Іван Зимомря, упорядник видання. Окремої подяки заслуговують творці художнього оформлення Ярослав Данилів, Василь Зимомря. Звісно, схвальну оцінку слід висловити видавництву «Посвіт» за ошатну публікацію. Переконаний, що художньо-документальна збірка нарисів «Час і життя» знайде свого читача як в Україні, так і за її межами. Хочеться подякувати М. Зимомрі за ласку, любов, енергію і час, що віддані ним для написання цієї книжки.

Микола Зимомря, проф. (Дрогобич),
Наталія Науменко, проф. (Київ)

Сутність модернізму: спроба окреслення ліній європейської літератури порубіжжя століть

(Галина Корбич. Захід, Польща, Росія в літературно-критичному дискурсі раннього українського модернізму: Вибрані аспекти рецепції. – Познань, 2010. – 334 с.)

Факт відзначення 200-річчя від дня народження Тараса Шевченка єднає буквально усі ланки в сучасному українському літературному процесі, власне, з проекцією на різні тенденції та усталені традиції. Так, упродовж тривалої історичної доби – від кінця XIX до початку XXI століття – український літературний часопростір визначався, з одного боку, виразною амплітудою періодів розквіту та занепаду, вільного польоту творчої думки та засилля кон'юнктурного письма, а з іншого – дедалі потужною потребою інтеграції в культуру інших народів.

Перша проблема зумовлює дослідницьку увагу до актуалізації національної пам'яті в різні періоди розвитку літератури; інша**,** надто ж сьогодні, в епоху глобалізації, – осмислення інноваційних процесів у письменстві, зміни художніх систем та естетичних чинників її умотивованості, місця та ролі української словесної творчості у загальносвітовій культурній парадигмі.

Сучасні філологи, ведучи огляд розвитку літератури в цілому та за окремими періодами, акцентують на виявленні та всебічному науковому розгляді персоналій, які дозволяють скласти належне уявлення про українське красне письменство та осягнути його місце у національному й загальносвітовому культурному часопросторі. Проте не завжди в їхнє поле зору потрапляють постаті, чий доробок міг би органічно доповнити українську літературу та її наукові інтерпретації, допомогти осмислити ключові процеси розвитку письменства загалом та становлення індивідуально-авторських стилів зокрема.

Вивчення періоду рубежу XIX-XX століть в українській літературі лишається актуальним із багатьох причин, передусім унаслідок поширення ідей модернізму в національній культурі. Воно засвідчує собою особливу увагу авторів до внутрішнього світу людини, засвоєння та творче переосмислення новітніх філософсько-естетичних шляхів пізнання світу.

Тут важливим для комплексного культуролого-філологічного дослідження є аспект синтезу, з приводу якого Тамара Гундорова слушно наголошує: «[Культурний міфологізм] українського модернізму… виявляється у спробі синтезувати національну естетичну культуру, інтегрувати ідеї культурного індивідуалізму та форми народної культури. Це засвідчує творчість О. Кобилянської, В. Стефаника, М. Коцюбинського, Г. Хоткевича».

Концептуальною рисою модернізму, окрім пошуків нових форм осягнення життя, стало повернення письменників до прадавніх народних традицій. А це є запорукою встановлення гармонії та злагоди між макрокосмосом довкілля, природи, суспільства та мікрокосмосом людини.

Згідно з естетичною програмою «Молодої Польщі» – одного з найбільш блискучих різновидів східноєвропейського модернізму, письменник «як вигнанець з утилітарного світу проголошувався… Паном Панів, [він] ставав речником трансценденцій, на відміну від пересічної людини цивілізації, яка втратила зв'язок з природою». Варто врахувати думку В. Моренця, який у монографії «Національні шляхи поетичного модерну I половини XX століття: Україна – Польща» (2002) аргументовано стверджує: польська та українська поезія тієї доби розвивалися в унісон, а отже, компаративна парадигма їх дослідження є вельми доцільною.

З початку XXI століття особливо актуальним стало вивчення літератури періоду порубіжжя XIX-XX ст., зокрема компаративне Літературознавці сьогодення, враховуючи всі позитиви й негативи дослідження українського письменства, виконані попередниками, вважають, що “нова школа” покоління М. Коцюбинського, Ольги Кобилянської, В. Стефаника й усіх інших авторів є “першою хвилею українського модернізму, того системного явища, що поставало рівновеликим своїм попередникам – сентименталізму, романтизму, реалізму”

(В. Яременко). З цього визначення очевидними стають головні завдання багатьох досліджень у вітчизняному літературознавстві останнього десятиліття.

ХХ століття подало яскраву картину достеменного літературного «вибуху» (за образним висловом Марії Зубрицької), який, з одного боку, спричинився до лавиноподібного потоку літературної інформації, а з іншого – спровокував множинний характер її осмислення.

Актуальність та значущість рецензованої монографії Галини Корбич – «Захід, Польща, Росія в літературно-критичному дискурсі раннього українського модернізму: Вибрані аспекти рецепції» – для отримання нових знань визначається розширенням дослідницького поля, зокрема для порівняльних літературознавчих студій, досліджень у ракурсі синтезу мистецтв та психології творчості; формулюванням нових та вдосконаленням наявних підходів до прочитання класики (у зіставленні з новими та маловідомими іменами) та посиленням евристичного потенціалу у виявленні й доцільному науковому осмисленні малознаних або кардинально нових літературних феноменів.

Результати досліджень, представлені у монографії, актуальні й для суміжних галузей науки: теорії літератури (інтерпретації різних творів із урахуванням методів рецептивної критики, психоаналізу, герменевтики, структуралізму та деконструктивізму), порівняльного літературознавства, культурології, психології, філософії.

Галина Корбич оприявнює тонкощі «вчування», «вживання», «вростання» в систему літературно-критичного мислення, складні і не завжди доступні нюанси естетичного «я-переживання» критичного тексту, влучні оцінки особливостей психології критика чи митця, який займається літературною критикою або залишив спадщину, котра дає змогу говорити про його літературно-критичну аксіологію. До речі, один із перших рецензентів праці дослідниці – Ярослав Голобородько схильний уважати, що «саме обсервація конкретних аналітичних практик – уважна, толерантна, співвіднесена, текстуально обґрунтована, з умотивованими емоційними регістрами, настановою на об’єктивістське начало – належить до найпродуктивніших аспектів

студії» («Вісник Національної Академії наук України». – 2011. – №3. – С. 64).

Примітно, що у відомій праці Соломії Павличко «Дискурс модернізму в українській літературі» міститься установка на українське письменство: воно знало не стільки власне модернізм, скільки «модернізми». Чи справді це так? В інтерв'ю Галина Корбич так відповідає на це запитання Надії Мориквас:

«Довелося не раз переконатись у слушності цього припущення [про те, що модерністських авторів було значно більше, ніж ми звикли вважати. – Автори] *під час знайомства із тогочасною періодикою. Прагненням модернізувати українську культуру були охоплені не лише критики «Української хати» – ці найбільш радикальні модерністи, а й переважна більшість авторів, які писали на літературні теми. Це Михайло Грушевський, Василь Панейко, Андрій Ніковський, Гнат Хоткевич, Дмитро Донцов, Максим Гехтер і, звичайно, Іван Франко та Леся Українка. Отже, до грона критиків належали відомі письменники, публіцисти, науковці, суспільно-культурні діячі. Завдяки їхній участі в літературному процесі модель українського модернізму ставала не стільки «розмитою», як вважають деякі науковці, скільки «гнучкішою», історично більш зорієнтованою. А сам факт цієї участі свідчить про певну суголосність проявів українського модернізму зі світовими модерністськими тенденціями: майже усі зачинателі літературного модернізму виступали як літературні критики (Едґар По, Стефан Малларме, Анатоль Франс, Станіслав Пшибишевський, Томас Стернз Еліот, Вірджінія Вульф та інші)»* [за даними мережі Інтернет; режим доступу: http://ri4.lviv.ua/print.php?rubric=studios&subrubric=word_about_word&id=272].

Так, доробок української літературної критики другої половини XIX – початку XX ст. Галина Корбич здебільшого показує в синтезі наукового та есеїстичного стилів, у яких наукові елементи, помежовані суб'єктивованими критичними концептами, являють фрагментарну картину, що надається до доповнення засобами суто наукового аналізу.

Відомо, що літературна критика – специфічний засіб спілкування письменника з читачами. Аналізуючи, тлумачачи, оцінюючи творчість митця, критик спонукає його до нових форм

показу дійсності, вдосконалення письменницької майстерності. Своєю чергою, критичні праці активізують духовні сили їх читача, стимулюють його до роздуму, викликають інтерес до самостійного пошуку нових змістів мистецтва слова, учать бачити непомічене, розуміти незрозуміле.

«Мовою розуму» називав літературну критику І. Франко, усвідомлюючи її важливу роль в оцінюванні художньої якості писемних творів. Про це писала й Леся Українка: «*...я б хотіла, щоб мене судили по щирості, незважаючи ні на мою молодість, ні на молодість нашої літератури, а я б тоді відала, як мені з тим судом обійтися… Щоб вам розв'язати руки до гострішої критики, я скажу, що я ніколи не ображаюсь, коли судять мою роботу. Не люблю тільки критики ad hominem, бо й, справді, не в тім сила, чи поет молодий, чи старий, хворий чи здоровий, оптиміст чи песиміст у своєму житті, від того вірші його ні кращі, ні гірші*» (лист до О. Маковея від 28 травня 1893 р.)

Завдання критики як «мови розуму» – оцінювати літературні явища на основі суджень, доказів, аргументів; помічати все найкраще, що є в літературі; допомагати читачеві глибше розуміти ідейно-художню сутність словесних феноменів, а письменникові – адресатові критичного відгуку – усвідомити переваги та недоліки свого письма. Показник високої майстерності критика – поява доопрацьованого, вдосконаленого, бездоганного літературного твору.

Головним критерієм добору імен для дослідження авторка рецензованої монографії вбачає передусім репрезентацію та реконструкцію в індивідуальному авторському доробку концептуальних уявлень про зміну художніх систем у новітньому письменстві. З метою всебічно показати становлення цілісної картини сучасного літературного процесу в Україні Галина Корбич добирає імена та твори на ґрунті рецептивної естетики:

«*Поняття рецепції наповнюється в критичній практиці різними семантичними значеннями. Ними стають спостереження, обсервації, засвоєння або й відкинення. Причому про зрілість і самостійність кожної літератури свідчить не лише здатність наслідувати чи засвоювати іншомовні взірці, але й спроможність «відкинути» ті явища, які вона вважає для свого розвитку не*

придатними. Українська література зламу XIX і XX ст. має багато прикладів такого «активного відбору».

У цьому разі першим чинником добору творів до розгляду виступило прочитання самого тексту, надалі супроводжуване послідовним аналізом формозмістових компонентів останнього. Видозміною цього методу дослідження є прочитання творів, уміщених в антологіях та літературних альманахах («Літературно-науковому вістнику», «Українській хаті», «Раді» та інших).

Цей елемент роботи є важливим для подальших наукових компаративних студій у галузі європейського письменства зламу XIX-XX століть і тому, що в силу різних історико-культурних обставин до літературного процесу потрапляють твори неоднакового художнього ґатунку, а діапазон їх оцінок дуже широкий – від тенденційної критики до беззастережного захоплення, притому в різні часи вони можуть стосуватися одного й того самого твору.

Непересічне явище у письменстві одразу здобувається на критичну оцінку, а вона, своєю чергою, породжує новий твір або нову інтерпретацію вже написаного. Тому зіставні дослідження творів та їхніх критичних інтерпретацій ведуться на засадах *герменевтичного кола*.

Другий чинник – прочитання критичних праць, присвячених розвиткові національного письменства за періодами або родо-жанровими характеристиками. Різні точки зору можуть перетинатися як у дослідженнях літератури певного періоду взагалі, так і у студіюванні творчості окремих авторів. Тому скоординувати ці точки зору та виробити нові критерії осягнення та оцінювання літературного твору – головна ідея авторів проекту. Результатом цієї роботи стане виявлення та актуалізація тих елементів аналітичного дискурсу, які сприятимуть виникненню й посиленню наукового інтересу до подальшого розгляду творів конкретного письменника.

Дослідження Галини Корбич виокремлює «критичний сектор» літературного процесу межі XIX-XX ст. і зосереджує увагу на практиках М. Сріблянського (Микити Шаповала), Миколи Євшана, Андрія Товкачевського, Андрія Ніковського, Михайла Грушевського, Василя Щурата, Миколи Вороного, Остапа

Луцького, а також Івана Франка, Лесі Українки, Гната Хоткевича та інших.

Стиль критичного мислення авторки метафорично, хоч і дещо неоднозначно, окреслює Ярослав Голобородько: «Упродовж усього монографічного тексту Галина Корбич інсталює макротезу про критику як інтелектуальну лабораторію, в якій «прокручуються» версії, концептогеми, сценарії, що стосуються найрізноманітніших лакун внутрішнього і соціумного буття». Власне, так і розгадує головну загадку українського модернізму Галина Корбич: ключові концепти європейської філософії органічно інтегрувалися в український світогляд і тим самим визначали унікальність його проявів у красному письменстві.

Ідеологія українського модернізму, на відміну від його, скажімо, французького чи німецького інваріантів, формувалася на національних орієнтирах: «не відмова од національних завдань, а перебирання їх на себе визначає світоглядно-естетичні позиції адептів модернізму в Україні», адже українська нація на той момент перебувала у стадії активного формування. «*Привести в дію власний, український суспільно-культурний потенціал, що зумовив би розвиток у дусі по-сучасному розвинених європейських спільнот*», – така настанова, на думку автора, забезпечила певну духовну й ідеологічну відстань, створила свого роду «вододіл» між українською та російською чи польською культурою.

Водночас, як переконливо стверджує дослідниця з Польщі, модерністи усвідомлювали межове становище України між двома відмінними культурними моделями: з одного боку, Польща «як останній сегмент західного світу», з другого – Росія, що зуміла витворити свою самобутню модель культури. Однак не метання чи коливання між Сходом і Заходом, і не формування дуалістичної природи української духовно-естетичної думки зумовили тогочасну ситуацію – українство рішуче зробило ставку на самодостатність.

Виявів тому в тогочасній культурі чимало, але слід звернути увагу, зокрема, на трактат «Із секретів поетичної творчості» І. Франка, у якому постулювалися конкретні філософеми незалежно від західноєвропейських мислителів (передусім поняття асоціації ідей, важливе у психоаналізі); з іншого боку, на поезію Павла Чубинського «Ще не вмерла

Україна…», яка набула кардинальної ваги у наші дні як конгломерат основних рис українського світогляду.

Найвищий ступінь майстерності літературного критика – ведення з рецензованим автором діалогу, витриманого в ключі мови філологічних категорій. Інколи для повнішого розуміння цієї мови критик може вдаватися до сполучення наукового, публіцистичного і розмовного стилів, «батькíвської» доброзичливості й дружнього гумору, застосовувати різні масиви лексики, зокрема – неологізми.

Так твориться своєрідний «контрапункт», співудар площин позитивного та негативного бачення критиком літературного явища, мета якого – допомогти письменникові-початківцю усвідомити сильні сторони свого витвору, виправити в ньому помилки, удосконалити навички образного світовідчуття та його відтворення у слові.

Критик установлює зв’язок між автором, твором і читачем, а також і між читачами. Так створюється відповідне інтерпретаційне поле, в якому «обертається» літературне явище. Воно сприймається – схвалюється або засуджується – теж головно через оцінку критика. Він, окрім того, здійснює не лише «промоцію» тому чи тому явищу, а й проводить свого роду селекцію художніх творів і тим самим підготовляє матеріал для майбутньої історії літератури.

Такими ж методами послуговується й сама авторка рецензованої монографії, і не лише для того, аби створити «промоцію» українським літературним критикам (як останні чинили щодо письменників), а й підготувати належний ґрунт для всебічного осмислення їхньої діяльності. У цьому також полягає вагомість висновків Галини Корбич, монографія якої захоплює реципієнта емоційним стилем викладу та спонукає до роздумів і дискусії.

ЗМІСТ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО 3

Олександр Чередниченко
Шевченко у франкомовному світі 3
Валентина Гнатенко
Шевченкіана Олександра Астаф'єва 21
Микола Зимомря
Художній світ Тараса Шевченка в інтерпретаційній парадигмі: модель засвоєння німецькою мовою.....31
Мар'яна Лановик
Образ Тараса Шевченка у поетичній візії Ігоря Калинця 43
Ірина Дубова
Художня своєрідність фольклоризму лірики Тараса Шевченка та Степана Руданського 77
Ірина Комінярська
«Гайдамаки» Т.Шевченка в інтерпретації Михайла Драгоманова 86
Микола Ткачук
Цикл праць про Шевченка крізь оптику цілісного аналізу Василя Сімовича 94
Олена Бистрова
Когезія та когерентність твору Тараса Шевченка «Заворожи мені, волхве» 108
Людмила Краснова
Іманентний аналіз «N.N.». (Така, як ти, колись лілея…) Тараса Шевченка 112
Дмитро Курчій
Напередодні 200-літнього ювілею Тараса Шевченка.....117
Людмила Краснова
Христоцентричні мотиви у творчості Тараса Шевченка 121
Іванна Луцишин
Екзистенційно-релігійна діалектика автора і героя в поезії Тараса Шевченка періоду заслання.....126
Ярослав Нагорний
Концептуальні моделі інтимних взаємин Тараса Шевченка в дослідженні Павла Богацького 135
Oleksandr Tkachuk
Romantic discourse of «Haidamaki» poem by T. Shevchenko ..149

Пасічник О. В., Якимович В. А.
Негативний стереотип москаля в поемі «Катерина» Тараса Шевченка та повісті «Москалиця» Марії Матіос 161
Володимир Працьовитий
Драма «Назар Стодоля» Тараса Шевченка – феноменальне явище української культури 168
Володимир Рожко
Український православний релігійний світогляд Тараса Шевченка в житті і творчості 188
Тетяна Скуратко
Імагологічний світ поем Івана Драча про Тараса Шевченка 199
Марія Тарасова
Ідилічна візія України Тараса Шевченка 209
Любомир Сеник
Тарас Шевченко: феномен генія 230
Микола Ткачук
Наративна стратегія поеми «Катерина» Тараса Шевченка...238
Микола Ткачук
Українські митці XX століття у силовому полі Тараса Шевченка 252
Наталія Троша
Концепт української історії в «Щоденнику» Олександра Довженка 289

ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО 301

Олександр Астаф'єв
Перший польський твір про Івана Ґонту 301
Ярослав Грицковян
Популяризатори Шевченка в Польщі 312
Людмила Грицик
Плюралістична парадигма грузинської шевченкознавчої компаративістики 324
Наталія Рокіцька
Німецькомовна Шевченкіана.....334
Ярина Васильців
Іспанська література на сторінках "Літературно-наукового вістника" 348

МОВОЗНАВСТВО.....360

Володимир Мельничайко, Мирослава Криськів
Емоційно-експресивні засоби синтаксису в поезії Тараса Шевченка періоду «трьох літ».....360

С. Є. Панцьо, Н. І. Лісняк
Мовні особливості назв осіб у поемах Т. Шевченка «Катерина» і «Гайдамаки» 371
Володимир Буда
Стилістична функція порівнянь у політичних поемах Тараса Шевченка періоду «трьох літ» 381
Наливайко М. Я.
Ономастичний простір поезій Тараса Шевченка 386

НАШІ ПУБЛІКАЦІЇ 394

Олександр Ткачук
Філософія та етика Тараса Шевченка в літературно-критичному дискурсі Володимира Винниченка 394
Володимир Винниченко
Філософія й етика Шевченка 399

РЕЦЕНЗІЇ 406

Микола Зимомря, Наталія Науменко
Креативне осмислення літературного процесу 406
Михайло Роман
Дискурс розкриття образів крізь призму парадигми часу й життя 416
Микола Зимомря, Наталія Науменко
Сутність модернізму: спроба окреслення ліній європейської літератури порубіжжя століть 423

Наукове видання

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство / За ред. проф. М.П.Ткачука. – Вип. 40. – Тернопіль: ТНПУ ім. В.Гнатюка, 2014. – 433 с.

Науковий редактор – Микола Платонович Ткачук
Технічний редактор – О.М.Ткачук

Підписано до друку 25. 04 2014. Формат 60х84 1/13
Гарнітура Times. Папір офсетний.
Друк офсетний. Наклад 300. Ум. друк. арк. 47

Редакційно-видавничий відділ Тернопільского національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
46004, м.Тернопіль, вул. М.Кривоноса, 3