

**ТАРАС ШЕВЧЕНКО:
ПОГЛЯД З ТРЕТЬОГО ТИСЯЧОЛІТТЯ**

У колі мови, літератури і культури

W kręgu języka, literatury i kultury



Видавничка серія
кафедри україністики Варшавського університету та
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника

за редакцією Степана Хороба

Том VII

У серії вийшли друком:

1. Lidia Stefaniwska, *Mission Impossible: MUR i odrodzenie ukraińskiego życia literackiego w obozach dla uchodźców na terytorium Niemiec (1945–1948)*, Warszawa – Iwano-Frankiws'k 2013.
2. *Kobieta we współczesnej kulturze ukraińskiej*, pod red. Katarzyny Jakubowskiej-Krawczyk, Warszawa – Iwano-Frankiws'k 2013.
3. *Тенденції розвитку української лексики та граматики*, ч. 1, за ред. Ірини Кононенко, Ірени Митнік, Світлани Романюк, Варшава – Івано-Франківськ 2014.
4. *Метаморфози у сучасній українській літературі*, за ред. Пауліни Олеховської, Марти Замбжицької та Катажини Якубовської-Кравчик, Варшава ; Івано-Франківськ 2014.
5. Lidia Stefaniwska, *Mission Impossible. MUR i odrodzenie ukraińskiego życia literackiego w niemieckich obozach dla uchodźców na terytorium Niemiec (1945–1948). Część druga. Antologia tekstów źródłowych*, Warszawa – Iwano-Frankiws'k 2014.
6. Marta Zambrzycka, *Sacrum i profanum w prozie Walerija Szewczuka*, Warszawa ; Iwano-Frankiws'k 2015.
7. *Тарас Шевченко: погляд з третього тисячоліття* / за ред. Степана Хороба, Івано-Франківськ ; Варшава, том. VII, 2014.
8. *Тенденції розвитку української лексики та граматики*, ч. 2, за ред. Ірини Кононенко, Ірени Митнік, Світлани Романюк, Варшава ; Івано-Франківськ 2015.
9. Katarzyna Jakubowska-Krawczyk, *Kształtowanie się tożsamości narodowej a obraz Polaka i Ukraińca w polskiej i ukraińskiej literaturze I poł. XIX wieku*, Warszawa – Iwano-Frankiws'k 2015.
10. *Współczesne badania nad ukraińską kulturą*, pod red. K. Jakubowskiej-Krawczyk, P. Olechowskiej, M. Zambrzyckiej, Warszawa ; Iwano-Frankiws'k 2015.

Варшава–Івано-Франківськ

УДК 821.161.2-Шевченко

ББК 83(4Укр)1

Ш

Друкується за постановою Вченої ради Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Рецензенти: доктор філологічних наук, професор Л.Т. Сенік (м. Львів); доктор філологічних наук, професор М.С. Скаб (м. Чернівці); доктор філологічних наук, професор С.С. Кіраль (м. Київ)

Редактор: доктор філологічних наук, професор Степан Хороб (м. Івано-Франківськ)

Тарас Шевченко: погляд з третього тисячоліття / за ред. Степана Хороба. – Івано-Франківськ : Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2014. – 492 с.

ISBN 966-640-

До книги, присвяченої 200-річчю з дня народження Тараса Шевченка, ввійшли дослідження сучасних учених з України, Польщі і США, що розкривають різні аспекти творчого побутування письменника в нинішніх умовах суспільно-духовного та культурно-історичного буття.

УДК 821.161.2-Шевченко
ББК 83(4Укр)1

ISBN 966-640-

© Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2014

ЗМІСТ

НЕСКІНЧЕННИЙ ШЛЯХ ДО ШЕВЧЕНКА.....	7
---	----------

ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНІ ТА СВІТОГЛЯДНІ ЗАСАДИ ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Історіософські концепції Тараса Шевченка.....	13
Правда як sacrum у творчості Тараса Шевченка.....	23
Релігійність як ключ до духовного світу Тараса Шевченка.....	38
Теоцентрична вертикаль «Космо-Психо-Логосу» «Кобзаря» Тараса Шевченка.....	48
Караюче слово любови: євангельська самість Шевченка....	62

РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Спроби становлення наукового шевченкознавства.....	75
Творчість Тараса Шевченка в літературно-критичній рецепції Івана Франка.....	102
Літературознавчі концепції Ю.Бойка-Блохина в дослідженнях творчості Тараса Шевченка.....	120
Витоки формування культу Тараса Шевченка у Східній Галичині.....	134
Тарас Шевченко і Галичина ХІХ – початку ХХ століття.....	147
Тарас Шевченко у поетичній творчості Святослава Гординського.....	165
Тарас Шевченко крізь призму літератури «Non fiction».....	174

ПОЕТИКА ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Глибинні корені Кобзарєвої поезії.....	195
Інерція перформативного дискурсу у творчості Тараса Шевченка.....	210
Поетика лейтмотивних образів у творчості Тараса Шевченка.....	216
Роль символів у текстовій структурі «Журналу» Тараса Шевченка.....	228
Поетика поеми-містерії Тараса Шевченка «Великий льох».....	238
Художні особливості невольничої елегії «Хіба самому написать...».....	264
Емблематичні форми «Кобзаря» Т. Шевченка.....	273
Сюжето- й образомодельовальна функціональність хронотопу в поемі Тараса Шевченка «Тарасова ніч».....	286
Сатира та іронія як засіб художнього самовияву в поемі-комедії «Сон» Тараса Шевченка.....	292

МОВОСТИЛЬ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Тарас Шевченко: образ автора.....	307
Діалектне слово в поезії Тараса Шевченка.....	318

Гра звуків і слів у поетичній творчості Тараса Шевченка.....	328
Церковнослов'янізми «Кобзаря»: інтерсеміотичний аспект.....	341
Темпоральний топос поезії Т. Шевченка.....	358
Професор Кость Кисілевський – дослідник мовостилю Тараса Шевченка.....	378
Польськомовні переклади Владислава Сирокомлі та Пьотра Куприся поезії Тараса Шевченка: культурознавчий аспект.....	389

ТВОРЧІСТЬ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В КОМПАРАТИВІСТСЬКИХ ВИМІРАХ

Типологія націософії: вираження національного імперативу в творчості Тараса Шевченка і хорватських поетів.....	401
Тарас Шевченко і Юліуш Словацький.....	412
Шевченкове візантійство у порівняльно-історичних студіях.....	421
Павлин Свенціцький – популяризатор творів Шевченка.....	440
Вияв національної свідомості у творах Тараса Шевченка та Роберта Бернса.....	443
Поет-романтик у боротьбі зі злом: Тарас Шевченко і польські письменники.....	453

ЗАМІСТЬ ПІСЛЯМОВИ

Шевченко як ключ до українського сьогодення: ювілейні рефлексії.....	463
АЛФАВІТНИЙ ПОКАЖЧИК	470

НЕСКІНЧЕННИЙ ШЛЯХ ДО ШЕВЧЕНКА

200-річчя з дня народження Тараса Шевченка – подія не лише національна, а й загальнолюдська, не тільки літературно-мистецька, а й суспільно-історична. Так було, так є, так буде! Бо попри всі політичні й соціальні трансформації Тарас Шевченко залишається єдиною постаттю як серед минулих, так і сучасних особистостей, що викликає своїм життям і творчістю безумовну довіру й користується авторитетом у переважній більшості українців в усіх регіонах країни. Тому кожне нове покоління українців (материкових і діаспорних), кожна верства поціновувачів художнього слова обирає свій шлях до Тараса Шевченка – одвічний шлях до розуміння і сприйняття його непроминальної в нашому духовному осередді постаті.

Таке, зважаючи на нинішні реалії нашого буття, прагнення кожного по-особливому актуалізується. Адже як колись, так і тепер точиться доленосна боротьба «за» чи «проти» національної культури та мови, і, природно, найперше Тарас Шевченко, його ймення і спадщина опинилися в самому її вирі. Вочевидь, не випадково, що саме навколо Шевченка нині, за словами Оксани Пахльовської, розігрується псевдомодерний тусовочний «дискурс», національного генія з диким тюканням і свиснявою «одягають, роздягають, десакралізують» різні шовіністично-великодержавницькі біси (а слідом і «малоросійські» бісики); цинічна й – що найганебніше! – геть безкарна шевченкофобія стає ледь не відверто агресивним виразом українофобії, надто ж щодо усамостійненості та незалеженості нашої держави.

Тому Тараса Шевченка треба знати, треба читати, треба... захищати од різного роду скверни та облудства, повсякчас торкаючись його полум'яного слова, що виливалось не лише в незабутні образи, а й щирі та правдиві заповіти. Нам, нині суцим та грядущим поколінням! Бо він як поет-філософ, людина, українець зримо й незримо присутній у всіх наших рефлексіях, запитаннях і відповідях самим собі. Власне, це цілком звично для нас, українців, бо Тарас Шевченко – це всі ми, це Україна, це – одвічне в нас і незнищенне. Саме таким постав перед сьогоднішніми поколіннями 200-річний ювілей нашого національного генія та пророка, саме таким пафосом були пройняті численні заходи, що відбувалися з цієї нагоди в багатьох закладах, установах та організаціях нашої країни.

Не став винятком тут і один із найстаріших навчальних закладів Івано-Франківщини – Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, де, крім інших святкувань та врочистостей, відбу-

лася Міжнародна наукова конференція «Тарас Шевченко: погляд з третього тисячоліття». Власне, основу цієї книги, що виходить під однойменною назвою, склали виступи вчених з України, Польщі та США, досвідчених, авторитетних і молодих науковців, які лише спізнають Шевченкову творчість. Незважаючи на різні методологічні підходи в її осмисленні, її поліаспектні виміри, її текстуальні і контекстуальні вияви, її багаті ідейно-естетичні та філософсько-світоглядні засади, її поетикальні особливості, своєрідність її мовостилю тощо, всі вміщені у цій книзі статті так чи інакше спрямовані на те, щоб витворити погляд і на саму постать Тараса Шевченка, і на його твори з нових позицій, під кутом зору нинішнього дня, сьогоднішніх літературознавчих і мовознавчих вимог.

Відповідно до змісту порушуваних у дослідженнях проблем, усі матеріали книги структуровані (подібно до монографічної праці) у п'ять розділів, що в своїй сукупності не тільки прочитуються як певний науковий факт, а й набувають значення своєрідного громадянського чину і культуро- та націотвірного чинника. І знову ж таки – не лише в обороні Тараса Шевченка, а в утвердженні цілого національного духу, непроминальних цінностей української культури. По суті, таке ідейно-естетичне завдання несуть у собі всі дослідження, зрозуміло, без надмірної наукової амбітності та позірної всеохопності.

Починає книгу своєрідне вступне слово «**Нескінченний шлях до Шевченка**», написане редактором-упорядником.

Авторами **першого** розділу «**Ідейно-естетичні та світоглядні засади творчості Тараса Шевченка**» є академік НАН України, почесний доктор Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника з Варшави **Степан Козак** («Історіософські концепції Тараса Шевченка») і «Правда як *sacrum* у творчості Тараса Шевченка»), академік НАН України, почесний доктор Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника з США **Леонід Рудницький** («Релігійність як ключ до духовного світу Тараса Шевченка»), доктор філологічних наук, професор **Наталія Мафтин** («Теоцентрична вертикаль «Космо-Психо-Логосу» «Кобзаря» Тараса Шевченка»), кандидат філологічних наук, доцент **Євген Баран** («Караюче слово любови: євангельська самість Шевченка»).

Другий розділ «**Рецепція творчості Тараса Шевченка**» складений із праць доктора філологічних наук, професора **Романа Піхманця** («Спроби становлення наукового шевченкознавства»), доктора філологічних наук, професора **Романа Голода** («Творчість Тараса Шевченка в літературно-критичній рецепції Івана Франка»), доктора філологічних

наук, професора **Степана Хороба** («Літературознавчі концепції Ю.Бойка-Блохина в дослідженнях творчості Тараса Шевченка»), доктора педагогічних наук, професора **Зеновії Нагачевської** («Витоки формування культу Тараса Шевченка у Східній Галичині»), доктора історичних наук, професора **Ігоря Райківського** («Тарас Шевченко і Галичина XIX – початку XX століття»), кандидата філологічних наук, доцента, докторанта **Наталі Мочернюк** («Тарас Шевченко у поетичній творчості Святослава Гординського»), кандидата філологічних наук, доцента, докторанта **Анни Ільків** («Тарас Шевченко крізь призму літератури «Non fiction»).

До **третього** розділу «**Поетика творчості Тараса Шевченка**» ввійшли дослідження: кандидата філологічних наук, професора **Степана Пушика** («Глибинні корені Кобзарєвої поезії»), доктора філологічних наук, професора **Світлани Луцак** («Інерція перформативного дискурсу у творчості Тараса Шевченка»), кандидата філологічних наук, доцента **Олега Пилип'юка** («Поетика лейтмотивних образів у творчості Тараса Шевченка»), кандидата філологічних наук, доцента, докторанта **Анни Ільків** («Роль символів у текстовій структурі «Журналу» Тараса Шевченка»), кандидата педагогічних наук, професора **Ольги Слоньовської** («Поетика поеми-містерії Тараса Шевченка «Великий льох»»), кандидата філологічних наук, доцента **Ганни Марчук** («Сатира та іронія як засіб художнього самовияву в поемі-комедії «Сон» Тараса Шевченка»), кандидата філологічних наук, доцента, докторанта **Олександра Солецького** («Емблематичні форми «Кобзаря» Тараса Шевченка»), аспірантки **Анни Верлатої** («Сюжетота образомодельовальна функціональність хронотопу в поемі Тараса Шевченка «Тарасова ніч»).

Автори **четвертого** розділу «**Мовостиль Тараса Шевченка**» – академік АПН України, професор **Віталій Кононенко** («Тарас Шевченко: образ автора»), доктор філологічних наук, професор **Василь Грещук** («Діалектне слово в поезії Тараса Шевченка»), доктор філологічних наук, професор з Варшави **Ірина Кононенко** («Гра звуків і слів у поетичній творчості Тараса Шевченка»), кандидат філологічних наук, доцент, докторант **Ольга Бігун** («Церковнослов'янізми «Кобзаря»: інтерсеміотичний аспект»), кандидат філологічних наук, доцент **Михайло Бігусяк** («Професор Кость Кисілевський – дослідник мовостилю Тараса Шевченка»), доктор філософії, доцент з Варшави **Катажина Якубовська-Кравчик** («Польськомовні переклади Владислава Сирокомлі та Пьотра Куприся поезії Тараса Шевченка: культурознавчий аспект»).

*І, нарешті, п'ятий розділ книжки – «Творчість Тараса Шевченка в компаративістських вимірах» – складають праці доктора філологічних наук, професора **Петра Іванишина** («Типологія націософії: вираження національного імперативу в творчості Тараса Шевченка і хорватських поетів»), академіка НАН України, почесного доктора Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника **Степана Козака** з Варшави («Тарас Шевченко і Юліуш Словацький» та «Павлин Свенціцький – популяризатор творів Шевченка»), кандидата філологічних наук, доцента **Алли Мартинець** («Вияв національної свідомості у творах Тараса Шевченка та Роберта Бернса»), кандидата філологічних наук, доцента, докторанта **Ольги Бізун** («Шевченкове візантійство у порівняльно-історичних студіях»), доктора філософії, доцента з Варшави **Катажини Якубовської-Кравчик** («Поет-романтик у боротьбі зі злом: Тарас Шевченко і польські письменники»).*

*Замість висновків запропоновано слово редактора-упорядника «**Шевченко як ключ до українського сьогодення: ювілейні рефлексії**», що логічно і мотивовано завершує структуру шевченкознавчих студій, які відповідно розташовано у п'яти розділах книги.*

Така поліаспектність шевченкознавчих досліджень, вміщених у колективній праці українських, польських та американських учених згідно з конкретними концепціями її розділів, синтезує в концентрованому вигляді актуальні проблеми вивчення творчості Тараса Шевченка. Зрозуміла річ, чимало з них залишилися за рамками цього видання. І все ж навіть ті, що оприявлені в ньому, купно складають достоту окреслений портрет поета, людини, українця, а з певного погляду, опосередковано, – також своєрідний «авто-мініпортрет» кожного як дослідника. Воістину має рацію Іван Дзюба, коли стверджує, що від того, наскільки розуміємо сьогоденні Тараса Шевченка, настільки «розуміємо себе, свій час і Україну». Відтак названих авторів (більшою чи меншою мірою) розуміємо і сприймаємо настільки, настільки вони розуміють і сприймають Шевченка, наскільки глибоко й всеохопно через Шевченківську постать осягають час давноминулий і свою добу, колишню і сьогоденню Вкраїну, її проблеми і болі, тривоги і надії.

Справді, одвічний шлях до Шевченка і безперервний!

Редактор-упорядник

**ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНІ ТА СВІТОГЛЯДНІ ЗАСАДИ
ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

ІСТОРИОСОФСЬКІ КОНЦЕПЦІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

При розгляді історіософських концепцій Тараса Шевченка варто зазначити, що вони покладені в основу історіографічної формули романтизму – історіософії свободи. У слов'янських романтиків вона набувала різних відтінків значення, також, у прикладі з Тарасом Шевченком, треба пам'ятати про особливості української вітчизняної історії, про часи, коли позбавлений незалежності народ, поділений сусідніми країнами, вів запеклу боротьбу за виживання, щоб вибороти незалежність та зайняти своє місце серед вільних суспільств.

Така боротьба задля виходу поза статус етнічної групи, за право існування нацією, була найсильнішим інтеграційним суспільним чинником, що так чи інакше повинна була перейти в сферу суспільної свідомості і надовго в ній укорінитися, становлячи його національний і культурний фундамент. Така ідея боротьби за незалежність набула об'єктивності, стала способом існування народу і його духовної інтеграції, суспільною свідомістю його окремішності, тобто джерелом формування колективної історичної свідомості і національної думки, разом із історіософськими концепціями.

Усвідомлюючи історію народу з повнотою напруги і актуальними проблемами, Шевченко всю свою увагу зосередив на ідеї свободи, наголошуючи на тому, що в цьому мінливому і повному суперечностей світі люди несуть відповідальність за все, а отже, не тільки за політичний і моральний порядок народів і людства в цілому, а також за устрій світу. Це трактування привело романтиків до висновків, що будь-яка нація має право вирішувати свою долю, що Бог надав народам життя, тому боротьба за незалежність є просто виконання настанов Провидіння, поновлення Божих засад людської гідності, коли ж їх втрата чи нехтування ними є першим кроком до втрати свободи.

Таке становище впливає не тільки з ідейних положень романтичної історіософії, а також із природи поетичного мислення Шевченка. Воно є міцно укорінене в мові Біблії та «Історії Русів», у духовному вірші та історичній хроніці, у епічній пісні і плачевній поезії, що відіграло свою роль у численних творах письменника, опираючись власне на біблійні мотиви, передусім наслідування пророцтв Ісаака, Єзекіїля, Давидових Псалмів, і в повних метафоричних посиленнях на політичні і філософські тексти, скажімо, «Кавказ», «Єре-

тик», «Сон», «Великий льох» та «Неофіти», звідки приведено приклад:

*Тойді вже сходилла зоря
Над Віфліємом. Правди слово,
Святої правди і любові
Зоря всесвітня зійшла!
І мир, і радість принесла
На землю людям. Фарисеї
І вся мерзенна Іудея
Заворушилась, заревла,
Неначе гадина в болоті.
І сина Божія во плоті
На тій Голгофі розп'яла
Межи злодіями. І спали,
Упившись кровію, кати,
Твоєю кровію. А ти
Возстав од гроба, слово встало,
І слово правди понесли
По всій невольничій землі
Твої апостоли святії.*

Зазначені стосунки в даному фрагменті поміж очікуваною появою у Віфлеємі Месії «слова правди» і його мученицькою смертю, смертю Божого Сина, зрадженого своїм народом, момент його воскресіння подано як засіб очищення і перетворення людства, що реалізує Божий задум, кара і милосердя – як добродійний план Провидіння. Таке «слово правди», розповсюджене апостолами «по всій невольницькій землі», має тут особливе значення. Від того часу Бог присутній у своєму слові, це справляє враження, що в такому слові міститься сила Бога, яка визволяє і об'єднує.

Уплітаючи в свою історіософську систему есхатологічні ремінісценції, Шевченко поступово наближався до концепції євангелістів, стверджуючи, що саме через падіння людства можна відновитися, тобто ліквідовуючи всіляке зло, що виникає через гріх і недосконалість, можна надіятись на радикальні зміни як у людській екзистенції загалом, так і в самій людині.

Окрім зазначеної вище концепції для роздумів стосовно провіденціалізму та традиційної філософії природного права, Шевченка надихали і сучасні демократичні і радикальні ідеї, з характерною для мислителів ХІХ ст. головною ідеєю фіхе: створити нову природу мо-

ралі, моральну людину, а за його допомоги по-новому створити народ і людство. Така ідея і похідна від неї ідея морального ладу в історії народу стали приводом його бунту і неприйняття статусу quo.

Проте зв'язок ідеї свободи з моральною природою людини, її діяльністю і суспільно-політичним кодексом надали поняттю найбільших сумнівів, незгод, гіркоти та розчарувань, одночасно наближуючи Шевченка до знаної конклюдії Руссо про неминучість декадентства, що позначає людську історію клеймом постійного занепаду. В «Кавказі», одному з найбільш захоплюючих інтелектуальних творів, український історіософ, сперечаючись з Творцем, запитує:

*За кого ж ти розіп'явся,
Христе, сине Божий?
За нас добрих, чи за слово
Істини... чи, може,
Щоб ми з тебе насміялись?
Воно ж так і сталось.
Храми, каплиці, і ікони,
І ставники, і мірри дим,
І перед образом твоїм
Неутомленніє поклони.
За кражу, за войну, за кров,
Щоб братню кров пролити, просять
І потім в дар тобі приносять
З пожару вкрадений покров!*

Прочитуючи ці слова, не можна не згадати про Провидіння святого Яна, який представляє бачення людей, що чекають на страждання. Як відомо, в романтичній історіософії відношення до страждання не залишається без впливу на концепцію сенсу історії, на профетизм і месіанські програми. У цьому фрагменті – як і в більшості творів письменника – воно є ідентифіковане із занепадом людства, загарбанням народів і політичною апатією. На відміну від гегелівської філософії історії, що полягає у спробі узгодити переконання про неминучість страждань із поглядом розумної історії, коли ж у його свідомості власне занепад і страждання приводять до активізації дій на ґрунті філософії і мистецтва, завдяки яким реалізується сенс національної історії. Шевченківські роздуми над розсудливістю страждання є нероздільними із твердженнями розумного існування, де в гру входять базисні справи нашого стосунку до світу, до людської

екзистенції, поневоленій стражданням, запобігаючи будь-якій спробі посилатися до ближніх, світу, народу і його різних форм існування.

Таке песимістичне бачення українського історіософа зумовлює також переконання, що притаманні періоду декадентські страждання викликають дезінтегруючі суспільні явища, деморалізацію і прояви всіляких різновидів зла, його максималізацію, нехтування правди, тобто відступ від євангельських постулатів, глузування над ними та їх нахабне зневажання:

*Кругом неправда і неволя,
Народ замучений мовчить.
І на апостольським престолі
Чернець годований сидить .
Людською кровію шинкує
І рай у найми оддає!
Небесний царю! суд твій всує,
І всує царствіє твоє.
Розбойники, людодіди Правду поборולי,
Осміяли твою славу,
І силу, і волю.
Земля плаче у кайданах,
Як за дітьми мати.
Нема кому розкувати,
Одностайне стати За євангеліє правди,
За темнії люде!
Нема кому! Боже! Боже!
Чи то ж і не буде?.*

Гострі, місцями інвективні рядки є спробою схарактеризувати стан людської деградації і того, що відбулось, що повинно було статись і що в майбутньому, можливо, відбудеться, якщо деспотизм, жадібність, пиха й егоїзм не будуть приборкані, якщо затиснутий міцно кулак правлячої світом сили не ослабне. Окрім описаних вище провин і злочинів проти людини і людяності, важко мати оманливе ставлення щодо моральності фарисеїв і різної масті деспотів, тобто до морально-політичних методів роботи їхніх режимів. Не випадково в творчості Шевченка з'являється питання діяння в історії Божого Провидіння, «проблема міри втручання Бога в історію». Відомо, що роль, яку відіграє Бог як творець і «режисер» історії, є єдиною з найбільш центральних питань класичної історіософії, окрім того – байдуже, яка була би остаточна відповідь.

Відповідь українського історіософа стоїть в опозиції до широко поширених в християнстві трактувань, що випливають з положень теодицеї, тобто обґрунтування Бога як творця світу, в якому невідокремленими складовими є різні форми зла і страждання. Проте поета характеризує християнська турбота про олюднення світу, він також трактує християнство як есхатологічне очікування, повернене до майбутнього, як релігію надії та визволення. У такому контексті значення історії є формулою проектування майбутнього. Тому Шевченко в останніх рядках цитованого вище фрагмента займає позицію найбільш революційно виражену, орієнтовану на історичну перспективу або на активну діяльність, ставлячи собі за ціль політичне і соціальне визволення, яке в біблійній теології окреслене як «сила Божа для спасіння» (Вільфрід Гаррінгтон), проте в трактуванні Шевченка є і «спасінням», у іншому випадку – «омріяною свободою» або визволенням з невільницьких кайданів і деспотизму:

*Ні, настане час великий
Небесної карі.
Розпадуться три корони
На гордій тіарі!
Розпадуться! Благослови
На месть і на муки,
Благослови мої, Боже,
Нетвердїї руки!*

Окреслена в наведених вище рядках «ідея дії» становить певний пошук у наших попередніх роздумах і є важливою передумовою до розуміння історіософських концепцій Шевченка в категорії національних питань та про характер політичних рішень. Власне в цьому колі проблем «ідея дії» була трактована романтичними історіософами свободи через призму інструментальності. У їхньому розумінні «ідея дії» мала велику вихідну силу, під її натиском повинні розпастися структури, що утримують народ в неволі.

Щоби вони розпалися, потрібно насамперед проїнятися «ходом історії», аби проїнятися тим – потрібно відкинути політичну інерцію та національну сплячку. Це є єдиний спосіб, аби не дозволити безкарно сплюндрувати своє «людське ім'я», щоби не животіти поза «громадянським суспільством» і не залишитися поза участю в «колективній суверенності».

«Все це є вагомими передумовами національної філософії Шевченка, мотивами, що виправдовують його основу бунту та боротьби

проти всього, – зазначає Марсель Хандельсман, – що колись панували над українським народом, не будучи українським ні з мови, ні з віри, ані з походження». Від першої митті, від перших Шевченкових творів відчувається, як і в нього самого, могутня суспільна класово-релігійна ненависть проти гноблення:

*Там родилась, гарцювала
Козацькая воля;
Там шляхтою, татарами
Засівала поле,
Засівала трупом поле,
Поки не остило...*

«Отже, – підсумовує Хандельсман, – на противагу польській шляхті, правлячою над українським народом, на противагу корисливим євреям, єзуїтам, представникам нетерпимості і релігійного утиску скерована передовсім така жагуча ненависть[...]. Від бунту проти Польщі відбувається ідеалізація тих, які перемогли Польщу. Яскраво, із захватом розписані гайдамаки, що є героями любові до своєї віри і ревними месникам кривди свого народу, як суспільної верстви. У них живуть відвага, посвята себе ідеалу, жертвність та відданість справі до мученицької смерті. Цноти народу занепадають після панування Козаччини. Ці цноти якнайкраще описані в битвах із ляхами».

Не лише з поляками. Польський історик не згадує битв, які були направлені проти спустошених атак і варварства султанської Туреччини та кримських ханів, проти російського деспотизму та мілітаризму царів, нарешті, проти родинного гноблення батрацтва, що провадять свій народ до національної гибелі:

*Оглухли, не чують;
Кайданами міняються,
Правдою торгують.
І господа зневажають, –
Людей запрягають
В тяжкі ярма. Орють лихо,
Лихом засівають,
А що вродить? побачите,
Які будуть жнива!
Схаменіться, недолюди,
Діти юродиві!
Подивіться на рай тихий,
На свою країну,
Полюбіте щирим серцем*

*Велику руїну,
Розкуйтеся, братайтеся!
У чужому краю
Не шукайте, не питайте
Того, що немає
І на небі, а не тільки
На чужому полі.
В своїй хаті своя й правда,
І сила, і воля.*

Цей гострий, часом інвективний тон твору вже в назві має чітко окресленого адресата: «І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє». В той же час він є абсолютно відмінним від повних захоплення та возвеличення творів, що оспівують козацько-гайдамацьких героїв, що спираються на своєрідну українську міфологію. Також головним посланням історіософської концепції Шевченка є думка про довготривалі народні страждання, про боротьбу за життя і свободу. І знову, йдучи слідом за Історією Русів, тобто вказуючи на те, як в цих битвах проявилася народна єдність, поет в той же час не приховує глибокого поділу народу на різні чини, погляди та прагнення, згідно з котрими здійснює переоцінку осіб, навіть і тих, позначених тавром кари прокляття. Євангелічна історія про зерня завжди інтригувала своєю алузійністю. Тут, на матеріалі української історії, Шевченко ніби підтверджує, що доля здорового зерня – померти, щоб народити в сто разів більше, інакше його чекає участь тих, хто відійшов з ганьбою. Замислюючись над причиною постання цих – як їх називає – «історичних плям», поет вказує на історичні умови, котрі призвели до того, що історія України була повніша яскравими прикладами людського занепаду, гріха та страждання, ніж прийнято вважати:

*Мій краю прекрасний, розкішний, багатий!
Хто тебе не мучив? Якби розкажуть
Про якого-небудь одного магната
Історію-правду, то перелякать
Саме б пекло можна. А Данта старого
Полупанком нашим можна здивувать.
І все то те лихо, все, кажуть, од Бога!
Чи вже ж йому любо людей мордувать?
А надто сердешну мою Україну.
Що вона зробила? За що вона гине?
За що її діти в кайданах мовчать?*

*Розказали кобзарі нам Про війни і чвари,
Про тяжкеє лихоліття...
Про лютії кари,
Що ляхи нам завдавали –
Про все розказали.
Що ж діялось по Шведчині!
То й вони злякались!
Оніміли з переляку,
Сліпі небораки.
Отак її воєводи,
Петрові собаки,
Рвали, гризли... І здалека
Запорожці чули,
Як дзвонили у Глухові,
З гармати ревнули.
Як погнали на болото
Город будувати.
Як плакала за дітками
Старенькая мати;
Як діточки на Орелі
Лінію копали І як у тій Фінляндії
В снігу пропадали.
Чули, чули запорожці
З далекого Криму,
Що конає Гетьманщина,
Неповинно гине.*

У той час як одні, вихваляючи царів і королів, вживали ерихонських труб, Шевченко показував їх як винуватців, гвалтівників волі, котрі топчуться по правах Божих і правах природи. Як відомо, ця тематика була особливо болючою для романтиків, оскільки, в їх розумінні, життя без свободи – це життя без моральності, це повільний занепад, що призводить до суспільної інерції та політичної апатії. Саме тому, в тривогах і занепокоєннях розв'язком проблеми, бачимо в Шевченка прагнення до синтезу давніх, притаманних здебільшого козацькій добі, та сучасних текстів, уособленням котрих є американський республіканський устрій, в котрому рівноправність і свободу покладено у фундамент державності:

*Коли
Ми діждемося Вашінгтона
З новим і праведним законом?*

*А діждемось-таки колись!
[...] а царі...
Та цур їм, тим царям поганим!
Нехай верзуться їм кайдани,
А я полину на Сибір,
Аж за Байкал; загляну в гори,
В вертепи темнії і в нори,
Без дна глибокії, і вас –
Споборники святої волі –
Із тьми, із смрада і з неволі,
Царям і людям напоказ
На світ вас виведу надалі
Рядами довгими в кайданах...*

Улюблений романтиками спуск до підземелля, до глибин, де палає вічний вогонь, носить тут не тільки характер інтригуючої метафори, але також і дуже конкретну ціль, оскільки в цих сибірських темних норах цар Микола ув'язнює декабристів, тих героїв «святої свободи», котрих поет хоче вирвати з «мороку, смороду і неволі». Таким чином, український історіософ є переконаним прихильником яacobінізму, теоретиком та практиком антицарської революції. Відкрито закликаючи до неї, поет добре розважив, хто має «що втрачати» в разі вибуху революції і що може підсилити міць ірреденти. Так, в багатьох критичних і визначних історичних моментах простий народ проявив великий супротив, незламність, визначеність у боротьбі, котра мала також великий моральний сенс. Це було добре відомо Шевченку на прикладі рідної історії, хоча в цьому випадку не останню роль відігравали, як уже було зауважено, ірраціональні передумови, що впливають з апологетичного ставлення до народно-визвольних битв минувшини, зокрема традиції культу Козаччини та гайдамаччини, що були вмонтовані в літературний ідеал романтиків. Отже, вони ставали романтичним міфом, історичним і моральним, що також становив кристалізаційний центр історіософської концепції Шевченка. Традиції і система християнської моральності ще більше ушляхетнили і підкріпили ці концепції, оскільки кожен порядний християнин був чи мав бути хорошим поетом, котрий може прийняти мученицьку смерть не тільки за віру, але й за народ. В цьому контексті легше зрозуміти, якими були глибші мотиви і в який спосіб формувався в українській, а також польській і російській літературах політичний козацько-гайдамацький романтизм, котрий в період втрати автономно-

сті народу, гальмування його розвитку, підносив дух суспільства, розвивав до нечуваних розмірів ірраціональний патріотизм і давав привід до його міфологізації і сакралізації:

*Не вернуться сподівані,
Не вернется воля.
Не вернутся запорожці,
Не встануть гетьмани,
Не покриють Україну
Червоні жупани!
Співай же їм, мій голубе,
Про Січ, про могили,
Коли яку насипали,
Кого положили.
Про старину, про те диво,
Що було, минуло...
Утні, батьку, щоб нехотя
На весь світ почули,
Що діялось в Україні,
За що погибала,
За що слава козацькая
На всім світі стала!*

Апологетичне ставлення Шевченка до Козаччини проявилось ще в його ранній творчості, про що свідчить вищезитований фрагмент з вірша «До Основ'яненка» чи хоча б «Тарасова ніч», «На вічну пам'ять Котляревському», «Іван Підкова» та ін. Проте це не був лише випадковий діалог з історією. У подальшій перспективі ці міфи, що збурювали історичну уяву, а також їх романтичні переробки, трактувались як ремедіум проти деструктивних імпульсів, що поглиблювали суспільну апатію і політичну інерцію народу. Зокрема тому після цієї ранньоромантичної лекції з історії козацької України Шевченко звертається до гайдамацьких рухів та Коліївщини:

*Сини мої, гайдамаки!
Світ широкий, воля –
Ідіть, сини, погуляйте,
Пошукайте долі.*

Поет не може знайти правди у фальшивому світі й доходить висновку, що тільки шляхом революції, масового насилля і крові можна повернути свободу.

*Не спинила весна крові,
Ні злості людської.*

*Тяжко глянуть; а згадаєм –
Так було і в Трої.
Так і буде.
Гайдамаки
Гуляють, карають;
Де проїдуть – земля горить,
Кров'ю підпливає.*

Хоча «Гайдамаки» належать до ряду видатних романтичних поем в літературі слов'ян, варто відмітити, що історія подається тут більше як пережитий досвід і відчуття, ніж як рефлексія, вона є швидше політично і емоційно заангажованою, ніж історіософським висновком (хоча в польсько-українському питанні все якраз навпаки, проте це вже інша справа).

У другій частині цих розмірковувань йшлося, власне, про віднайдення історіософських ідей Шевченка виключно політичного характеру, що відносяться до національного питання. З вищезазначеного неважко зрозуміти, що змальовану тут «романтичну Україну» поет створив, щоб врятувати її від подальшої загрози, котра пов'язана з утратою культурної відмінності. Проте видно, що в цій поетичній і автентичній українській історіософії можна віднайти загальногуманістичні людські цінності, оскільки вона не втратила своєї актуальності й до сьогодні.

ПРАВДА ЯК SACRUM У ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Правда як чинник суспільного поступу – це провідний елемент романтичного світогляду, що поєднував прагнення пізнати правду з необхідністю створювати нові ідеали й норми цінностей, нову звичаєвість, нову мораль, нову модель людини. Як зразкові вважалися, зокрема, патріотично-подвижницькі та морально-християнські постаті й образи. Проте для піднесення цих ідеалів і прагнень на рівень з епохою необхідна була самосвідомість, джерелом якої є саме правда. Перевага чинника самосвідомості закладає початок процесу пізнання правди. Ось чому девізом Тараса Шевченка були слова з Євангелія від св. Іоанна (8, 32): «І ви пізнаєте правду, і правда визволить вас».

Отже, сила джерела правди є великою, адже романтики, пізнаючи її, усвідомлювали, що світом править право сильнішого, яке

поневолює нації, політико-мілітарний інтерес держави, деградує суспільство, несправедливість, байдужість, облуда і омана, яких люди не повинні приймати, а отже, мають право збунтуватися на противагу такому порядку світу і взяти у свої руки відповідальність за долі нації і людства загалом.

У колі українських романтиків найпослідовнішим виразником такої ідеї був Тарас Шевченко, який представив найбільш філософськи вивершений синтез ідеї правди і визвольних прямувань, що знайшла виявлення в довершеній поетичній формі. Крім того, він був відомий у широких колах як «геніальний кобзар» і «народний пророк», який відважно проголошував, що в світі немає правди, що її розтопано, закуто в кайдани, споєно і п'яну приспано:

*Кати знущаються над нами,
А правда наша п'яна спить
Коли вона прокинеться?
Коли одпочити
Ляжеш, Боже, утомлений?
І нам даси жити!*

*Ми віруєм твоїй силі
І духу живому.
Встане правда! встане воля!
І тобі одному
Помоляться всі язика
Вовіки і віки.
А поки що течуть ріки,
Криваві ріки!*

Знаменно, що в поемі «Кавказ» разом із створенням катастрофічної картини людського поневолення і падіння (картини як засобу суспільної педагогіки) поет маніфестує впевненість і віру в неминучість перемін, у перемогу правди й волі. Адже, пізнаючи правду, людина доростає до волі. Це і є фундаментальний засновок історіософських концепцій Шевченка.

У цій романтичній ідеї втілюється візія суспільного прогресу, яка формувалась у процесі ідейної радикалізації конспіраторів ХІХ ст. Звідси в їхніх поглядах особливе місце займали етичні проблеми, принципи християнської моралі і взагалі християнство, розуміння традиції як джерела національної свідомості, що пов'язується з вибором таких історичних і народних елементів, де найвиразніше прояв-

ляється національний характер, «ідея нації», історична роль суспільних сил і чинників, які становлять національну спільноту, право репрезентувати її та бути ідейним провідником. У такому контексті добре видно, чому саме особливо привабливою метою романтичної «поезії історії» стало розкриття історичної правди, пошуки її таємниць, указування на її героїчні мотиви, шляхетні поривання та великі злочини, прояви зради й відступництва, патріотичні постави та болісний розбрат.

У славнозвісному творі «*І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє*» Тарас Шевченко висловив цю думку в манері й інтонації, що нагадують пристрасний тон пророцтв Єремії:

*У нас воля виростала,
Дніпром умивалась,
У голови гори слала,
Степом укривалась!
Кров'ю вона умивалась,
А спала на купах,
На козацьких вольних трупах!
Окрадених трупах!
Подивіться лишень добре,
Прочитайте знову
Тую славу. Та читайте
Од слова до слова,
Не минайте ані титли,
Ніже тії коми,
Все розберіть... та й спитайте
Тоді себе: що ми?..
Чиї сини? яких батьків?
Ким? за що закуті?..
То й побачите, що ось що
Ваші славні Брути:
Раби, підніжки, грязь Москви,
Варшавське сміття – ваші пани,
Ясновельможнії гетьмани.
Чого ж ви чванитеся, ви!
Сини сердешної України!
Що добре ходите в ярмі,
Ще лучче, як батьки ходили.
Не чваньтесь, з вас деруть ремінь,*

А з їх, бувало, й лій топили.

Годі обмежуватися констатацією, що Шевченко – це сповідник і оборонець правди, апостол волі. Яке різюче доскіпування до правди шляхом викриття «своїх» фарисеїв, сервілістів, фальшивих патріотів, жорстокостей історії, страждань, яких вона завдавала народові. І саме тому в історіософічному мисленні поета не було розбіжностей між мотивами (ідеями) національними і загальнолюдськими: патріотизм і революційність гармонійно поєднувалися в них. Тому не буде перебільшенням, що романтичну революційність, демократизм Шевченка слід поставити на чільне місце в загальній боротьбі народів Європи проти деспотизму монархів, проти гнобителів Божих та природних прав, а особливо проти гнобителів свободи та правди, фінал яких поет зображував як неминучість справедливої кари за злочини:

*Схаменіться! будьте люди,
Бо лихо вам буде.
Розкуються незабаром
Заковані люде,
Настане суд, заговорять
І Дніпро, і гори!
І потече сторіками
Кров у синє море
Дітей ваших... і не буде
Кому помагати.
Одцурається брат брата
І дитини мати.
І дим хмарою заступить
Сонце перед вами,
І навіки прокленетесь
Своїми синами!*

Представлена тут пророча візія кривавої революції, що міститься в посланні «І мертвим, і живим...», – це характерний для українського романтика прояв солідарності з духом та ідеями Французької революції, а також проекція козацько-гайдамацьких повстань і бунтів, відгомін яких лунав у героїчних думках та історичних піснях, на сторінках козацьких літописів (особливо «Історії Русів»), що становили джерело патріотично-визвольної поезії Тараса Шевченка. І саме ця романтично-тиртейська поезія пропонувала київським конспіраторам модель борця за волю, для них вона була найкращим втіленням правди, якій вони хотіли служити, у ній бачили свій шлях,

символ долі народу й знамення часу. Правда також слугувала ідейно-моральною програмною платформою Братству.

Зі свідчень на слідстві та пізніших спогадів кирило-мефодіївців відомо, що поезія Шевченка відіграла величезну роль у патріотичному і демократичному вихованні молодого покоління української інтелігенції. Його вірші, як із «Кобзаря» 1840 р., так і ще не надруковані, ходили в численних рукописних копіях по всій Україні, стаючи ніби загальною власністю, їх декламували напам'ять по всяких товариствах, гуртках, вони скрізь будили палке схвалення й ентузіазм.

Очевидно, найкращий в колі конспіраторів, Шевченко для декого був проповідником «душі народу», «геніальним кобзарем», «натхненним пророком», «співцем свободи», «охоронцем правди». На Тараса Шевченка, згадує Куліш, дивилися всі наші брати, як на якийсь небесний світильник, і се був погляд праведний. Озираючись назад, можемо сказати без кощунства про його великий, хоч і пригашений певними обставинами дух: «Він був світильником, що горів і світив». Шевченко з'явився посеред нас, яко «видиме оправдання нашого натхнення звиш. Не інакше ми про себе, ба і християнським смиренні своїм, думали. Скажу більше: коли б ми так не думали, то й не зняли би вгору до великого задуму видвигнути рідну націю з духовного занепаду, а українського кріпака з неволі духовної і соціальної».

Важко дати більш влучну характеристику. Це переконливе свідчення цінне й тим, що вийшло з-під пера поета, який згодом прагнув стати суперником Шевченка у «пануванні над умами». Крім цього, Кулішеві слова правди передають духовне піднесення серед братчиків та враження від знайомства з притягальним своєю силою визнанням «апостолом правди».

Тож придивімося докладніше до цієї сили його поезії, що так приманювала, збуджуючи уяву кирило-мефодіївців, мала вирішальний вплив на їхню жагу до правди, патріотичні почуття, звернення до християнства, демократизацію світогляду, політично-конспіративну діяльність і республіканські настанови.

Отже, задумуючись над Шевченковим «Євангелієм правди», слід спершу зазначити, що воно вміщається в основній формулі романтичної історіософії – історіософії свободи. Слов'янські романтики трактували її по-різному, але щодо Шевченка слід пам'ятати про своєрідність української національної історії, про час, коли народ був позбавлений самостійного буття і, поділений між сусідів, боровся за

своє існування, прагнув добитися свого місця серед інших вільних націй.

Ота боротьба за вихід поза статус етнічної групи, за право бути нацією була чи не найсильнішим чинником, що об'єднував суспільство і тому мусив перейти в сферу суспільної свідомості й міцно в ній укоренитися, становлячи його національний і культуро-творчий фундамент. Ось яким чином ідея боротьби за самостійність набрала підметовості, стала способом буття нації та її духовної інтеграції, суспільною свідомістю її окремішності, а також джерелом формування історичної свідомості й національної думки із історіософськими концепціями включно.

Добре розуміючи сповнену драматизму історію народу і його складну ситуацію, Шевченко всю свою увагу зосередив на ідеї правди й волі, констатує водночас, що в тому несправедливому, далеко недосконалому, химерному та сповненому протилежностей світі люди несуть відповідальність за все, отже, не лише за політичний устрій і моральний лад народів, але й за влаштування світу взагалі. Це своєю чергою приводило романтиків до висновку про право кожного народу на самовизначення, що оте дане народам право жити є найбільшим Божим даром, отже, боротьба за самостійність – це просто виконання волі Провидіння, а також повернення народам їхньої потоптаної людської гідності й правди, бо ж їх втрата або відступництво від них становлять перший крок до втрати свободи.

Таке становище впливає не тільки з ідейних засад романтичної історіософії, але й зі сутності поетичного мислення Шевченка. Своїми коренями воно сягає глибоко в мову та зміст Біблії, «*Історії Русів*», духовних віршів і козацьких літописів, фольклору, зокрема епічних пісень та поетичних голосінь, класичної літератури, творів «пророків щасливих світів», польської романтичної поезії, творів Міцкевича, Гоцинського і Залеського, а також літератури декабристів і революційної пропаганди тогочасної Європи. Це знайшло вираження у багатьох поетових творах, заснованих на біблійних мотивах, зокрема на наслідуваннях пророцтв Ісайї, Єзекіїля, Давидових псалмів, та сповнених метафоричних і політичних натяків у таких філософських і політичних текстах, як: «Кавказ», «Єретик», «Сон», «Великий льох», «Розрита могила», «Чигрине, Чигрине», «І мертвим, і живим...» та «Стоїть в селі Суботові», де читаємо:

Так сміються ж з України

*Стороннії люди!
Не смійтеся, чужі люде!
Церков-домовина
Розвалиться... і з-під неї
Встане Україна.
І розвіє тьму неволі,
Світ правди засвітить,
І помоляться на волі
Невольничі діти!..*

Цей (фрагмент зацитовано не лише тому, щоб указати на концепцію пророцтва українського романтика і де поет ототожнюється з пророком, але й для того, щоб вказати на безпосередній зв'язок Шевченка з «Історією Русів» (де вперше дуже промовисто підкреслено месіанське призначення України) та на біблійну інспірацію і засоби поетової образності. Шевченко впевнений, що Україна гідна тієї величної місії. Адже у творі представлено «руїни України», її страждання і пограбування, збечечення гетьманської садиби й Суботівської церкви – усе це на сторінках Шевченкової поезії становить символ сплюндрованої України, яку гетьман Хмельницький «віддав російським царям». Але, йдучи за біблійним мотивом, романтики вірили, що Провидіння, яке править історією, винагородить страждених: їм «буде дано царство небесне», а батогом Божого гніву буде майбутня революція, котра розвіє темінь української неволі та «запалить світло правди».

Тут ми підійшли впритул до істотної риси історичної уяви Шевченка, тобто його захоплення апокаліпсисом, схильністю (на що вже звернено увагу) проявляти визвольну силу правди в образах кривавої революції. Вводячи у свою історіософську схему есхатологічні мотиви, Тарас Шевченко поступово наближається до євангеліста, який звіщає відродження людства саме через падіння, бо ж, елімінуючи всяке лихо, що впливає з гріха й недосконалості, можна домогтися радикальної зміни людського буття і самої людини. Отже, це і є своєрідне повернення людям їхнього непізнаного «єства» їхньої природи, а природа людини – це «бути вільним».

Крім цих аспектів месіанського мислення і думок, які виводилися з чітко сформульованої Руссо традиції філософії людських і природних законів, Шевченка інспірували тодішні демократичні та радикальні ідеї, включно з характерною мислителем ХІХ ст. центральною ідеєю: створити нову моральну істоту, людину наскрізь моральну, а

через неї і завдяки їй – перетворити чи заново створити народи. Ця ідея та впливаючий із неї вимріяний ідеал морального ладу в історії народів були причиною романтичного бунтарства і незгоди на статус quo.

Однак пов'язування ідеї свободи з моральною суттю людини, її суспільно-політичним кодексом, стало найтяжчою поетовою мукою, завдало безліч горя, сумнівів, розчарувань і водночас наблизило Шевченка до звісного твердження Руссо про неминучий систематичний занепад людства, чим позначена його історія від найдавніших часів аж до сучасності. У «Кавказі», одному з найбільш інтелектуально глибоких творів, український історіософ, вступаючи на прю з Богом, запитує:

*За кого ж ти розп'явся,
Христе, Сине Божий?
За нас, добрих, чи за слово
Істини... чи, може,
Щоб ми з тебе насміялись?
Воно ж так і сталось.*

*Храми, каплиці, і ікони,
І ставники, і мірри дим,
І перед образом твоїм
Неутомленніє поклони.
За кражу, за войну, за кров,
Щоб братню кров пролити, просять
І потім в дар тобі приносять
З пожару вкрадений покров!!*

Міра історіософічного узагальнення і поетичного згущення образу досягає тут небувалих вершин. У творчості поета досить багато таких строф, де в діалозі з Богом романтичний бунтівник ставить «трудні» запитання. Значна частина шевченкознавців скрупульозно виписувала такі рядки і подавала як приклад поетового атеїзму. Не треба особливої проникливості, щоб збагнути, що ніякого відношення до атеїзму вони не мають: це найчастіше заперечення православ'я як офіційної релігії царського режиму, отже, навіть не брак лихої волі супроти Бога, а тим більше не богохульство (хоча в Євангелії воно трактується досить вибачливо: «Істинно кажу вам: усе буде відпущене синам людським, гріхи та богохульства, скільки б вони не хулили» (Мр. 3, 28). А також психічний стан, сумнів, спричинений болем і горем. Це взагалі характерний для романтиків мотив діалогу з Богом

(згадаймо хоча б Міцкевича й Словацького), бо ж вони «за мільйони кохали й страждали», а оті суперечки йшли від розпачу й болю, найчастіше – бунту.

Це також є наслідком пізнання правди, і бунт романтиків представляє в цьому плані добрий приклад. Існують джерела і причини того бунту, в нього є своя міра і шкала, як у Шевченка його виняткова автентичність і велич, яка виходить із того, що в душі його був справжній біль за мільйони страждаючих за «Євангеліє правди». Дивлячись з такої перспективи, мимохіть можна дійти висновку, що голос українського історіософа «не міститься» в історії, адже, бунтуючи проти рабського поневолення, він ставить під сумнів існуючий світ та історичний розвиток, закликає оцих знедолених, зневірених і зганьблених «рабів німих» «прокинутися», «порвати кайдани», тим самим стати на шлях «громадянського суспільства».

Звертається поет і до Бога, просячи його, щоб «перестав мовчати», «перестав ховати своє обличчя», щоб «пробудився» і допоміг своєму народу – «повернув волю» або відповів:

*Чи довго ще на сім світі
Катам панувати??*

Ще одна проблема пов'язується з пропонованими міркуваннями й процитованими фрагментами, особливо з «Кавказу». Отже, читаючи ці слова, мимохіть пригадується Одкровення євангеліста Іоанна з його картиною страждань, які очікують людство. Як відомо, у романтичній історіософії відношення до страждання не лишається без впливу на концепцію сенсу історії, на пророцтва і месіанські програми. У наведеному тексті (і в багатьох інших творах поета) воно ідентифікується з занепадом людства й людяності, зганьбленням, поневоленням малих і слабих народів та загальною політичною апатією. На відміну від гегелівської філософії історії, яка намагається поєднати думку про неминучість страждання з сенсом історії, бо ж у його розумінні саме падіння і страждання є запорукою філософської і культуротворчої активності (завдяки яким реалізується і виповнюється сенс національної історії), Шевченкові роздуми про сутність страждання є невід'ємні від роздумів про суть існування, натомість основним питанням, яке вирішує на перехресті цих взаємозалежностей, є наше ставлення до правди й до світу, до людського існування, загроженого неволею й стражданням. Ці ж у свою чергу паралізують всякі спроби

відносин між людьми, довколишнім світом, суспільством та різними формами його буття.

Цю песимістичну картину українського історіософа підсилює думка, що страждання (як невід'ємна частина і наслідок людського занепаду) породжує явища суспільної дезінтеграції, деморалізації, несправедливості, зради правди та всякого зла й нещастя. Це знайшло незвичайно чітке, відважне, глибоке вираження в поемі «Сон»:

*І ми сковані з тобою,
Людоїде, змію!
На Страшному на судищі
Ми Бога закриєм
Од очей твоїх неситих.
Ти нас з України
Загнав, голих і голодних,
У сніг на чужину
Та й порізав; а з шкур наших
Собі багряницю
Пошив жилами твердими
І заклав столицю
В новій рясі. Подивися:
Церкви та палати!
Веселися, лютий кате,
Проклятий! проклятий!*

Ці гострі, навіть образливі рядки є спробою характеристики стану людської деградації і того, що сталося, що мусило статися і що дійсно станеться, якщо деспотизм, пиха й егоїзм не будуть присмирені. Супроти пригаданих тут порушень, провин і злочинів, заподіяних українському народові, отже, згідно з романтиком – людству, годі сподіватися на моральне отямлення пануючих класів усякої масті фарисеїв, деспотів та на морально і політичне законні методи правління їхніх режимів. Отож не випадково в роздумах Шевченка бачимо саме такий кут зору на тлумачення ролі Божого Провидіння в історії:

«[...]проблема Божого втручання в історію. Відомо, що роль Бога, творця і “режисера” історії – це одне з основних питань історіософії, незалежно від того, яку остаточну відповідь вона даватиме» (S. Swieżawski «Zagadnienia historii filozofii»).

Відповідь українського історіософа стоїть трохи окремо від поширених у християнстві міркувань, опертих на теодицію, тобто на та-

ку філософсько-теологічну формулу, котра, лагодячи суперечності, шукає виправдання Бога як сотворителя світу, невід'ємним елементом якого є також різні форми зла й страждання. Але не можна не бачити достеменно християнської турботи поета про людину і світ, про їх злагоду, що наштовхує на думку, що Шевченко розуміє християнство як есхатологічне сподівання, спрямоване на правду і прийдешність, як релігію надії та визволення. У такому контексті смисл історії явиться тут як формула пізнання правди й проектування прийдешності. Ось чому у своїй картині майбутності Шевченко безкомпромісний і рішуче займає революційну позицію, розраховану на історичну перспективу, кінцевою метою якої є політичне й соціальне визволення, назване деякими теоретиками «Божою силою спасіння» (Вільфрід Гаррінгтон); натомість у поезії Кобзаря воно часто виступатиме як «спасіння», інколи «вимріяна воля» або «сонце правди» і «час небесної кари», найчастіше ж – як визволення з кайданів неволі й деспотизму:

*Заворушилася пустиня.
Мов із тісної домовини
На той остатній страшний суд
Мертвці за правдою встають.
То не вмерлі, не убиті,
Не суда просити!
Ні, то люди, живі люди,
В кайдани залиті.*

Є щось гіпнотичне в цьому образі «мерців», що жадають «правди», що тягнуться «до своєї волі», довго очікуваної, незалежної вже ні від царів та тиранів усякої масті, ні від інших «гендлярів волею», ні навіть від «світового руху». Надходить час торжества правди, і це буде така правда і воля, яка здатна перетворити світ. З романтичного погляду Шевченко цим самим досягнув «квінтесенції універсальності», бо виявив не тільки розуміння неминучості революції, а й вказав на її характер, сферу дії та остаточну мету, а це, на переконання Фрідріха Шлегеля, свідчить про те, що поет сягнув найширших перспектив історії людства.

Це істотний елемент романтичної рефлексії, найпослідовнішим виразником якої був Шевченко, бо він ішов навіть далі, ніж, наприклад, Мацціні, на думку якого найпекучіша проблема – це «проблема нової віри», що стане синтезом інтелекту, волі і любові:

«...Людам бракує віри, не індивідуальної віри, покровительки мучеників, а віри спільної, громадської, матері перемоги; віри, що захоплює юрбу, віри у власну долю? у власну місію, у місію епохи, що осяває і потрясає, молиться і б'ється, прямує по шляхах Бога і Людства із мечем народу в руці, з релігією народу в серці, з майбуттям народу в думках».

«Ідея революційної дії», що вимальовується у наведених вище думках і зауваженнях, – це важлива передумова до розуміння історіософських концепцій Шевченка в категоріях справ національних і загальнолюдських, з недвозначно політичним характером. Саме в цьому колі проблем романтичні філософи правди і волі трактували ідею дії як знаряддя. В їхніх уявленнях вона мала велику силу, під її натиском мали розвалитися ті структури, що тримали народ у стані неволі.

Але занадто того, вони розвалилися, треба насамперед пізнати правду і влитися в плин історії, а щоб улитися в нього, треба струснути з себе політичну інерцію, соціальну й національну сплячку. Це єдиний спосіб не дозволити безкарно відняти в себе «людське ім'я», не нидіти поза «суспільством громадян» і не лишитися без участі у «колективній суверенності».

Це істотні передумови філософії «Євангелія правди» Тараса Шевченка. Вони пояснюють причини його бунту і боротьби проти зла. Як зазначає польський історик Марцелі Гандельсман:

«[...] що колись панувало над українським народом, часом не будучи українським ні за мовою, ні за вірою, ні за походженням. З першої хвилини, з перших поезій Шевченка виривається, як і все у нього, могутня суспільно-класова ненависть проти гнобителів.

*Там родилась, гарцювала
Козацькая доля;
Там шляхтою, татарами
Засівала поле...
Поки не остило...*

«Отже, – робить висновок Гандельсман, – проти польської шляхти, що панує над українським народом, проти євреїв, які цей народ експлуатують, проти єзуїтів, представників релігійної нетерпимості та утиску звернено насамперед цю пристрасну ненависть... З бунту ж проти Польщі виникає ідеалізація тих, хто боровся проти Польщі. Змальовані з повною яскравістю та захопленням гайдамаки є героями (носіями) любові до своєї віри і месниками за кривду свого

народу як соціальної верстви. В них живуть: одважність, самопожертва задля ідеалу і самовідданість справі аж до мученицького кінця; чесноти народу, що успадковані безпосередньо від козаків. Ці чесноти знаходять свій найповніший вияв у боротьбі з ляхами».

Не тільки з поляками. Польський історик оминає війни проти спустошливих набігів та варварства і султанської Туреччини, і кримських ханів, проти деспотизму й мілітаризму російських царів і австрійських цісарів, і особливо, що не можна обійти мовчанням, – проти місцевих сервілістів, які ведуть власний народ пагубною і ганебною дорогою, про що сказано було вище і що потребує узагальнюючого висновку:

*Оглухли, не чують;
Кайданами міняються,
Правдою торгують.
І господа зневажають, –
Людей запрягають
В тяжкі ярма. Орють лихо,
Лихом засівають,
А що вродить? побачите,
Які будуть жнива!
Схаменіться, недолуди,
Діти юродиві!
Подивіться на рай тихий,
На свою країну,
Полюбіте щирим серцем
Велику руїну,
Розкуйтеся, братайтеся,
У чужому краю
Не шукайте, не питайте
Того, що немає
І на небі, а не тільки
На чужому полі.
В своїй хаті своя й правда,
І сила, і воля.*

Цей різкий, інколи образливий тон твору вже у назві знаходить точно вказаного адресата: «І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє». Водночас він є цілком відмінним од тих творів, де в повному захваті оспівувались козацько-гайдамацькі герої, творилася своєрідна національна українська міфологія. Але й основною передумовою пізнання «прав-

ди предків», а звідси й історіософського задуму Шевченка, є думка про довгочасні страждання народу, є його боротьба за виживання та волю. І знову, звертаючись до «Історії Русів», тобто показуючи, як у цих битвах виявилася єдність народу, поет не приховує також і його глибокої диференціації, що відображається у діях, поглядах, орієнтаціях і прагненнях, де відбувається переоцінка позицій, навіть і тих, які позначені тавром кари та прокляття, тобто братовбивчим кровопролиттям, про що так влучно писав автор «Історії Русів»:

«Такі несамовиті внутрішні чвари і мотиви означають не тільки безпомічність (йдеться про політичну беспорядність козацької старшини. – С.К.), що веде до знищення власного народу невинного, який взагалі не брав участі у виступах своїх полковників, але також брак здорового глузду та й просто варварство».

Зрозуміти історію – це зрозуміти правду, це збагнути і її манівці та сенс діючих у суспільстві законів і механізмів. Тому зрозумілі в окремих випадках звернення поета до євангельської оповіді про зерно, яка інтригувала своїм прихованим натяком, або коли на матеріалі української історії анонімний автор «Історії Русів», а за ним і Шевченко, ніби підтверджують, що доля певного здорового зерна є інакшою, ніж доля тих, хто забуває родовід, уроки історії й відходить у ганьбі. Роздумуючи над причиною історичних трагедій, поет вказує на історичні умови, котрі призводили до них, і зокрема – на зневажання історичної пам'яті, що репрезентує у «Холодному яру»:

*Не ховайте, не топчіте
Святого закона,
Не зовіте преподобним
Лютого Нерона.
Не славтеся царевою
Святою войною.
Бо ви й самі не знаєте,
Що царики коять.
А кричите, що несете
І душу, і шкуру
За отечество!.. Єй-богу,
Овеча натура;
Дурний шию підставляє
І не знає за що!
Та ще й Гонту зневажає,
Ледаче ледащо!*

*«Гайдамаки не воины -
Розбойники, воры.
Пятно в нашей истории...»
Брешеш, людоморе!
За святую правду-волю
Розбойник не стане,
Не розкує закований
У ваші кайдани
Народ темний, не заріже
Лукавого сина,
Не розіб'є живе серце
За свою країну.
Ви – розбойники неситі,
Голодні ворони.
По якому правдивому,
Святому закону
І землею, всім даною,
І сердешним людом
Торгуєте?...*

Коли одні, вихваляючи царів, використовували єрихонські труби, Тарас Шевченко змальовує останніх як винуватців «історичної Голгофи» народу, гвалтівників правди і свободи, що зневажають закони Божі та закони природи. Як відомо, у цьому питанні романтичні засади особливо вразливі, оскільки, згідно з ними, життя без правди й волі – це життя без моралі, це повільний занепад, який призводить до розбещення, суспільної інертності та політичної апатії. Через те у неспокої, в пошуках рішень Шевченко прагне синтезувати цінності, властиві як часам козаччини, так і новій добі, зокрема пов'язані з американським республіканським устроєм, який гасла свободи та рівності трактує як фундамент для сучасної країни.

Можна припускати, що поет вважав ідеалізований козацький республіканізм співзвучним американському – перший і другий формувалися у вогні національно-визвольних війн. Звідси, до речі, а також із концепції романтичного історизму й постає апологетичне ставлення до героїчної боротьби в минулому, зокрема – до традицій культу козаччини і гайдамаків, які були вмонтовані в літературний ідеал романтиків. Отже, вони ставали історичним і моральним міфом, що відновлює поетизовану «правду історії», показує її блиску «сонця правди» й виступає кристалізуючим центром історіософських концепцій Шевченка. Традиції і система християнської моралі ще більше

підтверджувались і облагороджували словом, кожен добрий християнин був, чи повинен бути, хорошим поетом, здатним зазнати мученицької смерті не лише за віру, а й за націю.

Ця точка зору й відображає зміст і шлях розв'язання основної проблеми романтиків – поет і народ. А звідси живиться снага до прокування українським поетом приходу «апостола правди і науки», віра в те, що правда історична та художня є цінностями вічно живими, тому вони й визначають порядок речей і світу. Отже, пророчі слова поета впливають як з турботи про правду, із занепокоєності з приводу безперервної наруги над нею, зневажання її і знуцання з неї, так і з переконання у визвольній силі правди, її великій дієвій і історичній силі. Звідси впливає, що правда для поета – найбільша святиня.

РЕЛІГІЙНІСТЬ ЯК КЛЮЧ ДО ДУХОВНОГО СВІТУ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

У намаганні інтерпретувати, чи радше реінтерпретувати, відомі Шевченкові слова, висказані у «Заповіті»: «... а до того / я не знаю Бога», мушу заздальгідь застерегтися, що мої міркування обмежені виключно до цих слів, без наміру інтерпретувати слово *Бог* у Шевченковій поезії, аналізувати її духовність чи навіть релігійність самого поета. Та спершу варто б коротко й доволі селективно переглянути деякі коментарі та інтерпретації, подані у минулому. Більшість з них – дорадянських критиків, бо майже усіх радянських інтерпретаторів цих слів Шевченка можна звести до одного спільного знаменника, а саме: ці слова є виявом антиклерикалізму або й воюючого атеїзму поета. Очевидно, є тут теж винятки-варіанти, наприклад, хоч Максим Рильський і недалеко відходить від загальноприйнятої радянської інтерпретації релігійности Шевченка, він твердить, що Бог «у дозрілого Шевченка» – не «верховна істота», а символ «правди, справедливості, гармонії» [1].

Цікаво прослідити, як саме ці слова сприймали критики Шевченка і як їх спотворювали, фальсифікували або промовчували, пропускаючи у різних виданнях. Очевидно, однією з причин того є факт, що існують автографи цього вірша, у яких є відміни цих слів, як, на-

приклад, «А поки що я не знаю Бога» [2], або як у виданні «Руська письменність», де сказано: «ні Бога, нічого». Та ми приймаємо вислів «а до того я не знаю Бога» як канонічний, себто автентичний, бо в додатку до текстологічних підстав він, на нашу думку, найбільш логічно і закономірно підходить до контексту вірша. Щодо згаданих фальсифікацій, то слід тут нагадати, що вже Михайло Павлик у 1870-их роках картав народовців за те, що вони на вечорах в честь Шевченка переіначували ці слова на безглузде: «А до того – я вже знаю Бога» [3]. Ці слова Шевченка були і є навіть ще сьогодні дуже невігідні деяким консервативним колам, і тому вони спричиняли всякого роду контрверсії та давали у минулому антиклерикальну амуніцію крайньо ліберальним критикам, а нині – атеїстичні поштовхи марксистським шевченкознавцям. Інші критики знову ж, як Я. Демченко, стараючись зробити зі Шевченка догматичного християнина покрою російського православ'я та ворога українського самодержавства, відмежовували від поета всі його т. зв. «нецензурні» твори (в тому числі і «Заповіт»), оголосивши їх плодом незрілого серця й розуму та наївної побожності. Демченко писав, що Шевченко «не учит бунтовать. Он советует только молиться богу и надеяться на бога» [4]. Очевидно, таке пояснення позбавляє вірша всякого динамізму, всякої революційної стихії.

Цікаву інтерпретацію тих слів пропонує о. Гавриїл Костельник. Перелицьовуючи відомий вислів Тертуліяна *Anima naturaliter christiana* (Душа є природно християнська), Костельник висунув тезу, що, мовляв, «кожний поет вже по своїй природі релігійний». Він ствердив, що всі т. зв. «богохульні» вислови поета (а до них він, очевидно, зараховував і ці слова) ідуть від «душевної неврівноваженості» Шевченка. Костельник писав: «Коли, отже, знайдемо в його творах вислів, що «бог спить» або що «бог сердитий» маємо се взяти за поетичні гіперболи, що стоять місто [замість] «бог неначе спить», «бог неначе сердитий». Поет бере те, що неначе єсть, так, мовби воно справді було» [5].

Тезу Костельника, що кожний поет вже по своїй природі релігійний, сьогодні прийняти не можна. Відкинув її Василь Щурат у своїх працях «Шевченко і Єремія» та «Святе письмо в Шеченковій поезії», але окремої інтерпретації згаданих слів Шевченка Щурат не дав [6]. Іван Франко, знову ж, полемізуючи зі Щуратом у статті «Шевченко і Єремія» (ЛНВ, 1904, ч. 4, стор. 170–173), твердив, що

«слова бог, божий і т. п. суть у Шевченка радше поетичною фразою, образним реченням, а не мають ніякого догматичного, релігійного значення». Свою інтерпретацію слів «а до того я не знаю Бога» Франко подав не у цій полемічній статті, а у своєму перекладі «Заповіту» на німецьку мову, надрукованому у віденському часописі «Die Zeit» 1902 року. Там же згадані перекладені: «Aber bis dahin/ Will von keinem Gott ich wissen» (А до того / не хочу про жодного Бога знати) [7]. Ясно, що це не тільки переклад, але й інтерпретація, якою Франко старався загострити цей нібито богохульний характер цих слів.

Але так як консервативні кола мали труднощі представити Шевченка віруючим догматичним християнином, так і т. зв. прогресивні чи ліберальні критики не могли зробити з нього атеїста. Цікаво, наприклад, що Анатолій Луначарський вважав Шевченка по-своєму релігійним, таким, що не визнавав офіційної Церкви, її служителів, але вірив в існування Бога, Христа [8]. Інший критик того часу Калишевський дещо розвинув цю думку: «Поет ніколи не переходить на ґрунт виключно релігійних дум і настроїв; але у нього є якийсь власне прояснення відношення до Бога; і там видовище людських страждань і зла потоллює поета в безвихідний розпач, його думка і чуття звертаються з скорботним покликом до бога; тоді він, як і народ, посилає до нього свою тужну думку, тому що на землі ніхто не почує. Ви знайдете у нього багато щирого релігійного чуття... Для його сей бог – близький, свій, котрому належить тут, на землі, вирішувати людську долю! Се не той недосяжний вседержитель, перед котрим падає ниць людина... Се бог народний, бог скорботних і зневажених» [9].

Варто тут приглянутися до деяких праць радянських критиків, котрі коментували рядки «а до того/ я не знаю Бога». У своїй праці *Атеїзм Шевченка* (Київ, 1962) Іван Романченко, інтерпретуючи згаданий пасус, твердить: «Шевченків бог мусить «понести» у синє море кров ворожу – тобто царів, кріпосників, панів, гнобителів, щоб поет у нього повірив». Згідно з цим критиком, «Заповіт» написаний з «атеїстичних позицій», а Шевченко – атеїст (стор. 28–29). Подібно і Юрій Івакін у своєму дослідженні «Коментар до Кобзаря Шевченка» (Київ, 1964) пише: «Варте уваги, що ці антиклерикальні рядки написані 25-го грудня 1845 року, тобто на Різдво», і тріумфально додає: «Ось які думки про релігію володіли поетом у день найбільшого християнського свята!» (стор. 369).

Наступного радянського критика наводжу доволі обширно не тільки тому, щоб дати приклад полемічного тону, котрий доволі часто панує у сучасному шевченкознавстві, але й тому, що таке твердження, незважаючи на неакадемічний підхід автора, має, на жаль, чимало гіркої для української діаспори правди. Ось що пише шевченкознавець Володимир Шпак у праці «Сучасні фальсифікатори ідейної спадщини Т.Г.Шевченка» (Київ, 1974): «У боротьбі за такого Шевченка, якого їм хотілося б, а не такого, яким він був, сучасні буржуазні фальсифікатори з піною на губах накидаються на дослідження радянських шевченкознавців, бо правда очі коле. Так, у газеті *Українські вісті* виступив зі статтею протоієрей Бурко, який взявся доводити, що погляди радянських дослідників на Шевченка як на атеїста «не відповідають правді». Для цього він, неспокушений у знаннях художніх засобів переносності, на які багата поезія Шевченка, цитує його «Заповіт».

*Все покину і полину
До самого бога
Молитися...*

і заявляє: значить не заперечення бога, а визнання його як вищої справедливості бачимо в «Заповіті». Він [себто Бурко] не згадує рядків, що йдуть вслід за наведеним уривком: «а до того я не знаю бога» (стор. 126–127).

На жаль, цей феномен, що його тут так суто пропагандивно експлуатує Шпак, себто слова: «а до того я не знаю Бога» чи радше пропущення їх, – це немов якийсь Юда у житті українців на Заході. Ми боїмося тих слів, ми їх відкидаємо, ми їх часто пропускаємо і це діється не тільки на сторінках преси, але й у більш серйозних виданнях. Обмежимося тут до двох прикладів: на стор. 72 підручника «Історія української літератури» Володимира Радзикевича, що її видала Шкільна Рада (Нью-Йорк, 1964) і яку ще досі вживають у суботніх школах, поміщено змонтований автограф «Заповіту», у якому згадані рядки пропущено; виглядає, що Шевченко їх ніколи не написав. Другий приклад того роду недоліків знаходимо у праці Дмитра Бучинського «Християнсько-філософська думка Т.Г.Шевченка» (Лондон–Мадрид, 1962), де при аналізі вірша «Заповіт» автор наводить тільки рядки: «Все покину і полину / До самого Бога / Молитися...» (стор. 180), а тих капосних «а до того...» не згадує. Того роду «інтерпретації» не тільки непотрібні, але й шкідливі, бо вони нечесні інте-

лектуально. А причина їхньої численности в тому, то ми досі не дали справжньої і переконливої інтерпретації цих слів Шевченка.

Дмитро Чижевський не займає особливого становища до тих слів, але під його впливом ціла плеяда шевченкознавців інтерпретує ці слова як вияв Шевченкового романтизму і прометеїзму. Шевченко – це романтик і його романтичні гіперболи знаходимо у того роду висловах [10]. Немає сумніву, то така інтерпретація згаданих слів є й історична, і логічна, і вона цілком не заперечує тут пропоновану розв'язку цього питання.

Василь Сімович у своєму виданні «Кобзаря» твердить, що ці слова означають наступне: «А до того часу, доки воріг на Україні – я Бога не знаю! Бож як узяти всі поеми з 1843–1845 – скрізь поет проводить думку, що Бог – сторож правди; коли ж Україна без волі, то це не правду робить Бог, отже, він [Шевченко] його знати не хоче доти, доки Бог не покаже тої правди» [11].

Дуже подібно висловлюється про цей пасус теж Леонід Білецький: «А до того часу, доки ворог в Україні, я Бога не знаю. Думка, що Бог є сторож правди на землі, проходить через усі твори Шевченка. Коли ж Україна в неволі, то цю неволю допускає сам Бог. Тому поет є готовий відректись навіть від Бога, коли така несправедливість його народові діється» [12].

Отже, згідно зі Сімовичем, Шевченко ставить Богові ультиматум – доки Бог не покаже правди, доти Шевченко не хоче знати його, а згідно з Білецьким, ці слова є поетовим відреченням від Бога. На нашу думку, ні одна, ні друга інтерпретації не є задовільні.

Цю лінію, *mutatis mutandis*, продовжує теж і Богдан Романенчук, хоч він розглядає ці слова Шевченка як вияв поетового романтизму, вбачаючи у них, з одного боку, певне поетичне перебільшення (щось подібно до прометеїзму, висловленого Чижевським), а з другого боку, – вплив народного вислову «Я тебе і знати не хочу», що, згідно з інтерпретатором, не є запереченням Бога, а радше виявом романтичного світосприймання. Не цілком переконливу інтерпретацію цих слів подав теж Григор Лужницький, твердячи, що слово Бог відноситься тут до «офіційного» бога, бога царів, гнобителів України, і саме того бога Шевченко не хоче знати і його відкидає. Інтерпретація Лужницького перегукується з розумінням цих Шевченкових слів А. Луначарським, хоч впливу тут, мабуть, ніякого немає [13].

Та, мабуть, найбільш оригінальна і, на нашу думку, найменш переконлива і найдалша від правди інтерпретація цих слів належить митрополитові Іларіонові, що він подав її у журналі *Віра й культура* (Вінніпег, ч. I, 1960, стор. 27–30). Опираючись на тому, що Ляйпцігське видання творів Шевченка з 1859 року пропустило слова «Я не знаю Бога», митрополит Іларіон аргументує ось як. Наводимо його слова про київське академічне видання з 1949 року, що том I (стор. 313) «подає (так і деякі інші подають):

*Все покину і полину
До Самого Бога
Молитися... А до того –
Я не знаю Бога.
Поховайте та вставайте»...*

Ляйпцігське видання 1859 р. дає тут велику й високо цінну поправку, а саме (стор. 18):

*Все покину і полечу
До Самого Бога
Молитися... а дотого
Поховайте та вставайте»...*

Як бачимо, у першодруковій 1859 р. нема атеїстичного «а до того – я не знаю Бога», а є: «а до того поховайте та вставайте».

І далі Іларіон твердить: «Оригінал Шевченків за лейпцігським виданням – і логічний, і віршово витриманий. Безумовно, хтось пізніше навмисне вставив «я не знаю Бога» і тим зіпсував і будову вірша, і Шевченкову ідеологію, роблячи з нього атеїста» [14].

Відтак Іларіон розглядає слова «а до того» і, надаючи їм певної інтерпретації, повертає знову до суті справи, мовляв, хтось спотворив текст вірша: «Хтось невідомий вставив у Шевченків вірш «я не знаю Бога», і вийшла нісенітниця! Справді, зрозуміймо значення «дотого» як «перше»:

*Все покину і полину
До самого Бога
Молитися... А перше (дотого)
Я не знаю Бога...*

Розбита структура віршу: дано три рядки на одну риму: Бога – дотого – Бога. Безумовно останній рядок («я не знаю Бога») зайвий і грубо вставлений.

Та й у змісті нема логіки, і виходить неграматично:

До Самого Бога

*Молитися... А перше (дотого)
Я не знаю Бога...»*

Свою інтерпретацію Іларіон закінчує наступним пасусом:
«Ляйпцігське видання 1859 р. зовсім логічно дає:

*До Самого Бога
Молитися... А дотого (= а перше)
Поховайте та вставайте...*

Отже, до «Заповіту» хтось вставив атеїстичне «я не знаю Бога», а воно зробило це місце нелогічним. Знаючи, в якому стані були Шевченкові рукописи і як багато було різних «автографів», можна зрозуміти, як легко було вставити «я не знаю Бога».

Але на місці «я не знаю Бога», може, якийсь рядок і був, але зовсім загубився, і ми його не знаємо.

Бо є автографи, де пізніше й ніби рукою Шевченка написано: «я не знаю Бога». А є автографи і без того. У всякому разі, воно псує логіку віршу. Присланий у Лейпціг Шевченків вірш не мав цього «я не знаю Бога» і був логічнішим».

Ясно, що сам критик тут перекручує слова поета, а відтак інтерпретує їх на свій лад. Та найбільш цікаве явище, що митрополит Іларіон називає цей вислів Шевченка «атеїстичним», погоджуючись тут з радянськими шевченкознавцями, проти котрих він виступає.

У відповідь Іларіонові в журналі «Слово на сторожі» (ч. 3, 1966, с.11–14, 32) появилася стаття Ярослава Рудницького «Слово знати у Шевченка». Рудницький інтерпретує Шевченкове «я не знаю» як «не розумію», «не розумію», «не можу збагнути розумом» і таким способом старається пояснити слова поета. Але ці намагання Рудницького недалеко відходять від лінії, що її устійнили Сімович і Білецький.

Розглядаючи коментарі та інтерпретації цих слів Шевченка, можна ствердити, що головна проблема в тому, що інтерпретатори або мотивовані ідеологічними чинниками, як, наприклад, більшість радянських критиків і митрополит Іларіон, або зосереджувалися тільки на згаданих рядках (Сімович, Білецький, Романенчук), або навіть на окремих словах (Лужницький – на слові «Бог»; Я. Рудницький – на слові «знаю»). Досі ніхто не проаналізував цих слів детально у контексті цілого вірша й цілої творчості Шевченка [15], і, може, це й причина, чому ці слова такі контроверсійні. Ось текст цілого вірша (за виданням д-ра В. Сімовича):

Як умру, то поховайте

*Мене на могилі,
Серед степу широкого,
На Вкраїні милій:
Щоб лани широкополі,
І Дніпро, і кручі
Було видно, – було чути,
Як реве ревучий!*

*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!*

*Поховайте та вставайте,
Кайдани порвіте,
І вражою, злою кров'ю
Волю окропіте!*

*І мене в сім'ї великій,
В сім'ї вольній, новій,
Не забудьте пом'янути
Незлим, тихим словом!*

З першої строфи, чи навіть з першої стрічки, ясно, що дія другої строфи відбудеться десь у майбутньому, після смерти поета, після його похорону. Друга строфа (якщо приймаємо тут поділ вірша на строфи), чи, може, радше вісім середніх рядків, – це суб'єктивна вставка поета про себе, про його життя після смерти, про його особисте відношення до Бога. Перші й останні вісім рядків сказані до земляків поета, а вісім середніх – про нього самого; вони є в описній формі, а не в наказній, як перша й остання строфи. Коли усвідомимо, що слова «.. а до того – / Я не знаю Бога» відносяться до післясмертного буття Шевченка, тоді вони набирають цілком іншого значення, ніж те, що його старалися надати їм Шевченкові критики: після смерти поета його душа не буде допущена до Бога, аж доки Україна не стане вільною. Слово «не знаю» тоді розуміється у сенсі *не пізнаю* Бога, але не тому, що поет Його не хоче знати, а тому, що його душа

не буде допущена до Божої присутності, бо вона не сповнила свого завдання тут, на землі [16].

Така інтерпретація у контексті цілого вірша. Але слід додати, що цей мотив недопущення душі після смерти до Бога дуже поширений у Шевченківській поезії. Нагадаємо тут, як приклад, поему «Великий Льох», написану в той же час, що і «Заповіт», у якій три душі змушені блукати над світом тому, що вони хоч і несвідомо, але все ж таки провинилися супроти України. Цей мотив є центральною думкою другої строфи «Заповіту». Він побудований на народному повір'ї, що душа після смерти ще довго кружляє над місцем свого туземного життя. Мабуть, з цього повір'я виріс звичай поминати померлого в третій, дев'ятий і сороковий дні після смерти. Цей звичай дуже старовинний і його досліджували вже у древніх часах. Згідно з легендами, пояснення цього звичаю шукав уже Авва Макарій, єгипетський пустинник IV століття, і ця легенда була відома серед народу у різних варіантах. Знав про неї, напевно, і Шевченко (хоч цього не можна доказати); немає сумніву, що він був добре ознайомлений з тим християнським звичаєм (практикованим на Україні), який виріс із згаданої легенди. Та, мабуть, найяскравіше відчуваємо цю віру Шевченка у післясмертне життя й у завдання, що йому прийдеться сповняти, коли він умре, в поемі «Кавказ». Ось його слова до Якова де Бальмена, якому присвячена поема:

*І тебе загнали, мій друже єдиний,
Мій Якове любий! Не за Україну,
А за її ката довелось пролить
Кров добру – не чорну; довелось запить
З московської чаши московську отруту.
О друже мій добрий, друже незабутий!
Живою душею в Україні літай;
Літай з козаками понад берегами,
Розриті могили в степу назирай,
Заплач з козаками дрібними сльозами
І мене з неволі в степу виглядай!*

З контексту цих рядків ясно, що ці начебто контроверсійні, богохульні слова Шевченка не є виявом ні його «воюючого атеїзму», ані навіть його «прометеїзму». Вони говорять тільки про стан тимчасового, завішеного в часі, недопущення поетової душі до Бога і тим самим є виявом глибокої релігійності автора. На підставі поданої інтерпретації цих слів можна сміло говорити про Шевченка як про

християнського поета-містика у найкращому традиційному значенні цього слова.

1. *Рильський М.* «Поэзия Тараса Шевченко» // Тарас Шевченко. – Москва: Изд. АН СССР, 1962. – С. 47.
2. *Романчук Ю.* Руська письменність. Твори Тараса Шевченка. – Т. I. – Львів: накладом Товариства «Просвіта», 1912. – С. 515. Про автографи «Заповіту» пише Леонід Білецький у виданні: Кобзар. – Т. 2, Вінніпег: УВАН в Канаді, 1952. – С. 438–440.
3. Див.: Шевченкознавство. Підсумки й проблеми. – Київ: В-во АН УРСР, 1975. – С. 54. Там же цінні інформації про автограф цього твору, с. 546 і приміт.
4. *Демченко Я.* Оклеветание Шевченко некоторыми патриотами. – Київ, 1910. Подаємо за: Шевченкознавство. Підсумки і проблеми, с. 109. «... не вчить бунтувати. Він радить тільки молитися Богу і надіятися на Бога».
5. *Костельник Г.* Шевченко з релігійно-етичного становища. – Львів, 1910. – С. 12.
6. *Щурат В.* Святе письмо в Шевченковій поезії, видав М. Петрицький. – Львів, 1904.
7. Див.: *Ivan Franko*, «Beiträge zur Geschichte und Kultur der Ukraine», редакція: E. Winter і P. Kirchner. – Берлін: В-во «Академія», 1963. – С. 193–194. Подібно переклали ці слова англійські перекладачі Шевченка. Див.: *Рудницький Л.* «Шевченко в англійських перекладах», т. 187. – Нью-Йорк: ЗНТШ, 1976. – С. 116–126.
8. Шевченкознавство, С. 115.
9. Там само.
10. Див.: *Чижевський Д.* Історія української літератури. – Нью-Йорк: УВАН, 1956. – С. 438–440.
11. *Шевченко Т.* Кобзар. – Вінніпег: Комітет Українців Канади, 1971. – С. 205, примітка.
12. Див.: *Шевченко Т.* Кобзар. – Т. 2. Вінніпег: УВАН в Канаді, 1952. – С. 439, примітка.
13. Богдан Романенчук і Григор Лужницький кількаразово аналізували ці свої тези на літературознавчих викладах Філії УКУ у Філядельфії наприкінці 1970-х років. Тут слід згадати ще інтерпретацію цих слів, що її подав Юрій Мулик-Луцик у статті «До мети й методів дослідження мови творів Шевченка», у якій він зараховує цей вислів Шевченка до т. зв. стилістичних «квазі-прометеїзмів» і картає тих шевченкознавців, котрі їх промовчують, вважаючи за вияв атеїзму Шевченка. Самі слова «я не знаю Бога» – це, на думку автора, «теодицея» Шевченка, і він коментує їх так: «Шевченко каже, що коли Україна буде звільнена від ворогів, то тоді він полине до самого Бога молитися, «а до того (поки це станеться) я не знаю Бога». У народній мові вислів «не знаю» означає:

не признаю, не хочу признавати, вирікаюся лише тоді, коли при ньому стоїть слово «знати»: «Я тебе знати не знаю!» У Шевченка ж є лише «не знаю». Однак Шевченко таки знає Бога, тобто знає про Його існування, яке він визнає, і знає ім'я Бога». Врешті, Мулик-Луцик твердить, що цей вислів означає: «доти не розумію Бога, не можу збагнути Божого Промислу». *Новий літопис-квартирник суспільного життя, науки й мистецтва*, ч.11. – Вінніпег, 1964. – С. 14–16.

14. Спробу такого роду інтерпретації зробив *Жан-Поль Химка* у своїй промові «Розмова Шевченка з Богом»: «Шевченко ... каже, що після смерті він ще далі хоче, як той Перебендя, розмовляти з Богом. І він далі буде гніватися на Бога – бо не буде молитися, не буде Бога знати – аж поки настане час карі...» (*Student*, травень 1979. – С. 15).
15. Тут слід відзначити, що Ольга Павлюх-Гузарева у своїй статті «А до того – я не знаю Бога» (*Вісник, Місячник літератури, мистецтва, науки й громадського життя*. – Т. II, кн. 4, Львів, 1934, квітень. – С. 291–301) твердить, що «всі відомі ... інтерпретати *Заповіту* якимось дивно пояснюють» ці слова. «Все виходить щось наче хула, а це ж зовсім що інше». Її інтерпретація покривається з запропонованою тут, хоч вона не подає аргументів на своє твердження. Рівно ж цікаво звернути увагу на інтерпретацію цих слів Джона Панчука, що він опирає її на порівнянні «Заповіту» з «Прометеєм» П. Б. Шеллі. Див.: *John Panchuk. Shevchenko's Testament: Annotated Commentaries*. – Джерзі Сіті–Нью-Йорк: Вид-во «Свобода», 1965. – С. 16–18.
16. До інтерпретації цих слів слід взяти до уваги лист Шевченка до Анастасії Толстої від 9 січня 1857 р., у якому поет аналізує людське щастя і роль християнства у своєму житті. Особливо цікаві тут його слова: «Я тепер чувствую себе если не совершенным, то по крайней мере безукоризненным христианином». (Я тепер себе почуваю якщо не цілковитим, то хоч бездоганим християнином). *Шевченківський словник у двох томах*. – Київ: В-во АН УРСР, 1979 цих слів не коментує.

ТЕОЦЕНТРИЧНА ВЕРТИКАЛЬ «КОСМО-ПСИХО-ЛОГОСУ» «КОБЗАРЯ» ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Проблемі своєрідності художнього мислення Шевченка-поета, системне осмислення якої в українській літературознавчій думці започатковане І.Франком, фактично тією чи іншою мірою підпорядковано більшість праць як діаспорних учених (В.Барки, П.Одарченка, Д.Бучинського, Л.Рудницького, О.Пріцака, Ю.Шевельова, І.Фізера, Ю.Бойка, Л.Плюща, Дж.Грабовича), так і материкових дослідників

(від М.Рильського, М.Коцюбинської, Ю.Івакіна, Т.Комаринця, В.Скуратівського, В.Пахаренка, О.Забужко, І.Дзюби, Н.Чамати, В.Смілянської, П. Іванишина – до найновіших монографій В.Шевчука, Ю.Барабаша та І.Дзюби). Однак проблема ця не вичерпана – вочевидь, вичерпаною вона не буде ніколи, як невичерпним і неміліючим є життєдайне джерело Шевченкового слова, як невичерпною є «розверзта в майбутнє» «генетично закладена в ньому інтерпретаційна свобода, яка і робить його унікальним феноменом не лише літературної, а в найширшому значенні духовно-культурної історії» [4, с.10].

Знакові, епохальні постаті митців завжди творять філософію національної ідеї, залишаються в «силовому полі» духовності нації, її історії. Гете наприкінці свого життя сказав: «Коли мені було вісімнадцять років, Німеччині минуло стільки само» [13, с.102]. Не випадково зауважив свого часу й сам Шевченко, що історія його життя становить частину історії його батьківщини: Україна, наче фенікс із попелища, духовно відродилась із руїни петровсько-катериненських каральних акцій саме завдяки його творчості, в якій у ясному як у своїй зрозумілості, так і сенсонаповненості Слова пульсує український космос, регенерований з хаосу й мракобісся російської імперщини. Тому непроминальна актуальність «Кобзаря» умотивована саме духовною вертикаллю «Космо-Психо-Логосу», що височіє в кожному його слові. І ця «розверзта в майбутнє невичерпність» залишатиметься невичерпною принаймні допоки «вражий», демонічний анти-світ не буде подолано світлом божественної Любові, Правди, Добра, і *«на оновленій землі врага не буде супостата, А буде син, і буде мати, І будуть люде на землі»*. Шевченкове слово трансформує горизонталь людського буття (тут-і-зараз, у часі й просторі) у сакральну вертикаль трансцендентного: світ доброго ладу, де матеріальне далеко не є домінантним (*«а ми помолимося Богу І не багатії, не вбогі»*).

«Богом даний тайнопис його слова» (Д.Грабович) і визначає таємницю непроминальної значущості цієї поезії, наснаженої активністю волелюбного духу, що ніколи ніяким «золотим тільцям», ніяким земним ідолам і кумирам не поклониться – *«Молітьесь Богові одному, Молітьесь правді на землі, А більше на землі нікому Не поклонітьесь»* («Неофіти»). Ця божественна вертикаль духу Шевченкового слова не випадково найвиразніше акцентована у праці «Правда Кобзаря» його

духовного спадкоємця, світлого містика української літератури Василя Барки, написаній ще в 1961 році, однак надзвичайно сучасній, з погляду останніх подій в Україні: «Сьогодні голос поезії Шевченка – не мертвий відгук історичної минуцини, ні! В тому ж і суть, що він зберіг живу силу для сучасної дійсности і промовляє про неї. Бо зло, змальоване в «Кобзарі», помножившиися незмірно, так мучить людей, що немає іншого виказу для оскарження, як у словах «Кобзаря», ніби сповненого дихання огненного лева з Апокаліпсису» [1, с.106]. Бо й справді, вічність тут відкривається не в «застиглості абстракцій», а в глибинній щирості переживальної домінанти, оприявленої у постійному діалозі з Божественним, у пошуках дороги Людини до Бога: «Увесь «Кобзар» – то безнастанний, часами вельми драматичний, але завжди безпосередній діалог людини з Богом» [4, с.12].

Саме ця теоцентрична вертикаль Шевченкові поезії, реалізована в структурованості національного космосу, акцентована християнськими цінностями, становить глибинний інваріант «Кобзаря», запоруку його монолітності, – що й виявляється на усіх зрізах поезики – від тематичного (зауважмо: багатство проблематико-тематичного спектру далеко не вичерпується драгоманівським – «тільки й знав, що хліборобство та свою Україну») – до композиційного, де моделювання художнього світу тексту, мікро- і макрообразів відбувається також на стійкій матриці національного світосприйняття, тому етичне, моральне, світле, людське протиставляється темному, «вражому», буттєвим синонімом якого в площині суспільній постає ідеологія імперщини – «московська блекота» (Т.Шевченко) й породжуване нею зло, бездуховність, антилюдяність – «психічне болото» (В.Барка).

Російський дослідник Георгій Гачев у працях «Ментальності народів світу» та «Космо-Психо-Логос: національні образи світу» проблему національного в сучасному світі акцентує як одну з найактуальніших. Вчений зауважує: «... цінності, спільні для всіх народів, розміщуються в різному співвідношенні. Ця особлива структура спільних для всіх елементів (хоча й вони в кожному національному світі розуміються по-різному, мають свій акцент) і складає національний образ, а в спрощеному висловлюванні – модель світу» [10, с.18–19]. Тому, вважає дослідник, слід розглядати кожний національний світ («подібно до того, як людина є триединою: тіло, дух, душа») як єдність місцевої природи (Космос), характеру народу (Психея) та його ро-

зуму, ментальності (Логос): «У кожного народу своє покликання на землі, своя ідея, своя ентелехія (цільова причина), як і Божий замисел про нього. І тільки у зіставленні цих голосів можна почути голос єдиного людства». Структура «Космо-Психо-Логосу» Шевченкової поезії – виразно національна. Вона становить собою, за влучним висловом В.Скуратівського, «грандіозну світоглядну систему», «великий космогонічний міф». Однак телеологія поетового слова передбачає не просто віддзеркалення національного «Космо-Психо-Логосу», – в текстах «Кобзаря» іманентно присутня настанова на звільнення, регенерацію його від деструктивних, розколюючих впливів чужої, штучної й нелюдської і такими ж нелюдськими методами насаджуваної ідеології імперщини, запорукою якої є «безвихідне рабство внизу і необмежене тиранство нагорі» (О. Герцен).

«Що глибше осягаємо ідейний зміст Шевченкової спадщини, то ближче підступаємося до тих світоглядних засад, котрі в цілості української культури донині спрацьовують як етнодиференціюючі» [4, с.33], – зауважує сучасна дослідниця. Важливими підвалинами духовного буття для українців як нації виразно кордоцентричного світосприйняття та хліборобського ладу життя є фундаментальні архетипи Дому, Поля, Храму. Відтак і в Шевченковому поетичному слові потужно пульсують і променяться ці підставові архетипи, що визначають духовне обличчя нації. «В своїй хаті своя сила, і правда, і воля», – нагадує і живим, і ще «ненарожденним» поет. Дім – то своєрідний космос, де панує добрий лад, де людина посідає чільне місце. Із цим архетипом пов'язана ціла система духовних цінностей – мова, мати, дитя. Не випадково відомий німецький філософ ХХ ст. Ганс Георг Гадамер ототожнив національну мову із Домом буття: «У реальному вимірі батьківщина – це передусім мовна батьківщина». У Шевченковій поезії основою нормального людського буття є «своя хата», «веселий дім», «нова добра хата». Біленька хатинка, чепурна оселя, де живуть за Божими законами, як ностальгійна мрія, як ідеал буття постала в холодних застінках каземату перед внутрішнім зором поета, приреченого на довгу розлуку з рідною землею («Садок вишневий коло хати»). Світлом нереалізованої мрії і раю-України осяяла його душу в останньому вірші: «Над Стіксом, у раю, Неначе над Дніпром широким, В гаю – предвічному гаю, Поставлю хаточку, садочок Кругом хатини насаджую» («Чи не покинуть нам, небого...»).

Наскрізним у «Кобзарі» є також архетип Поля. Поле – не лише топос, територія. Це і життєвий шлях, і сфера креативних, творчих потенцій особистості та їх реалізації. Слід берегти своє сакральне поле буття, дане Богом кожній людині й кожній нації, бо рецептів його відновлення годі шукати в чужих філософіях чи культурах: *«У чужому краю Не шукайте, не питайте Того, що немає І на небі, а не тільки На чужому полі»*. Такий звичний для всіх зі шкільної лави вірш «Сон (“На панщині пшеницю жала...”»)» у вимірі імпліцитної біографії поета прочитується як глибоко особистісний – про окрадену із креативних можливостей долю людини, а відтак – у вимірі символічному – окрадену зі «слова-Логоса» Україну.

Поле у Шевченковій поезії – це і Великий Луг, і поле під Берестечком – тобто віхи національної долі чи недолі; а в поезії «Ісаія. Глава 35» цей образ підноситься до символу щасливого майбутнього всього людства, коли братолюбство й вільна праця перетворять *«дебрь-пустиню неполиту»* на благодатну ниву. Семіосфера цього символу означає і життєве кредо самого поета: *«Орю свій переліг – убогу ниву! Та сію слово. – Добрі жнива Колись-то будуть»* («Не нарікаю я на Бога»).

З-поміж визначальних рис українського національного душевного складу особне місце займає кордоцентризм – здатність сприймати світ у першу чергу не шляхом холодного раціоналістичного підходу, а серцем – почуттями й емоціями. Чи не ця риса психічного складу національного характеру зумовлює і релігійність, скерованість українців до трансцендентного. Слід зауважити, що генетично така специфіка світосприйняття українців зумовлена антеїзмом – тісним зв'язком із землею, працею біля землі, що була основою життя, «Магна Матер», «доброю, ласкавою, плодючою Землею українського чорнозему» (О. Кульчицький). Антеїзм, на думку одного з найавторитетніших культурологів ХХ ст. Мірча Еліаде, становив органічну складову «космічного християнства» – світоглядної основи наших прапредків у дохристиянські часи [14]. Саме тому українцям як нації властива «філософічна застанова про призначення людини й істоти життя» (В.Янів). Ця риса, у свою чергу, «віссю відношення життя робить не саме життя, але щось вище за нього, якесь його «трансценденцію», ідею чи ідеал, що перевищує границі життя» [9, с.146]. Відтак звідси – від обожнювання Матері-землі – коріння тієї особливої

шани й любові, якою на Україні овіяний культ Матері, Богородиці. Богоматері, яку, за висловом В.Барки, Шевченко прославив «віршами ясними, як сонце».

Біблійне вчення про серце на ґрунті української духовності знайшло особливо сприятливі умови для свого розвитку й набуло концептуального звучання у філософському вченні Г.Сковороди, а в трактаті П.Юркевича «Серце та його значення у духовному житті людини, згідно з ученням слова Божого» воно постало як цілісна філософська система. З поглядами мандрівного філософа Т.Шевченко був добре обізнаний, а праці П.Юркевича, поетового сучасника (1826–1874), засвідчують виразну світоглядну близькість із християнським антропологізмом «Кобзаря». І ця спорідненість забезпечується якраз рецепцією й філософською системою Юркевича, і Шевченковим поетичним словом національної традиції, глибиною екзистенційного входження в рідну культуру, що виявилось у творчості нашого поета також і яскравою «українізацією християнського міфа» (О.Забужко).

Як ми вже зауважували, віссю «космо-психо-логосу» «Кобзаря» й водночас міцною доцентровою силою, якою пронизаний світ буття й пошуків його героїв, є пошук дороги до Бога. Іспит на справжнє християнство як відданість заповітам Бога живого, а не візантійсько-московське ідолопоклонство, що благословляє найбезбожніші діяння («*За кражу, за войну, за кров, Щоб братню кров пролити, просять І потім в дар тобі приносять З пожару вкрадений покров!*» («Кавказ»)), складають чи не всі персонажі його ліро-епічних творів. Прощає свого кривдника відьма з однойменної поеми – замість помсти «*набрала зілля Та пішла в палати Лічить його, помагати*»; у двох редакціях «Москалевої криниці» фізично покалічений Максим постає прикладом святості, його ж убивця, спокушений демонічною пристрастю, проходить страшний шлях кровопролиття, однак і сам усвідомлює сатанинську природу гріха («*розкажи... Що ти бачив диявола Своїми очима*») і просить про молитву; «суда людського» просить варнак із однойменної поеми – спочатку месник, згодом – розбійник («*Я різав все, що паном звалось, Без милосердя і зла*»); прощає свою дружину-зрадницю через неї ж забритий у москалі герой поеми «*Меж скалами, неначе злодій...*» – «*Підняв руки калічені До святого Бога, Заридав, як та дитина... І простив небогу!*»; за Нерона – «*за*

ката лютого» – моляться неофіти перед мученицькою смертю («Неофіти»).

Шевченко постійно акцентує людськість Спасителя: «підкреслює людськість Христа так енергійно, що вона заступає Спасителеву Божистість» [8, с.144]. Отож зупинимось саме на теоцентричній вертикалі поетового слова, чим зумовлена його інтенційність на відновлення й збереження національного космо-психо-логосу, національної душі: «Шевченко став поетом для особливого Христового вчення про Царство Боже – в нас самих» [1, с.109]. Відтак в етизованому космосі «Кобзаря», як і в Святому Письмі, одним із найбільших гріхів є гординя. «*Дурні та гордії ми люди*», – з гіркотою іронізує поет у однойменній медитації-інвективі. Відкидання Божої волі, хизування «розумом», власною могутністю – марнота з марнот, блуд, що веде в болото моральної деградації та загибелі.

Бажання вивищитись над ближнім, відмова від божественних заповідей – не сотворити кумира й любити ближнього свого як самого себе – стає першопоштовхом народження зла, початком служіння «врагу». Натомість відчуття Божої присутності у власному бутті спонукає шанувати як власну свободу, так і свободу іншого, дає відчуття радісної відкритості до світу, людської гідності. Адже, за висловом Гегеля, не ланцюги роблять раба, але свідомість, що він раб. Відтак особиста свобода, дарована Людині самим Богом, стає надійною запорукою пошуку правильних шляхів до вічної правди. Бо – «*Без Правди горе!*».

Етична категорія «правда» у вимірі «Кобзаря» надзвичайно важлива: це не тільки моральна якість чи філософська категорія – часто це синонім вищої Істини – заповідей Бога Живого. Тому справедливість неможлива, допоки немає правди. У наслідуванні біблійного пророка – вірші «Ісаія. Глава 35» – сакральний час майбутнього раю і зцілення людства від духовного рабства («*незрячі прозрять*», «*кривіє, мов сарна з гаю, помайнують*», «*німим отверзуться уста*») означений саме утвердженням правди на землі – «*Тойді, як, Господи, святая На землю правда прилетить Хоч на годиночку спочить*». Синонімом правди в етизованому вимірі поезії постає слово – мовлене неможливими устами, божественний Логос: «*Прорветься слово, як вода*». Таке порівняння надзвичайно точно й всеохоплююче розкриває теургічну наповненість слова правди – як і вода, воно – запорука жит-

тя. І «*дебрь-пустиня неполита*» (світ земного пекла – буття, оскверненого лжею, з його кумирами і спокусами «диявола-миродержця») стане земним раєм, освяченим присутністю Божою: «*І потечуть Веселі ріки, а озера Кругом гаями поростуть, Веселим птаством оживуть*», «*і пустиню опанують веселії села*». Повтор дієслова «*оживуть*», що становить своєрідне тематичне й композиційне з'єднання третього й четвертого фрагментів поезії, увиразнює тему «див Господніх», акцентовану в першому й другому фрагментах. Заявлений у першому фрагменті мотив – «*люди темнії, незрячі, Дива Господнії побачать*» – розвивається по висхідній – «*Радуйтеся, вбогодухі, Не лякайтесь дива, – Се Бог судить, визволяє Долготерпеливих Вас, убогих*». Цей світ земного раю Господом буде дано тим, хто готовий прийняти його – «*вбогодухим*», «*невольникам*», «*убогим*», «*довготерпеливим*», тим, кого закували в кайдани фізичної неволі злодії (зłodіючі), однак не змогли зробити духовними рабами. Тим, чиє серце не обтяжене матеріальним скарбами (бо «де скарби ваші, там і серце ваше»), чий дух – убогий, себто, хто не вражений бацилою гордині, вивищенням-пануванням над ближнім. «Зłodіям» же буде воздано «за злая»: хоча в пророцтві й немає апокаліптичних картин загибелі слуг «супостата», вони просто не зможуть потрапити у сакральний вимір Нового царства – «*вольнії, широкії Скрізь шляхи святії Простеляться; і не найдуть Шляхів тих владики*». Заключним акордом, важливим для утвердження цього майбутнього царства правди, є мотив радості, хвали Господові (як у Святому Письмі – «*всяке дихання хай славить Господа*»): визволені від кайданів позходяться до купи, «*раді та веселі, І пустиню опанують Веселії села*».

Правда в Шевченковому «Космо-Психо-Логосі» виступає запо-рукою свободи – перш за все свободи духу. Згадаймо – ця ідея особистої свободи є центральною у всьому духовному поступі Заходу, нею структурована філософія Сковороди, це домінанта риса українського «психо-логосу». Звідси – відсутність у нашому національному характері потреби експансії, загарбання. Тому й у «Кобзарі» ця ідея – ідея свободи (як індивідуальної, так і свободи народу, нації), поглиблена філософськими розмислами поета, є однією з наскрізних: «*Бо де нема святої волі, Не буде там добра ніколи*» («Царі»).

Зображений у «Кобзарі» світ виразно антитетичний: на одному полюсі – ті, хто зневаживши Божі заповіді, «*Один на одного кують*

Кайдани в серці», означені іронічно – «добрії люде»: можновладці, що й самі є рабами – провідниками імперського інфернального зла: «раби, подножки, грязь Москви, варшавське сміття...», «людські шашелі», «раби з кокардою на лобі», «лакеї в золотій оздобі», «кати людські», «сміття з помела єго величества». На іншому полюсі Шевченкового етизованого космосу – люди. Саме так, без станової чи майнової чи й національної домінанти – просто люди, що бережуть у серці живе слово живого Бога: «А там, де люди, добре буде...». Царям, «катам людським» («Царі») та духовним плебеям – «свинопасам» – у «Кобзарі» протиставляється енергетика аристократів духу, тих, кого звичайно висміюють як божевільних – «юродивих»: «Найшовсь-таки один козак Із міліона свинопасів, Що царство все оголосив – Сатрапа в морду затопив» («Юродивий»).

Саме правда й свобода легалізують опір загарбникові як право, дане Богом. Звідси – вища санкціонованість відсічі «супостатові», «врагові», що зазіхає на найбільшу цінність – як особисту свободу («волю святую»), людську гідність, так і свободу цілого народу – з варварською «татаро-монгольського взірця жадобою територіальних захоплень» (В.Барка) спішить із «братньою допомогою». «Борітеся – поборете, Вам Бог помагає», – закликає Шевченкове слово, ставши реально присутнім у вимірах нашого сьогодення. Наймогутніша відсіч, що веде до перемоги, – опір силою Духа : «І без огня, і без ножа Стратеги божії воспрянуть. І тьми, і тисячі поганих Перед святими побіжать!» («Неофіти»). Один з вершинних творів у «Кобзарі» – «Неофіти» – возвеличує декабристів – лицарів свободи й гідності, що повстали проти імперського варварства, жорстокості й хамства; узагальнений образ «царя всесвітнього», «царя волі» постає і в рядках поеми «Сон».

Гріхом проти Бога й Людини Шевченко вважав і байдужість до чужого горя та пасивність як потурання злу (Г. Кониський наводить випадок із життя самого поета – як той допомагав бідній єврейській родині порятувати із пожежі нехитрий скарб, а потім з обуренням вичитував натовпові зівак, що не годиться стояти осторонь людської біди). Тому слугами «врага», «супостата» є не тільки «царі – кати людські», що Господа зневажають – «людей запрягають в тяжкі ярма», але й «братія», що «мовчить собі, витріщивши очі» (себто потурає злу), плебеї – «землячки з циновими гудзиками», ті, хто зрадив

власний народ заради користі, став «няньками, дядьками отечества чужого» («Бували війни й військовії свари...») – жахливого імперського монстра. У «Кобзарі» відтак виразно прочитується й протиставлення світу українського й московського, імперського.

Опозицію України й Росії сучасна дослідниця трактує «як сутичку цивілізацій», як протистояння хаосу й космосу, доречно наводячи слова Д.Мережковського про «вічну війну Росії з Європою – космічного заду з людським обличчям» [12, с.760]. Личину миколаївської Росії Шевченко добре розгледів. Зробимо невеличкий екскурс у ХХ століття: сутність «москалізму» (В.Барка) як імперщини з її людиноненависницькою природою виявилась і в ідеології більшовизму. Глибинну причину цієї опозиції двох світоглядів геніально відчув Ю.Лавріненко, аналізуючи розправу новітньої імперії над світлим стилем української національної революції, що пронизав не тільки мистецтво – ставав ритмом буття («Божественна основа світу – світлоритм, входячи в людське серце, приносить із собою в серце увесь світ, дає серцю силу вибитися із згубної ночі «злопомсти» [5, с.754]), ніс у собі «правду новонародження», визволення від «власної скаліченості й дисгармонії». Суті російської революції як «страшної помсти» усьому світові – «мировому пожару» – протистояв образ української революції «як визволення і об'єднання людини з усесвітом» [5, с.755]. Кривавий процес над українським відродженням – це був процес не просто над мільйонами закатованих чи морально знищених українців, це був процес над Духом нації, що прагнув скинути кайдани рабства, – за висловом Ю.Лавріненка, «асимілювати всю пропасть євразійського комплексу «злопомсти» й залити його могутнім морем світлоритму України» [5, с.779]. Однак, щоб здолати сили національної революції, більшовики вдалися до безпрограшної тактики: «В Україні, – пише Л. Лавріненко, – Ленін мав куди більші труднощі, але зразу намітив усі типові і стихійні риси українського комплексу «злопомсти», щоб забивати в їхні щілини клинці «класової боротьби», оформити їх своєю догмою і організацією та знесилити сили відродження» [5, с.755]. Це коріння насадженого нам духовного рабства виразно побачив і М.Грушевський. Перший президент України і великий її історик писав: «Першим, що я вважаю пережитим і віджитим... се наша орієнтація на Московщину, на Росію, накидвана нам довго й уперто силоміць, і кінець-кінцем, як то часто

буває, справді присвоєна собі частиною українського громадянства. Я вважаю таке визволення від «песького обов'язку» супроти Московщини надзвичайно важним і цінним. Думаю, що не даремне пролилась кров тисяч розстріляних українських інтелігентів і молоді, коли вона принесла чи закріпила духовне визволення нашого нашого народу від найтяжчого і найшкідливішого ярма, яке може бути: добровільно прийнятого духовного чи морального закріпачення. Я, – писав Грушевський, – скажу різко, але справжніми словами: се духовне каліцтво, холуйство раба, котрого так довго били по лиці, що не тільки забили в нім всяку людську гідність, але зробили прихильником неволі й холопства, його апологетом і панегіристом. Таким холопством вважаю ту вірність, ту служебність не за страх, а за совість, глибоку й незбориму, поколіннями виховану, яку українське громадянство виявляло – в одних часах менше, в інших більше – супроти державних, культурних і національних інтересів Росії й великоруського народу» [2, с.10]. Стаття, написана М.Грушевським у 1918 році, мала назву «Кінець московської орієнтації». З позицій сьогодення можемо оцінити, як глибоко крізь розщелини національного гріха в'їлося коріння «москалізму» (В.Барка) у свідомість і підсвідомість багатьох, руйнуючи цілісність національного «Психо-Логосу», провокуючи примноження «комплексу «злопомсти» (анархічної братовбивчої заздрості) і комплексу «вигоди» егоїстичного «хазяйчика» чи кар'єриста, психологічного провінціала і малороса» (Ю.Лавріненко).

Вільний дух, відданий Христові, небажання поклонитися земним ідолам і нелюдським законам, гвалтовно впроваджуваним, – прикмета козацького лицарського світогляду й моделі поведінки, що завжди викликала патологічну ненависть імперських опричників. Згадаймо жахливу сторінку історії вияву «любові» нашого «старшого брата», сторінку, замовчувану для широкого загалу й досі, – взяття військом Меншикова Батурина в 1708 році [7, с.180–120]! Вчитаймося в рядки історичної повісті Б.Лепкого «Не вбивай. Батурин»: «Сеймом плили дошки, колоди, тратви. До дощок і колод поприбивувані або поприв'язувані козаки. Тільки вбрання на них, що власна кров. Це їх червона китайка, заслуга козацька. (...). На тратвах шибениці, а на них козацькі старшини. Чуби їм пообдирали. Висять неначе в червоних шапках. З голов кров червоними поясами спливає на їх голі тіла» [6, с.410]. Чи не те ж саме намагалися вчинити мос-

ковські опричники – наші власні «дядьки отечества чужого» – шляхом запозичених імперських «стратегій» (убивств, катування, брехні, нахабної обмови) зі своїм народом знову? Найсміливішим – тюрми, тортури. Інших – замурувати в темниці страху й переконати, що найкраща життєва позиція – «моя хата скраю». Чи не тому таку сатанинську ненависть у перевертнів викликає вертикаль духу, оце духовне прямостояння, генетично закодоване в українському «Психо-Логосі»? Чи не тут пояснення патологічного бажання чинити наругу навіть над тим, що бодай синекдохально нагадує про козацьку лицарськість (яскравий приклад – обрізаний «беркутівцями» козацький чуб євромайданівця).

Як актуально лунають сьогодні рядки із «Кобзаря»! Справді-бо – «Дух козацької – лицарської волі завіяв для Шевченка світанковою бурєю проти царської ночі й наповнив сторінки «Кобзаря». Відкриваймо їх! Вдихаймо цей грозовий озон свободи: він очистить нашу кров від залишків рабства – перепалить їх. Щоб ми були готові і не проспали час визволення. Щоб вороги знов не обікрали вітчизну з її права на свободу, приспавши і потім збудивши в пожежі, яку розведуть на погибель» [1, с.73]. Однак не забуваймо про гріх «злопомсти», кривавий відблиск якого в Шевченкових «Гайдамаках» нагадує: зло не подолати злом, адже воно веде до «метафізичної безвиході, в якій опиняється народ, що впадає в залежність від твореного ним «страшного суду» [4, с.112].

Світлий світ українського буттєвого ідеалу наскрізь просякнутий теплом Любові. Для нашої релігійної традиції домінантою є любов до Бога, а не страх перед ним. Тому й у Шевченка *«не вопль, не скрежет зуба»*, а *«любов безвічная, сугуба»* («Росли укупочці, зросли») є тим світлосяйним зерном, з якого народжується царство Боже – «світлоритм», за влучним висловом Ю.Лавріненка. Звідси – і милосердя (та ж любов до ближнього), що долає комплекс «злопомсти». Милосердя, бо мило серцю робити добро для іншого, бо, прощаючи, приймаєш його у своє серце. Відтак прощення – найбільша велич моральної перемоги не стільки над своїм особистим кривдником – над «врагом» людським, темним, сатанинським началом. Осяяний цією ідеєю, хоча часто й метаючись між «огненними стовпами» (В.Барка) «Гайдамаків» і «Неофітів», Шевченко торував свій шлях пізнання істини. Свідчення цьому – і три варіанти «Молитви», де емоційно-ви-

бухова домінанта вимоги відплати за зло – *«Царів, кровавих шинка-рив, У пуга кутії окуй, В склепу глибокім замуруй»* – міняється домі-натою «*misericordia*»: *«Злоначинающих спини, У пуга кутії не куй, В склепи глибокі не муруй»*.

Отже, Шевченко не тільки з народної моралі та Біблії знав цю силу, незрівняно могутнішу від помсти та ненависті – сам упродовж власного життя осягав серед сумнівів і болючих запитань до Неба її науку. Усе його духовне життя було пошуком дороги до Істини, хоча «м'ятушим серцем іноді загорявся в бунті, щоб знову прямувати чим-дуж висхідною стежкою» [1, с.113]. І це життя – «життя здійсненого призначення» – дійсно «змодельоване на універсальну модель життя Ісуса» (О.Забужко), бо щирість – відповідність життєтворення й текстотворення митця (*«Ми не лукавили з тобою, Ми просто йшли; у нас нема Зерна неправди за собою»*) – незаперечна. Така агіографіч-ність, «житійність», зреалізована в його долі й слові, дає підстави го-ворити про апостольську, пророчу місію його – прикметно, що Д.Андрєєв у метафілософії історії «Роза мира» увів Шевченка в коло найбільших праведників людства – «Синкліт світу».

Щирість на рівень етичної категорії була виведена у філософії Канта й Т.Карлайля. За Карлайлем, тільки у світі щирих людей мож-лива єдність. *«Не жаль на злого, коло його І слава сторожем стоїть, а жаль на доброго, на того, що й славу вміє одурить»* («П. С.») – розвінчує пана-хлопомана, *«потомка гетьмана дурного»* поет. З гіркотою й болем говорить про панування фарисейства й брехні: *«Мій Боже милий, як то мало Святих людей на світі стало. Один на одно-го кують кайдани в серці. А словами, Медоточивими устами Цілу-ються і часу ждуть, Чи швидко брата в домовині З гостей на цвин-тар понесуть?»* («Подражаніє 11 псалму»). Однак з надією зверта-ється до Бога: *«А ти, о Господи єдиний, Скуєш лукавії уста, Язык отой велеречивий»*. Поетова віра в Господа Вседержителя була справ-ді щира й глибока, і це була віра в Бога Живого (*«Живого, істинного Бога...»*) а не в «ченців годованих» – слуг «візантійства» й імперсь-кого режиму, які словом Божим благословляли найганебніші злочини. Із болем у серці звертався до «ліберальствующих» панів: *«Розпи-нать, А не любить ви вчились брата»!* Картав байдужих і продажних: *«Люде, люде! За шмат гнилої ковбаси У вас хоч матір попроси, То оддасте»* («П.С.»). Молив-благав і своїх сучасників, і ще ненаро-

жденних про «братолюбіє і єдиномисліє» («*А всім нам вкупі на землі Єдиномисліє подай І братолюбіє пошли*»), про звільнення у першу чергу від духовних пут, накладених добровільно на власну душу кайданів, що одних перетворюють в «недолюдів», в «дітей юродивих», інших – у заложників гріха «злопомсти»: «*розкуйтеся, братайтеся*», «*схаменіться, будьте люди*». І тоді «*забудеться срамотна давня година*»...

Усім земним царям і царькам, усім, хто з хамською погордою вивищується над власним народом, обдираючи його, всім фарисеям і лицемірам, «підбрехачам чужої правди», владолюбцям й ідолопоклонникам, тим, хто схиляється перед мамоною та чинопоклонникам, зусібіч обліпленим купленими званнями й нагородами, «кар'єристам-міщанам, що свій маленький добробут схильні ставити понад усі вартості землі і неба» (Ю.Лавріненко) – усім тим, що руйнують здоровий дух нації, Шевченко нагадує: «*Умийтеся! Образ Божий Багном не скверніте. Не дуріте дітей ваших, Що вони на світі на те тільки, щоб панувать*». Його «животворче, терпке й гаряче слово» (Д.Донцов) наснажене вищою правдою, бо вчить нас бути людьми, жити, звіряючись на Христову науку, сповідуючи в думках і вчинках щирість, любов, правду, волю, гідність, милосердя. І ця теоцентрична вісь «Космо-Психо-Логосу» «Кобзаря», органічно поєднана з ідеєю нації, во ім'я якої «Шевченко горів і згорів, залишивши, як фізично згасла зоря, своє світло вікам потомним [3, с.27]», виструнчує духовний хребет нації, дає наснагу до дії під знаком високої мети й віру в справді європейське майбутнє України, віру в здійснення українцями свого покликання на землі.

1. Барка В. Правда Кобзаря / В. Барка. – ПРОЛОГ, 1961. – 288 с.
2. Грушевський М. Кінець московської орієнтації // М. Грушевський // На порозі нової України. – К., 1918. – С. 10–11.
3. Донцов Д. Два антагоністи (П. Куліш і Т. Шевченко) / Д. Донцов // Дві літератури нашої доби. – Львів, 1991. – С. 27–29.
4. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу / О.Забужко. – Київ: Абрис, 1997. – 144 с.
5. Лавріненко Ю. Література вітаїзму // Ю.Лавріненко // Розстріляне відродження. – К.: Просвіта, 2001. – С. 753–783.
6. Лепкий Б. Не вбивай. Батурин / Б. Лепкий // Історичні повісті. – Львів: Червона калина, 1991. – 499 с.

7. Павленко С. Жертви погрому // С. Павленко // Загибель Батурина 2 листопада 1708 р. – 2-ге вид. – К.: Вид дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 108–120.
8. Ушкалов Л. Тарас Шевченко / Л. Ушкалов. – Харків: Фоліо, 2009. – 122 с.
9. Янів В. Психологічні основи окциденталізму / В. Янів. – Мюнхен, 1996.
10. Гачев Г. Ментальности народів мира / Г. Гачев. – М.: Алгоритм, Эскмо, 2008. – 510 с.
11. Кант И. Из лекцій по етике (1780–1782) / И. Кант // Этическая мысль: Науч.-публицист. чтения. – М.: Политиздат, 1990. – 322 с.
12. Мережковский Д. Свинья Матушка / Д. Мережковский // Павел I. Александр I. Больная Россия: Драма для чтения. Роман. Эссе. – М.: Моск. рабочий, 1989. – 760 с.
13. Эккерман И. Разговори с Гёте в последние годы его жизни / И. Эккерман; Пер. с нем. – М.: Худож. лит., 1981. – С. 102.
14. Элиаде М. Аспекти мифа / М. Элиаде. – М.: Академический проект, 2001. – 239 с.

КАРАЮЧЕ СЛОВО ЛЮБОВИ: ЄВАНГЕЛЬСЬКА САМІСТЬ ШЕВЧЕНКА...

*Хто має ухо, нехай слухає,
що Дух говорить Церквам:
«Переможному дам споживати
від дерева життя, що в Божому раю»
Одкровення Йоана Євангелиста. 2. 7.*

ПРОЛОГ:

Свій дилетантський виступ про Тараса Шевченка розпочну з найпростішого і найзрозумілішого. Сиріч почну з найскладнішого і найнезрозумілішого. Не тому, що такий «*тяжко мудрий*», за Паньком Кулішем. Тому, що сам хочу збагнути. Принаймні, наблизитися до розуміння. Тому за основу візьму ті міркування попередників, які не просто приймаю, а визнаю як стрижневі мого розуміння і сприйняття.

Отож, теза перша, поетична: «*Все йде, все минає – і краю немає. // Куди ж воно ділось? Відкіля взялось? // І дурень, і мудрий нічого не знає. // Живе... умирає...*» (Т. Шевченко «*Гайдамаки*»);

Теза друга, апокаліптична: «Вам же говорю, іншим, хто в Тіятирах, які не мають учення того, котрі, як кажуть, не знали глибини сатани: не накладаю на вас іншого тягара; тільки той, що маєте, держіть, поки прийду. Переможному, і хто зберігає до кінця діла мої, – дам тому владу над язичниками, і пастиме їх жезлом залізним, мов посудини гончарні скрушаться, – як я теж одержав від Отця мого; і дам тому зірку досвітню. Хто має ухо, нехай слухає, що Дух говорить Церквам» (**Одкровення Йоана Євангелиста. 2. 24–29**);

Теза третя, суб'єктивна: «Велетенське явище нашої культури й новітньої історії нашого народу, явище, що його обіймаємо прізвиськом Шевченка, є занадто велике і складне, щоб по-старому підходити до нього з примітивними засобами святочної лірики з вчорашньої просвітянської традиції... Височина цієї постаті, виростаючи на очах покоління все вище й вище, змушує одночасно й нас до постійного зросту, вимагає й від нас постійного напруження духу, постійного викладання духової енергії. І може, саме в цьому корениться найглибша таємниця цього єдиного в своїм роді поета, що являє собою ніби мікрокосм нації, що стається її серцем і душею, вулканічним джерелом її життєвих сил, врешті її судьбою, її призначенням» (**Євген Маланюк. Шлях до Шевченка**).

ОСНОВНА ЧАСТИНА:

Письменниця Галина Пагутяк у статті «Шевченко у зоні культурного лиха» (http://zaxid.net/home/showSingleNews.do?shevchenko_u_zoni_kulturnogo_liha&objectId=1279417) ставить питання екології культури, взявши за основу ставлення українського загалу до Шевченка. Її міркування зводяться до таких тез:

1. Правляча еліта у періоди нагромадження чи застою зацікавлена у збільшенні кількості посередньостей, конформістів;

2. Постколоніальна культура, яку ми маємо в Україні, потребує пасіонарності, а не політкоректності (під пасіонарністю Галина Пагутяк розуміє вимогливість до себе і бажання творити заради майбутнього, а не лише для ринку, а також готовність і відвагу декларувати культурний патріотизм і захищати його при потребі);

3. Новітні культуртрегери зрікаються принципу історизму в мистецтві. Причому основні інстинкти звільнюються від табу, і на них вибудовується Вавилон масової культури. Тільки мертві не соромляться, отже, культура – мертва;

4. Відсутність творчого мислення, тести на політкоректність і толерантність, перервана внаслідок нівелювання принципу історизму традиція – це наче три коні Апокаліпсису культури. Четвертий, найстрашніший – це тотальна комерціалізація всієї світової культури;

5. Країна з недавнім колоніальним статусом не має права дозволити собі розкоші витратитись на масову культуру, ігноруючи при цьому середню і високу. Тому що вона стає в такому разі жертвою нової культурної експансії, яка плавно перейде в експансію політичну.

Який це має стосунок до Шевченка? Безпосередній. Тому що наші щорічні ювілейні намагання зацентрувати розмову на Шевченкові є нічим іншим як неусвідомленим бажанням перетворити Шевченка в поета для юрби. Себто перевести його в розряд такого собі патріотично-революційного масовика.

Що маємо в результаті?

Кожного року говоримо про Шевченка. Говоримо, справляючи вкотре похоронний обряд з надією, що не воскресне. Обливаємо словесним брудом. Ставимо пам'ятники, мовби незграбними ідолами намагаючись запечатати Слово. Пам'ятники і танці. Співи й урочисті віче. Слово, «вогонь в одязі слова» суть небезпечне. Обпалює. Спалює. Не гріє... Скільки похоронних обрядів і заклинань чинимо. Скільки «слів-полови» розкидаємо з єдиною надією: умри. Не умирає. До 300-літнього ювілею Шевченка, так виглядає, єдиним українцем, якого не зламають, не куплять, не перепродадуть і не зрадять, залишиться **Тарас**. На небі, на небі над Україною, з'являтимуться слова, які жоден ворог, жоден супостат не зможе зітерти. Ці слова палитимуть, ці слова битимуть навідліг, ці слова каратимуть. За всіх. За мертвих. Живих. І ненароджених:

*Нема на світі України,
Немає другого Дніпра,
А ви претесь на чужину
Шукати доброго добра,
Добра святого. Волі! волі!
Братерства братнього! Найшли,
Несли, несли з чужого поля
І в Україну принесли*

*Великих слів велику силу,
Та й більш нічого. Кричите,
Що бог создав вас не на те,
Щоб ви неправді поклонились!...
І хилитесь, як і хилились!
І знову шкуру дерете
З братів незрячих, гречкосіїв,
І сонця-правди дозрівать
В німецькі землі, не чужії,
Претесея знову!..Якби взять
І всю мізерію з собою,
Дідами крадене добро,
Тойді оставсь би сиротою
З святими горами Дніпро!*

(«І мертвим, і живим, і ненародженим...»)

Шевченка уярмили в українському гетто свої доморощені українці. Здається, що простішого. «Хохли» з галичанами тішаться своїм українством. Говорять про світову славу Шевченка. Від Пацикова до Загвіздя. Від Парища до Парижа. В українському гетто. З українським борщем і українським салом. З українськими піснями, і танцями. Суцільним гопаком на велелюдному похороні Українського Слова. І лише Моринці, благословенні Шевченкові Моринці, вкотре доводять, що немає Пророка в своєму краї, забороняючи на святкуванні 2013 року читати вірші Шевченка як революційні й незручні для сьогоднішньої влади:

*...О святая!
Святая родина моя!
Чем помогу тебе, рыдая?
И ты закована, и я.
Великим словом божью волю
Сказать тиранам – не поймут!
И на родном прекрасном поле
Пророка камнем побьют!
Сотрут высокие могилы
И понесут их словом зла!
Тебя убили, раздавили;
И славословить запретили
Твои великие дела!*

*О божже! сильный и правдивый,
Тебе возможны чудеса.
Исполни славой небеса*

*И сотвори святое диво:
Воспрянуть мертвым повели,
Благослови всесильным словом
На подвиг новый и суровый,
На искупление земли,
Земли поруганной, забытой,
Чистейшей кровию политой,
Когда-то счастливой земли.*

(«Тризна»)

У 1946 році в статті *«Тарас Шевченко як поет нації»* Віктор Петров порівнює *«Кобзар»* Шевченка із Біблією, вказуючи на універсальну енергетику впливу цих вічних книг: *«У чому духовна сила Біблії? У тому, що кожна людина, звертаючись до цієї книги – священної книги людства, – знайде в ній втіху, моральну пораду і підтримку. Почує себе визволеною.*

У чому духовна сила «Кобзаря» Шевченка? В тому, що український народ у кожен годину своїх жорстоких життєвих випробувань, звертаючись до цієї книги, знайде в ній відповідь на кожен рух своєї думки і відгук на кожен порив свого серця. Пророча сила Шевченкового «Кобзаря» потрясає. Це міфічні «Сивіллині» книги давніх античних народів. Правдиві книги буття українського народу». Від написання цих слів минуло трохи більше 65 років. Чи можемо ми сьогодні ствердити подібне? Так. Для одиниць. Для більшості – се туман, слова, незрозумілі, далекі, чужі:

*Доборолась Україна
До самого краю.
Гірше ляха свої діти
Її розпинають.
Замість пива праведную
Кров із ребер точать.
Просвітити, кажуть, хочуть
Материні очі
Современними огнями.
Повести за віком,
За німцями, недоріку,*

Сліпую каліку.

(«І мертвим, і живим...»)

Як тільки не намагалися принизити Шевченка. Найстійкіший міт: Шевченко – «малокультурна і безвольна» людина. Одним із перших цю думку висловив «чудернацький» Драгоманов. «(...)не було в нього [Шевченка], – твердить сей українофільствующий європейський ліберал, вихований російською імперською культурою, – ніякого системного погляду на життя й працю, який дає тільки систематична ж наука. А її то й не було в нашого кобзаря. (...) А Шевченкові треба було образования чоловіка взагалі й письменника взагалі». («**Шевченко, українофіли і соціалізм**»). А в полеміці із Борисом Грінченком Драгоманов іде ще далі й робить химерний у своєму космополітичному невігластві висновок: «Се був тільки матеріал великого поета!» («**Листи на Наддніпрянську Україну**»). І хоча відповідь Бориса Грінченка була гідною, вона загубилася у хорі **хулителів**: «Ми певні, що в українській літературі з'явиться ще багато діячів, рівних Шевченкові талантом, але не буде вже ні одного рівного йому своїм значенням у справі нашого національного відродження: будуть великі письменники, але не буде вже пророків» («**Листи з України Наддніпрянської**»).

І навіть, здавалося би, контраргумент-факт Євгена Маланюка про «культурного» Пушкіна і «малокультурного» Шевченка мав би закрити тему, але у нас досі не втомлюються маніпулювати нею: «Отже, **культурний** Пушкін залишає ... «Гавриліяду», а «малокультурний» Шевченко досягає духових висот у своїй «Марії». Такою є **справжня** культура, бо справжня культура завше **органічна**, явище **виростає** з національної суті, підіймаючись потім до вселюдських висот» («**Репліка**»).

Шевченко у своєму національному горінні вимовив (вимолив) такий патріотичний згусток любови/ненависти, що фактично закрив патріотичну тему в українській поезії раз і назавжди. Принаймні доти, поки українство не втілить своєї Золотої Мрії – НАЦІОНАЛЬНОЇ ДЕРЖАВИ-РАЮ. Усі намагання української поетичної мови увиразнити патріотичний мотив приречені завжди на вторинність. Цьогорічне відзначення Шевченківською премією Леоніда Горлача, цього типового небездарного віршотворця-шістдесятника лише увиразнює моє твердження. Критик Андрій Дроздан навівши катрен поета:

*Держава – зло, коли чужі державці,
манкурти, яничари й гендлярі,
які, народ тримаючи в удавці,
поклони дружно б'ють своїй зорі.*

*До нас уже приходили варяги.
І де вони? Але народ живий!
От тільки жаль, що розуму й відваги
йому не вволив досвід віковий. –*

приходить до сумного висновку-характеристики поетичної манери сучасного автора: «два катрени, написані монотонним ямбом і заповнені патріотичними кліше. Жодного свіжого образу, лише мімікрія під поезію. Зміст і риторика цього тексту також позбавлені глибини та логіки» (<http://litakcent.com/2013/03/09/ne-zrja-premijovanyj>).

А все тому, що українська сучасна патріотична поезія в своїй традиційній більшості не змогла змінити мову почуттів, залишаючись у силовому полі шевченкової енергетики. Тому патріотична поезія може залишатися декларативною, мітинговою, але щоб залишатися поезією, їй потрібно шукати інших можливостей мови, на які вона поки що неспроможна.

Той же Віктор Петров дав ключ до розуміння Шевченкової поезії: «Він діяв у поезії як руїнник. Замість писати вірші ямбами, хорями, дактилями, згідно з усталеними нормами метрики, він писав їх фантастичними, своїми власними, жодними підручниками віршоскладання не передбаченими розмірами. Умовно коломийковими й умовно колядковими. Він писав так, як пишуть неукі. Отже, як ніхто перед ним» («**Естетична доктрина Шевченка**»). І ще звідси ж: «Поезії Шевченка не були зразками сліпого письма. Власний творчий досвід він зводив на ступінь власної теорії. Теоретично творчість Шевченка була так само повноцінна, як і Гете» (**там само**).

Шевченко залишається незручним для будь-якої влади в Україні, яка ігнорує народну візію Держави і Державного управління. І справа навіть не в тому, що влада є українською чи антиукраїнською, остання лише посилює національну ненависть, випрямляє національний хребет у гноблених і перетворює українофілів у націоналістів. Справа у будь-якому прояві/вияві народної кривди з боку провладної меншости. Розуміння цього світоглядного парадоксу, якого Шевчен-

ко називає «*правдою-заповіддю*», є одним із світоглядних ключів до феномена Шевченкової поезії, у тому числі й до такої нібито контроверсійної поеми «*Гайдамаки*».

Зачитавши на народному віче, присвяченому 199-річниці від дня народження Тараса Шевченка, вірша «*Бували війни й військовій сварі*», написаного 26 листопада 1860 року, мимоволі я перетворився у такого собі націоналістичного радикала, не маючи на меті видаватися таким:

*Бували війни й військовій сварі:
Галагани, і Киселі, і Кочубеї-Нагаї –
Було добра того чимало.
Минуло все, та не пропало,
Остались шашелі: гризуть,
Жеруть і тлять старого дуба...
А од коріння тихо, любо
Зелені парості ростуть.
І виростуть; і без сокири
Аж зареве та загуде,
Козак безверхий упаде,
Розтרוщить трон, порве порфиру,
Роздавить вашого кумира,
Людській шашелі. Няньки,
Дядьки отечества чужого!
Не стане ідола святого,
І вас не стане, – будяки
Та кропива – а більш нічого
Не виросте над вашим трупом.
І стане купою на купі
Смердячий гній – і все те, все
Потроху вітер рознесе,
А ми помолимося Богу
І небагатій, невбогі.*

Шевченкове слово має здатність змінювати нас. У момент його читання, у момент його слухання ми готові до радикалізму національного, релігійного, світоглядного. Шевченкові ж ішлося про дещо інше. Не радикалізм, а повнота переживання і повнота чину. Звідси відчуття волі, свободи, якого бракує нам, кожному зокрема. Про це відчуття 25-річний Шевченко так писав у листі до брата Микити:

«Учуся малювати ... заробляю ... нікому не кланяюсь і нікого не боюсь, окрім Бога, – велике щастя бути вільним...» (від 15.XI.1839). Але потрібно пам'ятати той засновок, на якому акцентує увагу Віктор Петров: *«Шевченківський націоналізм вільний од гріха глухого і темного, скупого і духовно обмеженого егоїзму. У його прагнення волі для українського народу не було і нема нічого егоїстичного. Волю розуміє Шевченко не як свавілля, а як прояв звільненого духу, великодушність» («Тарас Шевченко як поет нації»).*

Цікавими до розуміння Шевченкової «великодушності» є спогади про нього російського поета Якова Полонського: *«Навіть убрання його – щось вроді жупана і високої шапки – не могло тоді (1860 рік) вразити мене екзотизмом: такі людві костюми щодня попадалися на Невськім (проспекті), як рівно ж – в товаристві, серед пишних пань і фраків... Шевченко зовсім не робив вражіння людини, прибитої долею: він поводився просто і вільно і ніколи не ніяковів, як то буває в осіб, фортуною покривджених і тому опанованих бісом постійної амбітної гризоти. Кажуть, що хитрість – характеристична риса малоросіян; Шевченко в такому разі був різким винятком з загального типу, бо ж він був людиною у вищій мірі нелукавою, загально одвертою й навіть безстрашною в тім сенсі, що його непоміркована мова часто-густо змушувала інших тремтіти за нього або затулювати вуха й втікати... він жив стремлінням і тим козацьким духом, що був його душею... відвідуючи Шевченка, я довідався з його розмов, що він не любить нашого Пушкіна, і то не тому, щоб вважав його за плохого поета, лише просто тому, що Пушкін – був автором поеми «Полтава»: Шевченко дивився на Кочубея щонайменше як на донощика... Даремно я переконував Шевченка, що – з своєї точки погляду – Пушкін мав рацію..., та Шевченко тим сильніше лаяв Пушкіна, чим палкіш я його боронив...»*

Шевченко не був з тих, що легко мирилися з інакодумцями, надто, коли предметом тих думок чи дискусії була його батьківщина» (цит. за: Євген Маланюк «До справжнього Шевченка»)....

Цей спомин російського поета лише увиразнює всю глибину нашого незнання і нерозуміння Шевченка. Ні як Людини, ні як Творця. Не кажучи вже про Шевченка-Пророка, про якого говоримо для відчипного. Бо не хочемо утруднювати своє життя духовим ростом. Матеріальне можна побачити, відчутти смак сатанинської розпус-

ти/спокуси. Хоча незвичну візію людської гонитви за матеріальним, у чомусь суголосну Шевченковій, озвучив молодий івано-франківський поет Богдан Ославський:

*Діти будують
палаци з піску
Чому б не будувати
Палаци з повітря
Тоді принаймні
Не видно
Коли
Вони
Розсипаються*

ЕПІЛОГ:

Тарас Шевченко напередодні свого 200-літнього ювілею залишається одним із Національних Сфінксів, до якого прикута увага, любов і ненависть. Але маємо також зростання суспільної апатії й байдужости до Шевченка, викликані суцільною комерціалізацією культури, яку Галина Пагутяк називає Четвертим конем Апокаліпсису. Сим останнім нагадую слова Йоана Євангелиста: «(...) *І дух, і наречена говорять: Прийди! І хто чує, нехай каже: прийди! Хто спраглий, нехай приходить; хто бажає, нехай бере воду життя даром*» (**Одкровення, 22.17**). Тарас Шевченко залишається відкритим для всіх, хто живе українством і прагне вписати його в матрицю Божого світу. Він відкритий для байдужих і лінивих. Він відкритий для ворогів і недругів. Він відкритий для всіх Мертвих, Живих і Ненароджених, які шукали і шукають Любови і Віри. Шукають тих моральних заповідей, на яких виросла, якими живе, якими виповнена поезія Великого Шевченка.

Шевченкова *євангельська самість* пече. Відлякує слабодухих і вражає невіруючих. Єрихонською трубою Шевченко скликає вірних і відданих. Вибір, як звикле, за людиною. За Українською Людиною.

P.S. У 1938 році, в зв'язку із встановленням пам'ятника, було прийнято рішення про відкриття могили Шевченка в Каневі. Робітники були налякані і вражені, вони побачили живий нетлінний лик Шевченка. Від побаченого декілька робітників збожеволіли. Навіть якщо сприйняти цю історію за легенду, вона є вічним застереженням караючої чистоти Шевченкового духу, Шевченкового слова для ман-

куртів різних мастей і квазіполітичних флюгерів, і вічним джерелом для спраглих в очікуванні Шевченкового пророцтва:

...Буде бите

Царями сіянеє жито!

А люде виростуть. Умруть

Ще не зачатие царята...

І на оновленій землі

Врага не буде, супостата,

А буде син, і буде мати,

І будуть люде на землі...



РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА



СПРОБИ СТАНОВЛЕННЯ НАУКОВОГО ШЕВЧЕНКОЗНАВСТВА

За більше як півтора ста років шевченкознавство накопичило багатий досвід. На загал воно являє собою грандіозну аналітичну панораму, в якій на передньому плані проступає кілька «головних» способів пізнання феномена Тараса Шевченка, або дослідницьких стратегій, – причому й таких, що засновані не на художніх, літературознавчих чи, скажімо, історичних істинах, а на ідеологічних, політичних або «класових» принципах і кліше з неминучими при цьому приховуваннями справжніх поглядів і первоначал поета, а часто й заміною їх власними чи ж корпоративно-вигідними. Панівним донедавна у нас був підхід, устійнений на «лівій» теорії, підмурівок якого заклав ще Михайло Драгоманов.

Постать і художня спадщина Тараса Шевченка займала чільне місце в його науково-публіцистичному дискурсі. Загалом про Кобзаря він написав понад 50 праць, не враховуючи публікацій листів і біографічних матеріалів [12, с.22]. Така пильна увага до національного генія не випадкова: у другій половині ХІХ століття домінантне становище в шевченкознавстві займали власне націоналістичні інтерпретаційні моделі. Михайло Драгоманов як явний антипод і непримиренний ворог подібного методологічного «риштовання» самою душевною поставою своєю не міг терпіти такого ганебного і принизливого особисто для себе «вихідного» статусу. Вкрай важливо було протиставити їм щось якщо не рівнозначне, то таке, що ферментоване на іншій ідеологічній заквасці і змогло б похитнути панівні засади. Та біда в тому, що Шевченко не вписувався в «герменевтичне коло» його ідей і прерогатив, отож без очевидного фальшування й викривлень наукової правди не було змоги перетягнути його на свій бік і зробити спільником. Залишалося хіба (хоча й тут важко було обійтися без зауваженого «інструментарію») зазначити – бодай для системи противаг – діаметрально іншу «лінію». При цьому на передній план часто виходив Шевченко не як об'єкт чи предмет аналітичної практики, а як своєрідний інформаційно-комунікативний код, завдяки якому відбувається розширення чи розгортання «свого» смислу, простіше кажучи, інструмент, необхідний для досягнення певної мети й реалізації відповідних їй завдань.

Принагідно Драгоманов апелював до поета в листах і публікаціях на шпальтах тодішніх газет і журналів неодноразово, сказати б, із перших кроків своєї громадсько-політичної активності – відповідно до конкретного задуму й концептуальних настанов. А власне науково-публіцистичне його осмислення як митця і громадсько-політичного діяча почав у середині 1870-х років, опублікувавши в петербурзькій «Неделе» (1874. – № 37) і «Киевском телеграфі» (1876. – 1 червня) дві статті. Та це були окремі зауваги й газетні міркування, що не мали якогось більш-менш помітного резонансу. Узагальненням і значною мірою синтезом усіх попередніх відгуків і рецепцій стала розлога й епатажна студія «Шевченко, українофіли і соціалізм», надрукована в четвертому номері женецького зб. «Громада» за 1879 рік (с. 101–230).

«І скільки ж треба було їдкої злоби, зневаги до ідейного національно-революційного комплексу Шевченка, щоб написати таку наскрізь тенденційну працю, як *“Шевченко, українофіли і соціалізм”*», – відгукувався про неї Юрій Бойко. Дещо «пом’якшена» форма риторичного питання сама дає значною мірою на нього відповідь (щоправда, без конкретного кількісного показника). І далі: «Щоб *принизити поета, Драгоманов намагається довести* некультурність і духовну елементарність Шевченка, звести його національно-революційний пафос на рівень примітивізму» [1, с.68]. Такі інтенції вчений виводив із загального становища Михайла Драгоманова супроти українства: «службове, підрядне значення національного начала», яке виразно проступає і в його публіцистиці, і в усій духовно-практичній діяльності. «Перспектива української національної революції ще більше була чужа Драгоманову, бо вона несла з собою ще глибші перевороти», – додає про наслідки такої ідеологічної постави він [1, с.67, 68]. Звідси, мовляв, і негачія ним поета, звідси його ворожі пристрасті «до ідейного національно-революційного комплексу Шевченка».

Не буде, гадаю, перебільшенням сказати, що цією працею Михайло Драгоманов здійснив широкомасштабну атаку – щонайменше проти Тараса Шевченка. Головними напрямками її розгортання було похитнути його авторитет як національного генія і пророка; знецінити «Кобзар» як художньо-естетичний феномен; і, через два попередні, нейтралізувати, якщо не вдається знешкодити, впливи Шевченка на українську громаду. Кожен із зазначених планів мав, зі свого

боку, широко розгалужену систему конкретних завдань, настанов і підпорядкувань. Мотивів такої постави було кілька: світоглядного, програмово-політичного і психологічного характеру. Однак науково-публіцистична стратегія сягає значно далше і виходить поза межі аналітичної (зі значним ідеологічним нахилом) візії Кобзаря.

Одним із напрямків реалізації інтелектуального проекту автора було підірвати довіру до Тараса Шевченка як воістину «народного письменника», виразника «мужицьких» інтересів, українського світогляду і національного духу загалом. При цьому наукова етика і «культура душі» (Іван Франко) високоосвіченого європейця-інтелектуала зредуковані тут до грубого примітиву й крайньою обмеженості. А втім, можливо, в тому й полягав задум, аби низкою спрощених ходів, недосконалою і грубо «зробленою» аргументацією якомога більше заплутати читача, збити з пантелику, похитнути віру, впевненість, окреслену перспективу. Відразу й не збагнеш, чого тут більше: примітивізму мислення, казуїстичних трюків чи свідомого одурманювання читача.

Наукове крутіство починається вже з загальнотеоретичних зауваг. Поняття «людської породи», мовляв, охоплює багато зовнішніх (мову, одяг, манери поведінки і т. ін.) та внутрішніх (перш за все – світогляд) прикмет. Кожна з них, як, приміром, той-таки світогляд, теж має, зі свого боку, складну структуру, історичну неоднорідність і передбачає водночас суттєві розходження в одному осередкові – зокрема й серед такого порівняно сталого елемента, як селянство, з котрим найчастіше й асоціюється в нас поняття народу («те, що ми звемо частіше всього народом»). Отож досягнути цей «абсолют», парадигматику народного (національного) духу в принципі неможливо. І що означає, зрештою, «письменник мужичий»? – допитувався. – «Чи той, хто пише *за* мужиків, чи *про* мужиків, чи *для* мужиків, чи те, й друге, й третє вкупі?» [3, с.355]. «Хвалителі» Шевченка називають – разом чи окремо – усі три зауважені складники. «Та ми думаємо, що не може бути, щоб хто-небудь міг що сказати за мільйони, навіть сказати так, як говорять мільйони», – одним махом розправляє Михайло Драгоманов із такими, на його погляд, кривотлумаченнями. Тим паче, що кожен автор пише насамперед для себе самого й культурно, інтелектуально та духовно близьких до себе людей, а позаяк селянство ніколи не було рівня творцеві, то «письменників справді мужицьких тепер і бути не може» – окрім хіба тих, що працюють у

навчально-освітній царині. Щоправда, останнім часом, провадив він далі, заявила про себе ціла когорта авторів (а в світовій літературі навіть виникла відповідна «школа»), котрі виявляють цікавість до народного життя і намагаються запровадити адекватний йому («простий») спосіб художньої комунікації. Однак і їх важко назвати «зовсім [...] мужичими». І, як на лихо, Шевченко не належав «до тієї школи письменників *простих* і через те мужичих» (там само). По-перше, тому, що не створив «що-небудь наукове (мова про праці навчально-педагогічного характеру. – *Р.П.*) для мужицтва», за винятком хіба «Букваря южнорусского» (1859), про який був невисокої думки, зосібне через його «звичайну церковщину», «візантійщину» [3, с.362]. А по-друге, більшість його поетичних творів, насамперед громадсько-політичного спрямування, призначені аж ніяк не для селянина і на-вряд чи можуть бути осягнуті його розумом (яскравий приклад такого типу художньої продукції – «Послання до земляків», як називав цей шедевр політичної поезії). Та й неможливо було «писати так, щоб його розуміли однаково й мужики, й пани», бо між цими двома суспільними «організмами» існують не тільки соціальні антагонізми, а й, звісно ж, інтелектуальна прірва. Тому всі балачки про Кобзаря як народного поета не варті виїденого яйця.

Хоча в цьому пункті Михайло Драгоманов дотримувався здебільшого протилежно іншої думки. Так, він не втомлювався нав'язувати суспільності думку про Кобзаря як другорядного і малозначимого з мистецького погляду автора. Ба більше – переконував і читачів, і своїх адресатів з «іномовного» середовища, що весь культурний світ теж так вважає. Натомість палко відстоював погляд про соціальну скерованість і вагу його художнього слова, а також про Шевченка як «вільну людину» – «не лакея», – «п'яна муза» якого не побоялася «плюнути» в гидку пику миколаївської Росії. Відтак усе прогресивне людство повинно цінувати його як «выразителя протеста человеческого чувства украинца против всякой казенной и сословной гадости» і «едва ли не единственного *народного* поэта» [6, с.132–134].

А втім, таке траплялося в Михайла Драгоманова не раз: певні судження, історичні чи творчі епізоди, навіть документальні факти отримували в нього висвітлення, залежно від «поточного моменту», себто від ідеологічної доцільності, політичних планів чи конкретних тактичних завдань. Скажімо, він високо цінував «Історію Русів» і вважав її першим провісником українського політичного лібералізму,

що зродився в надрах конституційних планів Олександра І. Позитивний баланс цього «славного памфлету» визначали, на погляд ученого, також демократичні (ідея звільнення кріпаків) й автономістсько-федеративні інтенції [4, с.433–434]. Але в праці «Шевченко, українофіли і соціалізм» мало не кожна згадка про «Історію Русів» пов'язана з негативними для автора емоціями, а навіть із нервовим збудженням. Це виглядає дещо дивно. Адже і висвітленням подій, і характеристикою головних дійових осіб історичного кону, і провідними ідеями вона відповідала багатьом принципам та ідеалам, прибічником яких був він сам. Та й художньо-творчі апеляції до неї Кобзаря далекі від сліпого наслідування чи запозичень.

Аби зрозуміти таку бурхливу реакцію Михайла Драгоманова, варто, як на мене, виходити з того, що «Історії Русів» він приписував мало не тотальний вплив на творчу свідомість поета і саме в ній бачив головну причину його історичних «збочень». І сам факт того, що ця історіографічна пам'ятка своєю внутрішньою логікою і якимись зачаєними в її структурах ментальними засновками послужила збудником його самотійницької «інфекції», дратував Михайла Драгоманова й налаштовував супроти неї самої. Або ж – що теж імовірно – вона привернула Шевченкову увагу до національної історії, що стала його найвищою «наукою» (отож стала її своєрідною ідеологічною метафорою), яка й спрямувала його думку в річище сепаратизму. З цього погляду не позбавлене резону припущення Омеляна Пріцака, що «Історія Русів» органічно поєднує в собі два пласти нарації: зовнішній, «лояльний до імперії» і внутрішній – «самотійницький». «В дусі ідей західноєвропейського просвітництва автори “Історії Русів”¹ робили натиск на документацію (правдиву та підроблену). Вони розглядали минуле своєї батьківщини (Русів) як незалежну західноєвропейського типу націю, яка, будучи суверенною державою, забезпечила свій нейтралітет політичними договірними союзами з сусідами та міжнародними договорами», – стверджує природу «самотійницького» вислову-пам'ятки [11, с.12]. Саме оцей внутрішній, базований на документально-історичному обґрунтуванні політичної неза-

¹ Омелян Працак вважає їх «нащадками козацької старшини, що діяли як у Петербурзі, так і на території колишньої Гетьманщини» і належали до українського таємного товариства. А створили вони «Історію Русів», за його припущеннями, десь між 1815 та 1828 роками [див.: там само]. Сам Михайло Драгоманов, до слова, спочатку дотримувався думки про Миколу Репніна як імовірного автора пам'ятки [3, с.351], а згодом схилився більше до Василя Полетики [4, 1, с.433].

лежності України план викликав, найімовірніше, упередження, спротив і внутрішньо-суб'єктивний «лемент». Тим паче, що він ідейно запліднив (через Шевченкове посередництво) і весь український національно-визвольний рух.

Ще помітніша залежність аналітичної практики Михайла Драгоманова від ідеологічних установок, якщо порівняти висвітлення тих самих фактів у працях різних настановних систем. Тоді те, що раніше виглядало нікчемним і негідним уваги, могло бути піднесене на небачену височінь, а там, де не вистачало необхідного емпіричного матеріалу, тепер, наче за помахом чарівної палички, являлося на очі. І не біда, що вони не безпосередньо стосувалися предмета розмови, – опосередковано теж можуть прислужитися справі. Тоді й уся тема Шевченкової «школи» набувала протилежно іншої концептуальної розв'язки.

Приміром, із очевидним задоволенням і, сказати б, смакуючи цитував Михайло Драгоманов сторінки споминів письменника й етнографа Олександра Афанасьєва-Чужбинського про товариство «мочемордів», обмежуючись короткою реплікою-коментарем: «Тепер, читаючи такі оповідання, всякий здвигне плечима, коли ще не гірше. І справді, компанія для українського кобзаря неабияка» [3, с.351]. Ніби й не знає університетський професор, що, крім «товариських учт», «вони, усі високоосвічені, віддавалися літературним, науковим та мистецьким справам. Дискутували про важливі проблеми та приводили в дію спільні творчі плани» [11, с.15]. Зокрема, його «генеральним обозним» був Микола Маркевич, «один з найкультурніших людей тогочасної України» (Олександр Оглобін), автор п'ятитомної «Історії Малоросії», а «військовим осавулом» граф Яків де Бальмен, офіцер-художник, який разом зі свояком Михайлом Башиловим зробили кожен по 39 ілюстрацій до рукописного «Кобзаря» Тараса Шевченка, переписаного латинським шрифтом, що мав бути виданий у Західній Європі. Зрештою, сам факт обрання Шевченка, якого вся освічена публіка, однаково російська й українська, та літературна критика вважали найбільшим тодішнім поетом, «гетьманом» цього товариства, говорить не лише про його авторитет у середовищі української інтелігентної верстви, а й про статус і характер самого «ордену». Це був у певному сенсі «лівобережно-російський» варіант польського «подільсько-волинського» балагурства, «король» якого Антін Шашкевич став предметом наукового аналізу Івана Франка,

який вважав балагурство (й аналогічні до нього «карнавальні» форми розгульного життя) «за елементарну, мало свідому, а часто цинічну реакцію против усієї тої фальші шляхетсько-панського життя, що виробилася віками» [17, с.131–132].

Одначе, як впливає з «Листів на Наддніпрянську Україну», серед українських знайомих і приятелів Тараса Шевченка були не одні лише «мочеморди» й карикатурно-відразні типи на кшталт тих, хто «вільнодумствує в шинку», а й високоосвічені, а навіть ліберально налаштовані інтелігенти, які мали в своїх книгозбірнях кращі зразки європейського письменства і самі вживали активні заходи до увічнення в слові української минувшини². Очільники такого вільнодумно-поступового українства названі ті самі (Рєпнін, Капністи, де Бальмен), але тепер їх залучено в контекст європейського політичного руху, а також зазначене широке «тло». Та й у товаристві Закревського «були люди, котрі їздили за границю, читали європейські ліберальні книги й газети» [4, 1, с.451]. Хай там як, а «геній Шевченка мав дечому навчитись і від таких панів, котрі бачили світа й знали більше, ніж він» (там само). Тепер уся ця «широка» фактографія й цілком інша система аргументації знадобилися Михайлу Драгоманову, аби довести, що не варто виводити «нормальну національну свідомість» лише від Кобзаря як геніально обдарованої творчої особистості (при цьому щодо останнього тенденція залишається незмінною: применшити його роль в інтелектуальній історії України), що й перед ним у цьому напрямку багато було вже зроблено (серед інших названо думи й поеми Кіндрата Рилєєва, «Полтаву» Олександра Пушкіна) і що «до самих останніх часів свідомих демократів було більше з панів, ніж з мужиків» [4, 1, с.452]. Не викликає сумніву, що «не з однієї геніальності вийшла національна свідомість і народолобство Шевченка» і що впливала на цей процес ціла «сума елементів», зокрема й ліберально-демократична традиція українського панства. Та невже він цього раніше не розумів?..

Адже в праці «Шевченко, українофіли і соціалізм» зводив усе в феномені Кобзаря лише до «незвичайної вроди», як називав поетичний талант, та до його «мужицтва». Останнє, що й забезпечило відповідне громадсько-політичне звучання, охоплювало дві складові: соціальне походження і «свій розум». А поняття таланту, художньої

² Саме в такому ліберально-демократичному середовищі, на його переконання, була створена «Історія Русів» [4, 1, с.433–434].

обдарованості, як впливає зі сказаного нижче, Драгоманов уживав у розумінні природного дару, художніх задатків³, хоча насправді вони передбачають і ті складові або ж їх структуротворчі начала, яким він відмовляв поетові, зокрема навчання і виховання [10, с.34–65]. Загалом же був, за його твердженнями, неуком, і «те нецтво пошкодило дуже Шевченкові, і як письменникові, і як громадянинові» [3, с.354].

Отож змістове (власне – логічно-концептуальне) осердя аналітичних реляцій Михайла Драгоманова фокусує думка про відсутність в Шевченковому світогляді належних, суголосних потребам дня інтелектуальних підвалин («школи») Такі просторікування про поетову неосвіченість не витримують критики. Бо «вже через два роки після викупу з кріпацтва 26-літнього Шевченка трактували як рівного собі у найвищих колах Петербурга, зокрема в інтелектуальних. Серед його нових знайомих бачимо поетів, художників, музик, митців сцени, журналістів, письменників, вчених-професорів, військових, бюрократів. Між ними чимало з титулованої аристократії» [11, с.10]. Навряд чи хтось із них захотів би приятелювати з неуками. Знав він, усупереч твердженням Михайла Драгоманова, й новітні тенденції в світовій філософії й політичній економії, а також сучасні йому політичні рухи й революційні теорії, зокрема вчення соціалістів-утопістів Анрі Клода Сен-Сімона, Роберта Оуена й Шарля Фур'є, однак не вважав їх думки найвищим здобутком людського розуму, вартими будь-яких інтенцій.

Михайло Драгоманов має рацію хіба в тому, що Шевченко не потрапив під вплив жодного з названих авторів, їх образів, ідеологем, концепцій, теорій, світоглядних настанов тощо, і «видимих» слідів запозичень чи наслідування (окрім хіба народнопоетичних скарбів) у його творчості годі віднайти. Вона являє собою міцно злютований і гармонійно скомплікований монолітно-художній комплекс, складники якого можна виявити лише під час теоретичних дескрипцій. Це вдалося домогтися завдяки складним і невидимим для стороннього ока синтетично-акумулятивним процесам у внутрішній суб'єктивності, внаслідок яких усі ті ідейно-концептуальні й художньо-естетичні «струмки», «течії», «потоки» органічно «переплавилися» у творчій природі, злилися від могутнього подуву творчого духу в єди-

³ «Врода ж, звісно, діло велике, як і «свій розум», та тільки й врода росте як слід, і «свій розум» іде, куди треба, коли їм помагає *спільний розум* найліпших людей часу в усьому образованому світі» [3, с.354].

ну систему світоглядних орієнтирів, структур і пріоритетів. А до окремих «елементів» її вдавався лише, що так скажу, за потребою, тобто відповідно до художньо-естетичних завдань.

Такий органічний світоглядно-творчий синтез став можливим завдяки існуванню в свідомості міцних «опор» у формі стійких засадничих засновків. І не суть важливо в цьому контексті, чи вважати-мемо їх вродженими, чи набутими (скоріше за все, обидва рівні накладалися, зливалися воєдино), а також те, які конкретно чинники їх структурували (залишу це для спеціальних досліджень), – сам факт їхнього існування забезпечив можливість формування такої природно-органічної і послідовної світоглядної і художньої парадигми.

Для Драгоманова це було всього-на-всього «нахапаною (з академічної лектури, з Біблії, «яку товк у дяка й яку підновили йому приятелі київські», з української минувшини, «Історії Русів» і т. ін. – *Р.П.*) наукою маляра», елементами якої щедро, але без будь-якої системи, абияк, поет аплікував свої твори. При цьому гамузом «наосив» і «безбожно переплутував» конфедератів, аполлонів, ессеїв, колізеїв, ченчіїв тощо, «так мало знаючи й історію, й саму міфологію» [3, с.354, 356]. Критик і думки не допускав, що красне письменство не вимагає систематичного викладу і логічного окреслення думок і почуттів, що воно має свою, художню логіку і свої форми стосунків з інтелектуальним «антуражем».

У якийсь момент Михайло Драгоманов у запереченнях концепції Шевченка як народного поета ніби відчув, що, як кажуть, передав куті меду, і взявся поправляти власну думку, буцімто в його творах немає «простих картин». Насправді вони трапляються, причому «іноді такі прості, що справді їх може розуміти найпростіший, неписьменний чоловік». Ними буквально переповнений увесь його чималий «неполітичний» літературно-мистецький доробок. Усе ж про ті твори «треба сказати, що вони вийшли простими більше ненароком, ніж нарочком, більше через натуру поезії (яка все тягне до простого), ніж через школу поета, яка була всього менше проста», – одразу ж додає критик після такого визнання [3, с.356]. А «школа», вихованцем якої був Тарас Шевченко і «родових плям» якої позбутися до кінця життя не зміг, мала в основі своїй творчий досвід «Жуковського, Козлова і т. ін.» і опиралася на романтичні принципи образотворення з їх «незвичайними», «сильними» героями і «винятковими» ситуаціями, що аж ніяк не сприяло «оновленню» літературних форм і «натуральному»

письму. Тому навіть у творах почасти реалістичних, як-от: у «Катерині», «Гайдамаках», «Відьмі», навіть у «Наймичці» («найпростішій і найреальнішій із усіх його поем») багато мелодраматизму, а з-поміж мистецьких пріоритетів автор надавав перевагу алегорії, «противній поезії» («Великий льох») і «темним словам» (здогадно – художній багатозначності й сугестивним чинникам естетичного впливу), як, наприклад, у поезії «Радуйся, ниво неполитая...». А все тому, не втомлювався повторювати критик, що поет лишався байдужим до новітніх віянь не те, що в європейському суспільно-політичному і літературно-художньому просторах, а навіть до російської «соціальної белетристики» першої половини 40-х років чи пізнішої «соціальної школи» (натуралізму і критичного реалізму), котрі, симпатизуючи принципам утопічного соціалізму Роберта Оуена, обґрунтовували характер, поведінку і спосіб буття людини соціологічними детермінантами («грунтом, на якому зростала, й тими порядками, при яких живе»), вдавалися до «звичайних», а отже, типових «речей» (матеріалу, характерів, обставин); уже тим зображувана реальність «не тільки показувалась правдивішою, а ще більше вражала громаду, підбивала її проти порядків, а не проти незвичайних злочинців» [3, с.357]. Нічого цього Тарас Шевченко не знав і «до думок натуральної й соціальної школи ніколи не вибивсь». Не допомогла й літературна критика, бо «своєї», передової, яка змогла б сягнути рівня Белінського, не було, а самого «неистового Виссариона» ні сам поет, ні українці не поважали: одне, що «не підросли до нього» через свій історичний провінціалізм, а інше – сам він, «збитий московською казньонщиною й гегелівською державністю, не хотів знати “письменства провінціальної породи”» (там само). Тому й дійшло, що «часами аж жалко дивитись, як поет по-дитячому не вміє справитись із живими людьми й картинами дійсного життя (напр., в “Сотнику” або в “Сні”, хоч би картина царського двору, особливо в тім місці [...], як цар “підходить до найстаршого ... та в пику” і т. д., або як “Ірод лиже в ліктора халяву та приносить півдинара, щоб випити” і т. ін.» [3, с.358].

Коли читаєш отакі ось оцінки й характеристики Михайла Драгоманова, то складається враження, що університетський професор (та ще й начебто лідер цілого українофільського крила) не має елементарних уявлень про художню умовність, якщо дозволяє собі говорити про алегорію (а заодно й про інші художні засоби) як чужі поетичним артикуляціям, а барвисту, гротесково-поліфонічну сцену

зі «Сну», яку Іван Франко невдовзі (1881) назве «картиною генерального мордобиття», котрою автор «змалював [...] безграничну сваволю царя, не зв'язану ніякими правилами, а найменше правилами здорового розуму» [19, с.148], вважати кволою й жалюгідною з мистецького погляду. Про наукову аргументацію чи об'єктивність і згадувати не варто. Лише коли-не-коли відчуття того, що перебрвав міру, стримує від нагнітання критичного пафосу, заставляє Драгоманова робити уточнення й корекції, пом'якшувати судження, але тоді він вступає найчастіше в суперечність із самим собою і зі своїми попередніми твердженнями, виявляє непослідовність у міркуваннях і доходить деколи до казусів і абсурду. Та це його, здається, мало турбує, і він лише сяк-так, лінькуватю й нехотя, береться згладжувати крайнощі, випинаючи при цьому нові сентенції й «крилаті фрази».

Так, ніби схаменувшись, що зайшов занадто далеко в запереченнях «натуральності» й правдоподібності багатьох Шевченкових малюнків (а на це вказує навіть кількість прикладів, покликаних обґрунтувати одне й інше положення), він виправляє себе (фігура епанортози) і навіть доходять до повної відмови від щойно висловленої думки (апофазії), обмежуючись пояснювально-рятівним «поминувши все те». Бо ж знайде таки читач (за його власними визнаннями) при бажанні – незалежно від його соціального положення, стану й рівня освіченості – і «найживіші картини щоденного життя» (багато сцен із «Наймички», «Садок вишневий коло хати...», «Тече вода з-під явора...»), і правдиві образи представників найрізноманітніших соціальних груп, станів і класів, і зображення багатьох суспільних структур з їх порядками, болячками, антагонізмами (власне людськими, соціальними, національними, «загальнонародними» і т. ін.), причому подані вони – від правди не втечеш – «найпростішим, найреальнішим способом». «То знов-таки подарунок природи поета, а трошки, звісно, й часу, од духа якого не міг уже втекти й наш поет, – та не з тієї школи, з якої він вийшов і з якої не вміли вивести його земляки, громада, критика» [3, с.358]. А трохи нижче цю ж думку вчений дублює: «Ті перли, які дав нам Шевченко як поет, він дав нам сам од себе, більш наперекір своїй школі й своїм письменним землякам, ніж дякуючи їм» (там само). Така ітерація, гадаю, не випадкова. До твердження про джерела низького освітнього і загалом культурного рівня (відсутність належної «школи») Тараса Шевченка в українській громаді й українофільському русі Михайло Драгоманов

повертався, як можна було переконатися – і така тенденція зберігатиметься й надалі, – неодноразово: то за принципом редуплікації, то синонімічної варіації, то в ще інший спосіб.

У стилістиці є група фігур, які називають ітеративними, або плеонастичними: повторення в певній позиції слова або звороту. Гадаю, що в студії «Шевченко, українофіли і соціалізм» за бажання можна знайти чи не всі з-поміж тих (а це понад два десятки), які виділяє Ігор Качуровський. Саме вони – як стилістичний прийом чи композиційний принцип – домінують у структуруванні цього науково-публіцистичного тексту. На думку фахівців, вони є «засобом підвищення ступеня важливості» [15, с.38]. Та в Михайла Драгоманова, далєбі, значущість фігур повторення перевершує практичні й стилістичні потреби. Тут навіч міфологічна «стихія повторюваності» (Михайло Стеблін-Каменський). Якщо на позір вони справляють враження засобу архаїчної рефлексії, то логічно в тій-таки «стихії» шукати підспудні мотиви їхнього призначення. У міфології, як відомо, сутність предмета чи явища заміщена його прецедентом, тобто їх творенням (походженням). Таким «поверненням до Начал», себто до основ, вихідних положень і принципів, своєї культурологічної і суспільно-політичної парадигматики і, відповідно, сугеруванням цих «священних сутностей» слід вважати й огранені авторські «технічні» преференції.

Одна з корінних – про обопільний зв'язок і діалектичну залежність між Тарасом Шевченком та українофільством. Її автор інспірує постійно й без угаву, причому щоразу з іншими, часом навіть протилежними акцентами, але найчастіше протиставляє ці дві величини. Задля цього раз ганить автора «Кобзаря», підкреслюючи його негативні впливи, і покладає вину за невтішний стан справ у таборі національної еліти на нього, а в іншому місці – навпаки. Переважав другий із названих радіус розгортання. Своєрідною його квінтесенцією звучить твердження, буцімто «Тарас Шевченко був золотом, яке не було оброблено як слід» не так навіть «через саму нещасливу особисту долю та ворогів», а «далеко більше дякуючи “своїм” приятелям» [3, с.402]. Критик не втомлювався повторювати, що він, попросту кажучи, не міг у принципі бути іншим, бо таким його зробили особливості того ґрунту й товариства, «на якому й з яким мусив жити й працювати» [3, с.387–388; пор. с.383]. Такі судження наскрізно пронизують текст і набувають значення лейтмотивних. Сюжет про зба-

йдужіння земляків до свого Кобзаря, дистанціювання, ба навіть відречення в певному сенсі від нього, коли потрапив на заслання, займає чи не найбільше місця з-поміж «набору» конкретних елементів, що структурують цей смислообраз [3, с.388–393]. Подібно, на думку критика, виглядала справа і в інші періоди поетового життя, тільки тоді в їх словах і діях було більше фальші, облуди й лицемірства, спричинених «модою» на Шевченка в суспільстві. А справжніх, живих почуттів, які б єднали, скріплювали особисті й громадські стосунки і в такий спосіб сприяли росту й зміцненню один одного, мовляв, не було ніколи. Отож «Шевченкові трохи не цілий вік довелось жити без громадської поради [...]» [3, с.390].

Окрім прямих вказівок на існування внутрішньої колізії між Кобзарем та українською громадою, істотну, а може, навіть домінуючу роль у науково-публіцистичному дискурсі Михайла Драгоманова відіграють також логічні висновки й умовиводи. Значно збільшується їх вага у висвітленні зворотного напрямку впливово-активних «хвиль». Багатьма своїми твердженнями й аргументами автор підводить читача до тези про сумні перспективи ідейно-політичного руху, що засадничо опирається на Шевченкові думки й художні експресії. Ця, умовно кажучи, підводна течія пробивається з усієї текстури і, здається, ось-ось стане очевидною, набуде дефінітивного визначення й теоретично-дискурсивного (ба більше – програмового) вираження. Певна річ, що в публічному виступі не міг бути наскільки одвертим, як, приміром, у приватному спілкуванні чи листуванні з друзями, родичами, однодумцями. Але з підтексту проглядає гнівна інвектива, подібна до тієї, яку оприлюднив щодо Івана Франка в одній зі своїх епістол: «О Рутенія! Довго ти ще житимеш, коли такі радикали, як Франко, так багато тебе в собі носять!» [9, VII, с.20).

Натомість за принципом епаноду він у теоретично-дискурсивній формі експлікує в третьому розділі ідеологему «хиб» української громади. Зводив їх до трьох головних пунктів, два з яких вважав «базисними», а третій – «надбудовним». З-поміж основоположних називав насамперед нестачу «широкої науки про світ і людей» й відсутність «впорядкованої спілки (організації) не тільки між купами українолюбців і народолубців по всій Україні, а й між членами одної якої купки з докладним поділом праці» [3, с.402–403]. Це призвело до боязні «сміливого, вільного вчинку (ініціативи) й сили продержати свою дорогу через усі перешкоди, які безпреміно мусило спіткати

українство, та ще й прихильне мужицтву, і які всі його прихильники мусили наперед знати, приносячи “не мир, но меч” у теперішні державні й громадські порядки, що давлять Україну й її мужицтво». Наслідки такої постави сумні, ба навіть песимістичні: не один лише Тарас Шевченко, а все свідоме українство не змогли домогтися своєю працею того, чого бажали, й «привернути до себе всі найліпші сили своєї країни, найширші голови, найгарячіші серця, найосвітніші розуми, яких велика частина розбрелась по чужих кутках, де вони вбачили більше європейства, спільності й вільного вчинку і куди вони понесли й ті добрі зерна, які в них закинуто, та не змогли випестити українство» [3, с.403].

Роман Задеснянський припускав, що це було зроблено, аби приховати сліди своєї «виразної *ворожости*» до Шевченка (5, с.15). Не перечу, що такий мотив присутній у міркуваннях Михайла Драгоманова. Та це був лише один із, що так скажу, його тактичних маневрів і, як на мене, не головний. Особистісні чинники відігравали важливу роль у дієзисі автора «Чудацьких думок про українську національну справу», та все-таки не вони були визначальними. Гадаю, що такий хід мав «вище» (власне – ідеологічне) призначення і вже сам собою формував засадничо-субстантивну «матерію» задуму. Конкретніше кажучи, таким чином мав на меті водночас знешкодити й свого візаві – українофільство. Ідейний наратив у нього розгортається принаймні трьома напрямками. І цю триедину скерованість передає сама вже назва праці: «Шевченка, українофіли і соціалізм». Два перші її «складники» втілюють, згідно з його настановами, відсталість, консерватизм і ретроградство, тоді як третій – прогрес і поступ. Із перших сторінок тексту, а власне – з підтексту, проглядає «крамольна» думка, що неактуальним для сучасної йому історико-політичної епохи є не лише Тарас Шевченко, а й українофільство як свідомо-національний елемент громадського життя й український рух загалом.

Тому й у процесі викладу витримано зазначений «порядок». Прихована думка про внутрішню несумісність, існування глибокої прірви й духовної колізії поряд із їх взаємозумовленістю (така ось своєрідна єдність і боротьба протилежностей) між двома «чоловими» національними організаціями, формує, таким чином, серцевину логічно-концептуальних ходів і рішень Михайла Драгоманова, спрямованих у підсумку на те, аби бодай порушити міцність і монолітність

українського національно-визвольного руху, заперечити в ньому спадкоємність традиції і в такий спосіб підірвати самі його устої.

Інше «жало» поверхнево-аналітичних, а властиво – ідеологічних, інвектив Михайла Драгоманова, як можна зрозуміти, було спрямоване на те, аби понизити національний та історико-літературний статус поета безперервними претензіями до художньої якості його творчого набуtku. Покликаючись, скажімо, на думку скульптора Михайла Микешина й мистецтвознавця Адріана Прахова про новаторські пошуки Тараса Шевченка в галузі образотворчого мистецтва і намагання його «перейти од бюрловсько-академічного класицизму до натурального й рідного йому реалізму», Драгоманов тлумачить це свідчення по-своєму і в іронічно-глумливому тоні: остаточно зробити це, мовляв, не вдалося, а «довелось іноді тільки перемішати класицизм із реалізмом на спосіб “французского с нижегородским”» [3, с.356]. Те ж саме нібито мало місце і в красному письменстві: «вивчивсь писати на Жуковському та на Міцкевичеві», позбутись романтичних оков не зміг до останніх своїх днів. Наслідок – очевидний для автора: механічна суміш «французского с нижегородским». Підтвердження цьому, на його думку, можуть слугувати «Неофіти», що завжди викликали в Драгоманова дразливу реакцію й неприховану ненависть. «Ни понятия вполне свою тему, ни построить пьесы, ни очистить подробности так, чтобы сор от зерна отпал – не хватает у него уменья и вкуса. Да, верно, последнего у него и не было много. [...] Вот хотя бы и “Неофіти” – какая местами шаблонная пошлость и какая мазня и суздальщина», – не добирав слів у листі до сестри Олени Пчілки від 26 грудня 1885 року [цит. за кн.: 5, с.18–19].

Парадокс же в тому, що проблем поетики Тараса Шевченка (а це єдино можливий спосіб досягнути завдання художньої якості) він, скажемо прямо, ніколи й ніде не торкався. Воно й зрозуміло, адже такий аналіз звів би нанівець або навіть вщерт зруйнував всі оті його химерні теоретичні конструкції, концептуальні мудрування й ідеологічні засновки. Отож обмежувався загальними заувагами й сентенціями, а властиво – принагідно кидав у той бік гостро-дотепні шпичаки й дошкульно-глумливі репліки. Характеристичний його вислів щодо «противуцарських стихів Шевченка» останніх років життя (мова насамперед про «Царів»): вони, «*мимоходом кажучи* (курсив мій. – Р.П.), слабенькі по своїй роботі й нерівній манері» [3, с.369].

Трохи довше застановляється Михайло Драгоманов над питанням власне художньої сутності Кобзаря наприкінці другого розділу (чотири сторінки з більше ніж ста за цитованим виданням). Цілком слушно зауваживши, що Тараса Шевченка необхідно оцінювати перш за все як поета і саме з цього погляду дивитись на його суспільну значущість, він знову-таки переводить мову в звичне для себе річище: «недостача сьогочасної європейської праці й науки на нашій Україні» в ті часи, мовляв, не дозволила йому стати понад «найбільш освіченими земляками своїми» і задовольнити їх естетичні смаки й потреби, через що ті вимушені шукати відповідну мистецьку продукцію «по чужих хатах» [3, с.395–396]. Хоча всі підстави для цього були: мав непересічні літературно-творчі здібності, що визначали силу й оригінальність художнього бачення, і «великий розум, щоб самому зрозуміти найголовніші боки життя людського [...]». А ще доля визначила йому народитися серед мужицтва, «найбільшої частини громад людських», в українському «варіанті» якого нестерпні соціальні умови життя не спопелили до останку свободолюбні бажання і в якому живі ще були спомини про самостійне («вільне») порядкування.

Завдячуючи цим прикметам, «справді велика купа картин, змальованих Шевченком, і навіть чимала купа думок, сказаних їм, дуже близько потрапляє в розум і серце людей, які задумуються над найголовнішими справами життя громадського, які нам вказує й саме життя, й наука наших часів, і, між іншим, і новіший соціалізм» [3, с.396]. Із цього погляду виділяв насамперед поеми й ліричні мініатюри, в яких майже зовсім не відчувається авторська присутність і поет «говорить про життя людське картинами» («Катерина», «Наймичка» і т. ін.). Вони прості й доступні для народного сприйняття, а тому мають більшу популярність. Звісно, що їх важко назвати соціалістичними чи революційними, та однак вважав їх «дуже корисними для збудження тих думок, які ведуть людей до того, до чого мусять довести їх усі еволюції і революції, які помагають бути тим, чим мусить бути всякий, і революціонер більш інших, – добрим і чесним чоловіком» [3, с.399]. Натомість «нецензурні» речі в Тараса Шевченка, завперше його політичні поеми й вірші, грішать, на переконання критика, багатьма компонентами. Насамперед вважав їх «дуже не обробленими» й «розтріпанними» (особливо вирізняв щодо цього «Сон» і «Посланіє до земляків»). Головні причини цього бачив у недостатньому шліфуванні поетом своїх писань, а також у відсутності доброт-

них взірців «артистичної роботи» інших авторів. І чим далі (а власне – починаючи від «Гайдамаків») ця сумна закономірність буцімто стає щоразу помітнішою, із чого напрошується висновок про Шевченкову недбалість, легковаження зі словом і переоцінку своїх творчих можливостей (мовляв: для неосвічених земляків «і таке збреше» від «українського Пушкіна»). Додалася також «звичка українських письменників жартувати, прикидуватись дурником, неучком», наслідком чого в Кобзаря стали, згідно його уявлень, недоречні кпини, «перескоки од речі до речі», зокрема від сліз до сміху, поєднання різних чи навіть несумісних способів розмови тощо.

Словом, куди не глянь, усюди впадає в око «нерівність» форми, відсутність цільного й органічного викладу. «Коли ж до нестаранної обробки, та нерівності, та манірності, жарту примажеться ще й цинізм і перемішування старовини з новиною (напр., Біблії з петербуржчиною), то іноді виходять у Шевченка речі, які просто противно читати всякому чоловікові й з літературним образуванням, і з простим смаком», що догледів критик у «протицарських» творах поета, писаних у 1860 році: поезії «І Архімед, і Галілей...», «Саулі», «Царях», а також у «Неофітах» [3, с.397]. Сказане про «необробленість» стосується також «речей і думок» у «Кобзарі». Неприємно вражали Михайла Драгоманова тут передусім численні помилки супроти наукової правди, зокрема історичної. Скажімо, в «Саулі» йдеться про те, як «завелись царі»: жили собі не знаючи горя чи гноблення вільні пастихи, «аж ось лихий царя несе / З законами, з мечем, з катами, / З князями, темними рабами». Хіба можна це «признати правдою»?.. Та ніколи! Як і важко погодитися із зображенням «небувалою Риму за Нерона» в «Неофітах». «В других же творах Шевченка думки нові, широкі, вільні перемішані з особистими або кружковими забобонами, або з думками зовсім старими», – продовжує Драгоманов перелік художніх недоліків у поета [3, с.398].

Отож, коли читаємо в «Великому льохові» після звинувачень російських правителів у запровадженні в Україні кріпацтва й розпродажі українських степів всіляким панам і підпанкам розпачливе «Дніпро, брат мій, висихає, / Мене покидає», то виникає природне запитання: яка ж у цьому вина московських царів?.. А благальні слова з Шевченкової молитви для «чистих серцем» «Коло їх / Постав ти

ангели свої, / Щоб чистоту їх соблюли⁴» спричинили в реципієнта-критика справжнісінький вибух із риторичних питань та окликів: «Що то за *ангели*? Навіщо ті ангели?! Що з ними робити людям, які хочуть “сім’ї нової, розумного життя”». «І так майже на кожному ступню натикаєшся на нерівність, на невпорядкованість думок Шевченка про віру, державу, громаду, про породи людські і т. д.» – завершує він розмову про змістово-формальні «спотикання» поета [3, с.397].

Тому «пускати в народ» їх не бажано та й недоцільно, бо вони заважкі для читацької свідомості й можуть призвести до формування «неправильних», фальшивих уявлень – хіба що з ґрунтовними коментарями й виправленнями фактичних помилок. А оскільки будь-які примітки й покажчики «мало вчені люди» вважають зайвим баластом у книзі, то доречніше буде вибирати з таких творів «найліпші, найпростіше писані й найясніші по думках шматки та вставляти їх у оповідання, які науковим способом навчатимуть про історію України, про державні й громадські порядки й т. ін.». Вони «пречудові і розумом, і мовою, і сміхом, і силою картини, і до того простотою своєю», отож цілком знадобляться на розумовий пожиток для «простих людей». «Та тільки й вони не дають нам уважати Шевченка тим, за що його хочуть уважати: за чоловіка зовсім *нових думок*, навіть і для тих часів, коли він їх писав, а показують тільки, чим би він міг стати в іншому товаристві, яке б справді дало йому *нову європейську науку!*», – без такого загального висновку, який іноді суперечить попереднім судженням, науково-публіцистичний наратив Михайла Драгоманова був би неповним і втратив би свій сенс [3, с.399].

Як видно, він звертає увагу, вважаючи їх художніми незугарностями, поналіплюваними, як кажуть, ні в лад ні в склад, переважно на ті способи і прийоми «техніки поетичної», які ґрунтуються, за Франком, на «силоміць щеплених асоціаціях». Він (Іван Франко) зараховував їх до мистецького активу і доводив, що «поет навмисне завдає труднощі нашій уяві, щоби розбурхати її, викликати в душі те саме занепокоєння, напруження, ту саму непевність та тривогу, яка змальована в його віршах» [16, с.67]. Пізніші дослідження підтвердили правомірність таких інтерпретацій. Зокрема, згідно з виснов-

⁴ Принагідно зауважу, що цитує Шевченкові тексти Михайло Драгоманов некоректно, вносячи свої «поправки» у зміст і міняючи подеколи розділові знаки (пор. хоча б цитовані на с.398 фрагменти).

ками Льва Виготського, психологічні механізми виникнення естетичного враження базуються саме на таких «перескоках», «недоладних перемішуваннях», «розхристаностях» художньої думки, що визначають внутрішньо суперечливі чуттєві потоки, розгортання й зіткнення яких призводить до «знищення змісту формою» і до виникнення в такий спосіб мистецького ефекту [див.: 2].

Особливу лютість і ненависть, що супроводжувалися глумливо-саркастичними коментарями, викликало в Михайла Драгоманова «Посланіє до земляків». Здавалося б, причина зрозуміла. Адже цей твір став «синтезою Шевченкових думок про визволення України, живою програмою для мертвих, живих і ненароджених земляків в Україні і не в Україні, програмою національно-культурною, соціальною і політичною, в якій зовсім виразно зазначена мета, політичний ідеал, означені зовсім певні завдання і подані засоби для здійснення ідеалу. Це *правдивий національний заповіт Шевченка*» [13, с.279]. До цієї характеристики годилося б додати, правда, що означення «зовсім виразно» стосується художнього інструментарію: наскільки він дозволяє «дати» політичну програму і «обов'язковий набір» її складників.

Та не лише це, вочевидь, викликало лютість і шквальні атаки. Як можна зрозуміти, збудником негативних емоцій і роздратування був насамперед оцей ось фрагмент про «німецьку» мудрість:

*Якби ви вчилися так, як треба,
То й мудрость би була своя.
А то залізете на небо:
«І ми не ми, і я не я,
І все те бачив, і все знаю,
Нема ні пекла, ані раю,
Немає й Бога, тільки я!
Та куций німець узлуватий,
А більш нікого!..» «Добре, брате,
Що ж ти такеє?»
«Нехай скаже
Німець. Ми не знаєм».*

У «Чудацьких думках про українську національну справу» Михайло Драгоманов ставив такі Шевченкові оскарження в один ряд із виступами російських соціалістів-революціонерів бакунінського типу проти нікчемності «буржуазних наук», які підтримав багато-хто з тамтешніх народників. «Подібна ж зневага до “науки узлуватого нім-

ця”, котрій протиставлялась “своя мудрість”, продиктувала Шевченкові звісні уступи в його “Посланії”, істинно глупі, і вони, власне, через свою глупоту, котра освящає лінивість нашого мізку, так само стали популярні, як і заклики Бакуніна проти буржуазних наук і шкіл», – писав він, переплутавши і хронологію, і спонуки таких апеляцій, і смислові акценти [3, с.501]. Мотивація ж такого ставлення і таких бурхливих реакцій, на мій погляд, була подвійна чи навіть потрійна. У поемі Тарас Шевченко, сказати б, «посягнув» на європейську мудрість («школу») – святая святих Драгоманівського світоглядного «кола». І не суть важливо, чи слово «німець» поет уживав тут у прямому, чи переносному («чужий», «чужинець») значенні, як припускав Степан Смаль-Стоцький [13, с.282–283].

Та схоже, що за цим поверхнево-видимим інтерпретаційним шаром стоять більш глибокі й присутні пояснення. Річ у тому, що, починаючи з часів Петра I, у Росії дедалі більшої ваги набуває «західний» центр впливу. Німецький одяг, звичаї, порядки, культурні норми стають «своїми» не лише при дворі, а й у суспільстві. Ба більше – державну ідеологію визначає «куций німець узлуватий». Його роль у формуванні російської імперсько-бюрократичної й національної ідентичностей стає визначальною. Відтак поняття «німець» у Тараса Шевченка є синонімом офіційної позиції, а прислухатися до його настанов і підкорятися їм означає законопослушність, хід у фарватері офіційних (російських національно-державних) критеріїв і прерогатив, розчинення власного й національного «я» у великодержавно-шовіністичному «котлі» («І ми – не ми, і я – не я!»).

Михайло Драгоманов не міг не розуміти природу і сутність «німецьких» акцентів Кобзаря. Адже він як історик був свідомим того, що «централістична система політично-адміністративна» в Російській імперії сформувалася «під видимим (варто уточнити: визначальним. – Р.П.) впливом німців» [3, с.533]. Така вразливість і така поведінкова стереотипність властиві політично заангажованим або ж особисто «зачепленим» людям. Отож такі «значущі» рецепції свідчать, що він правильно зрозумів сенс і скерованість тих викривальних глумливо-іронічних інвектив поета. Інакше кажучи, їх об’єктом і адресатом був значною мірою і він сам, належачи до когорти «ненароджених земляків». І не лише тому, що беззастережно перейняв сформований «німцем» громадсько-політичний порядок і систему ціннісних орієнтирів, а й своїми протестантсько-реформаторськими симпатіями й

войовничим атеїзмом («Нема ні пекла, ані раю, / Немає й Бога, тільки я! / Та куций німець узлуватий, / А більш нікого!..»).

Утім таке ставлення Михайла Драгоманова до Кобзаря закономірне й передбачуване. Воно логічно випливає з його тактичних схем, світоглядних та психологічних настанов і стовідсотково вписується в систему його поведінкових стереотипів і в загальний контекст оцінок та характеристик провідних діячів українського руху (Володимира Антоновича, Володимира Барвінського, Бориса Грінченка, Олександра Кониського, Івана Нечуя-Левицького, Омеляна Огоновського, Михайла Старицького, Івана Франка та ін.). Найповніше вони подані в таких, сказати б, класичних пасквілях на українофільство, як «Чудацькі думки про українську національну справу» й «Листи на Наддніпрянську Україну». Про реакцію свідомого українства на першу з названих праць сповіщав свого принципала Михайло Павлик у листі від 21 листопада 1891 року: «Вчора ми з Франком зайшли до Михальчука, що вернувся з Гляйхенбергу (Східні Альпи). Вам [Михальчук] не писав через те, що лютий на Ваші “Чудацькі думки”. Головно, каже, не видно, на який кінець вони писані, писані про все газетним способом, вилаяно українських писателів перед широкою публікою, яка з того може винести тільки: які вони сучі сини» [9, IV, с.234]. У листуванні з друзями, кривнями й однодумцями такі характеристики набагато різкіші й брутальніші. Тут не місце детальніше зупинитись на цьому питанні. Зауважу лише, що багатий матеріал щодо нього можна знайти, зокрема, в праці Михайла Мухина «Драгоманов без маски». А висновок ученого логічний і випливає з наведених ним свідчень: «Це [була] колосальна спроба захисту й утрунтування московських авторитетів в Україні та безоглядне нищення всякої можливості утворити український авторитет, авторитет українського незалежного від московських богів національного світогляду» [7, с.158].

Наслідки ж таких «поученій» та ідейних інстиляцій теж не важко було передбачити, і вони порівняно рано почали даватися взнаки: порушення єдності в рядах національної еліти, схиляння молоді на бік радикальніших і начебто більш поступових сил, поклоніння їй «московським богам». Отой момент перелому і схиляння чаші терезів на бік драгоманівців став помітним уже десь на початку 1890-х років; його вдало відтворено в спогадах професора Аполлінарія Маршинського, котрий, власне, констатує, що чинником, який «відпихав нас ще

дальше від тих людей, до яких ми ще недавно з довір'ям горнулись і які щасливо донесли нас на своїх руках до того дня, коли ми в своїй свідомості вже стали на власні ноги, це було поглиблення того порізнення, що зайшло між Драгомановим і киянами. Появилися “Чудацькі думки” Драгоманова. Вони підогріли нашу опозиційність та далеко, наче на азарт, підстьобнули [...]. Все кругом того в київському житті завертілось якимсь скаженим шабашом відьм і відбилося гостро на душі: ламало й нівечило все те, чим досі жилось і в що вірилось. Перестати шанувати своїх попередніх друзів-учителів я не міг, навіть більше: до декого тягнуло серце. А разом з тим давній пієтет до них розвіявся. Серед товаришів не відчувалось єдності» (Маршинський А. Поїздка в Галичину в 1889 році // Альманах-календар «Дніпро» на 1924 рік. – Львів. – С. 100 [за ст.: 7, 1960, №2, с.164].

Цікаво, що з особливим пієтетом і, сказати б, побожністю покликається на Михайла Драгоманова як на безсумнівний авторитет й істину в останній інстанції російський цензор і автор українофобських памфлетів Сергій Щоголев («Украинское движение и современный южнорусский сепаратизм». – К.: Типографія И. Н. Кушнеревъ и Ко, 1912; «Современное украинство: Его происхождение, рост и задачи. – К., 1914»). До його тверджень і висновків він вдається переважно тоді, коли не вистачає власних аргументів і полемічного запалу в оцінках або ж характеристиках явищ української історії чи національно-визвольних змагань. Зокрема ж, щодо Тараса Шевченка він беззастережно переймає й інтерпретаційну стратегію, і пристрасну риторику, й окремі положення. Услід за Драгомановим він повторює нісенітницю, буцімто поет не мав бажання творити якусь окрему національну літературу, буцімто творчі наміри його «залишилися вищі від їх виконання», а порівняно з Пушкіним і Лермонтовим він виглядав дилетантом і неотесаним мужиком у літературі, – словом, «матеріал на великого поета» [20, с.41–42). Певна річ, що це не може бути абсолютним показником значущості ідей Михайла Драгоманова в суспільно-політичному житті другої половини ХІХ століття, але таке «колінопреклоніння» й ідеологічні «поклони» ворога свідомого українства багато про що говорять.

У такій негації й надмірно критичному пафосі щодо Тараса Шевченка присутній ще й особистий чинник. Для більшості писань Михайла Драгоманова характерна «замаскована» під наукову об'єк-

тивність авторська позиція⁵. Вона була продиктована потребою якомога глибше вкоренити в суспільну свідомість ідеї свого ідеологічного та громадсько-політичного «кодексів» і свого мало не месіанського призначення. Та був внутрішньо-психологічний мотив такої публіцистичної практики. «При всьому його стремлінні завжди бути в перших ролях, що в нього зручно маскується хохлацькою простою й начебто філософським об'єктивізмом, ціле його життя – ряд невдач. Ніде не пощастило йому зайняти бажане місце: ні в історичній літературі, ні в українофільстві, ні, нарешті, в російському політичному лібералізмі. Природно, що крізь філософську софічну безсторонність усе більше проривалось, що ми вже давно помічали, роздратоване відношення до всього, що розвивається без його участі і впливу», – свідчив із тюрми 10 травня 1882 року відомий революціонер-народник Яків Стефанович (Група «Освобождение труда»: Сб. – М.–Л., 1926. – Кн. 4. – С. 155 [цит. за ст.: 7, 1960, № 2, с. 59]).

На словах Михайло Драгоманов категорично заперечував ідеї пророка й пророцтва як поетичні формули, не придатні до новітніх громадсько-політичних реалій. Об'єктивно виважене порівняльно-історичне дослідження здатне, повчав він із менторською зверхністю, переконати, що «дійсно пророків, “всецельх выразителей народа” і навіть для одного “часу” ніколи й не було. Таке дослідження розбиває ідоли, святі мощі, та зате дає тільки правдивий погляд на померших пророків, а ще й міцну нитку, щоб провести нас у будуче слідом не за особою з усіма її часовими й особистими одмінами й хибами, а за думкою» [3, с.342]. А поза тим, з-поза витіюватого хитросплетіння думок і комбінацій, з-поза звичних ідеологічних матриць й інтенцій проглядає зачаєний «нерв» аналітичного дискурсу вченого-публіциста: він не просто намагається повалити Тараса Шевченка з визначеного йому Провидінням, власною долею й українською нацією постаменту, а й «пропонує» себе на роль новітнього пророка, спроможного єдино правильно передбачити історичну логіку й закономірності, напоумити народ і ошасливити його священними скрижалями. Що ж, значною мірою це йому вдалося. Принаймні таке враження він справляв на своїх прибічників і адорантів. Виступаючи «з обороною» на судовому процесі в справі «Барабаша–Котурницького», Остап Тер-

⁵ Окрім позірною об'єктивно-наукового становища, свою тенденційність приховував також за «барвами суто невинними, нешкідливими, в висловах не менш суто академічних» [8, 162, кн. VI, с.613].

лецький між іншим сказав таке: «Щоби двома словами схарактеризувати становисько Драгоманова між Русинами, скажу, що те, чим був для послідньої генерації малоруської Шевченко, для теперішньої генерації, отже і для нас, є Драгоманов» [цит. за ст.: 14, с.109]. Сумно лише від того, що виховані на його ідеалах провідники привели до трагедії української національної революції.

Надруковані Драгомановим пізніше шевченкознавчі праці мало чим відрізняються в ідейно-концептуальному плані від засадничої. І хоча Іван Романченко стверджує, що «наприкінці 80-х років критик повернувся до цього свого надто категоричного, хибного твердження (про «Кобзар» як «перейдений етап». – *Р.П.*) і зрікся його, підкреслюючи водночас величезну цінність творчості Шевченка не тільки для його сучасників, а й для наступних поколінь» [12, с.23], догледіти тих змін, правду кажучи, важкувато. Звісно, що він не повторював щоразу ті самі думки й сентенції, отож стовідсоткових збігів виявити годі. Дещо пом'якшував він, бувало, й тон науково-публіцистичної оповіді. Певні «вирівнювання» й корекції були просто неминучі. Бо, погодьмося, надто вже дражливо й провокативно звучать деякі положення й судження, отож утримувати такий крен, повністю заперечуючи актуальності художнього слова Кобзаря для національно-визвольного руху, виглядало б науковим самогубством. Та й громадсько-політична тактика Михайла Драгоманова не була закостеніло-сталою, а зазнавала поправок і змін. Хоча, як на мене, всі ті незначні перекодування смислів і розходження з «генеральною лінією» були зумовлені не так зміною поглядів на Шевченка і на його творчу спадщину, як кон'юктурою і потребами, що так скажу, читацького ринку, а також тими завданнями, які в кожному конкретному випадку брався вирішувати.

Пошлюся на один лише приклад. Опублікована в «Народі» (1893. – №10–11, 15) розгорнута рецензія на підготовлене Товариством імені Шевченка у Львові двотомне видання «Кобзаря» присвячене більше міркуванням про нього, ніж характеристиці поета. Усе ж і постать автора не обійдена увагою. Зокрема, із критичних нотацій рецензента впливає, що «прямим обов'язком» Омеляна Огоновського як упорядника й інтерпретатора Шевченкових творів мала стати «характеристика поета як морального індивідуума і його відносини до своєї сучасної громади» [4, 2, с.414]. Однак науково-об'єктивного аналізу не вийшло: завадили духовний сан, низький інтелектуальний

рівень автора біографічного нарису і його партійні забобони та упередження супроти поета. Відтак заходи Огоновського показалися критикові «апологічними та полемічними», а науковий портрет Тараса Шевченка вийшов «занадто богомазний» і «поверховний». Цей висновок Михайло Драгоманов виводив із того, що біограф уникає розмови про деякі «несимпатичні точки» в житті поета, зокрема про його спроби одружитися на старості літ і про поводження з дівчатами, які йому відмовляли. «Цілковитою мовчанкою» обійшов Омелян Огоновський також «те, що Шевченко і в останні роки життя, коли був серед людей далеко не “мочемордних”, все-таки пив не в міру і тим прискорив свою смерть» [4, 2, с.414–415]. Михайлові Драгоманову це видалося «дивненьким» і дало підставу для глузу й заперечення вартості всього видання. Таким ось, за задумом критика, мав бути «головний обов'язок характеристики» Тараса Шевченка як художнього феномена і національного генія.

Тенденційності й спроб дискредитації Шевченкового імені важко було приховати чи втаїти. Тому навіть ідейні соратники й послідовники Михайла Драгоманова змушені були публічно визнати свою незгоду з багатьма його судженнями, оцінками й характеристиками. Зокрема, один із перших (хоча й запізнілих) рецензентів праці «Шевченко, українофіли і соціалізм» Анатолій Луначарський щиро зізнався: «Я люблю Гюго [...]. Я дуже поважаю Міцкевича. А проте не треба багато відваги, щоб сказати, що Шевченко, як вільний поет, як поет волі, не стоїть ні на ступінь нижче» [цит. за ст.: 12, с.26]. Погоджуючись із таким твердженням, представник совєтської наукової думки Іван Романченко водночас вказав шлях, яким відбувалося «відбілювання» Драгоманова, модернізація й канонізація його інтерпретаційної стратегії, припасування її до комуно-соціалістичної міфології. «Безперечно, Драгоманов у своїй праці не висвітлив усієї величі Шевченка і створеного ним уже хоч би з тієї очевидної причини, що тодішнє шевченкознавство мало в своєму розпорядженні надто обмежені відомості про творче, громадське і особисте життя поета. Довіриливо послуговуючись неточними, а іноді й зовсім неправильними даними, Драгоманов у ряді випадків навіть дещо потьмарив образ Шевченка, чим, ясна річ, певною мірою знизив цінність своєї праці. Наступні покоління дослідників життя й творчості великого Кобзаря такі неточності усунули, а неправильні твердження й факти рішуче відкинули», – писав він [12, с.26].

Отож до активу шевченкознавчих проєкцій Михайла Драгоманова можна зарахувати хіба спроби (правда, більше на рівні загально-теоретичних заяв і декорацій) поставити вивчення творчої особистості Тараса Шевченка та його художньої спадщини на наукову основу. Але світоглядні упередження і широкий, власне – ідеологічний і суспільно-політичний, «закрій» дослідження, за якого поет ставав допоміжним елементом чи засобом власних теоретично-програмових рішень і тактичних задумів, зіграли свою невдячну роль і звели майже нанівець усі ті зусилля й позитивні зрушення. Тому актуальною залишається оцінка, яку свого часу дав праці «Шевченко, українофіли і соціалізм» Іван Франко, котрий писав, що її поява знаменувала собою «упадок того безтямного та містичного культу Шевченка і рівночасно змагання до критичного студіювання його письменницької спадщини» [18, с.Х]. На жаль, устояти на такій більше віртуальній, ніж реальній позиції й довести такі «змагання» до логічного завершення не зміг, хоча передумови для того були. «Драгоманов був тонким аналітиком, людиною, яка вміла по-науковому важити факти. За своїми кваліфікаціями він був цілком підготовлений до того, щоб покласти перші підвалини для наукового шевченкознавства», – зауважує Юрій Бойко [1, с.68]. А не зробив він цього, як на мене, тому, що й не прагнув досягнути наукову істину, а переслідував інші цілі.

Тому й сталося, що, виступаючи настановчо проти тенденційних й політично заангажованих інтерпретацій Кобзаря як поета і як «громадського чоловіка», він дійшов у підсумку до того-таки «крутіння Шевченка». Його ідеологічний кіч являє собою типовий, а може, навіть взірцевий приклад такого типу праць – з неодмінними для них кривотлумаченнями й інсинуаціями. Ба більше – Михайло Драгоманов звів у систему й «узаконив» такий підхід, запропонував своєрідне його кліше чи матрицю. Щоправда, в такому вигляді, як це було експліковано, вони не могли слугувати праобразом подальших студій. Довелося їх модернізувати й ретушувати, що й узялися невдовзі робити його соратники й адератори, не називаючи здебільшого «першооснови».

1. Бойко Ю. М. П. Драгоманов, його світогляд і соціально-політичні погляди // Бойко Ю. Вибране / Юрій Бойко. – Т. III. – Мюнхен, 1981. – С. 62–72.
2. Выготский Л. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М.: Педагогика, 1987.

3. Драгоманов М. Вибране («... мій задум зложити очерк історії цивілізації на Україні») / М. П. Драгоманов; Упоряд. та авт. іст.-біогр. нарису Р. С. Міщук; Приміт. Р. С. Міщука, В. С. Шандри. – К.: Либідь, 1991.
4. Драгоманов М. Літературно-публіцистичні праці: У 2 т. / М. П. Драгоманов; Упорядкування і примітки І. С. Романченка. – К.: Наукова думка, 1970.
5. Задеснянський Р. Апостол української національної революції: видання четверте / Р. Задеснянський – Мюнхен: Українська критична думка, 1969.
6. З листування М. П. Драгоманова з О. С. Суворіним / Подав Д. І. Абрамович // Україна: Науковий двомісячник українознавства / Під редакцією акад. Михайла Грушевського. – К.: Державне видавництво України. – 1927. – Кн. 4. – С. 123–151.
7. Мухин М. Більше світла! / М. Мухин // Визвольний шлях. – 1959. – № X. – С. 1181–1188; № XI. – С. 1298–1304; № XII. – С. 1419–1426; 1960. – № I. – С. 107–113; № II. – С. 157–167; № III. – С. 281–290; № IV. – С. 395–402; № V. – С. 501–510; № VI. – С. 625–632.
8. Мухин М. Драгоманов без маски / М. Мухин // Визвольний шлях. – 1962. – Кн. 2. – С. 151–160; Кн.3. – С. 268–273; Кн. IV–V. – С. 391–403; Кн. VI. – С. 608–617; Кн. VII–VIII. – С. 702–709; Кн. IX. – С. 844–849; Кн. XI. – С. 1118–1125.
9. Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом / Зладив М. Павлик. – Чернівці, 1910–1911.
10. Піхманець Р. Психологія художньої творчості (теоретичні та методологічні аспекти) / Р. В. Піхманець. – К.: Наукова думка, 1991.
11. Прицак О. Пророк / Омелян Прицак // Київська старовина. – 1994. – № 2. – С. 3–19.
12. Романченко І. С. Михайло Драгоманов – літературний критик і публіцист / І. С. Романченко // Драгоманов М. П. Літературно-публіцистичні праці: У двох томах / упоряд. і прим. І. С. Романченка. – К.: Наукова думка, 1970. – Т. 1. – С. 5–36.
13. Смаль-Стоцький Ст. «Посланіє» // Шевченко Тарас. Повне видання творів Тараса Шевченка / За редакцією Павла Зайцева. – Т. II: Поезії 1843–47 рр. / Друге видання. – Чікаго: Видавництво Миколи Денисюка, 1961. – С. 278–287.
14. Студинський К. Іван Франко і товариші в соціалістичнім процесі 1878 р. / Акад. Кирило Студинський // Україна: Науковий двохмісячник українознавства / Під редакцією акад. Михайла Грушевського. – К.: ДВУ. – 1926. – Кн. 6. – С. 56–112.
15. Торсуева И. Интонация и смысл высказывания / И. Г. Торсуева. – М.: Наука, 1979.
16. Франко І. Із секретів поетичної творчості / Іван Франко // Зібрання творів: У 50-ти томах. – К.: Наукова думка, 1976–1986. – С. 45–119.
17. Франко І. «Король балагурів», Антін Шашкевич і його українські вірші / Іван Франко // Зібрання творів: У 50-ти томах. – К.: Наукова думка, 1976–1986. – С. 113–149.

18. *Франко І.* Переднє слово // Драгоманів М. Шевченко, українофіли й соціалізм. – 2-ге вид. – Львів: Накладом Українсько-руської видавничої спілки, 1906. – С. I–XI.
19. *Франко І.* Темне царство / Іван Франко // Зібрання творів: У 50-ти томах. – К.: Наукова думка, 1976–1986. – С. 131–152.
20. *Щоголев С.* Украинское движение и современный южнорусский сепаратизм / С. Н. Щоголев. – К.: Типографія И. Н. Кушнеревъ и Ко, 1912.

ТВОРЧІСТЬ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІЙ РЕЦЕПЦІЇ ІВАНА ФРАНКА

Хронологічно біографії Тараса Шевченка та Івана Франка перетинаються на невеличкому, навіть мізерному, за історичними мірками часовому відтинку розміром у п'ять років (коли не стало великого Кобзаря, майбутньому Каменяреві йшов п'ятий рік). Однак символічна значущість цього часового проміжку полягає в умовному переданні естафети національного духу між двома провідними представниками народу, інтелектуальними лідерами своїх поколінь. Обидва геніальні українці були виразниками тих культурно-історичних обставин і світоглядних установок, які склали ментальний стрижень національної екзистенції двох близьких, але все ж різних генерацій нашого народу. Тож з'ясування спільного й відмінного в поглядах письменників дає можливість виявити не лише особливості індивідуального світовідчуття кожного, але й динаміку розвитку колективної національної свідомості всього українського народу. Франкова літературно-критична рецепція Шевченкової творчості, власне, й полягає у проєкції ментального дискурсу представника молодшого покоління на площину світоглядних переконань старшого.

Франко належить до тих вдумливих, компетентних, енциклопедично ерудованих і науково «підкованих» критиків, дослідницький об'єктивізм яких зумовлений, з одного боку, світоглядно-засадничою зорієнтованістю на позитивістський фактографізм, а з іншого – індивідуально-психологічною опірністю до надмірної розчуленості, сентиментальності, невиправданого безкритичного захоплення, пафосності у ставленні до загальноновизнаних національних чи зарубіжних літературних авторитетів. Вказуючи авторам-сучасникам на недоліки у їхній творчості, Франко свято вірив у те, що, по-перше, чесно виконує

обов'язок літературного критика, а по-друге, приносить користь колегам, підказуючи можливі шляхи та способи подальшого вдосконалення творчого методу. Щодо цієї своєї ментальної особливості сам Франко в одній із праць пише: «...Мабуть, така вже загальна людська вдача шукати у ближнього в першу чергу його слабкі сторони – і ця вдача, перетворена в метод, є звичайним ремеслом критика!..» [4, т.27, с.262] На це Франкове бачення питомих обов'язків літературного критика звертає увагу Л.Рудницький: «Франко був полемічною натурою. Він не міг написати рецензію, яка була б цілковито позитивною, тоді, коли йому навіть подобалася дана праця. Він почувався зобов'язаним розшукати і підкреслити її браки і недоліки. При тім, у своєму запалі, він часто перетягав струни. Навіть коли він хотів похвалити дану працю і написати позитивну рецензію, ця похвала «невільно» перемінювалася у гостру критику» [3, с.38]. Тож і в ставленні до творчої спадщини Т.Шевченка жодні стереотипи не мали шансів деформувати Франкового намагання об'єктивно оцінити її літературну та культурно-історичну значущість. Водночас слід мати на увазі, що цей своєрідний категоричний імператив літературного критика, підсилений притаманним Франкові психологічним максималізмом, не вберігав останнього від суперечливих висновків і ризикованих суджень, а часто, навпаки, спричиняв їх.

Про неабияку зацікавленість І.Франка творчістю Т.Шевченка свідчить той факт, що життєвий і творчий шлях Кобзаря ставав предметом і об'єктом дослідницької уваги Каменяра чи не найчастіше з усіх персоналій українського та світового культурного процесу. Більшою чи меншою мірою проблеми Франкової рецепції творчості Т.Шевченка торкалися у різний час такі науковці, як М.Бернштейн, М.Возняк, М.Дубина, Ю.Кобилецький, П.Лисюк, М.Мандрика, Ю.Бойко, О.Мороз, В.Поважна, І.Романченко, М.Демчук. За їхніми підрахунками, І.Франко має понад 70 виступів про свого великого попередника. М.Бернштейн при цьому слушно звертає увагу, що «поетичні твори Франка про Кобзаря йшли поруч з його науково-публіцистичною діяльністю в шевченкознавстві, як частина великого цілого, як один із проявів палкої любові до Шевченкового слова» [1, с.46].

Шевченкові присвячено біля тридцяти спеціальних Франкових розвідок, серед яких статті, в яких досліджуються біографія та бібліографія Шевченка («Тарас Шевченко», «Про видання творів Т.Шевченка», «Листи Шевченка до Бр. Залеського», «Нове видання Шев-

ченка...», «Шевченківські номери «Дзвінка», «Зорі», «Правди» і «Киевской старины», «Василь Щурат. Замітки до поеми Тараса Шевченка «Чернець»», «М.Костомаров. Т.Шевченко в літературі і мистецтві», «Шевченко в німецькій одязі», «Шевченко і критики», «Шевченко по-німецьки»); численні рецензії, відгуки, передмови, промови, присвяти ([Рецензія на чеські переклади творів Тараса Шевченка], «Переднє слово» до Шевченкового «Перебенді», «Передмова [До видання: Твори Тараса Шевченка...]», «Відповідь критикові «Перебенді»», «Т.Шевченко в освітленні пана Урсіна», «25-та річниця смерті Шевченка та її відзначення в Галичині», «“Наймичка” Т.Шевченка. Виклад габілітаційний, виголошений у Львівському університеті 18 лютого 1895», «Шевченко – ляхам. Промова...», «Присвята» [Шевченкові]); спеціальні текстологічні розвідки («Чи справді Т.Шевченко написав вірш «Слов'янам», «Шевченко і Єремія», [Про євангельські основи поеми Шевченка «Марія»]); історико- та теоретико-літературознавчі дослідження художніх творів ([Вступ до докторської дисертації «Поетична поезія Шевченка 1844–[18]47 рр.»], «“Тополя” Т.Шевченка»; «Тарас Шевченко і його “Заповіт”», «Шевченкова “Марія”»).

Крім того, Шевченкова тема неодноразово виникає у працях І.Франка, присвячених іншим літературним персоналіям і проблемам. Порівняльний аналіз творчих методів Т.Шевченка та П.Куліша міститься у Франкових працях «Хуторна поезія П.А.Куліша» та «Михайло П[етрович] Старицький». Мову Шевченкових творів науковець досліджує у статті «Володимир Самійленко». У статті «Із поезій Павла Думки» літературознавець ставить ім'я Шевченка в один ряд із іменами Діккенса, Золя, Фрейтага, Міцкевича, Тургенєва, Толстого. Значущість творчого доробку Кобзаря в історико-літературному аспекті Франко вивчає у статтях «Метод і задача історії літератури», «Українська література в Галичині за 1886 рік». Зрештою, важливий теоретико-літературний «ілюстративний» матеріал для знаменитого трактату «Із секретів поетичної творчості» І.Франко теж віднаходить у творчості Т.Шевченка (зокрема у розділі «Закони асоціації ідей і поетична творчість»).

Тож сучасну Шевченкові літературну добу Франко розглядав як у площині парадигми певних літературних персоналій, так і в дискурсі відповідних цим персоналіям літературних явищ. Причому явища ці не обов'язково мали відповідати тогочасним тенденціям націо-

нального чи світового літературного процесу, але й могли нести в собі зародки цілком нового мистецтва чи інерцію застарілих естетичних канонів. У статті «Метод і задача історії літератури» [4, т.41, с.525–530] І.Франко зазначає: «Шевченка і Марка Вовчка я вважаю найбільшими талантами нашої дотеперішньої літератури, найбільшими майстрами нашого слова, але оба вони були появами занадто одиничними, незвичайними серед української суспільності, занадто вибігали в своїх творах поза звичайний круг її поглядів і змагань і задля того стояли осторонь її, були для неї в значній мірі незрозумілими, особливо в тому, що становило власне найглибшу суть їх писательства. Сучасна публіка впивалася їх язиком, любила їх картинами, але основи їх світогляду не розуміла» [4, т.41, с.18].

Водночас Франкові оцінки творчості Т.Шевченка не були однозначно позитивними й безкритичними у зіставленні з першорядними представниками світової літературної класики. Скажімо, у статті «Із поезій Павла Думки» Франко пише про тяжіння до «індивідуалізації» у творчості «великих сучасних поетів», таких як Діккенс, Золя, Фрейтаг, Міцкевич, Тургенєв, Толстой та інші, які «навіть мертві речі – море, сад, скали, степ, ба навіть найменші дрібниці, як склеп з сиром, ринштiк з брудною водою, гіпсову кiтку, котрою притискають папір на столі і т. ін. – малюють так, що надають таким речам осiбні, iндивiдуальні риси, що одна така річ являється нам зовсім не подiбною на другi». На переконання критика, «наш великий поет Тарас Шевченко в своїх більших поемах з того погляду далеко не може бути взірцем, йому бракує яркого і iндивiдуального рисування характерів людських; майже всі його дiвчата подiбні одна до другої, так само, як усі козаки, всі батьки, всі матері і т. д.» [4, т.28, с.90]. Однак сам розгляд творчості Т.Шевченка в одному ряді з переліченими класиками, безперечно, є промовистим. До того ж, у цій самій статті Франко захоплено відгукується про «правдиво поетичний спiсiб малювання чуття живими образами» [4, т.28, с.91] в поезії Шевченка, відтак частково критик спростовує свою-таки критику.

Суперечності й протиріччя в оцінках окремих літературних персоналій та їхніх творчих надбань – ще один вияв «полемічної натури» Франка. Скажімо, у передмові до перекладу «Фауста» Й.-В. Гете, Франко, слідом за Белінським у російській і Лессінгом у німецькій літературі, стверджує: «У нас нема літератури!» [4, т.26, с.155–160], однак у статті «Хуторна поезія П.А.Куліша» Франко дорі-

кає останньому, що той «показується нам подібним до чоловіка, котрий від яких двадцяти літ нічого й не чував про українську літературу, а, не учувши нічого, подумав, що й справді нічого в ній нема, ніхто нічого не робить, не думає, не вчиться, і треба аж труб ерихонських, щоби прогнати тоту величезну сплячку, треба аж з хутора месії, котрий би йшов проповідувати по городах і селах» [4, т.26, с.162]. Суперечливий Франко саме в суперечливості творчої натури Куліша віднаходить причини недооцінки значущості останнім творчих надбань Шевченка. З одного боку, у передмові до Кулішевого перекладу «Гамлета» І.Франко зазначає: «Куліш – перворядна звізда в нашому письменстві, великий знавець нашої народної мови, а при тім добрий знавець язиків та літератур європейських народів» [4, т.32, 169]. З іншого, у статті «Михайло П[етрович] Старицький» Франко стверджує: «Даремно Куліш вишлифовував зверхню форму своїх віршів, щоб вона була ліпшою від «занедбаної» форми Шевченкових поезій, – навіть найбільш занедбані, ескізні Шевченкові вірші виходили сто раз мелодійніші, натуральніші від Кулішевих гладко відгигльованих полін. Даремно Куліш додавав до своїх віршів ноти та вчені екскурси, щоб присоромити Шевченкове неуцтво; в словах неука Шевченка було сто раз більше глибокої життєвої, а тим самим і історичної правди, ніж в учених нотах, а потім і в цілих оберемках томів Кулішевої історіографії та історіософії. Хоч і як сердився Куліш на Шевченка – зразу тихо, а потім і голосно, аж надто голосно, та проте іронія долі визначила йому перше місце в числі епігонів Шевченка, з усіма неприємними прикметами епігонізму» [4, т.33, с.233–234].

Загалом Кулішеві нарікання на «п'яну музу» та «антикультурне гайдамацтво» Шевченка Франко не сприймає як аргумент: «Ми знаємо, що коли поет був чоловік, значить – міг і мусив помилятися» [4, т.35, с.173]. Психоаналітичні висновки Франка про причини Кулішевої неприязні до творчості Шевченка сконцентровані на врахуванні особистісного, зумовленого внутрішніми психологічними комплексами, упередження першого до естетичної значущості художніх здобутків другого: «Мов у незримій клітці, бився Куліш до смерті в тім зачарованім крузі; мов Мефістофель у закінченні Гетевого «Фауста» воює з рожами, що, кинені руками ангелів, за його дотиком переменяються на огні і палять його, так і Куліш до смерті воював із шевченківськими поняттями та образами України, козацтва, гайдамацтва, панства і простолюддя, з якимсь нервовим роздрозненням кидаючися

з одного екстрему в другий і ніяк не можучи ані спекатися тих образів, ані побороти та знівечити їх бодай у власнім переконанні. Навіть екскурсії на поле європейської науки й літератури, праця над Шекспіром та Біблією не могли вказати йому певного виходу; всюди він находив ненависну тінь Шевченка (пор. Шевченкові «Псалми» та Кулішів «Псалтир»!) і всюди, мов ланцюг за каторжником, тяглося за ним почуття його епігонства. В тім болючім почутті (воно ще комплікувалось аналогічним почуттям супроти Костомарова) й лежить, по моїй думці, глибока трагедія Куліша, найбільшого з Шевченкових епігонів, але все-таки лише епігона» [4, т.33, с.234].

До слова, І.Франко висловлює скептичне ставлення до наукових і літературних здобутків П.Куліша і в інших працях, навіть присвячених його найвищим перекладацьким досягненням. У статті «Шекспір в українців» Франко стверджує: «Куліш був, як в історіографії, так і в іноземних мовах, самоуком; він опановував багато мов для потреби, але жодною не володів досконало і зовсім не доріс до такого визначного майстра мови, яким був Шекспір. До того ж в Куліша був цілковитий брак гумору і свого роду чванлива, черства мовна манера, яку він виробив собі при постійному занятті Святим письмом і яку переніс і на свій переклад Шекспіра» [4, т.34, с. 384].

Водночас «гріх» наслідування Шевченка в усвідомленні самого Франка, мабуть, не вважався «смертним». Не випадково критик говорив навіть про «осібну школу його (Шевченка. – Р.Г.) подражателів». У кінці ХІХ століття про вплив Шевченка на український літературний процес Франко пише: «Могучий дух, котрим він натхнув нашу літературу, не перестав віяти й досі, і нема українського поета і писателя пізнішої доби, котрий би вільний був від впливу того духу» [4, т.27, с.244].

Франко навіть з деяким співчуттям ставиться до Куліша, поета, який сам визнавав, що справжній його «елемент» – війна і що він «по ошибке попал в мирные граждане», як до жертви цієї самої внутрішньої війни з самим собою: «Йому не дано було гармонії, але він ніколи не міг успокоїтися на дисгармонії і пристрасно шукав того, чого не міг осягнути. Хто зна, чи не се було й джерелом його зазвисті, а далі й ненависті до Шевченка, що «неосвіченому», невченому поетові майже без труду і без зусилля, самі собою, давалися такі речі, такі образи й ідеї, яких учений Куліш, узброєний розумом, не міг опанувати...» [4, т.33, с.234–235]. Висновок про те, що Шевченкові було

дано досягти гармонії, Франко робить, не лише покладаючись на власне витончене естетичне чуття, але й завдяки ефективному використанню методологічного інструментарію О.Потебні: «...Шевченко не держався строго ніякого шкільного розміру, здаючись більше на слух і на музикальне чуття. Приймаючи погляд д. Потебні – ділення віршів не на шкільні «метри», а на музикальні і zarazом синтаксичні стопи...» [4, т.27, с.307].

Творчу спроможність Куліша та Шевченка як провідних представників парадигми персоналій українського літературного процесу ХІХ століття Франко порівнює на основі аналізу конкретних творів поетів. Наприклад, він вважає, що «Хуторна поезія» д. Куліша – не що інше як розширене Шевченкове «Посланіє», і що «порівняння тих обох творів поетичних буде zarazом найліпшою їх критикою» [4, т.26, с.162].

На Кулішеву інвективу – «Народе без пуття, без честі і поваги, без правди у завітах предків диких, ти, що повстав з безумної одваги гірких п'яниць та розбишак великих!» – Франко реагує з обуренням: «Бо скажіть ж самі, чи можна так говорити про народ, котрий, будь-які-будь його гріхи – у кожного народу, так як у кожного чоловіка, вони є, і хто знає, чи не більші, ніж у нашого, – а все-таки своєю кров'ю і своїми кістками писав історію своєї боротьби за волю і в найтяжчій добі татарських погромів та великої руїни не тратив думки про свободу; про народ, котрий в наші дні витворив з-поміж себе штунду, котрий в своїх приповідках, піснях і казках поставив такий тривкий пам'ятник своєї здорової, розумної, чесної мислі, своєї прихильності до світла, справедливості; про народ, котрий помимо довговікового гнету і руйнування не затратив своєї національної окремішності, не затратив почуття своєї людської гідності, не поклонився нікому з переможних тиранів?» [4, т.26, с.166]

Як видається, Франкове несприйняття категоричності П.Куліша, ситуативно зумовлене не так змістовим запереченням інвектив останнього, як обуренням від Кулішевої нарцистичної засліпленості культом власного еґо, що увиразнюється контрастом на тлі Шевченкового щирого й самовідреченого служіння колективним інтересам «мертвих, і живих, і ненароджених» представників того самого «безпутнього» народу. Адже і сам Франко пізніше, коли не був уже «в літах наївних і засліплених коханців» і міг «про таку делікатну матерію, як любов, говорити тверезо», «признавався в гріху» нелюбові до русинів

та до Русі: «...Не люблю русинів. Так мало серед них знайшов я справжніх характерів, а так багато дріб'язковості, вузького егоїзму, двоєдушності й пиhi, що справді не знаю, за що я мав би їх любити, незважаючи навіть на ті тисячі більших і менших шпильок, які вони, не раз з найкращим наміром, вбивали мені під шкіру» [4, т.31, с.30]; «Чи, може, маю любити Русь як расу – цю расу обважнілу, незграбну, сентиментальну, позбавлену гарту й сили волі, так мало здатну до політичного життя на власному смітнику, а таку плідну на перевертнів найрізномроднішого сорту?» [4, т.31, с.31]. І хоч ненавидів Франко недоліки власного народу, як сам пояснював, «з великої любові», все ж у категоричності його власні висловлювання нічим не поступаються Кулішевим.

Поза сумнівом, Франкові симпатії щодо історіософських концепцій кирило-мефодіївських братчиків, оприявнених зокрема в їхній художній творчості, були радше на боці Т.Шевченка, ніж П.Куліша. Дотично про це свідчить, наприклад, позитивна Франкова оцінка Шевченкової, а не Кулішевої інтерпретації образу Богдана Хмельницького: у першого гетьман – лише «нерозумний син», у другого – «паливода страшений», що «прославленим ім'ям святив пекельну зраду», що «служив магнатам проти козацтва службу, султану присягав, єднався із москалями, козацькими дітьми платив орді за службу, моливсь мощам і радивсь із відьмами» [4, т.26, с.166]. І.Франко також критикує П.Куліша за прихильність до Петра I та Катерини II, яких нещадно засуджував Т.Шевченко.

Франкове порівняння історіософських концепцій поетів нерозривно пов'язане з осмисленням Шевченкового та Кулішевого ставлення до окремих філософських, морально-етичних категорій. У цьому аспекті Франкова рецепція цікава знову-таки ще й з точки зору виявлення суперечностей у його власних світоглядних установах. Так, коментуючи рядки поезії Т.Шевченка «Якби ви вчились так, як треба, то й мудрість би була своя» і «В своїй хаті своя правда, і сила, і воля», І.Франко пише: «Що се за якась «своя» мудрість і «своя» правда? Правда, т.є. загальні закони природи і життя, для всіх людей по цілім світі однака, і ділити її по народностям не можна. Мудрість, т.є. певна, для даної пори найвища сума образования і знання, правда, що не однака, але змінється з історичним розвитком науки. Мудрість затим, мірена тою загальнонауковою мірою, буде так само інтернаціональна, як і наука. Правда, можна міряти мудрість і національною

мірою. Серед диких готтентотів мудрий буде ворожбит, знаючий силу деяких трав і лічачий примовами, прихухуваннями і припльовуваннями, – але консилиум наших лікарів назве його шарлатаном і дураком» [4, т.26, с. 162]. І далі (теж про Шевченкове «Послання»): «Значить і воля, і свобода, коли має бути правдивою, повною волею у нас, мусить ґрунтуватися на волі межинародній, загальнолюдській» [4, т.26, с.162]. Однак трохи далі (але у текстуальному полі тої самої літературно-критичної статті) Франко, захопившись критикою П.Куліша, спростовує свої ж слова про «інтернаціональну правду»: «Бо неправда се, що каже д. Куліш, що «правда одна, нема двох правд»: може бути, що абсолютна правда – одна, але тая, на нещастя чи на щастя, нам не дана. А дана нам тільки релятивна, зглядна правда, – а зглядних правд і справді може бути багато» [4, т.26, с.171].

Як зазначалося, компаративний аналіз значущості художнього доробку Т.Шевченка І.Франко здійснював у зіставленні не лише з творчістю видатних співвітчизників Кобзаря, але й із творчим доробком представників світового письменства. Зокрема у статті ««Тополя» Т.Шевченка» Франко відзначає впливи на Шевченкову «Тополю» Бюргерової «Ленори», «Людмили» Жуковського, а особливо – «Втечі» Міцкевича [4, т.28, с.84]. Літературознавець також доводить, що «переміна дівчини в тополю» – «се мотив греко-римський»: у Торквато Тассо в «Увільненому Єрусалимі» чарівниця Арміда перемінює дівчину Клорінду в дерево і посилає її коханка зрубати це дерево. Ллється кров, дерево промовляє, і чари розбиваються [4, т.28, с.85].

У «Передньому слові» до Шевченкового «Перебенді» літературознавець підкреслює вплив «Імпровізації» Міцкевича на основну думку Шевченкового «Перебенді». Франко переконаний: «Далеко не дорівнюючи Міцкевичеві в ширині думок, грандіозності картин і силі фантазії, Шевченко дорівняв йому з погляду на метку характеристику головної фігури, а далеко перевищив його з погляду на ясність і реальність цілої картини» [4, т.27, с.297]. Серед інших Франко також виявляє польські (Ґошинський, Чайковський) та російські (Озеров, Жуковський, Пушкін) впливи на зазначену поезію Шевченка [4, т.27, с.297–302]. Загалом, на думку Франка, «невеличку, але прекрасну поему Шевченка «Перебендя» можна вважати типовим приміром того, як в першій добі поетичної діяльності Шевченка перехрещувалися і зливалися найрізніші впливи і як геніальна натура нашого

поета уміла впливи ті щасливо перетопити в одну органічну і глибоко поетичну цілість» [4, т.27, с.287–288].

Вплив на ідеологічне підґрунття Шевченкових художніх творів історіософської концепції Б. Залеського (а відтак, опосередковано, і філософських ідей Ж.-Ж. Руссо) І.Франко досліджує у статті «Шевченко – ляхам...», у якій, серед іншого, зазначає: «Та тут уже нам недалеко шукати, відки взяв Шевченко сей погляд на первісну козацько-польську ідилію. Се ж був основний погляд славного Богдана Залеського, основний погляд його «Золотої думи», погляд, вироблений не на основі історії, навіть не на основі живої традиції, а на основі філософії Руссо про всесвітню ідилію, якою починалася історія людського роду, про повне щастя чоловіка в стані природнім і про дисгармонію, яку в те щастя внесла пізніша цивілізація. Залеський переніс сю ідею живцем, насліпо в первопочини русько-польської історії» (про полян над Дніпром і Віслою) [4, т.35, с.176].

Виявити різницю між «методом» Шевченка та методом «його польських та російських взірців» Франко ставить собі за мету в габілітаційному викладі – «Наймичка» Т.Шевченка, виголошеному 18 лютого 1895 року у Львівському університеті [4, т.29, с.447–469].

З точки зору нового літературного покоління І.Франко має можливість з певної історичної віддалі оцінити значущість особистого внеску Т.Шевченка в розвиток національного та світового літературного процесу. У 1904 році у статті «Шевченко і критики» літературознавець констатує: «На підставі порівняльного методу переконуємося, що загальні літературні прояви не поминають і нашого народу і літератури, доказом чого можуть послужити: романтизм, реалізм, натуралізм, декадентизм і т. д.» [4, т.35, с.235]. Власне, Франко як представник періоду розквіту реалістично-натуралістичного напряму літератури оцінює творчі здобутки Шевченка як представника дискурсу літературного романтизму.

У «Передньому слові» до Шевченкового «Перебенді» автор статті звертає увагу на те, що в романтизмі «індивідуальність поета стала найвищою властю, виломлювалась з усяких правил і границь суспільних; поезія сталась вітхненням, ясновидінням, чимсь божеським і безсмертним» [4, т.27, с.290]. Тим-то для поезій Шевченка притаманний «погляд на кобзаря, як на вартового чистоти народного життя, людяних і щирих відносин людей до людей...» [4, т.27, с.295]. Частково, на думку І.Франка, Т.Шевченко зазнав впливів «загаль-

норомантичного погляду» на «вічну» літературну проблему «поет і натовп» (зокрема Пушкіна та Міцкевича), «немов-то товпа зовсім неспосібна розуміти високі думки поета і відплачується за них тільки насміхом та цуранням» [4, т.27, с.304], однак «сам Шевченко швидко покинув такі погляди і сам на собі дізнався, що товпа, особливо інтелігентна товпа, зовсім не таке невдячне поле для насіння «божого слова» і що поетові, так як усякому діячеві народному, треба орати свою ниву і «сіяти слово»...» [4, т.27, с.304–305]. До того ж, Франко вважає, що Шевченкові вдалося синтезувати романтизм образу кобзаря-пророка і реальність його представлення [4, т.27, с.302]. Для Франка, у часи якого під впливом декадентських тенденцій у літературі зазначена вище проблема реактуалізувалася, гуманістичний погляд Шевченка на взаємини поета і народу має особливу значущість. Відмінність у цьому аспекті Шевченкового романтизму від романтизму Пушкіна чи Міцкевича закладає загальнонаціональні особливості української літературної традиції, принаймні щодо цієї окремо взятої тематичної проблеми. Тож для самого Франка, який категорично відкидав Горацієво-Пушкінську сентенцію «*odi profanum vulgus et arceo*» (зневажаю і проганяю низький натовп), у часи повернення зневажливого ставлення до «темного», неосвіченого натовпу-народу опора на Шевченкову гуманістичну традицію в зазначеному питанні надавала впевненості у власній правоті. Франкова критика Горацієвої сентенції як зворотного боку елементарного людського егоїзму, нарцисизму, байдужості до ближнього, що маскується під удавану богемну елітарність, міститься в однойменному («*Odi profanum vulgus*») оповіданні Каменяра. Тож не можна вважати Франка адептом абсолютно всіх новітніх тенденцій і явищ сучасного йому літературного життя. Перебуваючи під впливом раціоналістичних прагматично-утилітарних положень філософської доктрини позитивізму, Франко не сприймав індивідуалістичну відмову від соціальної проблематики у представників літературного декадансу. Натомість романтична інтерпретація аналізованої проблематики, при всіх її недоліках і огріхах, здавалася йому більш прийнятною, бо хоч поет-романтик «ставить себе непомірно вище товпи, зайнятої буденними інтересами і не спосібної навіть розуміти його», все ж «він не пишається тим, навпаки, се його болить, він бачить в тім своє нещастя», часто «він не гордує товпою, навпаки, він хоче бути їй пожиточним, хоче послужити їй», «він нещасний нещастям свого народу, цілого

народу; як одиниця вибрана, він непомірно сильніше відчуває радощі й болі, ніж кожний інший чоловік; він, заступник народу, терпить за весь народ» [4, т.27, с.290]. Відтак «поет хоче піднести, ущасливити свій народ не силою фізичною, не освітою і наукою, він хоче «спасати» його, рушиться якимсь чудом, можливим тільки для всесильного чуття, стає месією, пророком і спасителем народним» [4, т.27, с.291].

Філософською основою Шевченкового романтизму, як і романтизму загалом, був ідеалізм. Франко чудово це усвідомлював і тому ідейно-тематичну спрямованість деяких творів Кобзаря проектував на матрицю ідеалістично-діалектичного світосприйняття. Аналізуючи поезію «Ляхи», Франко зазначає: «Перекладаючи хід думок сього вірша на язык модної тоді в Росії гегелівської філософії, можна би сказати, що маємо тут у поетичній прикрасі звісну Гегелеву тріаду: теза – первісний згідний і свобідний стан ляхів з козаками, антитеза – закаламучення сього стану ксьондзами і синтеза – поворот до первісного стану згоди вже в ім'я вищої ідеї, в ім'я Христове» [4, т.35, с.175]. Іншими словами, йдеться про типово романтичний поділ на три часові площини: ідеалізоване «минуле», що перегукується з ідеалізованим «майбутнім», і абсолютно неприйнятне для поета незадовільне «сучасне». Франко як представник нового покоління літераторів з позицій притаманної йому позитивістської методології мислення міг лише скептично сприймати ідеалістичний погляд на історію людства в цілому чи України зокрема: «Та наскільки ж та ідилія має під собою дійсний, фактичний ґрунт? Ану, стільки ж, як і погляд Руссо про первісну ідилію людського роду в стані природи, т.є. – ніякісінького» [4, т.35, с.177]. Або: «А дехто думає, що такий ідеал, як «вічний мир» – і зовсім не ідеал, бо природа сотворила нас не для вічного миру, а для вічної боротьби, а вічний мир осягаємо аж у могилі» [4, т.35, с.182–183]. Відповідно скепсис екстраполювався як на притаманне Шевченкові ідеалізоване сприйняття козакофільства, так і на його віру в можливість «згоди» між ляхами та козаками: «Ситий голодному не брат, – каже справедливо народна приповідка, і для того романтичні поклики до братання в нинішню пору безпредметові, коли українці й ляхи бідні, темні, безрадні в житті та позбавлені навіть смислу самодіяльності» [4, т.35, с.183]. У самого Франка ілюзій щодо можливості «вічного миру» з сусідами не було, натомість було бажання будувати взаємини з ними на раціональних, прагматичних засадах: «І коли люди нетерпеливі, або нетямущі, або злої

волі з тамтого берега з докором або з приманою гукають нам «Брат! Брат!» – не забуваймо завсіди відповісти їм нашою приповідкою: «Брат братом, а бринза за гроші» [4, т.35, с.183].

Безперечно, з висоти нового літературного покоління І.Франко міг іронічно, чи навіть поблажливо, ставитися до окремих положень ідейно-естетичної концепції Т.Шевченка або до якоїсь частини його творчої спадщини, однак у кожному судженні першого про другого відчувається водночас повага і симпатія. Що ж стосується ставлення до пропагованих Шевченком романтичних ідеалів, то Франко як автор праці «Поза межами можливого» довів, що його власні ідеали теж не цілковито позбавлені романтизму. Різниця у поглядах Шевченка та Франка полягає не у відданості різним ідеалам, а у баченні способів досягнення цих ідеалів. Франко переконаний: «Романтики – а до них в отському питанні мусимо зачислити й нашого Тараса..., – бачили перед собою далеко на обрію осяяні сонцем шпилі гір, що чарували їх своєю красою, і вони кликали своїх сучасних летіти туди простою воздушною лінією. Але лет не вдався. Ті Ікари, що зривалися до такого лету, попадали й порозбивалися; пізніше покоління вибрало дальшу дорогу – по землі, круту, тернисту й кам'янисту. Великі ідеали, вказані геніями слова й чуття, не перестають і нам світити, але крім тих ідеалів, що вказують нам дорогу, нам для далекої подорожі потрібний великий багаж матеріальних засобів, життєвого досвіду й енергії, духової сили та широкого знання» [4, т.35, с.183].

Особливості гуманістичного світогляду Т.Шевченка як фундаментальної змістової основи художньої творчості Кобзаря стали предметом дослідження у низці інших Франкових літературно-критичних праць. Скажімо, у статті «Т.Шевченко в освітленні пана Урсіна» [4, т.27, с.240–241] І.Франко, не впадаючи в надмірний пафос щодо Шевченкового твору, водночас спростовує несправедливі закиди критиків на адресу Кобзаря: «Я не вважаю, як деякі українські критики й п. Урсин, поему «Гайдамаки» за найвизначніший або хоч тільки визначний твір Шевченка. Поет не зміг достатньо опанувати предмет, не вмів пластично й послідовно змалювати основні постаті поеми, не вмів зробити їх для нас симпатичними. Проте, оскільки він виявив у поемі свою власну душу, свій власний погляд на справу, то закид сліпої ненависті тут цілком безпідставний» [4, т.27, с.240–241]. На доказ Франко наводить Шевченкові рядки: «Болить серце, як згадаєш: / Старих слов'ян діти / Впились кров'ю. А хто винен? /

Ксьондзи, єзуїти»; а також Шевченкову передмову: «Нехай житом-пшеницею, як золотом, покрита, нерозмежованою останеться навіки од моря і до моря – слов'янська земля!» «Чи це сліпа ненависть так промовляє? Чи це містичне слов'янофільство?», – ставить критикам Шевченка риторичне запитання І.Франко. Літературознавець також слушно не погоджується з деякими тодішніми стереотипами про те, що Шевченкові притаманні фаталізм, песимізм, містика, месіанство.

Безпідставну критику на адресу Т.Шевченка І.Франко спростовує й у вступі до докторської дисертації «Поетична поезія Шевченка 1844–[18]47 рр.». Зокрема «безглуздим мимренням» вважає Франко виступи в «Червоной Руси» проти краківського українсько-польського студентського комітету для вшанування пам'яті смерті Шевченка. Про засуд любові поляків до автора «Гайдамаків» Франко каже, що Шевченко був і за єдність слов'ян, і наводить слова Гете: «Буркотливе гавкання пуделя тільки доводить, що ми їдемо верхи» [4, т.27, с.271].

У статті «Шевченко героєм польської революційної легенди» Франко викриває хибність стереотипного ставлення поляків не лише до Шевченка, але й до суперечливих моментів нашої спільної історії, яке зводиться до примітивної схеми: «Козацькі бунти – то була революція дичі против цивілізації. Українець, що пригорнеться до цивілізації і свободи, ео ірсо стається поляком. Україна може бути тільки польською або варварською і дикою; колонізація – се властиво цивілізаційна місія поляків на Україні...» [4, т.29, с.223–224]. Франко захищає Шевченка, стверджуючи, що не він різун, бунтар і демагог, а поляк Ценглевич, ідеї якого про різанину хотіли поляки присвоїти Шевченкові [4, т.29, с.223–224].

Загалом же літературознавець із приємністю відзначає, що «нарікання на політичний сепаратизм і гайдамацтво замовкли, і коли й сьогодні ще прориваються в друку некорисні суди про нашого Кобзаря, то хіба основані на недостатньому знаомстві з його поезією і на очевидних натяжках (як суд Урсіна о безпліднім песимізмі і містицизмі Ш[евченка]) або пливучі з тіснозорого обскурантизму авторів, як суд Свистуна о атеїзмі і т. п.» [4, т.27, с.245].

Як бачимо, Франкові довелося жити в щасливіші від наших часи, коли «некорисні суди про нашого Кобзаря» «проривалися в друку», а не лилися безперервним потоком, як-от просторікування одного з сучасних шевченкофобів про так зване «вурдалацтво» Шевченка.

І тому майже містичною передбачливістю здаються Каменяреві спростування майбутніх несправедливих закидів на адресу Тараса. Франко ставить питання: чому Шевченко не вживає навіть слова «упир» і не пише про них, хоч «жив та виховувався в сам розгар романтизму польського й російського, котрий без упирів ані кроку не міг зробити?» І сам відповідає: тому, що «здорова, світла і чоловіколюбна натура нашого поета відверталася від того огидного виплоду темноти та ненависті до натури людської» [4, т.28, с.86]. Так само Франко категорично заперечує твердження недоброзичливців, що, мовляв, Шевченко «мачав перо в крові» [4, т.29, с.461], бо «сам момент вибуху, острого і різкого вибуху запалу у Шевченка звичайно збутий коротко, прислонений полупрозірчастим серпанком або й зовсім лишений на здогад читача» [4, т.29, с.460], адже «Шевченко з натури своєї лірик, з м'якою, доброю, гуманною душею» [4, т.29, с.460]. Франко аргументовано доводить: «Поет ані одним штрихом не малює нам супротивлення панів, ані одної битви; гайдамаки ходять, ріжуть людей, мов безоружну худобу, бенкетують на пожарах посеред трупів, і коли поет справді мачає перо в крові, то є се кров не жива, людська, що пливе серед болів конання, а кров з цінобру та карміну, розроблена на палеті» [4, т.29, с.460], а «найтрагічніша сцена в «Гайдамаках», де Гонта ріже своїх синів, показує нам найліпше, що поет мимо своєї волі не міг малювати таких сцен: замість трагедії вийшла слізлива мелодрама без найменшої психологічної правдоподібності» [4, т.29, с.461]. «Доходить до комізму», – пише Франко про епізод, коли Ярема ріже і вішає трупів.

Схожість соціального походження Шевченка та Франка, подібні сторінки їхніх біографій (як-от рання втрата матері та сирітство) – це ті спільні обставини, які допомагали Франкові глибше збагнути психологічні детермінанти творчості Кобзаря. «Походження Шевченка з простої мужичої сім'ї і молодий вік, пережитий у кріпацтві, мали величезний вплив на весь склад його думок і поглядів, на весь напрям і характер його поетичної творчості» [4, т.27, с.297], – зазначає Каменяр. Останній неодноразово підносить Шевченка за те, що з 1840 року в українській літературі (одній з перших) з'явився справжній «мужик». У цьому сенсі на тодішнє Шевченкове новаторство можна абсолютно безболісно і без найменшої втрати змісту перенести Франкову характеристику ситуації, коли в польській літературі з'явився справжній мужик Яна Каспровича і коли у частини читаючої громади

виникло «інстинктивне відчуття, те таємниче тремтіння, яке інколи охоплює знервованих, випещених салонних ляльок, коли в їхньому товаристві ні з того, ні з сього з'явиться мужик – простий мужик у сіряку, у важких чоботях, з грубими руками, від яких відгонить сильним запахом землі, що його годує» [4, т.27, с.260].

Новаторство Шевченка, який у своїй творчості звернувся до тем, проблем і образів із життя простого народу, не втрачало своєї актуальності і в часи Франка, коли в національному літературному процесі запанувала «боязнь усього, що називається дійсністю і життям, боязнь глибшого зрозуміння його цілей й завдань – такі, можна сказати, головні, характеристичні риси цієї літератури, бідної, блідої, безплідної, позбавленої запаху й оригінальності» [4, т.27, с.44]. Шевченкова творчість, яка «початками своїми корениться в душі поета, а наслідки її входять в глиб життя цілого народу, ба навіть цілої людськості, і виражаються впливом на обичаї, поняття, вірування, уподобання, і т. ін..» [4, т.28, с.73], вписувалася в дискурс не лише романтичного, але й домінантного в кінці ХІХ століття реалістичного мистецтва. Тож і Шевченкова творчість протистояла «естетичному канону» тодішніх «керівних естетів», який, на думку Франка, «можна зібрати в кількох, переважно суперечних реченнях: «Якнайменше селян, а як уже селян, то принаймні «підчищених», які промовляли б так, щоб це не бентежило гімназійних учнів! Жодних «неестетичних» слів і жодних «неморальних» ситуацій! А крім цього, пиши і виставляй, що тобі до вподоби!

Іронія долі! Цей канон, на перший погляд, такий невинний і справедливий, при суворому застосуванні стає кодексом облуди і фальшування життєвої правди, тому носить у собі самім зародок неморальності, який може розвинутися у цілковитий брак моральної основи...» [4, т.27, с.52].

Цілком у дусі романтичного мистецтва Шевченкова творчість була позбавлена надмірного моралізаторства і дидактизму, однак «брак моральної основи» їй теж ніколи не загрожував. Франко переконаний, що «на всі хиби і лиха тодішньої передреформаційної суспільності російської Шевченко дивиться крізь призмат святості сім'ї» [4, т.29, с.464]. Психологічно повага, навіть сакралізація сім'ї, а також жінки як берегині домашнього вогнища, може бути пов'язана у Шевченка з ранньою втратою матері та сирітством. Франко, з огляду на обставини власної біографії, цю особливість у творчості Шевченка

сприймав дуже чутливо і співчутливо. У статті «Тарас Шевченко» він пише: «Не знаю в літературі всесвітній поета, котрий би так витривало, так гаряче і з цілою свідомістю промовляв в обороні жінок, в обороні їх права на повне, чисто людське життя, котрий би таким могучим словом бичував усе те, що в'яже, деморалізує і тисне жінчину» [4, т.28, с.122]. Шевченкові жіночі образи здавалися Франкові найбільш вдалими, правдивими, художньо завершеними й майстерно виконаними, як-от образ Ганни в поемі «Наймичка»: «Тут вона являється нам вповні людиною, з людськими слабостями, а через те й виходить більше правдивою та близькою нам» [4, т.29, с.459–460].

Романтичні тенденції у творчості Т.Шевченка І.Франко досліджує як на тематичному, так і на стилістичному рівнях. Навіть у знаменитому трактаті «Із секретів поетичної творчості» у розділі «Зако-ни асоціації ідей і поетична творчість» літературознавець згадує про Шевченкові «оксюморони» як про зразок використання у літературній практиці типово романтичного прийому художнього зображення – контрасту: «Пориваючи нашу уяву від звичайних до незвичайних асоціацій, він осягає один з наймогутніших способів поетичного малювання – контраст... Се діється особливо в тих творах, де темою є мішані чуття, драматичні ситуації, сильні людські афекти та пристрасті» [4, т.31, с.67].

Деякі Франкові висновки щодо стилістики художніх творів Шевченка на рівні мови художніх творів здаються надто категоричними й не зовсім справедливими. У статті «Володимир Самійленко» Франко, аналізуючи мову творів провідних українських письменників, зазначає: «У Шевченка боровся мужик з інтелігентом, переживував шаблони поетичного стилю мужицьких пісень з обломками церковщини та з обломками цивілізованих понять» [4, т.37, с.203–204]. І хоч сам Франко віддає перевагу «чистій, ясній, наскрізь народній і при тім наскрізь інтелігентній» мові Самійленка [4, т.37, с.204], все ж ми усвідомлюємо, що без мовних експериментів Шевченка невідомо чи відбулися б мовні досягнення того ж Самійленка чи й самого Івана Франка. До того ж, для поета головне не сама мова, а те, якою мірою вона допомагає втілювати творчий авторський задум у структуру художнього тексту. В цьому аспекті, власне, можемо цілковито погодитися з тезою І.Франка, що стосується Т.Шевченка: «Чим вище розвинений, чим геніальніший поет, тим ясніше в його творах з-поза шкаралуці случайних форм, часових і місцевих подро-

биць виступає загальнолюдський, безсмертний зміст чуття, змагань і ідеалів, спільних усім людям, що живуть в кожній живій душі, коли не повно, то хоч в зв'язку» [4, т.29, с.466].

Внесок Т.Шевченка в розвиток української національної ідеї важко переоцінити. Саме завдяки Кобзареві «з-поза шкаралущі случайних форм, часових і місцевих подробиць» вона набула загальнолюдських вимірів. І знову не можемо не погодитися з влучною характеристикою І.Франка про те, що Шевченкова «пісня не перестала бути тим огняним стовпом, який невпинно, безпохибно веде нас через велику пустиню занепаду до далекої обітованої землі, до вільної, самостійної України» [4, т.35, с.172].

І ще одне характеристичне судження І.Франка про Т.Шевченка заслуговує на увагу, бо доводить існування спадкоємного зв'язку між двома геніальними представниками двох значущих поколінь українського письменства. У вступі до докторської дисертації «Поетична поезія Шевченка 1844 – [18]47 рр.» Франко про Кобзаря пише: «Займає він в ній (українській літературі. – *Р.Г.*) неоспоримо перше місце, і, доки тривати буде українське слово, Шевченко не перестане вважатися головою і завершенням одної многозначучої доби нашої літератури, котра хоч і видала його, але в ньому ж від першого його виступу бачила джерело нового для себе розвою і вітхнення» [4, т.27, с.244]. Те, що зазначений вище спадкоємний зв'язок перетворився у стійку українську літературну традицію, доводить, зокрема, і можливість з точки зору сьогодення перенести наведену вище Франкову оцінку на адресу самого Франка.

1. *Бернштейн М. Д.* Франко і Шевченко / М. Д. Бернштейн. – К.: Дніпро, 1984. – 268 с.
2. *Бойко Ю.* Франко – дослідник Шевченкової творчості / Ю. Бойко. – Мюнхен, 1971. – Т.1. – 446 с.
3. *Рудницький Л.* Іван Франко й Андрей Шептицький: до історії взаємопізнання двох велетнів духу / Л. Рудницький // «Для добра мільонів хай вічно живе»: Збірник наукових праць на пошану 150-річчя від Дня народження Івана Франка / Відповід. редактор, упоряд. Р. Б. Голод. – Івано-Франківськ, 2006. – С. 34–52.
4. *Франко І.* Зібр. творів: У 50 т. / І.Франко. – К., 1978–1986.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ КОНЦЕПЦІЇ ЮРІЯ БОЙКА-БЛОХИНА В ДОСЛІДЖЕННЯХ ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Останнім часом у нашій науці про літературно-художню та літературно-критичну творчість представників різних поколінь української діаспори й еміграції все виразніше намічається тенденція не тільки до повноти і цілісності висвітлення тамтешнього літературного та культурного процесу, а й до з'ясування особливостей ідейно-естетичного та наукового мислення письменників і вчених. Відтак можемо констатувати, що впродовж лише кінця ХХ – початку ХХІ століття материкова історія українського письменства та історіографія національного літературознавства посутньо збагатилися не лише художніми творами та їх авторами, а й науковими дослідженнями, що мають непроминальну цінність. Достатньо згадати імена таких учених, як Д.Чижевський, Ю.Шерех (Шевельов), Ю.Бойко-Блохин, Ю.Луцький, В.Державин, Ю.Лавріненко, Л.Білецький, О.Черненко, Г.Грабович, М.Павлишин, М. Неврлий, Л.Рудницький, Яр.Славутич, І.Фізер, Л.Залеська-Онишкевич, С.Козак, Я.Розумний, М.Мушинка та багато інших, які, без перебільшення, збагатили своїми працями не лише українську, а й світову науку про літературу.

Зрозуміло, що їх численні дослідження з історії нашого національного письменства та поточного літературного процесу сприймаються сьогодні здебільшого як справжні досягнення, що своїм теоретичним рівнем, методологічною осначеністю, інтерпретаційними відкриттями значно випередили радянське офіційне літературознавство, яке залишиться для нащадків хіба що пам'ятником тоталітарному мисленню і прикладом майстерних фальсифікацій. Серед згаданих виокремлюється ім'я Ю.Бойка-Блохина (1909–2002) – визначного вченого-славіста, колишнього ректора Українського Вільного Університету у Мюнхені (1965), професора Національного Баварського Людвіг-Максиміліанс-Університету, закордонного дійсного члена НАН України, дійсного члена Української Вільної Академії наук у США. Об'єктом його багаторічних наукових студій була творчість як українських, так і зарубіжних письменників, як минулого, так і сучасного.

І все ж чи не найбільше літературознавчих досліджень він присвятив постаті Тараса Шевченка. Тут “Шевченко і релігія” (1948), “Шевченко і Москва” (1952), “Франко-дослідник Шевченкової твор-

чости” (1956), “Творчість Тараса Шевченка на тлі західноєвропейської літератури” (1956), “Шевченкознавство 20-х рр.” (1963), “Фальсифікація Шевченка в УССР” (1966), “Шевченко в навітленні С.Єфремова” (1977) та ін. Для цих та інших статей Ю.Бойка-Блохина примітною є характерна риса – розгляд творів Тараса Шевченка, а також знаних чи маловідомих фактів з його біографії на достатньо конкретній і правдивій та перепровереній базі, в західноєвропейському контексті, від чого зримишою постає сама особистість поета і мислителя, а творчість набуває в такій ретроспекції ще глибшого значення. Як справедливо зауважує Сергій Білокінь, “вийшовши на модерну методологію, він побачив українську літературу на тлі світової – з її рівнем і мірками. Тараса Шевченка досі зв’язували передусім і переважно з літературою російською. Добре обізнаний із західноєвропейською літературою, професор Бойко потрапив поглянути на Шевченкову творчість у її західноєвропейському контексті, від чого Шевченко набирає нового, ще змістовнішого звучання. Франко, Леся Українка, Винниченко, Хвильовий – у присвячених їм студіях вченому пощастило сказати багато нового й присутнього” [1, с.4].

Варто наголосити, що Ю.Бойко-Блохин, як й інші представники діаспорного літературознавства, у таких підходах (тут доречно згадати праці В.Державина – “Лірика й гумор у Шевченковому “Журналі”, Д.Козія – “Шевченківське життєствердження”, “Ідея “праведного закону” у Шевченка”, “Етичний парадокс у поемі “Гайдамаки” та ін.) мали на меті ознайомити світовий загал із вершинами української літератури, зосібна творами Тараса Шевченка. Бо одна справа – художній твір, часто загадковий і таємничий у своїй глибинній суті, як це принаймні спостерігаємо в “Кобзарі”, а інша справа – його інтерпретація і роз’яснення, які “перетворюють твір з речі-в-собі на річ-для-нас, екстеріоризують його, роблять простим і зрозумілим для мільйонів читачів. Адже в сучасному літературному світі все більше усталюється система аксіологічних орієнтацій, афористично висловлена Р.Бартом, згідно з якою література так відноситься до критики, як форма до змісту” [2, с.377].

Якщо ж синтезувати статті Ю.Бойка-Блохина про Тараса Шевченка, які в основному вміщені в його україномовному чотиритомнику “Вибраного” (Мюнхен, 1971–1990) чи у книзі “Вибрані праці” (К., 1992), можна зробити висновок, що перед нами – видатний науковець, універсальний за предметом дослідження й уподобаннями, синтетич-

ний за методом вивчення художніх творів поета, глибокий за знаннями і – головне – за власним виміром духовності, аби здійснювати адекватні інтерпретації, з проникненням в авторські задуми поезії, прози, щоденникових записів Тараса Шевченка. Таким чином складається уявлення (точніше – визначається) про концептуальну систему дослідження Ю.Бойком-Блохиним творчості Тараса Шевченка.

Як зауважує Ю.Ковалів, під синтетичною характеристикою методу як способу відображення дійсності слід розуміти органічне поєднання в ньому настанов і засад біографічної, порівняльної, культурно-історичної, психологічної шкіл академічного літературознавства, використання елементів формального та структурного аналізу [3, с.37]. Пильне вчитування у текст поезії Тараса Шевченка або у матеріали його життєпису і розуміння їх як явища не тільки поліаспектного, а й такого, що постало як наслідок відповідної епохи, суспільних та ідейно-естетичних її виявів, а також фактів біографії поета, – власне, все це й забезпечує дослідникові глибину й оригінальність наукового розуміння окремих творів Тараса Шевченка і літературно-культурного процесу того часу. Відтак, аналізуючи літературознавчі концепції Ю.Бойка-Блохина в його шевченкознавчих працях, варто більш докладно спинитися на тих засадах, які уявляються основоположними в підході вченого до предмета й об'єкта дослідження.

Як виглядає із розгляду його праць, приміром “Шевченко і релігія”, “Шевченко і Москва”, “Фальсифікація Шевченка в УССР”, першою тут проступає засада, яку Ігор Михайлин умовно назвав “повернення викресленого”, “викресленого імперсько-російською, більшовицько-комуністичною цензурою з історії української літератури та й загалом з нашого духовного розвою” [4, с.10]. При цьому варто нагадати, як зауважує Ю.Бойко-Блохин, що в період існування царської Росії, і в період СРСР багато творів Т.Шевченка були відсутні (як й інших українських художників слова) через усталені на тоді ідеологічні настанови. Дослідник пояснює це тим, що “навіть класики, які пропускалися ідеологічною машиною в наслідувачі російських революційних демократів”, виявилися ні більше, ні менше, як “українськими буржуазними націоналістами”.

Відтак названі і не згадані твори Тараса Шевченка або ж замовчувалися, або кривотлумачилися. Висновок із таких статей дослідника сьогоднішнім історикам українського письменства: створити ре-

альну картину творчості Шевченка, загалом нашої національної літератури. Ю.Бойко-Блохин виходив тут із тієї методологічної засади, яку сформулював для себе так: “Наш науковий світ повинен вивчати ті проблеми, які за нинішних політичних умов неможливо вивчати на Батьківщині” [5, с.300]. І справді, донедавна офіційне літературознавство представляло Тараса Шевченка як всуціль атеїста. Ю.Бойко-Блохин так пояснює це: “В атеїзмі Шевченко бачить язву сучасного його суспільства. Він викриває тих, що під впливом французького механістичного матеріалізму та просвітницького раціоналізму, під впливом Дідро й Вольтера заперечують саме буття Боже:

*Якби ви вчилися так, як треба,
То й мудрість би була своя;
А то залізете на небо:
“І ми не ми, і я – не я!
І все те бачив, все те знаю,
Нема ні пекла, ані раю,
Немає й Бога, тільки я,
Та куций німець узловатий,
А більш нічого...”*

Шевченко бачить моральну перевагу християнина над кривдником-гнобителем через ідею всепрощення, що її носієм є справжній християнин” [6, с.101]. Наступному поколінню шевченкознавців Ю.Бойко-Блохин радить вчитуватись у хід думок Тараса Шевченка як поета, людини, українця, які він висловлював з приводу релігії і церкви, тоді “нас стануть вражати дерзкі слова Шевченкового “Світу тихого”, бо й цю поезію зрозуміємо як розпачливий зойк його душі, як крик протесту супроти панів, що Бога вкрали і заховали в шкатулку («Відьма»)). Відтак, на переконання дослідника, кожен збагне, що “богоборницьких” рядків із поезій Шевченка “не можна розуміти інакше, як крайньої межі заперечення церкви сучасної йому, московської, якої він не хотів і не міг прийняти ні в чому” [7, с.104]. Звісно, такий, хай і якоюсь мірою дискусійний погляд, не міг прижитися в тоталітарній політично-ідеологічній системі.

Зрештою, не можна було тоді в радянському шевченкознавстві піддавати будь-якому сумніву “благодатний” вплив російського середовища (духовно-культурного й літературно-мистецького) на творчість поета і живописця. У своїй праці “Шевченко і Москва” Ю.Бойко-Блохин спростовує цілий ряд художніх і біографічних фактів такого впливу і доводить національну оригінальність як поезії, так і прози

й епістолярію письменника, право української літератури на самостійне існування. При цьому Ю.Бойко-Блохин вказує на заангажованість т. зв. “українського радянського літературознавства”, яке раз за разом всілякими шляхами підтасовок і маніпуляцій прагнуло тісніше “прив’язати” Шевченка то до М.Чернишевського, то до М.Добролюбова, то до М.Некрасова і навіть до... “неистового Виссариона Белинского”, російський шовінізм якого перемиг у ньому демократа” [8, с.35].

Тому-то й цілком логічним є висновок ученого: по-перше, у фактах взаємозв’язків Шевченка і московщини засвідчено подиву гідну суцільність Шевченкової особистості; по-друге, у своїй ворожості до московського імперіалізму в усіх його формах поет був непримиренно послідовний; по-третє, московська імперіалістична духовність знаходила форми свого маскування, а відтак змусила Шевченка переборювати це маскування і гартувала поета в зрілого політичного діяча; по-четверте, ні писання російською мовою, ні його російські знайомства нічим не порушують повноти й суцільності його націоналізму [9, с.61]. Подібний пафос спостерігаємо і в оглядовій статті Ю.Бойка-Блохина “Фальсифікація Шевченка в УССР”.

До речі, ця праця вченого з цілковитим на те правом може бути віднесена до другої його засадничої концепції, яку той же Ігор Михайлин влучно назвав “методом спростувань” або методом “виправлення кривотлумачень” [10, с.11]. Інспірацією для нього стало те, що впродовж тривалого часу російська критика і літературознавство як у “дожовтневому”, так і радянському зразках виробили погляд на українську літературу як на провінційну, не гідну серйозної уваги й глибокої обсервації. Своїми працями про творчість Тараса Шевченка (як, зрештою, і про інших письменників) Ю.Бойко-Блохин доводить, що й українське радянське шевченкознавство змушене підтримувати російські лжеконцепції дослідження самої постаті поета, загалом нашого національного письменства, а відтак “прагне вирвати українське літературознавство з полону фальшивих уявлень і розбудувати його на якісно нових наукових засадах, а саме: на усвідомленні самоцінності української літератури” [11, с.11], передовсім таких її велетів, як Тарас Шевченко, Іван Франко, Леся Українка, Володимир Винниченко, її самодостатності й самототожності.

Порівняльну методологію він застосовує переважно для з’ясування типологічної спільності західноєвропейських й українських

літератур (наприклад, “До проблеми порівняльного вивчення історії східнослов’янських літератур”, 1970), для показу сумірності їхніх досягнень [12, с.11]. Що ж до російського письменства, то тут найчастіше вживається метод “заперечного порівняння”, як-от, у міркуваннях про Володимира Винниченка: “Він не став “малим Достоевським”, – стверджує учений, – а залишився Винниченком зі своїми тривогами, з українською журбою” [13, с.303].

Як зізнався сам Ю.Бойко-Блохин, “історію української літератури я часто брав у міжнародному аспекті, знаходив місце і питому вагу для нинішньої літератури у світі, а ще більше у слов’янському просторі. З самого початку еміграції поставив собі за ціль не лише викривати підневільну фальсифікацію української культури на батьківщині, але й заповнювати ті прогалини, які не могли заповнювати наші дослідники в Україні, та більше розвивав свою концепцію українських світоглядних процесів” [14, с.8].

У своїй праці “Творчість Тараса Шевченка на тлі західноєвропейської літератури” (1956) Ю.Бойко-Блохин розкриває універсальність Шевченкового генія, наводячи оцінки його поезії відомими професорами Меннігом, Францозом, Овсяніко-Куліковським, Франком, які в типологічних зіставленнях із західноєвропейським, зосібна слов’янським світом, вияскравлювали неперебутність творчості українського письменника. Вчений довів, що народницьке спрощування проблеми вивчення ліричних і прозових творів письменника, хибне порівняння з представниками російської лірики (Кольцовим, Слепушкіним, Некрасовим) призводить до загального нівелювання своєрідності художнього мислення Шевченка.

На прикладі зіставлень творчості Р.Бернса і Т.Шевченка науковець розкриває відмінність творчих методів шотландського та українського письменників, “різницю в ідейному поземі обох поетів”. Водночас він доволі аргументовано вказує на проблему світлотіней в Шевченковому творі “Прогулка с удовольствием и не без морали”, що була суголосна (у зв’язку з романтичним спрямуванням стильового формування поета) із Рембрандтовими світлотінями, а також мистецькими світлотінями В.Гільпіна, Ахім фон Арніма, Е.Т.А.Гофмана, доводить близькість поетичного світу Шевченка і Г.А.Бюргера, Г.Гете, Ф.Шіллера, а за політичною їх спрямованістю – до Т.Мура та Ш.Петефі. За романтичним обожнюванням жіночності – до Новаліса і Д.Леопарді. Цікаво, що Ю.Бойко-Блохин об’єктивно розглядає місце

Тараса Шевченка в розвитку реалізму не лише в українській, а й європейській літературі, розкриває історичні обставини як перешкоди для Шевченкових впливів на західноєвропейське письменство. До речі, вже в наш час Іван Дзюба у своїй монографії “Тарас Шевченко: життя і творчість” (К., 2008) продовжує досліджувати не тільки взаємозв’язки українського поета з зарубіжними художниками слова, а й розвиток останніми національно-духовних і мистецьких традицій Тараса Шевченка, мовити б, уже з висоти ХХІ-го століття.

І вже як вивершення такого порівняльно-типологічного підходу до аналізу творчості Тараса Шевченка, як чітке окреслення концепції дослідження його біографії і творів сприймається висновок Ю.Бойко-Блохина, який і понині не втрачає своєї актуальності: “Факти поза-літературного характеру призвели до того, що творчість українського поета, на жаль, не потрапила до фонду світової скарбниці духових і літературних вартостей. Важко поневоленій нації переступити поріг чужого багатого дому. Але десятиліттями лунають уже перші голоси визнання нашого поета. Це голоси тих, до яких промовляє д у х, чарівна краса мистецького образу. Це голоси тих, що зовсім не оглядаються на політичну кон’юнктуру, тих, що заглиблюються у велике мистецтво нашого поета, пізнають у ньому репрезентанта творчого народу. Шевченкова перемога буде нерозривно зв’язана з перемогою української нації” [15, с.312]. З позиції українського усамостійнення нашої держави – це більш ніж промовисті слова.

Ю.Бойко-Блохин у цій статті надто увиразнює найголовнішу істину в комплексі цінностей, що їх продукував у своїй творчості Тарас Шевченко і повсякчас дотримувався у житті, – відродження української нації, набуття національної ідентичності, виборення свободи й незалежності. Відтак його ідеї, образи, герої, його ціннісні установки, зрештою, сама постать поета-пророка, настійливо підкреслює вчений, володіють потужним національно-смісловим потенціалом. Тому Шевченко “сам як міфообраз, сам як національний пророк, національний символ посідає чільне місце в суспільній свідомості не лише українців, а й багатьох народів світу і є культурним явищем, яке засвідчує важливу роль таких історичних суб’єктів у формуванні національної ідентичності та колективної етнонаціональної цілості” [16, с.312].

Розглядаючи творчість Тараса Шевченка в контекстуальному аспекті західноєвропейської літератури, Ю.Бойко-Блохин раз по раз

акцентує на тому, що схожу до українського письменника націєтворчу функцію, функцію виразника національних почуттів, прагнень і домагань свободи та незалежності виконували для своїх народів, формуючи їхню національну свідомість, витворювали у своїх письменствах А.Міцкевич та Ю.Словацький, О.Пушкін та М.Лермонтов, В.Гюго, Д.Леопарді, Дж.Байрон, П.Шеллі, М.Богдановіч, Ш.Петефі... Тому-то такими органічними сприймаються рядки-звернення із поеми “Єретик” Тараса Шевченка до вченого-слависта Павела-Йозефа Шафарика:

*Слава тобі, любомудре,
Чеху-слов'янине!
Що не дав ти потонути
В німецькій пучині...*

В іншій статті “Белінський і українське національне відродження” Ю.Бойко-Блохин вказує, що подібно до Тараса Шевченка, такі видатні слов'янські діячі, як П.-Й.Шафарик, В.Ганка, К.Гавлічек-Боровський, Ф.Палацький, Л.Штур своєю науковою, літературною, громадською діяльністю стимулювали національне відродження, організовували національні рухи, формували національну ідентичність своїх народів, домагалися виборювання прав і свободи для всіх слов'янських народів. Кожен із цих провісників національного духу своїх народів у тій чи іншій літературній формі висловив свою любов до свого народу, до свого краю, до своєї батьківщини, як це здійснив Тарас Шевченко:

*Свою Україну любіть,
Любіть її... Во врем'я люте,
В останню, тяжкую минуту
За неї Господа моліть!*

До речі, стаття Ю.Бойка-Блохина “Творчість Тараса Шевченка на тлі західноєвропейської літератури” витримала шість видань: два українською мовою, один раз німецькою, три англійською. Та й, за словами самого вченого, значні витяги з цієї праці були використані в боротьбі за спорудження пам'ятника Шевченкові у Вашингтоні (США).

У багатьох своїх працях, присвячених Тарасові Шевченку, як, зрештою, й іншим українським письменникам, Ю.Бойко-Блохин продовжував традицію М.Костомарова, П.Куліша, В.Антоновича, І.Нечужа-Левицького, В.Пачовського в справі виявлення питомих рис українства й утвердження його несумісності з російським імперським

мисленням. Тут особливо звертають на себе увагу його статті “Російське історичне коріння большевизму” (1955), “Російське народництво як джерело лєнінізму-сталінізму” (1959), “Російські історичні традиції в большевицьких розв’язках національного питання” (1959), в яких розкриваються національні джерела російського більшовизму, його суть і специфіка, встановлюються його генетичні коріння, простежується формування його головних ознак на теренах моралі, філософії нігілізму, релігії, нищення індивідуальності, запровадження тоталітарних методів побудови партійної організації й революційної боротьби тощо [16, с.99].

Приєднання до російських літературних та публіцистичних традицій, застерігає вчений, було б не тільки некорисним, але й згубним для української літератури, а почасти й неможливим з огляду на відмінність одного й другого менталітетів, на відверто вороже ставлення і офіційної, і революційної Росії до українства. Ю.Бойко-Блохин, здається, чи не першим ґрунтовно висвітлив нігілістичне ставлення В.Белінського до творчості Тараса Шевченка й української літератури загалом, показав агресію ненависті й примітивного хамства “передового росіянина”, що володів умами сучасників, до щойно пробудженого українства (див.: “Белінський і українське національне відродження” (1953), “Фальсифікація Шевченка в УССР” (1966)).

У цьому руслі варто вести мову й про третю методологічну засаду, що, як видається, має концептуально важливе значення у дослідженні Ю.Бойком-Блохином творчості Тараса Шевченка. У таких працях, як “Франко – дослідник Шевченкової творчості” (1956) та “Т.Шевченко в навітленні С.Єфремова” (1977) він особливу увагу приділяє оприявленню національного духу української літератури, розуміння її як невід’ємної складової українського національно-духовного життя. Літературознавець не приховує національних засад і українського письменства, і творчості Тараса Шевченка, і свого підходу до неї. Адже добре відомо, що “метод – це аналог предмета, а відтак властивостями нашої літератури мусить визначатися й метод її наукового вивчення” (Р.Гром’як). “Якщо під поняттям національного, коли хочете, то й націоналізму, розуміти філософський світогляд, який в індивідуальному бутті народу бачить вічний рушійний принцип історії, національне визволення народів з-під чужинецького гніту розглядає як історичну конечність, національний розвиток трактує передусім в аспекті духовому, з якого впливають інші вияви

життя нації, що всі разом ведуть до національно-політичної активізації” [17, с.315], – зазначає Ю.Бойко-Блохин.

Тож аналізуючи в цих та інших статтях про Шевченка його життя і творчість, під націоналізмом учений розуміє відстоювання пріоритетів своєї нації передовсім в аспекті культурно-духовному, на що, власне, й спрямована вся наукова діяльність літературознавця. “Тим-то ніхто з нас ніколи не чув про націоналізм французький, англійський, американський чи якийсь інший націоналізм державних народів, – слушно зауважує сучасний літературознавець, – бо для них комплекс таких почуттів є природним виявом любові до своєї батьківщини, возведений в ранг національного патріотизму, є головним чинником державної політики” [18, с.13]. Як робить справедливе спостереження Ю.Бойко-Блохин, українське письменство, власне, й могло постати з джерел визнання самоцінності індивідуального розвитку нашого народу, з прагнення його національного визволення, а кожен його твір був кроком на шляху національного духовного розвитку. І яскравим прикладом цього стала творчість Тараса Шевченка («Т.Шевченко в навітленні С.Єфремова”).

Відтак Ю.Бойко-Блохин особливо підкреслює його роль у творенні української нації. Згадаймо, зазначає він, що в дошевченкових авторів народу (українського) не було. Навіть у творах І.Котляревського це всього-навсього “народ насський”, тобто простий люд, гурт, спільнота на певні обставини – не більше. (Хоч тут і є подвижники на кшталт Низа й Євріала). У поезії, поемах та повістях Тараса Шевченка, зауважує дослідник, вже є народ (як українська цілість, як спадкоємець козаччини, як джерело бунту і волі, як провісник української державності), – хоча у нього ще нема нації і держави. Але, як робить точний висновок учений, тим Кобзар і геніальний, що його поезії впродовж усього подальшого розвитку української спільноти стали зразком націєтворення. Тим-то вони й беруть за душу нові й нові покоління українців, що промовляють до кожного з нас ніби з предковічної глибини, щораз активніше відживлюючи наше родове, наше сакральне-християнське. Для посилення своєї думки науковець звертається до майже прикінцевих рядків Шевченкових слів-молитви:

*Молю, ридаючи, пошли,
Подай душі убогій силу,
Щоб огненно заговорила,
Щоб слово пламенем взялось,
Щоб людям серце розтопило,*

*І по Україні понеслось
І на Україні святилось.
Те слово – Божеє кадило,
Кадило істини. Амінь.*

Власне, ці, зацитовані Ю.Бойком-Блохиним рядки Шевченка, сприймаються нині більш аніж актуально, навіть з певною засторогою, з певним імперативом до нас, сущих і грядущих поколінь.

Як один із напрямків реалізації вказаної методологічної настанови слід розглядати вивчення Ю.Бойком-Блохиним антиросійської спрямованості української літератури, зразком чого є вже згадуване дослідження “Шевченко і Москва”, встановлення української духовної незалежності від російських стереотипів мислення. “На противагу радянській реалізоцентричній моделі розвитку української літератури, що було способом витлумачувати її як примітивну, емпіричну, позбавлену справжніх художніх шукань, учений із діаспори стоїть на іншій методологічній засаді – виявлення художнього багатства української літератури, сумірності зі світовими напрямками її художніх пошуків” [19, с.13]. Це четверта, одна із важливих літературознавчих засад видатного українського науковця у студіях життя і творчості Тараса Шевченка. Власне, з цього погляду принциповою для дослідника є увага до романтизму Тараса Шевченка, настанова на вивчення множинності творчих методів і напрямків українських письменників, що виразно відбилосся не лише у статтях про Кобзаря, а й про І.Франка, Лесю Українку, В.Винниченка, В.Підмогильного, М.Хвильового та ін. художників слова.

Не можна оминати увагою ще одну засадничу концепцію дослідження творчості Тараса Шевченка Ю.Бойком-Блохиним. Мова йде про участь письменника у розробці концепції українського національного визволення – зрозуміла річ, “як художніми, так і публіцистичними й науковими методами” (І.Михайлин). У статті “Біографія Шевченка на основі узгляднення новіших осягів шевченкознавства” (1964) читаємо: “В останніх роках життя Шевченка його національно-революційна концепція цілком окреслилася. Революція як збройне повстання народу за відзискання втрачених нацією прав – це тільки один елемент у цій концепції. Раби душею спроможні лише на сліпий нетворчий вибух. Революція має визріти, як стиглий плід. Успішна революція мусить бути кривавою, але її творці не можуть бути поріддям пекла. Там, де зло можна направити безкровно, там повинно

помогти євангельське слово. На основі ширення науки, гуманної освіти людина має виростати.

І тільки тоді може прийти революція, нещадна супроти несхильних деспотів і немилостива супроти тих, що вжахнулися свого гріха. Так можна реконструювати систему поглядів поета, вглиблюючись у зміст його поезії, листів останнього періоду” [20, с.243]. Цікаво, що у статті-рецензії на монографію П.Зайцева “Життя Тараса Шевченка” Ю.Бойко-Блохин відзначає саме цю рису Кобзаря як домінуючу не лише у біографії, а й у творчості поета: “Коли раніше біографи переважно ілюстрували Шевченкову біографію поезією, то проф. Зайцев не раз біографічно коментує поезії, розкриває їх глибший фактичний і психологічний зміст, їх революційно-національне настановлення” [21, с.75].

До речі кажучи, крім концепції Шевченкової творчості, під цим кутом зору Ю.Бойко-Блохин вдало інтерпретує постать М.Хвильового з його тезою “геть від Москви. Ближче до Європи”. З огляду на ХХ століття і на історичне буття у ньому українського народу цій тезі, вочевидь, не вистачає документальної бази, відтак навіть нині вона сприймається як вірогідне припущення. Однак саме з гіпотез, як відомо, починалися найбільш сміливі наукові відкриття. Тож дослідник завжди має право на інтуїтивні передбачення й припущення, вироблення попередньої концепції матеріалу, яка потім або доводиться, або спростовується, або просто уточнюється наступними науковими пошуками. За всієї зовнішньої умовності назв шевченкознавчих концепцій Ю.Бойка-Блохина, внутрішньо й присутньо ці поняття, впливаючи із праць ученого, мають право на життя вже у новому, ХХІ столітті. І хай висвітлені лише кілька методологічних засад дослідження, які на сьогодні в материковому літературознавстві вже не становлять собою ніяких наукових секретів, усе ж їх аж ніяк не можна оминати, ні тим паче ігнорувати. Адже цю систему поглядів на творчість Тараса Шевченка вчений виробляв давно і самостійно, і значно раніше, аніж це відбулося в материковому літературознавстві. Крім того, окреслені шевченкознавчі концепції діаспорного науковця були в нього природними, органічними, звільненими від будь-яких ідеологічних і політичних заангажованостей. Відтак вони мають право на своє продовження новим поколінням дослідників творчості Тараса Шевченка.

При такому визнанні “живучості” методологічних підходів до аналізу життя і творчості Тараса Шевченка, при такому окресленні системи наукового мислення одного із провідних літературознавців діаспори можна стверджувати, що саме Ю.Бойко-Блохин, тонко розуміючи шевченківську парадигму ціннісних орієнтацій, свого часу вказував на те, що вони “виявлятимуться актуальними для нас у майбутньому”, в наші розтривожені дні. Адже поет покладав особливі надії на Слово, яке він “уповноважував” на важливу місію творення “потужного силового поля духової взаємодії” між митцем і його народом. Недарма вчений у кількох статтях про Кобзаря наводить як мотто до них такі його рядки:

*Воскресну нині! Ради їх,
Людей закованих моїх,
Убогих, нищих... Возвеличу
Малих отих рабів німих!
Я на сторожі коло їх
Поставлю слово!*

Синтезуючи всі дослідження Ю.Бойка-Блохина й визначаючи домінуючі шевченкознавчі концепції, можемо з упевненістю стверджувати, що літературознавець доволі глибоко і всебічно проаналізував творчість поета, життя людини й громадянина. Тому-то не випадково основним висновком до його студій про Тараса Шевченка можна винести його ж, літературознавчі, рефлексії про те, що сам Шевченко “як митець, і український народ як нація могли самоздійснитися передовсім у рідному Слові”, яке відроджує історичну пам’ять людини. Тарас Шевченко усвідомлював свою пророчу місію воскресителя народного духу, національної пам’яті, національної мови, українського Слова, пише М.Жулинський, бо Слово є “могутньою естетичною силою, здатною підняти з колін імперську людину-раба, порятувати її від принизливого знеособлення, відкрити рабські уста й зігріти охололі душі”. Ю.Бойко-Блохин неодноразово підкреслює у своїх працях про Тараса Шевченка розуміння ним місії Поета, Митця, що є не чим іншим, як виразником волі Господа, який загартовує святим вогнем творчості обдарованих, наділяє їх особливим даром чути Слово і народжувати завдяки Слову істину:

*Жива душа поетова святая,
Жива в святих своїх речах,
І ми, читая, оживаєм
І чуєм Бога в небесах.*

1. Білокін С. Замість передмови: творчість професора Юрія Бойка-Блохина // С. Білокін / Юрій Бойко. Вибрані праці: українознавство діаспори. – К., 1992. – С. 3–5.
2. Зарубежная эстетика и теория литературы: Трактаты, статьи, эссе. – М., 1987. – 437 с.
3. Літературознавча енциклопедія: у 2-х т. / Автор-укладач Ю. І. Ковалів. – К., 2007. – Т.2 – 621 с.
4. Михайлин І. Головні засади літературознавчої методології Ю. Бойка-Блохина / І. Михайлин // Бойко-Блохин Ю. Матеріали наукової конференції, присвяченої 80-літтю вченого. – Харків, 1990. – С. 9–16.
5. Бойко Ю. Духовний стан на Україні та наша еміграція / Ю. Бойко // Вибране: У 4-х т. – Мюнхен, 1974. – Т.2. – С. 285–301.
6. Бойко Ю. Шевченко і релігія / Ю. Бойко // Вибране: У 4-х т. – Мюнхен, 1971. – Т.1. – С. 97–104.
7. Бойко Ю. Там само.
8. Бойко Ю. Шевченко і Москва / Ю. Бойко // Вибране: У 4-х т. – Мюнхен, 1981. – Т.3. – С. 1–61.
9. Там само.
10. Михайлин І. Головні засади літературознавчої методології Ю. Бойка-Блохина. – Цит. праця. У цьому ж збірнику опубліковані шевченкознавчі праці інших учасників конференції – В. Калашника («Засади наукового аналізу феномена української поезії (На матеріалі статті Ю. Бойка “Франко-дослідник Шевченкової творчості”)», В. Дорошенка («Типологія шевченкознавства 1920-х років Юрія Бойка і шевченкознавчий доробок П. Филиповича») та О. Борзенка («Роль досліджень Ю. Бойка в перспективі проблем сучасного шевченкознавства»), які так чи інакше порушують проблему літературознавчої методології Ю. Бойка-Блохина.
11. Там само.
12. Там само.
13. Бойко Ю. Драма “Між двох сил” В. Винниченка як відображення української національної революції / Ю. Бойко // Вибране: У 4-х т. – Мюнхен, 1974. – Т.2. – С. 303–314.
14. Бойко Ю. На порозі восьмого десятка років / Ю. Бойко // Вибрані праці: українознавство діаспори. – К., 1992. – С. 6–10.
15. Бойко Ю. Творчість Тараса Шевченка на тлі західноєвропейської літератури / Ю. Бойко // Вибране: У 4-х т. – Мюнхен, 1971. – Т.1. – С. 261–312.
16. Бойко Ю. Російське народництво як джерело ленінізму-сталінізму / Ю. Бойко // Вибране: У 4-х т. – Heiduberg, 1990. – Т.4. – С. 69–160.
17. Бойко Ю. В дому роботи, в країні неволі / Ю. Бойко // Вибране: у 4-х т. – Мюнхен, 1974. – Т.2. – С. 315–326.
18. Михайлин І. Головні засади літературознавчої методології Ю. Бойка-Блохина / І. Михайлин. – Цит. праця.
19. Там само.

20. *Бойко Ю.* Біографія Шевченка на основі узгляднення новіших осягів шевченкознавства / Ю. Бойко // *Вибране: У 4-х т. – Мюнхен, 1974. – Т.2. – С. 213–248.*
21. *Бойко Ю.* Вибрані праці: українознавство діаспори / Ю. Бойко. – К, 1992. – С. 74–77.

ВИТОКИ ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА У СХІДНІЙ ГАЛИЧИНІ

Початки ознайомлення освіченої частини галицького українського суспільства із життєвим шляхом і творчістю Тараса Шевченка сягають доби національно-культурного відродження краю, пов'язаного з діяльністю Маркіяна Шашкевича й очолюваного ним літературного гуртка «Руська трійця», та з активізацією громадсько-політичного, наукового і просвітницького життя на західноукраїнських землях під впливом революційних подій 1848–1849 рр. у Європі та зумовлених ними конституційних реформ в Австрійській монархії.

Наукові дослідження представників українського літературно-культурного процесу в Галичині кінця ХІХ – початку ХХ ст. (О.Барвінський, М.Возняк, О.Маковей, М.Павлик, К.Студинський, І.Франко, В.Щурат) засвідчують, що за життя поета його ім'я й окремі твори були відомі лише «одиначкам», які «пильно стежили» за духовним поступом українців «по тім боці кордону», тобто в межах Російської імперії. До них передусім належали члени «Руської трійці», зокрема найбільший, за словами І.Франка, «талант і найсильніший характер» з-поміж них Маркіян Шашкевич [14, с.187]. Книжкою, яка вперше «занесла» в Галичину твори Т.Шевченка («Вітре буйний», «Причина», «На вічну пам'ять Котляревському», перша глава поеми «Гайдамаки»), відомою М.Шашкевичу, був літературний альманах «Ластівка», укладений 1841 року в Санкт-Петербурзі Євгеном Гребінкою [4, с.1]. Показово, що в 1849 р. цей альманах був і в бібліотеці прикарпатського міста Коломиї [13, с.254].

В особистій бібліотеці Якова Головацького твори Т.Шевченка теж були уже в середині 1840-х рр. Окремі «вістки» про визначного українського поета у 1848 р. вмістив у львівському тижневику «Дневникъ рускій» його редактор І.Вагилевич, що підтверджує певну обізнаність співавтора «Русалки Дністрової» з постаттю Кобзаря [4,

с.1]. У промові на першому просвітницькому з'їзді (Соборі руських учених) у Львові в жовтні того ж року один із ініціаторів його скликання письменник і громадський діяч М.Устиянович, ратуючи за національну єдність усього українського народу, закликав дослухатися до «громкого Шевченка» [11, с.VI].

Однак післяреволюційна суспільна, релігійна й освітньо-наукова реакція, позначена скасуванням проголошених австрійським урядом конституційних свобод та поверненням до політики абсолютизму, на десятиліття обмежила поширення в Галичині ідей лібералізму, рівноцінності та рівноправності народів, що втратили незалежність, призупинила національно-культурне відродження краю, спричинила «антракт» і в ознайомленні галичан із життєписом та вільнолюбним духом творів Т.Шевченка. «Живіший» культурно-освітній рух на українських землях Галичини пов'язується із 1859 р. – часом видання у Лейпцигу книжки «Новые стихотворения Пушкина и Шевченки», зініційованої П.Кулішем, де були вміщені шість творів Т.Шевченка, зокрема такі «огнисті» поезії, як «Заповіт» і «Кавказ». Ця книжечка, писала галицька письменниця і громадська діячка Н.Кобринська, «електричною іскрою упала в серця нашої молодіжці...» [7, с.310–311]; вміщені у ній «нецензурні» вірші вона сприймала «как что-то совсем новое и неслыханное» [14, с.137].

Декілька примірників цього видання були у львівській книгарні Вільда ще за життя Т.Шевченка. Один із них одразу ж після виходу придбали К.Горбаль (згодом відомий галицький педагог і журналіст) та Л.Лукашевич (майбутній громадський діяч, у 1867 і 1876 рр. – редактор львівського літературно-наукового та політичного часопису «Правда»). Відомим серед молоді Львова було також видання «Кобзаря» Т.Шевченка, здійснене 1860 року в друкарні П.Куліша у Санкт-Петербурзі завдяки фінансуванню П.Семеренка: і цю книжку через згадану книгарню «записав собі» К.Горбаль [11, с.XXVI].

Втім ім'я і творчість найбільшого українського поета остаточно «осідають» у Східній Галичині лише після його смерті, чому сприяла низка політичних і соціально-культурних чинників.

По-перше, рік смерті Т.Шевченка збігся із початком т. зв. ери конституційних експериментів (1861–1867), позначеної прийняттям основного закону австрійської держави та лібералізацією її культурно-освітньої політики на всіх етнічних територіях. Для українського етносу в Галичині нижня межа «ери» ознаменована автономією краю

і початком роботи окремого сейму з достатньо широкими повноваженнями, верхня – визнанням права кожної національної меншини на організовану політичну та громадську культурно-освітню діяльність, водночас – фактичною передачею контролю над усіма сферами життєдіяльності краю полякам (включно із заміною німецької мови як «урядової» на польську), що наклало свій відбиток на всі сфери суспільного життя.

По-друге, 1860-і рр. характерні виходом на арену національно-визвольної боротьби в Галичині молоді інтелігенції – народовців, які прагнули продовжити справу М.Шашкевича. На відміну від представників москвофільської течії, що зародилася в галицькому суспільстві у 1850-х рр. і відстоювала ідею єдності «великоруської», «малоруської» та білоруської частин «одного російського народу», вони задекларували соборницькі права українців, їхній потяг до соціальної справедливості, національної й особистої свободи, тобто тих констант, які у творчій спадщині Т.Шевченка є визначальними. Власне, народовецький рух став причиною і водночас вислідом ознайомлення молоді краю із життям і поетичними надбаннями Кобзаря. Під їхнім впливом, зазначав І.Франко, у молодіжному середовищі першої половини 1860-х рр. розпочався «близький до народу, прогресивно спрямований рух» [14, с.189].

По-третє, з початку 1860-х рр. спостерігається піднесення «національного духу» і серед польської частини населення Галичини, зумовлене патріотичними маніфестаціями поляків у Києві в 1861 р., відновленням діяльності таємних польських молодіжних організацій на українських землях у складі Російської імперії. На тлі революційних змагань «підросійських» поляків, а особливо після їх придушення у 1863 р., зросла увага польських літераторів і публіцистів до місця та ролі Т.Шевченка в національно-культурних змаганнях українського народу. Це зумовило появу неоднозначних публікацій про українського поета. З одного боку, – як борця та мученика за волю рідного й інших пригноблених народів, що імпонувало польській громадськості, яка прагнула до державного суверенітету. З другого, – як ідеалізатора гайдамаччини, що не влаштовувало поляків і в межах царської Росії, й Австрійської монархії. Саме такого змісту була праця Л.Совінського польською мовою «Тарас Шевченко. Студія з додатком перекладу «Гайдамаків» («Taras Szewczenko. Studium z dolaczeniem przekladu Hajdamakow»), що вийшла друком у Вільно 1861 року і вва-

жається першим окремим дослідженням життєпису і творчості українського поета. Через два роки вона була перевидана в Кракові – головному адміністративному й культурно-освітньому центрі Західної Галичини. Популяризації творчості Т.Шевченка серед поляків з метою активізації їхньої націо- та державотворчої діяльності слугував також критико-бібліографічний нарис барона Г.Баттаглі «Тарас Шевченко: життя і творчість його» («Taras Szewczenko. Zycie i pisma jego»), виданий у Львові 1865 року, в якому український Кобзар трактувався як один із найбільших поетів світу [1, с.3824].

У контексті викладеного закономірним можна вважати той факт, що першою про смерть Т.Шевченка галичан сповістила польська преса. Зокрема, 22 березня 1861 р. львівський «Glos» (ч. 67) опублікував коротеньку замітку, в якій повідомлялося, що 10 березня в Петербурзі помер «znakomity» малоросійський художник і поет Т.Шевченко. Принагідно зазначалося про видання у Вільно вищеназваного тлумачення Л.Совінським Шевченкових «Гайдамаків» [4, с.2].

Природною реакцією на польські претензії щодо імені й творчості Т.Шевченка, намагання поставити його на перехрестя українсько-польських стосунків середини ХІХ ст. дослідники історії зародження його культу в Галичині вважають активізацію найсвідомішої частини українського суспільства 1860-х рр. – нечисленної когорти представників публіцистики та літератури краю, педагогів, а також львівських студентів і учнів української академічної гімназії як найстарішого рідномовного середнього навчального закладу в Україні.

Хронологічно першим періодичним виданням, друкованим мовою, найближеною до української народної, яке звернулося до імені, почасти – життєвого і творчого шляху Т.Шевченка, стала громадсько-політична і літературна газета «Слово» (пресовий орган галицьких москвофілів), започаткована у Львові в 1861 р. гімназійним учителем, письменником і журналістом Богданом (Теофілом) Дідицьким (1827–1908). Вслід за польським «Glosom», через 18 днів після смерті поета, на її сторінках була опублікована клепсида «Смерть Шевченка» [12, с.18]. Відповідно до вміщеного в її завершальній частині повідомлення («Вскоре скажемъ о Шевченку больше») «Слово» в ч. 27 за 29 квітня (11 травня) подало кореспонденцію «Вспоминка о Шевченку». У ній наголошувалося, що, разом із київською українською громадськістю цю «велику страту» відчули і «Русини у Львові», та подавалися окремі відомості з життя і літературної діяльності

поета [5, с.155]. Проте у цих, як і в інших публікаціях, виявилася загалом низька обізнаність їх авторів із життям і творчістю Т.Шевченка: від недоречностей у прізвищі («Шевченко») – до фактичних «курйозів» при висвітленні його життєпису. Та попри це замітки, кореспонденції, статті, вміщені у «Слові», є цінним джерелом для вивчення історії галицької Шевченкіани. Зокрема саме зі сторінок цієї газети громадськість краю довідалася про похорон Т.Шевченка у Петербурзі та про його перепоховання в Каневі (стаття Володимира Бернатовича у ч. 49 за 19 липня 1861 р.) і про перші в краї поминки поета (стаття В. Шашкевича за 1862 р.); 7 (19) липня 1862 р. «Слово» вмістило переклад першого німецького нариса про українського поета у лейпцизькому журналі «Die Gartenlaube» під назвою «Коротка життєпись Тараса Шевченки».

1860-і роки започаткували вшанування пам'яті Т.Шевченка принагідними віршами західноукраїнських авторів. Чи не перший із них належав перу «предвісника» українського національного відродження Буковини, видатного письменника, редактора львівського видання «Просвіта» і театру «Руської Бесіди» у Львові Юрія Федьковича (1834–1888). Під назвою «Співацька добраніч на скін Тараса» він був надрукований у «Слові» в 1861 р. Наприкінці того ж року збірку поезій Ю.Федьковича, позначену впливом творчості Т.Шевченка, за що його за життя іменували буковинським кобзарем, видав у Львові Б.Дідушицький.

Осередком народовецького руху з виразним, за визначенням І.Франка, українським відтінком [14, с.317], на сторінках якого вперше в краї з'явилися друком найбільш революційні твори Т.Шевченка («І мертвим, і живим...», «Кавказ», «Неофіти» – всього 15 поезій), став львівський літературний тижневик «Вечерниці», 17 чисел якого вийшли у 1862–1863 рр. Крім передруку творів, «Вечерниці» публікували переклади статей про Т.Шевченка із закордонних російськомовних видань, як, наприклад, «Згадка за Шевченка; его смерть и похороны» Л.Жемчужникова (ч. 22 за 1862 р.); «Чого стоить Шевченко яко поеть народній» Хуторянина (ч. 3 за 1863 р.) та деякі інші.

Одним зі співробітників «Вечерниць» був громадсько-політичний діяч і публіцист Данило Тянячків (псевдонім Грицько Будеволя, 1842–1906), який у 1860-х рр найбільше причинився до популяризації імені і творчої спадщини Т.Шевченка та до розвитку в середовищі галицької молоді громад, що стали засобом самоорганізації,

самоосвіти і пробудження національної свідомості учнів гімназій і студентів Львівського університету. Для Д.Танячкевича слово Т.Шевченка було «містичною силою», яка мала «захопити» спершу молодь, а згодом і весь народ [11, с.XV]. Весною 1862 р. Д.Танячкевич, тоді студент Львівської духовної семінарії, за сприяння місцевого купця М.Димета «спровадив» до Львова «Кобзаря», окремі видання «Гайдамаків» та інші твори Т.Шевченка [3, с.45–46]. Ця подія «...зробила в Галичині цілу революцію межі русинами, особливо молодими». Студенти Львівського університету й учні-гімназисти «вмить» розкупили всі примірники творів Т.Шевченка [11, с.XXVI].

З метою поширення «Кобзаря» між ширшими колами громадськості Д.Танячкевич з допомогою друзів-«теологів» зніціював переписування вміщених у ньому поезій з наступним розсиланням рукописів по всій Галичині, насамперед – студентській і гімназійній молоді. У такий спосіб твори Т.Шевченка розповсюджувалися аж до виходу у Львові видання «Поезії Т.Шевченка» (1867–1869 pp.).

У семи випусках тижневика «Вечерниці» за 1862–1863 pp. Д.Танячкевич опублікував статтю «Словце правды Dzennik-ови Literackому про нашого батька Тараса Шевченка», що стала першою в Галичині українською спробою оцінити Т.Шевченка і як поета, і як найяскравішого представника нового українського руху. Незважаючи подекуди на «брак аналізу», ця стаття імпонувала сучасникам автора «своїм тоном, смілим і повним віри та самопевности». На основі ознайомлення із доступними творами Д.Танячкевич визначив Т.Шевченка передусім як поета-історика «нашої бувальщини». Водночас Т.Шевченко, за його твердженням, зумів відтворити реальні умови життя українського народу середини ХІХ ст., відчутти його недолю та змалювати її «в щирій, горячій аж до сліз... живописи» [11, с.IX].

У ч. 4 за 1862 р. «Вечерниці» вмістили вірш галицького педагога й поета Євгена Згарського (1834–1892) «Въ день смерти Тараса Шевченка», а в ч. 9 за 1863 р. – поезію іншого співробітника цього періодичного видання – письменника й перекладача Ксенофонта Климковича (1835–1881) під назвою «На вечную память Тарасови», яка справила велике враження на читачів тижневика. Власне, саме К.Климкович став одним із перших у Східній Галичині перекладачів творів Т.Шевченка (як і Марка Вовчка) німецькою мовою. У 1863 р. він започаткував видання у Львові літературно-політичного місячника (у 1865 р. – двотижневика) під назвою «Мета». Друкований кулішівкою,

цей пресовий орган галицьких народівців приділяв велику увагу українському життю на «підросійській» Україні. Поруч із представленням поезій Т.Шевченка, публікував твори В.Антоновича, Є.Гребінки, П.Куліша та ін. У контексті досліджуваної проблеми вартими уваги сучасників є авторські статті редактора «Мети», інформація про відзначення роковин смерті Т.Шевченка у Галичині, вплив цього «сумовитого» свята на пробудження національної свідомості української шкільної молоді та реакцію на ці процеси офіційної влади (1863. – Ч. 1. – С. 61–64; 1865. – Ч. 3. – С. 79–84).

Окрім публікацій на сторінках громадсько-політичних та літературних газет і журналів, у 1860-х – на початку 1870-х рр. у Галичині виходять друком перші окремі українські видання, які сприяли популяризації імені та творчої спадщини Т.Шевченка. Взірцевою статтею, яка вперше подала «неплутану життєпись» поета, М. Возняк назвав додаток до криптонімної книжки М.В.Р. (?) «Сонное виденье або разговоръ духовъ о польской и о русской справе» (Львів, 1862). Написана невідомим автором «простими, щирими й повними правди словами», стаття перейнята ідеєю відданості представників тогочасної української інтелігенції рідному народові, любові до його віри та мови – саме ці постулати автор статті-додатку вважав найбільшою заслугою Т.Шевченка [4, с.4].

На початку 1870-х рр. «досліди» над творчістю Кобзаря започаткував галицький педагог, мовознавець і етнограф Омелян Партицький (1840–1895). Його розвідка «Провідні ідеї в письмах Т.Шевченка», яка вийшла друком у Львові в 1872 р., впродовж майже двох десятиліть слугувала основою для підготовки доповідей на Шевченківських вечорницях і концертах.

На 1860-і – початок 1870-х рр. припадає «узгляднення» творів Т.Шевченка в українських гімназійних читанках Галичини. Вперше його поезії вмістила «Руска читанка для низшої гімназії» (ч. II), видана коштом Б.Дідицького в 1866 р.: всього п'ять рядків із поеми «Гайдамаки» та перший із псалмів Давида (тоді як поезій самого Б.Дідицького – 24, Є.Гребінки – 4, Л.Глібова – 3, О.Кониського – 2 й ін.). Значно більше місця відведено творам Т.Шевченка в «Рускій читанці для висшої гімназії» галицького педагога Олексія Торонського (1838–1899), яка з'явилася друком у Львові 1868 року. Не маючи офіційного дозволу на використання в середньошкільних навчальних закладах, вона із-за «браку іншої» слугувала більш глибокому озна-

йомленню учнівської молоді із творчою спадщиною Т.Шевченка в позаурочний час. У цьому підручнику містилися 22 поезії Т.Шевченка (Б.Дідицького – 23 твори, К.Устияновича – 4). Крім поезій, у читанці знайшлося місце для коротенької, проте «баламутної» біографії поета. Тенденційно викладеному життєпису відповідала і мова творів Т.Шевченка, змінена «на лад тодішніх москвофільських видань». Аналогічні недоліки характерні також для «Рускої читанки для нижших клас середніх шкіл» (ч. II, Львів, 1871) О.Партицького: у ній превалюють твори галицьких авторів, із поезій Т.Шевченка представлені лише уривки з «моралізуючим викладом» [11, с.LVII–LVIII].

Водночас на початку 1870-х рр. у Галичині побачили світ гімназійні підручники, які мали виразно український характер. До них, зокрема, належали читанки найвидатнішого галицького педагога і громадсько-культурного діяча останньої третини XIX – початку XX ст., учителя гімназій у Бережанах і Тернополі, професора державної чоловічої учительської семінарії у Львові Олександра Барвінського (1847–1927). Уже в перших із них, як, наприклад, виданій у 1871 р. «Рускій читанці для висшої гімназії», твори Т.Шевченка займають майже 17% змісту, докладнішою є його біографія. Разом зі зміною етимологічного правопису на фонетичний це надавало мові Шевченка неспотвореного звучання, значно розширювало національно-виховні можливості слова Кобзаря.

Важливим засобом утвердження в Галичині культу Т.Шевченка слугували щорічні заупокійні богослужіння. Перше з них відбулося 26 лютого 1862 р. у «східно-православній» церкві Львова, про що в ч. 16 повідомила газета «Слово». Поминальну службу Божу відправив православний священник Харанович, оскільки «уніятські попи... не могли як католики поминати його» [4, с.4]. За спогадами про цю подію священника Е.Лисинецького, тоді учня V класу львівської української академічної гімназії, «заупокійня» за Шевченком у православної церкві в перші роковини його смерті «звабила до неї – навіть без дзвонів, котрих там не було – багато побожних уніятів, молодих і старших Русинів» [15, с.5–6]. В описі цих поминок Володимир Шашкевич (син М.Шашкевича) зазначав: «Русь наша в Галичи... віддала належну шанобу свому найбільшому віщунові», піднесла молитву «до Батька небесного – за батька помершого». При цьому автор зауважив

превалюючу участь у поминальному богослужінні львівських студентів і гімназистів, а також жіночої молоді [4, с.4].

Детальний опис поминального богослужіння з нагоди четвертих роковин «невіджалованої втрати» українського народу, вміщений у ч. 2 «Мети» за 1863 р., підтверджує, що ця акція вже на початках її організації набула яскраво вираженого традиційно-народного та національно-виховного змісту. Перед іконостасом у церкві встановлювався «обвитий барвінковими вінками тетрапод», а на ньому, відповідно «до нашого святого обряду», коливо, тобто варена пшениця з медом, вино і хліб із запаленими свічками. Над тетраподом у лавровому вінку портрет Т.Шевченка, придбаний академічною молоддю Львова у 1864 р., а над портретом – хрест як «побідне знамя віри Христової». Зліва і справа від тетраподу на спеціальних пірамідах красувалися написи: «Во вікъ тобі слава за твою пісню! Доки Дніпро гудітиме, доки Карпати зеленітимуть, не забудемъ тебе, батьку, рідні діти України»; «Во вікъ тобі слава за твою надію! І унуки (онуки. – *З.Н.*) розкажуть унукамъ, чимъ ти для насъ бувъ, Тарасе, орле сизий!» [10, с.62].

Важливим просвітницьким доповненням до поминальних служб Божих у 1860-х рр. було вручення його учасникам поезій Т.Шевченка, а також його портрета, зробленого петербурзьким фотографом А.Деєром ще за життя поета і вперше літографованого у Львові студентом місцевої «політехніки» В.Гутовським. У 1868 р. львівське поминальне богослужіння завершилося хором виконанням «Заповіту» (композиція М.Вербицького).

Попри негативні відгуки польської преси, незадоволення Ради шкільної крайової як вищого органу управління школами в Галичині участю учнівської молоді в поминальних богослужіннях і навіть заборону в 1865 р. їхньої присутності на таких заходах, аналогічні панахиди в 1870-х рр. поширилися в усіх великих містах краю, передусім там, де діяли державні гімназії (крім Львова – у Бережанах, Дрогобичі, Коломиї, Перемишлі, Самборі, Станіславі, Стрию, Тернополі). До кінця 1860-х рр. вони були головними акціями західноукраїнської релігійної та світської громадськості щодо вшанування пам'яті Т.Шевченка.

Паралельно із пропам'ятними богослужіннями в середовищі української інтелігенції поступово утверджуються й інші форми вшанування пам'яті та поширення ідей творчої спадщини Т.Шевченка.

Так, уже перші роковини після його смерті започаткували організацію з цієї нагоди декламаторських «вечірок» (вечорниць, «пополуднівок», «сходин»). Перша з них відбулася після панахиди у Львові 26 лютого 1862 р. у приміщенні місцевого товариства «Руська Бесіда», заснованого львівською українською громадськістю для «скріплення й піднесення національного духа». Ініціатором її проведення став засновник і перший голова цього товариства Юліан Лаврівський (1821–1873). Учасниками «вечірки» були вже згадуваний педагог і поет Є.Згарський, який виголосив промову про милозвучність поетичного слова Т.Шевченка; К.Климкович декламував поему «Іван Підкова»; вихованці Львівської духовної семінарії, що прийшли на вечір із дозволу митрополита, виконували хорові «співи» [4, с.4; 15, с.6].

У 1863 р. подібний захід планувалося провести у залі львівського «Народного дому» як найпершої й «найповажнішої» інституції цього типу в Галичині (заснована 1849 року). Проте тодішній віділ товариства «Руська Бесіда», що функціонував на його базі, відмовився підтримати прохання комітету з його організації, мотивуючи це тим, що Т.Шевченко був православний і свято на його честь «міг би хто пояснити симпатією до православ'я» [11, с.ХХХІХ]. Аналогічні перестороги повторювалися і в наступні п'ять років. Лише в 1868 р. львівська «Руська Бесіда» відновила Шевченківські вечори.

На початку 1862 р. декламаторський вечір на пошану пам'яті Т.Шевченка з обмеженою кількістю учасників (учні та вчителі гімназії, представники духовенства) відбувся в будинку громадсько-культурного діяча, судді в м. Самборі (тепер Львівської обл.) Михайла Качковського (1802–1872). На ньому перший раз виголошено епілог до поеми «Гайдамаки». Водночас програма вечора підтверджує, що це була єдина «точка», яка безпосередньо стосувалася творчості Т.Шевченка.

На 1862 р. припадає започаткування Шевченківських вечорниць у найзахіднішому «бастіоні» української національної ідеї – м. Перемишлі (тепер Республіка Польща), більшість українських науковців і письменників якого зосередилися в місцевій державній гімназії. На вечорницях із промовою виступив студент Львівської духовної семінарії згодом – гімназійний учитель, організатор і перший голова товариства «Січ» у Відні та львівської «Просвіти» Анатоль Вахнянин (1841–1908). Того ж року текст його виступу опублікувало місцеве

видання «Перемишлянин» (перший у Галичині український календар) під назвою «Дещо за Музу Шевченкову и розборъ думы предсмертнои». Подібно до більшості тогочасних публічних виступів доповідач, опираючись на поезію Т.Шевченка, зосередився на багатовіковому невольничому становищі українського народу і його мови та ролі у їх відродженні Кобзаря. Тарасова Муза, підкреслював А.Вахнянин, надала пригнобленій народній мові та її носіям «право громадське» серед інших громад, зуміла закутих розкути, залишених підняти, «темнимъ очи вернуты», піднести «малорусина» до «достойности чоловіка» та пробудити його до «питомого» життя [9, с.50–51].

Зусиллями А.Вахнянина 26 лютого (10 березня) 1865 р. в Перемишлі було влаштовано перший у краї прилюдний пропам'ятний музично-декламаторський Шевченківський концерт за участю представників української, польської та навіть німецької «людности» міста. Його програма передбачала хорові пісні, декламації творів Т.Шевченка чи уривків із них («Гайдамаки», «Гамалія», «Іван Підкова», «Причинна», «Перебендя»). Львівська народовецька газета «Основа» за 1872 р. відзначала змістовність і поетичність «укладу» та глибину «чуття» виступу на ньому Д.Танячкевича. Його текст, уміщений на сторінках «Мети» за 1865 р. під назвою «Прощальна річ, говорена на вечерницяхъ въ Перемишлі въ память Тараса Шевченка», на довгі роки визначив форму (звертання до різних категорій учасників Шевченківських свят) і зміст виступів цієї тематики. Основні її концепти-«завіти» можна звести до такого:

– оскільки важка доля «збідженого» неосвіченого українського народу була найбільшою раною Т.Шевченка, то галицькі «добродії високоповажні» зобов'язані докласти рук для освіти «темнихъ убогих братів»;

– українські батьки та матері, керуючись настановами великого Кобзаря, повинні рости дітей і на втіху родині, і для користі всього народу – міцних, сильних духом, мудрих народолюбців;

– «славне молоде товариство», опираючись на заповіді Т.Шевченка, має доказати живим прикладом, що є «на Святій Русі... надійна молодіжь», якій не бракує патріотичного духу;

– українські дівчата, люблячи Батька Тараса, повинні жити його піснею, не цуратися його слова [2, с.85–87].

Звертаючись на завершення свого виступу до «славного Перемишля» та всієї галицької землі, Д.Танячкевич спонукав до того, аби

в усіх частинах рідного краю славили Тараса голосніше від «Дніпрового шуму», від «Карпатського грому» [2, с.88].

Закономірно, що такі звернення-заклики не могли залишити байдужою галицьку громадськість: Тарас Шевченко поступово «оселявся» в кожній українській родині, а Шевченківські свята ставали невід'ємною складовою культурно-освітнього поступу всієї Західної України.

Наступний Шевченківський концерт у Перемишлі відбувся лише 1872 року. З доповіддю про значення Т.Шевченка як поета і громадянина виступив визначний український лексикограф, тоді учитель Перемишльської гімназії Євген Желехівський (1844–1885). Поруч з іншими «вокальними точками» на цьому концерті прозвучав український національний гімн «Ще не вмерла Україна».

У 1870-х рр. подібні свята відбувалися у всіх містах Східної Галичини. Проте і тоді частина галицької інтелігенції неоднозначно сприймала такі заходи. Як повідомлялося в X річнику часопису «Правда» за 1877 р., катехит учительської семінарії у Станіславі заборонив учням «брати уділ в поминальній вечері» з нагоди 16-х роковин смерті Т.Шевченка.

Поширенню творчої спадщини Т.Шевченка в Галичині сприяло влаштування театральних вистав. Так, перша галицька постановка драми «Назар Стодоля» відбулася у Львові 5 травня 1864 р. в найстарішому західноукраїнському професійному театрі товариства «Руська Бесіда» «при повній залі» та за «незвичайного» піднесення серед глядачів (для порівняння: на «Великій» Україні – лише в 1884 р.). Рецензент газети «Слово», який виклав детальний зміст драми, відмітив гру як уже знаних у краї та за його межами акторів (Теодфілія Бачинська і її чоловік – організатор і директор театру Омелян Бачинський), так і початкуючих (М.Контецька) [8, с.15]. З того часу драма «Назар Стодоля» стала невід'ємною частиною репертуару театру, із якою він неодноразово виступав у різних місцевостях краю, зокрема й за участю в головній ролі М.Кропивницького.

Проте найбільшою заслугою української громадськості Східної Галичини вже на початковому етапі формування культу Т.Шевченка було видання його творів окремими випусками. Поштовхом до цієї роботи виявилось посилення заборон і цензурних переслідувань літературної спадщини поета в Російській імперії після Валуєвського циркуляру 1863 р. та зростаючий попит галицького суспільства на

його твори. Перший окремих двотомник «Поезії Тараса Шевченка» вийшов друком у Львові в 1867–1869 рр. з ініціативи та за редакцією тодішніх львівських студентів Г.Рожанського, Г.Боднара, О.Барвінського. Значну частину змісту цього видання становили «політичні» вірші й поеми Т.Шевченка, які до того не друкувалися в царській Росії або були спотворені російською цензурою [6, с.2].

Отож перші спроби популяризації життєвого і творчого шляху Т.Шевченка у Галичині пов'язані з формуванням невеликої за чисельністю та неоднорідної за політичними уподобаннями генерації письменників, журналістів, педагогів середини ХІХ ст. і розвитком літературно-політичної періодики. Важливим засобом вшанування пам'яті Т.Шевченка й ознайомлення освіченої частини галицького українського суспільства з його літературно-мистецькою спадщиною в перше помертне десятиліття стали щорічні заупокійні богослужіння, ініційовані найбільш свідомими представниками релігійної та світської громадськості провідних адміністративних центрів Галичини, передусім Львова й Перемишля, декламаторсько-музичні вечори, концерти з нагоди Шевченківських дат за участю викладачів вищих і середніх навчальних закладів, студентської та гімназійної молоді, а також поширення їхніми зусиллями творчої спадщини найвидатнішого українського поета в рукописних варіантах і видання у Львові першого окремого випуску його творів.

І хоч загалом убога (за визначенням І.Франка) галицька література середини ХІХ ст. не зуміла піднятися до глибокого аналізу життєпису і творчості Т.Шевченка, не змогла забезпечити ознайомлення більш широких українських верств із провідними мотивами його поетичної спадщини, оприлюднені в ній «кличі» стали важливим каталізатором для національного пробудження галицького українського суспільства та переорієнтації його на національні ідеали.

1. *Антохій М.* Шевченкознавство / М. Антохій // Енциклопедія українознавства. Словникова частина: гол. ред. В. Кубійович. – Львів: Молоде Життя, 1984. – Т. 10. – С. 3823–3835.
2. *Будеволя.* Прощальна річъ, говорена на вечерницяхъ въ Перемишлі въ память Тараса Шевченка / Будеволя // Мета. – 1865. – № 3. – С.84–88.
3. *Вахнянин А.* Спомини з життя (Посмертне виданє) / А. Вахнянин: зладив К.Студинський. – У Львові: Накладом видавця, 1908. – 137 с.
4. *Возняк М.* Народини культу Шевченка в Галичині / М. Возняк // Неділя. – 1911. – Ч. 11–12. – С. 1–5.
5. *Вспоминка о Шевченку* // Слово. – 1861. – Ч. 27. – С. 155–156.

6. *Гординський Я.* До першого видання Шевченкових творів у Галичині / Я. Гординський // Руслан. – 1914. – Ч. 53. – С. 2–3.
7. *Кобринська Н.* Вибрані твори / Н.Кобринська. – К.: Дніпро, 1980. – 446 с.
8. *М. В.* Перша вистава «Назара Стодолі» в Галичині / В. М. // Неділя. – 1911. – Ч. 11–12. – С. 15.
9. *Н. зъ надъ Сяну.* Дещо за Музу Шевченкову и разборъ думы предсмертнои / Н. зъ надъ Сяну // Перемышлянынь. Месяцословъ на годъ 1863. – Въ Перемышли, 1862. – С. 49–57.
10. Новинки // Мета. – 1865. – № 2. – С. 61–64.
11. *Петрикевич В.* Історія культу Шевченка серед гімназійальної молодіжи. Ювілейна студія / В. Петрикевич. – Перемишль: З друк. гр. кат. Капітули, 1914. – LXVIII с.
12. Смерть Шевченка // Слово. – 1861. – Ч. 15. – С. 18.
13. *Шевченко Т.* Збірник доповідей Світового Конгресу Української вільної науки для вшанування сторіччя смерті патрона НТШ / ред. В. Стецюк, Б. Кравців. – Нью-Йорк–Париж–Торонто, 1962. – С. 253–262.
14. *Франко І.* Зібрання творів у 50 т. – Т. 41: Літературно-критичні праці (1890–1910). – К.: Наукова думка, 1984. – С. 101–161; 162–193; 194–470.
15. *Щурат В.* Святкованє роковин смерти Шевченка в Галичині 1862–1870 / В. Щурат // Неділя. – 1911. – Ч. 11–12. – С. 5–8.

ТАРАС ШЕВЧЕНКО І ГАЛИЧИНА ХІХ – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Постать Тараса Шевченка відіграла ключову роль у розвитку українського національного руху в Галичині другої половини ХІХ – початку ХХ ст. Шевченковий “Кобзар” будив національні почуття і сприяв кристалізації модерної української національної самосвідомості серед місцевого галицько-руського населення. Обрана тема під кутом зору впливу творчості Тараса Шевченка на національний рух галицьких русинів-українців привертала увагу дослідників [3; 21; 22; 46 та ін.], але й досі викликає науковий і суспільно-політичний інтерес у руслі сучасних теорій нації і націоналізму.

До появи на історичній арені Тараса Шевченка і Кирило-Мефодіївського товариства наукова й літературна діяльність української інтелігенції на Наддніпрянщині, як правило, поєднувалася з лояльністю до імперських структур влади. “...Любов до побуту, звичаїв, ...повір і пісень українського простолюддя, – писав громадський діяч Ю. Охримович, – оборона самостійности української мови, права

українського письменства (красного) на самостійний розвиток та вкінці романтична туга за історичним минулим... – ось і всі складники діячів першої хвилі “національного відродження” [40, с.9]. Показово, що Д.Бантиш-Каменський, автор першого узагальнюючого видання з історії України-“Малоросії”, присвятив свою працю царю – “всепресвѣтлѣйшему, державнѣйшему, великому государю императору Николаю Павловичу, самодержцу всероссійскому” [4, с.19]. З іншого боку, російське самодержавство толерантно ставилося до народознавчих досліджень та нової української літератури, в яких бачило нешкідливі провінційні почуття.

У свідомості українських діячів до середини ХІХ ст. існувала по суті ієрархія кількох лояльностей або ідентичностей, тобто можливість бути водночас патріотично налаштованим малоросом (українцем) і росіянином або росіянином із Малоросії, що розмовляє місцевою говіркою. До цієї категорії людей належав, зокрема, М.Гоголь [9, с.149; 34, с.309, 313]. У листі до О.Смірної М.Гоголь писав 24 грудня 1844 р. (за новим стилем): “...Сам не знаю, какая у меня душа, хохлацкая или русская. Знаю только то, что никак бы не дал преимущества ни малороссиянину перед русским, ни русскому пред малороссиянином. Обе природы слишком щедро одарены Богом и, как нарочно, каждая из них порознь заключает в себе то, чего нет в другой – явный знак, что они должны пополнить одна другую” [12, с.375]. Отже, М.Гоголь на особистому прикладі намагався органічно поєднати малоруську і великоруську ідентичність.

Першою політичною організацією, що виступила проти самодержавно-кріпосницького режиму в Росії та поставила вимоги української національної державності, стало таємне Кирило-Мефодіївське товариство в 1846–1847 рр. Кирило-мефодіївці, на відміну від своїх попередників, вірили в майбутнє України (а не Малоросії як невід’ємної частини Росії), обґрунтували політико-державницьку перспективу національної ідеї. Товариство виступало за вільну, демократичну Україну в федерації слов’янських народів із центром у Києві. Водночас програмний документ товариства, “Книга буття українського народу” («Закон Божий»), конкретно не ставив питання про етнічні межі українського народу, історичну долю Галичини під польською владою. Виклад історичного матеріалу практично закінчується ліквідацією козацької автономії в останній третині ХVІІІ ст. [28].

Особливу роль у “національному відродженні” відіграв Т.Шевченко, творчість якого мала великий вплив на утворення і діяльність кирило-мефодіївців. Він уперше використав народну (етнічну) культуру при творенні “високої” національної культури. Це призвело до формування новочасної української літературної мови, причому цією мовою ідеальна українська спільнота була протиставлена російській імперській структурі [48, с.205, 206]. Т.Шевченко першим, на противагу імперському міфу Санкт-Петербурга, створив, за словами О.Забужко, новий “міф України”, що започаткував “радикально нову парадигму співжиття українського індивіда з імперією. ... Не знаючи (у кращому разі – напівзнаючи) конкретно-історичної України середини ХІХ століття, Т.Шевченко зумів узагальнити “предмет своїх дитинних емоційних фіксацій (як відомо, молодий Тарас з 14 років проживав за межами України. – *I.P.*) до рангу ідеалу національного буття” [25, с.47, 105]. Сучасний український дослідник Є. Нахлік слушно зауважив, що в творчості Т.Шевченка було тяжіння до “ідеальної спільноти”, поет “приймав ідею національної держави, але не абсолютизував її” [37, с.82, 83].

У суті Шевченкової поезії лежить міфологічне мислення й особливе міфологічне сприйняття України, яка набуває рис ідеального явища. Водночас Т.Шевченко не окреслює і не визначає меж значення майбутнього, що уявляється ним лише як становлення, майбутнє має перемогти і виправити сучасне. Поетичним словом він поклав початок системі національних символів, навколо якої почала формуватися “модерна” або “новочасна” українська ідентичність [14, с.169, 172, 179; 15, с.12]. Як відомо, існування будь-якої нації має як об’єктивні (ті, що піддаються спостереженню й опису – особливості поведінки, мови, фольклору та ін.), так і суб’єктивні ознаки. Однак визначальним для нації вважається суб’єктивне відчуття її членами приналежності до однієї спільноти. Авторитетний фахівець з питань націології Б.Андерсон влучно характеризував націю як “*уявлену* (виділено автором. – *I.P.*) спільноту”, яка є генетично обмеженою (не може бути рівнозначною людству) і суверенною (прагне отримати повну свободу і незалежність) [1, с.23–25]. Під цим кутом зору життя і творчість національного ідеолога Т.Шевченка можна розглядати як рубіжний етап у формуванні новочасної української національної самосвідомості.

Щоправда, в “Кобзарі” конкретно не згадувалося про історичну долю і становище Галичини. Однак є підстави вважати, що для Т.Шевченка Галичина була такою самою Україною, як і “малоросійські” землі під владою Росії. “Від берегів тихого Дону до кремнистих берегів швидкоплинного Дністра, – писав він у повісті “Прогулка с удовольствием и не без морали” в 1856 р., – один ґрунт землі, одна мова, один побут, одна фізіономія народу; навіть пісні одні і ті самі. Як одної матері діти” [62, с.319]. Уперше ця повість була надрукована лише в 1880-х рр., повністю обидві її частини побачили світ у журналі “Киевская старина” за 1887 р. (протягом червня – вересня).

Т.Шевченкові не стало на перешкоді, що русини Галичини були уніатами, греко-католиками, проти яких як зрадників православ’я боролися звеличені ним українські козаки. Для Т.Шевченка Україна була абсолютною цілісною, він відверто писав:

*Я так її, я так люблю
Мою Україну убогу,
Що проклену святого Бога,
За неї душу погублю!* [17, с.119, 120; 63, с.351].

Діяльність Т.Шевченка і кирило-мефодіївців, по суті, стала вододілом у розвитку самостійної української національної ідеї серед місцевої еліти, яка до цього часу намагалася поєднати малоросійський патріотизм і широке («общерусское») трактування своєї ідентичності. Концептуально в колах молодого інтелігенції Наддніпрянщини з середини 1840-х рр. з’явилася “віра у взаємовиключні ідентичності”, тобто неможливість примирення кількох лояльностей або ідентичностей – української (малоросійської) з російською (або польською) [16, с.40, 41; 34, с.313, 316]. Відомий мовознавець, діяч київської “Старої громади” К.Михальчук влучно зауважив, що в кінці ХІХ ст. “Тоголі й Богдани Залеські”, за його словами, свого часу “воображавшіе, что можно быть въ одно и то же время истыми украинцами (малоросами, русинами. – *І.Р.*) и великороссами или поляками, въ настоящее критическое время уже невозможны”. Замість них відтепер були можливі або національно свідомі українці («Шевченки, Нечуї-Левицькі, Панаси Мирні та їм подібні»), або “Добрянські, Площанські” (за прізвищем ідеологів москвофільства в Галичині. – *І.Р.*) разом із тими, хто став на відверто проросійські позиції [36, с.40].

Т.Шевченко виявляв інтерес до літературного руху галичан, був поінформований про виданий у 1837 р. “Руською трійцею” фольклорно-літературного альманаху “Русалка Дністровая”, що вперше

ввів народну мову місцевих русинів у літературу. Т.Шевченко міг знати про збірку принаймні зі статті М.Максимовича “О стихотвореніяхъ Червонорускихъ”, опублікованої в другому випуску “Кіевлянина” 1841 р. Автор із прихильністю писав про перші паростки нової української літератури в Галичині. Червону, або Галицьку Русь, незважаючи на її п’ятивікову відірваність від великого руського світу, він вважав близькою для Києва: “...Та же Руская рѣчь звучить за Днѣстромъ, что и на Днѣпрѣ; на томъ же языкѣ народная пѣснь оглашаетъ Карпатскія горы и раздается по Украинскимъ степямъ и берегамъ Черноморскимъ” [35, с.120, 121]. Серед галицьких видань М.Максимович виділив альманах “Руської трійці” – “цѣлую книжку стиховъ и прозы на языкѣ Южнорускомъ” [35, с.142]. Завершується стаття оглядом змісту “Русалки Дністрової”, за словами історика літератури В. Щурата, “оглядом, повним щирого визнання для почину молодой “трійці” [64, с.136].

Напевно, Т.Шевченко читав “Русалку Дністровую” і схвально відгукнувся про неї [11, с.69, 70], що підтверджує, зокрема, лист П.Лукашевича І.Вагилевичу від 21 вересня 1843 р. П.Лукашевич писав, що на момент отримання Вагилевичого листа разом з Т.Шевченком, який наприкінці серпня гостював у його родинному маєтку в с. Березань на Київщині, читали поему “Мадей”, надруковану в Будині. Очевидно, мова йшла про збірку “Руської трійці”. “...Дарите насъ чистою мовою Бескедською, – стверджував П.Лукашевич, – ибо вона наша прадѣдовська”. Автор просив описати “весь народъ Руській живущій въ Карпатахъ съ ихъ обычаями, преданіями и нарѣчіями”, прямо заявляв про схожість народної мови по обидва боки австро-російського кордону («поднарѣчіе Волынское сходственно съ Вашимъ Галицкимъ, воно занашено полонизмомъ...») [10, с.310, 311]. З листа довідуємося, що П.Лукашевич запропонував Т.Шевченку “заимствовать нѣкоторые слова и формы Ваши (галицькі. – *I.P.*), на что онъ согласился” [10, с.312].

Уміщена в “Русалці” народна пісня “Ой дуброво, дубровонько”, можливо, надихнула Т.Шевченка на створення поезії “Ой діброво, темний гаю” [51, с.298]. Т.Шевченко як основоположник нової української літератури та української літературної мови мав книги про Галичину у власній бібліотеці, що містила такі видання: фольклорну збірку П.Лукашевича “Малороссийские и червонорусские народные думы и песни” (С. Пб., 1836), історичну працю М.Смирнова “Судьбы

Червонной или Галицкой Руси” (С. Пб., 1860, український переклад цієї праці було надруковано в “Руській історичній бібліотеці” у Львові 1886 р.), збірник народних пісень поляка В. Залеського “Пісні польські і руські люду галицького”, виданий у Львові 1833 р. тощо [21, с.67].

У свою чергу творчість Т.Шевченка привернула увагу діячів “Руської трійці” вже на початку 40-х рр. Так, М.Шашкевичу в 1842 р. потрапив до рук виданий Є.Гребінкою роком раніше в Петербурзі літературний альманах “Ластівка” [39, с.34]. На сторінках альманаху публікувалися, поряд із творами Г.Квітки-Основ’яненка, І.Котляревського, П.Куліша та ін., кілька поезій Т.Шевченка. У післямові Є.Гребінка звернувся до земляків із проханням читати книжку швидше: “Полюбите же землякы нашу Ластивочку, чытайте іи швыдче, бо незабаромъ може прылетять соловьи, тогда хто стане слухать Ластѡвку!?” [29, с.380]. Ознайомлюючи з цим виданням свого далекого родича М.Козловського, М.Шашкевич писав: “Несе ся воздухом до вас, мої миленькіі, шпарка Ластівка; ой, ластівка ж то, ластівка! Такої ще ніхто зроду не бачив...” [42, с.231, 232].

Зацікавленість вітчизняних істориків викликало питання, чи були знайомі діячі “Руської трійці” з Шевченковим “Кобзарем” видання 1840 року? На думку Омеляна Огоновського, К.Студинського та деяких інших відомих науковців, лідер “Трійці” М.Шашкевич бачив перше видання “Кобзаря” і з радістю прочитав вісім поезій, вміщених у ньому [39, с.34; 52]. К.Студинський, приміром, стверджував, що окремі рядки Шашкевичевої поезії перегукувалися з першими творами Т.Шевченка. Зокрема, вчений бачив схожі сюжети у вірші Т.Шевченка “До Основ’яненка” (1839 р.), вміщеного у першому виданні “Кобзаря”, та поезії М.Шашкевича “Побратимові, посилаючи йому пісні українські”, присвяченій послідовнику “Руської трійці” М.Устияновичу. Кобзар тужив за козацькими часами і Гетьманщиною, сподівався на те, що козацька “слава не поляже”:

*Не поляже, а розкаже,
Що діялось в світі,
Чия правда, чия кривда
І чії ми діти.*

Слава України!

Наша дума, наша пісня

Не вмре, не загине...

От де, люде, наша слава, [63, с.55, 56].

Отже, Т.Шевченко приділяв велику увагу українській народній пісні, що має розносити славу про Україну по всьому світові. Ця теза, вважав К.Студинський, простежується у Шашкевичевій поезії “Побратимові...” (1840–1842 рр.), коли мова йде про пісню, яка

*...буде літати,
І буде співати,
І о руській славі
Скрізь світу казати!* [59, с.104].

У цій же поезії М.Шашкевича є слова, що перегукуються, на думку К.Студинського, з ще одним віршем із першого видання “Кобзаря” – “Перебендя” (1839 р.). Читаємо у М.Шашкевича про те, як руська (українська) пісня “луну розпустить ген-ген долинами, І гомоном шибне ген-ген дубровами”, а далі “при Чорнім морі Себе заквітчає, В степах на просторі Весело заграє”, занесеться у води Дніпра і Дністра і врешті-решт “Під небо до сонця Ген-ген полетить, Під небом, край сонця Сонечком повисне [59, с.104]. Вислів лідера “Трійці” нагадав К.Студинському “Перебендю” (кобзаря. – *І.Р.*), про якого Т.Шевченко писав: “Старий заховавсь В степу на могилі, щоб ніхто не бачив, Щоб вітер по полю слова розмахав”, а думка

*край світа на хмарі гуля.
Орлом сизокрилим літає, ширяє,
Аж небо блакитне широкими б'є;
Спочине на сонці, його запитає,
Де воно ночує, як воно встає;
Послухає моря, що воно говорить,
Спита чорну гору: “Чого ти німа?”
І знову на небо... [63, с.47].*

Однак твердження К.Студинського про вплив Шевченкового “Кобзаря” з 1840 р. на творчість М.Шашкевича не є достатньо переконливим. М.Возняк на основі глибокого опрацювання першоджерел зробив протилежний висновок про те, що “Кобзар” навряд чи мав якийсь вплив на творчість лідера “Руської трійці”. У не опублікованій досі статті “Перший етап зацікавлення Шевченком у Наддністрянщині” (1940 р.) він писав: “З думкою про вплив Шевченкового “Кобзаря” з 1840 р. на поетичну творчість Маркіяна Шашкевича не можу погодитися”. На його погляд, М.Шашкевич не мав у руках “Кобзаря” 1840 р., “з поезій Шевченка було йому відоме тільки те, що приніс Гребінчин альманах “Ластівка” з 1841 р.” [31, арк.1, 2]. У “Ластівці” були надруковані поезії Т.Шевченка: “Вітре буйний, вітре буйний!”,

“Причинна”, “На вічну пам’ять Котляревському” і першу главу з поеми “Гайдамаки” [29].

Безперечно, інформація про вихід першої Шевченкової книжки дійшла до М.Шашкевича, однак радше за все з чужих уст. Він міг дізнатися про це з напутнього слова Є.Гребінки до уривка “Гайдамаків”, опублікованого в “Ластівці” [58, с.111]. Є.Гребінка, зокрема, порівнював поему “Гайдамаки” за поетичною досконалістю зі смачним кавуном у Спасівку та жаркий день після обіду: “Порадував нас торикъ Шевченко кобзаремъ, а теперъ зновъ напысавъ поему Гайдамакы. ...Гарна штука, дуже гарна... И иссы и ще хочетця – и чытаешъ и не одырвешся” [29, с.371]. До 1843 р. (року смерті М.Шашкевича) в бібліотеці Оссолінеум у Львові, як і в особистій бібліотеці Я.Головацького, фондами яких користувався М.Шашкевич, не було першого видання “Кобзаря” 1840 р. [24, с.198].

Я.Головацький та І.Вагилевич, імовірно, теж не бачили тоді першого “Кобзаря”. Так, у копіях Шевченкових творів Я.Головацького міститься посилання лише на “Ластівку” та друге видання збірки “Кобзар”, що побачило світ у Петербурзі в 1844 р. [32, арк.1, 3 зв., 4, 8, 9 зв., 10, 11, 12, 14 зв., 15 зв.]. І.Вагилевич писав Я.Головацькому 1 липня 1843 р. про намір видати статтю “о южнорусском языке” і просив “дещо в тім допомогти”, зокрема, інформувати про видання, яких “не маю (виділено нами. – І.Р.), наприклад, книжки: повісті Г.Квітки, стихотворенія Гулака-Артемовського, Т.Шевченка “Кобзар” і “Гайдамаки”, Котляревського “Енеїда” і пр. Добре би було, абись написав і оцінку кожного сочиненія, а я на Тебе ся покличу” [60, с.206]. У “Замітках о руській літературі” І.Вагилевича, опублікованих у 1848 р. (стаття вперше вийшла в редакції І.Вагилевичем газеті “Дневник руський”, що виходила у Львові під час революції 1848 р. (ч. 5, 6, 8)) [43, с.158–170], що вважаються першим нарисом нової української літератури, Т.Шевченкові присвячено окремий абзац. “Т.Шевченко, знакомитий поет, – писав він, – іздав свої вірші під надписом: “Чигринський Кобзар” (Петерсб[ург], 1840; втор[оє] ізд[аніє] 1844), в котрих повно ревного чутя; межі ними відличаються “Підкова” і “Тарасова ніч”, із іншого взгляду ударяє “Катерина”. Далі говорилося про видання Т.Шевченком поем “Гайдамаки”, “Тризна” і “Гамалія”, в яких видно “великий талант драматичеський. В рукописі зостаєт превосходная его поема “Кавказ” [43, с.169].

Отже, І.Вагилевичу не потрапив на очі перший “Кобзар”, інакше б не називав обидва випуски “Чигринськими” (назву “Чигиринський Кобзар” дав видавець у 1844 р.). Є серйозні підстави вважати, що діячі “Руської трійці” ознайомилися спочатку з другим виданням – “Чигиринським Кобзарем” 1844 р., якого Я.Головацькому надіслав О.Бодянський [38, с.39; 58, с.111, 112]. У радянському шевченкознавстві вплив “Кобзаря” на розвиток нової української літератури в Галичині в 1840–1850-х рр. явно перебільшувався. Так, у радянській період писалося, що “з 1843 р. інтерес до Шевченкових творів зростає, і вони швидко поширюються на західноукраїнських землях [...] Вже у 1848 р. ім’я Шевченка ... стало дуже популярним, його твори здобули широке визнання (в Галичині. – *І.Р.*) [22, с.38, 39].

Щоправда, діячам “Трійці”, насамперед І.Вагилевичу і Я.Головацькому та їх сучасникам, у 1840-х роках не судилося усвідомити переломне значення творчості Т.Шевченка в розвитку української літератури і національного руху загалом. Так, Я.Головацький у рецензії на “Ластівку”, що мала бути надрукована в альманасі “Галичанка” 1843 р. (який так і не вийшов), проаналізував короткий шлях нового українського письменства, “молодої словесності сусідньої і сородної України”. Серед найталановитіших, на його думку, послідовників зачинателя нової літератури “несмертельного Котляревського” він назвав Основ’яненка, Карпенка, Купрієнка, Бодянського, Гребінку, Шевченка, Галку, Могилу, Тополю. Щодо Т.Шевченка, то було дано високу оцінку творчості автора “Кобзаря”: “В його творах “Вітре буйний”, “Причинна”, а особливо “На вічну пам’ять Котляревському” показуються особливо глибоке чувство і дар прекрасного народного вислову і буйного зображення” [31, арк.4, 5; 60, с.262, 263]. Однак прізвище Т.Шевченка опинилося в середині названого списку поряд із маловідомими літераторами. Особливу увагу Я.Головацький приділив творчості Г.Квітки-Основ’яненка, за словами автора, “незрівнянний, неказаний Основ’яненко оснував чистонародну словесність, якою жоден народ похвалитися не годен” [60, с.263]. Водночас І.Вагилевич згадав про Т.Шевченка в самому кінці статті після І.Котляревського («творитель літератури руської», поема “Енеїда” якого “буде всегда оздобою літератури»), П.Гулака-Артемовського, Г.Квітки-Основ’яненка, О.Бодянського, А.Метлинського, М.Костомарова, Є.Гребінки та багатьох інших [43, с.166–169].

Безперечно, тут позначився вплив непоінформованості про літературне життя на Наддніпрянщині через цензурні перешкоди. Від імені тогочасної наддніпрянської інтелігенції П.Лукашевич із жалем писав І.Вагилевичу 6 липня 1844 р.: “Наша кореспонденція съ Галицією такъ затруждена, нибы съ Китаемъ”. Водночас він висловлював підтримку галичанам, що “свой родный языкъ не забуваете и у лесьть латынську не лѣзете” [10, с.318]. У листі до І.Вагилевича наприкінці 1843 р. скаржився, що й на Великій Україні читають “Шевченка Кобзаря и Гайдамаки больше въ рукописяхъ”, через важкодоступність книг на селі дослідженням історії і філології “занимається не возможно” [10, с.312]. У цілому відомості про Т.Шевченка, як і найбільш видатних наддніпрянських діячів середини ХІХ ст. П.Куліша, М.Костомарова та деяких ін., лише зрідка появлялися в галицькій пресі, частіше у польськомовній, а їхні твори були маловідомими в Галичині до початку 1860-х рр. [48, с.205, 206].

Ширше знайомство галицької громадськості з творчістю Т.Шевченка почалося вже після його смерті в останній третині ХІХ – на початку ХХ ст. Безпосередньо поштовх для розвитку народовської, українофільської течії в Галичині дала поезія Т.Шевченка, яка на початку 60-х років стала відомою в краї та викликала інтелектуальну революцію у свідомості молодого покоління. Характерно, що під час навчання у Дрогобицькій гімназії в 1850-х рр. відомий галицький діяч Т.Ревакович, як і його ровесники, практично нічого не знали про твори Т.Шевченка і класиків наддніпрянсько-українського письменства. Десь у 1862 р. він уперше побачив Шевченковий “Кобзар”, “пильно і залюбки” читав поезії, більшість із них вивчив напам’ять, причому переписував твори власноруч, для галичан друкованого “Кобзаря” дістати тоді було майже неможливо [47, с.259, 260]. Найбільш відомим був рукописний “Кобзар” М.Михалевича – вихованця духовної семінарії, товариша Д.Танячкевича [31, арк. 13, 14]. Про копіювання Шевченкової поезії, що набуло поширення серед галицької молоді в 1860-ті рр., пізніше згадував Олександр Барвінський: “Переписуванє Шевченкових творів причинилося до того, що писці виучувалися (їх. – *І.Р.*) напам’ять..., а на громадських сходинах деклямували ми головно Шевченкові твори” [5, с.84]. З архівних джерел відомо, що переписуванням творів Т.Шевченка і розвідок про нього займалися відомі галицькі діячі О.Барвінський [30], М.Павлик [33] та ін.

Галицьку інтелігенцію з поезією Т.Шевченка ознайомив у другій половині липня 1861 р. “хлопоман”, студент Київського університету В.Бернатович. По дорозі до Праги він зупинився у Львові й розповідав студентській молоді про піднесення українського громадівського руху на Наддніпрянщині. У помешканні В. Шашкевича, сина Маркіяна Шашкевича, галичани із захопленням слухали про діяльність Київської громади, українських громадівців. Книги поезій Т.Шевченка привіз до Львова купець і меценат М.Димет весною 1862 р. [48, с.206]. М.Павлик пізніше писав у статті “Про русько-українські народні читальні”, що “в творах тих галицько-руська інтелігенція вперше побачила власний нарід, котрого природні здібності та людськість так високо підніс Шевченко”, зрозуміла, до яких “високих поетичних речей спосібна хлопська русько-українська мова”. У суспільній свідомості відбулася “ціла революція межі русинами, особливо молодшими” [41, с.216, 217; 54, с.71]. “Новий, нечуваний світ отворив ся нам із “Кобзаря”, – згадував О.Терлецький. – Коли з’явив ся був 1863 чи 64 року в Станіславі один екземпляр “Гайдамаків”, ...то його за пару день майже на шматки рознесли” [53, с.101, 102]. К.Студинський влучно зауважив, що “в домовинах людей привикли ми бачити смерть, а між тим з домовини Шевченка виростало буйне, українське життя” [56, арк. 30].

Перше друковане видання творів Т.Шевченка в Галичині ініціював Олександр Барвінський у 1867 р. [57, с.258]. Упорядники не мали оригіналів Шевченкових поезій для перевірки текстів, через що виникали помилки, наприклад, Т.Шевченкові помилково приписувалося авторство вірша “Ще не вмерла Україна”, якому судилося стати національним гімном. Однак, за словами О.Барвінського, незважаючи на “певні недостачі (недоліки. – *І.Р.*), а іменно щодо упорядкування, провірення текстів і коректи”, галичани отримали “найповніший збірник Шевченкових творів...” [5, с.109]. У передмові до видання 1867 р. [44] наголошувалося на важливості ширшого ознайомлення галицької громадськості з геніальними творами Т.Шевченка: “...Якъ мало тихъ слівъ безсмертніхъ було у насъ въ Галичині... Хинський муръ, що ділить насъ відъ братівъ закордонцівъ, обслонивъ насъ чорнимъ покровомъ, що мовъ би за морями мало знаємо про їхъ жите и діла. Книжки зъ великою бідою відъ нихъ переходять до насъ...” [44, т. II, с.342, 343]. Шевченкові твори неодноразово перевидавалися, мали популярність серед галичан, передусім молодшого покоління

[26; 45 та ін.]. Перше видання в Галичині знаменитої Шевченкової поеми “Сон”, яку вважають вершиною політичної сатири в творчості Кобзаря, вийшло у світ 1865 р. Поема була гострою сатирою на самодержавно-кріпосницьку Росію за часів царювання Миколи I [50].

Важливим напрямком у діяльності народовських громад була культурно-масова робота. Поступово в Галичині стало традиційним відзначення у березні пам’яті Т.Шевченка. Цікаво, що Т.Шевченко, як уже зазначалось, помилково був вказаний автором вірша “Ще не вмерла Україна” українського етнографа, фольклориста і поета П.Чубинського, надрукованого в “Меті” у грудні 1863 р. Галицький композитор і диригент М.Вербицький написав до нього музику, пісні-віршу судилося стати національним гімном українського народу. Вперше гімн виконано 10 березня 1865 р. на шевченківському вечорі у Перемишлі, організованому народовцями. Хор заспівав “Ще не вмерла Україна” в другій частині програми вечора як вірш Т.Шевченка, на який написано музику («завітний гимнь Тараса») [8, с.80, 81]. Вечір пам’яті Т.Шевченка у Перемишлі в березні 1865 р. закінчився промовою Будеволі (Д.Танячкевича) про наддніпрянсько-галицьку єдність. Т.Шевченко “кохавъ рідню Україну..., – сказав доповідач. – Кохаймо и ми, цілимъ серцемъ, ту руїну славу! ... Не лякаймося признаватись, що ми одинъ народъ съ тою Україною!” [6, с.87]. Шевченківські вечори, що регулярно відбувалися у Львові з 1868 р., а з другої половини 70-х рр. також у головних містах Галичини, були для народовців засобом пропаганди національної єдності України, перетворилися в своєрідну національну традицію [49, с.24].

Наприкінці XIX – на початку XX ст. українська громадськість краю почала увічнювати ім’я Т.Шевченка в пам’ятниках, меморіальних дошках, назвах вулиць. Перший своєрідний пам’ятний знак Т.Шевченку був споруджений на Сокільській скелі на Гуцульщині в с.Тюдів Косівського району. Його витесали гуцульські майстри з суцільного каменя, на пам’ятнику – Шевченкові слова (з поеми “І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм...”): “Схаменіть-ся! будьте люде, / Бо лихо вам буде. / Розкуються незабаром Заковані люде / – Настане суд...”. Про час спорудження пам’ятного знака в краєзнавчій літературі немає точних відомостей, очевидно, це відбулося не пізніше середини 90-х рр. XIX ст. [3, с.61, 62; 46, с.34, 35]. Напередодні Першої світової війни пам’ятні обеліски Т.Шевченку за зразком Канівської могили поета були встановлені з ініціативи укра-

їнських громад у ряді місцевостей Галичини: в с. Лисиничах теперішнього Пустомитівського району Львівської області (1911 р.), с. Вовчинці поблизу Станиславова (1911 р.), с. Надієві (нині – Долинського району на Прикарпатті, 1912 р.), с. Сільці (Тисменицького району, 1914 р.) та ін. Як правило, це приурочувалося до ювілейних подій – 50-річчя від дня смерті Т.Шевченка (1911 р.) та 100-річчя від дня його народження (1914 р.) [3, с.62–64; 46, с.36, 37].

У 90-х рр. ХІХ ст. почався збір коштів на будівництво пам'ятника Т.Шевченку, до спеціального фонду надходили пожертви з різних міст і сіл краю. Так, тільки впродовж 1892–1894 рр., як свідчать архівні джерела, список подарованих предметів налічував 768 позицій [55, арк.3–14 зв.]. Однак в австрійський період пам'ятнику Кобзаря у столиці провінції м. Львові, як і в інших великих містах краю, де українські громади значно поступалися за чисельністю і впливами полякам та євреям, так і не судилося бути. Вважається, що перший скульптурний пам'ятник-погруддя Т.Шевченка на кошти місцевої української громади було урочисто встановлено і посвячено у Винниках біля Львова у вересні 1913 р. [13, с.15, 18, 19, 23, 24]. Перший пам'ятник Т.Шевченка в с. Лисиничах на Львівщині 1911 р. мав комбінований характер, був у формі хреста, в ніші якого містилася статуетка Ісуса Христа, а вже нижче – невелике Шевченкове погруддя [61, с.3, 4].

У наш час нараховується понад тисячу пам'ятників Кобзарю в усіх без винятку обласних центрах, багатьох містах і селах України, за кордоном. Скульптурна Шевченкіана – це в основному продукт другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Наприклад, на Прикарпатті, за підрахунками краєзнавців Б.Гаврилівіа і М.Косила, сьогодні є понад 200 пам'ятників Т.Шевченку, що становить найбільшу кількість серед областей нашої держави скульптурних споруд на честь видатного поета і національного ідеолога. Їх можна поділити на кілька видів: скульптури (в повний зріст), погруддя (бюсти), пам'ятні знаки. До 200-ліття від дня народження Т.Шевченка відомі краєзнавці підготували спеціальний довідник Шевченкових пам'ятників на території сучасної Івано-Франківській області [27].

Водночас у ряді галицьких міст ще за австрійських часів з'явилися перші вулиці Т.Шевченка, що сьогодні існують чи не в кожному населеному пункті нашої держави: в Коломиї (десь у 80-х рр. ХІХ ст.) [23, с.18], Станиславові (в 1900 р.) [19, с.30] та ін. Так, у досліджен-

нях коломиезнавців називаються різні дати появи вул. Т.Шевченка в місті: 1881, 1884, 1885 рр. Принаймні, в 1896 р. І.Франко в одному з листів писав, що, приїхавши на віче до Коломиї, побував на вул. Т.Шевченка [23, с.18]. Перша вул. Т.Шевченка у сучасному обласному центрі Прикарпаття – це була нова вулиця на околиці Станиславова, що тепер носить назву російського письменника М.Лермонтова. Нинішня вулиця Т.Шевченка в Івано-Франківську колись називалася вул. Липова [19, с.30].

НТШ офіційно звернулося до львівського магістрату в 1900 р. з ініціативою назвати площу перед будинком товариства в місті ім'ям Т.Шевченка й надати дозвіл на встановлення там пам'ятника Кобзареві. Однак місцева влада відповіла відмовою, що викликало різку реакцію голови НТШ М.Грушевського, невдоволеного тим, що наявна вулиця Т.Шевченка у Львові вже кілька років знаходилася на самій окраїні міста, в районі Погулянки [2, с.402]. В народі цю вулицю називали Болотною, бо, за словами М.Грушевського, “мокрими часами ся “улиця” стає одним невилазним багном, котре перейти майже неможливо...”. Автор риторично запитував, чи “факт названня такого смітника в столиці Галицької Русі мусить уважатися пошаною пам'яті Шевченка, чи, може, зневагою?” [18, с.202, 203]. Отже, в жахливому стані львівської вулиці, названої іменем Т.Шевченка, М.Грушевський справедливо вбачав символ тодішнього ставлення поляків («ojcow miasta») до українського населення краю.

Особливу роль в утвердженні Шевченкового культу в Галичині відіграло народовське товариство “Просвіта”. На заклик Головного віділу місцеві філії “Просвіти” урочисто вшановували пам'ять видатного українського діяча. Найбільш масові заходи відбувалися в ювілейні роки, наприклад, у 1911 р., коли галицька громадськість відзначила 50-річчя від дня смерті Т.Шевченка. Головний віділ “Просвіти” вже 29 грудня 1910 р. звернувся до місцевих філій з ухвалою, в якій було сказано про підготовку пам'ятних заходів на честь “великого генія” по всьому краю. Зокрема, передбачалося проведення урочистих зборів, концертів, вистав, говорилося про те, щоб називати іменем Т.Шевченка українські просвітні інституції, вулиці і площі в населених пунктах, встановлювати скульптурні зображення і навіть висаджувати пам'ятні Шевченкові дерева з відповідним надписом та огорожею [20, арк. 44]. Вшанування пам'яті Т.Шевченка стало вагомим чинником утвердження українофільських настроїв у галицькому

суспільстві, що в різних формах збереглися до сьогодні, деякі з них (приміром, висаджування шевченківських дерев) не прижилися.

Таким чином, видатний український письменник, національний ідеолог Т.Шевченко розглядав Галичину як невід'ємну частину русько-українського простору, що в ХІХ – на початку ХХ ст. знаходився під владою сусідньої з Росією Австрійської (Австро-Угорської) імперії. Він проявляв інтерес до літературного руху в краї, зокрема був поінформований про вихід альманаху “Руської трійці” “Русалка Дністровая”, тримав у руках і, мабуть, читав окремі книжки, видані краянами. Однак набагато більший вплив мала сама творчість Т.Шевченка на розвиток українського національного руху в Галичині, причому вже після його смерті (до початку 60-х рр. Шевченкові твори були відомі одиницям і не мали відчутного резонансу в громадському житті краю). Без перебільшення можна сказати, що “Кобзар” Т.Шевченка зробив інтелектуальну революцію у свідомості молодого покоління місцевої інтелігенції, будив національні почуття і сприяв активізації українського руху у формі галицького народовства. Поступово Шевченкова постать набрала рис своєрідного національного культу, що виразно проявилось на галицькому ґрунті ще під австрійською владою на зламі ХІХ–ХХ ст., знайшло відображення, зокрема, у встановленні перших пам'ятників і пам'ятних знаків, найменуванні вулиць тощо. Сьогодні в трьох областях історичної Галичини – Львівській, Івано-Франківській і Тернопільській – налічується чи не найбільше, порівняно з іншими регіонами України, пам'ятників Т.Шевченку з понад тисячі скульптурних споруд, встановлених у всьому світі.

1. *Андерсон Б.* Уявлені спільноти. Міркування щодо походження й поширення націоналізму; Друге, перероблене видання / Б. Андерсон; пер. з англ. В. Морозова. – К.: Критика, 2001. – 272 с.
2. *Аркуша О.* Місце Львова в дискусіях про національний характер Східної Галичини на зламі ХІХ–ХХ століть / О. Аркуша; За ред. О. Аркуші й М. Мудрого // Львів: місто – суспільство – культура : зб. наук. праць. – Львів, 2012. – Т.8. – Ч.1: Влада і суспільство. – [Вісник Львівського університету. Серія історична. Спец. випуск]. – С. 365-410.
3. *Арсенич П.* Тарас Шевченко і Прикарпаття / П. Арсенич. – Івано-Франківськ: Нова зоря, 2001. – 200 с.
4. *Бантыш-Каменский Д. Н.* История Малой России от водворения славян в сей стране до уничтожения гетьманства / Д. Н. Бантыш-Каменский. – К.: Час, 1993. – 656 с.

5. *Барвінський О.* Спомини з мого життя. Ч. I–II / О. Барвінський; упоряд. А. Шацька, О. Федорук; ред. Л. Винар, І. Гирич. – Нью-Йорк; К.: Смолоскип, 2004. – 528 с.
6. *Будеволя.* Прощальна річъ, говорена на вечерницяхъ въ Перемишлі въ память Тараса Шевченка/ [Олександр Кониський] // Мета. – Львів, 1865. – №3. – 15 (27) марця. – С.87.
7. *Вагилевич І.* Замітки о руській літературі / І.Вагилевич // Письменники Західної України 30–50-х років XIX ст. / упоряд., підгот. Текстів І. І. Пільгука та М. Г. Чернописьского. – К., 1965. – С. 158–170.
8. Вечерниці въ память Тараса. Допись зъ Перемишля // Мета. – 1865. – №3. – 15 (27) марця. – С. 80, 81.
9. *Вілсон Е.* Українці: несподівана нація / Е. Вілсон; пер. з англ. Н. Гончаренко та О. Гриценко. – К.: Вид-во “К.І.С.”, 2004. – 552 с.
10. *Возняк М.* У століття “Зорі” Маркіяна Шашкевича (1834–1934). Нові розшуки про діяльність його гуртка / М. Возняк. – Львів, 1935. – Ч. I, II. – 324 с.
11. *Возняк М.* Шевченко і Галичина (Слід зацікавлення Шевченка Галичиною в 1843 р.) / М. Возняк // Україна. Науковий журнал українознавства. – К., 1930. – Березень – квітень. – С. 66-72.
12. *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений: В 7-ми т. / Н. В. Гоголь. – М.: Современник, 1983. – Т. 7: Письма / под общ. ред. С. И. Машинского и М. Б. Храпченко. – 639 с.
13. *Грабовецький В.* Історія встановлення першого скульптурного пам’ятника Тарасові Шевченкові у Винниках в Україні і світі 1913 р. та вшанування Кобзаря / В. Грабовецький. – Івано-Франківськ, 2012. – 312 с.
14. *Грабович Г.* Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка; 2-ге вип. й авторизоване вид / Г. Грабович; пер. з англ. С. Павличко. – К.: Критика, 1998. – 206 с.
15. *Грабович Г.* Шевченко, якого не знаємо (З проблематики символічної автобіографії та сучасної рецепції поета) / Г. Грабович. – К.: Критика, 2000. – 319 с.
16. *Грицак Я.* Нарис історії України. Формування модерної української нації XIX–XX ст. / Я. Грицак. – К.: Генеза, 1996. – 360 с.
17. *Грицак Я.* Пророк у своїй вітчизні. Франко та його спільнота (1856–1886) / Я. Грицак. – К.: Критика, 2006. – 632 с.
18. *Грушевський М.* Улиця Шевченка у Львові / М. Грушевський // Грушевський М. Твори: У 50-ти т. – Т.1. Серія “Суспільно-політичні твори (1894–1907)”. – Львів: Світ, 2002. – С. 202-203.
19. *Головатий М.* Етюди старого Станиславова / М. Головатий. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2001. – 148 с.
20. Державний архів Івано-Франківської обл. – Ф.378 (Філія товариства “Просвіта” у м. Станиславові). – Оп.1. – Спр.2 (Переписка з Головним відділом товариства “Просвіта” про проведення збору пожертвувань для культурно-просвітницьких цілей “Просвіти”, про святкування 50-ліття з дня смерті Т.Шевченка. 1910). – 47 арк.

21. *Дубина М. І.* За правду слова Шевченка. Ідеологічна боротьба навколо спадщини Т.Г.Шевченка в Західній Україні (1842–1939) / М. І. Дубина. – К.: Вища школа, 1989. – 165 с.
22. *Дубина М. І.* Шевченко і Західна Україна / М. І. Дубина. – К.: Вид-во Київського ун-ту, 1969. – 156 с.
23. Енциклопедія Коломийщини. – Зшиток 13, літера Ш / За ред. М. Савчука. – Коломия: Вік, 2003. – 112 с.
24. *Ільницька Л.* Кирило Студинський – дослідник зв'язків “Руської трійці” з Наддніпрянщиною в ХІХ ст. / Л. Ільницька // Бібліографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка у Львові (1909–1939): напрями діяльності та постаті. Збірник наукових праць / упорядкув. і заг. ред. текстів Л. І. Ільницької, відп. ред. М. М. Романюк. – Львів, 2010. – С. 187–206.
25. *Забужко О.* Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу / О. Забужко. – 3-є вид. – К.: Факт, 2006. – 148 с.
26. Кобзарь Т. Шевченка. Выбѣръ поезій для народу / Накладомъ Товариства “Просвѣта”. – Львѣвъ, 1894. – Част. перша. – 117 с.; Львѣвъ, 1895. – Част. друга. – 137 с.
27. *Косило М.* Пам'ятники Кобзареві на Прикарпатті. Краєзнавчий довідник / М. Косило, Б. Гаврилів. – Івано-Франківськ, 2014. – 128 с.
28. *Костомаров М. І.* “Закон Божий (Книга буття українського народу) / М. І. Костомаров. – К., 1991. – 40 с.
29. Ластѣвка. Сочиненія на Малороссійскомъ языкѣ / собралъ Е. Гребенка. – С. Пб., 1841. – 384 с.
30. Львівська національна наукова бібліотека (ЛННБ) ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. – Ф.11 (Барвінські). – Од. зб.4205 (Барвінський Олександр “Шевченкіана” – виписки з розвідок про Т.Шевченка. Б.м., б.д.). – 78 арк.
31. Львівська національна наукова бібліотека (ЛННБ) ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. – Ф.29 (Возняк М. С.). – Од. зб.133 (Возняк М. “Перший етап зацікавлення Шевченком у Наддністрянщині”. Стаття). – 15 арк.
32. Львівська національна наукова бібліотека (ЛННБ) ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. – Ф.36 (Головацький Я.). – Од. зб.789 (Шевченко Т. “На вічну пам'ять Котляревському”, “До українського писака”, “Перебендя”, з поеми “Гайдамаки” та ін. Копії Я. Головацького з кн. “Чигиринський Кобзарь и Гайдамаки. Соч. Шевченка” (С. Пб., 1844) та зб. “Ластівка” (1841)). – 15 арк.
33. Львівська національна наукова бібліотека (ЛННБ) ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. – Ф.160 (Павлик М.). – Од. зб.39 (Виписки М. Павлика поезій Т. Шевченка. Б.м., б.д.). – 5 арк.
34. *Магочій П.-Р.* Історія України / авторизований пер. з англ. Е. Гийдела, с. Грачової / Павло Роберт Магочій. – К.: Критика, 2007. – 640 с.
35. *Максимовичъ М.* О стихотвореніяхъ Червонорускихъ / М. Максимовичъ // Кіевлянинъ на 1841 годъ. – К., 1841. – Кн. 2. – С. 119–152.
36. *Михальчукъ К. П.* Открытое письмо къ А. Н. Пыпину, по поводу его статей въ “Вѣстн. Евр.” о спорѣ между Южанами и Сѣверянами. (Къ исторіи отношеній къ Украинству представителей прогрессивной части русскаго образованнаго общества) / К. П. Михальчукъ. – К., 1909. – 76 с.

37. *Нахлік Є.* Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики / Є. Нахлік. – Львів: Інститут літератури, 2003. – 568 с.
38. *Нечиталюк М.* Шевченко переступає Збруч / М. Нечиталюк // Жовтень. – Львів, 1965. – № 3. – С. 37-42.
39. *Огоновській О.* Маркіянъ Шашкевичъ. Про его жите и письма / О. Огоновській. – Львовъ, 1886. – 104 с.
40. *Охримович Ю.* Розвиток української національно-політичної думки (Від початку ХІХ століття до Михайла Драгоманова) / Ю. Охримович. – Нью-Йорк, 1965. – 120 с.
41. *Павлик М.* Твори / М. Павлик; упоряд. В. Яременка; передм. В. Качкана; приміт. В. Качкан, В. Яременко. – К.: Дніпро, 1985. – 367 с.
42. Писання Маркіяна Шашкевича / М. Возняк. – Львів, 1912. – 294 с.
43. Письменники Західної України 30–50-х років ХІХ ст. / упоряд., підгот. текстів І. І. Пільгука та М. Г. Чернописьского. – К.: Дніпро, 1965. – 652 с. (с. 158–170).
44. Поезії Тараса Шевченка / накладомъ К. Сушкевича. – Львів, 1867. – Т.І. – 280 с.; Т.ІІ. – 350 с.
45. Поэзии Т.Шевченка / Библиотека “Зоръ”. – Львовъ, 1884. – Часть перша. – 112 с.; Львовъ, 1885. – Часть друга. – 96 с.
46. *Полек В. Т.* Тарас Шевченко і Прикарпаття / В. Т. Полек. – Івано-Франківськ: Облполіграфвидав, 1991. – 40 с.
47. *Ревакович Т.* З початків ширення поезій Шевченка в Галичині / Т. Ревакович // Записки НТШ. – Львів, 1918. – Т. СХХV–СХХVІІ. – С. 259–61.
48. *Середа О.* Національна свідомість і політична програма раннях народовців у Східній Галичині (1861–1867) / О. Середа // Вісник Львівського університету. Серія історична. – Львів, 1999. – Вип. 34. – С. 199–214.
49. *Середа О. В.* Формування національної ідентичності: ранні народовці у підавстрійській Східній Галичині (1860–1873) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філософії зі спеціальності історія / Середа Остап Володимирович. – Будапешт, 2003. – 36 с.
50. Сонъ. Поема Т.Шевченка / Видав Кс. Климковичъ. – Львівъ, 1865. – 20 с.
51. *Стеблій Ф.* Кирило-Мефодіївське братство і Галичина / Ф. Стеблій // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. – Львів, 2004. – Вип. 12. – С. 293–07.
52. *Студинський К.* Коли вперше проявив ся вплив “Кобзаря” Т. Шевченка, вид. в р. 1840 на руске письменство в Галичині? / К. Студинський // Руслан. – Львів, 1897. – Ч. 51. – 4 (16) марта. – С. 1, 2; Ч.52. – 5(17) марта. – С. 1, 2; Ч.53. – 6(18) марта. – С. 1–3.
53. *Терлецький О.* Галицько-руське письменство 1848–1865 рр. на тлі тогочасних суспільно-політичних змагань галицько-руської інтелігенції. Недокінчена праця / О. Терлецький. – Львів, 1903. – 146 с.
54. *Трусевич С. М.* Суспільно-політичний рух у Східній Галичині в 50–70-х роках ХІХ ст. / С. М. Трусевич. – К.: Наук. думка, 1978. – 168 с.
55. Центральний державний історичний архів України, м. Львів (ЦДАЛ України). – Ф.309 (Наукове товариство ім. Шевченка, м. Львів). – Оп.1. –

- Спр.359 (Список жертводавців і перелік предметів, подарованих у фонд будівництва пам'ятника Т.Шевченку в Києві. 1894–1895). – 28 арк.
56. Центральний державний історичний архів України, м. Львів (ЦДАЛ України). – Ф.362 (Студинський К. – академік). – Оп.1. – Спр.74 (Праця “До історії взаємин Галичини з Україною в рр. 1860–1873”. Рукопис і брошури). – 88 арк.
57. *Чорновол І.* Олександр Барвінський у контексті розвитку історичної науки в Галичині / І. Чорновол // *Wielokulturowe środowisko historyczne Lwowa w XIX i XX w.*; pod red. J. Maternickiego, L. Zaskilniaka. – Rzeszów, 2004. – Т. II. – S. 257–271.
58. *Шалата М. Й.* Маркіян Шашкевич. Життя, творчість і громадсько-культурна діяльність / М. Й. Шалата. – К.: Наукова думка, 1969. – 256 с.
59. *Шашкевич М.* Веснівка: Лірика. – Львів: Каменяр, 1987. – 125 с.
60. *Шашкевич М.* Твори / М. Шашкевич, І. Вагилевич, Я. Головацький; упоряд., вступ. ст. та приміт. М. Шалати. – К.: Дніпро, 1982. – 368 с.
61. Шевченко в краю Франка. Пам'ятники Кобзареві на Дрогобиччині / упоряд. М. Шалата. – Дрогобич: Коло, 2003. – 80 с.
62. *Шевченко Т.* Прогулка с удовольствием и не без морали / Т. Шевченко // Шевченко Т. Повне зібрання творів: у 6-ти т. – К.: Вид-во АН УРСР, 1963. – Т.4. – С. 247–391.
63. *Шевченко Т.* Кобзар / Т. Шевченко. – К.: Дніпро, 1994. – 687 с.
64. *Щурат В. Г.* Вибрані праці з історії літератури / В. Г. Щурат / упоряд., вступ. стаття, прим. та комент. С. В. Щурата. – К.: Вид-во АН УРСР, 1963. – 435 с.

ТАРАС ШЕВЧЕНКО В ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ СВЯТОСЛАВА ГОРДИНСЬКОГО

Для Святослава Гординського постать Кобзаря була особливо значущою і близькою, адже він, як і Шевченко, був художником і поетом. Тому шевченкіана Гординського пов'язана зі зверненням до цих різних творчих амплуа видатного митця. Серед дослідників творчості Святослава Гординського увагу на його осмислення поетики Шевченка звернув Юрій Бойко, зазначивши, що «Гординський не просто під впливом Шевченкової поезії – він під впливом Шевченкової естетики» [2, с.68]. Тож рецепція творчості Тараса Шевченка у поетичному, літературознавчому та мистецтвознавчому аспектах доробку цього видатного автора заслуговує на уважне вивчення.

Творчий діалог з українським генієм тривав упродовж усього життя Святослава Гординського. І наприкінці його, маючи можли-

вість приїхати в Україну 1991 року після майже піввікової еміграції, він вважав великим щастям свою «зустріч» з поетом, коли доторкнувся до оригінальних творів Шевченка, що зберігалися в архівах, побував у Музеї Шевченка та вшанував його в Каневі. «... Тепер, тримаючи в руках винесені мені із сховків оригінальні акварелі, рисунки і гравюри мистця, я міг їх подивляти, зайвий раз стверджуючи, що це твори не то майстра, а справжнього grosмайстра, який впевненою рукою тримав чи то олівець, чи пензель, чи будь-який граверний прилад», – так згадував митець про відвідини Музею Шевченка [5, с.473]. Ставлення Гординського до Кобзаря перейняте захопленням і повагою. Митець добре усвідомлював велич Шевченка і прагнув розкрити його «секрети мистецької творчості» в різних аспектах. Так, в літературознавчій спадщині Святослава Гординського є розлогі студії і принагідні публікації, в яких автор привертає увагу до творчого заповіту Кобзаря («Український романтизм і його зв'язки із Західним світом», «Клопоти з геніями», «Реабілітація Тараса Шевченка» тощо). Висловлені у статтях міркування вкладаються в естетико-філософське кредо самого Гординського, який постійно змагав до виховання смаків у галицької публіки, орієнтуючи громадськість на мистецькі й літературні твори, вагомі передусім своєю художньою вартістю, а не політичною заангажованістю чи етнографічною виразністю.

Вартісною є й мистецтвознавча шевченкіана Гординського. Він автор багатьох публікацій різного характеру, які присвячені Шевченкові як художникові. «Ще у 1940 році в Кракові я видав невелику монографію «Тарас Шевченко – маляр» з репродукцій, а пізніше, вже в Америці, я зредагував видану Комітетом українців Канади монографію про Шевченка-мистця пера Івана Кейвана з моєю англійською статтею (Вінніпег, 1964), писав теж про нього в англійських енциклопедіях», – пише Святослав Гординський у своїх спогадах [5, с.472–473]. Згадана монографія засвідчує ерудицію та наукову ретельність Святослава Гординського, який у викладі матеріалу спирається на великий масив мистецтвознавчої літератури. Окрім того, дослідник двічі виступив як рецензент тому, присвяченого пластичній творчості Шевченка, що увійшов у повне видання його творів 1937 року (Варшава; Львів, 1937). Не можна обійти увагою і публікації Гординського, пов'язані з питаннями спорудження пам'ятників Кобзареві в Америці. Свого часу він був головою Мистецької комісії щодо створення пам'ятника Тарасові Шевченкові у Вашингтоні. Від-

криття постаменту 27 червня 1964 року стало визначною подією для українців і культурної спільноти Америки, про що було чимало відгуків у пресі, зокрема розлога стаття самого Гординського в журналі «Сучасність» [9]. Також він брав участь у дискусії щодо вибору автора пам'ятника, виступивши з публікаціями у згаданому часописі [8].

Звернемо увагу на творчу рецепцію Шевченка в поезії Гординського. У його поетичній творчості образ національного пророка велично постає в поемі «Шевченко над Каспієм», а також автор відсилає читачів до його триптиху «Доля», «Муза», «Слава» у своєму поетичному переосмисленні «Три вірші». Апеляції до Шевченка можна спостерегти й в інших творах.

Поема «Шевченко над Каспієм» написана на початку 1939 року для журналу «Сьогочасне і минуле», окремий випуск якого був присвячений 125-річчю від дня народження Т.Шевченка. Василь Сімович і Павло Зайцев, редактори цього видання, запропонували дати якісь вірші з ювілейною темою. Вірш розрісся в цілу поему, однак до журналу ввійшов лише фрагмент твору. Проте і він не дійшов до читачів, бо у жовтні 1939 року весь наклад журналу було спалено на підвір'ї друкарні НТШ. Два уривки з цього твору було вміщено в газеті «Діло» (Львів) та журналі «Ми» (Варшава). Повністю поему було завершено в Америці у 60-х роках [4, с.430]. Цю інформацію подає поет у примітках, укладених до видання «Поезії» (1989). Гординський визначає жанр твору як поема. Щодо цього не заперечує і Микола Ільницький, який є упорядником його збірки «Колір і ритми» (1997) [3, с.470].

Заголовок поеми – «Шевченко над Каспієм» – виразно «доцентровий», адже утворює з текстом спільний «центр тяжіння», персональний (маємо фіксований образ), а також це хронотопна заголовкова конструкція. Назва твору вказує на місце дії, а отже, фіксує і час – період заслання Шевченка на східному березі Каспійського моря. Як відомо, йдеться про ув'язнення поета в Новопетровській фортеці на півострові Мангишлак, куди його було переведено з Орської кріпості. Тарас Шевченко тут пробув з 17 жовтня 1850 року до 2 серпня 1857 року. Найважчими були власне перші два роки неволі в Новопетровському форті. Безперечно, немає потреби відтворювати усю біографічну канву цього ув'язнення, та не відмовимось від цитати одного з біографів, що вичерпно змальовує особливості невольничої «екзистенції». «Безводний, безлюдний, голий степ; у степу ка-

зарма, в казармі бруд, нечисть, смород, фізична робота в форті, калавурня і інша служба жовніра, щоденна муштра, щогодинний догляд; знущання і глузування Потапова; брак товариства, заборона писати і малювати; повна недостача книжок; повний брак листування, безсонні ночі, солдатська їжа (просто голодування) і, нарешті, – недуг!...», – пише Олександр Кониський, висловлюючи захоплення «незвичайно великим духом і міцним організмом та моральністю поета», які підкріплені глибокою любов'ю до рідної України, тому й не дали йому дійти до самогубства в таких обставинах [10, с.340].

Прикметно, що в Новопетровську тривалий час Шевченко не писав нікому листів. «Уявіть собі безжиттєву флегму – і це буду я», – напише він у листі від липня 1851 року, адресованому Варварі Рєпніній, характеризуючи себе в тих обставинах [11, с.242]. Власне, Гординський прагне відтворити цей стан Шевченка, тому увага автора зосереджена передусім на внутрішньому світі ув'язненого поета. «З психічного погляду духовий стан поета й маляра, до його звільнення 1857 року, незвичайно цікавий, і цей час іще нераз буде темою, що заповнюватиме уяву дослідників і поетів», – пише, до речі, Гординський у монографії «Тарас Шевченко – маляр», про яку вже згадувалося у цій статті [6, с.20]. Він припускає «якийсь злам» у психіці митця, а також те, що «Шевченко замкнувся в собі і жив лиш, аби перетривати». Поет береться за складне завдання художньо осмислити цей «злам». Поема стала спробою перевтілення автора ХХ століття в образ самого Тараса. Здійснене ретельне протоколювання всіх порухів душі ліричного героя дозволяє окреслити жанровий різновид твору як сповідальну поему. Однак це не сповідальний монолог у звичному сенсі, організований від «я» ліричного персонажа, оскільки художня оповідь балансує між третьоособовим викладом і ти-нарацією. Тож читач є свідком уявних розмов Шевченка з самим собою, для нього відкриваються глибини самоаналізу, в які занурює ліричного героя автор.

Художній час поеми, поза історичним виміром, має і план персонажного часу – світанок, коли людина перебуває на межі сну й пробудження. Йдеться про початок нового тюремного дня, що подібний на всі інші дні: пробудження, одягання, вихід на караул, а далі – лише думки, спогади, біль... Власне, часова модель акцентує глибину відчаю героя. Локальний простір описано в зіставленні, умовно кажучи, indoors – в приміщенні казарми і outdoors – за межами казарми, на

території Новопетровського форту, що постає в таких метафоричних означеннях, як «мовчазна пустеля», «безлюддя піскове», «степ бездиханний» тощо. Гординський надає величезного значення акустичним деталям, прописуючи ці локуси, адже має на меті передати виняткову самотність Шевченка. Відтак згаданий ряд можна продовжити такими прикладами: «безмовне все», «мертвий спокій», «циклопська ніч мовчань», «невикричаний крик, що загрузає десь все глибше в дно твоє, мов у пісок і глину» [3, с.252]. Прикметне і вловлювання всіх звуків (шарудіння, скрип дошки, зітхання чи прокльони), які фіксує ув'язнений, зморений безсонням, у казармі. Акустичний план у поемі Гординського асоціативно нагадує звукове тло поеми «Май» чеського романтика Карела Гінека Махи, в якій також так проникливо передано очікування ув'язненого на страту в тюрмі. Цікаво, що Гординський як визначний колорист, поезії якого незрідка нагадують імпресіоністичні полотна, послідовно уникає уживання кольоративів, підкреслюючи убогу безбарвність природи, що ще більше пригнічує героя.

«Точність» назви поеми настільки промовиста, що автор фіксує досить мало реалій з реальності невільного буття: тюрма, рання сурма, «на караул виходь!» тощо. Лише в останній строфі він ретельно прописує подієвий план, концентровано підсумовуючи одноманітність буття засланця: «Отак на камені бездушної казарми/ Наказом Палкіна змуштрована душа,/ В строю пригвинчена, усе ж не заглуша/ Високих дум своїх і поривань бунтарних./ Уранці барабан степ бездиханний збудить, – / Півсонний уставай і знов відмірюй крок,/ Свій ранець тягнучи з піску півтора пудом/ і глухо й тупо бий підошвами в пісок» [3, с.255]. Разом з тим Гординський використовує з тюремної «палітри» окремі деталі, вводячи їх у метафорично перетворену образну картину світу: «Вікно вгорі розкрите,/ Та знов імперська ніч його закрила ось/ Шинелею пільми і зорі з еполетів/ Безсердно миготять своє несмішне «стройсь!» [3, с.251].

Внутрішній світ ліричного героя в поетичному зображенні автора виразно кордоцентричний, оскільки лексема *серце* згадується тут найбільше, якщо порівнювати із згадками таких лексем-сателітів, як *душа*, *дух*, *думи*. Тож слушно помітив Юрій Бойко, що «в поезії «Ніч під Каспієм» поет перегукується з постійним мотивом серця у Шевченка» [2, с.68]. Поет подає до твору епіграф, яким стали слова Шевченка з вірша «Три літа» – «...серце ядом гою...». Прикметним є

вживання в поемі іменника *свідомість*. Поет не уникає і слів, що відтворюють тілесність ліричного героя, та все ж акцентує на душевних стражданнях, «*душевної цинги чуттєвому крововиливі*» заслання. Відповідно, *кров, жили, сльози, піт, «докучний в ухах шум»* доповнюють концепт *біль*, що є домінантним в емоційній сфері твору. Його посилюють *самота, печаль, смуток, одчай, розпач, зневіра, знемоги*. Гординський зумів творчо «перевтілитися» в образ Шевченка і передати стан розпуки, максимально відтворивши душевну напругу у внутрішньому світі свого персонажа. Разом з тим Шевченко постає не як зламана долею людина, а як борець, що з гідністю приймає усі випробування, тож одним із «героїв» його душі є гнів: «*І тільки гнів один над днів жорстоким спітом,/ Нічим не зламаний, стирчить німим багнетом,/ завжди начищеним, змагаючись зі злом*» [3, с.254]. Власне, ідея твору, висловлена в кінцевих рядках поеми, звучить в унісон Шевченковому «караюсь, мучусь, але не каюсь»: «*Крізь серця пісковий годинник надми днів/ Вже пересипались і Каспій з шумом ллється,/ та знаєш: зберегла вогонь і дум, і слів./ Душа, що мучиться, але не піддається!*» [3, с.255].

Важливу роль у хронотопній структурі поеми відіграють спогади, в яких ліричний герой повертається до рідної України. Таким чином, ці ретроспекції розширюють художній простір і час твору. Дуже вдало інкорпорована в текст стилізована під поетику Шевченка поетична вставка «України далекої степи і роздолля...», що функціонує в ролі квазі-цитати. Тут вкотре Гординський виявив свої версифікаторські здібності. Так, якщо поема написана шестистопним ямбом, то вставка організовується як 14-складник, як відомо, добре вироблений Шевченком на основі народнопісенних ритмів. Зазначу, що цей версифікаторський екзерсис Гординського можна підсилити його теоретичними міркуваннями, висловленими у праці «Український вірш: Поетика», яка була видана у Мюнхені в 1947 році. Дослідження містить окремий підрозділ «Вірш Шевченка». Літературознавець, блискучий спеціаліст у царині віршознавства, спростовує думки про вбогість ритміки і поетикальних засобів Шевченкової поезії: «Отже, можемо прийняти, що Т.Шевченко писав і класичними розмірами, чотиристоповими ямбами чистими і з дрібними ритмічними інверсіями, – і народними, та що він дуже легко переходив з одного ритму в другий, відповідно до настрою, – і що це взагалі одна з таємниць його геніальної поетики» [7, с.119].

Своєрідною поетичною інтерпретацією Шевченкового триптиха «Доля», «Муза», «Слава» стали «Три вірші» Святослава Гординського. Автор відштовхнувся від ідеї Кобзаря і висловив свою візію таких важливих для кожного митця понять. Помітив це і Юрій Бойко: «Шевченків триптих «Доля», «Муза», «Слава» він дуже оригінально розвиває по-своєму» [2, с.68]. Тарасові Шевченкові було 44 роки, коли він написав згадані вірші, Святославові Гординському – 32. Автор на цей час (а це 1937 рік, відомий страшними репресіями проти української інтелігенції в радянській Україні) вже багато досягнув і як маляр, і як поет, отож йому було що підсумовувати у своїй творчій біографії. Власний творчий досвід Гординський проектує на задані Шевченком магістралі, супроводжуючи вірші епіграфами, якими стали перші рядки з поезій Тарасового триптиха: «*Ти не лукавила зо мною...*», «*А ти, пречистая, святая...*», «*А ти, задрипанко, шинкарко...*». Кожен вірш Гординського передає філософську інтенцію Кобзаря, однак органічно звучать й видозміни в емоційно-настрійних тональностях поезій. Так, «Доля» Шевченка – це виразні підсумки пройденого життєвого шляху, усвідомлення, що найважливіша його творча місія вже здійснена, тож – «дальше слава, а слава – заповідь моя». Розмова з долею Гординського передає широкий спектр передчуттів і тривог митця, а звідти й інвектива «розлюченій вовчиці»: «*Ти не поступиши й на мить, / Тебе нічим не упросити, / І кожен з днів моїх тремтить / У клах затиснутих, неситих*» [3, с.130]. Вірш «Муза» Шевченка побудований як ти-нарація, уявна розмова з «сестрою Феба молодую». «О чарівниченько моя», «зоренько моя», «моя порадонько святая», «моя ти доле молодая», «моя ти мамо» – так ніжно звертається поет до неї. Шевченко висловлює вдячність Музі за те, що допомагала йому навіть «в безлюдному степу, в далекій неволі», і просить не покидати його і надалі. Натомість розмова Гординського з Музою витримана в стриманіших інтонаціях: «*Тебе не кликав я ні раз – / Сама ти йдеш за мною далі*» [3, с.130]. Вірш сповнений впевненості поета, якого можна, очевидно, ідентифікувати як митця-конструктора, раціоналіста, а не митця інспіраційного типу. Він навіть застерігає Музу від можливих кривд, яких їй доведеться зазнати з ним у «шляхах далековітніх», що також прочитується як передбачення і передчуття майбутніх випробувань.

Тональність Шевченка у вірші «Слава» зумисне надміру розкута й іронічна. Гординський знову ж таки демонструє виваженість, що

простежується вже навіть на рівні пунктуації: якщо кожен з трьох Шевченкових віршів споряджений знаками оклику й знаками питання, що засвідчують риторичні конструкції, то поет ХХ століття вельми поміркований щодо використання окличних і питальних речень. Зокрема, третій вірш взагалі уникнув таких синтаксичних побудов. Слава, яка у Шевченка згадана як «краща мальована», в Гординського персоніфікована в жіночий образ, у якому прописані стан, хода, одяг тощо («*Ти, груди випнувши, пливеш/ В легкім, прозірчастім хітоні/ І ноги з-під пливких одеж – / Мов дві наструнчені колони,/ І тьмяного волосся сплет,/ І повна мармуровість тіла,/ І не ході, а напівлет, – / Розбурхують уяву...*» [3, с.131]). Прикметно, що до Музи Шевченка звертається «моя доле», тим самим виказуючи усвідомлення свого значення в національній культурі. Як це і личить молодому митцеві, Гординський скромно зізнається, що його хвилює і вабить Слава: «*За кроками твоїми вслід/ Я пориваюся без тям*» [3, с.132]. Таким чином, триптих Шевченка став для Гординського імпульсом для розгортання власних поглядів на творчість, її роль у своєму житті. Його поетичний голос у «Трьох віршах» звучить щиро і без пересад.

Серед поезій, що не ввійшли до збірок, привертає увагу вірш «Канів», написаний у 1961 році. Це дві п'ятивіршеві строфи, в яких поет не називає Шевченка, але заголовок просторового характеру формує відповідний горизонт очікування для кожного українця, відсилаючи до образу Кобзаря. «*Він там снить про судний день розправ*», пророкує Гординський, наділяючи Тараса означеннями «віщий», «нетерплячий», «гнівний». Велич Шевченка підкреслюється через своєрідне зіставлення з Богом: «*він, що словом все почав та кож*» (курсив автора. – Н.М.) [3, с.205].

Згадується Шевченко і в поемі Гординського «Сім літ» у розділах «Рік 1917» і «Рік 1918»). Цікаві спостереження щодо образного статусу Шевченка у цьому творі зробив Олександр Астаф'єв, зауваживши фактичну відсутність зображення Тараса: «Таким чином, образ Шевченка переведено у якийсь міфічний план, він постає свого роду символом довгожданої свободи, людиною, яка заздалегідь готувала суспільні потрясіння. Одночасно образ Шевченка можна витлумачити і по-іншому, як знак тривалої відсутності людини, якій було заборонено з'являтися на людях, і вона тепер «вперше у рушниках» виходить на «брук» [1, с.142–143]. Слушний і висновок дослідника, який у продовженні української проблематики, що вирізняє поему

«Сім літ», помітив, що поет «забуває про свою «парнаську» рівновагу, об'єктивність, і стає неоромантиком, близьким до вісниківців» [1, с.144].

Таким чином, розмаїті й багатогранні форми діалогу Святослава Гординського з творчістю Тараса Шевченка мали на меті і наукове осмислення, і творчі інтерпретації, і популяризацію його поетичної і мистецької спадщини, передусім на чужині. Шукаючи шляхів до осягнення національного генія, Гординський ідентифікував і себе як художника та поета. Образ Шевченка в його творчості не втрачав актуальності інтерпретацій, незважаючи на величезну масштабність мистецьких і наукових зацікавлень літературознавця.

1. *Астаф'єв О.* Лірика української еміграції: еволюція стилевих систем / О. Астаф'єв. – К.: Смолоскип, 1998. – С. 142–143.
2. *Бойко Ю.* Із сім'ї великих / Ю. Бойко // Терем. – 1990. – №10. – С. 68.
3. Гординський С. Колір і ритми: Поезії. Переклади / С. Гординський. – К.: Час, 1997. – С. 205.
4. *Гординський С.* Поезії: Вірші оригінальні і перекладні / С. Гординський. – Сучасність, 1989. – С. 430.
5. *Гординський С.* Поїздка в Україну // С. Гординський // На переломі епох. Літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади. – Львів: Світ, 2004. – С. 472–473.
6. *Гординський С.* Тарас Шевченко – маляр. 1814–1861 / С. Гординський. – Краків; Львів: Укр. вид-во, 1942. – С. 20.
7. *Гординський С.* Український вірш: Поетика / С. Гординський // Нариси з поетики: Теоретико-методологічні та історико-літературні виміри. – Івано-Франківськ: видавець Третяк І. Я., 2008. – С. 119.
8. *Гординський С.* Чому Архипенко не створив пам'ятника Шевченкові у Вашингтоні? / С. Гординський // Сучасність. – 1988. – №3. – С. 49–53.
9. *Гординський С.* Шевченків пам'ятник у Вашингтоні / С. Гординський // Сучасність. – 1964. – №8. – С. 60–64.
10. *Кониський О. Я.* Тарас Шевченко-Грушівський: Хроніка його життя / О. Я. Кониський. – К.: Дніпро, 1991. – С. 340.
11. *Шевченко Т.* До В. М. Рєпніної // Т. Шевченко // Твори в трьох томах. – Т.3: Журнал. Вибрані листи. – К.: Держлітвидав України, 1963. – С. 242.

ТАРАС ШЕВЧЕНКО КРІЗЬ ПРИЗМУ ЛІТЕРАТУРИ «NON FICTION»

Література «non fiction», себто документалістика, література без вигадки і фантазії, по праву може вважатися найблагодатнішим і найдостовірнішим матеріалом для реконструкції психопортрету митця. Документальна спадщина Т.Шевченка, зокрема його листування і щоденник, неодноразово ставали об'єктом літературознавчих досліджень з погляду жанрової гетерогенності тексту, автокомунікації, спроби сублимації творчого життя, зрештою, з погляду молитовно-сповідального, символіко-архетипного дискурсів.

Шлях Шевченкового епістолярію до читача доволі нелегкий, навіть тернистий, як і сама доля пророка. Так, із біографічних джерел знаємо, що 1850 р. в Оренбурзі, попереджений про можливий обшук, Т.Шевченко спалює листи кн. Рєпніної, найдорожчі для поета послання. Крім того, багато листів знищено самими адресатами Шевченка після його арешту як компрометуючі матеріали їх зв'язку з митцем. Більша частина листів до засланоного поета померла в задумах кн. Рєпніної, А.Лизогуба та інших однокумців, так і не народившись, через накладене III відділом табу на будь-які спроби зв'язку із Т.Шевченком.

Нелегкою була й справа посмертного зібрання листів генія. Із закликом до громадськості опублікувати епістолярій Шевченка найперше звернулася редакція «Основи», назвавши ці листи «власністю всієї рідної землі – всієї Слов'янщини» [цит. за 4, с.318]. Справа журналу із публікацією епістолярію видалася вдалою, але короткочасною через закриття видання 1862 року. Наступні спроби, на думку першого дослідника Шевченкових листів С.Єфремова, були недбалими і несправними, без критичного осмислення і коментаря, що для мемуарної літератури дуже важливо, часто відбувалося втручання в авторський текст, намагання зробити його «кращим», стилістично досконалішим: «За всім пієтетом до Шевченка, що виказували перші публікатори, а може, саме через цей пієтет, вони зважувались виправляти «геніального самовродка», підбиваючи його правопис та й самий стиль до загально виробленого шаблону, навіть не гадаючи, що цим псують текст улюбленого письменника і ведмежу послугу справляють і йому, і прийдущому дослідникові» [4, с.328]. Лист –

один із найвразливіших мемуарних жанрів, бо залежить і від зовнішніх чинників, і від людської претензійності та має тенденцію до зникання. Тому багато листів Шевченка через несвідомість його адресатів, а подекуди й випадковість, назавжди втрачені для світової громадськості. С.Єфремов нарахував таких втрачених листів більше сотні.

На важливості дослідження епістолярію нашого генія наголосив ще перший біограф Шевченка В.П.Маслов, вважаючи власне слово поета найдорожчим матеріалом для його біографії й найдостовірнішим джерелом для визначення його особистості. Не менш важливим біографічним матеріалом став і «Журнал» поета, який він розпочав у найважчий період свого життя – в останній рік заслання, період очікування волі, період невизначеності. Однак, за слушним зауваженням С.Єфремова, «Шевченків журнал показував нам, який був поет сам із собою, на самоті зі своїми думками. Листування показує нам його на людях, у гурті приятелів і знайомих» [4, с.342]. Тобто щоденник виступає свого роду автокомунікацією, саморефлексією, тоді як лист – це насамперед діалог. Якщо щоденник описує лише один рік життя поета, то його листи освітлюють 20 років життя – від того моменту, коли Шевченко виступив перед громадою як «якийсь небесний світильник», і до останніх днів його перебування між людьми – «це справжня автобіографія поета – нехай і не повна, нехай і в уривках, нехай і писана з випадкових у кожному окремому випадку мотивів і під різними настроями та з різними намірами, але така, що ціле свідоме життя охоплює й освітлює його автентичними рисами» [4, с.342].

Отже, саме епістолярій дозволяє досліднику побачити особистість митця в розвитку, прослідкувати еволюцію його життєвих максимумів в міжособистісному спілкуванні, крізь призму співрозмовника, крізь призму «іншого».

І листи, і щоденник як жанри мемуаристики найперше розраховані на створення суб'єктивного документального образу – образу свого і своїх сучасників. Але чим вищий мистецький рівень автора, тим йому важче вписатися в умовні канони жанру, такі як стенографічність, лаконізм оповіді, аргументованість оцінок, документальна образність. Епістолярій Т.Шевченка – яскраве свідчення сказаного. У текстовій структурі його листів однаково важлива роль як окремих

персоналій життєпису генія, так і окремих наскрізних образів-символів. Більше того, якщо розгортання документальних образів привносить у текст елементи сюжетності, що головним чином стосуються екстравертивного життя автора, то розгортання образів-символів у тексті листа репрезентує інтровертивну перспективу сюжету. Центральні символи тут можна трактувати як своєрідні текстові імпульси, детектори напруги внутрішнього життя поета.

Більшість дослідників Шевченкового листування розглядали лист як біографічне і фактографічне джерело. Так, перший дослідник С.Єфремов основне завдання вбачав у відтворенні текстової автентичності листів, розшифруванні криптонімів, створенні якісного коментаря до тексту листа, але разом з тим виокремив й основні риси творчої манери письма, стильові домінанти.

Однією з перших дослідниць Кобзарєвого листа як самостійного мемуарного жанру, якому не чужа естетична функція літератури, можемо вважати Ж.Ляхову («За рядками листів Тараса Шевченка», 1984) [11]. Попри деяку тенденційність та ідеологічну заангажованість її наукових положень, все ж заслуговують на увагу такі виокремлені дослідницею основні риси епістолярної манери Шевченка, як «образність, афористичність мови і стилю, виразність психологічних характеристик, схильність до філософських узагальнень, внутрішній драматизм і психологізм листів» [11, с.129].

Літературознавець М.Коцюбинська закликає розглядати листи Т.Шевченка як «художній феномен, художній текст, котрий містить поетичні миттєвості, пейзажні мініатюри, перлинки спогадів і настроїв» [9, с.22]. Цю тезу ми цілком підтримуємо, однак дозволимо собі не погодитись із науковими положеннями дослідниці про специфіку двомовності Шевченкових листів. Так, М.Коцюбинська стверджує, що мова листів була своєрідним індикатором духовної спорідненості митця із адресатами. Російською мовою, на її думку, писалися офіційні листи, листи, що стосувалися життєвих турбот і негараздів, натомість україномовні листи, сповнені глибокого ліризму, адресувались найближчим людям. Однак у цю парадигму не вписується винятково російськомовне листування із кн. Рєпніною – «сродною душею» Шевченка, покровителькою і заступницею поета. А як тоді пояснити вибір Шевченком російської мови для ведення свого щоденника, по суті, розмови із самим собою? Причини вибору ро-

сійської мови для листування і ведення щоденника періоду заслання відверто пояснює сам поет у щоденниковому записі від 12 липня 1857 року: «За всі десять років я, крім степу та казарми, нічого не бачив і, крім солдатської рабської мови, нічого не чув. Страшна, вбивча проза» (переклад – В.Шевчука) [18, с.56]. У листах поет також часто зізнається, що найбільше переживає через втрату україномовного національного ґрунту. Отже, перша причина – російськомовне оточення ув'язненого поета. Друга причина – невеликий ступінь літературного розвитку тогочасної української прозової мови, цим дослідники пояснюють і вибір російської мови для написання повістей, а оскільки листи і щоденник – також проза, то гіпотетично це ще одне пояснення двомовності поета при створенні навіть таких інтимних жанрів, як лист чи щоденник.

Відповідно до життєвих перепитій дослідники виокремлюють три періоди в листуванні поета: до арешту (листів цього періоду дійшло найменше), листування періоду заслання і листування після повернення із заслання (це три чверті листів, що дійшли до нашого часу). Досліджуючи Шевченків епістолярій, не можна не помітити, що кожен із трьох періодів листування пов'язаний із одним з головних концептів його творчості загалом – концептом волі. Так, у листі Шевченка до брата Микити, яким розпочинається епістолярій поета, читаємо сповнені оптимізму слова: «Получив *свободу* от поміщика свого... Живу, учусь, нікому не кланяюсь і нікого не боюсь, окрім Бога, – велике щастя бути вольним чоловіком: робиш, що хочеш, ніхто тебе не спинить» [18, с.11]. І ніби дежавю, через 18 років, у листі до графа Ф.Толстого Шевченко знову тішиться свободою, відкриваючи новий період свого листування: «Я тепер так счастлив, так невыразимо счастлив, что не нахожу слов достойно выразить вам мою сердечную, мою бесконечную благодарность... Теперь я снова свободный художник, теперь я независимо ни от чией воли строю свое радужное будущее, свое безмятежное грядущее» [18, с.134]. Загалом у житті Шевченка можна спостерігати певну циклічність подій, певну магію чисел. Так, 22 квітня 1838 року Шевченко отримав довгождану волю в Петербурзі, а 22 квітня 1847 року його привозять у Петербург уже як арештанта. Можемо здогадуватись, що й сам поет вірив у нумерологію, про що свідчить його лист до кн. Рєпніної: «По ходатайству вашему, добрая моя Варвара Николаевна, я был определен в Киевс-

кий університет, и в тот самый день, когда пришло определение, меня арестовали и отвезли в Петербург 22 апреля (день для меня чрезвычайно памятный)» [18, с.36]. Пізніше в Оренбурзі він також 22 квітня буде марно очікувати звістки про своє звільнення.

Концепт волі в епістолярію поета пов'язаний не лише із волею особистою, а й волею своїх близьких. Так, підневільний стан його братів став причиною втрати творчого натхнення. У листі до кн. Рєпніної від 8-10 червня 1844 р. автор зізнається, що «ничего не пишу, искусство оставил в прошлом, а в Академию прихожу как на покой» [18, с.27].

Концепт «волі» в епістолярній спадщині поета періоду заслання нерозривно пов'язаний із символом вітру в його щоденнику. У “Журналі” Т.Шевченка “вітер” має два значення: предметне й символічне, і доволі часто ці значення накладаються в одному контексті. Адже від напрямку вітру – норд-весту – залежало відплиття Шевченка на поштовому кораблі до Астрахані. Тому в усіх записах, пов'язаних із вітром, цей образ персоніфікується; а іноді звернення до цієї мінливої сили природи стилізоване під народні плачі: “О вітре, вітре, коли б ти міг співчувати моєму невсипущому горю, ти ще позавчора звернув би на норд-вест, і сьогодні я б уже сидів з олівцем у руці аргонавтом татарського корабля, що пливе до берегів Колхиди, себто Астрахані, і востаннє малював би краєвид своєї тюрми” [19, с.65].

Символ “вітер” виступає тлом зміни настрою автора й основні компоненти його символічного значення у тексті такі, як “чекання”, “надія на зміни”(«Сьогодні неділя, вітер той самий. Чи не час би вже повернути йому на норд-вест? О як би він мене втішив, коли б хоч на завтра повернув. Уже ліпше вдарити зразу обухом, ніж пиляти тупою дерев'яною пилою дожидання” [19, с.62]) і “туга” («А вітер усе той самий. І туга та ж сама” [19, с.54]). Крім того, образу-символу “вітер” в мемуаристиці Т.Шевченка притаманна подвійна конотація. В одних записах і листах – це образ із позитивною семантикою, означений епітетами “тихий, рівний” («По заході сонця заштилило, і о першій годині ночі вітер подув із зюйд-оста. Вітер тихий, рівний, саме такий, якого треба нашому поштовому човнові” [19, с.66]). В інших записах “вітер” наділений тільки негативною конотацією – вітер “клятий”, “нестерпний”, “заворожений”. Наприклад, “Нестерпний вітер, болісна невідомість” [19, с.74], “Вітер, немов його заморожено, все той же”

[19, с.68], або “Про вітер теж намагався не думати. Він, отой клятий зюйд-вест, душу з мене витягне. Нехай би він на одну добу чи хоч би на половину доби звернув до оста, і я був би вільним. Нестерпна мука!” [19, с.71]. Отже, основним компонентом символічного значення “вітру” є “воля”, а, виходячи із реальності тексту, вітер – одна із перешкод на шляху поета до волі. Таким чином, в мемуаристиці Шевченка значенням символу “вітер” виступає дихотомія “воля – неволя”.

Дихотомія «воля – неволя» в епістолярію Шевченка часто супроводжується еманациєю часопростору в реальному/ірреальному вимірах через традиційний для поета прийом сну, при цьому невідільницька дійсність трактується як «сон важкий», а омріяна воля – як сон бажаний. І саме епістолі відводиться терапевтична роль в пробудженні, дистанціюванні від важкої солдатської дійсності: «Я как бы ото сна тяжелого проснулся, когда получу письмо от кого-нибудь не отрекшегося меня, а ваше письмо перенесло меня из мрачных казарм на мою родину – и в ваш прекрасный Яготин, – какое чудное наслаждение вообразать тех, которые вспоминают обо мне, хотя их очень мало; счастлив, кто малым доволен, и в настоящее время я принадлежу к самым счастливым, я, беседа с вами, праздную 25 февраля» (*виділення наше. – А.І.*) [18, с.41] (лист до кн.Репніної від 25–29 лютого 1848 р.). Ця цитата із листа Шевченка надзвичайно красномовна, бо засвідчує здатність поета до трансцендентності, автосугестії, що, можливо, і врятувало його від згубного впливу солдатчини, від «очерствіння душі», якого так боялась його творча натура. І саме лист виступає основою цієї автосугестії, через лист Шевченко ніби веде живий діалог з адресатом. Цю «присутність» адресата як унікальну ознаку його епістолярної стилістики відзначила М.Коцюбинська: «Така присутність гідного, здатного до розуміння і співпереживання адресата безперечна, зокрема, у листах до В. Репніної: тут відчутна особлива мистецька й настроєва витонченість, спорідненість душ, високий інтелектуальний модус» [9, с.21]. На нашу думку, таку здатність досягнення присутності адресата можна пояснити, з одного боку, геніальною творчою уявою поета («какое чудное наслаждение вообразать тех, которые вспоминают обо мне»), а з іншого – вмінням поета «вростати» в чужий текст, через слово пізнавати чужу душу. Перечитуючи десятки разів листи своїх друзів у засланні, через своє-

рідне «злиття» з текстом Шевченко прагнув пізнати внутрішній стан, настроєність та інтенційність свого майже присутнього тут і зараз співрозмовника. Так, вищезитований лист розпочинається словами: «Тринадцятий день уже читаю ваше письмо, наизусть выучил» [18, с.41]. І це далеко не єдине свідчення поета в епістолярію про його любов до перечитування отриманих листів. Розмовляючи з Рєпніною через лист, Шевченко святкує і свій день народження 25 лютого (за старим стилем). Листи жили в пам'яті поета впродовж всього життя, бо навіть через дев'ять років, листуючись із Кухаренком із Ново-петровської фортеці, він дослівно цитує приказку з його ж листа.

Асоціативний ланцюжок «неволі як сну» у вищенаведеній цитаті закономірно має мінорні інтонації – «сон тяжолый», «мрачные казармы», і в цьому ж контексті контрастні мажорні асоціації, пов'язані із листом як фактом невідреченості – «родина», «прекрасний Яготин», «чудное наслаждение», «счастье», «праздник».

У текстовій канві вищенаведеної цитати досить зримі біблійні ремінісценції та образи. Вислів «письмо от кого-нибудь не *отрекшего* меня» співвідносить образ Шевченка із Христом, від якого в найважчий період відрікаються його учні-апостоли. Заборона III Відділу листуватися із ув'язненим поетом якраз і потягла за собою хвилю зречень, однак ніби зерно від полови відділила найвірніших, і серед них найближчий друг, в одному з листів навіть возвеличена в ранг святих – Варвара Рєпніна. Християнською символікою позначене і згадане в тексті число 13 як символ Христа і його 12 апостолів.

Загалом християнська філософія та філософія кордоцентризму, втілена в художній творчості поета, виступає і головним ідеологічним підґрунтям його епістолярію. Саме листи засвідчують глибоку релігійність і набожність митця, розставляючи всі крапки над і в темі «богоборства Шевченка». Однак саме в листах тема християнської філософії Шевченка мало досліджена і потребує комплексного аналізу.

З біографії поета знаємо, що на заслання з ним помандрувала Біблія, подарована В.Рєпніною. Десятирічне заслання як період своєрідного усамітнення, автокомунікації допоміг Шевченкові переосмислити ряд християнських цінностей. Так, в листах спостерігаємо повне покладання на Божу волю як єдину життєву константу («та може, Бог дасть, тут зостануся», «що маємо робить, коли того Бог хоче» (у листі

до А.І.Лизогуба від 1 лютого 1848 р.), «пока угодно будет Богу оставить во мне хоть искру чувства доброго» (у листі до В.Репніної від 25–29 лютого 1848 р.) [18, с.40]), часте цитування Святого Письма (чи не в кожному листі періоду заслання), наприклад у вищезгаданому листі до А.Лизогуба: «Давид добре сказал: «Кто возглаголит силы Господни; слышаны сотворит вся хвалы его» [18, с.40], або в листі до Репніної від 25–29 лютого 1848 р.: «придите все труждающиеся и обремененные, и аз упокою вы» [18, с.42].

А вже в наступному листі до цього ж адресата від 1 січня 1850 р. поет визнає християнську філософію як рятівну соломинку для збереження свого життєвого простору і порятунку від всюдисущої самотності (промовистою тут є авторська тавтологія «один-одиошенек»): «Я теперь, как падающий в бездну, готов за все ухватится – ужасная безнадежность! Так ужасна, что одна только христианская философия может бороться с нею... Единственная отрада моя в настоящее время – это Евангелие. Я читаю ее без изучения, ежедневно и ежедневно» [18, с.50]. Як бачимо, поет цілком підтримує християнське читання Біблії серцем, а не розумом («без изучения»).

Власне християнська філософія сформувала в епістолярному образі Шевченка дві християнські потреби – потребу сповіді і потребу молитви. Саме християнський світогляд обумовив відсутність будь-яких негативних оцінок щодо персоналій, що, по суті, винятковий випадок в українській епістолярній традиції. Постійна потреба молитви, що зринула в листах періоду заслання, свідчить про вічний діалог поета із Творцем. Часто форма листа подібна до форми літературної молитви, специфіка якої полягає в тому, що на жанровий код сакрального звернення до вищих сил накладається життєвий і творчий досвід, особистісні прагнення й художні завдання суб'єкта твору. Молитва поета глибоко індивідуалізована, оскільки не визнає основних молитовних канонів, відповідно до яких основними складовими цього жанру є славослов'я, мотивація звернення, прохання і обітниця. Молитовна комунікація Шевченка включає, як правило, тільки компонент славослов'я («да будет воля Божия!... Да заменим уныние надеждой и молитвой», «Молитесь, молитесь, молитва ваша угодна Богу» (з листа до В.Репніної 25–29.02.1848 р.), подяки («Тепер тільки я молюся і дякую Йому за безмежну любов до мене, за посланий мені іспит» (з листа до А. Толстої від 09.01.1857 р.), причому,

подяки навіть за страждання, що в християнстві вважається найвищим виявом аскетизму («Я теперь совершенная изгнанка бывшего Шевченка, и благодарю Бога» (із листа до В.Рєпніної від 14.11.1849 р.), рідше прохання («Одне, чого я, як добра найбільшого, у Бога просив би, – хоч перед смертю разочок на вас, друзів моїх добрих, на Дніпро, на Київ, на Україну подивиться; і тоді вмер би я спокійно, як християнин» (з листа до А.Лизогуба від 16.07.1852 р.)).

Отже, вважаємо, що найпоширенішим видом молитви, внесеної до тексту листів, є молитва-медитація, характер інтенції якої – роздуми над шляхом до Бога, до віри, встановлення вербального зв'язку із Творцем, віднаходження метамови між своїм серцем і отим «втраченим раєм». Цікавим є той факт, що, за підрахунками вчених, слово «Бог» Шевченко у своїй творчості вживає 1281 раз, тоді як слово «Україна» – лише 269. Його розмова з Богом складна і відверта. Також поет розуміє могутню силу колективної молитви та молитви за іншого, тому часто в листах зустрічаємо просьбу помолитись за нього («Братьям и сестрам вашим поклон. Скажите им и просите, ежели не забыли меня, да помолятся обо мне» [18, с.43]).

У контексті молитви часто зринає мотив прощення, сповіді і покути. Так, перебуваючи в Орській фортеці, Шевченко в листі до Рєпніної мимоволі згадує поміщика Платона Лукашевича, з яким поет розірвав стосунки через його нелюдське ставлення до кріпаків. Словами «да простит йому Господь» Шевченко знімає із себе тягар образи. Але це прощення має пресупозицію в тексті листа, бо перед тим митець згадує про свою сповідь і причастя, після чого отримав духовне очищення і душевний спокій. Цим своїм станом він і ділиться із адресатом: «Я теперь говею и сегодня приобщался святых таин – желал бы, чтобы вся жизнь моя была так чиста и прекрасна, как сегодняшней день» [18, с.42]. Однак у листах маємо свідчення й того, що Шевченко сповідається не лише в церкві, але й у листах, зокрема Рєпніній («И мне хотя немного отраднее стало, когда я выисповедался перед вами!» [18, с.51]). Як покуту за свої гріхи смиренно сприймає поет і втрату естетичного чуття, однак цю кару вважає найбільшою («Неужели это чувство прекрасного утрачено навеки? А я так дорожил им! Так лелеял его! Нет, я, должно быть, тяжело согрешил пред Богом, коли так страшно караюсь» [18, с.43]).

Із християнською філософією в листах поета тісно переплетена філософія кордоцентризму. У більшості листів зустрічаємо апеляцію до людського серця. Генеза кордоцентризму сягає ще часів філософської думки Київської Русі (творчість Іларіона, Володимира Мономаха, Никифора). Але на цілісну систему кордоцентризму перетворився тільки у “філософії серця” Памфіла Юркевича – представника духовно-академічного напрямку в українській філософії ХІХ століття. В епоху романтизму категорія серця вийшла за межі суто філософського вжитку і поширилася на царину літератури. Рецепція ментально-філософської категорії “серце” у листах Шевченка найбільш наближена до поглядів П.Юркевича, який називає серце “центром душевного і духовного життя людини”. На думку філософа, “в серці започатковується і народжується рішучість людини на ті чи інші вчинки; в ньому виникають різноманітні наміри і бажання; воно є місцем волі та її бажань...” [5, с.341].

Автори “Словника символів культури України” інтерпретують «серце» як “символ Центру; Бога; життя; розуму; ласки; любові; співчуття; у християнстві – символ радості й смутку; розуміння; сміливості; релігійної відданості; чистоти” [14, с.191]. Дослідження символу серця в листах Шевченка наближує нас до вивчення проблеми саморецепції поета як складової його психологічного дискурсу.

У листах періоду заслання символ серця позначений логічними конотаціями: «розбите», «зав’яле», «спрагле». І лише листи і надіслані книги здатні оживити його («...пришлите, ежели имеете, «Свячену воду»; она оросит мое увядающее сердце» [18, с.43]). Часто традиційне епістолярне звернення замінюється народнопоетичним вокативом «моє серденько», наприклад, до М.В.Максимович: «Спасибі вам, моє серденько, за ваше щирее, ласкавее письмо» [18, с.181].

Символ серця у листах поета препарується як на мистецтво, так і на людську особистість. Лише справжній таланти може найглибше пізнати людське серце, і в очах Шевченка – це Гоголь – «истинный ведатель сердца человеческого!». Але найбільшою загадкою для Шевченка була глибина любові серця Божої Матері, про що він неодноразово згадує в листах із заслання («Новый завет я читаю с благоговейным трепетом. Вследствие этого чтения во мне родилась мысль описать сердце матери по жизни Пречистой Девы, матер Спасителя» [54]), однак наблизитись до цієї таїни зможе лише після написання

поєми «Марія». Символ серця в листах поета також тісно переплетений із символом вогню, причому цей вогонь може як зігрівати, підтримувати чи повертати життя («Правда, я сам думав, що я вже зледащів, захолюнув в неволі. Аж бачу – ні. Нікому тільки було огню покласти під моє горем недобите стареє серце» [18, с.131]), так і руйнувати, спалювати, адже в одному з листів до Рєпніної поет зізнається, що через одноманітність і меланхолійність спалив свій щоденник на догораючій свічці.

Із філософією кордоцентризму в епістолярній спадщині поета тісно переплітається такий наскрізний образ його творчості, як образ сліз. Навіть княжна Рєпніна називала поета «геніальним горювальником», відзначаючи його унікальну здатність легко переходити від горя до веселощів, від смутку до іронії та самоіронії. За слушним спостереженням Л.Ушкалова, сам поет трактує свою музу як «музу сліз», бо «змальовуючи себе та Гоголя в образах українських «Геракліта й Демокріта», поет обирає маску Геракліта: «Ти смієшся, а я плачу, / Великий мій друже» [16, с.2]. У художній творчості поета образ сліз асоціюється із «святою росю» (поезія «І знов мені не привезла»), «Божою благодаттю», «воскресінням», «оновленням», тобто сльози, як і вогонь, виконують катарсисну (за Аристотелем) функцію духовного очищення (у повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали»). На думку Л.Ушкалова, «сльози для Шевченка – чиста стихія чутливості, «абсолютна мова», «недаремно він намагався перетворити слова на сльози і навпаки» [16, с.3]. Таку інтенційність поета вчений пояснює романтичним світоглядом митця, впливом Святого Письма та внутрішньою кордоцентричною настановою.

В епістолярію образ сліз наскрізний і наділений різними семантичними відтінками. Конотація традиційно подвійна – позитивна і негативна водночас. Наприклад, в листі до Рєпніної від 29.11.1843 р. зустрічаємо значення «холодної сльози» як порятунку для спраглої душі, як цілющої роси: «Я страдал, открывался людям, как братьям, и молил униженно одной хотя холодной слезы за море слез кровавых – и никто не канул ни одной целебной росинки в запекшиеся уста» [18, с.24]. У листі до графа Ф.Толстого образ сліз набуває значення «благородні сльози», «сльози радості» («Омочу слезами тихой радости и сердечной благодарности ваши чудотворящие руки» [18, с.134]). Як бачимо, образ сліз допомагає автору якнайдраматичніше передати

свою потребу в щирому спілкуванні, свій вічний пошук «сродної душі». Однак в листуванні періоду заслання образ сліз набуває нової конотації – це «сміх крізь сльози», тісно переплетений з авторською самоіронією («Вообразите себе самого неуклюжего гарнизонного солдата, растрепанного, небритого, с чудовищными усами, – и это буду я. Смешно, а слезы катятся» [18, с.36], або «смеюсь сквозь слезы, что делать, слезами горю не пособить, а уныние – грех великий» [18, с.63]).

Образ сліз в епістолярній спадщині поета можна пояснити й однією з іпостасей Шевченкового образного світу – архетипом-символом води. Досліджуючи Шевченкові архетипи, В.Кононенко зазначає, що «в широкому метафоричному тлумаченні світло й тепло пробуджують воду; і вона народжує й годує весь світ; це одна з основних стихій, животворна сила, запорука плодючості. В Шевченкових картинах української ідилії *вода* – ледве не визначальний чинник, носій ідеї чистоти духу і тіла, уособлення щастя, самого життя» [7, с.254]. Архетип води в образно-асоціативному ланцюжку художнього світу поета часто перетворюється в «сльози», «сльози-воду» зі значенням очищення, полегшення, нового стану душі.

Архетип води у слов'янській міфології невіддільний від архетипу вогню, як інь і янь в китайській філософії. Відповідно до наукових висновків М.Костомарова, вогонь – чоловіче начало в міфології давніх слов'ян, якому передує жіноче начало – вода [21, с.218]. І в художній, і в епістолярній творчості Шевченка архетип вогню, як і архетип води, має подвійну конотацію – «це і вогонь добра, любові, життя, щастя, і вогонь нищення, горя, загибелі, руйнації» [7, с.252]. Таку особливість Шевченкового художнього світу до поєднання протиріч в одному образі можна пояснити афектно-екзальтованим типом його темпераменту, «темпераментом тривоги і щастя» (за Леонгардом), а також такою психологічною особливістю його творчої натури, як однаково сильна робота обох півкуль головного мозку. На думку Л.Генералюк, «полярність суджень, «зіштовхування протиріч» (М.Коцюбинська), історико-політичний дискурс творчості – це також наслідки одночасної роботи півкуль головного мозку – річища, у якому рухалася думка митця з його специфічною логікою рекурентності, за котрою він не лише формував свою картину світу, а й переформовував і реформував український світ» [2, с.10].

У листах Т.Шевченка вогонь запаленої свічки дає можливість засланому поетові писати листи до друзів, тобто має позитивний відтінок значення, але разом з тим на вогні спалює Шевченко свій перший щоденник, про що пише в одному з листів до княжної Репніної: «Со дня прибытия моего в крепость Орскую я пишу дневник свой, сегодня развернул тетрадь и думал сообщить вам хоть одну страницу, – и что же! так однообразно-грустно, что я сам испугался – и сжег мой дневник на догорающей свече. Я дурно сделал, мне после жаль было моего дневника, как матери своего дитяти, хотя и уroda» [19, с.42]. Отже, архетип вогню в цьому контексті наділений значенням руйнації, нищення, відображенням стану афекту, в якому перебував ув'язнений поет.

Проблема української ідентичності та відродження національної ідеї – одна з головних домінант і художньої, й епістолярної творчості українського пророка. Непохитна життєва позиція поета щодо цих проблем і витворила з непересічної особистості Шевченка «володаря в царстві Духа» і в очах сучасників, і в свідомості нащадків. Становлення Шевченка як пророка, крім художньої творчості, можемо простежити й на основі його епістолярної спадщини. Тому на матеріалі раннього епістолярію Шевченка можна окреслити проблему української ідентичності крізь призму співіснування, накладання і протистояння у свідомості поета двох ворожих світів – «свого» українського і «чужого» московського.

На основі текстуального аналізу раннього епістолярію бачимо, що поняття «української ідентичності» в ранньому епістолярію Шевченка складається із тріади «мова – вишиванка – вареники». Основою, вершиною цієї тріади Т.Шевченко вважає мову. Проживаючи в самому серці царату – Петербурзі, поет відчував брак спілкування якраз рідною мовою, тому не жалів докорів своїм адресатам з України, які писали до нього великодержавною. Так, у листі до свого старшого брата Микити Шевченка від 15.11.1839 р. поет просить: «Та, будь ласкав, напиши до мене так, як я до тебе пишу, не по-московському, а по-нашому» [18, с.11], а вже в листі до Микити від 2.03.1840 р. Шевченко готовий «ляяться» за нехтування його просьбою: «...я твого письма не второпаю, чортзна по-якому ти його скомпонував, ні по-нашому, ні по-московському – ні се, ні те, а я ще

тебе просив, щоб ти писав по-своєму, щоб я хоч з твоїм письмом побалакав на чужій стороні язиком людським» [18, с.13].

Рідне слово стає для митця основним способом пізнання духовного світу людини, бо це мова серця, тоді як іноземні мови промовляють лише до нашого розуму. Через художнє слово Шевченко полюбив Г.Квітку-Основ'яненка й одразу записав його в найближчі друзі, не знаючи особисто. У листі від 19.02.1841 р. Шевченко пише: «Не цурайтеся ж, любіть мене так, як я вас люблю, не бачивши вас зроду. Вас не бачив, а вашу душу, ваше серце так бачу, як, може, ніхто на всім світі» [8, с.14]. Однак російськомовне середовище впливало й на самого поета. Так, в одному з листів до Я.Кухаренка поет розкаюється за свою російськомовну поему «Слепая», пояснюючи такий мовний вибір в дусі романтизму якоюсь потойбічною силою, третьою субстанцією, яка, окрім Бога і чорта, живе в людській душі: «Переписав оце свою «Слепую» та й плачу над нею, який мене чорт спіткав і за який гріх, що я оце сповідаюся кацапам черствим кацапським словом. Лихо, брате отамане, ей-богу, лихо. Це правда, що окроме Бога і чорта в душі нашій єсть ще щось таке, таке страшне, що аж холод іде по серцеві, як хоч трошки його розкриєш...» [18, с.19]. Часто в ранньому епістолярію мовна тема зринає як леймотив, зовсім не пов'язуючись із сюжетністю листа, як спалах думки чи то свідомості, наприклад: «Спасибі всім тим, хто пише по-нашому або про наше» [18, с.15].

Крім мовної своєрідності, українська національна ідентичність в ранньому епістолярію Т.Шевченка асоціюється з національним одягом – вишиванкою. І вже в цьому контексті в листах Шевченка виникає перше протистояння «свого» національного і «чужого» імперського дискурсу. У листі до Г.Квітки-Основ'яненка поет зізнається, що задумав малювати картину, але не може знайти вишиванки для натурщиці. «Наймав прокляту московку – і дуже делікатну мадам, щоб пошила мені дівочу сорочку, – не втне та й годі, хоч кіл на голові теши, вона таки своєї. Що тут на світі робить» [18, с.14], а далі ще з більшим розпачем в цьому ж листі пише: «та от, бачите, лебедику, все є: і модель – чи по-тутешньому натурщиця – і справа всяка, – а одежі нема. Та й де її тут взять? Кругом москалі та німота, ні одної душі хрещеної» [18, с.15].

Але якщо про український стрій як атрибут національної ідентичності Т.Шевченко згадує в епістолярію з певним ступенем драматизму, то про національну страву – вареники – в гумористичному ключі. Так, у листі до Я.Г.Кухаренка від 31.01.1843 зустрічаємо ременісценсію з творів М. Гоголя із персоніфікованим мікрообразом вареника: «Як будете ви мені розказувати про вареники та проче, то я вас так вилаю, як батька рідного не лаяв. Бо проклятуща ота страва, що ви розказували, неділь зо три снилась. Тільки що очі заплющу, вареник так, так тобі і лізе в очі, перехрестишся, заплющишся, а він знову. Хоч «Да воскреснет» читай, таке лихо» [18, с.22].

У листі до Г.С.Кухаренка від 25.01.1843 Шевченко-художник навіть висловлює досить незвичне прохання – врятувати його картину «Катерина» від нього ж самого, бо чи матеріальна скрута може змусити його продати полотно, чи його щира вдача (з біографічних джерел знаємо, що Шевченко не вмів відмовляти людям), але воно настільки дороге для нього, що художник не може допустити, щоб картина потрапила в «чужі» руки. Суперечність, ворожість двох світів – національного українського й імперського – в цьому листі надзвичайно красномовна. Поет відчуває можливу прірву в міжнаціональній комунікації навіть на культурному рівні, на рівні діалогу мистецтв: «...Намалював я се літо дві картини і сховав, думав, що ви приїдете, бо картини, бачте, наші, то я їх кацапам і не показував. Але Скобелєв таки понишпорив і одну вимантачив, а друга ще в мене, а щоб і ця не помандрувала за яким-небудь москалем (бо це, бачте, моя «Катерина»), то я думаю послать її до вас...» [18, с.21].

У цьому ж листі художник розкриває концепцію картини «Катерина», в якій знову ж маємо зіткнення двох світоглядів, двох світів – українського в образі Катерини й імперського в образі москаля. Ось як сам Шевченко аргументує вибір сюжету для картини: «Я намалював Катерину в той час, як вона прощалася з своїм москаликом і вертається в село, у царині під куренем дідусь сидить, ложечки собі струже й сумно дивиться на Катерину, а вона сердешна тіль не плаче та підіймає передню червону запащину, бо вже, знаєте, трошки теє... а москаль дере собі за своїми, тілько курява ляга – собачка ще поганенька доганя його та нібито гавкає. По однім боці могила, на могилі вітряк, а там уже степ тілько мріє. Отака моя картина» [18, с.21–22].

Як бачимо, словесні образи поеми митець доповнює візуальними мікрообразами полотна, чітко співвідносячи їх із двома світами. Так, національний світ репрезентують мікрообрази могили, вітряка, степу, куреня, образ дідуся, в очах якого і співчуття до Катерини, й докір за втрачену долю, й життєва мудрість, досвід, вічний потяг до праці (дідусь струже ложки). А така художня деталь, як «червона запацина», яка завдяки яскравості кольору відтягує на себе основну увагу, підкреслює стан Катерини – під запациною вона ховає «нове життя». Імперський світ на полотні Шевченка представлений двома мікрообразами: куряви як символу непостійності, ефемерності, і «поганенької собачки», яка нібито гавкає. Як бачимо, навіть в такому невеличкому уривку з листа із описом концепції своєї картини поет чітко протиставляє два світи із протилежною конотацією, гармонійне співіснування яких взаємовиключне.

Навіть час у ранньому епістолярію поета позначений конотацією «чужий» і не сприяє, а навпаки, перешкоджає його творчості. Адже йдеться про час у Петербурзі, який молодий митець сприймає крізь призму невизначеності, ефемерності, як «ні день, ні ніч, так, чортзна-що», навіть лиха. У листі до Г.Квітки-Основ'яненка читаємо: «Малюю вашу панну Сотниківну. Хотів кончить до Різдва, та й не знаю, бо тут тепер ні день, ні ніч, так, чортзна-що. Прокинешся рано, тільки що заходишся малювати, дивишся, вже й ніч. Отаке-то лихо. Тільки пензлі миєш, більш нічого» [18, с.15].

Образ Петербурга в епістолярію, як і в художній творчості поета, амбівалентний. Це образ, зітканий із протиріч. У ранніх листах, де митець зве до «чужого» світу, негативних відтінків у семантиці цього образу-топоніму значно більше. Місто царату асоціюється то з «проклятим болотом» («Приїхав у це прокляте болото та й не знаю, чи вже й виїду» [18, с.20]), то з морозом, що заморожує не лише тіло, а й душу («...ми пропадаємо в цьому проклятушому Пітері, щоб він змерз навіки, тут тепер 10 градусів морозу, не вам кажучи, а кожуха нема, чорти б убили його батька, і купила нема» [18, с.19]). Але разом з тим Петербург стає для Шевченка містом, у якому він здобув високу освіту, це місто познайомило його із «сіллю» тодішньої української і російської інтелігенції. Не треба забувати, що саме в Петербурзі Шевченко став вільним. У листі до В.І.Григоровича від 28.12.1843 зустрічаємо образ Петербурга як чужини з великими можливостями для

збагачення, але аж ніяк для розвитку творчої особистості. Тому поет все ж виношує намір вирватися із «чужого» світу і розгублено просить батьківської поради: «Батьку мій рідний, порай мені, як синові, що мені робить? Чи оставатися до якої пори, чи їхати до вас. Я щось не дуже ударяю на Академію, а в чужоземщині хочеться бути. Я тепер заробляю гроші (аж дивно, що вони мені йдуть в руки!), а заробивши, думаю чкурнуть, як Аполлон Ніколаєвич» [18, с.24]. Цікаво, що цей лист Шевченко написав під час першої поїздки в Україну, перебуваючи в Яготині. Отже, як бачимо, образ Санк-Петербурга переслідував його навіть на Батьківщині, викликаючи в свідомості суперечливі відчуття.

Проблема збереження національної ідентичності в ранньому епістолярію Шевченка зринула з особливою гостротою після першої поїздки в Україну. У листі до Я.Г.Кухаренка поет уникає розлогих описів того, що залишилося від України, і лише в деяких лаконічних згадках можна відчутти весь трагізм вражень від його подорожі, наприклад: «Заходився оце, вернувшись в Пітер, гравировать и издавать в картинах *остатки нашої України*» (виділення наше. – І.А.) [18, с.31]. Саме тому Кобзар виношує ідею створення серії «Живописна Україна» як одного зі способів збереження національної ідентичності. Тут же в листах поет вибудовує концепцію цієї серії з позицій минулого і сучасності, усвідомлюючи свою месіанську роль у справі популяризації України в світі. У той момент створення серії «Живописна Україна» стала для Шевченка ідеєю-фікс, архіважливою місією перед своїм народом. У листі до М.А.Цертелева від 23.09.1844 читаємо: «Якби мені Бог поміг докінчить те, що я тепер зачав, то тойді склав би руки та й у домовину. Було б з мене: не забула б Україна мене мізерного» [18, с.28].

Отже, досліджуючи епістолярій Т.Шевченка, можемо додати декілька нових штрихів до його епістолярного образу. Попри велику втрату його листів, а отже, відсутність цілісної картини, можемо стверджувати, що лист в житті поета, особливо періоду заслання, відігравав функцію автокомунікації, саморецепції, сугестії, зв'язку із зовнішнім світом, був свого роду рятівною соломинкою, єдиною віддушиною в солдатській неволі. Тому естетична складова його епістол вражає метафоричністю і символізмом, адже наскрізними в його епістолярію виступають символи вітру, серця, вогню, образ сліз, і саме в

листах маємо цілісну картину поетового християнського світобачення, кордоцентризму, його вічного діалогу з Творцем. Дослідження раннього епістолярію Т.Шевченка дозволяє нам побачити процес усвідомлення поетом своєї національної своєрідності, окремішності, його зосередження на проблемі збереження національної ідентичності саме під час навчання в Петербурзі, тобто певного дистанціювання від питомого українського. Поняття «української ідентичності» в ранньому епістолярію Шевченка складається із тріади «мова – вишиванка – вареники». Вершиною цієї тріади Т.Шевченко вважає мову. Проблема збереження національної ідентичності особливо гостро постає для поета через постійне протистояння в його свідомості двох світів, двох дискурсів – «свого» українського і «чужого» імперського.

1. *Бовсунівська Т.* Художня концепція жінки у творчості Т.Шевченка / Т. Бовсунівська // *Дивослово*. – 1999. – № 11. – С. 2–6.
2. *Генералюк Л.* Нотатки до психологічних студій над Шевченком і його творчістю / Л. Генералюк. – *Слово і час*. – 2012. – № 5. – С. 3–19.
3. *Егоров О.* Дневники русских писателей XIX века / О. Егоров. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 288 с.
4. *Єфремов С.* Шевченкознавчі студії / С. Єфремов. – К.: Видавництво «Україна», 2008. – 368 с.
5. *Історія філософії України: хрестоматія* / М. Тарасенко, М. Русин, А. Бичко та ін. – К.: Либідь, 1993. – 560 с.
6. *Кононенко В.* Мова. Культура. Стиль / В. Кононенко. – К., 2002. – С. 251–264.
7. *Кононенко В.* Символи української мови: монографія / В. Кононенко. – Івано-Франківськ: Плай, 1996. – 272 с.
8. *Космеда Т.* “Щоденник” Т. Г. Шевченка як особливий тип автокомунікації / Т. Космеда // *Семантика мови і тексту: зб. статей VIII міжнарод. наук. конференції*. – Івано-Франківськ: “Плай”, 2003. – С. 261–266.
9. *Коцюбинська М.* Шевченкові листи / М. Коцюбинська. – *Слово і час*. – 2008. – №7. – С. 15–23.
10. *Літературознавчий словник-довідник* / Р. Громяк, Ю. Ковалів та ін. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с.
11. *Ляхова Ж.* За рядками листів Тараса Шевченка / Ж. Ляхова. – К.: Дніпро, 1984.
12. *Момот Н.* Шевченків Щоденник: жанрова гетерогенність як стратегія тексту / Н. Момот // *Слово і час*. – 2005. – № 3. – С. 20 – 28.
13. *Нахлік Є.* Доля – Los – Судьба / Є. Нахлік. – Львів, 2003. – С. 206–220.

14. Словник символів культури України / [за заг. ред В. П. Коцура, О. Г. Потенка, М. К. Дмитренка]. – К.: Міленіум, 2002. – 260 с.
15. *Трессидер Дж.* Словарь символов [пер с англ. С. Палько] / Дж. Трессидер. – М.: ФАИР-Пресс, 1999. – 448 с.
16. *Ушкалов Л.* Образ сліз у творчості Тараса Шевченка / Л. Ушкалов // Дивослово. – 2012. – №3. – С. 2–8.
17. Філософський енциклопедичний словник. – К.: Абрис, 2002. – 742 с.
18. *Шевченко Т.* Зібрання творів: у 6 т. (вид., автентичне 1–6 томам «Повного зібрання творів у дванадцяти томах») / Редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. / Т. 6: Листи. Дарчі та власницькі написи. Документи, складені Т. Шевченком або за його участю. – К.: Наукова думка, 2003. – 632 с.
19. *Шевченко Т.* Щоденник / [пер. з рос. О. Кониського; передм. та пер. віршів В. Шевчука] / Т. Шевченко. – К.: Школа, 2003. – 272 с.
20. *Шевчук В.* «Журнал» Тараса Шевченка як художній твір / В. Шевчук; пер. з рос. О. Кониського; передм. та пер. віршів В. Шевчука // Шевченко Т. Щоденник. – К.: Школа, 2003. – С. 3–10.
21. *Костомаров М. І.* Слов'янська міфологія / М. І. Костомаров. – К., 1994. – 398 с.
22. *Леонгард К.* Акцентуированные личности. – 2-е изд., стереотип. – К.: Вища школа, 1989. – 375 с.

ПОЕТИКА ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ГЛИБИННІ КОРЕНІ КОБЗАРЕВОЇ ПОЕЗІЇ

Для того щоб збагнути секрети творчості генія, треба не тільки відвідати його батьківщину, але й віднайти ті джерела, що живили корені його родини, збагнути, що у ранньому дитинстві від батька й матері, дідусів і бабусь, родичів і сусідів передалося дитині. Надзвичайно багато важить історія того населеного пункту, де народився майбутній письменник, художник, композитор чи актор, природа, серед якої він ріс, оточення, в якому сформувався як особистість. Для творчої людини особливо багато важать прищеплені в дитинстві та юності працелюбність, поетичне сприйняття дійсності. Не так багато людей мають вроджений талант аналітика, дар засвоювати скарби усної народної поетичної творчості, обряди, історію. Серед старшого покоління родичів завжди є той патріарх, що любов'ю живить серце і душу дитини, юнака. Божий храм і сільське весілля, уроки пасовищ, школа, навіть сільська вулиця – все стає матеріалом творчого обдарування, щоб згодом переродитися в живе золото. Казка і пісня, дитячі ігри й розповіді про війни й повстання, мандрівки ніколи не вивітрюються з голови, душі й серця навіть у зрілому віці. Вони хвилюють, викликають роздуми, узагальнення. А як багато залишається в душі, коли ти брав участь у Вертепі, Маланці, водінні Кози, Коня, Баранка!..

Що стосується життя й творчості Тараса Григоровича Шевченка, то дивуєшся, що, недовго проживаючи на батьківщині, він дуже багато зумів збагнути й почерпнути у рідному краї. Ми дуже мало знаємо про його батька-чумака Григорія Шевченка, але одна-єдина фраза, що він Тарасові нічого не дає, так як воно йому й не потрібне, бо з сина виросте або щось дуже велике або велике ледащо, засвідчує провісницький розум українського селянина, предки якого жили тут, у Придніпров'ї, козакували й чумакували, а хтось з предків був швець, раз дали його нащадкам прізвище Шевченко, а ще Шевченків називали Грушівськими, щоб не плутати з іншими. Дід засвітив у Тарасовому серці вогонь любові про козаків і гайдамаків, а мати Катерина була з Бойків. Її батька і діда знали не тільки в Моринцях та Керелівці, але й у Галичині. Дід Тарасів Яким Бойко був не менш цікавий, як дід-гайдамака Шевченко. Вони були неспокійної вдачі, й це передалося онукам.

Так само, як дідів і батька, ще зовсім маленького Тараса манили дороги й далі. Коли стане письменником, то розповість, що дівчаком пішов за село шукати міфічних Золотих Стовпів, які підпирають небеса, й загубив дорогу до рідного села, заблуdivся, а вже надходив вечір. І, мабуть, заночував би в полі або в чужому селі, якби не над'їхали чумаки й не запитали, куди чимчикує мандрівець. А коли збагнули, що дорога хлопчині стелиться до чужого йому села, то привезли Тараса на межі до рідного. З колиски вбирав пісні, казки, легенди, і не скаже нині ніхто, чи в Моринцях, чи в Керелівці почув він демонологічну легенду про дівчину, що з туги за коханим стала з вини ворожки лунатиком. Вона бачила ігри Русалок, що були колись Потерчатами, та ніхто їх не охрестив до семирічного віку, не дав імен, тому й стали нетлінними Красними Дівами. І важко сказати, чи то великий друг і вчений М.Максимович розповів Тарасу Шевченкові, що Потерчата у місячні ночі виспівують:

«Ух! Ух!

Солом'яний дух, дух!

Мене мати породила,

Нехрещену положила.

Місяченьку!

Наш голубоньку!

Ходи до нас вечеряти:

У нас козак в очереті...»

(Причинна), –

чи то Шевченко збагатив відомого вченого на цю легенду, яку він на крилах своєї уяви підніс до рівня романтичної балади, що перепливає в трагічну драму смерті дівчини й козака, який покінчив із собою, коли побачив неживою свою кохану, бо її залоскотали Русалки. Очевидно, що в рідному селі почув Тарас розповідь про Русалку, що на дуба лізла, кору гризла, але в «Причинні» переповів про закохану в козака дівчину, що забарився на війні. Та коли він повертався, то побачив її тіло під дубом і сам покінчив із собою. І задумуєшся, як вступом до романтичного твору стали геніальні три строфи про Дніпр широкий, що реве і стогне опівночі, коли скрипить ясен – дерево бога війни. І тільки той, хто знає символіку дерев, збагне, що скрип ясена – це звук камертона співця. Тарас Шевченко ще напише поезії і про верби, Тополю-Дівчину, ясени, хрещатий барвінок. «Русалкою»,

«Відьмою», «Лілеєю» стануть інші демонологічні легенди, і тільки шевченкознавці збагнуть, що якби не квартира на Козиному болоті, де по сусідству з «веселим» будинком Тарас мешкав, не було б в українській літературі «Лілеї». Про борделі написано тисячі творів, але серед них не знайти таких проникливих у душу, таких пронизаних співчуттям і болем, як Тарасова «Лілея».

Тільки та людина, що в дитинстві ввбрала в себе повір'я, може так легко передавати їх читачеві через римовану образність, як він це робить у містерії «Великий льох». «Три душі», «Три ворони», «Три лірники», «Доля», «Муза», «Слава» – це те, про що говорили П.Куліш, М.Костомаров, художники, які навчали його і з якими працював. Прометей приходить у поему «Кавказ» з грецьких міфів, бо в нас він називався Перемишль.

Захоплювалися односельці, що Тарас ще хлопчиком на похоронах краще читав «Псалтир», ніж місцевий паламар, та якби не ці уроки, якби не «не молився Богу в бур'янах, не списував Сковороду», то невідомо, чи зміг би він взятися за переспів «Давидових псалмів».

Багато писали про Дніпрові пороги, Великий Луг, Січ, та тільки у ХХ столітті заговорила Хортиця язичницькими капищами, і Козацький дуб підтвердив, що під його попередником ті, хто плів по Дніпру до Греції, приносили жертви давнім богам. Нині затоплені 12 Дніпрових порогів, але в Тарасовій поезії «реве Ревучий», і випливає з усної народної поезії Шевченкова Русалка, що живе у водах Дніпрових цілі тисячоліття. Вже скіфська Прамати – Півдіва-Півзмія, яку згадав грецький історик Геродот, нагадує Дніпрову Русалку. За 2500 літ з нею відбулися певні метаморфози. Замість двох і чотирьох дугоподібних хвостів, що символізували кореневу систему, виріс в народній уяві рибацький хвіст, а нині і його загубили носії фольклору, поети й художники. Українська русалка змінилася, бо й фольклорне море висихає, а ще в ХІХ ст. у ньому купалася фантазія творчих людей. Сьогодні хіба що музикознавці знають про те, що протягом 1805–1807 років композитор Степан Давидов створив оперу «Дніпровая русалка». Очевидно, що саме ця назва наштовхнула «Руську трійцю» – Маркіяна Шашкевича, Івана Вагилевича, Якова Головацького – назвати свій альманах «Русалка Дністровая». Не могли відати вони, випускаючи цю книжку, що за далеким Дніпром геніальний Тарас Шевченко читатиме її в поміщика М.Лукаевича. Прочитав

видану в Буді на Дунаї книжку Великий Тарас і, мабуть, задумався над поемою сина Бойківщини І. Вагилевича «Мадей», згадав, що його дід по матері Яким Бойко привезений малою дитиною з Карпат чи Прикарпаття, де народилася героїня «Слова о полку Ігоревім» Ярославна, дочка князя Ярослава Осмомисла та Ольги Довгорукої і жона князя Ігоря. Тарас Шевченко переспівав «Плач Ярославни». Можливо, він засумнівався, чи плач це, чи язичницькі молитви до Дніпра Славутича, Вітра й Дажбога-Сонця, бо другий уривок без заголовка, як і третій про битву з половцями, що тривала вдень і вночі під місяцем, а в неділю до полудня впали стяги Ігореві. Якби М.Максимович не переклав «Слово» у формі української думи (цим перекладом захоплюються й досі), то пісню повністю переспівав би Великий Тарас. Бо й М.Шашкевич та І.Вагилевич не втримались, щоб не випробувати свою майстерність перекладачів. Іван Вагилевич збагатив своїм перекладом «Слова о полку...» польську літературу.

Майже те ж саме вчинив Т.Шевченко з демонологічними легендами у «Причинні» і з переспівами трьох уривків «Слова о полку...», що зробв І.Вагилевич з народнопоетичним і літературним творами для створення героїчної поеми «Мадей». Тут за основу Вагилевич узяв міфологічну казку про Майдайове ложе. Але в казці Майдай подібний до грецького Прокруста. Вагилевичеві такий герой був не потрібен, тому Майдая він перейменував на ватага опришків Мадея. Думаю, що назва бойківської гори Магій (магій – це маг) розбудила фантазію поета, бо він досліджував скали Урича, Розгірча, Бубнища, знайшов тут давні письмена, які А.Кифішин, дослідник Кам'яної Могили, називає дошумерськими й шумерськими. Та, на мою думку, дошумерською і шумерською, пізніше персько-скіфською та латинською мовами користувалися волхви, і біблійне оповідання про вавилонське поніміння при спорудженні Вавилонської вежі – це не що інше, як відмова жерців багатьох країн користуватися інтернаціональною вавилонською мовою, в зв'язку із загибеллю Вавилону й інших міст країн Межиріччя. Це можна витлумачити з твердження П.Шекерика Дониковаго в повісті «Дідо Иванчік», що давні карпатські знахарі говорили цими мовами примівки-баї. Та, зрештою, лікарі й католицькі священики досі користуються латиною, як і православні – грецькою та старослов'янською. Жерці, як і лікарі, в свої таємниці неосвічений простолюд не посвящали. А українські лірники,

кобзарі й бандуристи мали свою либійську мову, пастухи й майстри так зване «хлопське» письмо. Все це велося від давніх волхвів (волохів).

Тарас Шевченко волхвом назвав свого великого друга-актора Михайла Щепкіна в поезії «Заворожи мені, волхве». Він назвав його по-старослов'янському. І хоч мав він за друга великого знавця слов'янської міфології, але не знали вони обидва, що українці волхвів називали волохами. Це легко доводиться, коли вивчити топоніміку дохристиянських святищ. У бойківському селі Бубнище, де вціліло скельне городище «Скали Довбуша», майдан, де був двір волхва, називається Волощина. Колись місто Болехів називалося Волоським Болеховом, а поблизу села Болохова цілий комплекс язичницьких святилищ. Великий князь Данило Галицький розгромив болохівських князів, очевидно, за те, що вони підтримували хана-язичника Батия, сіяли для його війська гречку і просо. Чи не за це папа римський нагородив короною Данила, що давало йому титул короля (від імені Карла Великого)? Волощина є в Горожанці Монастирського району Тернопільської області, де теж було святилище, в Тарнишорах між Яворовом і Снідавкою на Косівщині, у Малій Висці на Кіровоградщині. Села Велесниця, Велеснів, Волоща, Волосів, Волоське і багато інших – це місця перебування волохів-волхвів, яких називали батами, буртниками, богами... Те, що давніх волхвів-соловеїв називали українці волохами, засвідчив сам Тарас Григорович у своїй поемі «Гайдамаки». Серед запорозького козацтва найдовше протримався інститут волхвів-характерників, тому й у поемі Шевченко зберіг такий діалог:

«ЗАПОРОЖЕЦЬ: Добре погуляєм! Правду старий співа, як не бреше. А щоб то з його за кобзар був, якби не волох!

КОБЗАР: Та я й не волох; так тіло – був колись у Волощині, а люди й зовуть Волохом, сам не знаю за що».

Та дивуватись нічого, бо сьогодні деякі наші сусіди претендують на українські землі, не розуміючи того, що ми волохами називали жерців-волхвів спершу римлян, де вражали храми та ідоли, а коли імператор Траян завоював даків, то назва Волощина перенеслася й на це плем'я. Але волохами були і свої волхви, і чужі. Тарас Шевченко і сам дивувався, що кобзаря прозвали Волохом. Але в давні часи волох-соловій мав гуслі, а вже пізніше він озброївся лірою, кобзою, козою, сопілкою, бандурою, скрипкою... На Закарпатті скрипку й

тепер називають гусями, а скрипаля – гусяриком. На стіні Софії Київської зберігся танець скоморохів, а це говорить про те, що в язичницьких храмах саме так розважали в свята своїх богів, тому й кобзаря, що прославляв гайдамаків-коліїв прозвали Волохом-Жерцем.

У селі Суботіві, столиці Б.Хмельницького, стояла кам'яна Баба, на плечі якої відрубували голови зрадникам і ворогам. Бабу називали Середою, а цей день – днем Жертви.

Очевидно, що коломийковий розмір, який переважає в поетичній творчості Шевченка передався йому на генетичному рівні по матері Катерині Бойко, батько якої народився у Карпатах або на Прикарпатті. Поет був знайомий з фольклористом і видавцем, поміщиком Платоном Лукашевичем (1806–1887), який 1836 року видав «Малороссийские и червонорусские народні думи и песни». Шевченко-знавці допускають, що поет з фольклористом і видавцем познайомився наприкінці червня 1843 року в Мойсівці, побував у нього в Березані, де написав вірш «Розрита могила». Лукашевич листувався з І.Вагилевичем, знайомив його з творчістю Тараса Шевченка, а Тарасові розповідав про Вагилевича, уродженця бойківського села Ясень теперішнього Рожнятівського району Івано-Франківської області, дав йому в Березані прочитати «Русалку Дністровую». Говорилося вище, що коли Шевченко знайомився з альманахом, то не могли йому не сподобатися написані коломийковим розміром рядки з Вагилевичевої поеми про ватага карпатських опришків «Мадей»:

*На високій Чорногорі
Буйні вітри віють,
На зеленій полонині
Сірі вовки виють.
Тисяч коней вороненьких
В байраках ірзає,
Тисяч гарних легіників
Коників сідлає.
А ватажко, сивий Мадей,
Зморщив густі брови,
Чорні очі заблищали
Та жаждою крові...*

Вагилевич у цій поемі рясно використовує метафори з «Слова о полку Ігоревім» для опису наближення угорського війська й битви з

ним. Мадей у Вагилевича поранений так само, як був поранений половецями на Каялі новгород-сіверський князь Ігор:

*А з Мадея дев'ять стрілок
Ссуть кровцю теплую,
З білих грудей три ратища
Влекуться землею.*

Закованого Мадея вороги повели до неволі, де він гине:

*Не кажи рідному сину,
Що м'я уковали,
Лише мене на весілля
Насилу призвали;
З студеної керниченьки
Медом упоїли,
А під зимну колодоньку
Спати положили.*

Тут бачимо, що ватага поховали за язичницьким звичаєм, щоб звірі не поживилися тілом. Очевидно, так народжувався такий ритуал, як ховати воїнів у дубах-чайках або спалювати їх на вогні, збирати попіл у горщечки, розбивати їх, а зверху насипати високі могили. Сліди такого човна знайшли археологи в Галичиній могилі на дитинці Давнього Галича (у с. Крилос). На такій могилі серед степу широкого заповів поховати себе Тарас Шевченко, та побратими вибрали для поховання Чернечу гору. А жовтневої днини 1843 року в Березані він створив «Розриту могилу» на основі побаченого й пережитого, але не виключено, що й поема І.Вагилевича «Мадей», в якій оспівано підколотне поховання карпатського повстанця Мадея, розбудила уяву Великого Кобзаря. Твір Вагилевича міг стати призвідцем до написання все тим же коломийковим розміром «Розритої могили»:

*Дніпро, брат мій, висихає,
Мене покидає,
І могили мої милі
Москаль розриває.*

Шевченкознавців вражає образ могили в творчості поета, та ніхто не звернув уваги на те, що хоч у багатьох творах присутні могили, але є в Тараса особливий поетичний твір, написаний у казематі Петропавлівської фортеці, що була побудована за тим же італійським проектом, що й Станиславівська, у якій поневірявся опришок Іван

Бойко, можливий предок Великого Кобзаря по матері. Ось рядки цього вірша:

*За байраком байрак,
А там степ та могила.
Із могили козак
Встає сивий, похилий,
Встає сам уночі,
Іде сам, а йдучи
Співа, сумно співає.*

Козацька могила під Берестечком у поетичному творі Кобзаря нагадує могилу Христа. Тут козак, один із трьохсот «чистих як скло» воїнів, що полягли, воскресло встає з могили, що опівночі розкрилася, йде і пісню співає. Різні ходи знаходили наші й чужоземні поети, оспівуючи могили, але, щоб воскреслий козак вставав з могили і виходив заспівати пісню про своє товариство – це найсильніше, що може створити талант сина полоненого ворогом народу. Цей міфічний мотив не новий. В Україні нам вдалося записати кілька легенд про військо, що спить на конях, очікуючи на приїзд Білого Вершника. Чорногора, Крилоська гора чи інша розкриється – і кіннота прокинеться, виїде на світ, щоб визволити свій народ. Чи чув Тарас цю легенду – невідомо. Він бачив і оспівав козацьку могилу під Берестечком, де на Журавлісі триста козаків загинули, щоб не здатися ворогові.

У Карпатах досі зберігся звичай кидати гілки, палички, камінці на те місце, де хтось загинув неприродною смертю. Такі могили називаються наметами й розказують нам, як народжувався військовий звичай насипання земляних могил у степах. Землю часто брали в шапки й несли на курган. Звідси, мабуть, пішло посипання голови попелом, щоб людина пам'ятала, що все завершувалося тілопальним звичаєм і могилою. Християнинові Тарасові Шевченку доля присудила дві могили. Він народився 9 березня за новим стилем, а помер у Санкт-Петербурзі в художній майстерні 10 березня. Березень або марот – місяць бога війни Марса, якого українці називали Березою і Березолем, тому провідника воїнів, табору колядників називали березою, а ще зберігся у нас звичай на могилах воїнів ставити березові хрести, а козацький звичай накривати червоною китайкою обличчя небіжчика дійшов ще від трипільців, які обличчя померлих посипали

охрою кольору стиглої вишні. На похороні Тарасове обличчя покрили червоною козацькою китайкою, неначе воїна.

У місяці Майї, яку українці називали Лелею (Лялею), та Юрія-Георгія, покровителя воїнів, коли в Росії скасували кріпосне право, Тараса в домовині з Санкт-Петербурга перевезено на місце вічного спочинку над Дніпром. Тарасова гора була Чернечою. Але друзі хотіли поховати Тараса Шевченка на сусідній горі, що називалася Мотовиловка й Мотовиловщина, на якій він планував поселитися, не знаючи про те, що «височайшим повелением» заборонено продавати йому землю під забудову. Тепер цю гору частіше називають Великим Скіфським городищем.

Та повернемося до альманаху «Русалка Дністровая».

Опришки – це ті ж гайдамаки. І особливо сильно зазвучало поетичне слово Юрія Федьковича в поемі «Довбуш», в загоні якого був опришок Іван Бойко, що після Довбушевої смерті став чи не найталановитішим провідником гайдамаків-опришків та козаків. Це міг бути брат Олекси Довбуша Іван, що діяв під псевдонім Бойко, бо ж прославився на Бойківщині. Про нього збереглися перекази, пісня, але до «Русалки Дністрової» вони не потрапили. Їх видав Володимир Гнатюк.

Та на Прикарпатті, в Коломийському музеї мистецтва й побуту Гуцульщини й Покуття, зберігається дуже цікавий експонат доби Тараса Шевченка та Руської Трійці, що може пролити немало світла і на альманах «Русалка Дністровая». Це – сволок з хати жителя надчеремоського села Білоберезка теперішнього Верховинського району Івано-Франківської області, на якому давній майстер Данило Еколюк зобразив русалок і так званий «громовий» знак. Він творець і інших язичницьких знаків на сволоку, який у народі називають силименом, драгаром (грагаром), матицею, трамом. Майстер різьбив на сволоках церковці, хрести, язичницькі «громові» знаки над рогами Арідника-Гаргона (Лукавого). Але для нас особливо цікава Русалка на дерев'яному сволоку.

У когось може скластися думка, що Русалка з Черемошу. Але в гуцульську демонологію Русалок привнесено недавно. Такого персонажа в усній народній поетичній творчості не було, бо карпатські водойми неглибокі, а вода в потоках, річках і озерах ночами дуже холодна, гуцульський фольклор не знав Русалок. Тут вірять у Бісиць,

Малфів, Нявок, Лісних, Майок, Вітерниць, Повітруль... Але ж на сволоку білоберезький майстер вирізьбив не тільки Русалок, але й дату «1836», яку сприйняли за дату будівництва хати. Мабуть, вирізьблена Русалка-Риба на сволоку свідчить про щось інше. Літературознавці досі сперечаються, коли побачив світ альманах «Русалка Дністровая» – 1836 чи 1837 року. На хатніх сволоках викарбовували особливо важливі дати, використовуючи задля цього числа народної математики, які називали хлопським або мужицьким письмом. Напрошується висновок, що білоберезький майстер-гуцул вирізьбив на хатньому сволоку рік виходу «Русалки Дністрової», яку Іван Франко назвав явищем наскрізь революційним. Ось звідки взялися в гуцульській хаті Русалки поряд з «громовим» знаком і датою «1836». І не так важливо, коли насправді створено цей знак. Хату білоберезький газда міг побудувати і пізніше, але коли до Данила Еколюка докотилася вість про знищення тиражу видання книжки «Русалка Дністровая», то він зафіксував цю подію так само, як це робили інші освічені попередники на стінах давньоруських храмів у Києві, Галичі, Чернігові, на скалах і каменях у Карпатах.

Безперечно, що в кожній священничій родині обговорювалася ця подія, а священники про це інформували дяків, церковних братчиків. Очевидно, що всі вірні знали про вихід книжки живою українською мовою і про розправу над нею. Родич Я.Головацького був священником у Карпатах. Можливо, що Русалки з «громовим» знаком і датою виходу «Русалки Дністрової» створено після відвідин Я.Головацьким Гуцульщини, коли він побував у багатьох населених пунктах – навіть на полонині Кострича за крок від Чорної гори. Він переїжджав і переходив річку Черемош, над якою село Білоберезка. Не виключено, що різьбяр був знайомий з М.Шашкевичем, І.Вагилевичем та Я.Головацьким або ж з одним Яковом. Зрештою, не було такого освіченого галичанина, який не відав би про подвиг «Руської трійці». Та не тільки галичанина. Можливо, і Тарас Шевченко читав «Русалку Дністровую» в селі за Дніпром. І не могло тоді Тарасові Григоровичу навіть приснитись, що поблизу невідомої йому Білоберезки є хребет Соکیلський, що скелею навис над Черемошем, і тут майже через сто літ після його народження каменярі, що пробивали дорогу попід скелею, покладуть йому один з перших пам'ятників, на якому з'явиться напис: «Борітеся – поборете...» (за версією на колоні була інша цитата

з «Кобзаря»). Той перший пам'ятник Тарасу було зруйновано, а вже 1992 року на тому місці поставлено теперішній, з бронзи. До речі, на Івано-Франківщині найбільше пам'ятників Великому Кобзареві, серед них є найдавніші.

Ні, Тарас Шевченко над Черемошем не бував. Та бував у цих селах прадід Тараса Шевченка – Іван Бойко, що діда Якіма сам привіз або хтось інший привіз у Моринці й залишив у Михайла Цапенка, хата якого була крайньою в селі. До Якіма Бойків у Моринцях не було. Після загибелі Олекси Довбуша та страти Василя Баюрака на Поділлі була схоплена й страчена в Язловці гуцулка Ганька, що палила панські маєтки. Це могла бути сестра братів Довбощуків, 19-річний син якої теж загинув у боротьбі. Дитина на ім'я Яким могла бути її або когось з родини чи близьких до родини. Правобережна Україна, крім Буковини та Закарпаття, входила до Речі Посполитої, яка валилася на очах, і цьому сприяли конфедерати, що повстали проти королівського указу про рівність католиків з православними. Тарас Шевченко події ці описав у «Гайдамаках». Його село на той час було уніатське (після 1772 року австрійська імператриця Марія Терезія та її син Йосип повеліли уніатів називати греко-католиками, а тих, хто опинився в складі Росії після поділу Польщі, знову перевели до Московського православного патріархату (чи не міжконфесійні війни стали причиною того, що матір Тараса Шевченка Катерину поховано не на цвинтарі, а в саду?). Яким Бойко народився 1751 року, коли помер власник Станиславова (Івано-Франківська), великий коронний гетьман Йосип Потоцький, що виступив на стороні шведського короля Карла XII та гетьмана Івана Мазепи, підтримуючи родича дружини короля Ліщинського. Він був приятелем гетьманів Івана Мазепи, Пилипа Орлика, дружина якого з дітьми жила в двокімнатній квартирі в Станиславові (Івано-Франківську). Після Полтавської битви й смерті Мазепи на Прикарпатті осіло багато козаків-східняків.

1751 року в Речі Посполитій сталася значна подія. У травні в залозецькому замку помер власник Станиславова (нині Івано-Франківська) великий коронний Йосип Потоцький, якого перед смертю галицький сейм нагородив великою грошовою премією за боротьбу з опришками. Коменданта Станиславівської фортеці Станіслава Прилуцького преміювали теж, але меншою сумою. Та все ж, продавши

свою маєтність на Прикарпатті, він зумів придбати на Волині фільварок, і провідник карпатських опришків Іван Бойко, який після загибелі Олекси Довбуша і Василя Баюрака став провідником «чорних хлопців», спільно з козаками погромив місто Болехів і перевів свою ватагу в Придніпров'я, влився з ними в курінь кошового отамана Кочубея, вів своїх хлопців на Прелуцького (Пшелуського) поквитатися з ним за побратимів, яких той ловив, арештовував, катував і убивав. Особливо відзначився полковник Прелуцький перед похороном Йосипа Потоцького. Гетьман від кінця квітня до вересня лежав у меду, щоб тіло не псувалося, бо на похорон великого коронного гетьмана з'їжджалися чи не з усієї Європи, адже Потоцькі були впливові й багаті люди. Микола Потоцький, ровесник ватага опришків Олекси Довбуша, був багатший за польського короля. В двадцятитрирічному віці він – спадкоємець шести воєводств, полковник коронних військ, тербовлянський і канівський староста. Став легендою ще за життя. Гріхлюбний і непередбачуваний гуляка і меценат, він не шкодував золота й срібла на костели й церкви, хоч католицькі владики, бажаючи заволодіти майном бездітного магната, не прощаючи йому підтримки православних українців, відмовлялися його сповідати, давати розгрішення й заприщати, тому римо-католик перед кончиною перейшов у православ'я, одягнув козацький жупан і поселився в Почаївському монастирі.

Очевидно, саме Микола Потоцький (Канівський, а польською – Каньовський) мав безпосередній стосунок до переїзду Якіма Бойка в Моринці до Михайла Цапенка. Козак Михайло разом з Іваном Бойком (Бойчуком), що «мав розум козацький», діяв у загоні Олекси Довбуша і навіть з 1743 на 1744-ий рік зимував з опришками на Чорногорці, яка нині – Довбушанка. Раптом вони зникають. Коли помирає родич Миколи Потоцького – великий коронний гетьман Йосип Потоцький, комендант фортеці, кидає великі сили, щоб ліквідувати опришків-гайдамаків. Одні «чорні хлопці» гинуть у перестрілках, других ловлять, арештовують і утримують у казематах Станиславівської фортеці, яка була така ж сама, як і Петропавловська в Санкт-Петербурзі, де перебували кирилومهфодіївці Тарас Шевченко, Микола Костомаров та інші. Довбущук Іван Бойко сидів з побратимами у Станиславові, але його не стратили, як згодом Василя Баюрака. Він, очевидно, був помилуваний після похорону. Не виключено, що

канівський староста Микола Каньовський завербував собі його. Каньовський з таких ось урвисів у Бучачі створив своє власне військо, яке не підпорядковувалося королеві. Пахло Коліївщиною. І так, як у наші дні в «Беркут», «Альфу», «Ягуар», «Тигр» набирали снайперів-злочинців, що відстрілювали навіть беззбройних протестувальників з Майдану, так і опришки були різні. Одні гинули за народ, інші шукали «подвигів» в жінок під спідницями, треті грабували, четверті катували, п'яті ставали зрадниками й шпигунами. Зрештою, від героя до мародера чи рекетира – один крок.

Був у загоні Олекси Довбуша Іван Бойко (Бойчук), що, коли Олекса загинув, сам став ватагом, і коли в його загоні діяли чотири запорозькі козаки, громили з опришками Болехів, палили тут дома багатіїв, то разом з ними і карпатськими хлопцями на конях переїхав у курінь Кочубея. А чи не був тут Бойко з опришками раніше?

У пісні-хроніці співається, що мати Олекси Довбуша була з Великої України, що коханий її на війні загинув, а вона, вагітна від нього, втекла у карпатське село Микуличин, де народила Олексу Довбуша.

*Ой тікала з України молода Олена
В Микуличин, на присілок, що звався Зелений.
Ой тікала з України у лиху годину,
Бо чоловік на Вкраїні на війні загинув.
Вона свого миленького лише тільки й знала,
Що як прийшла у Зелений, то дитину мала.*

Батько опришків Олекси та Івана Добошуків вівчарив. Називався він Василь. Мав ще й доньку Анну, але це ще ні про що не говорить, бо один із усиновлених хлопців міг бути козацькою дитиною. Іван у печеніжинській корчмі поранив Олексі бойовою барткою ногу. Брати могли бути рідними тільки по матері. Один Добошук діяв під псевдонімом «Довбуш», другий безслідно зник. Він міг сховатися під псевдонімом «Бойко», міг і для опришків бути Іваном Бойком, бо ж і у ватазі потрібен був своєрідний есбіст. Легенди, перекази й пісні засвідчують, що на Бойківщині діяв Довбуш. Дуже часто фольклорний ватаг має ім'я Іван.

Ось чому напрошується висновок, що брат Олекси Довбуша – Іван – або служив у охороні Миколи Потоцького (Канівського), або діяв у козацькому курені на Дніпрі. Тоді стає зрозумілим, чому серед

карпатських опришків-гайдамаків були козаки, чому Іван Бойко свого сина Якима привіз у Моринці до Михайла Цапенка, бо це міг бути той самий козак Михайло, що був з Довбушем не тільки на Довбушанці за Надвірною, але і в Криворівні. Яким Бойко, яко сиротюк, мав би бути бідним, але ж предок Тараса Шевченка мав величезну пасіку – 100 вуликів. Зрозуміло, що ватаг Іван Бойко свого нащадка чи нащадка свого побратима без копійки в далекому чужому селі не залишив. Сам він називав себе сином попа.

А де подівся сам Іван Бойко?

Пішов у козаки, а згодом у гайдамаки, й загубився його слід на засланні.

Зрештою, про долю Івана Бойка йдеться в повісті Тараса Шевченка «Варнак». Хоч і мовиться, що герой з Волині, але його доля дивовижно перегукується з долею ватага опришків, пізнішого козацького й гайдамацького провідника. В повісті читач знайде навіть згадку про Карпатські гори.

Проминуть десятки років, і в квітні 1902 року вчитель-подолянин Лука Гарматій у с. Голови, що вище Білоберезки, запише легенду про створення світу, в якій йдеться про те, що спочатку землі ще не було, тільки море й шума. На море падала з неба роса. З роси постав Бог, а з піни-шуми Арідник.

Ця легенда підводить нас і до назви України-Руси. Саме на батьківщині Тараса Шевченка протікає притока Дніпра річка Рось, що бере початок у селі Ординці. Тут же течуть Росава, Роська, Росиця. На цій ріці стоїть місто Богуслав, яке в народі називають Буслав, а майже в усті Росі було місто Рода – Родень.

А чумакування в Україні завжди пов'язували із соляними промислами. Колись давно, коли дорога до Чорного моря була небезпечна через кочовиків, їздили в Карпати, звідки привозили ще й вироби з кременю й кремінь, з якого виготовляли різні господарські речі й зброю, а ще кресала, що берегли вогонь, який не могла загасити вода чи вкрасти лихий злодій. Карпати прийшли до Тараса Шевченка з уст матері Катерини й діда Якима. Чи почув він розповіді про те, що Яким Бойко народився десь на Прикарпатті чи в Карпатах, які відрізав від Придніпров'я новий кордон на Збручі, бо колишню Річ Посполиту поділено між Австрією, Росією і Прусією? Ми з Шевченкових творів дізнаємось про другого дідуся, батькового батька Івана,

що брав участь у повстанні коліїв-гайдамаків. Його предок був швець, тому й сина швеця записали Шевченком. Безперечно, що предки знали, що карпатські опришки – це ті ж гайдамаки. І, очевидно, в Моринцях і Керелівці звучали про них коломийки-зозулиці, якщо саме коломийковий стиль, але генієм Тарасовим піднесений до особливого рівня звучання, прийшов у твори «Кобзаря». Якщо в Карпатах коломийки досі називають зозулицями і зозулицями, то в цій назві сховане ім'я праукраїнської Венери, квіти якої – зозулинні черевички, на Закарпатті – капучі Божої матері.

Так, коломийка прийшла в твори Тараса Шевченка з молоком матері. Так само українською і по-українськи заговорили з-під пера «Давидові псалми», але цього циклу не було б в українській літературі, якби в дитинстві майбутній геніальний поет не ходив замість дяка по похоронах читати «Псалтир». Він, як губка, вбирав у серце все, що чув і бачив. А особливо пісні, перекази й легенди про той край, де він народився і зріс.

Сьогодні навіть школярі знають, що дід Тараса Григоровича – Іван Швець був з Придніпров'я. Тоді нікому й уві сні не могло приснитися, що колись на мапі з'явиться Черкаська область, що село Керелівку назвуть Кирилівкою, що краєзнавці, історики та літературознавці будуть докопуватися, чи в цьому селі, чи в Моринцях народила Катерина сина Тараса. Як нащадок гайдамаки Григорій Іванович 1802 року одружувався з Катериною Якимівною Бойко? Тарасовій матері виповнилося тоді 19 років. Її діда звали Іваном. Безперечно, що з уст батька й матері знала, що Бойківщина – батьківщина предків, але це не означає, що тільки тут народжуються Бойки. Бойків повно і на Гуцульщині, і на Буковині, і по всій Україні. Узаконили прізвища в Австрійській імперії 1812 року, а до того кожного уродженця Бойківщини записували Бойком або ж Бойчуком, хоч нерідко його село було на рівнинному Покутті. Та попри все це про предків Тараса Шевченка і його родину ходить багато легенд, і невідомо, чи вдасться їх дослідити в лабораторії літературознавця-історика. Я цього робити не хочу, але подаю той матеріал, якого не знали інші дослідники життя й творчості Великого Кобзаря.

1. Вагилевич І. Твори / І. Вагилевич. – К., 1996.

2. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів у дванадцяти томах. Т.1–3 / Т. Шевченко. – Київ: Наукова думка, 1990, 1993.
3. Шевченківський словник. Т.11. – Київ. – УРЕ. – 1977.
4. *Пушик С.* Бусова книга. Т.6 / С. Пушик – Івано-Франківськ: Нова зоря, 2014.
5. *Пушик С.* Славетний предок Кобзаря / С. Пушик. – Івано-Франківськ: Нова зоря, 2001.
6. *Шухевич В.* Гуцульщина. П'ята частина / В. Шухевич. – Верховина, 2000.

ІНЕРЦІЯ ПЕРФОРМАТИВНОГО ДИСКУРСУ «ЗАПОВІТУ» Т. ШЕВЧЕНКА

Один із славетних творів Т.Шевченка – «Заповіт» (написаний, як відомо, в Переяславі 25 грудня 1845 року у зв'язку з хворобою автора) – не втрачає своєї пророчої актуальності вже більше двохсот років. Знаємо, що відіграв він істотну роль у долі самого митця, адже, згідно з заповітом, тіло Т.Шевченка було перевезено з Петербурга й удруге поховано 22 травня 1861 року неподалік від стін древнього Успенського собору на Чернечій горі в Каневі. Ініціаторами цього акту стали Шевченкові друзі – художник Григорій Честахівський, а також брати-літератори Михайло й Олександр Лазаревські, які немовбито чули передсмертні слова 47-річного Тараса: «До Канева...».

Побратими митця, як бачимо, буквально розцінили побажання заповідача бути похованим на «Вкраїні милій», на березі Дніпра, на рідній Черкащині. Отож цілком імовірно, що вони сприймали акт перепоховання як необхідну умову для вступу в дію заповіту Т.Шевченка – батька нації, котрий залишив народові в спадок своє найбільше духовне надбання: історіософську ідею окропленої «вражою злою кров'ю» волі та «сім'ї нової». Подібно до рідного батька, який не заповів Тарасові ніякого майна (бо стане він, мовляв, або великою людиною, або ще більшим ледащо), Т.Шевченко прорік у своєму духовному «Заповіті» велику вірогідність духовного відродження української нації, однак за однієї умови – готовності встати і порвати віковічні кайдани. Не менш дослівно оцінили містичну потребу ритуального дійства перепоховання тіла «батька нації» в знаковій для народу системі духовних координат (Успенський собор – Дніпро – широкополі лани рідної Черкащини) і більшість українців,

про що свідчать документальні матеріали. Для прикладу, коли 18 травня жалобна процесія прибула до Києва, на Ланцюговому мосту студенти університету випрягли коней, які від залізничного вокзалу тягли дроги з труною поета, і впряглися самі, щоб довести її до церкви Різдва Христового на Подолі. Ховали Тараса як парубка: перед труною йшли дівчата у яскравих вінках і стрічках, вишиваних сорочках і голосили... Через кілька днів Чернечу гору стали називати Тарасовою [1].

У такий спосіб українці свідомо (чи, може, і неусвідомлено) започаткували процес розгортання перформативного дискурсу «Заповіту» Т.Шевченка. Адже вони сприйняли авторське побажання як «слова в дії», своєрідне «послання в акті письма». Сучасні дослідники цього різновиду мовленнєвих актів (Л.Вітгенштейн, Ж.-Ф.Ліотар, Дж.Остін та ін.) вважають, що «перформативні висловлювання самі породжують дію, яку називають», «створюють факти й встановлюють сутності»; вони є тим типом структурованого послання, який передбачає якщо не безпосереднє, то принаймні опосередковане переведення художніх знаків у стан реалізації інтенції мовця [2].

На відміну від рецептивної естетики та компаративістики, теорія перформативності наголошує не тільки на множині вірогідних прочитань і художніх реінтерпретацій тексту, але й на його здатності «володіти репродуктивністю в системі суспільно визнаних умовностей і норм як цитата або ритуал» [7]. Ось чому відомий факт комунікативного тривання «Заповіту» Т.Шевченка в українській словесності, що спричинився, за спостереженнями літературознавців, до появи споріднених у жанровому й смисловому аспекті художніх текстів (пролог до поеми «Мойсей» І.Франка, «І ти колись боролась, мов Ізраїль...» Лесі Українки, «Як добре те, що смерті не боюсь я» В.Стуса, «Останній лист Довженка» В.Стуса й ін.), слід розглядати насамперед із позицій теорії мовленнєвих актів, а точніше – перформативності. Адже цей підхід передбачає і показ відповідних ідейно-мотивних паралелей чи ремінісценцій, і аналіз процесу саморозвитку структурованого послання як єдиного тексту в діяхронному вимірі тієї чи іншої літератури.

Із формального боку власне перформативною в «Заповіті» Т.Шевченка є лише одна синтаксична конструкція: «Як **умру**, то поховайте...». Однак вона вихідна та центральна в моделюванні структури всього висловлювання, адже смерть і ритуал поховання укра-

їнського пророка передбачають цілком вірогідну перспективу запуску ланцюжка багатьох знакових для етносу націософських перетворень: «вставайте» → «кайдани порвіте» → «вражою злою кров'ю волю окропіте» → пом'яніть мене «в сім'ї вольній, новій» [8, с.268]. Функціональними у поетикальному сенсі для створення ефекту єдиного кола дій-трансформацій, узалежнених від первинної перформативної установки, є астрофічна будова поезії, що створює враження нероздільності всіх знаків художнього цілого, а також стилістичний прийом кумуляції наказових дієслівних форм. Означений множинний імператив, крім того, передбачає ще й дієву апеляцію батька до всіх членів великої української родини. Завдяки цьому т.зв. ситуація оголошення батьківського заповіту набуває ще й міфологічного забарвлення: ритуальна смерть пророка сприймається як винятково необхідна й вирішальна передумова воскресіння духа його adeptів. Актуалізація міфологічної свідомості, як і мотив кривавого способу досягнення високої мети, – важливі складники романтичної поетики Т.Шевченка, піднесеної дещо раніше до крайньої межі в націотворчому вимірі поеми «Гайдамаки».

Розгляд націософської домінанти перформативного дискурсу «Заповіту», а також усвідомлення факту його комунікативного тривання в наступних періодах розвитку української літератури спонукають пригадати відомий афоризм Є.Маланюка: «Якщо у нації нема вождя, тоді її вожді – поети». Очевидно, і Т.Шевченко, і його послідовники в жанрі «заповіту народові» інтуїтивно прийшли до розуміння цієї істини ще задовго до її формулювання поетом-пражанином і добровільно взяли на себе таку важливу пасіонарну функцію – пробудження духа етносу задля формування державницької нації.

Пролог до поеми «Мойсей» І.Франка, як відомо, названий кількома літературознавцями «Ехегі monumentum» (пам'ятником за зразком Горація), «другим заповітом українському народові» (О.Білецький, Ю.Шерех). І така оцінка, безумовно, справедлива, тим паче, що у цьому творі І.Франка є чимало типологічних відповідностей із «Заповітом» Т.Шевченка. Маємо на увазі апелятивну структуру вислову («народе мій»), факт усвідомлення рабського становища українства («Невже тобі на таблицях залізних / Записано в сусідів бути гноєм, / Тяглом у поїздах їх бистроїзних? / Невже повік уділом буде твоїм / Укрита злість, облудлива покірність / Усякому, хто зрадою й розбоєм / Тебе скував і заприсяг на вірність?») і доконечної необхідності

порвати кайдани неволі («О ні! Не самі сльози і зітхання / Тобі судились! Вірю в силу духа / І в день воскресний твого повстання...»), а також передбачення часу відродження національного духа («Та приїде час, і ти огнистим видом / Засяєш у народів вольних колі, / Труснеш Кавказ, впережешся Бескидом, / Покотиш Чорним морем го-мін волі / І глянеш, як хазяїн домовитий, / По своїй хаті і по своїм полі») [6, с.212–214]. Спільним, на нашу думку, є і міфологічно-ритуальний спосіб розв'язку ключової націософської проблеми. Тільки І.Франко програмує містерію «смерті – відродження» у структурі самого тексту, використовуючи дантівську терцину й у такий спосіб увиразнюючи подібність будови прологу до тріадної композиції «Божественної комедії» (маємо на увазі пекло, чистилище і рай національного духа). Відмінним у двох аналізованих «заповітах» є лише конкретний засіб досягнення мети: якщо Т.Шевченко-романтик передбачає збройні (криваві) методи боротьби, то І.Франко покладає більшу надію на пристрасне слово лідера нації: *«О, якби пісню вдать палку, вітхненну, / Що міліони порива з собою, / Окрилює, веде на путь спасенну!»* [6, с.214]. Окреслена зміна засобу здобуття свободи цілком закономірна, адже поема «Мойсей» загалом витримана в неоромантичній стильовій манері, яка репрезентує сильного духом, а не м'язами героя.

Певну містичну закономірність слід, імовірно, вбачати у факті цілком синхронної появи в українській літературі того часу ще одного аналогічного за проблематикою тексту – «І ти колись боролась, мов Ізраїль...» Лесі Українки. Прикметно, що в часі їх розділяє лише один рік і створені ці тексти в останнє десятиліття життя обох авторів. Отож виникає враження, що Леся Українка та І.Франко, немовби відчуючи невідворотність смерті, намагалися висловити у цих «заповітах» свої найсокровенніші мрії з приводу відродження рідної нації. Логіка розвитку думки в поезії Лесі Українки загалом схожа з Франковим текстом. Можна виділити в ній теж три умовні частини: пекло (до часу Богдана Хмельницького – це Єгипет, а після Визвольної війни 1648–1654 рр. – ще гірший новий Вавилон), чистилище (момент розсіювання народу по цілому світу, наслідком якого «журба по ріднім краю навчить нас, де і як його шукать») і рай («дасться заповіт новий, і дух нові напише нам скрижалі») [5, с.289]. Правда, у пропорційному відношенні ці частини нерівноцінні: найбільше уваги поетеса приділяє періоду рабства, акцентуючи ще й на тому, що перший

полон був на чужій землі, а другий – «у нашій власній». І в цьому, безумовно, найбільша проблема, бо «новий фараон пройшов живий через Червоне море» й святкує з «ненависною чужинкою» свою перемогу. У ситуації такого внутрішнього розбрату, наявності т.зв. «п'ятої колони» український народ і далі блукає, шукаючи «рідного краю на своїй землі» [5, с.289]. Зрозуміло, що означену духовну кризу зброю подолати не в змозі, а тому Леся Українка, як і І.Франко, частково порушує інерцію перформативного дискурсу «Заповіту» Т.Шевченка. Засобом досягнення свободи духа, на її думку, має стати журба й батьківська настанова синові: «Борись і добувайся батьківщини, / бо прийдеться загинуть у вигнанні / чужою-чуженицею, в неслав'ї» [5, с.289]. Перформативний смисл цієї внутрішньої боротьби яскраво неоромантичний, а саме – відновлення «скрижалей серця» та «заповіту духа».

Наша історія, на жаль, засвідчує, що «новий Вавилон» не був подоланим у ХХ столітті. Одним із його різновидів стала радянська держава, де у численних таборах смерті зазнавали страшних екзистенційних мук українські патріоти, які не могли змиритися з пекельно-рабським станом національного духа. У якийсь із таких кризових моментів народився ще один «заповіт українському народові» – поезія-медитація «Як добре те, що смерті не боюсь я» В.Стуса. Підтримуючи інерцію перформативного дискурсу «Заповіту» Т.Шевченка, поет називає вихідною точкою процесу відродження нації момент своєї смерті: «Народе мій, до тебе я ще верну, / і в **смерті обернуся до життя**». Наступні елементи цього міфологічно-ритуального ланцюжка перетворень, очевидно, такі: пізнання глибинної суті національного духа («своім стражденним і незлим обличчям, / як син, тобі доземно поклонюсь / і чесно гляну в чесні твої вічі, / і чесними сльозами обіллюсь») → актуалізація досвіду попередників («Хай придуть в гості Леся Українка, Франко, Шевченко і Сковорода») → передчуття відродження («позирай у глиб, / у суще, що розпукнеться в грядуще / і ружею завітне коло шиб») [4, с.15]. Головним при цьому, як і у Т.Шевченка, залишається ритуальне дійство «повернення у рідну землю», у знакову для пророка систему духовних координат.

Своєрідним продовженням вказаної думки є ще одна поезія В.Стуса – «Останній лист Довженка», у якій вкотре в українській словесності репродуковано дискурс передсмертного послання митця, що

мислить себе своєрідним «вождем нації». Заручник новоімперської ідеології, насильно переселений у Москву за вказівкою Сталіна, український геній кінематографу О.Довженко в передчутті близької смерті мріє тільки про одне – повернутися в «просмолене дитинство», «побачити Дніпро, води востаннє у пригірщ із криниці зачерпнуть». Націософська мета такого побажання заповідача більш чітко вловлюється у фінальних метафорах поезії: «Пустіть мене у молодість мою. / Пустіть поглянути. Пустіть хоч краєм, / хоч крихіткою ока ухопить / прогірклу землю. Звіхолили сни» [3]. Із них розуміємо, що гіркоту рабського становища рідної нації ліричний персонаж намагається подолати спогадами про «спокій придеснянський», а також ідилічними (хай і утопічними ще в той час) візіями майбутнього України.

Проведений аналіз фактів комунікативного тривання «Заповіту» Т.Шевченка в українській словесності, що зумовив появу споріднених у жанровому й смисловому аспекті художніх творів, засвідчив формування своєрідного канону «передсмертного послання митця до народу», яке має перформативний характер, тобто є «словом у дії». Характерними його ознаками є: 1) акцент на міфологічно-ритуальній необхідності «повернення у рідну землю» тіла митця-пророка після його смерті, 2) моделювання в структурі тексту цілісного ланцюжка націософських перетворень (від символічного пекла до раю), 3) конкретизація засобів для швидкого й ефективного досягнення мети відродження духа народу і формування державницької нації (ними зазвичай є зброя, повстання, полум'яне слово й думка вождя як своєрідна журба чи настанова). В усіх проаналізованих творах витримані більшість рис цього канону, хоча спостерігаються і певні відхилення від інерції дискурсу первинного тексту (у залежності від особливостей стилю модифікується структура вислову чи змінюються функціональні засоби).

Сказане переконує, що «Заповіт» Т.Шевченка спричинився до появи в українській літературі нової жанрової форми «заповіту митця-пророка», яку підхопили інші поети (І.Франко, Леся Українка, В.Стус), усвідомивши необхідність приймати на себе пасіонарну функцію будителя нації в умовах віковичного рабства України.

1. Документи і матеріали про обставини перепоховання Шевченка в Україні: [за виданням: Смерть и похороны Т. Г. Шевченко (Документы и материалы). –

- К., 1961. – С. 95–167.] // Режим доступу: <http://litopys.org.ua/shevchenko/documod2.htm>.
2. *Красина Е. А.* Семантика и прагматика русских перформативных высказываний / Красина Елена Александровна: диссертация ... доктора филологических наук: 10.02.01. – Москва, 1999. – 310 с. // Режим доступу: <http://www.dslib.net/russkij-jazyk/semantika-i-pragmatika-russkih-erformativnyh-vyskazyvanij.html>.
 3. *Стус В.* Останній лист Довженка / В. Стус // Режим доступу: <http://ukrlit.net/stus/270-virshi/55-ostannij-lyst-dovzhenka.html>.
 4. *Стус В.* Як добре те, що смерті не боюсь я... / В. Стус // Твори: У 4 т., 6 кн. – Т. 2: Час творчості. – Львів: ВС «Просвіта», 1995. – С. 15.
 5. *Українка Леся.* «І ти колись боролась, мов Ізраїль...» / Л.Українка // Усі твори в одному томі: [керівник проекту В. Бусел]. – К. – Ірпінь: Перун, 2008. – С. 289.
 6. *Франко І.* Мойсей / І. Франко; [упоряд. та коментарі М. Л. Гончарука і Ф. П. Погребенника] // Зібрання творів: У 50 т. – Т. 5: Поезія. – К.: Наукова думка, 1976. – С. 212–265.
 7. *Четыркина И. В.* Перформативность речевых практик как конститутивный признак культуры: этническая и историческая перспектива / Четыркина Инна Валерьевна: диссертация ... доктора филологических наук : 10.02.19. – Краснодар, 2006. – 287 с. // Режим доступу: <http://www.dslib.net/jazykoznanie/performativnost-rechevyh-praktik-kak-konstitutivnyj-priznak-kultury-jetnicheskaja-i.html>.
 8. *Шевченко Т.* Заповіт / Т. Шевченко; [ред. колегія: Є. П. Кирилюк та ін.] // Повне зібрання творів: У 12 т. – Т. 1: Поезія (1837–1847). – К.: Наукова думка, 1990. – С. 268.

ПОЕТИКА ЛЕЙТМОТИВНИХ ОБРАЗІВ У РАННІЙ ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Ідейно-естетичне самовиявлення творчої самобутності раннього Шевченка формується тяжінням/відхиленням щодо взірців традиційної образної системи, яка склалася у тогочасній українській художній словесності. Повторюваність образних варіантів/інваріантів, що зумовлено передовсім характером поетичної уяви Шевченка, тобто його мистецькою індивідуальністю, переважно обґрунтовується книжково-літературними витоками, а також особливостями авторського світовідчуження і фольклорного мислення. Впродовж віків у народно-пісенній творчості українців виявлялася система слів-симво-

лів (типу **явір** – молодий козак, **червона калина** – дівчина, **спів соловейка** – мотив кохання тощо), які органічно вплелися у романтичну свідомість і стали імпульсом для komponування лексично-образної структури із виразними сигнальними модальностями. Коли у поезії поглиблюються індивідуальні первні, лейтмотивні образи втрачають семантичні інваріанти, перосмислюються і збагачуються додатковими відтінками суголосно до авторського задуму і контексту. Тому розуміння поетики лейтмотивних образів передбачає дослідження їх текстуальних і контекстуальних мотивувань.

Плідність інтерпретаційного осмислення лейтмотивних образів у Шевченковій спадщині засвідчують студії Петра Волинського, Ярослава Дзири, Леоніда Плюща, Степана Смаль-Стоцького, Валерії Смілянської, Ніни Чамати, Василя Шубравського та інших. Ці дослідники крізь призму «однолюбства» мистецького світу Кобзаря висвітили визначальну домену його поетичного набутку. Зокрема, у статті «Образ волі в поезії Шевченка» Василь Шубравський акцентує поглиблення соціально-політичних засновків творчого методу автора, бо вже у його ранню поезію «почала проникати відверто політична тенденція, яка закономірно вела за собою збагачення художніх тропів не просто новими, але ідейно значущими образними деталями» [1, с.53]. Наша стаття – це спроба осмислення аксіологічних вимірів поетики лейтмотивних образів на матеріалі ранньої творчості, що допоможе виразному баченню сюжету формування Шевченка-поета.

Відомо, що у митців-романтиків образи-лейтмотиви мають цілий спектр явних і прихованих смислів. Так, тогочасними літераторами слово **ліс** сприймалося як символ волі, проте у романтичній поемі Олександра Пушкіна «Брати-розбійники» цей образ як елемент поетичних опозицій є текстуально цікавішим. На підставі аналізу конкретного матеріалу Юрій Манн потверджує: «То «ліс» співвідноситься з «волею», «повітрям полів» і супротивний «задушливим стінам» тюрми, «кайданам», – то виявляється в одному ряді з «небезпечним промислом», «вночі», «вбивством», «танцем мертвоців» і протистоїть «мирним нивам». То ліс – втеча від гонитви, то – джерело страховинних видінь. То пристрасна мрія «пожадливого» волі, то болісне видіння совісті. Ліс двозначний, як двозначна «розбійницька вольність» [2, с.61]. Дослідник справедливо вважає, що образи-повтори на ґрунті романтичної естетики потребують текстуальних і контекстуальних мотивацій.

Рання поезія Шевченка засвідчує, що лейтмотивні образи кермують рухом мистецького мислення молодого автора, виявляючи риси становлення його поетичної індивідуальності. Звернімося до різнотипних у змістово-гносеологічному зрізі образів: персонажному – **сироти**, медитативному – **долі**, пейзажному – **моря**. Такий вибір не випадковий: нерідко спосіб поетичного мислення автора «Кобзаря» зумовлює їх корелятивні співвідношення у рамках одного тексту, а то й локалізованих фрагментів («Причинна», «Тяжко, важко в світі жити...», «Нащо мені чорні брови...», «На вічну пам'ять Котляревському», «Катерина», «Думи мої, думи мої...», «Перебендя», «Тополя», «До Основ'яненка», «Гайдамаки» тощо). До того ж ці образи є структурно доміантними, визначають ідейно-художні параметри і складають концептуальну основу творів.

У перших Шевченкових текстах образ сироти розгортається двоплосинно: безрідний (соціальний аспект) і покинутий коханою людиною (інтимний аспект). Сюжетні та персонажно-конструктивні атрибути цих векторів часто перетинаються, збагачуючи реальний зміст образів переосмисленими. У «Причинній» фольклорні мотиви загибелі козака на далекій чужині і марних дівочих надій на подружнє щастя супроводжуються індуктивно мотивованою фразою: «Не на ліжку, в домовину Сиротою ляже!». Тут образ-персонаж репрезентований в інтимному аспекті, тому не випадковими є подальші авторські медитації над долею дівчини-сироти, у котрої не має «ні батька, ні неньки». Подібні конкретизації ніякою мірою не применшують контекстуальної семантики образів.

У тогочасній романтичній поезії мотив сирітства переважно асоціюється з атмосферою самотності. В українських романтиків така структура зредукована в морально-етичній площині. Шевченко ж, вирізняючи соціальні детермінанти у людській спільноті, вміло індивідуалізує образ сироти. Ліричний герой думки «Тяжко-важко в світі жити...» протиставляє себе не тільки «чужим людям», але й конкретизованій персоні – «багатому». Подібне мотивування вплетено у сокровенні слововиливи Яреми з поеми «Гайдамаки»:

*Забудь мої сльози, забудь сиротину,
Забудь, що клялася; другого шукай;
Я тобі не пара; я в сірій свитині,
А ти титарівна.*

Варіативність лейтмотивних образів визначається не тільки переходом і зміною одного варіанта іншим, але й подальшим осми-

сленням у процесі протікання авторського задуму і ракурсу художнього бачення. Поет, вкладаючи образи у різні контексти, начебто прагне дослідити їх мистецькі можливості і прихований смисл. Повідомивши читачеві, що «Сирота Ярема, сирота убогий: Ні сестри, ні брата, нікого нема», Шевченко вдається до поетичного алогізму:

*Сирота Ярема – сирота багатий,
Бо є з ким заплакати, є з ким заспівати:
Єсть карії очі – як зіроньки сяють,
Білі рученята – мліють-обнімають,
Єсть серце єдине, серденько дівоче...*

Завдяки антитезі поет досягає не тільки експресивної сугестії, але й освітлює окремі риси соціального і духовного профілю персонажа, котрому ще більшої виразності надають автобіографічні ремінісценції («Сирота багатий. Таким і я колись то був»), а також окреслює сюжетно-тематичні лінії поеми. Адже також сирітство, прислужництво привели Ярему в товариство гайдамаків, а почуття закоханості примножило його силу і відвагу під час пошуків Оксани.

У вірші «На вічну пам'ять Котляревському» сирота і багатий конфліктно не відображені. Вживанням сполучника-анафори «чи» («Чи багатий, кого доля Як мати дитину, Убирає, доглядає...») і «Чи сирота, що до світа Встає працювати, Опиниться, послухає;») викристалізовується ідея універсальної вартості художнього слова автора «Енеїди», проте мотив соціальної полярності повністю не нівелюється, підтекст промовистий: про багатого доля сама турбується, а сирота має тяжко працювати від ранку до ночі. Така поетична опозиція, поглиблена медитативним образом долі, засвідчує про формування у молодого Шевченка усталених віршових структур, здатних до інноваційних перспектив.

Авторське світовідчуття, привнесення у текст автобіографічного образу сироти аксіологічно увиразнює літературну постать Котляревського, проте і тут помічаємо ретардаційну знахідку: усвідомлення власного горя сприймається читачем значно гостріше, бо смерть митця прирекла на сирітство Україну. «Не кинь сиротою, як кинув діброви» – двічі акцентовано у творі. В цьому вірші образ сироти лейтмотивний, розгалуженість його текстуальних мотивацій підпорядкована ідейно-тематичному задумові – завдяки виявам авторських переживань і загальнонаціональної скорботи відтворити трагічну для України втрату великої людини.

У програмовому вірші «Думи мої, думи мої...» колізії трагедії сирітства перенесені на долі власних творів, які «Попідтинню сиротами» приречені блукати у пошуках людського визнання. В посланні «Н.Маркевичу» автобіографічні ремінісценції зумовлюють наплив тривожних і водночас оптимістичних роздумів: з інтонацією гіркоти і відчаю поет усвідомлює: «І на Україні Я сирота, мій голубе, Як і на чужині», проте тут же його свідомість проймає невтрачена надія, що на батьківщині він не буде самотим. У вступі до «Гайдамаків» мотив переакцентовано, бо автор переконаний: «Я не самотий, Я не сирота», тому що з ним є його вірші, поезія, ті «сльози-слова», які нашептав місяць, щоб жива душа митця вилила їх на папір.

Старий химерний Перебендя – сирота, і звідси всі його життєві негаразди, що зумовили соціальну відчуженість. Проте зазначимо, що кобзар, створивши пісні на самоті, щоразу йде до людей. «Він їм тугу розганяє, Хоть сам світом нудить». Поет повністю зрікається постулатів романтичного егоцентризму, бо геніальність його митця не вкладається у шори кантівської концепції митця-генія, ментально відстороненого від громадського буття.

Шевченківські персонажі, особливо сироти, прагнуть розірвати зачароване коло самотності, не втрачаючи надії на порозуміння з спільнотою людей, тому образна структура «чужі люди», корелюючись з образом сиріт, має не тільки персонажне значення, а й набуває мотиваційних спонук. Для Катерини з однойменної поеми факт народження сина сприймається як вияв природнього материнського щастя, але водночас вона стає осоружною у власній родині («Батько, мати – чужі люди»). Різні обставини спонукають молоду матір покинути рідне село, в якому, крім наруги і людського поговору, їй нема більше на що сподіватись. Батьки втратили дочку – «Осталися сиротами Старий батько й мати». Далі образ текстуально переосмислений і в своєму розвитку доведений до трагічної межі: сімейна колізія зумовила передчасну смерть батьків. Тепер сиротою стає Катерина, тому наступний фрагмент (289–304 рядки) позначений роздумами про сирітську долю.

Своєрідною є авторська інтерпретація сирітства дитини в поемі. Прикметно, що в естетиці романтичної свідомості цей образ пройнятий фатально-тужливими інтонаціями («Дитина-сиротина» Амвросія Метлинського, «Сирітка» Олександра Афанасьєва-Чужбинського, «Нащо, тату, ти покинув» Віктора Забіли). Трагічно-щемливими

акордами відлунює у свідомості читача сирітська доля Івася: «Поет виявляє глибоку ніжність до сина Катерини, – зауважує Василь Бородин, – безмірну тривогу за його майбутнє, за його гірку долю сироти, котрого «батько не бачив, мати відцуралась» [3, с.145–146]. Сирітська доля хлопчика психологічно загострено зіставлена з «долею» сироти-собаки:

*Сирота-собака має свою долю,
Має добре слово в світі сирота;
Його б'ють і лають, закують в неволю,
Та ніхто про матір на сміх не пита,
А Івася питають, заранне питають,
Не дадуть до мови дитині дожить.*

Прийомом поетичної антитези автор поглиблює індивідуально-психологічний конфлікт, а образ сироти набуває рис типологічної характеристики доби соціального відчуження й антагонізму.

У Шевченковій поезії образи сиріт текстуально перетинаються з образами долі. Зауважимо, що їх співвіднесеність в одному асоціативному ланцюгу взаємоконтактна: з одного боку, поглиблюється рівень художнього психологізму персонажного образу, з іншого – формується медитативна стилістико-емоційна атмосфера твору.

Фольклорно-традиційним висловленням типу «Така її доля» поет у баладі «Причинна» відтінює романтико-психологічний мікропортрет дівчини-сироти, над інтимними почуттями котрої тяжіє не тільки «Божа воля», а й соціальні чинники: неповернення з чужини коханого і несправедливі кпини з боку «чужих людей». Структурно фраза «Така її доля» значно урізноманітнює потік текстуальних мотивувань: спочатку це образ-сигнал, що налаштовує читача на співчутливе сприйняття роздумів автора, а далі домінує скорботна інтонація. Дедуктивний принцип стильової організації тексту тут цілком закономірний, а ліричний монолог завершують рядки: «О боже мій милий! Така твоя воля, Таке її щастя, така її доля», позначені гіркоіронічною тональністю, коли слово «щастя» сприймається як оксюморон. Коло замкнулося, доля – фатум. У тексті остання фраза індуктивно завершує монолог – і образ набуває універсально-символічного звучання. На матеріалі аналізу романтичних творів таку текстуально-структурну особливість описала Лідія Гінзбург. «Починаючи з романтичної поетики, контекстуальна витісняє все більше поетику стильову, – вважає дослідниця. – Поетична дедукція цілком узгоджується з індивідуалізацією контексту, але індивідуалізовані віршові

контексти відкривали в той же час широку дорогу індуктивному способу творення поетичної символіки» [4, с.25]. До розуміння хитроплетив авторського задуму, сюжетно-композиційної розв'язки читача шевченківської поезії скеровують текстуальні колізії, вся гама вкладених у них почуттів. Авторська «присутність» переведена на периферію образного мислення, і текстуальні мотивування стають більш виразними.

На іншому тематичному матеріалі, історичному, аналізоване словосполучення «така її доля» у дедуктивно-індуктивних співвідношеннях символізує минуле України («Тарасова ніч»), вільнолюбні народні традиції, адже у сповненому пристрасті монолозі Тараса Трясила слова **доля і воля** конструюють синонімічну цілість: «Де поділась доля-воля...».

У посланні «До Основ'яненка» продовжується поглиблення образу долі як аналога героїки народної історії. Тут словосполученням «Такая їх доля», що дедуктивно організовує плин тексту, виявлено не лише почуття скорботи за козацьким минулим, але й усвідомлення процесу часової незворотності. Наступні рядки:

*... бо все гине, –
Слава не поляже;
Не поляже, а розкаже,
Що діялось в світі,
Чия правда, чия кривда
І чий ми діти –*

яскраво підтверджують розуміння поетом діалектики єдності і наступності поколінь під час героїчної боротьби за соціально-національне визволення народу.

У поемі «Гайдамаки» медитативний образ долі віддзеркалює окремі стадії початку, наростання і піднесення гайдамачини. Така композиційна функція образу просигналізована вже у «Вступі», в тих мікрофрагментах тексту, де відтворена уявна зустріч-бесіда ліричного оповідача з козаками-гайдамаками («Ідіть, сини, погуляйте, Пошукайте долі»; «Грай, кобзарю, лий, шинкарю, Поки встане доля»; «Благослови шукать долю На широкім світі»). Перша ілюстрація – це заклик-звернення з позиції автора, друга – мотив популярної козацької пісні, третя – молитовне звернення гайдамаків перед походом. Впадає в очі дещо абстрагований характер образу, що, вірогідно, не є випадковістю, адже реалії повстання у «Вступі» ще відсутні. У ході

розгортання сюжету і розвитку конфлікту образ долі конкретизується.

У роздуми Яреми, для котрого особиста доля – це «Стеблина-билина на чужому полі», вплетені наступні рядки: «В далекій дорозі Найдю або долю, або за Дніпром Ляжу головою...». Про яку долю міркує герой? Очевидно, що образ долі завдяки конкретній деталі (далека дорога – дорога до гайдамаків) асоціативно поглиблюється і послідовно вербалізується заповітним переконанням «І долю добуде, Як виріжуть гайдамаки Ляхів в Україні».

Розвиток образу долі й надалі відбитий у внутрішньому монолозі Яреми. Ось він по дорозі в Черкаси роздумує: «Козак оживе; Оживуть гетьмани в золотім жупані; Прокинеться доля». Мрії юнака сповнені передчуття національно-визвольного змагання (доля – боротьба). Зауважимо, що ці рядки вжиті не в авторській партії, а так розмірковує вчорашній наймит-попихач, і тому висловлена ним віра в гайдамацтво текстуально і художньо-історично мотивована. Таким чином актуалізується і наступний рядок: «Мов доля карає Вельможного й неможного». Доля – це караюча рука повсталого народу, жорстокого і безпощадного у своєму праведному гніві. Не випадково на тлі зображеного перед читачем постає Ярема, котрий «Мов скажений, мертвих ріже, Мертвих віша, палить». Така модель поведінки персонажа не аналогічна до канонів романтичного індивідуалізму. Герой вливається у середовище гайдамаків і живе їх помстою і долею.

«Гайдамацька» лінія життя Яреми періодично перетинається з «інтимною». Палке кохання до титарівни Оксани, намагання звільнити її від рук конфедератів динамізують сюжет і відбиваються на характері та вчинках героя, а також – трактовці образу долі. Скажімо, якщо в гайдамацьких роздумах превалюють аналогії з національно-визвольними устремліннями, то в контексті інтимних фрагментів твору поетика образу долі типологічно поріднена з традиційно романтичними «думками». Ліричний монолог Яреми, що починається словами «Нащо мені врода, Коли нема долі, нема талану» (розділ «Титар»), ніби повторює мотиви двох ранніх ліричних віршів «Тяжко, важко в світі жити...» і «Нащо мені чорні брови...». Як і ліричний герой першого твору, Ярема акцентує на соціальних причинах упослідженої сирітської долі:

Я тобі не пара; я в сірій свитині,

*А ти титарівна. Кращого вітай, –
Вітай, кого знаєш... така моя доля.*

Поетична опозиція (краса є – долі немає) повторює образні елементи з іншого вірша-«думки»: «Нащо ж мені краса моя, Коли нема долі?» Повтор безсумнівний, але про тавтологію не йдеться. Доля дівчини фатальна, як і інших героїнь ранніх «думок». Яремі ж доля усміхнеться, бо кохана Оксана не зреклася його, а приходять на побачення. Зустріч закоханих надає нового відтінку образу долі. «Серце моє, зоре моя, Де це ти зоріла» – такими сповненими ніжністю словами звертається козак до дівчини, де «зоря» – це перифраз «долі», що текстуально підтверджує вербальна партія Оксани: «Серце моє, доле моя! Соколе мій милий!» Образ долі уособлює кохану людину, бо навіть у репліці Залізняка, адресованій Яремі, («Найдеш долю... а не найдеш... Рушайте, хлоп'ята»), стає смисловим паралелізмом (доля – це Оксана), поглиблений далі словами Яреми: «Доле моя! Серце моє! Оксано! Оксано!» (розділ «Червоний бенкет»). Така варіативність образу долі в інтимному аспекті притаманна й іншим раннім творам: «Катерина», «Тополя», «Мар'яна-черниця», «Слепая».

Поетичний словник «Кобзаря» не позначений багатством лексичного арсеналу. Ранній Шевченко використовує порівняно невеликий словниковий запас, постійно звертається до апробованої лексики, що віддзеркалює стиль його думок і почуттів, проте не йдеться про стилістичну монотонність. Лейтмотивні образи виявляють можливості модифікацій і емоційних відтінків поетичного слова, сугестії і яскравості естетичного впливу. Сказане стосується не тільки проаналізованих нами персонажного та медитативного образів, але й пейзажних, яким, здавалося б, така функція притаманна менше. Звернімося до образу моря, традиційного для поетів-романтиків, в образному світі котрих море здебільшого виражає стихію та асоціюється з байронічною ідеєю свободи.

Подібна інтерпретація образу моря у Шевченка зустрічається не часто і не відразу. Тяжючи до фольклорної традиції метафоризації слова, він періодично використовує фразу «грає море», змінюючи її синтаксис лише варіативно: «грає синє море», «там море грає», «Заграло, сказало Синє море», «Грай, море!», «Заграй, синесеньке море» і под. Смысл цієї варіативності не обмежується стилістикою висловлення, бо його контекстні зв'язки засвідчують розгалуженість змістових значень.

Народно-символічна першооснова дебютних творів виявляється в інтенсивному застосуванні семантико-психологічного паралелізму. В «думці» «Тече вода в синє море...» рядок «Грає синє море» є структурним елементом цього художнього прийому і за аналогією співвідноситься з душевним конфліктом козака, котрий шукає дорогу із чужини додому. Звучання образу сповнене суму і безнадії, домінують елегійні інтонації.

Послання «На вічну пам'ять Котляревському» Василь Шубравський відносить до жанру елегії, проте це «не виключає окремих мажорних інтонацій, продиктованих вірою в силу і життєвість творчості Котляревського» [5, с.202]. Мажорним акордом озвучена і традиційна фраза «там море грає», бо персоніфікує патріотичні почуття автора:

*... там море грає,
Там сонце, там місяць ясніше сія,
Там з вітром могила в степу розмовляє,
Там не одинокий був би з нею й я.*

Поет з далекого Петербурга мисленево переноситься на батьківщину – і зникає відчуття самотності, тому анафора «там» створює атмосферу інтимності. Вражає гармонійно точне використання образних елементів: «море грає», «місяць ясніше сія», «з вітром могила в степу розмовляє», і тільки сонце не потребує додаткових смислових акцентувань. Сонце – воно завжди сонце. Емоційна зосередженість на художніх деталях випромінює життєву конкретність ліричних переживань поета.

Образи моря і степової могили в їх текстуальній співвіднесеності висвітлюють окремі грані розуміння Шевченкового історизму. Коли у вірші «На вічну пам'ять Котляревському» вони виконують однакові стильові та змістові функції – є конкретними атрибутами-реаліями рідної землі, то в рядках «Мовчать гори, грає море, Могили сумують» («Тарасова ніч») їх контекстно-сміслова семантика цілком відмінна, на що читача орієнтує антонімічна пара: мовчать – грає. Звично образна асоціація *гори – могили* і в українських романтиків, і в Шевченка трактовано як символ козацької слави, тому картина граючого моря відтворює нетлінний дух історичної пам'яті, що зберігає виразні стимулюючі ідеологеми: пробуджувати серед людей людську гідність, тому наступний рядок «А над дітьми козацькими Поганці панують» є текстуально мотивованим.

У дискурсі історичних ремінісценцій Шевченка поглиблені мотиваційні чинники поведінки Перебенді з однойменного твору. Спілкування кобзаря з морем зумовлено його прагненням постійно чути відлуння століть, пізнавати героїчну народну історію. Заслуга Перебенді в тому, що він розуміє голос моря, а от люди, вважає автор, не хочуть чути цього голосу: «Нехай понад морем, – сказали б, – гуля».

Образ граючого моря – лейтмотивний у художній системі Шевченка, з ним митець ототожнює визначальні тенденції власної творчості. У вступі до «Гайдамаків» образ моря введено у контекст-опозицію до реалій салонно-літературного життя. Ось чого хотіли від молодого письменника «письменні» й «дрюковані»:

*Дарма праця, пане-брате:
Коли хочеш грошей
Та ще й слави, того дива,
Співай про Матрьошу,
Про Парашу, радість нашу,
Султан, паркет, шпори, –
От де слава!!! А то співа:
«Грає синє море».*

Юрій Івакін справедливо вбачає тут «сатирико-викривальну скерованість типізації при переводі реальних фактів літературної боротьби на мову художніх образів» [6, с.3], формою естетичної реалізації якої є прийом самовикриття. Останній рядок наведеної ілюстрації став потужним поетичним імпульсом, що вихлюпнувся у крилаті слова: «І твоя громада У сіряках», в яких віддзеркалено мистецьке кредо «мужицького» поета.

Пейзажний образ моря збагачує та урізноманітнює художні та формальні особливості порівнянь, на які так багаті Шевченкові тексти. У поезії «Думи мої, думи мої» митець порівнює Дніпро з морем, співставляючи таким чином близькі за природними характеристиками явища, що, здавалося б, знижує рівень художності образу. Проте, осмислюючи текстуальне мотивування, зауважимо: у вірші рядок «Дніпр широкий – море» вжито після міркувань про минулу козацьку славу і волю. Отже, сакральна для українців ріка теж стає символом історичної пам'яті.

Самобутніми деталями позначено порівняння моря з іншими образними елементами у тих творах чи їхніх фрагментах, у яких безпосередньо відображено події на морі. В історичній поемі «Іван

Підкова» особливу місію має такий персоніфікований зворот-порівняння: «Синє море звірюкою То стогне, то виє». У процесі художньої еволюції Шевченка порівняння все більш тяжіють до предметності та конкретності. Прикметно, що конкретизація образу зумовлена біографічним фактом. Весною 1842 року він пароплавом плыв до Равеля (тепер – м. Таллін) і вперше безпосередньо відчув на собі небезпеку морської стихії. Під час мандрівки і була написана невеличка поема «Гамалія», сюжет якої оповідає про визвольний похід запорожців на Стамбул. У цьому творі картина моря поглиблена конкретно-образними порівняннями і влучними метафорами:

*... застогнав широкий
І шкурою, сірий бугай, стрепенув,
І хвилю, ревучи, далеко, далеко
У синєє море на ребрах послав.
І море ревнуло Босфорову мову,
У лиман погнало...*

Шевченко, пильно обсервуючи реальні факти і явища, створює образи з високим потенціалом художності. У поетиці фольклору, українських романтиків море є тим символічним вододілом, який віддаляє на значні відстані персонажа від рідної землі чи коханої людини. В окремих творах Шевченка («Тече вода в синє море...», «Вітре буйний, вітре буйний», «Тополя») спостерігаємо подібне трактування образу, проте елементи фольклорно-традиційного мислення поета і тут підпорядковані його творчій індивідуальності. У вірші «На вічну пам'ять Котляревському» він «намережив», здавалося б, дещо «парадоксальний» образ моря: «Дивлюся на море широке, глибоке, Поплив би на той бік – човна не дають». Валерія Смілянська зауважує, що це – «символічний образ нездоланної перешкоди, яка реально не існувала» [7, с.79]. Така «парадоксальність» віршової фрази зумовлена конкретною психологічною ситуацією, а отже, і тими чинниками, що визначають рівень художнього психологізму образного світу. Поет уникає традиційного епітета «синє море» чи метафори «море синіє», а використовує влучні деталі («море широке, глибоке», «човна не дають»), що віддзеркалюють стан душі ліричного героя і трагізм його становища.

Таким чином, лейтмотивні образи забезпечують формування індивідуального стилю і водночас є елементами його розвитку. Система повторів в поезії Шевченка засвідчує, що однакові чи подібні образні структури в різних контекстах мають неідентичні смислові

значення і збагачуються додатковими смисловими відтінками. Це забезпечує своєрідність зображальних, ідейних, емоційно-аксіологічних та інтонаційних чинників ранніх Шевченкових текстів.

1. *Шубравський В. Є.* Від Котляревського до Шевченка: Проблема народності української літератури / В. Є. Шубравський. – К.: Наукова думка, 1976. – С. 53.
2. *Манн Ю. В.* Поэтика русского романтизма / Ю. В. Манн. – М.: Наука, 1976. – С. 61.
3. *Бородін В. С.* Поема Т. Г. Шевченка «Катерина» / В. С. Бородін; Упоряд. Ф. С. Кислий // Вогненне слово Кобзаря. – К.: Рад. школа, 1984. – С. 145–156.
4. *Гинзбург Л. Я.* О старом и новом / Л. Я. Гинзбург. – Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1982. – С. 25.
5. *Шубравський В. Є.* Від Котляревського до Шевченка: Проблема народності української літератури / В. Є. Шубравський. – К.: Наукова думка, 1976. – С. 202.
6. *Івакін Ю. С.* Сатира Шевченка / Ю. С. Івакін. – К.: Вид-во АН УРСР, 1959. – С. 30.
7. *Смілянська В. Л.* Стиль поезії Шевченка: Суб'єктна організація / В. Л. Смілянська. – К.: Наукова думка, 1981. – С. 79.

РОЛЬ СИМВОЛІВ У ТЕКСТОВІЙ СТРУКТУРІ «ЖУРНАЛУ» ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Щоденник Т.Шевченка під назвою «Журнал» донині змушує літературознавців замислюватися над такими питаннями: чому щоденник вівся російською мовою? чи розраховував автор на його публічність? що стимулювало саму ідею щоденника? Відповіді на ці запитання пропонуються у статтях та дисертації Н.Момот, статтях Т.Космеди, В.Шевчука, С.Єфремова, М.Коцюбинської, Ж.Ляхової, монографії російського літературознавця О.Г.Єгорова «Дневники русских писателей XIX века» (2002). Наше дослідження має на меті показати композиційно- та текстоорганізуючу роль символів і снів як вербальної проєкції «індивідуального несвідомого» в щоденнику Т.Шевченка, а також з'ясувати символізм описаних снів та їхній безпосередній зв'язок із дійсністю.

У передмові до щоденника Т.Шевченка Валерій Шевчук назвав «Журнал» художнім твором, «на мистецькому рівні створеним худож-

нім тілом” [12, с.3]. Щоденник як один із жанрів документалістики найперше розрахований на створення суб’єктивного документального образу – образу свого і своїх сучасників. Але чим вищий мистецький рівень автора, тим йому важче вписатися в умовні канони жанру (для щоденника – це стенографічність, лаконізм оповіді, аргументованість оцінок, документальна образність), і “Журнал” Т.Шевченка – яскраве свідчення сказаного. У текстовій структурі цього щоденника однаково важлива роль як окремих персоналій життєпису генія, так і окремих наскрізних образів-символів. Тим паче, якщо розгортання документальних образів привносить у текст елементи сюжетності, що головним чином стосуються екстравертивного життя автора, то розгортання образів-символів у щоденнику репрезентує інтровертивну перспективу сюжету. Центральні символи тут можна трактувати як своєрідні текстові імпульси, детектори напруги внутрішнього життя поета.

Ведення щоденника Т.Шевченка розпочав на останньому році заслання, в очікуванні звільнення, тому внутрішня напруга записів дуже висока. Вираженням цієї напруги внутрішнього життя у тексті щоденника виступає символ “вітер”. В.Шевчук зазначає: “Напрочуд яскраво подано описи вітрів, що пов’язано із чеканням звільнення – емоційним вихлюпом...”, “образи вітрів рефренуються, що створює враження величезної напруги очікування” [12, с.4–5]. Основними компонентами символічного значення цього символу є “воля”, “сум”, “журба”, “очікування змін”, “час”. Традиція наповнення образу “вітер” символічним значенням сягає часів давньої літератури.

Із напрямом вітру нероздільно пов’язаний емоційний стан поета. Наприклад, коли вітер побільшав і повернув на норд, стан емоційного збудження автора щоденника був настільки сильним, що він непомітно для себе чотири рази обійшов навкруги фортеці, пройшовши 12 верств і при цьому не відчувши втоми (запис від 19 липня 1857 р.). Напрямок вітру навіть позбавляв Т.Шевченка сну: “Впродовж ночі кілька разів прокидався і спостерігав вітер. Перед світом вітер затих. З надією на його мінливість я заспокоївся і заснув” [11, с.72].

Другим символічним концентром “Журналу” можемо вважати символ “чай”: на це вказує і частотність образу, і його детермінація із записами-роздумами щодо особливостей жанру щоденника, художньої творчості загалом. 30 червня у монотонному житті засланого Шевченка сталася на перший погляд незначна подія. Поет придбав у

недавно прибулого офіцера мідяний чайник. Але ця подія відчутно змінила внутрішнє життя автора записів, їх загальну настроєвість, навіть назва самого процесу “чаювання” замінено на “раювання” («...купив півфунта чаю та фунт цукру і сьогодні вписую до свого журналу пригоду вчорашнього вечора, благословляючи долю, що наділила мене мідяним чайником» [11, с.37]. Придбання чайника і чаювання радикально змінили ставлення Шевченка до свого щоденника. У записі від 12 липня читаємо: “спершу до своїх записок я брався наче до обов’язку, ніби до “пунктиків”, ніби до муштри з рушницею, а тепер, і особливо від того щасливого дня, коли придбав собі *мідяний чайник* (виділення наше. – *A.I.*), журнал став для мене такою ж потребою, як хліб з маслом до чаю” [11, с.59]. З цього часу асоціативна пара “чай – перо” в “Журналі” нероздільні.

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

1) символ натхнення; у щоденнику є свідчення того, що містичну функцію чаю поет пізнав ще у 1846 році, коли спільно проживав із “невтомним віршотворцем” Афанасьєвим-Чужбинським. “Спершу я не міг дотямити, чому мій товариш по ремеслу ніколи не просить склянку чаю з буфету, як це роблю я, а завжди велить подавати самовар. Та коли я пильніше придивився до приятеля, то зрозумів, що він властиво не самовар загадує подати, а натхнення, або підйомну, що зрушує його таємничі сили” [11, с.43]. У одному із записів Шевченко називає чайник «локомотивом», що приводить у рух натхнення, а також вважає невід’ємною частиною свого «Журналу» («мідяний чайник, він став неминуче потрібним для мого журналу, так само, як журнал для мене. Без чайника чи без чаю якось ліниво брався до записування. Тепер, аби тільки налив склянку чаю, так перо саме проситься в руки» [11, с.42–43]. Завдяки символу “чай” у записах вибудовується чітко вмотивований асоціативний ланцюг: “чайник – чай – перо – щоденник”, який включається у смислову тріаду тексту “вітер – чай – щоденник”;

2) символ порозуміння; чаювання у колі друзів віддавна сприймається як найвищий ступінь порозуміння.

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

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

- 1) функцію композиційної і сюжетної організації тексту;

- 2) функцію творення цілісного образу автора (через репрезентацію неусвідомлюваних прагнень думок, бажань);
- 3) функцію філософії мемуарної творчості;
- 4) функцію заміщення (сублімації) неприйнятної дійсності;
- 5) функцію провокативного розвитку сюжету (сон – тлумачення, або текст – “іншотекст”).

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

Описи снів – явище типове для щоденникового жанру. Але, як правило, ці сни виходять із фактів теперішнього. У щоденнику Т.Шевченка снам притаманний контрастний характер, його сни – це спогади досолдатського життя. У тексті проходить подвійна заміна часу: дійсне видається за небажаний сон, а сон – за бажану дійсність. Ми погоджуємося із О.Єгоровим в тому, що сни для Шевченка мали компенсацийний характер. “Вони підтримували психічну рівновагу і послаблювали силу негативних наслідків душевної травми періоду солдатчини” [1, с.112]. Однак ми не можемо погодитися з тим, що ці сни не вимагають символічного тлумачення, тобто “іншотексту” («це неусвідомлені образи, побудовані за аналогією до спогадів. В них немає нічого загадкового, незвичайного, фантастичного. Вони не потребують зусиль для свого тлумачення» [1, с.112]). Адже сам Шевченко надає тлумаченню снів не меншого значення, аніж опису самих снів. Іноді відгадку йому доводиться шукати у соннику сотника Чеганова («Треба буде зайти до сотника Чеганова та подивитися в сонник, що воно віщує, коли насниться “самовольная отлучка” [11, с.46]). Наш погляд на сни в Шевченковому “Журналі” – це погляд на сакральний “текст в тексті”, що вимагає зняття символічного коду. Одразу ж зазначимо, що не всі сновидіння мають символічний під-

текст. Щодо снів символічних ми керуємось в основному такими двома положеннями З.Фрейда: уявлення про те, що образи сновидінь неосмислені і хаотичні, неправильне, і те, з чого зіткане сновидіння, не є “сміслом” сновидіння, він може бути зрозумілим тільки при аналізі [див. 13].

Одним із найпоширеніших символів сновидінь у щоденнику є “церква” або “монастир”. Запис від 29 липня 1857 р: “Наснилися мені Семен Артемовський з жінкою, буцім виходили вони після служби з церкви Покрови... Усе, що тільки дороге серцю, згуртувалося сим разом у моєму сновидінні” [11, с.86]. Або ж: “Снилася церква святої Анни у Вільні, а в тій церкві молилася мила чорноброва Дуня Гусиковська. Се, мабуть, з того, що читав “Королеву Варвару Рудзівилл” (запис від 5 вересня) [11, с.111]. “Наснився мені Межигірський Спас, Дзвонкова Криниця, далі Видубицький монастир” (запис від 18 червня) [11, с.20]. Знаменитий сонник Міллера так декодує символ “церква”: “Церква, що ви побачили вві сні, свідчить про те, що Ви розчаруетесь подіями, яких чекали з нетерпінням. Цей сон означає, крім того, що Ваші перспективи туманні і Вам доведеться довго чекати змін на краще” [5, с.344]. Як побачимо згодом, ці сні виявилися пророчими. А для того, щоб глибше зрозуміти підсвідомий імпульс сну, звернемося до ще одного важливого принципу Фрейда: “не можна аналізувати сновидіння, якщо невідомі асоціації того, хто бачив сон”. Асоціації Т.Шевченка в той час будувалися навколо таких смислових центрів, як “воля”, “чекання”, “невідомість”, “невизначеність”. Чекання визволення стає домінантою всіх емоційних почувань поета, які на рівні “несвідомого” проектується у сні, а на рівні свідомості – у розпачливі рядки щоденника: “Господи, чи настане коли день мого визволення? Чи прийдуть коли до мене такі райські дні, що я отсю сумну, але правдиву хроніку читатиму, як той брехливий сон, як вигадку, котрої ніколи й не бувало?” [11, с.51]. Розчарування очікуваними подіями, і туманність перспектив, пророковані у соннику Міллера, незадовго стали сумною реальністю: довгі дні чекань, незрозуміла затримка у Нижньому Новгороді. Важливо зазначити, що символічне значення “церкви” у снах не збігається з його символізмом в культурі України “за межами сну”. Для свідомості українця “церква” – “символ вічного Бога; спасіння, радості, любові, берегині усього прекрасного; духовного єднання; освіти й культури” [7, с.236].

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

Сни-спогади стосуються насамперед щасливих моментів досолдатського життя Т.Шевченка. І хоча З. Фройд стверджує, що явний зміст і прихований смисл сновидінь не збігаються, сни-спогади у “Журналі” не мають алегоричного, імпліцитного змісту. Дійові особи цих сновидінь – це найкращі друзі, про зустріч з якими щоденно мріє поет: Карл Брюллов, Михайло Щепкін, Пантелеймон Куліш, Семен Артемовський, Микола Костомаров, Василь Лазаревський. Тому одразу знаходиться цим сном логічне пояснення: “Віднедавна почали снитися мені люди і речі, такі любі моєму серці, яких я давно вже не бачу. Мабуть, се через те, що я тепер раз у раз про них думаю” [11, с.47]; або: “Усе, що тільки дороге серцю, згуртувалося сим разом у моєму сновидінні” [11, с.86]. Такі сни-спогади стають для напіввільного, напівув’язненого Шевченка сублімацією небажаної дійсності, допомагаючи витіснити негатив солдатського життя. Тільки одного разу автор щоденника не може знайти своєму сну логічного пояснення, визнаючи непізнаність, незбагненність сфери “несвідомого”, яку називає “капризами нашої природи моральної”. Поету приснився небіжчик Аркадій Родзянко, поміщик, з яким Шевченко познайомився у липні 1845 року, тоді ж і намалював портрет його сина Гаврила. “Який же зв’язок між моїми вчорашніми журливими мріями і тим давно забутим мною чоловіком? Жодного логічного зв’язку, тільки каприз нашої природи моральної. І оракул сотника Чеганова ледве чи вяснить загадку подібних снів. Але про всяк випадок піду подивлюся в те дзеркало сокровених таємниць натури” [11, с.54].

Особливу увагу в “Журналі” Т.Шевченка слід приділити “сновидінням страху”. Ці сни в першу чергу пов’язані зі сферою чужого, неприйнятливого, “іншого”, це сни негативного модусу буття. Час і простір розгортання цих сновидінь – Орська фортеця із надокучливими допитами Дубельта. До цих снів поет закріплює епітети із від’ємною конотацією, називаючи їх “бридкими”, “ганебними”, “огидними”: “Таке, на диво, довге спання закінчилося бридким сновидінням. Нібито Дубельт із своїми помічниками (Попов і Дестрем) у своєму затишному кабінеті перед палаючим каміном марно навертав мене на шлях істинний, погрожував тортурами, а на закінчення плюнув і назвав мене недолюдком. Ледве встиг він вимовити таке миле

визначення, як з'явився в повному мундирі капітан Косарев і, мало не побивши, відчитав мене за те, що я запізнився на муштру. На тому і завершилося се ганебне сновидіння” (запис від 15 вересня) [11, с.120]. Або запис від 3 вересня: “Їв, пив, спав. Наснилася Орська фортеця та корпусний єфрейтор Обручов. Я так налякався отсього паскудного єфрейтора, що з жаху прокинувся і довго не міг заспокоїтися через такий огидний сон” [11, с.109]. Останній сон Шевченко бачить вже на пароплаві “Князь Пожарський”, тобто після звільнення, тому його можна сприймати як звільнення, очищення психіки від страхів минулого. Адже теорія про “сновидіння страху” відноситься до психології неврозів. Тому “страх у сновидіннях – проблема страху, а не проблема сновидінь” (З.Фройд). І тільки одного разу сон про Орську фортецю наповнений двоякими емоціями. Маємо яскравий приклад того, як агресія до пережитого обертається через сон у регресію, сприяючи вивільненню негативних емоцій. У першій фазі сну ця регресія виливається через українську пісню та вечорниці за участю Шевченка, Лазаревського та Левицького у стінах Орської фортеці. Чи не вперше зустрічаємо неспівмірність місця дії та персонажів сну, а також елементи карнавалізації, що представляють позитивний модус дійсності. Цю частину сну авор щоденника називає “солодким”. Проте у другій частині сновидіння через символічний образ жаби домінують агресивні імпульси: “Морфей вдовольнив моє благаання, тільки не зовсім. Він переніс мене до якогось східного міста, утиканого мінаретами, наче голками. На тісній вулиці того східного міста нібито зустрів я ренегата Миколу Еврестовича Писарева в зеленій чалмі і з довгою бородою. А безрукий Бібіков і поруч з ним Софія Гаврилівна Писарева сидять на балконі, вбрані теж по-турецькому... Та тут мені на обличчя скочила холодна жаба, і я прокинувся” [11, с.73]. Символ “жаба” у культурі України наділений подвійною семантикою: це одночасно і “емблема розуму, розсудливості”, і “символ хвалькуватості, завищеної самооцінки, скупості, засіб Божого покарання” [7, с.84]. В українському фольклорі є чимало легенд, де жаба задушила свого сина, призвела до появи бороди в жінки, вп'ялася чоловікові в щоку. У сні Шевченка “жаба” наділена тільки негативним символічним значенням, оскільки головними персонажами сну є “ренегат Писарев із своїм всемогутнім покровителем і зі своєю бездушною красунею жінкою” [11, с.73]. Отже, “сновидіння страху” у щоденнику

Шевченка не мають футуристичного забарвлення, це “сни-спогади”, що допомагають поету вивільнити своє вольове начало.

Описи снів у “Журналі” стають своєрідними актами автокомунікації, провокуючи незвичний діалог “Я - Я”. Авторське “Я” у сні носить абсолютно інший наративний характер – інтенціональний, через що і сприймається поетом як голос оракула. Окрім снів тривоги, наприкінці щоденника зустрічаємо ще один сон футуристичного дискурсу із головною героїнею, акторкою Піуною. Власне, кількість таких снів теж символічна (три), хоча вони моносюжетні, із одним центральним образом-символом жебрачки. Акторка театру Піунова стала для Шевченка під час незрозумілого затримання у Нижньому Новгороді і любовним захопленням, і глибоким розчаруванням. Запис від 22 лютого: “Втретє бачу її вві сні і все жебрачкою. Се вже не внаслідок ролі Антуанети, а й сам не знаю, внаслідок чого. Сьогодні вона привиділася мені брудною, потворною, обідраною, напівголою, і все-таки в українській свитці, та вже не в білій, а в сірій, подертій і замашеній у грязюку. Плачучи, просила подати милостиню і вибачалася за свою нечемність з приводу “Фауста” Губера” [11, с.189]. Сонник Міллера тлумачить образ жебрачки як несприятливий: “Побачити уві сні себе чи когось із своїх друзів в образі жебрака – поганий знак: попереду у Вас багато турбот і прикрощів. Подавати жебракові милостиню – знак того, що обставини складатимуться для Вас препогано і час міняти своє життя” [5, с.94]. Сон Шевченка справдився уже на другий день: “Сон справдився. Вертаючи з пошти, зайшов до Владимірова і почув, що моя кохана Піунова, не діждавшись листа з Харкова, домовилась з тутешнім новим директором театру П. Мирцовим... Ось воно де, моральне убожество, а я боявся матеріального” [11, с.189]. Наступного дня Шевченко дасть ще різкішу оцінку її вчинку: “Погань панна Піунова! Від нігтя до волосини – погань!” [11, с.190]. Як бачимо, сон із символом жебрачки виявився віщим. Це останнє сновидіння у щоденнику поета. Але цим не вичерпуються перспективи сну як своєрідної форми представлення “реального / ірреального”, “бажаного / небажаного”. Тому символічно завершує “Журнал” поезія “Сон” («На панщині пшеницю жала»), в якій через візію сну щасливе майбутнє протиставляється кріпацькій дійсності.

Отже, образи-символи та описи снів у щоденникових записах Т.Шевченка організовують документальні тексти як на рівні сюжето-

творення, так і на рівні композиції. Сни дають змогу поетові вести автокомунікацію, реалізуючи діалог “Я - Я”. Крім того, більшість снів виконують у тексті функцію прогнозування, через центральні образи-символи («церква», «жаба», «жебрачка») ми інтуїтивно передбачаємо майбутній щоденниковий запис (або сюжет), перетворюючись у спів-автора. Наратор у снах стає носієм психологічного стану, дозволяє заглянути у найсокровенніші закутки “несвідомого” (Фройдівського “Воно”). Для літературознавців опис снів у щоденнику Шевченка – це своєрідні дзеркала калейдоскопу, через які незрозумілий хаос фігур майбутнього та пережитого минулого стає впорядкованим та зрозумілим ладом теперішнього, дзеркалом внутрішнього, подекуди несвідомого прояву Шевченкового генія.

1. *Егоров О.* Дневники русских писателей XIX века / О. Егоров. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 288 с.
2. *Кононенко В.* Символи української мови: монографія / В. Кононенко. – Івано-Франківськ: Плай, 1996. – 272 с.
3. *Космеда Т.* “Щоденник” Т. Г. Шевченка як особливий тип автокомунікації / Т. Космеда // Семантика мови і тексту: зб. статей VIII міжнарод. наук. конференції. – Івано-Франківськ: Плай, 2003. – С. 261–266.
4. Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром’як, Ю. Ковалів та ін. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с.
5. *Міллер Г.* Сонник: Тлумачення 10000 снів: пер. з англ. / Г. Міллер. – К.: Школа, 2005. – 384 с.
6. *Момот Н.* Шевченків Щоденник: жанрова гетерогенність як стратегія тексту / Н. Момот // Слово і час. – 2005. – № 3. – С. 20–28.
7. Словник символів культури України / За заг. ред В.П. Коцура, О. Г. Потапенка, М. К. Дмитренка). – К.: Міленіум, 2002. – 260 с.
8. *Трессидер Дж.* Словарь символов / Пер с англ. С. Палько; Дж. Трессидер. – М.: ФАИР-Пресс, 1999. – 448 с.
9. *Ушкалов Л.* Образ сліз у творчості Тараса Шевченка / Л. Ушкалов // Дивослово. – 2012. – №3. – С. 2–8.
10. *Шевченко Т.* Зібрання творів: у 6 т. (вид., автентичне 1–6 томам «Повного зібрання творів у дванадцяти томах») / Редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. / Т. 6: Листи. Дарчі та власницькі написи. Документи, складені Т.Шевченком або за його участю. – К.: Наукова думка, 2003. – 632 с.
11. *Шевченко Т.* Щоденник / пер. з рос. О. Кониського; передм. та пер. віршів В. Шевчука. – К.: Школа, 2003. – 272 с.
12. *Шевчук В.* «Журнал» Тараса Шевченка як художній твір / пер. з рос. О. Кониського; передм. та пер. віршів В. Шевчука // Шевченко Т. Щоденник. – К.: Школа, 2003. – С. 3-10.
13. *Фрейд З.* Толкование сновидений / З. Фрейд. – К.: Здоров’я, 1991. – 384 с.

14. *Goiasewska M.* Poetyka faktu. Szkic z pogranicza estetyki i teorii literatury / M. Goiasewska. – Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Jydi: Zakład narodowy imienia Ossolinskich. Wydawnictwo polskiej akademii nauk, 1984. – 68 s.
15. *Kayser W.* Das sprachliche Kunstwerk / W. Kayser – Tübingen, 1992. – S. 208 – 210.
16. *Kieser R.* Frisch. Das literarische Tagebuch / R. Kieser. – Stuttgart: Huber, 1975. – 166 s.

ПОЕТИКА ПОЕМИ-МІСТЕРІЇ Т. ШЕВЧЕНКА «ВЕЛИКИЙ ЛЬОХ»

У творчому доробку Т.Шевченка поема «Великий льох» та вірш «Розрита могила» займають особливе місце. Написані в дуже короткому проміжку часу, ці твори, що цілком імовірно (таку думку обстоював Юрій Івакін у «Шевченківському словнику»: «Датою закінчення твору (поєми-містерії «Великий льох». – *прим. О.С.*), очевидно, слід вважати 21. X. 1845, оскільки так датовано автограф «Стоїть в селі Суботові», який за змістом є епілогом «В.л.». В альбомі «Три літа» його записано без окремого заголовка безпосередньо після автографа поеми, що єдиний у збірці не має дати. Це дає підставу вважати «Стоїть в селі Суботові» не окремим віршем, а складовою частиною поеми [19, с.108]»), планувалися як єдина літературна річ, а тому «Розрита могила» дійсно могла бути прологом до містерії, яка, до речі, в тому вигляді, який подають різних років видання Шевченкові «Кобзарі», навряд чи є остаточно завершеним художнім текстом. Відомо тільки, що укладаючи збірку «Три літа», Т.Шевченко вписав обидва уривки в її рукопис, а списки-копії «Розритої могили» (у деяких випадках цей вірш знову ж таки не мав назви) й «Великого льоху» при обшуках були вилучені в багатьох кирило-мефодіївських братчиків та близьких до їхнього кола осіб, зокрема у В.Білозерського, П.Куліша, І.Лазаревського, О.Афанасьєва-Чужбинського. Гротескову неймовірність всього змальованого у «Великому льоху» можна вважати характерною рисою тогочасних містерій. Автор тільки відповідними алегоріями дещо завуальовував й переводив гостроту політичних смислів твору з тексту в підтекст, а також отримував можливість легко маніпулювати художнім часом: «Саме жанр романтичної поеми-алегорії дав змогу Шевченкові об'єднати в одному тво-

рі події часів Б.Хмельницького, Петра I, Катерини II, сучасної йому дійсності й навіть майбутнього» [19, с.108]. До речі, художнім часом у період найвищої реалізації своїх поетичних здібностей Т.Шевченко оперував віртуозно. Найкраще, звісно, це проявилось через якихось півтора місяця, якщо зіставляти дати написання, в посланні «І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє», власне, у назві цього твору, написаного у В'юнищах 14 грудня 1845 року.

Об'єднуючи минулий, теперішній і майбутній часи у вічність з допомогою адресування свого послання трьом поколінням українців, поет не тільки досяг ефекту глобального охоплення історії, а й отримав можливість через причинно-наслідкові зв'язки об'ємно подати злети й падіння національного духу, увиразнити складники Божого промислу й людської волі. На сторінках «Киевской старины» в 1882 році були опубліковані нариси М.Білозерського, в яких він згадує враження перших слухачів Шевченкового послання «І мертвим, і живим...», зокрема Василя Васильовича Тарнавського, батька Шевченкового приятеля, теж Василя. Оскільки відповідні слова такою ж мірою, як названого послання, стосуються і «Великого льоху», вважаємо за потрібне зацитувати відповідний уривок: «Загальний зміст цього твору, і особливо ті місця, де йдеться про козацьких гетьманів, яких Шевченко перший зрозумів і виставив у справжньому вигляді, справило на присутніх вражаючий ефект: з цього моменту схиляння перед ясновельможними і трактування їх як героїв-рицарів пропало... Слово Шевченка зняло їх із п'єдесталів і відвело їм відповідні місця» [25, с.501].

Улесливе схиляння перед минувиною й рабське благоговіння перед реаліями теперішнього були зруйновані. Поет змусив своїх сучасників змінити ракурс обсервації історії, замислитися над становищем України, відчувати єдність із її народом. Врешті, руйнувати зайве і віджиле для Кобзаря не було ідеєю-фікс. Скидання з постаментів й зовсім перетрухлявілих вказівників історії могло навіть спричинити до ще більшого занепаду духовних сил нації, якби на місце старого й малоефективного Т.Шевченко не пропонував потужне, здорове, цільне, нове: «У світі зім'ятих і пропитих моральних норм, у світі, де інтелігенцією вважались підмальовані англomanією рабовласники, що бенкетували на очах голодних і почорнілих селян, у світі, де моральна висота і вартість нікого не цікавили або вимірювались чинами,

орденами і мірою відданості «царю й отечеству» – у цьому світі Шевченко повертає смисл затертим і спрофанованим словам: правда, воля, гідність, любов» [13, с.18]. І в «Розритій могилі», й у «Розритому льосі», й у посланні «І мертвим, і живим...» пульсує животворча ідея безсмертя нації, що попри всі втрати не загубила сама себе на стрімких порогах історії.

Арешт Кобзаря не спричинився до знищення тексту «Великого льоху». За свідченням О.Кониського, «містерію, її частини продовжували переписувати й після повернення поета з заслання» й, користуючись саме цими варіантами, сам автор «Великого льоху» та «Розритої могили» в останній період творчості й «поробив окремі виправлення» [24, с.495]. Правда, про точність цих рукописних копій говорити не доводиться: кожна мала свої відмінності, й навіть сам Т.Шевченко їх частково правив. Публікації ж окремих уривків, зроблені О.Кониським, на жаль, теж містили чимало огріхів, що проявлялося навіть у спотворених назвах: «Суботів» – замість «Стоїть в селі Суботові...»; «Три корони» – замість «Три ворони».

Час написання поеми-містерії «Великий льох» припадає на, за висновком Євгена Сверстюка, «рік високого сонця» [13, с.80], тисяча вісімсот сорок п'ятий. Про більш точно про дату написання цього твору веде мову Павло Зайцев у книзі «Життя Тараса Шевченка», де наголошує на тому, що після несподіваного для господаря від'їзду з маєтку поміщика Аркадія Родзянка, приятеля О.Пушкіна й ліберала на словах, а на ділі – кріпосника, що й сам не цурався мордобою і старших слуг привчив грубо розправлятися з молодшими, й це побачив Тарас на власні очі, Шевченко «зараз же, навіть не забравши своїх рукописів, зник із дому, де б'ють людей» [9, с.142] і почав проживати в друзів то в Миргороді, то в Мар'їнському. Поет дуже тяжко переживав чужу кривду, навіть захворів. Шукаючи єдино можливої розради в читанні Біблії, водночас натхненно перетрансформовував свої болючі спогади в геніальні твори, написані в одному пориві: «...За дуже короткий період – якихось два тижні – не уникаючи й товариства і не перестаючи читати, створив тут такі великі речі, як поеми “Єретик”, “Сліпий” і містерію “Великий льох”» [9, с.142]. Основною проблемою, що в той час цікавила Т.Шевченка, виявилася проблема потоптаного братства як у міжнаціональних масштабах, російсько-українських політичних стосунках, так і в середовищі рідного народу.

Слово «зрада» в Кобзаревому лексиконі не звучить надто часто, але підтекстово її страшне значення й фрустраційна сила розгортаються мало не в кожному творі. Кров'ю власних дітей оплакує своє багаторічне добровільне запроданство полякам Іван Гонта (поема «Гайдамаки»); до останніх земних днів спокутує зраду рідному народові Семен Палій (поема «Чернець»), який у Полтавській битві воював на боці Петра I, бо саме його вибір вніс розкол у ряди українців; не можуть знайти посмертний спочинок душі трьох дівчат, що спричинилися до поневолення України, незалежно від того, чи йшлося про не до кінця продумані провідними українськими політиками статті договору Переяславської ради, які спричинилися до втрати Україною державності, чи про невміння зробити вибір на користь Івана Мазепи й протистояти Петру I, чи всього лише про наївну привітність, виявлену Катерині II, яка оглядала щойно приєднані до Росії українські терени під час знаменитої подорожі, організованої Григорієм Потьомкіним, про що згадується в поемі-містерії «Великий льох». Для Шевченка зрадник нічим не кращий від ворога-окупанта, бо він – його перший помічник і прислужник: «Шевченко писав про український народ і про тих зайд, що влаштувалися господарями в нашій хаті, що зневажали наші святині. Його ставлення до них було таке, як і в народу. Що ж тут пояснювати? Нічого дивного і в тому, що своїх яничарів і лакеїв він судив ще суворіше, бо тут була ще й національна зрада» [13, с.48]. Закономірно, що й вибір тем у творчості Кобзаря був ознакою високої національної свідомості.

Врешті, проблема сюжету мала велике значення ще в античні часи. Широко відома історія про те, як художник Протоген на замовлення великого філософа Аристотеля малював його матір. Розплачуючись й визнаючи великий хист портретиста, Аристотель порадив митцеві взятися за увічнення подвигів Олександра Македонського, адже тоді й картини, й їхній автор навіки залишаться в пам'яті нащадків. Та для створення подібних полотен потрібна була геніальна інтерпретація історії, а Протоген вважав за легший і краще оплачуваний труд копіювання пересічної натури, тому в його картинах фігурує якщо не якась Кідіпа, то якийсь Яліс, що про них історія не донесла нащадкам іншої згадки.

Якби Т.Шевченко у виборі тем і сюжетів для своїх творів пішов слідами Нестора Кукольника, Миколи Полевого або ж Марлінського (псевдонім декабриста й письменника Олександра Бестужева –

прим. О.С.), про нього сьогодні пересічний читач знав би стільки ж, скільки про трьох нами вищеперелічених, адже твори цих письменників так і не вийшли за межі «малого часу», власне, не переросли у «великий час» [4, с.350–351] (терміни російського літературознавця Михайла Бахтіна. – *прим. О.С.*), як це успішно сталося, наприклад, з творами О.Пушкіна, М.Гоголя, М.Лермонтова. Й справа тут зовсім не в оцінці критики, любові чи байдужості читаючої публіки. І перша, й друга в цьому випадку не є лакмусовим папірцем геніальності, адже й твори В.Шекспіра в епоху класицизму «вважались потворними, а самого його називали «п'яним дикуном» [5, с.27]. Отже, щоб аргументувати явище короткої й минущої слави творів, які в силу пересічності таланту їх авторів застрягли в «малому часі», повернемося до умовиводів О.Потебні. Аналізуючи роль і місце В.Белінського в російському літературному процесі, видатний український мовознавець повів мову про двояке відношення реципієнтів до поетичних образів, оскільки «несамовитий Віссаріон» дорікав О.Пушкіну, що той узагалі не здатний дивитися на «предмет очима розуму» й у віршах «Чернь» та «Поет» видавав неправду за істину. В цій же праці О.Потебня процитував В.Белінського ще й з тією метою, щоб проілюструвати, як навіть тоді, коли поет не видає свого героя за взірць, герой може стати кумиром: «Марлінський тепер застарів, ніхто його не читає, і навіть над іменем його глумляться; але в 30-х роках він гримів, як ніхто, й Пушкін, на думку тодішньої молоді, не міг йти в жодне порівняння з ним. Він не тільки користувався славою першого російського письменника; він навіть – що набагато складніше й набагато рідше трапляється – до якоїсь міри наклав відбиток на сучасне йому покоління. Герої à la Марлінський зустрічалися всюди, особливо в провінції і особливо між військовими й артилеристами; вони говорили, переписувалися його мовою; у соціумі були похмурі, стримані – «з бурею в душі і полум'ям у крові», як лейтенант Белозор у «Фрегаті «Надія»; жіночі серця поїдалися ними. До них прилипло тоді прізвисько «фатальний». Тип цей, як відомо, зберігався довго, до часів Печоріна» [12, с.415]. Зберігався, отже, до написання М.Лермонтовим роману «Герой нашого часу» й виведення цим автором трагічного образу «зайвої» людини в суспільстві, але ж таки не зберігся назавжди, як це маємо з героями О.Пушкіна й М.Лермонтова. Та й героїв Тараса Шевченка, до речі, – теж.

Геніальність керує пером, помислами й уявою видатних митців. Часто-густо вони беруться за нібито завідомо непрохідні теми, як, наприклад, тема Коліївщини, все-таки феноменально розгорнута в Шевченкових «Гайдамаках», чи тема жінки-покритки в його ж поемах «Катерина» й «Наймичка». І, знову ж таки, першопричиною успіху виявляється не стільки благодатний для сприйняття читачами сюжет, скільки талант, авторська позиція, передана через почуття й відчуження, а також емоції і сила уяви, адже створюючи художній текст, поет оптимально використовує не тільки власні творчі здібності, а й застосовує всі ресурси своїх душевних переживань. Це означає, що опосередковано, через твір поет змушує хвилюватися й переживати всіх потенційних читачів свого твору, перейматися становищем героя, подією, явищем так, наче від цього залежить значно більше, ніж від реальних для читача обставин. Ще Г.Гегель як приклади подібного явища наводив вірші Гете «Лісовий цар». «Барабанщик», «О шибенице, ти високий дім». Водночас поет – не художник з палітрою і пензлями. Самого зору для розуміння ним змалюваного словами читачеві мало. Уява поета завжди активізує уяву реципієнта, хвилює, заставляє його переживати. Недарма Й.-В.Гете писав, що то тільки спершу видається, ніби Шекспір працює для очей імовірних глядачів. Насправді, він діє в основному через слух: «У його п'єсах відбувається те, що легко собі уявити, більше того, що легше уявити, ніж побачити» [7, с.411]. Під час читання Шевченкових творів завжди маємо щось дуже близьке до цього явища.

Якщо взяти до уваги, що «Розрита могила» могла бути написана як епілог до «Великого льоху», то варто звернути увагу на те, що в обох цих творах ідеться про археологічні розкопки, як ключовий момент сюжету, а Т.Шевченко їх бачив на власну очі, причому неодноразово, особливо здійснюючи подорож рідними теренами й збираючи матеріали для альбому «Живописна Україна». На жаль, у переважній більшості йшлося не про пошуки археологічних цінностей, а про вилучення золота й срібла, так потрібних спустошеній війнами царській казні. Після подібних розкопок на місці давніх святинь часто-густо залишалися тільки ями й невпорядкована територія.

Повертаючись із заслання і в Астрахані шукаючи бодай якогось читива для своєї спраглої душі, у публічній міській бібліотеці Т.Шевченко натрапив на перший номер журналу «Русский вестник» за 1856 рік, а в ньому – на статтю про розкопки Савур-могили. Шевченків

запис у «Щоденнику» від 13 серпня 1857 року вражає непідробним боєм і гірким здогадом поета про те, які руїни залишилися на місці розкопок: «Я люблю археологію. Я поважаю людей, що присвятили себе цій таємничій матері історії. Я цілком визнаю користь таких розкопувань. Але краще б не розкопували нашої славної Савур-могили. Дивна і навіть смішна прив'язаність до безмовних, нічого не розповідаючих курганів. Цілий день і вечір я співав:

*У степу могила
З вітром говорила:
«Повій, вітре буйнесенький,
Щоб я не чорніла» [30, 103].*

«Розрита могила» – звісно, не Савур-могила, бо до її розкопок на час написання вірша ще мало минути одинадцять років, проте образ-символ розритого козацького поховання в цій поезії уособлює розграбовану й понівечену, за висновком Т.Шевченка – «сплюндровану», бездержавну Україну. За умови, що вірш «Розрита могила» міг бути епілогом до всієї поеми-містерії, цьому твору треба приділити особливу увагу, адже «функція експозиції – демонстрація тем та їх співвідношень, зав'язка дії» [18, с.35]. Крім того, образ Богдана Хмельницького в названій поезії вступав у протиріччя як із фольклорними уявленнями про гетьмана Богдана, так і з офіційною оцінкою приєднання України до Росії. Іван Басс наводить цитату В.Белінського: «Богдан Хмельницький був герой і велика людина в повному розумінні цього слова. Багато в історії Малоросії характерів сильних і могутніх; але один тільки Богдан Хмельницький мав водночас і державний розум, освітою він стояв незмірно вище за свій хоробрий, гульливий і простодушний народ; він був великий воїн і великий політик» [3, с.21]. Закономірно, що «неістовий» російський критик такою високою похвалою вірнопіддано виконував роль надійного слуги режиму.

Художні засоби «Розритої могили» й «Великого льоху» несуть важливе логічне й етичне навантаження. Могила «начетверо розкопана» [27, с.170], тобто на минувшину покладено хрест, історія вмерла вдруге, цього разу, як здається її осквернителям, вже назавжди. Саме з цієї причини персоніфікована мати Україна заходиться похоронним плачем, і це сльози й за тяжкою роботою на будівництві Петербурга, й у воєнних походах замордованими синами, й за втраченими багатствами та природною красою («Дніпро, брат мій, висихає» [27, с.169]), й сльози-розпач над появою «перевертнів», «недо-

людків», що підростають і допомагатимуть окупантам «матір катувати» [27, с.169], причому першим серед відступників в уяві України постає Богдан Хмельницький, жаль і зневага до якого, як до призвідці всіх існуючих російських утисків і національних бід, такі великі, що Україна відводить Хмельницькому цілий монолог-прокляття:

*...Ой Богдане!
Нерозумний сину!
Подивись тепер на матір,
На свою Вкраїну.
Що колишучи, співала
Про свою недолю,
Що, співаючи, ридала,
Виглядала волю.
Ой Богдане, Богданочку,
Якби була знала,
У колисці б задушила,
Під серцем приспала... [27, с.169].*

Загалом, і суто авторське ставлення до Богдана Хмельницького не краще. У віршах «Чигрине, Чигрине...» – більшою мірою на підтекстовому рівні, а в поезіях «За що ми любимо Богдана?» та «Якби-то ти, Богдане п'яний...» цілком зримо – прослідковується й Шевченків осуд, й гірке дорікання, й навіть об'єктивно-негативне осмилення того, що мало збутися й настати, але через недалекоглядність старого гетьмана пішло прахом.

І якщо у вірші «Розрита могила» зруйноване й осквернене поховання не має прив'язки до якогось конкретного географічного місця, то в містерії «Великий льох» похмурий образ могили опосередковано – власне, через символ домовини – асоціюється з церквою, в якій було поховано Богдана Хмельницького, але, як акцентує автор, там знаходиться не тіло мертвого Хмельницького, а ним занапащена, живою похована вбога сирота Україна:

*Стоїть в селі Суботові
На горі високій
Домовина України
Широка, глибока...
Отак-то, Богдане!
Занапастив еси вбогу
Сироту Украйну! [20, с.233].*

Як відомо, є дві версії причини смерті Богдана Хмельницького: 1) від отруєння, 2) від інсульту. З місцем поховання гетьмана теж далеко не все однозначно. Історики сходяться на думці в одному: помер гетьман 27 липня (6 серпня за новим стилем) 1657 року у своїй резиденції в Чигирині. За нібито усним заповітом Хмельницького, його забальзамоване тіло поховали поруч із прахом старшого сина, Тимофія Хмельницького, аж через місяць по смерті при величезній кількості народу після великої кількості промов і гарматних пострілах у селі Суботові в збудованій самим гетьманом кам'яній Ільїнській церкві. З Чигирини до Суботова, а це трохи менше десяти кілометрів, тіло покійника спочатку везли на козацькому похідному возі, а коли під'їхали ближче – вже несли. На думку історика Михайла Грушевського, після похоронного обряду тіло Богдана Хмельницького зберігалось в родовому склепі Михайлівської церкви в Суботові, а в Ільїнській церкві, очевидно, був похований хтось інший. Історик Орест Субтельний погоджувався з М.Грушевським, що домовину гетьмана осквернили. Бажаючи відімістити колисці народного бунту, в історії відомого як хмельниччина, поляки палили, грабували, знущалися з українців не лише за сказане слово, а й навіть за позирк очей, якщо він їм не сподобався. У 1664 році Стефан Чарнецький наказав розкопати могилу Богдана Хмельницького й порозкидати його останки, а Ільїнську церкву спалив. Але існують також народні перекази, що після осквернення домовини Б.Хмельницького поляками місцеві селяни перепоховали тіло гетьмана або на кладовищі біля Ільїнської церкви, або в якійсь печері. Ймовірно, це було зроблено старостою гетьманської розвідки Лавріном Капустою, що невдовзі постригся в ченці Миколаївського монастиря (ця обитель була розташована в селі Медведівка поблизу Чигирини, а зруйнували її більшовики у 30-х роках ХХ ст.). За іншою версією, поляки спалили тіла Богдана Хмельницького та його сина Тимоша, а попелом зарядили гармату й вистрелили, щоб і сліду від них не залишилося. Проте факти реальної історії та їхнє висвітлення в художніх творах – це різні речі. Ще Микола Чернишевський наголошував, що мистецтво водночас і відтворює дійсність, і виносить їй вирок [16, с.30], а історія тільки збирає факти й повчає ними.

Твори Т.Шевченка «Розрита могила» й «Великий льох» у ХХ ст. в материковій Україні були негласно забороненими, а Шевченкові «Кобзарі» окремих видань виходили навіть без цих текстів. Законо-

мірно, що й радянські літературознавці не ризикували їх навіть згадувати.

Тим часом ще Михайло Драгоманов у праці «Шевченко, українофіли і соціалізм» дав оцінку «Великому льоху», навіть підкреслив, що Т.Шевченко у цьому творі вважає Хмельницького ворогом України. Алегоричні образи «Розритої могили» й «Великого льоху» цей дослідник не зрозумів, тому писав, що їхній автор «зійшов тут на противну поезії алегорію» [11, с.80]. Передмову до «Великого льоху» Т.Шевченка та коментарі до цього тексту зробив Василь Сімович, публікуючи їх окремою книгою у Відні в 1915 році. Приділяв «Розритій могилі» й «Великому льоху» велику увагу шведський слов'янознавець Альфред Єнсен (1859–1921 рр.), який спеціально вивчив українську мову, щоб читати в оригіналі Кобзаря, перекладав його твори шведською і навіть написав вагому книгу – монографію «Тарас Шевченко. Життєпис українського поета» (1916). Цілком слушним є аналіз «Розритої могили» й «Великого льоху», зроблений Богданом Лепким. Цей автор об'єктивно визначив причини появи названих художніх творів: «Найчільнішим твором 1845 р. є «Великий льох». Як у «Сні» дає нам Шевченко поетичний образ своєї поїздки з України в Петербург, так «Великий льох» є вислідом того перебування поета віч-на-віч з українською старовиною, того оглядання й малювання руїн і могил, того дотику його теплої руки до зимної, трухлої домовини, в якій похована наша минувшість» [11, с.71].

На відміну від М.Драгоманова, Б.Лепкий не вважає алегоричні образи несумісними з ліричним текстом. Цей літературознавець торкається й архітектоніки «Великого льоху», причому називає композицію Шевченкового твору досконалою й порівнює будову «Великого льоху» з вертепною скринькою, оскільки наприкінці ісправник розганяє всіх дійових осіб, як це робить Смерть у різдвяному вертепі. Водночас Б.Лепкий зауважує і суттєву відмінність «Великого льоху» від вертепної скриньки, адже «Шевченко у своєму вертепі, побудованому біля суботівської церкви, не посуває ляльками, виструганими й прибраними на подобу реальних людей, а тільки орудує алегоріями: три душі, три ворони, три лірники» [11, с.74]. Ключем для інтерпретування «Розритої могили» й «Великого льоху» Б.Лепкий вважає символ церкви-домовини, під яким «треба розуміти Переяславську раду»: «Поет немов боїться, що його містерія не досить зрозуміла, і тому... висловлює свою політичну думку. Для нього церква, яку збу-

дував Хмельницький в Переяславському договорі, – це церква-домовина, гріб України... Але Шевченко вірить, що тая церква-домовина, себто Переяславський договір, розвалиться і що з-під неї встане вільна, самостійна Україна, яка розвіє тьму неволі, засвітить світ правди і дасть спромогу своїм дітям помолитися на волі» [11, с.75].

Закономірно, що зі страхітливого, метафізичного образу такої церкви бере початок ще похмуріший образ «великого льоху», власне, мало не потойбічного підземелля, в якому, виявляється, Б. Хмельницький заховав не скарби, як це припускають офіційно призначені російські шукачі легкого збагачення, а наглухо зачинив, поневолив, ув'язнив волю, «свідомість національної самостійності» [11, с.76]. Тим часом образ Б.Хмельницького, на думку Б.Лепкого, аж ніяк не може вважатися Шевченковим ворогом, на чому наголошував М.Драгоманов, бо Шевченко «критикував тільки нещасливий крок батька Богдана, його Переяславську угоду, але він не міг забути його перемог, його великих визвольних змагань» [11, с.80]. Вступає Б.Лепкий у суперечку з М.Драгомановим й аналізуючи одне з найтемніших місць «Великого льоху», власне, образ «нового Гонти», якого М.Драгоманов називав «ясним сепаратистом», тобто найяскравіше вираженим вождем, який остаточно відірве Україну від Росії і унеможливить на перспективу будь-який колоніальний гніт.

Перший розділ «Великого льоху» називається «Три душі». Уявлення про душі праведників, які живим людям являються в образах білих пташок, належить до фольклорних вірувань. Крім «Великого льоху», білі пташки у творчості Т.Шевченка присутні й у поемі «Сон». У цьому творі вони уособлюють душі українських козаків, насильно загнаних на будівництво Петербурга й загиблих від непосильної праці та ностальгії за рідним краєм. Їхні душі на метафізичному рівні зв'язані з посмертною іпостассю Петра І, від неситих очей якого душі козаків збираються на Страшному Суді закривати самого Бога. Отже, засновника Петербурга Тарас Шевченко прирівняє до Антихриста, про що в тексті сказано прямо:

*...Дивлюся я:
Біла хмара криє
Сіре небо. А в тій хмарі
Мов звір в гаї виє.
То не хмара – біла пташка
Хмарою спустилась
Над царем тим мусянджевим*

*І заголосила: «І ми сковані з тобою,
Людоїде, змію!
На Страшному на Судищі
Ми Бога закриєм
Од очей твоїх неситих.
Ти нас з України
Загнав, голих і голодних,
У сніг на чужину
Та й порізав; а з шкур наших
Собі багряницю
Пошив жилами твердими
І заклав столицю
В новій рясі. Подивися:
Церкви та палати!
Веселися, лютий кате,
Проклятий! Проклятий! [28, с.189].*

Особливий різновид метафори – синекдоха, що передбачає вживання множини замість однини й навпаки («біла пташка / Хмарою спустилась» – тобто згряя пташок, незліченна їх кількість) – не тільки підкреслює величезні українські втрати в епоху Петра І, а й однозначно засвідчує, що йдеться про чоловічі душі – душі воїнів: захисників і оборонців, які готові виконувати свою місію й після смерті. На відміну від таких свідомих і здатних на доленосні вчинки, білі пташки в містерії «Великий льох» – це душі або зовсім молоденьких дівчат, або навіть дівчаток (остання – взагалі немовля). Уже з цієї причини вони нездатні ні на оборону чогось святого й високого, ні на усвідомлення своїх земних вчинків. Гріхи трьох білих пташок – незумисні, випадкові. Богдан Лепкий так тлумачить ці образи-символи: «...Три душі – це гріхи трьох поколінь українського простонароддя. Чому ж поет вибрав три душі дівчат, а не мужчин? Тому, що народ прогрішився не в вік своєї мужеської зрілості, а, так сказати б, жіночим розумом навіть (через свою неосвіченість, немов у дитячому віці» [11, с.76].

Вважаємо, що мислеформа «дитячого віку» у трактуванні історичного періоду, в якому діють три душі, дуже доречна. Вік держави дуже подібний до віку людини, тільки має значно ширші часові параметри. Щойно народжена Україна як держава не може володіти тими політичними й економічними зв'язками з іншими країнами, з перших днів мати відрегульований апарат управління й високу свідомість

«провідної верстви» [31, с.18–19] такою мірою, як це притаманно державам, що вже давно склалися, сотні років є самостійними й незалежними. «Пробуксовування» національної ідеї в новостворених державах завжди дає шанс їхнім недоброзичливим сусідам, особливо якщо йдеться про колонізаторську політику останніх, підірвати устої, задушити новостворену країну в сповитку. Проте у «Великому льоху» Т.Шевченка персоніфіковані, так би мовити, три України при різних гетьманах до або після скасування Гетьманату подані не в процесі дорослішання, іншими словами – в еволюції, а в регресі, змаленні, здитиненні. Таким чином поет наголошує, що з кожним наступним чільником Україна все більше занепадає, втрачає риси окремішньої держави, а заодно – можливість себе захищати.

Степан Смаль-Стоцький у праці «Великий льох» першу білу пташку, що при житті була дівчиною на виданні Прісею, яка виросла при гетьманському дворі Богдана Хмельницького й гралася з його старшим сином Тимошем, трактує як Україну часів проголошеної гетьманом Богданом української державності. Закономірно, що всі до неї «залицялись / І сватати стали» [20, с.222], тобто з такою Україною Європа готова була підтримувати партнерські стосунки. Проте абсолютна довіра до правильності рішень старого гетьмана, небажання й невміння мати свою думку, покірність, довірливість України часів Переяславської ради призвели до того, що всі ці риси (образно кажучи, живлюща вода) перетворилися у воду мертву: «Присяга Москві стала «волі нашої отрутою», це та клята вода, що все на Україні отруїла. Гріх Богданової України той, що вона віддалася Москві і з резигнацією прийняла переяславську присягу. Несвідомість змісту, наслідків і ваги такої події, як Переяславська умова («а того й не знала, що він їхав в Переяслав Москві присягати»), не може звільнити від відповідальності нікого з тих, що рішали тоді про долю, про «одруження» України» [14, с.257–258].

Закономірно, що нерівний, кабальний шлюб перетворив Україну в наймичку, безправну невістку на своїй споконвічній території, у власній хаті. Наступна персоніфікована Україна – це вже рабиня з пелюшок, адже як сама визнає, «всякому / Служила, годила» [20, с.223]. Рабський дух українського поспільства, що його небезпідставно остерігався Іван Мазепа, тому й не міг бути відвертим не тільки з народом, а й з великою частиною власної старшини, призвів до того, що мазепинська Україна напоїла коня Петру I, тобто стала на його

бік, як тільки такий приклад подав Семен Палій (у поемі «Чернець» Т.Шевченка цей історичний герой спокутує свою вину в монастирі, хоч насправді Семена Палія розірвало гарматне ядро ще під час бою під Полтавою. – прим. О.С.), повернений російським царем із заслання в Сибіру, й побажала саме Петру I під Полтавою перемоги знову ж таки з тієї причини, що бажала перемоги Семенові Палієві, якого Іван Мазепа колись руками Петра I усунув як конкурента на гетьманську посаду. Доля цієї України трагічна, бо, як наголошує С.Смаль-Стоцький, наслідки її зради страшні: «1) Сестра, мати – зарізані. Сестра – це уособлення вірної Мазепі України. Мати – це уособлення Гетьманщини в цілості, матері обидвох сестер. 2) Лишилася жити тільки зрадниця, її «пустили москалям на грище», себто Гетьманщину по невдачі Мазепи віддано на поталу москалям. 3) «бабуся, що осталась на тій пожарині» (Батурина), та, що «мене привітала / В безверхій хатині», що поховала зрадницю й сама «вмерла / Й зотліла у хаті», – це образ бабусі обох сестер, отже, України, яку почав будувати Богдан Хмельницький ще до Переяславської угоди. Вона після Андрусівського договору притулилася у Гетьманщині у Мазепи» [14, с.258].

Якщо належно заглибитися у трактування символу України (чи кількох Україн. – О.С.), стає зрозуміло, що жодна з них не мала ні своєї волі, ні далекоглядності, ні свідомості. Несприятливі історичні умови гальмували як фізичний, так й інтелектуальний ріст державного потенціалу. На думку С.Смаль-Стоцького, третя Україна у «Великому льоху», що теж стала білою пташкою, – це Україна «малоросійська». Вона народилася після скасування Гетьманщини й зруйнування Запорозької Січі, а тому ще (чи вже. – О.С.) й не говорила, тільки плакала від безсилля й голоду, що справді мав місце в тогочасній історії й за масштабом штучного геноциду дорівнював голодомору в 1932–1933 роках, бо охопив степову і центральну Україну саме після того, як Григорій Потьомкін здер з її мешканців непосильні податки, щоб зробити подорож вельможної коханки українськими теренами якомога пишнішими й багатшими. Прикрашена золотом галера, якою пливла Дніпром Катерина II, золотом шитий розкішний одяг її свити й прислуги мали би викликати в ограбованій Україні ненависть, але в силу наївності, довірливості, незнання, неусвідомлення небезпеки для себе, малолітства, в тексті твору – немовлячого розуму – колись повноцінна (доросла) козацька волелюбна держава

«глянула, усміхнулась», тобто зустріла ворога привітно, про що дуже швидко гірко пожаліла:

*Чи я знала, ще сповита,
Що тая цариця –
Лютий ворог України,
Голодна вовчиця!.. [20, с.224]*

Основні історичні моменти в долі української державності вибрані Т.Шевченком не випадково, адже і в добу Хмельницького, й у момент Полтавської битви, й у часи зруйнування Запорозької Січі та прирівнення Катериною II козацької старшини до російського дворянства, запровадження кріпацтва й наділення вчорашньої козацької верхівки кріпацькими душами з учорашніх соратників, січових братчиків і навіть реєстрових козаків – все могло скластися по-іншому, якби національна свідомість і гідність узяли верх над панікерством і користолюбством. З цієї причини С.Смаль-Стоцький підсумовує: «Поет вибрав три найважливіші фази з історії українського народу та його боротьби за власну державність і показав у яскраво освітлених образах увесь політичний нерозум («недоуми занастили Божий рай»), усі тяжкі провини відповідальних провідників народних, що не зуміли оцінити ваги історичних подій, не мали ясної провідної мети перед очима» [14, с.259]. Водночас цей літературознавець не вважає щасливе майбутнє України запропашеним навіки: воно можливе й досяжне, хоч дуже тяжким шляхом, великою жертвою (у тексті твору йдеться про небесну мітлу (комету. – *О.С.*) над Києвом, як про Вифлеємську зірку, а над Дніпром і Тясмином у напрямі Чигирини стогне земля, провіщаючи нові випробування).

Розділ «Три ворони» потребує особливих коментарів. У слов'янському фольклорі ворон (ворона) – це завжди символ зла, смерті. Й хоча Т.Шевченко при написанні «Великого льоху» не компілював поему «Дзяди» А.Міцкевича, навіть не запозичив з неї жодного елемента композиції, сюжету або символіки (хіба що – образи покутуючих душ), Шевченкові три білі пташки несуть інше ідейне й художнє навантаження, то все-таки образи трьох відьом з твору польського класика своєю жовчною зловісністю перегукуються з образами трьох ворон: «Ті ворони, – на думку Б.Лепкого, – це неначе злі демони трьох слов'янських народів [11, с.77]». Польська ворона є сукупним гріхом Речі Посполитої. Вона хвалькувата, розтринькує казну, легко-важно прогулює власну державу по закордонах:

Я в Парижі була

*Та три злоті з Радзивілом
Та Потоцьким пропила [20, с.224].*

На рівні підтексту стає зрозуміло, що йдеться не про три золоті монети, а три поділи Польщі, за які Росія щедро заплатила впливовій шляхті, остереігаючись нових повстань, які хоч і відбувалися, але не настільки потужно, щоб загрожувати Російській імперії.

Російська ворона у поемі-містерії «Великий льох» п'яна, про що свідчить її беззмістовна пісенька, яка починається словами: «Через мост идет черт...». Вона чваниться історією Російської імперії, але зі змісту похвалень випливає, що такими фактами гордитися не випадає. Та й інформація, яку обговорюють Шевченкові ворони біля Суботова, крамольна. Врешті, український поет не міг не усвідомлювати, що вже за одну тільки фразу:

*И я таки пожила:
С татарами помутила,
С мучителем покутила,
С Петрухою попила
Да немцам запродала [20, с.227],*

– наведену в поемі-містерії як монолог російської ворони, можна було негайно опинитися в тюрмі, на засланні чи в армії, що виявилось б ще жахливішим, адже царська Росія часів написання цього твору була не тільки тюрмою народів, а й державою великої кількості цензур і напівбожевільних заборон. Наприклад, коли жителі Петербурга поскаржилися Миколі І на поліцію, яка допускає, що в негоду візники деруть зі своїх клієнтів подвійну плату, цар оскаженів, адже в його розумінні невдоволення поліцією розцінювалося як невдоволення владою. Цензур у Росії існувало декілька: загальна, військова, духовна, іноземна, газетна, вчительська, жандармська, а над цими всіма органами нагляду здійснював суворий контроль «Верховный негласный комитет». Щоб не бути голослівними, ведучи мову про функції літературної та історичної цензур, згадаємо тільки, що під категоричні заборони підпадали будь-які згадки про добу Івана Грозного та його особу. Коли ж Осип Бодянський як секретар Московського історичного товариства з величезними труднощами в 1867 році домігся видання книги «О государстве Русском» Джайлса Флетчера, англійського письменника й посла в Росії в 1588–1589 рр., в якій йшлося про жахливі порядки в Росії в часи царювання І.Грозного, книгу не тільки негайно вилучили з продажу, а й жорстоко покарали призвідцю видання: «Професора Бодянського заслали в Казань» [11, с.91]. В іншій

історичній праці заборонили цілий абзац, оскільки у ньому йшлося про те, що в Сибіру їздять на собаках, а це можна було розцінювати як відсталість. Мав величезні неприємності видатний російський історик Сергій Соловйов, який тридцять років працював над багатотомною «Історією Росії», довівши її опис до 1774 року, й завжди старався не відступати від істини, яка, як виявилось, не тільки не була потрібною Миколі I, а навіть вважалася шкідливою.

Стосовно художньої літератури, то досить згадати слова тогочасного царського міністра, графа Сергія Уварова: «Хочу, щоб літературний процес зупинився. Хоч відпочину!». Коли помер Олександр Пушкін, цензура заборонила друкувати в газетах некрологи й узагалі згадувати про цю подію, аргументуючи це так: «Хіба ж Пушкін був генералом або міністром?», а генерал Леонтій Дубельт, начальник штабу Корпусу жандармів й управляючий III відділом Власної Його Імператорської Величності канцелярії, взагалі унеможливив друк творів російського генія після його смерті: «Нащо? Пощо? Досить тієї погані надрукували за його життя!» Цар же мав ще ортодоксальнішу позицію, порівняно з власними вірнопідданими служаками, й на літературу, й на науковий прогрес, і на культурний розвій. Прочитавши прохання дозволити ще один часопис, Микола I вибухнув гнівом: «Уже існуючих забагато!», а на прохання професора-історика Тимофія Грановського дати дозвіл на друк «Ежемесячного обозрения» прийшла від царя лаконічна відповідь: «Не нужно» [11, с.91]. У часи Миколи I було конфісковано з церковних книгарень і знищено чимало біблійних книг російською мовою, бо цар вважав, що ці книги мають право читати лише священики, для всіх інших вони небезпечні й шкідливі: «У Петербурзі спалено на вогнищі десятки книг Нового завіту й Псалтирі в перекладі російською мовою, бо Святе Письмо, мовляв, дано Господом Богом для священиків, а не для мирян. Доходило до того, що хотіли викреслити з акафіста до Покрови Божої Матері деякі слова за їх революційність. Жалкували, що Євангеліє така загальнозвісна книга, а то б і його не зашкодило пропустити крізь вогонь цензурного очищення [11, с.90]». Як бачимо, факти говорять самі за себе, тому навіть з відстані часу доводиться хіба що дивуватися сміливості Т.Шевченка, яка не покидала його ніколи й у жодних екстремальних ситуаціях. Але повернімося до аналізу «Великого льоху».

Українська ворона, порівняно з чорноперими подругами, – зло найстрашніше. Вона відверто ображає польську та російську ворон, називає їх «безперими каліками», «недоріками». Особливо дістається вороні російській, яка українською подругою проатестована як капуста (натяк на російську національну страву «щі» (Ешь щи и не ропщи – рос. прислів'я. – О.С.) та закурена (натяк на типові для Росії «чорні ізби», тобто хати без комина, дим з яких виходив через дірку в стелі. – О.С.). Польській вороні українська дорікає зрадою:

*А ви, мості-пані?
Бенкетуєте в Парижі,
Поганці погані!
Що розлили з річку крові
Та в Сибір загнали
Свою шляхту, то вже й годі,
Уже й затишались.*

Ач, яка вельможна пава... [20, с.225–226],

– проте й сама від неї нічим не краща. Це яскраво проявляється тоді, коли українська ворона, досхочу назнущавшись зі співрозмовниць (уривки від слів «А дзуськи вам питать мене!..» і «Та ти добре натворила»), починає хвалитися власними ділами. Найбільше страшної інформації містить її монолог, який починається словами «Упилася б ти без мене...». Не маючи можливості цитувати весь текст, подаємо тільки її найважливіші самохарактеристики :

*Я спалила
Польщу з королями;
А про тебе, щебетухо,
І досі б стояла.
А з вольними козаками
Що я виробляла?
Кому я їх не наймала,
Не запродавала?
Та й живуці, проклятуці!..
А славного Полуботка
В тюрмі задушила.
Отойді-то було свято!
Аж пекло злякалось.
Матер Божя у Ржавиці
Вночі заридала [20, с.226–227].*

Якраз чільники-гнучкошиєнки, що заради царських орденів тисячами послали козаків на будівництво Петербурга, українські

чвари й міжусобиці, національні зрадники й стали причиною взяття Батурина, арешту наказного гетьмана Павла Полуботка, такого визискування й гніту, вигнання запорожців з насиджених місць, руйнування Запорозької Січі, що й Мати Божа не витримала (див. вірш Т.Шевченка «Іржавець» та коментарі до цього твору. – О.С.). Ворони у поемі-містерії «Великий льох» – довговічні, вони пережили не одне покоління людей і діяли в «три періоди російської історії: татарський, Івана Грозного й Петра Великого. У всіх їх одна думка: придушити всякі добрі змагання народів та закріпити на своїх територіях панування кривди й насильства» [11, с.77]. Українська ворона керує двома іншими, що добре прослідковується в їх діалогах. Вона найбільш поінформована про стан справ у Росії та Польщі, а вже про Україну знає навіть те, що має гриф царської канцелярії «Секретно»:

*Ото указ надрюкують:
«По милості Божій
І ви наші, і все наше,
І гоже, й негоже!»
Тепер уже заходились
Древности шукати
У могилах... бо нічого
Уже в хаті взяти [20, с.227].*

Розкопки скарбниць Богдана Хмельницького для української ворони – дрібниця. Для неї набагато важливіше, щоб уся Україна якнайшвидше перетворилася на руїну:

*Трошки, трошки б подождали,
І церква б упала...
Тойді б разом дві руїни
В «Пчеле» описали [20, с.228].*

Іронія, що нею переповнений уривок, – зрозуміла. Реакційний російський часопис, який виходив у Петербурзі в 1825–1864 рр. – «Северная пчела», не відзначався високою якістю друкованих матеріалів і збирав інформацію, що не несла нічого крамольного, тобто подібне повідомлення про результати археологічних розкопок чи стану історичних споруд загубилося б серед інших, малозначущих нових.

Найважливішим для ворон є потреба нищення в Україні героїв і плекання зрадників. Ось чому розмова про «нашого» й «не-нашого» Іванів, синів-близнят божевільної України, в поемі-містерії займає особливе місце. Образ Івана-патріота, якого ворони збираються або підкупити, або знищити, Богдан Лепкий тлумачить так: «Цей Іван –

наймістичніша постать в поемі. Ми знаємо, що Шевченко ждав апостола правди й науки, що він, і поза Уралом блукаючи, шукав сумирного пророка, що були в нього бажання, щоб явився якийсь новий український месія. Можливо, що цього нового месію має тут на думці поет. Але він боїться, щоб разом з таким чоловіком не прийшов на світ якийсь новий запроданець, якийсь Тетеря, Сава чи Брюховецький» [11, с.78]. Хоч ми тільки частково погоджуємося з такою інтерпретацією одного з героїв «Великого льоху», в основному Б.Лепкий був на правильному шляху, коли перелічував історичних осіб, що відіграли неоднозначну роль у долі України. Як національний геній, Т.Шевченко змальовував не тільки національних героїв, а й національних зрадників. Втім у поемі «Великий льох» не згадується жодне з перелічених прізвищ, зате називається прізвище Гонти, й воно в розумінні ворон є небезпечним для злих сил. «Один буде, як той Гонта, / Катів катувати!» [20, с.228], – атестує його українська ворона. Все нібито й зрозуміло, якби читач не мав інформації про Гонту, як сотника надвірних козаків Салезія Потоцького, який подарував своєму вірному слугі за довголітню службу два села з кріпаками і навіть брав з собою Гонту і йому підпорядковану сотню для придушення руху опришків у Галичині. Та й у Шевченкових «Гайдамаках» Іван Гонта – постать не однозначна, бо дітовбивство – не подвиг, а віддати дітей у василіанську школу мати-католичка могла тільки за умови, якщо вони були хрещені в костелі, отже, невдовзі після народження стали католиками, а на це треба було добровільної згоди православного батька.

Юрій Барабаш, правда, аналізуючи найтрагічнішу сцену в «Гайдамаках» і порівнюючи її з подібним синовбивством у «Тарасі Бульбі» М.Гоголя, зосереджує увагу не стільки на батьках-дітовбивцях, скільки на синах-відступниках: «...У Гоголя Тарас попросту «убив дійсно зрадника», а шевченківський Гонта «убив дітей, які ще фактично Україну не зраджували, але в майбутнім такими могли бути»... Це, як бачимо, проблема «виправданих» превентивних заходів проти потенційної зради» [2, с.388–389]. Але образи батьків, особливо образ Івана Гонти, як уже було нами сказано, амбівалентний. У «Великому льоху» Т.Шевченко визнає, що страшний час завжди породжує відступників, але вони мають шанс отямитися й повернутися в лоно своєї держави. Для цього аж ніяк нема необхідності різати безневинних власних дітей, зате є потреба рятувати Україну від її ворогів («катів»). Взірцем для читачів Шевченкових творів став насамперед

сукупний ліричний герой творів Кобзаря, особистість, що вболіває за рідний край і народ, знає його історію, готова віддати за волю України й тіло, й душу, а також літературні Шевченкові герої: Гонта, Залізняк, безіменні горці з поеми «Кавказ», чеський національний герой Іван Гус. Саме з цієї причини філософ Микола Шлемкевич твердив, що Т.Шевченко витворив новий тип української людини в умовах абсолютно несприятливих для появи борців і патріотів: «Сучасна українська людина – це шевченківська людина» [31, с.21], й таке визначення повною мірою можна застосовувати й до нинішніх українців.

Третій розділ «Великого льоху» називається «Три лірники». Оскільки слово «лірник» завжди було синонімом до лексеми «співець», то мусимо брати до уваги, що хоч у поемі-містерії йдеться про мандрівних українських рапсодів, у її підтексті Т.Шевченко порушує питання виконання своєї місії найталановитішими поетами України. Вже з першого прочитання герої розділу «Три лірники» постають перед нами фізично ущербними:

*Один сліпий, другий кривий,
А третій горбатий [20, с.229].*

Втім фізичні вади не були б такими помітними, якби не існувало вад моральних: нехтування своїм призначенням, місією, байдужістю до події, яка й привела їх у Суботів. Виродження народних співців, поданих Т.Шевченком у поемі-містерії «Великий льох», якщо, наприклад, зіставити й порівняти їх з образом Божого чоловіка з роману «Чорна рада» Пантелеймона Куліша, дуже помітне. Це залякані, несвідомі, примітивні люди, що ближче стоять до категорії жебраків, ніж до народних співців. Не великий льох Богдана Хмельницького їх цікавить, а натовп, який збереться ради такої okazji і дасть можливість заробити милостиню, значно більшу, ніж вона можлива у будній день: «Вони сліпі на все, що на Україні кругом них діється, із викривленими поглядами на історичні та сучасні події, із здегенерованим інтелектом... Плетуть усякі нісенітниці, без найменшого хисту брешуть, з усього ж ясно проглядає якась містична віра в силу москалів, царського імперіалізму та панської сваволі і страх перед ними та думка про хлібець, поживу і спання» [14, с.260]. Лірники нібито ще знають якісь пісні про Хмельницького, але тільки один з них веде мову про конкретні теми цих пісень:

*Я співаю і про Ясси,
І про Жовті Води,*

І містечко Берестечко [20, с.231].

Спонування цього співця залучити до проби голосів інших побратимів терпить поразку: вони не співці, а «старці», як справедливо наголошує сам автор, тому воліють снідати й спати, ніж співати про славу минувшину, будити свідомість нації, іншими словами, готові легковажно пропустити історичну подію. Те, що під гарячу руку ісправник наказує своїм підлеглим відлупцювати лірників, аж ніяк не означає, що йдеться про мучеників і страждальців за правду. Богдан Лепкий справедливо задається запитанням: «А праця для рідного народу? – «День великий. Ще будем співати». Не три було в нас, а багато, дуже багато лірників сліпих, кривих і таких горбатих, що їх навіть домовина не могла випростати. Який влучний, який невмирущий символ!» [11, с.78]. Недарма трьох лірників С.Смаль-Стоцький називав «живим українським духовим каліцтвом» [14, с.260], тобто наголошував, що під цими образами треба впізнавати нібито й талановитих сучасників Т.Шевченка (Нестор Кукольник – один з них), але таких, що зі страху перед царатом заради рідного народу й пальцем не кивнуть.

Сюжетно-композиційні особливості «Великого льоху» Т.Шевченка вражаючі. Це не випадково. Провідний український шевченкознавець Ніна Чамата з подібного приводу пише: «Як і розмова про жанр неодмінно включає виявлення його сюжетно-композиційних особливостей, що формуються жанром, так і розгляд композиції обов'язково відштовхується від усталених родо-жанрових принципів, на основі яких будується певний твір або група творів» [18, с.27]. Ми вже згадували про елементи вертепного дійства, якими насамперед є вчинки ісправника. Закономірно, що заключна частина поеми-містерії переводить події з русла трагічно-драматичного в комедійне, тож Т.Шевченко зумисно змальовує натуралістичну сцену мордобою ісправником реального козака Яременка, під безцеремонно зруйнованою клунею якого так і не було знайдено скарбниці Богдана Хмельницького. Ю.Барабаш інтерпретує розв'язку «Великого льоху»: «Шевченкова містерія насичена реаліями історії, і то абсолютно знаваними і гранично актуалізованими, – події, дати, імена, топоніміка, аж до сучасності, до поточної злоби дня (будівництво Ніколаєвської залізниці, барон фон Корф, газета «Северная плела»), аж до ледь завуальованої пародії на перейняті імперськими амбіціями царські укази... і сливе прямої полеміки з російськими істориками – «сторонніми

людьми», які «сміються... з України» [2, с.489]. Містичні компоненти лише увиразнені живими реаліями, адже, на думку Г.Грабовича, у «Великому льоху» Україна показана не стільки в історичному, скільки в міфологічному континуумі.

Автор поеми-містерії підводить підсумок, що великого льоху Богдана Хмельницького москалі так і не знайшли, даремно виставляли цілодобову сторожу (караули), надіючись виявити безцінні скарби. Заздалегідь побудовані москалями фігури – знаки, де будуть проводитися розкопки, також марні. Більше того, якщо в козацькі часи подібні за формою до цих споруд сторожові вежі існували для того, щоб у будь-яку хвилину з їхніх верхівок подавати вогненні знаки тривоги, то в часи окупованої України – це всього лише сідало для ворон, дурна, безглузда, марнотратна затія. Розкопаний же малий льох явив чужинцям те, що їм не є і ніколи не буде цікавим, адже здеморалізоване українське панство, «а почасти й інтелігенція», навіть в очах ворога не значать нічого: «Докопалися, але до чого? До черепка,гнилого корита й кістяка в кайданах. Це ті частини українського народу, що пішли під московський заступ; ті зрусифіковані українські пани, генерали, ті дворяни-собачники, трухлю нашої минувшини: кістяки в кайданах» [11, с.78–79]. Післямова (епілог) поеми-містерії «Великий льох» дуже коротка. Як кода («заклучний розділ музичного твору» [18, с.36]), це авторське звернення до Богдана Хмельницького, якого названо його іншим іменем (Зіновій) і охарактеризовано як найкращого приятеля російського царя Олексія Тишайшого, другого за рахунком царя з династії Романових, батька Петра I. З російським царем Олексієм якраз і вів переговори Богдан Хмельницький стосовно Переяславської угоди. Та ні особисто від себе, ні від імені свого вінценосця російські дипломати-посланці в Переяславі не присягали: під присягу Богдан Хмельницький підвів тільки українців, причому як чернь, так і духовенство й старшину, серед якої, до речі, багато хто, зокрема полковник Іван Богун, узагалі відмовилися це робити. З огляду на такі особливості клятви, зобов'язання, дані під час Переяславської ради, завідомо виявилися односторонніми.

Художня вартість «Великого льоху» Т.Шевченка дуже висока. Для сучасних Т.Шевченкові літературознавців аналіз цього твору просто не був посильним: «Критика ставилася до містерії «Великий льох», так сказати б, з резервом. Рішучого суду про її вартість довгий час годі було почути» [11, с.79]. Але сучасних дослідників вражає ба-

гатство художніх образів цього твору. Вважаємо за потрібне пояснити цей нюанс більш розлого. Якщо взяти до уваги типологічну класифікацію художніх образів (за А.Ткаченком), то зараз їх поділяють на: а) об'єктні (пейзажі, ноктюрни, марени, історичний колорит, урбаністичні деталі), суб'єктні (внутрішній світ героя, настрої персонажа, помисли й задуми дійової особи), виражальні (художні засоби: метафора, епітет; особливості сюжету й архітектоніки). Художній образ перед реципієнтом ліричного твору може поставати, як ліричний суб'єкт, емоція, мислеформа, символ, алегорія, художній троп, стилістична фігура. Залежно від того, яким органом чуття реципієнт повинен умовно сприйняти те, чому автор у ліричному творі надає певних властивостей, художні образи літературознавці поділяють на тактильні (дотикові), кінетичні (рухові), зорові, слухові, термічні, смакові, нюхові. Поєднання кількох властивостей такого виду образів називають синестезією. Художній образ завжди привносить собою в літературний текст елементи естетики, на відміну від сухої наукової інформації, завідомо позбавленої цієї можливості. У той же час художній образ завжди відносний, адже закорінений у свою епоху, історичний пласт.

Стосовно жанру «Великого льоху», то це не просто поема-містерія з елементами вертепу, адже ще Б.Лепкий наголошував: «Великий льох був новаторством в нашій літературі і з боку форми, і з боку змісту. Поет підібрав драматичний діалог на взір давніх містерій і таким способом усунув набік ті монологи, повчання й гадки, які залюбки вплітав у... «Гайдамаки». Що ж торкається змісту, то бачимо в «Великому льоху» спробу синтетичного зіставлення поглядів на взаємини України, Польщі й Росії, стремління українську ідеологію поставити на ширшому ґрунті» [11, с.79]. С.Смаль-Стоцький же уточнював: «Це по-мистецьки задумана, по-мистецьки виконана й викінчена, вилита у форму народного вертепу, наскрізь Шевченкова містерія» [14, с.261]. Високохудожня річ «Великий льох» на час написання цього твору – абсолютно новий вид ліричної поеми. Щось подібне, тільки прозою, зумів створити лише у ХХ столітті Іван Багряний, коли запропонував до друку свій роман «Розгром». Та найголовніше, що твір Т.Шевченка впевнював читачів у щасливій розв'язці питання вільної України та її незалежності:

*Не смійтеся, чужі люде!
Церков-домовина
Розвалиться... і з-під неї*

Встане Україна [20, с.233].

У «Великому льоху» Т.Шевченко виступає обсерватором йому сучасного політичного життя й провісником майбутньої долі рідного краю: «В цій поемі, як у дзеркалі, мала побачити себе вся Україна – своє минуле, своє сучасне, почути наруги сусідів, сміх сторонніх людей, немов пережиті душею знущання і брутальну сваволю московського уряду та разом із цим перейнятися вірою у прихід Спасителя (комета над Києвом – новий Гонта). Ось які почуття пробуджував Шевченко «Великим льохом» у душах своїх земляків [14, с.261]». Робота над «Розритою могилою» й «Великим льохом», можливо, й мала поштовхом і точкою відліку почуту Т.Шевченком народну легенду про льохи-скарбниці Богдана Хмельницького. Може, й сліди розкопок надихнули поета на осмислення минулого й майбутнього України. Але все це тільки припущення. А ось малюнки «Богданова церква в Суботові» з похиленим хрестом, на якому якраз і вмощуються три білі пташки в поемі-містерії, і «Богданові руїни в Суботові» свідчать про особливе зацікавлення Т.Шевченком хутором великого гетьмана. Водночас мусимо не випускати з уваги, що хоча в багатьох віршах Т.Шевченка гетьман Богдан поданий у досить непривабливому вигляді, на картинах Т.Шевченка Хмельницькому приділена особлива роль, а в щоденнику знаходимо навіть такий запис, датований 22 вересня 1857 року: «...Читав «Богдана Хмельницького» Костомарова. Прекрасна книга, де всебічно змальований геніальний бунтівник. Повчальна, напучувальна книга. Історична наука сильно рушила вперед упродовж останнього десятиліття. Воно висвітлила подробиці, закопчені димом фіміаму, що його запопадливо кадили перед порфіроносними ідолами [30, с.136]». Якщо взяти до уваги, що Б.Хмельницький не був вінченосною особою, то осудливі слова Т.Шевченка, очевидно, скеровані вже не на гетьмана, як це було раніше, а на російських царів.

1. *Багряний І.* Розгром / І. Багряний // *Вибрані твори у двох томах.* – Т. II. – К.: Юніверс, 2006. – С. 527–652.
2. *Барабаш Ю.* Вибрані студії. Сковорода. Гоголь. Шевченко / Ю. Барабаш. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 742 с.
3. *Басс І. І.* В. Г. Белінський і українська література 30–40-х років ХІХ ст. / І. І. Басс. – К.: Державне вид-во художн. літератури, 1963. – 175 с.
4. *Бахтин М.* Естетика словесного творчества / М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 443 с.

5. *Волинський П. К.* Основи теорії літератури / П. К. Волинський. – К.: Радянська школа, 1967. – 366 с.
6. Где покотися прах Богдана Хмельницького // <http://kr.ua/daily/060812/350313>.
7. *Гете И.-В.* Шекспир и несть ему конца / И.-В. Гете // Об искусстве. – М.: Искусство, 1975. – С. 409–413.
8. *Грушевський М.* Ілюстрована історія України / М. Грушевський. – Київ–Львів, 1913. – 524 с.
9. *Зайцев П.* Життя Тараса Шевченка / П. Зайцев. – Нью-Йорк–Париж–Мюнхен, 1955. – 453 с.
10. *Кониський О.* Тарас Шевченко-Грушівський: Хроніка його життя / О. Кониський. – К.: Дніпро, 1991. – 702 с.
11. *Лепкий Б.* Життєпис Тараса Шевченка / Б. Лепкий. – Івано-Франківськ: Нова зоря, 2004. – 214 с.
12. *Потебня А. А.* Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. – М.: Искусство, 1976. – 614 с.
13. *Сверстюк Є.* Шевченко і час / Є. Сверстюк. – К.: Воскресіння, 1996. – 159 с.
14. *Смаль-Стоцький С.* «Великий льох» / С. Смаль-Стоцький // Визвольний шлях. – 1964. – Кн. 3/194. – Річник XI (XVII): березень. – С. 257–262.
15. Тіло Богдана Хмельницького було перепоховане // <http://us.org.ua/blog/interesting/27.html>.
16. *Ткаченко А.* Мистецтво слова: Вступ до літературознавства / А. Ткаченко. – К.: Правда Ярославичів, 1998. – 448 с.
17. Хмельницький Богдан Михайлович // <http://ru.wikipedia.org/wiki>.
18. *Чамата Н.* Композиція поеми «Кавказ» / Н. Чамата // Радянське літературознавство. – 1983. – № 10. – С. 27–36.
19. Шевченківський словник: У 2 т. – Т. 1: А-мол. – К.: Головна редакція УРЕ, 1978. – 415 с.
20. *Шевченко Т.* Великий льох / Т. Шевченко // Повне зібрання творів у дванадцяти томах. – Т.1: Поезія 1837 – 1847. – К.: Наукова думка, 1990. – С. 221–233.
21. *Шевченко Т.* Гайдамаки / Т. Шевченко // Повне зібрання творів у 12 томах. – Т.1: Поезія 1837–1847. – К.: Наукова думка, 1990. – С. 61–112.
22. *Шевченко Т.* І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє / Т. Шевченко // Повне зібрання творів у дванадцяти томах. – Т.1: Поезія 1837–1847. – К.: Наукова думка, 1990. – С. 250–255.
23. *Шевченко Т.* Іржавець / Т. Шевченко // Повне зібрання творів у дванадцяти томах. – Т.2: Поезія 1847–1861. – К.: Наукова думка, 1991. – С. 33–35.
24. *Шевченко Т.* Коментарі: Великий льох / Т. Шевченко // Повне зібрання творів у дванадцяти томах. – Т.1: Поезія 1837–1847. – К.: Наукова думка, 1990. – С. 494–497.
25. *Шевченко Т.* Коментарі: І мертвим, і живим... / Т. Шевченко // Повне зібрання творів у дванадцяти томах. – Т.1: Поезія 1837–1847. – К.: Наукова думка, 1990. – С. 501–503.

26. *Шевченко Т.* Коментарі: Розрита могила / Т. Шевченко // Повне зібрання творів у дванадцяти томах. – Т.1: Поезія 1837–1847. – К.: Наукова думка, 1990. – С. 476–477.
27. *Шевченко Т.* Розрита могила / Т. Шевченко // Повне зібрання творів у дванадцяти томах. – Т.1: Поезія 1837–1847. – К.: Наукова думка, 1990. – С. 169–70.
28. *Шевченко Т.* Сон: Комедія / Т. Шевченко // Повне зібрання творів: у 12 т. – Т.1: Поезія 1837–1847. – К.: Наукова думка, 1990. – С. 180–190.
29. *Шевченко Т.* Чернець / Т. Шевченко // Повне зібрання творів у дванадцяти томах. – Т.2: Поезія 1847–1861. – К.: Наукова думка, 1991. – С. 38–40.
30. *Шевченко Т.* Щоденник / Т.Шевченко // Твори в п'яти томах. – Т.5. – К.: Дніпро, 1979. – С. 11–234.
31. *Шлемкевич М.* Загублена українська людина / М. Шлемкевич. – К.: МП Фенікс, 1992. – 158 с.

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ НЕВОЛЬНИЧОЇ ЕЛЕГІЇ Т.ШЕВЧЕНКА “ХІБА САМОМУ НАПИСАТЬ...”

Кожне покоління, кожна історична епоха робить спробу власного перепрочитання “Кобзаря”. О.Забужко зауважує, що і досі для освіченого читача залишається актуальною ідея Р.Барта про перепрочитання-переклад класиків “своєю” мовою [6]. Особливо активно це відбувається на зламі епох. Сучасні суспільно-політичні події стали ще одним поштовхом до нового осмислення “Кобзаря”. І.Дзюба стверджує, що “Шевченка розумієм настільки, наскільки розуміємо себе, свій час і Україну в нім” [5, с.5]. Ціла когорта літературознавців, мистецтвознавців, мовознавців, істориків і досі намагається осмислити феномен формування геніального письменника та художника. Тому з’являються все нові праці, присвячені вивченню життєвого та творчого шляху Т.Шевченка, його ідейно-естетичних поглядів, наукові дослідження як окремих періодів творчості, так і конкретних поетичних або прозових творів, а також праці компаративістського характеру. Проте різножанровий доробок письменника і досі відкриває нові горизонти для подальших наукових студій. Творчість Т.Шевченка все частіше потрапляє у поле зору дослідників, які намагаються відкинути ідеологічні кальки та шаблони і проаналізувати її у літературознавчому ключі. Прикладом слугують наукові розвідки Ю.Барабаша “Тарас Шевченко : Імператив України. Історіо- й націософська

парадигма”, І.Дзюби “Тарас Шевченко. Життя і творчість”, В.Домашовця “Псалми Давидові в поетичних творах Т.Шевченка”, Г.Грабовича “Шевченко, якого не знаємо”, О.Забужко “Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу”, Т.Мейзерської “Проблеми індивідуальної міфології: Міфотворчість Шевченка”, Є.Нахліка “Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики”, В.Смілянської і Н.Чамати “Структура і смисл: Спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка”, які, виходячи з конкретної концепції та мети, намагаються досягнути комплексного і всебічного осмислення творчості Т.Шевченка. Однак потреба вивчення своєрідності формально-змістових прикмет поетичного доробку різних періодів залишається **актуальною**. На нашу думку, детальнішого дослідження потребує доробок письменника періоду заслання, а також жанрові характеристики поетичних творів, написаних у цей час. Відтак нашою **метою** став ідейно-художній аналіз невольничої елегії Т.Шевченка “Хіба самому написати...”. Для цього необхідно вирішити ряд **завдань**:

- з’ясувати жанрові особливості елегії;
- проаналізувати образну систему твору;
- простежити суголосність біографічних і художніх фактів.

О. Ткаченко вважає, що у ліриці Т.Шевченка існує цілий пласт творів, які варто аналізувати як “невольничі елегії”, оскільки в них присутній образ «політичного засланця» [12, с.13]. Його туга пов’язана не з почуттям дисгармонії внутрішнього світу з навколишньою дійсністю, а неволею, вимушеним перебуванням на чужині. Не випадково саме у таких текстах чи не найповніше проявляється імагологічна проблематика.

Літературознавчий словник засвідчує велику кількість різновидів елегійної поезії: елегія-сповідь, елегія-пісня, елегія-думка [8, с.232]. Проте такий поділ умовний. Наприклад, у творчості Т.Шевченка поняття “думка” функціонує навіть у ролі титулу, проте як термін воно не набуло широкого використання, оскільки відсутні чіткі розмежування та розрізнення підвидів. Літературознавці зауважують, що “невольничі елегії”, як правило, це “невеликі за обсягом вірші медитативно-описової, медитативно-рефлексійної або медитативно-зображувальної лірики, написані у формі внутрішнього діалогу” [12, с.18]. Тематична спрямованість таких творів може бути пов’язана як із суспільно-патріотичними, так і особистими переживаннями і наст-

роями. Журба, яка виникає як їх наслідок, є результатом усвідомлення певних закономірностей дійсності, що виявляються у протиріччях і протистояннях життя і смерті, добра і зла. Тому елегії доволі часто носять медитативний характер. М.Гоголь співвідносив елегію із “товариським, відвертим посланням, у якому висвітлюються... внутрішні стани душі” [цит. за 3, 293], гіркі роздуми про швидкоплинність людського життя. Зміст може варіюватися від дружнього обміну думками до політичних звернень і декларацій своїх намірів, як у посланнях Т.Шевченка “І мертвим, і живим...”, “Гоголю”, “Марку Вовчку”, “До Основ’яненка”, “М.Костомарову”. У таких творах образ ліричного героя доволі часто збігається з реально-біографічним “я” письменника: “Внутрішнє, глибоко особистісне “я” поета немовби відокремлює від себе двійника, який втілюється, “матеріалізується в особі ліричного героя” [3, с.152].

Як приклад варто розглянути медитативну елегію Т.Шевченка “Хіба самому написати...”, створену у період заслання на Косаралі 1849 року. Ліричним героєм виступає поет, який звертається як до найближчого оточення, так і до всього народу. Образ митця присутній і у віршах, написаних у ранній період творчості. У них він дещо романтизований, оскільки передбачає творення нації словом. Невипадково поезія “Думи мої, думи мої...” була своєрідною увертюрою до всієї збірки («Кобзаря». – *Н.В.*), більше того – довірливе послання майбутнім читачам, послання в Україну: її Шевченко одразу означив як незмінний, на все життя, адресат його сокровених дум-дітей...” [5, с.94]. Це своєрідна спроба “оприятити” внутрішні переживання митця тоді, коли він самотній. Відсутність співрозмовника веде до так званого письмового “ословлення”. І.Дзюба вказує на потребу митця отримати відгук, який може бути як глибоко особистісний, так і суспільний [5, с.94].

Елегія “Хіба самому написати...” звучить не як прагнення визнання і хвалебних од, а як намагання знайти відгук у душах співвітчизників як поет («Ніхто не гавкне, не лайне// Неначе й не було мене”*) і як людина («Мені було аж серце мліло, // Мій Боже милий!”). Відбувається звернення до філософії серця. Воно служить внутрішнім мірилом усіх прагнень і вчинків та здатне пізнати істину, незважаючи

* Цю та всі інші цитати із вірша Т. Шевченка “Хіба самому написати...” подаємо за таким виданням: Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів : У 12 т. / Редколегія: М. Г. Жулинський та ін. – Т. 2 : Поезія 1847–1861. – К. : Наукова думка, 2001. – С. 199–200.

на важкі обставини, заслання, заборону писати. Відтак відбувається ототожнення таких понять, як свята правда, святе писання. Ліричний герой, який їх сповідує, самотній. Він може вилити душу («все дочиста розказать, // Усе, що треба, що й не треба...») тільки на папері. Проте існує так званий уявний або можливий реципієнт, вірогідний читач – “громада”.

Тому можна спрогнозувати “читацьку” реакцію. На байдужість і нерозуміння оточення вказує накопичення заперечних часток, займенникових конструкцій: сам, самому, посланіє до себе, ні од кого, од кого, собі, ніхто, хто-небудь, пари не найшов, сам собі. Меланхолійний настрій, внутрішню тривогу підкреслено за допомогою інверсії: “Та й ждять не маю од кого...”. Усі ці художні засоби поглиблюють мотив самотності і туги, активізують автобіографічний підтекст. Відтак потенційна дія, яка стосується ліричного героя-митця, без жодної імпліцитності співвідноситься із образом Т.Шевченка. Як стверджує Л.Гінзбург, у “справжній ліриці... завжди присутня особа поета, але говорити про ліричного героя є сенс тоді, коли він зв’язується певними сталими рисами – біографічними, психологічними, сюжетними... Ліричний герой не існує в окремому вірші. Це обов’язково єдність якщо не всієї творчості, то періоду, циклу, тематичного комплексу” [4, с.15].

Ототожнення образу автора і ліричного героя підсилює емоційні переживання, викликає додаткові алузії у читача. Він отримує їх підтвердження, таким чином вибудовується асоціативний ланцюжок. Відбувається ідентифікація біографічних фактів: видання першої збірки у 1840 році, заслання, солдатчина, покинутість, думки про неминучу смерть. У свідомості читача активізується інформація, пов’язана з життям Т.Шевченка. Науковці, зокрема Ю.Лотман, обґрунтували думку про те, що образ автора формується із сукупності творів та біографічних даних [9, с.47].

У вірші “Хіба самому написать...” простежується як життєва, так і творча доля письменника:

*Либонь, уже десяте літо,
Як людям дав я “Кобзаря”,
А їм неначе рот зашито,
Ніхто й не гавкне, не лайне,
Неначе й не було мене.*

І справді, у хронологічному плані від видання “Кобзаря” до часу написання поезії минуло дев’ять років, проте очікуваних змін не відбулося. На це вказують дієслова, які вжиті у переносному значенні з негативним відтінком. Вони стосуються не конкретних осіб, а усієї громади, тогочасного суспільства загалом. Таким чином, піднімається проблема місця і ролі митця у культурно-історичному розвитку держави. Ці питання звучали і у першому “Кобзарі” Т.Шевченка у таких творах, як “Думи мої...”, “До Основ’яненка”. Їх ліричний герой не виступає як винятковий, суто мистецький образ, він, як стверджують науковці, є своєрідним втіленням сина народу [12, с.13]. Тому він намагається вплинути на свідомість людей, об’єднати їх спогадами про славне минуле. Такі образи, як вороний кінь, вусатий козак, широкий степ породжують історичні ремінісценції. Адже згадки про козака на вороному коні тут не стільки відгомін народнопісенних мотивів, як “міф козацтва” або у “широкому сенсі – міф героїчної минувшини України, її волі її слави...” [1, с.65]. Тому не випадково у просторовому полі вірша з’являється образ степу, який виконує полісемантичну функцію, виступає денотатом історичної пам’яті та вказує на трагічну долю України (степ-могила), ліричного героя (втрачені мрії і надії) і власне автора (період заслання, перебування поза рідним простором).

Відтак із образом степу нерозривно лучаться бінарні опозиції колись-тепер, воля-неволя, Батьківщина-чужина. Остання опозиція, за трактуванням Ю.Барабаша, може сприйматися і як материзна-чужина [1, с.65]. А це викликає додаткову емоційну напругу. Тоді коли у “Перебенді” Т.Шевченка степ як топос дозволяє митцю виявити своє справжнє єство, то у вірші “Хіба самому написати...” він позбавлений і цього. Таким чином опозиція воля-неволя породжує у читача відчуття тотожності образу ліричного героя і автора вірша. На це вказує і згадка про солдатчину, як гірку реальність: “...мабуть, в яму перейду із москалів...”. Проблема волі піднімається не тільки у вузькому, особистісному сенсі, а переноситься на історичні реалії:

*...Та іноді старий козак
Верзеться грішному, усатий,
З своєю волею мені...*

Відтак воля потрактовується як святість, а неволя як втрата сакральності, гріх. Образ старого козака уособлює славне минуле і вичерпність життєвих сил. Тому твердження “А більш нічого я не

знаю” набуває значення “не потребую”. Тобто воля стає сенсом існування і мірилом творчості. Оскільки вона втрачена, відсутня, з’являється низка риторичних запитань, які пов’язані з пошуком сенсу життя ліричного героя-митця:

*Для кого я пишу? Для чого?
За що я Вкраїну люблю?
Чи варт вона огня святого?
Бо хоч зостаріюсь за того,
А ще не знаю, що роблю.*

Питальні конструкції вказують на емоційну напругу, духовні пошуки. Простір рідної землі осмислюється героєм як сакральний, незважаючи на негативний відтінок подій, які тут відбуваються. Письменник викриває фальш і лицемірство:

*...А то не діждешся його,
Того писання святого,
Святої правди ні од кого...*

За таких умов творчий процес виступає як пошук справжнього, вічного: “Пишу собі, щоб не міняти// Часа святого так на так...”. Як результат переосмислення усього життя з’являється “послання”. Відтак у читача виникає бажання “розгледіти” адресата. На нашу думку, як і в “Посланні і мертвим, і живим...”, поетичне звернення адресоване громаді (своєрідне узагальнення – “землякам моїм в Україні і не в Україні”). Контекстуальне розширення породжують й інші рядки елегії: “Для кого я пишу, для чого?” (накладання на рядки вірша “Думи мої, думи мої...»)», “А все-таки її люблю, Мою Україну широку...” (суголосся із рядками “Сну (Гори мої високії)»)», “Чи мати богу не молилась?” (асоціації із рядками “Розритої могили”). Стосунки ліричний герой – Батьківщина художньо оприявнюються не тільки в історичному, національному ракурсі, а й інтимно-особистісному (мати-дитина). У цьому контексті з’являється лексема “доля”:

*Чи доля так оце зробила?
Чи мати Богу не молилась,
Як понесла мене?*

Сприйняття долі поетом суголосні із народними. Згідно з народними віруваннями, доля дарована кожній людині Богом, тому у житті не буває нічого випадкового. Від долі не можна втекти, проте її можна вимолити [2, с.160]. Образ недолі асоціативно пов’язується із

образом лютої змії. Він у творчості Т.Шевченка доволі частотний і, як правило, містить негативні конотації: зрада, підступність, ворожість («Чигрине, Чигрине...»), а подекуди і божевілля («Сова»). Водночас простежуються і біблійні ремінісценції. Згідно з християнськими уявленнями, саме змії спокусив перших людей, тому вони втратили первісний зв'язок з Богом і були вигнані з раю. Тоді диявол постав у іпостасі змія. Таким чином, цей образ може асоціюватися не тільки з фізичною, а й духовною смертю. Відтак, за давніми віруваннями, про які згадує митрополит Іларіон, убити гадюку – це як позбутися гріха [11]. Образ недолі або так званої долі-гадини суголосний зі смертю, неможливістю повернутися на рідну землю:

*...Що я –
Неначе лютая змія
Розтоптана в степу здихає,
Захода сонця дожидає...*

Зображуючи степ, письменник вдається до контрастного протиставлення українського і киргизького пейзажів: перший – рідний, милий серцю, бажаний, другий – це чужина, заслання, самотність, приреченість. О.Макшеев, який був знайомий із Т.Шевченком, згадував, що їхня подорож киргизькими степами була важкою: “Первое впечатление, которое произвела на меня киргизская степь, было в высшей степени грустное. Солнце ярко палило необозримую равнину, покрытую желтым, уже высохшим, ковылем. Пыль от повозок широкою полосою закрывала часть горизонта” [10]. У Шевченка ж оживали приємні дитячі спогади про мандрівки із чумаками. Таким чином актуалізується емоційне начало, порушується імагологічна проблематика. Чужинецькі безлюдні степи викликають неприємні переживання, відчуття приреченості. Відбувається процес “відштовхування” чужого і “тяжіння” до свого. Образ неминучої смерті окреслює лексема “пропадаю”, зневажливе “здихаю”. Водночас наближення кінця асоціативно в'яжеться з ямою. На нашу думку, Т.Шевченко не випадково називає можливе місце поховання не могилою, а ямою. Перша символізує пам'ять роду, героїчну історію, друга – це забуття і зневага:

*...Неначе й не було мене...;
...Хоч я за це і пропадаю
Тепер в далекій стороні...;
Та, мабуть, в яму перейду*

Із москалів...

Ліричного героя, як і самого поета, лякає не стільки швидкий кінець, як смерть на чужині, поза Україною. Адже таким чином переривається християнський звичай поминання покійників. І.Дзюба вказує, що у Шевченка простежується прагнення до вільної молитви як своєрідного національного воскресіння, що засвідчив “Заповіт” [5, с.276]. Тому у багатьох віршах прочитується страх перед чужиною як останнім місцем спочинку. Письменник прагне повернутися на рідну землю, якщо не живим, то хоча б мертвим. Адже поховання за межами Батьківщини – це вічна самотність, відкинутість, яку неможливо подолати. Емоційне начало у невольничій елегії невіддільне від жертвовної любові до України:

*А за що, їй-Богу, не знаю!
А все-таки її люблю,
Мою Україну широку,
Хоч я по їй і одинокий
(Бо, бачте, пари не найшов)
Аж до погибелі дійшов.*

Почуття любові спрямоване не на конкретний суб’єкт, а реалізується як прояв патріотизму. А проблема самотності постає у дещо ширшому вимірі, ніж сімейний стан. Відтак внутрішній діалог як спосіб самозаспокоєння вибудовується в іронічному ключі. Він викриває байдужість, бездіяльність, удавану інтелігентність і приязнь, тобто усі ті негативні риси, які письменник відчував у стосунку до себе як на Батьківщині, так і на засланні. Тому бездумна громада постає у вірші як головата капуста, а відчуття спокою, пасивності і невразливості порівнюється із загартованою сталлю:

*В дулевину себе закуй,
Гарненько Богу помолися,
А на громаду хоч наплюй!*

Про те, що стан байдужості удаваний, свідчать завершальні рядки. Саме слова “А втім, як знаєш, пане-брате...” спонукають читача до роздумів і власних висновків.

Літературознавці неодноразово стверджували, що у невольничій ліриці Т.Шевченка фіксується не просто кінцевий результат думки-переживання, а відображається уся її динаміка [7, с.505]. Прикладом слугує невольнича елегія “Хіба самому написать...”. У читача з’являється враження, що переживання ліричного героя мимоволі лягли на

папір і несвідомо набули форми вірша. Така подача пов'язується із почуттям самотності, страхом перед неможливістю бути почутим, а це веде до психологізації тексту. Оскільки “героєм таких віршів є думка поета, а ліричним їх сюжетом – усвідомлення й переживання певної істини”, то Т.Шевченка “можна назвати родоначальником інтелектуальної поезії” [7, с.507]. Усе це засвідчує перспективи подальших наукових досліджень.

1. *Барабаш Ю. Я.* Тарас Шевченко : імператив України. Історіо- й націософська парадигма / Ю. Я. Барабаш. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2004. – 181 с.
2. *Войтович В. М.* Українська міфологія / В. М. Войтович. – К.: Либідь, 2005. – 664 с. ; іл.
3. *Галич О. А.* Теорія літератури : Підручник / О. А. Галич, В. М. Назарець, Є. М. Васильєв / За наук. ред. О. А. Галича. – 2-ге вид., стереотип. – К.: Либідь, 2005. – 488 с.
4. *Гинзбург Л. Я.* О лирике / Л. Я. Гинзбург. – Москва-Ленинград: Сов. писатель, 1964. – 381 с.
5. *Дзюба І. М.* Тарас Шевченко. Життя і творчість / І. М. Дзюба. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. – 720 с.
6. *Забужко О. С.* Є тільки один розкручений український класик // http://lifepravda.com.ua/person/2012/02/3/94721/view_print/.
7. Історія української літератури ХІХ ст.: У 2 кн. / За ред. М. Г. Жулинського. – Кн. 1. – К.: Либідь, 2005. – 656 с.
8. Літературознавчий словник-довідник / [Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.]. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с.
9. *Лотман Ю. М.* Разграничение лингвистического и литературоведческого понятия структуры / Ю. М. Лотман. – Вопросы языкознания. – 1963. – № 3. – С. 44–52.
10. *Макшеев А. И.* Путешествия по киргизским степям // <http://litopys.org.ua/shevchenko/vosp48.htm>.
11. Рецепція змії у свідомості українського народу // www.aratta-ukraine.com/sacred_ua.php?id=105.
12. *Ткаченко О. Г.* Шевченкові елегії часів неволі / О. Г. Ткаченко. – Слово і час. – 2002. – № 3. – С. 10–18.
13. *Шевченко Т. Г.* Повне зібрання творів: У 12 т. / редкол.: М. Г. Жулинський та ін. – Т. 2 : Поезія 1847–1861. – К.: Наукова думка, 2001. – 784 с.

ЕМБЛЕМАТИЧНІ ФОРМИ «КОБЗАРЯ» Т.ШЕВЧЕНКА

Довготривала дискусія щодо визначення творчої домінанти мистецьких постав Тараса Шевченка окреслила низку його талантів: неперевершений співак та декламатор*, тонкий і високомайстерний художник (рисувальник, гравер, скульптор, архітектор), геніальний поет. Усі ці характеристики демонструють особливу аксіологічну єдність слова та образу, вербального знака та статичного візуального представлення у сфері творчого самовираження автора. Тож односторонні спроби ізольованої інтерпретації Шевченка як поета або ж лише як художника сьогодні практично неможливі.

Свого часу Д. Антонович, Ю.Бойко, В. Бородін, Л.Генералюк, М.Голубець, С.Гординський, І.Гузар, І.Дзюба, С.Єфремов, М.Жулинський, Г.Клочек, А.Ковальчикова, Є.Кузьмін, Л.Левчук, Б.Лепкий, Д.Наливайко, О.Новицький, Е.Рибалт, М.Скворцов, З.Тарахан-Бережа, І.Франко, К.Широцький відзначали взаємовпливи та особливу сугестію Шевченка-художника на Шевченка-поета. Цілком слушно, одним з завдань сучасного шевченкознавства, на думку М.Жулинського, «є орієнтація на комплексне вивчення Шевченка – поета-митця як цілісної творчої особистості. Процес осягнення феномена митця-універсуму – геніального письменника і видатного художника, повинен визначити один із магістральних напрямків у сучасному шевченкознавстві» [13, с.66]. Інтегрування двох галузей шевченкознавства – літературознавчого й мистецтвознавчого – «задля виявлення міжвидових взаємозв'язків і впливів образотворчого мистецтва на літературну творчість Шевченка та літератури на його мистецьку творчість» [11, с.3] – визначає актуальність дослідження Л.Генералюк. У своїй праці вона акцентує на інтерполяції словесно-зображальних інтеракцій, синестезії як психологічної практики мистецьких конотацій Т.Шевченка. Григорій Клочек номінує ці явища «поетикою візуальності» – особливого мистецтва «живописання словом» [15, с.7]. Микола Ткачук, досліджуючи оповідну стратегію поеми «Катерина», окремо виділяє функціональну вагомість «наративної оптики» [23, с.26]. Дмитро Антонович відзначає особливу професійну мистецьку

* Достатньо пригадати спогади М.Максимовича та П.Куліша, останній з яких відзначав: «рівного йому співу (Т.Шевченка. – *О.С.*) не чув я ні в Україні, ні по столицях» [16, 128], а М.Максимович, «не вагаючись, твердив, що Шевченко як виконавець народних пісень стояв вище, ніж Шевченко-маляр і Шевченко поет [2, 11].

сугестію: «Не можна забувати, що Шевченко – суцільна натура, і не можна аналізувати Шевченка-поета, не звертаючи уваги на Шевченка-маляра. Може, якраз тут треба сугубо пам'ятати, що *Arts una, species mille*: мистецтво єдине, а поезія і малярство тільки галузі єдиного» [2, с.82]. Та все ж першість у відкритті художньої вагомості «зміслів зору і їх значення в поезії» [25, с.97] Тараса Шевченка належить І.Франкові, який у праці «Із секретів поетичної творчості» посутньо обґрунтував «психологію образності» малярства в поезії.

Перелічені міркування дослідників по-різному констатують іконічність літературного стилю видатного українського поета, за різними літературознавчо-мистецькими методиками оцінюють та номінують явища одного джерела, що лише підкреслює очевидну вагомість феномена поетичної «візуальності» у творчості Т.Шевченка. Безперечно, це спонукає дослідників до пошуку найбільш адекватних, на їхню думку, пояснень та термінологічних стягнень. Тож навіть у межах одного дослідження часто зринає поліваріантна термінологічна палітра. Так, Леся Генералюк використовує поняття «візуальний код» [6, с.52–61], «гіпотипозис», «ексфразис» як основні засоби моделювання візуального образу України [7, с.3–19], «код образотворчого мистецтва» [8, с.3–13], «синестезійність світосприйняття» [10, с.29–35.], «міжвидовий інтеракціонізм» [9, с.355–377.] тощо. Попри акцентування на «образотворчому», «візуальному», «кінематографічному» (Л.Генералюк, Г.Клочек)* кодах творчості Тараса Шевченка, все ж об'єднує ці визначення незмінна когерентність та корелятивність візуально-словесної практики у творчості видатного українського поета, де слово і візуальний образ вплетені (зіткані) у єдність.

На нашу думку, однією з форм вираження інтермедіальності та інтерсеміотичності концептосфери Т.Шевченка є емблематизм, що має тисячолітню традицію еволюціонування та творення універсальних форм семіотично-семантичних презентацій. Витікаючи з первісних ритуально-міфологічних єднань слова-образу та досягнувши свого апогею у часи Бароко (Е.Р.Курціус, О.Михайлов, Д.Чижевський), емблематична форма модифікована та трансформована проглядається у різних художніх структурах, організовуючи особливу смислову

* За текстом поезії «У Бога за дверима лежала сокира...» Г.Клочек, використовуючи методологію рецептивної естетики, порівнює візуальну манеру Т.Шевченка і сучасних голлівудських кінорежисерів «фільмів-катастроф». Більш детально див. працю: Клочек Г. Кінорежисер Тарас Шевченко & Голлівуд / Г.Клочек // Слово і час, 2013. – №3. – С.3–25.

конструкцію за давнім кодом. У Шевченка вона проявляє своє дуалістичне функціонування – як домінанта синтетичної зображально-словесної практики творчого самовираження письменника та як структуральний код рецепції текстів Кобзаря, свого роду «пам'ять тексту», що об'єднує найбільш виразні та вагомі знакові репрезентанти в єдиний смисловий вузол. Емблематична форма тут трактується як особливий тип словесно-графічної структурованої єдності, що формує матрицю текстуальних узгоджень поміж автором і читачем.

Традиційно класичні елементи емблеми (зображення/малюнок (*pictura*), надпис/заголовок (*inscriptio*) і епіграма/підпис (*subscriptio*) [12, с.236] модифіковано та латентно формували семантичні узагальнення в рецептивних інтерпретаціях «Кобзаря». Зрештою, вони визначили структуральний код уже першого видання книги і спроектували усі наступні розширені та доповнені перевидання. Взаємонакладання словесно-зображальних акцентів було більш ніж очевидне – офорт художника Василя Штернберга «Кобзар з поводитирем» як фронтиспис першого видання на століття візуально позначив авторську та текстову месійність, координуючи інтерпретаційні смислоформи «Кобзаря» в перехрещенні багаторівневих відносин поміж іконічними та словесними знаками. Відтак кожен текст збірки умовно внесено в парадигму контамінаційних відносин з назвою та офортом до неї, що значною мірою зумовило семантичну переакцентацію (або ж розширення) лексеми «кобзар» через взаємонакладання образу народного співця на автора та його «голос» у тексті і навпаки. Водночас емблематична конструкція стає імпліцитним кодом стабілізування значень «наукової» метонімії та перифразу, що набули сталого термінологічного вжитку в шевченкознавстві щодо особистості самого автора – Кобзар, стягуючи візуальний контур образу та його вербальні представлення в багату семантичну тональність.

Лексема «кобзар» уже не лише символ, алегоричний образ, а насамперед слово, що має особливу емблематичну асоціативність. Лексикографічні тлумачення слова «кобзар» організовано як вибірково малюнкову візуалізацію образу в дії: «український народний співець, що супроводить свій спів грою на кобзі» [4, с.436], що підкреслює національну своєрідність постави співця, невід'ємну атрибутивність кобзи і насамперед дію чи функцію «спів, що супроводжується грою». У текстах «Кобзаря» ця лексема позначає не лише одну візуальну проекцію, а комплекс, що можна означити як «емблематичний мотив»

[32, 74]*. Його функціональне окреслення реалізується у текстах, протягуючи лінії поміж назвою-візуальними образними представленнями-авторськими лірично-філософським коментарями. Зрештою, розширений однотипний візуальний малюнок, що повторюється у різних творах, підтверджує вагомість емблематичної практики. Сюжетну колізію поеми «Тарасова ніч» проектує початкова картина:

*На розпутті кобзар сидить
Та на кобзі грає,
Кругом хлопці та дівчата,
як мак процвітає.
Грає кобзар, виспіває,
Вимовля словами [30, с.25].*

У творі «Перебендя» з'являються ті ж схематично розширені контрасти, у яких ще Іван Франко відзначав вправність малювання словом: «ось діяльність кобзаря, співака народного, якого *намалював* (виділення наше. – О.С.) нам Шевченко в Перебенді і яким, очевидно, й сам бажав в ту пору статися для свого народу» [26, с.297].

*Вітер віє-повіває,
По полю гуляє.
На могилі кобзар сидить
Та на кобзі грає.
Кругом його степ, як море
Широке, синіє:
За могилою могила,
А там – тільки мріє [30, с.52].*

У поезії «Думи мої, думи мої»:

*Виросла могила,
А над нею орел чорний
Сторожем літає,
І про неї добрим людям
Кобзарі співають [30, с.52].*

У кожному з цих фрагментів проглядається схожа емблематично замкнута картина, яку наповнюють ті ж декоративні деталі – кобзар, кобза, поле, могила, співає. Вони позначають художній топос оповідності, описують простір уявної наративної позиції автора, вказуючи через визначені деталі вагомість конкретних дій та акцій – співати

* Детальніше про теоретичне обґрунтування поняття «емблематичний мотив» див. у праці: Peter M. Daly Literature in the light of the emblem: structural parallels between the emblem and literature in the sixteenth and seventeenth centuries. – University of Toronto Press, 1998. – 283 p.

людям про сумне минуле і сучасне України. Зрештою, у інших текстах Т.Шевченко відкрито підкреслює свою тотожність з кобзарем, замінюючи у подібній емблематичній конструкції образ кобзаря на власний:

*Заспіваю – море грає,
Вітер повіває
Степ чорніє, і могила
З вітром розмовляє.
Заспіваю – розвернулась
Висока могила [30, с.71, «Гайдамаки»].*

Подібні поетичні картини візуалізують не лише тотожність образу поета-кобзаря, але й предметно унаочнюють провідний тематичний лейтмотив – роль і силу кобзарського (авторського) голосу в зосередженні/акцентуванні й координуванні/єднанні національно-історичної пам'яті, смислову тональність збірки, що сповнена туги, розпачу та гіркоти. Відтак, єднаючись з назвою, вони вибудовують певний взаємодоповнювальний комплекс візуально-словесного смислотворення. Розширює горизонт цих семіотичних комбінацій власне поетичний текст, авторський лірично-філософський коментар, що завершує та стабілізує семантику складної емблематичної конструкції (у бароковій традиції це третій елемент емблеми – *subscriptio*). У такій структурованій вербально-візуальній цілісності вона функціонує як «пам'ять тексту» «Кобзаря», маючи доволі широку амплітуду текстуальних узгоджень у свідомості реципієнта.

Акценти візуалізації зринають у збірці повсякчас, притім навіть у відтворенні абстрактних явищ та процесів Шевченко не полишає улюбленої форми. Доречно, відзначав Іван Франко, що «він дуже часто обертається до своїх «дум» як до якихось істот, окремих від нього і обдарованих власною волею» [25, с.58], по-різному емблематизуючи їх навіть у хронологічно віддалених текстах:

*Думи мої, думи мої,
Квіти мої, діти!
Виростав вас доглядав вас –
Де ж мені вас діти?
В Україну ідіть, діти! [30, с.67].*

(«Думи мої, думи мої», 1839, Санкт-Петербург).

*Думи мої, думи мої,
Ви мої єдині,
Не кидайте хоч ви мене*

*При лихій годині.
Прилітайте, сизокрилі
Мої голуб'ята,
Із-за Дніпра широкого
У степ погуляти [30, с.440].*

(«Думи мої, думи мої», 1848, Косарал).

Таких фрагментів у «Кобзарі» чимало. І.Франко вважав, що їх можна було «би взяти за образіві речення, за конвенціальні звороти, якби вони не появлялися надто часто» [25, с.58]. Розгортаючи ці зауваги, можемо відзначити, що текстові значення тут розкриваються через активну візуально-вербальну взаємодію. Малюнкові образи мають замкнуто-завершений характер, становлять своєрідну відокремлену візуально-зриму цілісність, що узгоджується з текстовою референцією за принципом емблематичної форми – текстова семантика розкривається через структуральне узгодження образу-малюнка і вербально-абстрагованих концептів, у бароковій традиції емблеми-малюнка (*pictura*), і епіграма/підпису (*subscriptio*). У загальній текстовій площині вони проявляють себе як структурально зорганізована єдність.

Про вагомість зв'язку малярської і поетичної художньої практики свідчать однотипні назви окремих ескізів, етюдів, начерків та поетичних текстів, де часто саме малюнок був первинним, відтак словесний текст розширював, уточнював та додатково сигніфікував авторські ейдоси. «Так, – зазначає Леся Генералюк, – дериватами є балади «Тополя» (1839), «Утоплена» (грудень, 1841), етюд «Тополя» (1839), начерк «Утоплена» (1840–1841) зроблені не *post factum*, навпаки – поезія доповнює образотворчу форму, розширюючи діапазон закладених у неї значень. Сепія «Сліпа з дочкою» (1842) і поема «Слепая» (1842) взаємопов'язані імагінальним актом творення (не виключено, що точніше датування виявило б первинність рисунка); таке ж синхронне вирішення завдання в темі ескізу «Відьма» (1847) та поемі «Відьма» («Осика», 1847), «Мар'яні-черниці» (1841). Офорт «Казка» (1844) разом із підтекстовкою пробудив тему й візуальне наповнення в поезіях «Рано-вранці новобранці» (1847), «Москалева криниця» (1847)» [6, с.56]. Ці паралелі виказують органічний потяг поета доповнювати та словесно розширювати окремі візуальні образи, що стають центрами, навколо яких зринає масштабніша смислова конструкція.

Цьому віднаходимо певні пояснення і в біографії поета. Очевидно, уже в часи «дяківської мистецької науки» закладалися основи конгруентної єдності візуального та словесного через естетичне сприйняття рисунку літер старих українських книжок, відтак навіть графіка рукописного шрифту Т.Шевченка мала особливу орнаментальну старосвітську форму. Д.Антонович зазначає: «Шевченко завжди і, здається, до кінця життя літери рисував у стилі заголовних літер наших стародруків. Пізніше він любив великими заголовними літерами рисувати написи на перших листах своїх альбомів або всередині альбомів вирисовувати заголовки окремих віршів, і завжди літери ці рисував так, як з дитинства ці літери, ще за часів науки у дяків, усталилися в його дитячій зоровій пам'яті і якими в його уяві zostалися до кінця життя» [2, с.36]. У стилі «торжественного каліграфічного півуставу мазепинської пори» [24, с.194] Т.Шевченко в 1843–1845 роках намалював кілька заголовків в альбомі «Три літа» літерами, що складались з подвійних ліній, на взір старих кунтушів виконав титульну сторінку до циклу «В казематі», сторінки «захалавної книжечки» теж мали графічне обрамлення. Факсиміле деяких рукописних листків з віршами Т.Шевченка показують велику кількість «рисунків і писанням поверх нарисованого. Але це вже щось зовсім інше, ніж листки, кругом обведені орнаментом» [2, с.36]. Очевидно, вони відображали дуалістичну пристрасність творчого самовираження, потребу двоякого відображення художніх візій через взаємодоповнення і накладання.

Після книжних «кунтушів» Шевченко захоплюється німецькою та голландською гравюрою, що поєднувала малюнкове зображення і доданий до нього невеликий текст, як правило, пише Д.Антонович, «московський» [2, с.37]. Як співробітник Київської археографічної комісії, Тарас Григорович цікавився пам'ятками української книжної справи XVII–XVIII століть. Мистецтво гравюри тієї пори відображало загальну тенденцію барокової естетики насамперед у проекції єднання зображення та слова, особливо в художньому оформленні стародруків, зокрема, аркушів-титулів, фронтисписів, гравюр-ілюстрацій, що доповнювали текст. «Тарас Шевченко добре знав, – зазначає Л.Ушкалов, – такі фундаментальні пам'ятки літератури українського бароко, як «Євхологійон, або Молитвослов или Требник» Петра Могили, «Книга житій святих» Дмитра Туптала, «Странствовання» Василя Григоровича-Барського, «Історія Русов или Малой

Россії», літописи Михайла Гунашевського, Самовидця, Григорія Граб'янки, Самійла Величка, а ще – цілий корпус духовних пісень, псалми Григорія Сковороди та його листи, що були оприлюднені на сторінках «Украинского вестника», книжку Йоаникія Галятовського «Скарбниця потребная», історіографічні джерела» [24,195]. Попри те, що Шевченко до української старожитньої літератури ставився, як і більшість романтиків, неприхильно, насамперед через занедбання народної мови, та все ж виразовий, формальний, поетикальний рівень, вочевидь, сприймав з великим інтересом та захопленням. Не приймаючи «латини» й «московщини» Г.Сковороди, все ж, на думку Ю.Барабаша, «не можемо залишити поза увагою типологічні подібності між Шевченком і Сковородою також у мовно-поетикальній площині. Йдеться, приміром, про значення для обох (хоча й різною мірою) фольклорного компонента. Типологічну близькість визначають і спільний міфологічний, символічний первень, елементи поезики українського бароко» [3, с.182].

У своїх мріях про облаштування власного життя після заслання митець бачить неодмінно заняття гравюрою. «Из всех изящных искусств, – читаємо запис у «Щоденнику» за 26 червня, – мне теперь более всего нравится гравюра. И не без основания. Быть хорошим гравером – значит быть распространителем прекрасного и поучительного в обществе. Значит быть распространителем света истины. Значит быть полезным людям и угодным богу [29, с.31–32]. Як один з можливих прикладів реалізації такої ідеї для Т.Шевченка є вихід гравюри «Притчі про блудного сина», що мала б складатися з 12 малюнків, сповнених драматичного сарказму та вишуканої сатири. І хоча задум реалізовано частково – у числі восьми малюнків з назвами, вони мали великий резонанс та трактуються дослідниками й сьогодні в контексті взаємодії літератури і образотворчого мистецтва [5, с.56–72], що нагадує інтерпретацію за принципом «емблеми».

Вагомим елементом візуалізації емблематичної форми є символи та архетипні образи. Шевченко майстерно включається в традицію «сигніфікативного мовлення» [18], контамінуючи традиційні символічні підтексти з власними неологічними смисловими опосередкуваннями. У дослідницьких колах такі явища теж мають різне термінологічне номінування. Леся Генералюк використовує поняття гіпости-

зису^{*}, завдання якого «полягає в тому, щоб словами створити чуттєву картину, дати наглядний образ предметів, продемонструвати можливості словесного живописання. Тут часто (на відміну від ексфразису) зрима конкретність образу поєднується з метафоричністю, з використанням символіки» [7, с.4]. Таким чином, символіка розглядається як невід'ємний елемент складнішої форми, що «активізує механізми асоціативності та візуальності аналогій у полі дії уяви й на загал культивує інтермодальні асоціації, адже фактично в уяві реципієнта створюється образ подвійного моделювання: словесний і візуальний – т. зв. концепт-картинка» [7, с.4].

У традиційному трактуванні символ, архетипний образ є одними з ключових структурних елементів емблематичної форми, що обґрунтовано розтлумачив Д.Чижевський у праці «Український літературний барок» [28, с.326–379.]. Символ концентрує функцію перехідності візуального у вербальне, семіотичного у семантичне. Смыслові відтінки цієї перехідності координуються емблематичною формою.

Символ, на думку багатьох дослідників, є знаком, що опосередковує «пам'ять культури», народжує зривання вагомих для конкретної культурної спільноти ейдосів. «Символ і у плані вираження, і у плані змісту завжди представляє собою якийсь текст, тобто володіє деяким єдиним замкнутим у собі значенням і виразно чіткою межею, що дозволяє ясно виділити його з оточуючого семіотичного контексту» [17, с.192]. Символіка «Кобзаря» звернена до кількох семіотичних контекстів, з-поміж яких особливу активність проявляють два – національно-історичний, опертий на фольклорну традицію, і християнський, заснований на риторичі Святого Письма. Вони по-різному вивершуються в окремих періодах творчості і мають різну міжтекстуальну перехідність, що неодноразово відзначалося у «шевченкознавстві». Кожен з них має певну смыслову валентність, конкретизовану в загальній текстовій структурі. Саме тут символи віднаходять семантичну узгодженість поміж накладеною на них традицією та авторською модифікацією.

* Поряд з терміном «гіпостизис» дослідниця «допускає паралельне вживання й таких, якоюсь мірою тотожних йому понять, як «пластичність літературного образу; пластика» (Франко), «живопис словом» (Біцилли)... «живописна образність у літературі» (Лосев) або «словесна пластика» (Галанов, Халізов)» [7, с.4], що лише підкреслює складність однозначного трактування феномена художнього стилю Тараса Шевченка, відсутність сталого літературознавчого поняття, що б уповні охоплювало мистецьку унікальність.

Символіка Шевченка по-особливому візуалізована його мистецьким генієм навіть у назвах багатьох текстів – «Тополя», «Слепая», «Тризна», «Розрита могила», «Сова», «Лілея», «Русалка», «Відьма» тощо. Назва тексту – це своєрідний концентрат теми, де мінімалізовано «голос автора», який постає посередником, що переносить уже визначенні вербальною традицією смислові константи. У такий спосіб він пропедевтично орієнтує читацькі сподівання, з нього «виростає вся архітектоніка твору» [1, с.40], або ж «заголовок твору часто виступає тим первинним ідейно-смисловим сигналом, який налаштує реципієнта на необхідне для автора сприйняття інтерпретації сюжету (образу, мотиву), а іноді й підказує читачеві характер його переосмислення» [20, с.79].

Так, заголовок балади «Тополя» апелює до фольклорного дискурсу, бо саме у ньому виражені домінуючі смислові акценти цього символу. Відтак він візуалізує відомий мотив – перетворення дівчини в дерево-тотем. Тополя – один з символів «страченої дівочої долі», стрункості і краси, роду, світу, дерево, що рубалося язичниками лише для жертвних вогнищ [21, с.218], отже, має полісемантичну конотацію. Текст поеми координує змістову наповненість цього символу, що спричинює його перетворення в архетипний образ, структура якого виразно емблематична, адже його інтерпретація потребує взаємодоповнень візуального та вербального*. Таким чином, бачимо поетапне розширення образного представлення – від символу до емблематичного малюнка:

*По діброві вітер віє,
Гуляє по полю,
Край дороги гне тополю
До самого долу.
Стан високий, лист широкий*

* Тут варто згадати, що теорія архетипів і колективного несвідомого К.Г.Юнга, власне, її інтерпретаційна методика нагадує стратегію тлумачення емблеми. Описуючи метод власного доведення, вчений наголошує, що головним джерелом архетипів є сни, активна уява, символ. Для розуміння їхніх смислів треба вибудувати модель, у якій відтворено конкретний образ, символ (чи групу символів) зі сну (своєрідний малюнок, візуальна емблема) додати до нього «так званий контекст, тобто з огляду на належний до нього асоціативний матеріал, у якому той фрагмент втілюється» [31, с.74] (свого роду епіграма-підпис) і опрацювати фантазійні візії через вивчення розвитку змісту фантазії, що доповнює відповідний фрагмент. Фактично маємо ідентичну до емблематичної тріадну матрицю, інтерпретуючи яку К.Г.Юнг робить психоаналітичні висновки про вроджені універсальні структури і зміст колективного несвідомого.

*Марне зеленіє.
Кругом поле, як те море
Широке, синіє.
Чумак іде, подивиться
Та й голову схилить [30, с.54].*

Надалі він модифікується:

*Отак тая чорнобрива
Плакала, співала...
І на диво серед поля
Тополею стала [30, с.58].*

Перший фрагмент є своєрідною вербальною інсталяцією, експресивним мальованим олівцем етюдом «Тополя», який, безперечно візуально доповнює ситуативну предметність символу. Другий же – посилює акцент архетипності образу. Мотив перетворення є центральним у теорії архетипів К.Г.Юнга. Він проявляється як неможливість перебування у звичній психо-фізіологічній оболонці під впливом різних чинників. Цілком логічно припускає М.Мовчан, що в «Тополі» виявляється екзистенціал самотності: «Як міфообраз межовості існування вона є означником знову ж таки «долі-недолі», бо їй судилося рости «край дороги», «бути на межі життя і смерті». Недоля для дівчини – це те, що протилежне її природному призначенню в житті, а звідси – для неї протиприродно бути самотньою» [19, с.141], О.Тиховська відзначає: «перевтілення в тополь відображає психологічне прагнення героїні до цілісності, кохання вже через вливання в рослинний світ, що є метафоричним виявом сфери несвідомого» [22, с.241]. Зазначені міркування зринають як результат аналітичного осмислення емблематично зорганізованої візуально-вербальної цілісності тексту і нагадують давню та невід’ємну практику розкодування барокової емблеми, яка ховала у собі певну загадку, таємницю, розтлумачити, розкодувати яку мав саме реципієнт-інтерпретатор.

Іван Франко у своїх студіях над твором Т.Шевченка «Тополя» теж вдається до подібної критичної тенденції. Посутньо розглянувши провідні мотиви балади українського поета в контексті подібних у світовій літературі, наприкінці праці він елективно інтерпретує текст за принципом емблематичної матриці. Спершу цитує початковий фрагмент, що візуалізує топос тополі, коментуючи: «сим майстерним аккордом поет вносить в нашу душу особливий, лагідний настрій. Одинока тополя серед широченного безлісного степу – мимоволі будить у нашій душі питання: а вона відки тут взялася?» [27, с.168], далі

звертає увагу на окремі фрагменти, що доповнюють візуальний образ, увиразнюють зміст та уточнюють смислоформу, умовно кажучи, вибірково акцентує на структуральній єдності візуально-вербальних ампліфікацій.

Загалом емблематичні контури «Тополі» є коректуючими компонентами навіть у тих текстах збірки, де лише згадується подібний мотив, тож вони становлять візуально-вербальну емблематичну картину «пам'яті тексту», окремої його теми. Зокрема, кобзар у «Перебенді» «з жонатими на бенкеті» співає «про тополю, лиху долю» [30, с.52]. Натяк, що опирається на дві лексеми тополя-доля, можна розглядати як десигнат реконструкції більш розлогого презентування, відсилання до емблематичності балади. Подібним чином бачимо паратекстуальну зв'язність між балладою «Тополя» і поезією «Коло гаю в чистім полі», де розгортається мотив перетворення у тополю сестер, яких кохав один хлопець. Можемо відзначити певну рухомість емблематичної форми, що зорганізована навколо семи «тополя» у межах усієї збірки, відтак окрема згадка цієї лексеми у відповідному контексті проектує зривання минулого семіотичного досвіду.

Окрім визначених, у «Кобзарі» можна відстежити й інші конгруентні форми, що функціонують як емблематичні конструкції, стабілізуючи та централізуючи смислові фрейми, проте це завдання для більш розлогої праці. Тут же намагаємось підкреслити вагомість емблематичного коду як у процесах авторської текстоорганізації, так і його рецепції. Проявлення в творах Т.Шевченка давньої емблематичної форми певним чином обґрунтовує таємничу силу «слова» унікального українського митця.

1. Агеєва В. Апологія модерну: обрис ХХ віку / В. Агеєва. – К. : Грані-Т, 2011. – 408 с.
2. Антонович Д. В. Шевченко-маляр / вст. слово С. А. Гальченка; післямова Т. І. Андрущенко. – К. : Україна, 2004. – 272 с.
3. Барабаш Ю. Вибані студії. Сковорода. Гоголь. Шевченко / Ю. Я. Барабаш. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2007. – 744 с.
4. Великий тлумачний словник сучасної української мови / укладач і голов. ред. В. Т. Бусел. – К. : Ірпінь: ВТФ «Перун», 2001. – 1440 с.
5. Генералюк Л. «Блудний син». Символіка графічної серії Шевченка в контексті взаємодії літератури і образотворчого мистецтва / Леся Генералюк // Студії мистецтвознавчі. Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво [головн. ред. Г. А. Скрипник]. – 2008. – Чис. 1. – С. 56–72.

6. *Генералюк Л.* Візуальний код Шевченка/Л.Генералюк // Слово і час, 2004. – № 3. – С.52–61.
7. *Генералюк Л.* Гіпостипозис у творчості Шевченка – основний засіб моделювання візуального образу України / Л. Генералюк// Слово і час, 2009. – № 3. – С. 3–19.
8. *Генералюк Л.* Код образотворчого мистецтва у слові Шевченка: колористика / Л. Генералюк // Слово і час, 2013. – № 2. – С. 3–13.
9. *Генералюк Л.* Поетичність у структурі мистецьких творів Шевченка і питання міжвидового інтеракціонізму / Леся Генералюк // Художня культура. Актуальні проблеми: наук. вісник; [голова редкол. О. Федорук]. – Вип. 5. – К. : Інтертехнологія, 2008. – С. 355–377.
10. *Генералюк Л.* Синестезійність світосприйняття Шевченка – маляра і поета / Генералюк Л. // Шевченкознавчі студії: зб. наук. праць / [відп. ред. за випуск С. В. Задорожна]. – К. : Київський ун-т, 2005. – Вип. 7. – С. 29–35.
11. *Генералюк Л. С.* Творчість Тараса Шевченка в контексті взаємодії літератури і мистецтва початку-середини ХІХ століття : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня доктора філологічних наук : спец. 10.01.02 «Українська література» / Л. С. Генералюк. – Київ, 2011. – 43 с.
12. *Довгалевський М.* Поетика (Сад поетичний) / Митрофан Довгалевський ; [пер. В. П. Маслюка]. – К. : Мистецтво, 1973. – 436 с.
13. *Жулинський М.* Шевченкознавство: Стан і перспективи / М. Г. Жулинський // Слово і час, 2004. – № 3. – С. 61–66.
14. *Клочек Г.* Кінорежисер Тарас Шевченко & Голлівуд / Г. Клочек// Слово і час, 2013. – № 3. – С. 3–25.
15. *Клочек Г.* Поетика візуальності Тараса Шевченка : монографія / Григорій Клочек. – К. : Академвидав, 2013. – 256 с.
16. *Куліш П.* Історичне оповідання/ П.О.Куліш// Спогади про Шевченка / упоряд. і приміт. В. С. Бородіна і М. М. Павлюка. – К. : Дніпро, 1982. – С. 122–129.
17. *Лотман Ю.* Символ в системі культури / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. Избранные статьи : в 3 т. – Таллинн : Александра, 1992. – Т. 1. – С. 191–199.
18. *Михайлов А.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи [електронний ресурс] / А. Михайлов. – Режим доступу : // www.volunteering.org.ua/wordstown/Text/Mihaylov/htm.
19. *Мовчан М. М.* Шевченко в дискурсі філософії самотності / М. М. Мовчан // Наука. Релігія. Суспільство. – 2009. – № 3. – С. 140–146.
20. *Нямцу А.* Поэтика традиционных сюжетов / А. Е. Нямцу . – Черновцы : Рута, 1999. – 176 с.
21. *Плачинда С.* Словник давньоукраїнської міфології / С. Плачинда. – К. : Велес, 2007. – 240 с.
22. *Тиховська О.* Архетипна образність балад Т.Шевченка / О. М. Тиховська // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації, 2014. – Вип. 1 (31). – С. 239–244.

23. *Ткачук М.* Наративна оптика поеми Тараса Шевченка «Катерина» / М. П. Ткачук // Слово і час, 2009. – № 3. – С. 26–34.
24. *Ушкалов Л.* Барокові джерела нового українського письменства: Котляревський, Квітка, Шевченко / Л. В. Ушкалов // Ушкалов Л. В. Есеї про українське бароко. – К. : Факт-Наш час, 2006. – 282 с.: іл. – (Сер. «Висока поліція»).
25. *Франко І. Я.* Із секретів поетичної творчості / І. Я. Франко // Зібрання творів : у 50 т. – К. : Наук. думка, 1981. – Т. 31.– С. 45–120.
26. *Франко І. Я.* Переднє слово [до видання: Шевченко Т. Г. Перебендя. Львів, 1889] / І. Я. Франко // Зібрання творів : у 50 т. – К. : Наук. думка, 1980. – Т. 27. – С. 285–307.
27. *Франко І.* «Тополя» Т.Шевченка / І. Я. Франко // Франко І. Шевченкознавчі студії / упоряд. М. Гнатюк. – Львів : Світ, 2005. – С. 154–169.
28. *Чижевський Д.* Емблематична поезія / Дмитро Чижевський // Український літературний барок : нариси. – Харків : Акта, 2003. – С. 326–379.
29. *Шевченко Т.* Щоденник / Т. Г. Шевченко // Шевченко Т. Твори : у 5 т. Т.5. – К. : Дніпро. 1979. – С. 11–236.
30. *Шевченко Т.* Кобзар / Т. Г. Шевченко. – К. : Вид. центр «Просвіта», 2012. – 736 с.
31. *Юнг К. Г.* Архетипи і колективне несвідоме / пер. з нім. Катерина Котюк ; наук. ред. українського видання Олег Фешовець. – Львів : Вид-во «Астролябія», 2013. – 588 с.
32. *Peter M. Daly* Literature in the light of the emblem: structural parallels between the emblem and literature in the sixteenth and seventeenth centuries. – University of Toronto Press, 1998. – 283 p.

СЮЖЕТО- Й ОБРАЗМОДЕЛЮВАЛЬНА ФУНКЦІЙНІСТЬ ХРОНОТОПУ В ПОЕМІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА «ТАРАСОВА НІЧ»

Творча спадщина Тараса Шевченка є однією із найбільш досліджених в українському літературознавстві. І це не дивно, адже письменник, без перебільшення, – знакова постать не тільки для української художньої літератури зокрема, а й для історії та культури нашого народу загалом. Студіювання обширного творчого доробку Шевченка проводилося і здійснюється під різними кутами зору, крізь призму багатьох методологічних концепцій. І все ж недостатньо дослідженою, на нашу думку, залишається проблема хронотопу як об'єднувального чинника у структурі художніх творів митця.

Як відомо, автор при конструюванні сюжетної та образної парадигми художнього твору може вдаватися до найрізноманітніших літературно-мистецьких прийомів. Важливим при цьому є часопросторова організація художнього світу, в якому живе і діє герой. За словами Михайла Бахтіна, який впровадив поняття хронотопу в літературознавчий обіг і заклав його теоретичні основи, «в літературно-художньому хронотопі присутнє злиття просторових і часових прикмет в осмисленому і конкретному цілому. Час тут згущується, ущільнюється, стає художньо зримим; простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються у просторі, і простір осмислюється й вимірюється часом» [1, с.235]. Зокрема, «простір як категорія поетики – одна з важливих диференційних ознак художнього тексту, що відрізняють його від тексту нехудожнього. Природа простору літературного твору, особливості його побудови та функціонування значною мірою визначають міру художності та естетичної досконалості тексту, а подеколи і вплив твору на свідомість сприймача» [2, с.39]. Беручи це до уваги, можемо простежити вплив художнього часу й художнього простору на формування ліро-епічного полотна поеми Тараса Шевченка «Тарасова ніч».

Уже з перших рядків автор окреслює загальну тональну палітру, немовби натякає на основні смислові домінанти, якими читач буде керуватися при сприйнятті художньої концепції твору:

*На розпутті кобзар сидить
Та на кобзі грає.*

Символічно постає основний локус цього поетичного фрагмента – розпуття. «Роздоріжжя, розстань – місце, звідки розходяться або куди сходяться дві чи кілька доріг; розпуття; символ вибору; здавна вважається фатальним, тому, лаючи, закликають: «Хай тебе винесе на роздоріжжя!» (маючи на увазі, очевидно, нечисту силу, яка полюбляє це місце); ... у давнину на роздоріжжях ховали самогубців та карних злочинців, душі яких не знали спокою й переслідували прохожих; ... фатальність цього місця визначила переносний зміст сполучення на роздоріжжі – у стані нерішучості, важких роздумів, вагань» [3, с.505–506]; «Дорога – традиційний образ блукань, пошуку» [4, с.156]. Знаковим чинником є присутність на розпутті кобзаря – за поетичною традицією Шевченка, посередника між небесами та землею, пророка, який має місію доносити божественну волю до людей, вказувати їм шлях.

На наш погляд, саме просторовий образ роздоріжжя, а отже, і невизначеності, розгубленості, відсутності чіткого орієнтира, а в поданому контексті – ще й символу руїни і знищення козацької волі, визначає в подальшому розгортанні тексту основне його концептуальне положення: український народ має сам вибрати собі дорогу, подальшу долю – або й надалі мовчати і коритися лихові, або ж провадити боротьбу і визволитися з неволі, відродивши славу своїх предків-козаків. Надалі розглянемо докладніше цей ключовий смисловий вектор, значною мірою підсилений засобами хронотопної художньої дійсності.

Загалом можемо виокремити двопланове часопросторове змалювання дійсності у поемі. З одного боку, моделюється статична ситуація, персонажами якої виступають кобзар і його слухачі, узагальнено український народ. Кобзар співає про славу минувшину України, про боротьбу козацтва із поневолювачами, зображаючи таким чином динамічну змінну картину і протиставляючи торжество свободи й гідності пасивному людському існуванню та сліпій упокореності, тобто імпліцитно вказує українцям на шлях до визволення. У цьому аспекті прикметним є те, що статична пасивна ситуація не має чітко виражених рамок хронотопу, натомість образ розпуття поглинає як просторові, так і часові орієнтовні координати. У такій загальній субстанції невизначеності виокремлюються лише деякі конкретні елементи. Це розповідь кобзаря про те, *«як збиралась громадонька / В неділеньку вранці // Як ховали козаченька / В зеленім байраці //»*. Такі сюжетні штрихи натякають на необхідність і неминучість визвольних змагань як засобу самоствердження й права на вільне життя українського народу.

Аналізуючи розповідь про повстання Тараса Трясила – динамічну картину, яка, по суті, є ретроспекцією, можемо виокремити значно складнішу систему організації поетичного тексту засобами хронотопу. По-перше, фольклорно стилізований зачин *«Встає хмара з-за Лиману / А друга з поля //»* підкреслює прихід лиха, яке поступово оточує Україну звідусюди, витає навіть у повітрі, заповнюючи собою весь простір. Лише козацька міць здатна його здолати. «Зайвим було б доводити, що простір у Т.Шевченка принципово багатовимірний – міфологічний, символічний, інтелектуальний, вербальний; перетинання цих площин, їхня взаємодоповнюваність і творять особливе енергетичне поле Шевченкової поезії» [2, с.57].

По-друге, у монолозі Трясила спостерігаємо зіставлення картин символічної часопросторової хаотичності, що в підсумку означає руйнацію народного духу. Суть цієї хаотичності якісно неоднакова, бо в різних проекціях відображає бажане та дійсне. У першому випадку герой, а разом з ним і автор, запитує, куди поділися козаки, гетьмани, чому вони не рятують України. Пояснити неможливість бажаного він може тільки знищенням і апокаліптичним крахом одвічних українських символів звитяги – високих могил та гір, що нагадували українцям, чиї вони діти:

*Де поділось козачество,
Червоні жупани?
Де поділась доля-воля,
Бунчуки, гетьмани?
Де поділися? Згоріло
А чи затопило
Синє море твої гори,
Високі могили?*

У другому випадку – зображенні реальної картини – руйнація полягає не у зовнішніх чинниках, а в деструктивному стані пасивності, людської байдужості навіть до найсвятішого – власної волі:

*Мовчать гори, грає море,
Могили сумують,
А над дітьми козацькими
Поляки панують.
Грай же, море, мовчїть, гори,
Гуляй, буйний, полем –
Плачте, діти козацькїї,
Така ваша доля!*

Подальша реалізація художнього сюжету також має яскраві хронотопні риси. Зокрема, фольклорна гіперболізація художнього часу спостерігається у продовжуваності бою Трясила з ляхами («*Вже не три дні, не три ночі / Б'ється пан Трясило //*»); «...цей час значною мірою міфологізований у романтичному дусі і тому постає неконкретним ідеалізованим минулим» [2, с.86]. Такий художній прийом має визначене функціональне навантаження – увиразнює характеристику персонажа, допомагає вказати на виняткову силу та відвагу козацького отамана, а через нього і на військову звитягу козацтва – узагальненого збірного образу. Специфіка означення локусу поля в

цьому контексті доповнює враження реципієнта, розкриваючись через візуалізацію – зображення поля бою, вкритого трупами ворогів. Загалом, «як і належить романтичній поемі, композиція сюжету становить пунктир «вершинних» сцен і, відповідно, художній час складений переважно зі сцен та епізодів, змальованих автором-свідком..., що дає змогу читачеві відчувати себе нібито присутнім усередині дії» [5, с.175]. В цьому ракурсі важливим є топос поля, степу. «Степ у Шевченка наділений ознаками святості, адже з ним пов'язана мрія про українську державу. Запорука цього – славне минуле, уособленням якого, крім могил, начинених у Шевченка козацьким трупом, виступають ще й степи» [2, с.53].

Новий етап сюжетного розвитку пов'язаний із бінарною хроно-топно-міфологічною опозицією «день – ніч». День на рівні міфологічного мислення зазвичай співвідноситься з поняттями «безпечний, свій, зрозумілий», а ніч – із небезпекою, несподіванкою, невідомістю. Проте, обмірковуючи текст поеми, бачимо, що традиційні смислові зв'язки набувають оберненого значення, а бінарна опозиція «день – ніч» як художній означник часопростору фактично руйнує своє установлене сприйняття. День змальовується автором як бенкет зла (шляхти-загарбників), як часопростір, небезпечний для козака, бо засвітла ворог має більшу силу. Натомість додаткове художнє означення *мати*, яке вживається для конкретизації слова *ніч* («*А ніч-мати дасть пораду / Козак ляха знайде //*») посилює фольклорний струмись у творі й підкреслює специфіку, що в художньому тексті виражена розумінням ночі як торжества добра, безпечного часопростору, який захищає козака від смерті й допомагає долати зло. Очевидно, що таке розуміння ночі як художнього часопростору імпліцитно закладене у назві поеми. Зрештою, схід сонця після переможної ночі у поемі символізує загибель ворогів. Варіація смислових координат бінарної опозиції текстуально підтверджується такими рядками:

*Закрякали чорні круки,
Виймаючи очі;
Заспівали козаченьки
Пісню тії ночі,
Тії ночі кровавої,
Що славною стала
Тарасові, козачеству,
Ляхів що приспала.*

Статична картина, подана на початку поеми, утворює своєрідне кільце, обрамлюючи пісню кобзаря про Тарасову ніч і повертаючи реципієнта у реальний час. Тут уже можемо говорити про відкрите зіткнення профанного (байдужого, чужого авторові за духом) і сакрального (освяченого боротьбою за волю) хронотопу. «Власне, можемо стверджувати, що це протиставлення сакралізованого і профанного, «чужого» простору є стрижневим для Шевченка. Однак не забуваймо, що це, своєю чергою, певна абстракція, відшукана у структурі художнього тексту [2, с.93]. Таким чином, маємо чіткий приклад того, як основна смислова домінанта поеми, вказана нами вище, набуває всеохопного значення завдяки засобам часопросторового моделювання художньої дійсності.

Фінал окреслюється поверненням до статичного виміру, в якому прерогатива людей, народу – сидіти у запічку або ж кепкувати у шинку з ворогів. Про славні битви козаків нагадує лише сумна могила – священне місце між небом і землею, але на ній сидить не кобзар-пророк, а ворон – птах, що символізує біду і смерть, неможливість повернення колишніх часів. Автор і тут не втомлюється акцентувати на центральній ідеї, що пронизує весь художній твір – протиставленні волі як негасимої жаги до життя та рабства як духовної смерті: *«Де кров текла козацькая / Трава зеленіє//»*. Минулася колишня слава, але ще зостається надія на її повернення.

Отже, в аналізованій поемі Тараса Шевченка спостерігаємо яскравий зразок реалізації часопросторових ознак епічного сюжету, що, безперечно, накладає відбиток на родову приналежність поетичного тексту і дозволяє характеризувати його як ліро-епос. Всеосяжним є просторове зіставлення минувшини і спостереженої автором сучасності. Такий спосіб творення художньої дійсності повною мірою репрезентує існування і функціонування літературного тексту в цілісних часопросторових рамках.

1. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М. : «Художественная литература», 1975. – 504 с.
2. Боронь О. Поетика простору в творчості Тараса Шевченка / О. Боронь. – К. : Агентство «Україна», 2005. – 152 с.
3. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури : словник-довідник / В. В. Жайворонок. – К. : Довіра, 2006. – 703 с.

4. Кононенко В. І. Символи української мови : монографія / В. І. Кононенко. – 2-ге вид., доповн. і перероб. – К. ; Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2013. – 440 с.
5. Смілянська Л. В. Структура і смисл: спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка : монографія / Л. В. Смілянська, Н. П. Чамата. – К. : Вища школа, 2000. – 207 с.
6. Шевченко Т. Г. Кобзар / Текстол. підготов., післямова та прим. С. А. Гальченка. – К. : Школа, 2009. – 808 с.

САТИРА ТА ІРОНІЯ ЯК ЗАСІБ ХУДОЖНЬОГО САМОВИЯВУ В ПОЕМІ “СОН” ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Сатиричний твір Тараса Шевченка – поема «Сон» – започаткував новий етап у розвитку сатиричної творчості українських письменників. Тут уперше в національній сатиричній літературі поет викрив самодержавство з позицій кріпосного селянства, що усвідомило себе в його творчості як доволі самостійна політична сила. Подорож в Україну остаточно розвіює романтичний пафос Тараса Шевченка, і він у цьому творі неначе узагальнює враження від побаченого. Картини «Сну» нагадують мандрівку поета по пеклу, а підзаголовок «комедія» підсилює сатиричну іронію й гостроту. Поглиблює іронію також епіграф з Євангелія: *«Дух істини, його світ не може прийняти, бо не бачить його, ані не знає його»*. Лише уві сні може розкритися «дух істини». Власне, поема «Сон» засвідчила остаточну кристалізацію антиімперського стрижня демократичного світогляду Тараса Шевченка. Нею він ставав на прю з царизмом. Жанрове означення «комедія» мало «виправдати вільне використання форми сновидіння та прийомів гротеску, хоч це часом не так комічний гротеск, як трагічний; утім, хіба реальність кріпосницької деспотії – не комедія, сумна і трагічна комедія, перед судом людського розуму?» [1, с.242].

Уже сам вступ до поеми-комедії є філософським узагальненням глибоких і страшних невиліковних виразок самодержавного суспільства, де найреальнішою є картина «генерального мордобиття». Тут гірка іронія й гостра сатира на величезну казарму – Росію. Жанр комедії лише підкреслює саркастичну іронію солдафонського устрою всезагального приниження й «генерального мордобиття». У цій сірій

атмосфері північної столиці повно запроданців, кар'єристів, які за будь-яке приниження готові купувати місце «коло самих» – жалюгідних помазанників, що роздають стусани у самі сановні пики.

Засоби сатиричної іронії дозволяють Тарасові Шевченку висміювати усі святощі, які ідеалізували «тупорилі віршомази». Гротескними описами царських палат поет вдало відтіняє сіре навколишнє життя, світлим образом на тлі якого є лиш біла пташка – розтерзана козацька душа, одна із сотень тисяч інших, яких погублено на болотах столичних забудов. Містична фантасмагорія тіней з того світу поглиблює жахливі видіння уві сні, і з них виступає злочинний зміст страшної діяльності царя-реформатора, творця Російської імперії. Місто на болотах, загачених кістками волелюбних козаків, прославлене столиця імперії, сповнена зловісних тіней і примар, – це вся Росія. Саме такою зловісною бачить поет імперію, яка поглинула його світлу батьківщину, його милу Україну. Та перейдімо до з'ясування в поемі «Сон» поетики сатири та іронії як засобу художнього самовияву письменника.

Звичний шевченківський зачин цього твору по-особливому масштабний. Це, за словами Ів. Дзюби, ніби узагальнена характеристика тієї «людської комедії» та її різноманітних персонажів. Розважлива медитація

*У всякого своя доля
І свій шлях широкий, –*

по суті, зразу ж стає сарказмом через абсурдність тих доль і шляхів, котрі не мають справжнього людського вибору, відтак нічого не вартих перед істинною реальністю земного буття:

*Той мурує, той руйнує,
Той неситим оком –
За край світа зазирає.
Чи нема країни,
Щоб загарбать і з собою
Взять у домовину...*

Власне, вже тут оприявлений авторський мотив, що «готує» появу в поемі Петра I та Катерини II. Водночас з ними враз народжуються дрібніші співучасники цього суспільного пекла російського самодержавства: і той, що «*нишком у куточку // Гострить ніж на брата*», і той «*тихий та тверезий, // Богобоязливий*», що «*як кішечка, підкрадеться*» та й запусить «*пазурі в печінку*», і той, що «*туза-*

ми обирає // Свата в його хаті». Однак вивершується це, згідно із шевченківським зображенням, постаттю великодушного лжедержавника, своєрідного мецената російського православ'я і мистецтв (чи не самого царя?!):

*А той щедрий та розкішний,
Все храми мурує;
Та отечество так любить,
Так за ним бідкує,
Так із його, сердешного,
Кров, як воду, точить!..*

Од такого одіозного персонажа Шевченків сарказм враз переходить у гнів, коли він спостерігає за фарисейськими діями, за упокореністю, зрештою, за байдужістю із ним суспільності, яка за це йменується поетом зневажливим словом «братія»:

*А братія мовчить собі,
Витріщивши очі!
Як ягнята: «Нехай, каже,
Може, так і треба».*

Вочевидь, «братія» тут – не тільки чиновництво, не лише ті, хто прислуговує вельможам, а й уся «принижена, але слухняна, безрадна людність» (В.Бородін). То, власне, до неї пристрасно звертається Тарас Шевченко:

*Так і треба! бо немає
Господа на небі!
А ви в ярмі падаєте
Та якогось раю
На тім світі благаєте?
Немає! немає!
Шкода й праці...*

Це знов-таки, за переконанням Івана Дзюби, «один із наскрізних мотивів усієї Шевченкової поезії: розпачливий сумнів в існуванні на землі Божої правди, – що, однак, не є тим філософським чи політичним атеїзмом, який приписувано Шевченкові в радянські часи, – це страждання самої віри, до якої поет навіть через болюче заперечення щоразу вертається, бо в ній бачить підставу людської рівності» [2, с.243]:

*... Схаменіться:
Усі на сім світі –
І царята, і старчата –*

Адамові діти.

Моральні інвективи та імперативи сягають високого драматизму – і раптом він ніби виправдовується: мовляв, це так він міркував, ідучи «з бенкету п'яний уночі». Мають рацію ті дослідники, які стверджують, що такий «понижуючий» автокоментар насправді тільки відтінює небуденність, неконтрольовану правдезність монологу (мовляв, що в тверезого на умі, те в п'яного на язиці) і вводить його в жанр нібито комедії, готуючи перехід до самої фабули сну. А сон, виявляється, не просто «напрочуд дивний», а такий, що не одному кортіло б його побачити, та зась, не всяк сподобиться... Це запевнення – мовби і риторичний заміник сценічної комедійної інтриги» [3, с.243–244].

Необхідно зазначити, що в поемі «Сон» Тарас Шевченко реально обґрунтовує фантастичні образи й епізоди, майстерно пов'язує фантастику з реальністю, як це було характерно для романтичної іронії. Саме фантастика в сатирі цієї комедії відіграє головну роль. Підзаголовком «комедія» поет дає зрозуміти, що перед ним світ приви́дів, себто самодержавство, яке історично вже себе пережило, а продовжує комедію свого існування тільки через пасивність народу й лакейство перевертнів-підлабузників.

Фантастичні образи поеми «Сон», за спостереженнями І.Дзюби, В.Шубравського, В.Смілянської та інших шевченкознавців, явно пов'язані з традиціями романтичної поезії. Фантастичний політ героя над просторами імперії є стрижнем, на який нанизані сатирично зображені картини соціального зла. Прийом сну дає простір уяві поета, який малює і картини «височайшого» мордобою, і принципи необмеженого самодурства царя, і царицю «убогу», й лакейство вірнопідданих. Назва поеми-комедії за символом сну приховує байдужість народу до зла, сплячку пасивних обивателів, що спокійно сприймають цей жахливий «порядок».

Уже вступ-роздуми над стосунками у тогочасному суспільстві підкреслює іронію автора різкими контрастами, якими змальовані типи хижаків: «богобоязливий...» *«Вижде нещасливий / У тебе час та й запустить / Пазури в печінки»*, *«щедрий та розкошній все храми мурує...»*, а його любов до «отечества» обертається тим, що *«із його, сердешного, / Кров, як воду точить»*. Змалювавши таку барвисту картину «доброчинства», насамперед царя, поет докоряє народіві за непротивлення злу, бо він сам винен у тому, що терпить, допускає над собою

знування, очікуючи раю «на тім світі», – іронізує поет над покірливістю й пасивністю – не найкращими рисами українського менталітету.

Крик гіркого відчаю й скорботи проривається у ліричному відступі – картині дивної природи, українського чудового ранку; у земному раї поет побачив справжнє пекло – вакханалію влади, деспотизм, суцільну наругу над людиною і людяністю – безправні голодні вмирають під тином, серед них покинуті, осиротілі діти, а влада – «з шкурою знімає останню свитину, щоб обути княжат недорослих...». У шкуру каліки взувають княжат – гіркий сарказм поета підкреслений алогізмом, щоб змусити читача здригнутись і замислитись.

Тарас Шевченко прагне розкрити невідповідність між видимістю й суттю об'єкта, між його претензією і реальною роллю. Особливої уваги в цьому плані заслуговує мотив викриття поетом фальшивого раю кріпосницької дійсності в картині українського села. Цей мотив реалізується автором не тільки зображенням контрастом між ідилічним пейзажем української землі і воістину пекельними стражданнями народу, а й відвертою художньою декларацією викрити цей «рай». Шевченко наче іронізує над змальовуваною ними ідилією – «он глянь, у тім раї, що ти покидаєш», – гіркою іронією обертаються картини щасливого благословенного краю, оспіваного романтиками-сентименталістами. І все ж найважливішим засобом самовияву поета в поемі є засіб сновидіння.

Відтак сон – багатоактний. Спершу – «буцімто сова» (а сова – символ мудрості) «летить лугами, берегами та нетрями», – «А я за нею та за нею, // Лечу й прощаюся з землею». Це своєрідне прощання з Україною. Воно емоційно багате й вразливе аж до болю. Поет покидає «неприятний край», щоб десь там, у високості, за густими хмарами «причаїти свої муки», але водночас це можна сприйняти як своєрідну втечу не так із рідної української землі, як несправжньої й оманливої України:

*А ти, моя Україно,
Безталанна вдово,
Я до тебе літатиму
З хмари на розмову.
На розмову тихо-сумну,
На раду з тобою,
Опівночі падатиму
Рясною росою.*

*Порадимось, посумуєм,
Поки сонце встане,
Поки твої малі діти
На ворога стануть.
Прощай же ти, моя нене,
Удово небого,
Годуй діток, жива правда
У Господа Бога!*

Тож має рацію Іван Дзюба, який у своїй монографії стверджує: «Небагато ми знайдемо у світовій ліриці зразків такої ніжності, такої інтимності в розмові поета зі своєю Вітчизною, такої цілковитої “віддачі” в любові до неї!» [4, с.244].

Огромом чуттів і відчуттів позначені й інші картини поетового прощання з Україною та її природою (пригадаймо хрестоматійне: «Дивлюся, аж світає, // Край неба палає...»). Та душа його ще більше щемить від цієї краси, ще більше плаче. Бо знає, що в такій імперській суспільності найчастіше люди перетворюють такий от рай у пекло, коли у ньому «латану свитину з каліки знімають», бо «нічим обуть // Княжат недорослих»; як «розпинають, // Вдову за подушне, а сина кують, // Єдиного сина, єдину дитину // Єдину надію! в військо оддають!»; як «під тином // Опухла дитина, голоднеє мре, // А мати пшеницю на панщині жне»; як «покритка попідтинню // З байстрям шкандибає, // Батько й мати одцурались // Й чужі не приймають! // Старці навіть цураються!»

Наступний акт сновидіння – країна боліт, туманів і пустоти, де «людей не чуть, не знать і сліду // Людської страшної ноги». То вже краєвиди царської Росії. Власне, на них автор химерного сновидіння і вибудовує своєрідну кульмінацію – зображення Петербурга, до якого його веде мудра сова:

*У долині, мов у ямі,
По багнищі город мріє,
Над ним хмарою чорніє
Туман тяжкий... Долітаю –
То город безкрайї.
Чи то турецький,
Чи то німецький.
А може, те, що й московський
Церкви та палати,
Та пани пузаті*

І ні однісінької хати.

Знаючи про те, що цей Петрів град збудований на кістках тисяч українських козаків, письменник з пристрасстю і сарказмом говорить:

Кати! Кати! людоїди!

Наїлись обоє,

Накралися; а що взяли

На той світ з собою?

І вже як продовження українського рахунку «катам! людоїдам!» («Тяжко, тяжко мені стало // Так, мов я читаю // Історію України»). Власне, ці Шевченкові слова «мало не на століття «випередили» часто цитовані тепер Винниченкові про те, що історію України не можна читати без брому; щоправда, в обох випадках малося на увазі не зовсім те саме, – як продовження українського рахунку імперським душоубам «сумно співає // Щось такеє невидиме», голосом «наказного гетьмана» – Полуботка», – пише Іван Дзюба [5, с.252]:

Царю проклятий, лукавий,

Аспиде неситий!

Що ти зробив з козаками?

Болота засипав

Благородними костями;

Поставив столицю

На їх трупах катованих!

Юрій Івакін слушно стверджує, що «сатира на царя і логічно, і сюжетно, і композиційно увінчує поему-комедію. Тут помітно змінюється інтонація і словник твору... Трагічний викривальний пафос картин України й Сибіру змінюється інтонацією іронічної народної оповіді, мова стає нарочито зниженою (причому основна іронічна мелодія, як це нерідко буває у Т.Шевченка, супроводжується ліричними й патетичними варіаціями). У цій частині комедії сміх Тараса Шевченка звучить, найголосніше, свист його сатиричних бичів найгучніший» [6, с.67].

Описи низькопоклонства вельмож перед царем, картина плазування, як і опис столиці й царського двору через сприйняття простого селянина, підсилює іронію. Поет підкреслює іронічні типи: землячокчиновник «з циновими гудзиками», що забув рідну мову і «цьвенькає», а особливо рай у палатах царя. «Так от де рай» – цей вигук поета сповнений іронії, бо подальший зміст цього поняття є відвертим знущанням над поняттям раю. Іронічні портрети царя і цариці чисто

натуральні, про це свідчать біографи. І в цьому ще більша іронія. Так само й панство – *пикате, пузате* – ця безлика юрба блюдолизів, яка найпалкіше прагне «дулі під самую пику». У сцені «генерального мордобитія» по низхідній лінії зображена піраміда гноблення й знущань як сам принцип російського самодержавства, тотальний абсурд ладу, який дає необмежену владу над людьми одному самодурові. Цей абсурд можливий на тлі рабської покори катам – скорботна насмішка поета виставляє безглуздість, комізм ілюзії «православної братії», яка під кулаками челяді прославляє царя і молить Бога за нього.

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

«Свого часу Михайло Драгоманов закидав Шевченкові карикатурність цієї сцени; потім цей закид повторював ще дехто. Але ж хіба карикатура не є законним і могутнім засобом сатири, в тому числі політичної сатири? І хіба гротеск Ф.Гойї такий уже далекий від карикатури? Чи О.Дом'є? І хіба вона не дає можливість унаочнити приховану сутність якогось явища? Але в цьому випадку не така вже й карикатура» [7, с.257].

Власне, культ царя Петра I як «ідеального государя» Тарас Шевченко розвінчав комічним описом відомого пам'ятника, наче побаченого вперше. Проклинають царя замордовані ним на болотах північної столиці козацькі душі – поет дотримується подвійного плану зображення, як це притаманно романтичній іронії. Саме вона дозво-

лила Шевченкові ще раз дискредитувати своїх негативних персонажів в останній гротескній сцені поеми, що нагадує вертепне дійство. Цар без приводу кричить на всіх придворних по черзі, і вони провалюються під землю. Врешті сам могутній самодур, втративши оточення, став «*як кошеня*». Безглузда сила негативного змісту, якою є царизм, без челяді й підлеглих стає нікчемним і жалюгідним.

Неначе з берлоги

Медвідь виліз

.....

Як рикне

На самих пузатих

Всі пузаті до одного

В землю провалились!

Він вилупив баньки з лоба –

І все затрусилось,

Що осталось; мов скажений,

На менших гукає –

І ті в землю: він до дрібних –

І ті пропадають!

Він до челяді – і челядь,

І челядь пропала;

До москалів – москалики,

Тільки застогло,

Пішли в землю; диво дивне

Сталося на світі.

Так, уся сила самодержавства – у сліпому послухові люду, образно переконує Тарас Шевченко. Саме він першим серед українських художників слова висловив цю думку, подавши її в переконливій картинній метафорі. «А в нього самого вона визрівала давно. Вона логічно впливала з його “козацького” волелюбства, з духу непокори, заповіданого українською історією, – стверджує Іван Дзюба. – Тим-то так зверхньо ставиться він до “священних” для обивателя ритуалів самодержавства, так убивчо профанує його “високі” ідеологеми і так уїдливо шпигає землячків-перевертнів, що “*по-московській так і ріжуть, // Сміються та лають // Батьків своїх...*”, – і це бештання знов-таки обертається плачем за добровільних жертв джагернаутової колісниці, за долю України» [8, с.257]:

Україно! Україно!

Оце твої діти,

*Твої квіти молодії,
Чорнилом політі,
Московською блекотою
В німецьких теплицях
Заглушені!.. Плач, Україно!
Бездітна вдовице!*

Загалом Шевченків «Сон» типологічно розміщений у цілому ряду визначних творів європейської сатиричної і політичної поезії. А до самої форми сновидіння – містерійного чи комедійного – часто вдавалися романтики. Відтак можна зробити на основі аналізу сатири та іронії «Сну» такі висновки.

Самовияв авторської ідейно-естетичної свідомості відбувався шляхом ідейного, художнього і тематичного збагачення тих особливостей і напрямів сатиричної творчості, які сформувалися в творчості Тараса Шевченка періоду «трьох літ». Об'єкти сатиричного висміювання періоду заслання поета загалом ті самі, що й у попередні роки: царизм («Царі»), кріпосництво («П. С.», «Княжна», «Якби ви знали, паничі»), релігія («Царі»). Свою сатиричну байку «На ниву в жито уночі» поет створив під враженням революційних виступів 1846 у Польщі. Як і до заслання, письменник писав і суто сатиричні твори («П. С.», «Царі», «На ниву в жито уночі») і вводив комічний елемент у поезії, які не належать до сатиричного жанру («Княжна» «І виріс я на чужині» тощо). В ці роки Тарас Шевченко рідше звертався до відвертої політичної сатири, однак він поглиблено розробляє соціально-побутову тематику, сатирично змальовуючи картини тогочасної дійсності.

До кінця свого життя поет залишався в полоні романтичних мрій про вільну Україну, щасливий народ, відтак багато місця в його творчості займає алегорія, пародія, бурлеск, іронія і сатира, але порівняно мало сміху, справді веселого гумору. Це впливає із умов життя як України в цілому, так і самого Шевченка. Всюди він бачив море сліз, наругу над гідністю людини, знуцання й страждання українців. Алегоричними образами, пародіюванням, засобами бурлеску й іронії поет хотів привернути увагу до зла, «збудити волю».

У роки заслання Тарас Шевченко використовував сатиричні засоби і в прозі (повісті, «Щоденник»), і в графіці (серія «Притча про блудного сина»). 26 червня 1857 р. Шевченко записав у щоденнику про свій задум видати в гравюрі серію сатиричних малюнків під назвою «Притча про блудного сина». Він підкреслює необхідність сати-

ри для виправлення пороків сучасного йому суспільства: «Нужна ловкая, меткая, верная, а главное – не карикатурная, скорее драматический сарказм, нежели насмешка... Мне кажется, что для нашего времени и для нашего среднего полуграмотного сословия необходима сатира, только сатира умная, благородная. Такая, например, как «Жених» Федотова или «Свои люди – сочтемся» Островского и «Ревизор» Гоголя... Я считал бы себя счастливейшим в мире человеком, если бы удался мне так искренно, чистосердечно задуманный мой бессознательный негодяй, мой блудный сын» [9, с.246].

У тексті «Щоденника» іронія відіграє домінуючу роль. Форми її вияву різноманітні, починаючи з жартівливого філософування («*Итак, я, избегая кровопийц-комаров, отдан был на терзание клопам и блохам. Как после этого не верить в предопределение?*»), або з незлобивого кепкування з теревень знайомого («*... между Ливорно и Сингапуром (удивительное знание географии!) есть остров Прованс...*») і закінчуючи сарказмами на адресу самодержавного ладу (наприклад, про солдатську дисципліну: «*И это единственный опытом дознанный способ убивать разом тысячу себе подобных. Гениальное изобретение! Делающее честь и христианству, и просвещению*»).

Особливо виразно простежується у «Щоденнику» комічний контраст між зіставляваними й ототожнюваними з непередбачуваного боку речами: «*Пароход почты не привез, а следовательно, и волшебного, очаровательного слова. А вместо одного слова привез дело в виде рыжей весьма непривлекательной персоны, т. е. привез батальонного командира...*». Застосовує Шевченко також і несподіваний висновок із попереднього викладу: «*С сегодняшнего числа я занимаю две квартиры: прежнюю у Овсянникова и новую у Шрейдерса. Остается наделать долгов, а спрятаться есть куда*» [10, с.336].

Дійсно, комічного ефекту в «Щоденнику» досягнуто завдяки гумору. На відміну від своїх художніх творів, «Щоденник» поетом не редагувався, в ньому власне його «жива» мова. Як влучно спостеріг Г.Нога, «найчастіше Шевченків гумор приязний, співчутливий, зворушливий, рідше – розважальний чи дошкульний» [11, с.19]. Сатира в «Щоденнику» досліджена Ю.Івакіним, який зазначав, що в ньому «присутній сатиричний струмінь... На його сторінках ми знайдемо і уципливі сатиричні оцінки деспотизму Миколи I, і їдкі насмішки над його сатрапами, і соковите, сатиричне забарвлене побутописання, і

записи нелегальних сатиричних віршів, і висловлювання про призначення сатири» [12, с.222].

Художньому мисленню Шевченка взагалі був притаманний гумористичний нахил як невід'ємна частина ментальності українця, як складова його художнього самовияву. Поет ішов за народними уявленнями, де гумор має певне розгалуження (ширий сміх та сатира). «Сміх у творах Шевченка тісно пов'язаний не лише з сатиричним зображенням дійсності, а й з народною традицією» [13, с.136]. Народна сміхова культура поета стала предметом дослідження у статтях Н.Ярмоленко, В.Смілянської, Л.Ясневої [14] та ін. Звичайно, жартівлива тональність у його творах – не домінуюча, адже, як відомо, трагізм долі відчутно наклав відбиток і на творчість, але «...природне прагнення часом відійти від серйозності реалізувалося митцем (не як панівний елемент) у прозі, щоденнику, листах, у малярстві» [15, с.19].

Отож Тарас Шевченко широко використовує сатиру та іронію як засоби самовияву авторської свідомості в поемі «Сон», у поезії та в прозових творах. Як відомо, він – поет ліричного складу, що і визначило переважно відповідний характер його іронії, що тісно пов'язана з давніми традиціями української культури та впливає з особливостей українського менталітету. Наскрізь пройнята ліризмом, гнівна й скорботна Шевченкова сатира – це крик душі поета, враженого безмежністю народних страждань.

1. *Дзюба І.* Тарас Шевченко: життя і творчість / Дзюба І. – К., 2008. – 720 с.
2. Там само.
3. Там само.
4. Там само.
5. Там само.
6. *Івакін Ю.* Сатира Шевченка / Ю. Івакін. – К. : АН УРСР, 1959. – 335 с.
7. *Дзюба І.* Тарас Шевченко: життя і творчість / Дзюба І. – К., 2008. – 720 с.
8. Там само.
9. *Шевченко Т. Г.* Повне зібрання творів : у 12 т. / Т. Г. Шевченко ; НАН України. Ін-т літератури Т. Г. Шевченка. – К. : Наук. думка, 2003. – Т. 5 : Щоденник. Автобіографія. Статті. Археонотатки. «Букварь южнорусский». Записи народної творчості. – 496 с.
10. Там само.
11. *Нога Г. М.* Гумор у Шевченка / Г. М. Нога // Слово і час. – 2002. – № 3. – С. 19–21.
12. *Івакін Ю.* Сатира Шевченка / Ю. Івакін. – К. : АН УРСР, 1959. – 335 с.

13. *Ярмоленко Н.* Народна сміхова культура та художнє мислення Шевченка (Міфоаспект) // тарас Шевченко і народна культура : зб. праць Міжнародної (35-ї) наукової шевченківської (20–22 квітня 2004 р.) конференції. – Черкаси, 2004. – С. 135–148.
14. Див.: *Нога Г. М.* Гумор у Шевченка / Г. М. Нога // Слово і час. – 2002. – № 3. – С. 19–21; *Смілянська В. Л.* Шевченкознавчі розмисли / В. Л. Смілянська. – К. : Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка України, 2005. – 491 с.; *Яснева Л.* Сатиричне переосмислення дійсності в поезії Шевченка і деякі проблеми сатири / Л. Яснева // Збірник праць дев'янадцятій наукової шевченківської конференції. – К., 1972. – 336 с. та ін.
15. Див.: *Нога Г. М.* Гумор у Шевченка / Г. М. Нога // Слово і час. – 2002. – № 3. – С. 19–21;

МОВОСТИЛЬ ТВОРІВ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ТАРАС ШЕВЧЕНКО: ОБРАЗ АВТОРА

Спостереження над Шевченковим психотипом, одержані з різних джерел (спогадів сучасників, його щоденників, поетичних і прозових творів, автопортретів), визначили його як інтровертно-афективний, наділений гіперчутливістю, екзальтованістю, вразливістю [див.: 1, с.4–7]. У цьому сенсі прикметні посилення на його вдачу, пройняту співчутливим ставленням до всіх страдників [8, 281–282], на емоційність, скеровану здебільшого в себе, до свого Alter Ego [6, с.74] тощо. Виникає, однак, застереження: чи не міфологізуємо ми часом образ поета, зрештою, селянського сина, чи не наділяємо його – попри те, що він належав до акцентуалізованих особистостей із властивим їм «темпераментом тривоги і щастя» [див.: 7] – схильністю до афектації? Звертаючись до текстів його поезій з метою аналізу його мовомислення, знаходимо переконливі свідчення неординарності цієї високообдарованої особистості.

Уявлення про поета як «міфотворця», поета, для якого Україна була ледве не «землею обітованною», її минуле – суцільний героїзм, селяни – змучені панщиною невольники [див.: 2], навряд чи виправдані. Людина глибокої думки, наділена високим інтелектом, особистість, що постійно прагнула саморозвитку, Шевченко відтворював у мовно-поетичній формі свої пошуки правди, знаходив відповіді на пекучі питання життя. Один із провідних образів-концептів поета – *дума* розкриває його багатий внутрішній світ, де центральне місце займали роздуми про сенс самого існування людини. З поезії в поезію повертається Шевченко до оцінки своїх дум як болісних, гірких: «А поки що мої *думи*, / Моє *люте горе* / Сіятиму, – нехай ростуть / Та з вітром говорять». Мовомислення, реалізоване в його думках, передається тим, хто мовчить: «*німим отверзнуться уста*». Образи поета з його думами і *німих* страждальців у їхніх антиномічних зіткненнях стають підґрунтям для взаємин двох сил, двох світів, але між ними немає суперечностей. Від *німих* у метафорі *німі стіни* до *німих*, що озиваються на слова поета, – такий шлях тих, кому передано Шевченкові *думи*; пор.: «*І думу тяжкую мою / Німим стінам передаю*»; «*Озовіться ж, заплачте, / Німії, зо мною / Над неправдою людською, / Над долею злою*».

Великий Кобзар сповідував високі ідеали честі, слави, справедливості як найвищих виявів морально-етичних цінностей. Визначаю-

чи ставлення поета до концептуальних підвалин його світобачення, С.Смаль-Стоцький писав: «Через *правду* до *волі*, а так і до *слави*, святої *слави*» [10, с.59]. У трактуванні *слави* поетом знайшли реалізацію його потаємні сподівання на те, що Україна його не забуде, що не марно загубив він свої роки, борючись за *правду* і *волю*. Хоч поет говорить, що начебто йому *однаково*, «чи хто згадає, чи забуде», але перед величчю України він готовий поступитися пам'яттю про себе. З іншого боку, від *слави* особистої прокладений шлях до слави козацької, слави України. І тоді особистісні відчуття свого високого покликання відступають перед *славою України*. Поет визнає, що *слава України* гірка, бо минулися часи її вольності, історична героїка затьмарилася; отож це вже й не справжня, а сфальшована *слава*: «Я ридую, як згадаю / Діла незабутні / Дідів наших. Тяжкі діла! / Якби їх забути, / Я оддав би веселого віку половину. / Отака-то наша *слава*, / *Слава України*» (він здатний віддати *веселого віку половину* заради слави України; страждальна поетова доля засвідчила: це не були пустопорожні запевнення, заради рідної країни Шевченко зазнав тяжких мук).

Ставлення поета до історичного минулого українського народу має розглядатися в саморозвитку, з урахуванням тих змін, які відбувалися в свідомості Шевченка. Як писав В.М. Русанівський, «якщо раніше сюжети його окремих творів збігалися з тими ідилічними картинками, які подавалися в «Истории Руссов», то пізніше подібні мотиви в його творчості зникають зовсім» [9, с.197]. Скажімо, звернення до минувшини в поемі «Холодний Яр» дає змогу створити образ-символ *кари*, на яку чекають панівні в Україні сили: «І повіє *огонь новий* / З Холодного Яру» (йдеться, ймовірно, не стільки про полум'я як таке, скільки про вогонь гніву, обурення, що має спалахнути з новою силою). Шевченкові в його зрілі роки належать гнівні слова про Україну, що забула свою славу й спить *на козацьких вольних трупах*, звідки й звинувачення на адресу тих *лукавих*, хто приспав Україну: «Чого ж чванитися, ви! / *Сини сердешної України!*». На місце міфологем приходить жорстока правда дійсності, але надія не втрачена, невольники звільняться від кайданів, Україна воскресне: «Нехай мати усміхнеться, / Заплакана мати. / Благословить дітей своїх / Твердими руками / І діточок поцілує / Вольними устами. / І забудеться срамотня / Давня година, / І оживе добра *слава*, / *Слава України*».

Чи не найвиразнішою рисою його поетичної натури, що знаходила вияв у найпотемніших закутках його серця, була Шевченкова підвищена щирість, властивість відкривати перед читачем свою змучену душу, сказати те, що не скажеш поза поезією найближчій людині. Ця непередбачувана самореалізація, відвертість призводили до того, що він увесь – непримиренний і лагідний, нестримний і співчутливий до людського горя – ставав напрочуд близьким, зрозумілим і потрібним і своїм співвітчизникам-українцям, незалежно від рівня їхньої освіченості й культури, і кожному, хто сповідував ідеї правди і справедливості. «Обніміться, брати мої, / Молю вас, благаю» – слова-заклик до єднання, сказати б, «людей доброї волі», що супроводжувалися схвильованими *молю, благаю*. Щирість власного серця викликала в поета прагнення досягти високої *правди*; будь-яка *неправда, брехня* викликала його рішучий осуд. *Неправда* для нього – в самому *мовчанні*, мовчати означало ховати неправду, отож не боротися зі злом: «Кругом *неправда* і неволя, / Народ замучений *мовчить*». Звідси Шевченкове уславлення *слова* як втілення *правди* («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 !»). *Правдиве слово* і є для поета найвищим виразником його щирості, невмиручості його душі: «Не скує душі живої, / І *слова живого*».

Шевченкове поетичне кредо *караюсь, мучаюсь, але не каюсь* створювало образ непохитного борця, що відчуває свою слабкість як людина (*караюсь, мучаюсь*), але водночас виявляє незламну силу духу, готовність подолати будь-яку недолю, не скоритися. Шевченка незліченно називали *гнівним*. І дійсно, в своїй ненависті до загарбників, поневолювачів, запродавців і нечестивців поет виявляє риси непримиренної, навіть жорстокої вдачі, він погрожує, проклинає, попереджає про неминучу кару: «Ви – розбойники неситі, / Голодні ворони. / По якому правдивому, / Святому закону / І землею, всім даною, / І сердешним людом / Торгуєте? *Стережіться ж, / Бо лихо вам буде, / Тяжке лихо ...*». Зазвичай згадуємо Шевченків заклик *добре вигострить сокиру*, але у цих словах поет апелює лише до *правдивого, святого закону*; *сокира* ж згадана для того, щоб *заходиться будить*, отож скоріше погрожувати, попереджати, аніж рубати голови.

Ненавидів поет люців рабської вдачі, невольників, котрі змирилися з долею, тих, хто вірно прислуговувався панам, особливо із

заподатливих землячків. Шевченко добирає найдошкульнічіші слова, аби засудити, прип'яти до ганебного стовба тих, хто зрадив святим ідеалам *правди й справедливості*: «*Раби, невольники недужі! / Заснули, мов свиня в калюжі, / В своїй неволі!*». Немає будь-яких підстав кваліфікувати Шевченка – в силу його високоморальних якостей – як людину кровожерливу, злобливу й мстиву. Архетип-символ *кров* займає чільне місце у його поетичному мовному світі, однак це не однозначно *чорна, зла, ворожа, чужа* кров, але й *жива, свята, праведна, невинна, чиста* [див.: 4, с.292–293]; зрештою, *кров* – це мовно-поетичний образ, утілення широкоформатного за смислом концепту, а не сприйняте в його прямому значенні слово-поняття.

Поет – «громовержець», нещадний критик царату та його поплічників – був людиною напрочуд лагідною, доброзичливою, чуйною. З великим співчуттям ставився він до скривджених і нещасних. Підвищеним щемом свого серця, синівською ніжністю оповитий у Шевченка образ матері: «*Поклала мати коло хати / Маленьких діточок своїх, / Сама заснула коло них*». В уяві поета *мати* – свята, порівнювана з дівою Марією, *мати* та її дитина – це втілення щастя, добра: «*У нашій 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 нам Бога принесла*». Образ Шевченкової матері – це водночас символ *неньки-України*, запорука світлого майбутнього, бо *мати* дає життя, народжує дітей: «*І буде син, і буде мати, / І будуть люде на землі*». Співчутливо оцінює поет дівчат-покриток («*Катерина*»), дівчат, що не дочекалися коханих («*Мар'яна-черниця*»), наймичок, що змушені віддавати своїх дітей чужим людям («*Наймичка*»), матерів, сини яких не повертаються з солдатчини («*Сова*»); набір висловлених щодо них визначень невичерпний: «*Катерино, серце моє*»; «*Росла дочка Мар'яна, / А виросла, як панна, / Кароока і висока, / Хоч за пана гетьмана*»; «*Дівча любе, чорнобриве ...*» тощо. Прикметно, що образ дівчини в поета нерідко не персоніфікований, якщо вони й мають імена, то це швидше умовні знаки (*Катерина, Оксана, Ганна*).

Батьківською турботою пройняті поетичні рядки, присвячені сиротам, покинутим дітям, «байстрюкам», котрих ображають злі люди: «*Недовгий шлях – як човнові / До синього моря – / Сиротині на*

чужину, / А там – і до горя. / Пограються добрі люди, / Як холодні хвилі; / Потім собі подивляться, / Як *сирота* плаче; / Потім спитай, де *сирота*, – / Не чув і не бачив» (порівняння шляху *сироти* з загубленим у морі *човном*, поведінки недобрих («*добрих*») людей з дією *холодних хвиль* – засоби викликати співчуття до сироти).

У його віршових рядках уславлене високе почуття кохання. Поет рідко коли говорить про власні почуття, це звичайно оспівування чужого кохання. Таке відсторонення від особистих почуттів може бути пояснене не лише обставинами його життя поза подружжям. Це передусім вияв альтруїстичної натури, придатної оцінювати не стільки почуття свої, скільки інших. Мабуть, немає в українській поезії рядків, у яких би з такою чутливістю виявлялося б ставлення до нещасливого кохання: «*Полюбила стан високий / І карії очі, / Полюбила, як уміла, / Як серденько хоче...*» і под. Лише зрідка, стримано, заховано у тенетах контексту звучать слова про особисте, до кінця не розкриті, але прозорі *я, ти, ми*, що віднесено до особистісного в житті поета: «*І широкою долину, / І високою могилу, / І вечірною годину, / І що снилось-говорилось, / Не забуду я ... / Помарніли ми обоє – / Я в неволі, ти вдовою, / Не живем, а тільки ходим / Та згадуєм тії годи, / Як жили колись*».

Серед експресивів на позначення внутрішніх переживань і страждань привертають увагу численні посилення поета на його плачі: *плачу, ридаю, ллю сльози, сльозами обіллюся* і под., що передають його реактивну відповідь на своє й чуже горе: «*А я й досі плачу, і досі журюсь, / Виливаю сльози на мою Марьяну ...*» Плаче поет, плачуть його герої – запорожці, стара мати, дівчата, малі діти, це щирі сльози людей змучених, ображених несправедливістю, переслідуваних панами, незадоволених своєю долею. Поет глибоко співчуває плачучим, бо знає, що таке людські поневіряння, тяжке життя, злидні, загибель близьких: «*Плаче мати одна в хаті, / А дівчина в гаї, / Поплакала чорнобрива / Та й стала співати*»; «*Поплакала стара мати / Та й стала ридати*»; пор. у трагічній за змістом поемі «Невольник»: «*Прокинувся ... серце плаче – / І очі заплачуть*»; «*Згадаєш, може, молодая, / Вилити сльозами / Мою думу ...*»; «*Степаночку, голубчику! / Чого се ти плачеш? / Усміхнися, подивися, / Хіба ти не бачиш, / Що й я плачу?*»; «*Як той явір над водою, / Степан похилився, / Щирі сльози козацької / В серці запеклися, / Мов у пеклі*»; «*І світ настав, а Ярині / Не спиться,*

– *ридає*»; «Сказав батько, та всі троє / Разом заридали»; «Мовчала Ярина, / Тільки сльози утирає»; «Як з квіточки роса вранці, / Сльози полилися»; «Плаче-ридає, / До Бога руки здіймає, / Кайдани ламає» тощо. З позицій романтично орієнтованої поезії таке насичення тексту мотивами плачу засвідчує не стільки розчуленість, скільки емоційність авторської оповіді. Постає питання: чи вдається щоразу до фізіологічної дії – плачу сам поет? Коли згадує, як плакав у дитинстві, коли сумує за померлими і под., йдеться про дійсно пролиті сльози: «Мої там сльози пролились, / Найперші сльози». Відомі спогади, як плакав Шевченко, відвідавши після заслання батьківську хату: «Сльози текли з його очей і не міг нічого вимовити із зворушення» [3, с.371]. Проте навряд чи поет здебільшого посилався на дійсно пролиті сльози. Ці сльози можуть бути свого роду гіперболізованим вираженням його гострої реакції на веселощі тих, хто не знає людського горя: «І всі регочуться, сміються, / І всі танцюють. Тільки я, / Неначе заклятий, дивлюся / І нишком плачу, плачу я. / Чого ж я плачу? Мабуть, шкода, / Що без пригоди, мов негода, / Минула молодість моя» (образ побудований на антитезі: *регочуться, сміються, танцюють і плачу, плачу*). Поет уподібнює свої сльози гірким і вистражданим словам: «Немає слов, немає сльоз, / Немає нічого»; «Може, ще я поділюся / Словами-сльозами / З дібровами зеленими!» Шевченкові *плачі* – свідчення мужності людини, що стримує свої почуття, а не виставляє їх на загал.

Слідом за М.Гоголем поет звертається до антитези *плакати-сміятися* (до *сміху крізь сльози*), що зближує двох геніальних українців як носіїв ідеї непохитності духу за будь-яких важких обставин: «А ми будем / *Сміятися та плакати*». Спостерігаючи за царськими посіпаками, поет знову-таки використовує сатиричний образ *сміху-сліз*: «Тільки де-де православні / По углах стогнали / Та, стогнучи, за батюшку / Господа благали. / *Сміх і сльози!*». Поєднання *плачу* й *сміху* в тяжкі часи неолі стає свого роду ознакою поетового світовідчуття: «Заснули думи, серце спить, / І все заснуло, і не знаю, / Чи я живу, чи доживаю, / Чи так по світу волочусь, / Бо вже *не плачу й не сміюсь*». Ідея *сміху-плачу* усвідомлюється як константна для всієї України з її трагічною, але не загубленою долею: «*Сміється і ридає / Вся Україна*». І коли усміхнеться *заплакана* мати, серце поета щиро радіє разом з нею: «Нехай мати *усміхнеться, / Заплакана мати*».

Звернення Шевченка до образу-символу *серце* (*серденько*) стає мовно-естетичним прийомом у дусі тогочасної поетичної традиції, що відкриває шлях до відтворення внутрішніх переживань, відкритості поетової душі. Не можна не враховувати, що «образ серця як вмістища почуттів, настроїв, переживань, а відтак і самої душі зрештою відповідне самій ментальності українців із властивими їм рисами підвищеної чутливості, емоційності, меланхолійності тощо» [5, с.264]. Використання образу *серця* посилює ефект інтимності, а самого поета показує як людину внутрішньо розкуту, відверту, готову поділитися зі співрозмовником найзаповітнішим. Скажімо, у вірші, написаному на засланні, – «Заросли шляхи тернами» – образ *серця* зростає в образ самого поета-страждальця, відірваного від рідної землі, близьких йому людей: «Маю *серце широкее* – / Ні з ким поділити!»; «Не дав *серця* молодого / З тим *серцем* дівочим / Поєднати»; «Не найшлося, / З ким *серцем* ділитись». Прикметні поетові визначення *серця*: це душа («Побрались; / І тихо, весело прийшли, / *Душею-серцем* неповинні, / Аж до самої домовини»; «Кого ж без мови, без слова навчила / *Очи-ма, душею, серцем* розмовлять»); це майже істота з рисами зворушеної людини: «*Серце* моє трудне, / Чого ти бажаєш, що в тебе болить?! Чи пити, чи їсти, чи спатоньки хочеш?! Засни, моє *серце*, навіки засни, / Невкрите, розбите, – а люд навісний / Нехай скаженіє ... / Закрий, *серце*, очі» (*серце* бажає, в ньому щось болить, воно *п'є й їсть і спить*, воно *невкрите, розбите*, до того ж *має очі*).

Великий Кобзар був здатний радіти людському щастю, милувався не лише «садком вишневим», а й сімейним затишком, дружніми стосунками, добрими людьми; щирі почуття виливалися в народну пісню: «*Співають* ідучи дівчата, / А матері вечерять ждуть»; «*Пливуть* собі ніби з дому, / Так буцім гуляють, / Та, звичайне запорожці, / *Пливучи співають*». Мрія про щасливе життя «усіх суцих» (ідея *щастя*) не покидали поета. Описує він, здавалося б, найтяжчі страждання знедолених людей, а думкою повертається до свого настійного прагнення – утвердити добро; *веселії люди* – один із улюблених поетових образів, побудованих на конотаціях піднесеності, урочистості: «І примиренному присняться / І *люде добрі, і любов, і все добро*. І встане вранці / *Веселий*, і забуде знов / Свою недолю і в неволі / *Познає рай, познає волю і всетворящую любов*» (прикметний набір слів на позначення щасливого життя: *примиренний, добрі, любов, доб-*

ро, веселий, рай, воля, всетворящий). Звинувачення самого себе в безсердечності («кого я, де, коли любив!») були викликані прагненням до внутрішнього самовдосконалення, рефлексією: «Ці самодокори-самоосуди, що плинули з перечуленої душі, були, звичайно, неслухні, несправедливі: л ю б и т и й т в о р и т и д о б р о – це був фактичний зміст усього його попереднього життя...» [3, с.254].

Не можна вбачати в поетові людину, котра розчарувалася, засумувала й не знає, як подолати життєві перешкоди, яка зневірилася. Поет – внаслідок внутрішнього супротиву життєвим поневірянням – не втрачав *надії* на краще; його оптимістичне світосприймання надавало йому наснаги боротися: «*Борітеся – поборете, / Вам Бог помагає*». *Надія* – те, чим жив поет у найважчі часи заслання: «Треба б вмерти. Так *надія, / Брате, не вмирає*»; «... донеси / На мою країну / Мої сльози; бо я, Боже! / Я за неї гину... / Донеси ж, мій Боже милий! / Або хоч *надію* / Пошли в душу». Сила духу невід’ємні від цієї героїчної особистості, непохитного борця. Шевченкова *надія* – не лише потяг до особистого щастя, вона, за поетом, невіддільна від долі його народу: «*Встане Україна. / І розвіє тьму неволі, / Світ правди засвітить, / І помоляться на волі / Невольничі діти ... / І світ ясний, невечірній / Тихо засіє ...*» У найтяжчі часи перебування на засланні сподівання на краще сполучалися в поета з *безнадією*: «Як же його у неволі / Жити *без надії?* / Навчіть мене, люде добрі, / А то одурію» (на яких це добрих людей сподівався поет, невідомо, але до когось-таки треба було звертатися); однак відчуття відчаю знову змінювалися на *надію*.

Шевченкове ставлення до *долі-недолі*, якщо зважувати на його поетичні тексти, навряд чи можна звести до ортодоксальних уявлень, побудованих на позиціях представників теорій «фатуму», розміркуваннях про метафізичні, трансцендентні засади його світорозуміння. Вочевидь, не доцільно бачити у словесних інвективах поета про долю лише «раннє інтуїтивне відчуття метафізичної залежності людини від долі як трансцендентного феномена» [8, с.460]. Як видається, він піднявся над вузькосакральним уявленням про долю як призначення, одержане «зверху», неподолану даність й здебільшого сприйняв її як образне втілення найширшого за змістом «доленосного» концепту. Це не запобігання перед долею, не благання пом’якшити її поштовхи; це мужня позиція людини, котра, попри всі нещасливі обставини,

готова до випробувань, бо він, зрештою, – той самий Прометей. Шевченко писав і про себе, коли уславляв мужність давньогрецького героя, коли від слів про його страждання переходив до зазначення його непокори (*не вип'є живущої крові*) і до узагальнення (*не вмирає душа наша, не вмирає воля*). Важко знайти в українській поезії інші рядки, в яких би автор готовий був прийняти не лише *добр*у, але й *злу* долю (*не даси доброї, дай хоча б злої*), що характеризує його як людину нескорену, здатну до супротиву й боротьби.

Розуміння долі для Шевченка пов'язане з народним уявленням про *талан*; в уяві поета це позначення долі, якої прагне, але не може здобути людина; конкретизоване щодо долі поняття *талан-доля, талан-щастя* виявляє розуміння поетом права людини на щасливе життя: «Нудно йому / На чужому полі! / Всього надбав, роботяга, / Та не придбав *долі!* / *Талану* того святого ...»; «Китайкою повивала, / Всіх святих благала, / Та щоб йому всі святії / *Талан-долю* слали»; отож немає талану – немає щастя: «У якому краї мене заховують, / Де я прихилюся, навіки засну. / Коли *нема щастя, нема талану* ...». Уявлення Шевченка про *долю, талан* виявляють у ньому особистість, носія високих думок, для якого людське існування виправдане за умови волі, достатку, сімейного затишку, праці на себе. Його власна доля стає лише стимулом для роздумів про долю кожного, хто близький до нього за духом.

Мовна особистість поета – носія рідного культурологічного джерела, можливо, й на рівні підсвідомого, архетипного, була незмінно зорієнтована на споківичне, генетичне, націотворче. Досить звернутися до незліченних поетових етнографізмів, які створювали не лише тло його поетичних текстів, а й ґрунтовно виписаний символізм його творчості; пор. Шевченкові символи *хата, тополя, червона калина, явір, садок вишневий, зозуля, голубка, місяць, русалонька* і под., репрезентовані як поетичні знаки народної традиції [див.: 4, с.294–305], що утверджують національно орієнтований мовно-культурний тип його особистості. Водночас співчуття до долі пригнічених народів засвідчує братерські настрої поета; всі, хто страждає – незалежно від національної належності, – близькі, не чужі йому люди: «*Од молдованина до фінна / На всіх язиках все мовчить*». Його мрії – об'єднання народів на засадах правди й волі: «*Встане правда! встане воля! / І тобі одному / Помоляться всі язики / Вовіки і віки*»; пор. поетові зви-

нування з приводу загарбницьких дій представників інших націй: «А може, й посадять / *Москалика* або *німця*. / *А москаль* та *німець* / І там найдуть хлібець»; «Та й *москаль* незгірша штука: / Добре вміє гріти руки»; «І на Січі мудрий *німець* / Картопельку садить»; «Гірше *ляха* свої діти / Її розпинають». Не можна не брати до уваги його дружніх спілкувань з кращими представниками російського, польського, чеського, киргизького, грузинського народів.

З праць сучасних науковців постає проблема «дуалізму», роздвоєння Шевченкової душі, в якій убачають відбиток властивого українській людині «двійництва» [2, с.46]. Кожна видатна особистість переживає періоди розпачу й «перевтілень», обставини власного життя виявляли притаманні його натурі суперечності, «альтернатизм», однак щодо Шевченка, як засвідчує його «поетичний автопортрет», виявляє себе передусім прагнення до саморозвитку, самовдосконалення, які й визначали ці внутрішні боріння. Зрештою, вони не порушували цілісності його особистості, попри можливі сходження й розходження в ньому «самості» й «тожсамості» [2, с.45]. В підмурку Шевченкової високої поезії закладено образ автора – борця, подвижника, щиросердної людини; не випадково його творче життя не було відділене від його особистої тяжкої долі. Шевченків ліричний герой – це і є сам поет, це його, а не домисленого «побратима» гіркі думи відтворені в часи нічних видінь у Петербурзі, суворой солдатчини чи на рідних теренах України. Шевченко був таким, чий правдивий словесний портрет доповнив, розширив, відтворив сам поет. За цим підходом по-іншому сприймається лірично-особистісні засади Шевченкової поезії, в якій дзеркально відбитий і словесний автопортрет, і домислене бачення свого сучасника. «Сам як інший» (П. Рікер), але водночас і «сам не як інший» – цими словесними формулами може бути охарактеризовано той згусток особистісних і загальнолюдських пріоритетів, в ім'я утвердження яких і творив поет. Прикметно, що в його інтертекстових паралелях (зі «Слова о полку Ігоревім», з біблійних текстів, з мотивів поезій Пушкіна і Міцкевича) ще й ще вимальовується його високообдарована «самість». Якщо, скажімо, в поемі «Кавказ» поет осмислює сенс життя: «Не вмирає душа наша, / Не вмирає воля», то паралельно залучає образ *неситого*: «І *неситий* не виоре / На дні моря поле», посилюючи сказане в Біблії «Чи хто виоре море худобою?».

Поет часом доволі критично оцінював свій спосіб життя, писав, скажімо, про пияцтво, нічне бенкетування, невміння жити, як усі. У поемі «Сон» образ «гультя» допомагав поетові «розкутися», стати вільним від умовностей (*літати з совою*); це водночас і свідчення щирості, відкритості його: «Я гуляю, бенкетую / В неділю і в будень. / А вам нудно! жалкуєте! / Єй-богу, не чую, / І не кричіть! Я свою п'ю, / А не кров людськую»; «Отак ідучи попідтинню / З бенкету п'яний уночі, / Я міркував собі йдучи». Підвищене відчуття своєї недосконалості, копання в глибинах своєї душі, властиве особистості, здатної до самовиховання, – характерна Шевченкова риса. Будь-які спроби давати оцінку великому Кобзареві поза його власним баченням своєї Я-концепції, вдачі, поза його думок і пристрастей втрачають сенс.

1. *Генералюк Л.* Нотатки до психологічних студій над Шевченком і його творчістю / Леся Генералюк // Слово і час. – 2012. – № 5. – С. 3–20.
2. *Забужко О.* Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2006. – 148 с.
3. *Зайцев П.* Життя Тараса Шевченка: Біографічний нарис / Павло Зайцев. – Х. : Прапор, 1994. – 447 с.
4. *Кононенко В. І.* Мова у контексті культури / Віталій Кононенко. – Київ ; Івано-Франківськ : Плай, 2008. – 390 с.
5. *Кононенко В. І.* Символи української мови / Віталій Кононенко. – 2-ге вид., доп. і перероб. – Київ ; Івано-Франківськ : Прикарпатський національний ун-т, 2013. – 440 с.
6. *Космеда Т. А.* Его і Alter-Его Тараса Шевченка в комунікативному просторі щоденникового дискурсу / Т. А. Космеда. – Дрогобич : Коло, 2012. – 372 с.
7. *Леонгард К.* Акцентирование личности / Карл Леонгард ; пер. с нем. – Ростов н / Д. Феникс, 2000. – 544 с.
8. *Нахлік Є.* Доля - Los - Судьба: Шевченко і польські та російські романтики / Євген Нахлік. – Львів: Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2003. – 567 с.
9. *Русанівський В. М.* Історія української літературної мови / В. М. Русанівський. – 2-е вид., доп. і перероб. – К. : АртЕк, 2002. – 424 с.
10. *Смаль-Стоцький С.* Шевченко. Інтерпретації / Степан Смаль-Стоцький. – Нью ; Йорк ; Париж ; Торонто : Наукове Товариство ім. Шевченка, 1965. – 239 с.

ДІАЛЕКТНЕ СЛОВО В ПОЕЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Про лексичні діалектизми у мові Тараса Шевченка є зазвичай побіжні спостереження у низці праць, однак ця, на перший погляд, проста тема заслуговує спеціального опрацювання. Складність висвітлення окресленої теми пов'язана з низкою чинників.

Мову художніх творів Тараса Шевченка живила народнорозмовна стихія, говірки Звенигородщини і прилеглих територій та мова українського фольклору. Леонід Булаховський слушно зауважив, що «Шевченко за місцем свого народження, дитинства і порівняно тривалого перебування мовну базу мав у говірках Південної Київщини» [1, с.25]. З іншого боку, Іван Огієнко писав:

«Шевченко мав багато даних, щоб глибоко пізнати свою рідну мову, бо першу молодість провів на селі. Як знаємо, він любив слухати оповідання старих, а на Звенигородщині на той час було кому й багато про що оповідати, так що молодий Тарас не тільки закохувався в чари мелодійної київської мови, але й знайомився з іще живою тут ідеологією Запоріжжя, козацтва та Гайдамаччини. Шевченко мав добрий голос і кохався в піснях, яких знав без ліку. То був взагалі час, коли інтелігенція кохалася в українських піснях, а Звенигородщина давала їх Тарасові з найчистішого джерела. При кожній спосібності Шевченко співав, а це приносило йому глибоке знання мови й пісенного ритму, що він пізніш переніс на свої вірші» [2, с.140–141].

Мова художніх творів Тараса Шевченка відіграла особливу роль у формуванні української літературної мови, для якої вона стала «наріжним каменем» (І. Огієнко). Норми сучасної української літературної мови значною мірою ґрунтуються на мові «Кобзаря», яка й «досі лишається в багатьох випадках мірилом законності вживання того або іншого українського слова» [3, с.25], і відбивають її фонетичні, граматичні й лексичні особливості. За таких умов частина діалектних слів першої половини ХІХ ст. з шевченківського краю – Звенигородщини і прилеглих до неї земель – завдяки використанню їх у поетичних творах олітературнилися, стали нормативними. Без спеціального дослідження діалектної лексики із зазначеного ареалу, в тому числі, діахронічного, зараз важко визначити лексичні локалізми епохи Тараса Шевченка, які набули загальнонаціонального поширення, стали надбанням сучасної української літературної мови. Це дало підстави стверджувати, що «кількість лексичних діалектизмів у мові

Шевченка дуже обмежена, особливо порівнюючи з іншими письменниками, його сучасниками: не більше 25–35» [4, с.220]. Якщо не брати до уваги ті місцеві слова, що зазнали олітературнення у художній творчості поета, то справді лексичних діалектизмів в мові Тараса Шевченка зовсім небагато і не тому, що «він свідомо уникає в своїй мові говіркових місцевих виразів (локалізмів), хоч на Звенигородщині їх не бракувало, Шевченко вишліфовував свою мову від таких виразів, що були б незрозумілі широким читацьким колам» [5, с.220]. Тут доречною і більш переконливою є думка Л.А.Булаховського: «Зазначаючи, – і на це кожний, хто так говорить, має певне право, – що сучасна літературна українська мова є в своїй основі Шевченкова, тим самим констатують, що діалектна стихія, відбита в цій літературній мові, є південнокиївською (чи ширше – середньонаддніпрянською). Звичайно, Шевченкову мову, як і мову кожного письменника, надто геніального, не слід уявляти собі як обмежену матеріалом його рідної говірки; таке уявлення і поготів абсолютно виключено для літературної мови в цілому, яка розвинулась за зразком його творів» [6, с.25].

Зазначена особливість різко звузила коло лексичних діалектизмів із погляду сучасної літературної норми в мові творів Тараса Шевченка. Водночас Шевченкова художня мова фіксує низку діалектних слів, не освоєних сучасною українською літературною мовою.

До безсумнівних діалектизмів у «Курсі історії української літературної мови» віднесено такі слова: *півупруга* 'невелика частина робочого дня' (хоч більш точна семантична характеристика мала б бути 'чверть робочого дня'):

«Іди швидше!»
«Зараз, зараз!»
Гонту забавляйте,
З *півупруга*, а там нехай!»
(«Гайдамаки»);

царина 'вхід у село':

З нудьги із двору погуляти
Якось, задумавшись, пішла,
Та аж за *царину* зайшла
(«Петрусь»);

ненатля 'зажерливість, ненажерливість':

Ось послухай же, що то роблять
Заздрощі на світі

І *ненатля* голодная

(«Москалева Криниця»);

файда 'довгий батіг':

... хоч говорять:

«Аби *файда* в руках була,

А хлопа, як того вола,

У плуг голодного запряжеш»

(«Меж скалами, неначе злодій»);

коч 'рід фаєтона':

Із *коча* пан мій вилізає

І посила за молодим

(«Марина»);

кабиця 'літня піч (в землі)' (краще 'зроблена з каменю чи глини відкрита піч для приготування їжі):

Горить Огонь тихенько на *кабиці*

(«Марія»);

перетика 'перелісок':

У *перетику* ходила

По опеньки

(«У перетику ходила»);

кете 'дайте':

А тим часом

Кете лиш кресало

Та тютюну, щоб, знаєте,

Дома не журились

(«Катерина»).

Світлана Січкара, досліджуючи діалектну лексику в Шевченковій художній мові з погляду сучасної мовної норми, виділяє три групи слів:

1. Слова, які в одинадцятитомному Словнику української мови ремаркуються як діалектні, а для поета є народнорозмовними. Із вищезазначених діалектизмів до цієї групи віднесено *ненатля*, *перетика*, *файда*. Крім них, дослідниця аналізує ще *бурт(а)* 'велика купа', *віспривий* вульг. 'погань', *галайда* 'безпритульний, бурлака', *дулевина* 'міцно загартована сталь', *затого* 'через те', *звізда* 'зірка', *зуснітись* 'з'явитись несподівано', *кандійка* 'миска з увігнутими вінцями', *кошуля* 'сорочка', *куга* 'рід осоки з довгими і круглими стеблинами', *мажа* 'чумацький віз', *недвига* 'нерухома', *оболонка* 'шибка', *пів-*

чварта 'три з половиною', *фуга* 'хуртовина', хиря 1) 'болячка, хвороба'; 2) 'біда, лихо', *цизорик* 'складаний ніж', *циндра* 'вертихвістка'.

2. Слова, які зафіксовані діалектними словниками, а за даними інших словників, в тому числі й нормативних, такими не значаться. Крім слів *кабиця* й *царина*, до цієї групи віднесено ще *байбарак* 'жіночий верхній одяг з овчини, критої тканиною', *богила* 'бур'ян', *габа* 'кайма', *гайстер* 'лелека', *згага* 'відчуття печіння в стравоході', *сага* 'річкова затока'.

3. Третю групу становлять слова, які фахівцями потрактовано діалектними, однак за даними словників вони належать до загально-вживаної лексики і в лексикографічних джерелах не ремаркуються або ж мають інші позначки. З аналізованих нами вище діалектизмів сюди потрапило лише *кете*. До цієї групи віднесено слова *бізма* присудк.сл. у зн. 'немає', *буцим* 'неначе', *бурнус* 'плащ у вигляді накидки', *гич* у приказці 'і *гич* не до речі', *зіновать* 'рокитник', *кебета* 'уміння, здібність', *моторити* 'робити', *недосвіт* 'приморозок' [7].

Характерно, що ізоглоси низки наведених слів мають продовження в говірках південно-західного наріччя. Це пов'язано з тим, що Звенигородські говірки середньонаддніпряньського наріччя на заході сусідують із говірками південно-західного наріччя. Родинне село Тараса Шевченка Кирилівка «знаходиться в південній Київщині, географічному осередкові української землі: звідси до західних говірок яких 40–60 кілометрів» [8, с.141]. На заході Звенигородщини широкою смугою від Білої церкви вздовж Гірського Тікича, східного берега Синюхи аж до Первомайська тягнеться діалектне суміжжя південно-східного й південно-західного наріч [9, с.20].

Із діалектних лексичних паралелей у говірках південно-західного наріччя вкажемо на такі: *звізда* поширено практично у всіх південно-західних говірках, пор. гуц. *звізда* 'зірка' (ГГ, 81; Негрич, 79), буков. *звізда* 'зоря, зірка' (СБГ, 155), бойк. *звізда* 'зірка' (Онишкевич І., 300), наддн. *звіздяний* 'зоряний' (Шило, 126). Діалектизм *кошуля* теж має широкий ареал, пор. гуц. *кошуля* 'сорочка', бойк. *кошуля*, *кошулька* 'сорочка', лемк. *кошуля* 'чоловіча сорочка' (Пиртей, 148), буков. *кошулі* 'сорочка' (СБГ, 290).

Слово *півчварта* знають гуцульські (*півчверта* 'три з половиною' – ГГ, 149), буковинські (*півчверта* 'три з половиною' – СБГ, 415), бойківські (*півчетвирта*, *півчверта*, *півчварта* 'три з половиною' – Онишкевич ІІ, 65), наддністрянські (*півчварта* 'три з полови-

ною' – Шило, 202) говірки. Поширеною в говірках південно-західного наріччя є лексема *цизорик*, пор. *цизорик*, *цизорик* 'складаний ніж' у буковинських говірках (СБГ, 623), *цизорик*, *цизорик* із таким же значенням у гуцульських говірках (ГГ, 206), *цизорик*, *цизорик* 'складаний ніж' у наддністрянських говірках (Шило, 269–270), *цизорик*, *цизорик* у лемківських говірках (Пиртей, 333–334).

Діалектні словники фіксують у говірках південно-західного наріччя слово *царина*, правда, з дещо відмінним значенням, наприклад, *царина* 1) 'сіножать; пасовище', 'город; більший кусок поля' (ГГ, 205), 'велика ділянка поля' (Негрич, 180) у гуцульських говірках; *царина* 1) 'лан, орне поле', 2) 'поле, на якому була конюшина', 3) 'зелені посіви колоскових, озимина', 4) 'давно не оране поле, пасовисько' у буковинських говірках; *царина* 'засіяне поле' у бойківських говірках; *царина* 'цілина' у наддністрянських говірках (Шило, 269). Слово *байбарак*, яке вжив поет, у гуцульських говірках має значення 1) 'верхній короткий чоловічий, рідше жіночий, одяг', 2) 'чоловічий кожух' (ГГ, 20), хоч на поч. ХХ ст. мало лише значення 'короткий вишитий верхній одяг без клинів, з темно-червоного сукна' (Janów, 5), а в наддністрянських *байбарак* – 'жіночий жилет' (Шило, 44).

У художній мові Тараса Шевченка є ще низка діалектних слів, крім проаналізованих. До них належать назви осіб за різними ознаками, наприклад:

придани 'весільні гості з боку нареченої, які прямують із нею в дім нареченого':

Отак ордою йшли *придани*
Співали п'яні
(«Мар'яна Черниця»);

Придане
Постіль пішли слати
У комору, а молода
Вийшла мовчки з хати
(«Якби тобі довелося»);

поїжджани 'учасники весільного поїзда':

А з-за гори *поїжджане*
На шлях виїжджають,
Аж тут тройки
(«Якби тобі довелося»)

доїжджачі 'панські слуги, на обов'язку яких було вигодовувати мисливських собак і водити їх на полювання':

Псарі з псарятами царять,
А ми, дотепні *доїжджачі*
Хортів годуємо та плачем
(«Якось-то йдучи уночі»);

карбівничий 'лісник':

Вийшов з хати *карбівничий*,
Щоб ліс оглядіти
(«Катерина»);

бахур 'розпусник, полюбовник':

Старої пані *бахур* сивий
Окрав той крам.
Розлив те пиво,
Пустив поприткою
(«Варнак»).

Останнє слово функціонує і в говірках південно-західного наріччя, відзначаючись певними семантичними особливостями. *Бахур* у буковинських говірках має значення 'пустун, бешкетник' (СБГ, 27); у гуцульських – 1) 'дитина, частіше хлопець'; 2) 'пустун, бешкетник' (ГГ, 22), 'хлопчина, підліток' (Негрич, 23); у бойківських – *зневажл.* 'дитина' (Онишкевич, I, 46); у лемківських – *бахор* 1) 'байстрия, позашлюбна дитина'; 2) 'вередлива дитина' (Пиртей, 25); пор. також наддністрянське *бах* 'найменша дитина в родині' (Шило, 49).

До діалектних імен в Шевченковій художній мові, які не стали загальноновживаними, належать також деякі слова, що позначають здебільшого побутові реалії. Серед них такі слова, як *поставець* 'посудина для пиття':

Ревуть, мов скажені,
Ревуть ляхи, а *поставець*
По столу гуляє
(«Гайдамаки»);

кунштик 'малюнок, картинка':

І книжечок з *кунштиками*
В Ромні накупила [княгиня].
Забавляла, розмовляла,
І Богу молилась,

І азбуку по *кунштиках*
Заходилась вчити
(«Княжна»);

кав'яр 'солоня риб'яча ікра':

Везе Марко...
Вина з Цареграду
Відер з троє у барилі,
І *кав'яру* з Дону
(«Наймичка»);

коворот 'ворота, якими перекривали вихідні вулиці села для охорони посівів від свійських тварин':

Взяла торбу, пішла селом,
На вигоні сіла
І в село вже не верталась
День і ніч сиділа
Коло *коворот*
(«Сова»);

кичка 'повстяна прокладка під хомутом; підхомутник':

Лимар *кичку* зашиває,
Мене горне, обнімає,
Молоденьку
(«У перетику ходила»);

покотьоло 'дерев'яний кружок, круг':

Мов покотьоло *червоніє*,
Крізь хмару сонце зайнялось
(«Катерина»);

кінва 'великий дерев'яний кухоль':

Раби вечерю принесли
І *кінву* доброго сикеру
(«Царі»);

хрещик 'різновид гри':

Ой сяду я під хатою,
На улицю гляну,
Як то тії дівчаточка
Без своєї Ганни,
Без моєї Ганни
І *хрещика* грають

(«Ой сяду я під хатою»);

ралець 'подарунок при привітанні, візиті тощо'; *ходить на ралець* 'іти з поздоровленням і подарунком':

Вона боїться, щоб Чернець
Не засвітив Галату знову,
Або гетьман Іван Підкова
Не кликнув в море *на ралець*
(«Гамалія»);

А поки те, та се, та оте..
Ходімо просто – навпростець
До Ескулапа *на ралець* –
Чи не одурить він Харона
І Парку-пряху?..

(«Чи не покинуть нам, небого»);

жолобок 'польова криничка – видовбаний дубовий пень, знизу закритий дірчастим денцем, вставлявся в польове джерело, вода з якого збиралася в пні, а намул осідав під дном':

... і ти, білолиций [місяць],
по синьому небу вийдеш погулять,
Вийдеш подивиться в *жолобок* криницю
І в море безкрає і будеш сіяць
(«Гайдамаки»);

притика 'дерев'яний кілок або залізний прут, яким прикріпляли ярмо до дишла':

Ой копали йому [чумакові] в степу при дорозі
Та *притиками* яму
(«У неділеньку та ранесенько»).

Отже, з погляду сучасного літературномовного стандарту в мові Тараса Шевченка знаходимо нечисленну групу діалектних слів, які лише в окремих випадках можна кваліфікувати лексичними діалектизмами як стилістичну категорію. Діалектне слово в художньому тексті може уживатися цілеспрямовано як елемент текстотворення, покликаний виконувати певну стилістичну функцію, порушуючи мовну норму. Так, прагнення поета максимально стилізувати авторську мову під народнорозмовну розповідь спонукало його вжити розмовне діалектне слово *кете* замість *дайте*. Використання поетом більшості аналізованих діалектних лексичних одиниць почерпнуті з

говіркового мовлення стихійно. Як природний будівельний матеріал для текстотворення зазначені слова з різних причин не стали загальноновживаними, функціонування їх обмежено ареалами лише певних говорів.

Натомість значна частина лексики художньої мови, теж діалектного в своїй основі, стала надбанням літературної мови. Віталій Русанівський зауважив, що, «оскільки українська літературна мова в цей час [середина ХІХ ст. – В.Г.] тільки-но творилася, у мові того чи іншого письменника важко виділяти загальнолітературні й діалектні елементи» [10, с.3]. Тарас Шевченко звернувся «як до засобу висловлення своїх думок, створення образів і сюжетів, передачі почуттів і т. ін. до словесних виразів, які широко обертались у народі, були для нього питомими, приступними, «своїми». Полтавсько-київські говірки (разом з дуже близькими до них слобожанськими) були в їх час саме тим мовним матеріалом, який звучав на широкій простороні, та до того, на простороні, де активність українського народу була найбільш інтенсивна і де згуртованість його як суспільної культурно-побутової спільності, ... виявилась з найбільшою виразністю» [11, с.28]. Таким чином, найбільша лексична, як і граматична й фонетична, уніфікованість середньонаддніпрянських говірок, з одного боку, та вага і сила художнього слова Тараса Шевченка, його магія й вплив на почуття й думки кожного читача «Кобзаря», з другого боку, стали передумовою формування лексики української національної літературної мови передусім із діалектною в своїй основі лексикою Середньої Наддніпряни, невід'ємною частиною якої є діалектна лексика рідної поету Звенигородщини. Становлення значного пласта лексики сучасної української літературної мови здійснювалось шляхом освоєння багатьох діалектних слів із зазначеного ареалу Шевченковою художньою мовою, їхньою дедіалектизацією і набуттям ознак літературномовного стандарту.

1. Булаховський Л. А. Походження сучасної української літературної мови / Л. А. Булаховський // Л. А. Булаховський. Вибрані праці в п'яти томах. – Т. 2. Українська мова. – К.: Наукова думка, 1977.
2. Огієнко І. І. Історія української літературної мови / Іван Огієнко. – К.: Либідь, 1995.
3. Булаховський Л. А. Зазнач. праця.

4. *Курс історії української літературної мови.* – Т. I. – К.: Вид-во АН УРСР, 1958.
5. *Огієнко І. І.* Зазнач. праця.
6. *Булаховський Л. А.* Зазнач. праця.
7. *Січкарь С. А.* Ідіолект Тараса Шевченка і сучасні мовні норми / С. А. Січкарь: Автореф. дис.... канд. філол. наук. – К., 2003. – 19 с.
8. *Огієнко І. І.* Зазнач. праця.
9. Атлас української мови: в 3-х томах. – Т. I. Полісся, Середня Наддніпрянщина і суміжні землі. – К.: Наукова думка, 1984. – Карта «Говори української мови» та №№ 377, 382, 383, 384, 386; Кисілевський К. Ізоглоси Звенигородщини й Шевченкова мова / Кость Кисілевський // Наукові записки [Український Вільний Університет]. – Мюнхен, 1961. – Ч. 4–5.
10. *Русанівський В. І.* І з Уманщини і з усієї України // Мовознавство. – № 2–3. – 1999.
11. *Булаховський Л. А.* Зазнач. праця.

Умовні скорочення:

ГГ – Гуцульські говірки: Короткий словник / відп. ред. Я.Закревська. – Львів, 1997. – 232 с.

Негрич – Негрич М. Скарби гуцульського говору: Березови / Микола Негрич. – Львів: Інститут українознавства ім. І.Крип'якевича НАН України, 2008. – 224 с.

Онишкевич – Онишкевич М.Й. Словник бойківських говірок. – Ч. 1, Ч. II / М. Й.Онишкевич. – К.: Наукова думка, 1984.

Пиртей – Пиртей П. Короткий словник лемківських говірок / Петро Пиртей. – Івано-Франківськ: Сіверсія МВ, 2004. – 362 с.

СБГ – Словник буковинських говірок / За заг. ред. Н. В. Гуйванюк. – Чернівці: Рута, 2005. – 688 с.

Шило – Шило Г. Наддністрянський регіональний словник / Гаврило Шило. – Львів-Нью-Йорк, 2008. – 288 с.

Janów – Janów J. Słownik huculski / Opracował i przygotował do druku Jan Janów. – Kraków: Wyd-wo Naukowe DWN, 2001. – 302 s.

ГРА ЗВУКІВ І СЛІВ У ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Ювілейна річниця від дня народження Тараса Шевченка – це не тільки нагода ще раз вчитатися в його рядки, але й можливість вдивитися у творчість поета під новим кутом зору. Глибинний зміст поетичних текстів Шевченка дає змогу досліджувати їх у багатьох вимірах.

Феноменом Шевченкової поезії є орієнтація як на писемне, візуальне, так і на усне її вираження. Поет недаремно ототожнює себе з кобзарем, спів якого сприймається на слух. У своїй творчості Шевченко використовує винятково широку гаму мовностилістичних засобів, які надають його віршовим текстам особливої образності й виразності. Поет віртуозно обіграє слова і звуки, привертаючи до них увагу читача та слухача.

У підмурку різноманітних фоностилістичних і семантико-стилістичних прийомів у Шевченка лежить принцип повтору мовних одиниць – звуків, морфем, слів, синтаксичних конструкцій. Такі повтори дають можливість реалізувати художньо-естетичну та прагматичну мету в їх органічному поєднанні. Як зазначає А.Загнітко, саме повтор є основним засобом створення актуалізованого контексту. Повторений компонент концентрує навколо себе всі інші компоненти [3, с.439]. Шевченко не лише накопичує у близькому текстовому просторі однотипні елементи, а й переосмислює їхню семантику, враховуючи при цьому роль фонетичної організації, ритму віршованих рядків. Гра змістів і звуків загострює сприйняття актуальних мовних одиниць адресатами поетичного мовлення [пор.: 11, с.100].

Залучення читача в образно-емоційний світ поета відбувається завдяки застосуванню широкої палітри фоностилістичних повторів. Багаторазове вживання у близькому контексті однотипних звуків створює своєрідну інструментовку вірша і разом із тим експресивно забарвлює його.

Найбільш поширеним інструментальним засобом виступає алітерація – повторення однакових чи подібних за звучанням приголосних [4, с.128–129]. Алітерація набуває у Шевченка особливо виразних рис. Поет обіграє таким чином приголосні звуки різних типів, наприклад: «Отак вона вишивала, / У віконце поглядала...» (в); «Знову забіліла / Зима біла. За зимою / Знов зазеленіла / Весна Божа» (з); «У

сльозах *росли*, та й *виросли*; *Замучені руки / Розв'язались* – і *кров за кров*, / І *муки за муки!*» (р). Лінійна близькість одних і тих самих звуків (т. зв. густота ряду) творить своєрідну фонетичну гармонію.

Повтори однакових чи співзвучних приголосних додатково ритмізують текст, наприклад: «*Удвох дивитися з гори / На Дніпр широкий, на яри, / Та на лани золотолі, Та на високії могили; / Дивитись, думати, гадать: / Коли-то їх понасіпали? / Кого там люди поховали? / І вдвох тихенько заспівать / Ту думу сумную, донедавну...*» (д, т).

Шевченко нерідко повторює в близькому контексті ту приголосну фонему, з якої починається ім'я головного героя твору, наприклад: «*І Цвіт королевий / Схилив свою головоньку / Червоно-рожеву / До білого пониклого / Личенька Лілеї. / І заплакала Лілея / Росою-сльозою...*» Ім'я стає домінантним елементом, якщо його перший звук повторюється в інших словах у такій самій ініціальной позиції, пор.: «*Було на хуторі погане / Мале байстря, свиней пасло, / Петрусем звалось: на придане / Воно за панною пішло...*» Після вживання імені *Катерина* звуки *к* і *р* одночасно входять до кількох слів, пор.: «*Усміхнулась Катерина, / Тяжко усміхнулась: / Коло серця – як гади-на / Чорна повернулась. / Кругом мовчки подивилась; / Бачить – ліс чорніє, / А під лісом, край дороги, / Либонь, курінь мріє. / «Ходім, си-ну, смеркається...*» Такий фонетичний зв'язок слів підкреслює ім'я персонажа, допомагає читачам запам'ятати його.

Т.Шевченко застосовує різні механізми впливу фонетичних засобів на змістове та естетичне сприймання текстів. Поет тонко відчував звукосимволічні значення. Сучасні мовознавці зазначають, що найбільш «позитивним» звуком носії української мови вважають приголосний *л* [5, с.44; 8, с.139]. Цей звук особливо часто повторюється Шевченком, передусім для створення ідилічних картин. Скажімо, у фрагменті з поеми «Княжна» поет не тільки кілька разів повторює слово *село*, але й високочастотно вживає звук *л*, що викликає позитивні асоціації з цією лексемою: «*Село! І серце одпочине. / Село на нашій Україні – / Неначе писанка село, / Зеленим гаєм поросло. / Цвітуть сади; білють хати, / А на горі стоять палати, / Неначе диво. А кругом / Широколисті тополі, / А там і ліс, і ліс, і поле, / І сині гори над Дніпром. / Сам Бог витає над селом. / Село! Село! Веселі хати!*»

Серед звукописних прийомів у Шевченка виділяється протиставлення фонетично й символічно контрастних звуків. Багаторазові

фоностилестичні антитези увиразнюють змістовий зв'язок слів, наприклад: «Отак у *Скутарі* козаки *співали*; / *Співали*, сердеги, а *сльози* *лились*; / *Лилися* козацькі, тугу *домовляли*. / *Босфор* аж *затрясся*, бо *зроду* не чув / *Козацького плачу*; *застогнав широкий*, / *І шкурою, сірий бугай, стрепенув*, / *І хвилю, ревучи*, далеко-далеко / *У синєє море на ребрах* послав. / *І море ревнуло Босфорову мову...*». Козацький спів і плач підкреслено повторенням приголосного *л*. Рев Босфору імітується завдяки нагнітанню звука *р*, який створює також враження динаміки розвитку подій, підвищує темп розповіді.

Шевченко звертається й до повторів сполучень приголосних, які зазвичай перехрещуються зі звучанням початкових звуків у ключових словах. Приміром, у близькому контексті вірша «На вічну пам'ять Котляревському» поет не тільки повторює близькозвучні слова *прийми, привітай* (*привітала*), але й уживає кілька слів, що починаються зі звукосполучення *пр*: «Не вмере кобзар, бо навіки / Його *привітала*. / Будеш, батьку, панувати, / Поки живуть люди; / Поки сонце з неба сяє, / Тебе не забудуть! / *Праведная* душе, *прийми* мою мову, / Не мудру, та щирю. *Прийми, привітай*. / Не кинь сиротою, як кинув діброви, / *Прилини* до мене хоть на одно слово / Та *про* Україну мені *заспівай*».

Значно рідше порівняно з алітерацією поет використовує асонанс (повторення в тексті голосних). Цей фоностилестичний прийом дає змогу не так емоційно забарвити, як посилити милозвучність, мелодійність вірша. Асонанси «створять звукове тло, на якому розгортається кілька рядків чи речень» [10, с.219]. Шевченко застосовує асонанс з метою отримання музично-мелодійного ефекту, наприклад: «Туман, туман долиною, / Добре жити з родиною. / А ще лучче за горою / З дружиною молодою». В цьому уривку поет уживає 32 голосні звуки, з них 20 – це лабіалізовані задні голосні: 11 разів повторюється звук *о*, 9 разів – *у*. Ці фонетично близькі елементи висуваються на перший план, органічно поєднуючи текст.

Особливої фонетичної гармонії Кобзар досягає при сполученні алітерацій з асонансами, пор.: «На *вгороді* коло *броду* / Барвінок не *сходить*. / Чомусь дівчина до *броду* / По *воду* не *ходить*» (*од*); «*Перелічу* і *дні*, і *літа*» (*лі*); «... *Думи* *душу* осідають...» (*ду*). Високочастотним у поетичній творчості Шевченка виступає повторення легкого для вимови звукосполучення *ол*, наприклад: «А по *долині*, по *роздоллі* / Із *степу* *перекотиполе* / Рудим *ягняточком* біжить...»; «*Старий* /

Згадав *Волинь* свою святую / *І волю-долю молодую...*»; «*І золотої, й дорогої / Мені, щоб знали ви, не жаль / Моєї долі молодій...*»

Типовим для Шевченкового фоностилю є повторення об'єднань трьох і більше звуків, причому вони можуть зустрічатися на початку, всередині та наприкінці слів, пор.: «*Веселе сонечко сховалось / В веселих хмарах весняних*» (*вес*); «*Утер сльози нехолодні, / Хоч не молодії...*» (*олод*); «*...Єдиного сина, єдину дитину, / Єдину надію! В військо отдають!*» (*ину*).

Двозвукові або тризвукові поєднання алітерацій і асонансу можуть регулярно повторюватися в межах кожного рядка: «*Зареготались нехрещені... (ре) / Гай обізвався; галас, зик, (га) / Орда мов ріже. Мов скажені, (же) / Летять до дуба... нічирк...*» (*чи*); «*Тополі по волі (олі) / Стоять собі, мов сторожа...*» (*сто*).

Ритмічне повторення однотипних фонетичних груп у контексті сприймається як мовна гра, що додатково організує текст і дозволяє вичленовувати в ньому базові слова. Водночас уживанням подібних звукових композицій Шевченко закріплював ейфонію (милозвучність) як орфоепічну рису української мови.

Нагромадженням однакових звуків, передусім приголосних, поет створює звукову картину ситуації. Пор., наприклад, передачу шелесту дерев, щебетання солов'я та грому гармати, що скріплює своєрідний фонетичний каркас вірша: «*...Пішов шелест по діброві; / Шепчуть густі лози...*» (*ш*); «*...Прилітає соловейко / Щоніч щебетати; / Виспіває та щебече*» (*щ*); «*...Турки-яничари ловили, / З гармати гримали...*» (*р*). Ефект звуконаслідування часом має й сполучення алітерації з асонансом: «*Гармідер, гамір, гам у гаї*» (*га*); «*Гусла загули, / Гуляє князь, гуляють гості*» (*гу*).

Імітуючи мову тварин, Шевченко може включати звуковідтворення у фонетичну структуру слів близького контексту. Скажімо, у словах ворони повторюється звуковий комплекс *кра*, що передає крячання і утворює відповідні емоційно-оцінні конотації: «*Крав! Крав! Крав! / Крав Богдан крам. / Та повіз у Київ, / Та продав злодіям / Той крам, що накрив*». Згадаймо, що у часи Шевченка «мовлення» ворони передавалося дієсловом *кракати* [пор.: 9, с.298].

Обігруючи фонетичний склад слів, Шевченко авторськи трансформує їхнє звучання і смисл. У результаті можуть з'являтися мовнопоетичні явища анаграмного типу (вживання слів з однаковим або близьким набором фонем у близькому контексті), наприклад: «*...Мо-*

роз розум будить». Особливо рідкісним різновидом анаграми вважається анафонія – наявність у тексті слова-теми і подальший розподіл у тексті звукового складу цього слова. У Шевченкових творах такі унікальні фонетико-семантичні модифікації зустрічаємо неодноразово, наприклад: «Вітер в гаї нагинає / Лозу і тополю. / Лама дуба, котить полем / Перекотиполе. / Так і доля: того лама, / Того нагинає; Мене котить, а де спинить, / І сама не знає». У наведеному фрагменті після використання слів *лоза* і *тополя* поет віртуозно розподіляє звуки, що входять до складу цих ключових лексем; пор. також фонетичну «підтримку» слова *баба* ритмічним повторенням звуків *б* і *а*: «...А як стала стара баба, / Цілували б, була б рада». Такий фоностилістичний засіб сприяє концентрації уваги читача на базовому образі.

Анафонічними можуть стати у поетичних творах Шевченка не тільки повнозначні, але й службові слова чи вигуки: «Будеш, дочко Мар'яно, / За сотником Іваном». / *Заплакала, заридала / Сердешна Мар'яна. / «За старого... багатого... / За сотника Івана...»* – / Сама собі розмовляла, / А потім *сказала...*» (*за*); «Пограємось, погуляймо / Та пісеньку заспіваймо: *Ух! ух! / Солом'яний дух! дух!*» (*ух*).

Ключове слово у Шевченка може навіть не бути присутнім у контексті. Поет свідомо «шифрує» його, проте читач мимовільно декодує слово-тему. Наприклад, в епілозі поеми «Наймичка» Шевченко періодично повторює фонеми *м* та *а*, звукосполучення *ма*, що створює у підсвідомості адресата базове для всього твору слово *мама*. Очевидно, не випадковим у цьому плані став і вибір імені Марко, головного персонажа твору: «Прости мене, мій синочку! / Я ... я твоя мати!» / Зомлів Марко, / Й земля задрижала. / Прокинувся ... до матері – А мати вже спала!» У контексті «Отак *чини*, як я *чиню*: / Люби дочку хоч *абичию* – / Хоч попову, хоч дякову, / Хоч хорошу мужикову» автор не тільки вживає розділовий сполучник *хоч...хоч*, але й «включає» до складу лінійно близьких слів синонімічний сполучник *чи...чи*.

«Входження» до звукового складу одного зі слів контекстуально близького слова стає ще одним оригінальним засобом Шевченкової фоностилістики. «Включене» слово під пером майстра може збігатися із початком, серединою або кінцем іншого слова, наприклад: «А жить так, Господи, *хотілось!* / *Хотілось* любити, *Хоть* годочок, *хоть* часочок / На світ подивитись» (*хоть*); «...А *літа* стрілою / *Проліта-*

ють...» (*літа*); «... Єсть у мене *діти*, та де їх *подіти*?» (*діти*); «Уродила *рута*... *рута*... / Волі нашої *отрута* « (*рута*).

Серед фоностилестичних обігрувань звуків і слів у поетичній творчості Т.Шевченка помітне місце займає регулярне вживання анафор та епіфор. Використовуючи принцип анафори (повторення на початку рядків однакових чи співзвучних мовних елементів), поет поєднує звучання, семантику і графічне зображення віршів. Шевченко повторює ініціальні звуки, звукосполучення, слова, синтаксичні конструкції, наприклад: «...*Там* удова ходила, / *Там* ходила-гуляла, / *Трути-зілля* шукала, / *Трути-зілля* не знайшла, / *Та* синів двох привела...» (*т*); «*Може*, верну знову / *Мою* правду безталанну, / *Моє* тихе слово. / *Може*, викую я з його / До старого плуга / *Новий* леміш і чересло» (*мо*); «...*І* попросять тебе в хату, / *І* будуть вітати, / *І* питать тебе про тебе, / *Щоб* потім сміятись, *Щоб* з тебе сміятись, / *Щоб* тебе добити...» (*і, щоб*); «*У школі* мучилось, росло. / *У школі* й сивіть довелось, / *У школі* дурня й поховають» (*у школі*).

Епіфора як стилістична фігура, протилежна анафорі (повторення однакових чи співзвучних елементів наприкінці рядків), видається природною, закономірною для римованих творів. Проте Шевченко розвиває цей прийом, повторюючи, скажімо, звукосполучення у більш розгорнутому, ніж сусідні рядки, поетичному просторі, наприклад: «Ой гоп, не *сама* – / Напоїла *кума* / *І* привела до господи. / Не побачив *Хома*. / *Хомо*, в хаті ляжем спати. / *Хоми* дома *нема*». У цьому фрагменті регулярний повтор наголошеного складу *ма* наприкінці чотирьох рядків із семи відбувається на тлі внутрішніх повторів – «закодованих» звуконаслідувань *ха* і *хо*. Анафора та епіфора можуть бути вжиті у межах одного контексту: «*І* багата *я*, / *І* вродлива *я*...» Подібні рамочні композиції не тільки експресивно забарвлюють контекст, але й фонетично та графічно оформлюють його.

Поруч із міжрядковою Шевченко вживає і внутрішньорядкову риму, наприклад: «*І* чудно, й нудно...»; «Не їсться, не *п'ється*, і серце не *б'ється*...» Римовані слова у межах рядка можуть стояти у Шевченка як контактено, так і дистантно: «Добрідень же, *тату*, в хату!»; «Усі *невлад*, усіх *назад*...» Подібні повтори співзвучних слів додатково ритмізують текст і стають своєрідним композиційним засобом.

У поетичній творчості Шевченка обігруються й семантично не пов'язані, але фонетично співзвучні слова чи корені слів. Звукове уподібнення дає можливість підкреслити функціонально важливі для

автора лексеми. Слова такого типу поет розташовує максимально наближено одне до одного, наприклад: «... *Дуже недужа*»; «Буває іноді – *дивлюся, / Дивуюся дивам...*»; «Над землею *летять літа*»; «...Нащо мене Господь поставив / *Цвітом на сім світі?*» Подібні об'єднання слів, одне з яких передає аксіологічну характеристику, сприяє «перенесенню» оцінки на сусіднє слово. Так, читач відчуває асоціативний зв'язок між лексемою *слав'яне*, до того ж повтореною, й оцінним словосполученням *славних прадідів*: «*Слав'яне! Слав'яне! / Славних прадідів великих / Правнуки погані!*»

Шевченко обігрує не тільки звуки, звукосполучення чи фонетично зближені слова, але й мовні компоненти однієї семантики, зокрема, морфеми. Тексти Шевченкових поезій багаті на повтори однакових або подібних афіксів. Особливо часто поет зосереджує у близькому контексті демінутивні суфікси, наприклад: «*Я Ганнусі не боюся!*» – / *Співає матуся: / А козаки, як хміль отой, / В'ються круг Ганнусі*»; «*І Нева / Тихесенько кудись несла / Тоненьку кригу попід мостом*». З метою посилення оцінно-емоційної дієвості заперечення автор послідовно вживає у тексті частки *не (ні)* та слова з префіксами *не- (ні-)*, наприклад: «*Ні, не дави, туманочку! / Сховай тільки в полі, / Щоб ніхто не знав, не бачив / Моєї недолі!.. / Я не одна...*»

Семантичний контакт між близькими за звучанням словами в одному контексті увиразнюється, якщо ці одиниці пов'язані між собою на словотвірному рівні. Шевченко застосовує різні комбінації однокореневих слів, які лінійно наближені між собою. Обігравання основних морфем слів може відбуватися в межах словосполучення, простого або складного речення, складного синтаксичного цілого, наприклад: «*Якби побачив, нагадав / Веселеє та молодеє / Колишне лишенько лихеє*»; «*Червоніє по пустині / Червона глина та пичина, / Бур'ян колючий та будяк...*»; «*Сім'я вечеря коло хати, / Вечірня зіронька встає. / Донька вечерять подає...*»; «*Добре, хлопці, нате! / Отак! отак! добре, хлопці! / Ануте, хлоп'ята, / Ушкваримо!*». Подібні тавтологічні подвоєння (потроєння) у Шевченкових текстах сприймаються як свідомо надмірність однокореневих елементів, яка допомагає семантично зблизити і таким чином актуалізувати різні компоненти синтаксичних конструкцій. Як зазначає В.М.Русанівський, у Шевченка «тавтологія із засобу, якого уникають поети, стає конструктивним художнім прийомом, спрямованим на максимальну концентрацію якоїсь ознаки» [7, с.228].

Об'єднання звучання та значення коренів слів відбувається у межах юкстапозитів, що творяться шляхом складання слів або словоформ. Шевченко вживає юкстапозити двох основних типів:

1) такі, що утворені завдяки узуальним модифікаціям одного кореня, наприклад: «...Один собі *навiк-вiки* / В снігу заночую»; «У неділю *вранці-рано* / Поле вкрилося туманом»;

2) такі, які являють собою авторське складання генетично не пов'язаних, але близькозвучних і семантично наближених слів, пор.: «Один я на світі без роду, і доля – / *Стеблина-билина* на чужому полі»; «Пішла баба в танець, / А за нею горобець, / *Викрутасом-вихиллясом...*»

Т.Шевченко в юкстапозити може об'єднувати близькозвучні слова, які стають семантично й конотативно зв'язаними лише в його образному баченні, наприклад: «Нащо мені *коса-краса*». Зокрема, поет зближує лексеми *сльози* та *слова*, утворюючи юкстапозити *слова-сльози* та *сльози-слова*, що мають виразний оцінний характер, пор.: «Може, я ще поділюся / *Словами-сльозами* / З дібровами зеленими!»; «Виливайся ж, *слово-сльози*: / Сонечко не гріє, / Не висушить»; «...Душа жива! / А може, їй легше буде на тім світі, / Як хто прочитає ті *сльози-слова...*» (пор. з думкою сучасного письменника П.Коельо: «Сльози – це слова, які не варто промовляти. Без них радість утратила би своє світло, а печаль була би безкінечною»). Вживанням загальномовних і авторських юкстапозитів Шевченко досягає своєї мети – увиразнює слова, що важливі для досягнення художньо-естетичного ефекту.

Фоностилістичним і водночас семантичним засобом актуалізації мовних одиниць у Шевченка є розкриття внутрішньої форми слова за рахунок уживання у близькому контексті слова-прообразу. Завдяки зціпленню ономасіологічно пов'язаних елементів створюється своєрідна образна домінанта, наприклад: «...Як тополя, похилилась *молодиця молодая*»; «...*Вари варениці*»; «...Заснула Україна, / Бур'яном укрилась, *цвіллю зацвіла...*» Поет відчував глибинну вмотивованість слів і майстерно її обігрував. Скажімо, лексема *кутя*, за думкою науковців, походить від слова *покутя*: «Перед вечерею кутю ставлять на покуті, під образами, тобто на найпочеснішому в хаті місці. Звідси, очевидно, й назва кутя» [1, с.80], пор. у Т.Шевченка: «Стоїть *кутя* на *покуті...*».

Шевченко може включати в одне речення слова, які, з одного боку, є співзвучними і словотвірно пов'язаними, з другого – протиставленими за своєю семантикою, наприклад: «... І премудрих / Немудрі одурять!» Протиставлення компонентів передає в поезіях Шевченка глибокий пропозитивний зміст: контрастні складники речення можуть бути полюсами протиріччя, різниці, нерівності, неподібності, заперечення та ін. У реченні «Із-за гаю сонце сходить, / За гай і заходить» антитеза будується на вживанні співзвучних і водночас антонімічних дієслів *сходить* – *заходить*. Контраст посилюється й за рахунок близькозвучних паралельних сполучень *із-за гаю* – *за гай*. Ефект парадоксу досягається в типовому для Шевченка використанні в близькому контексті однокореневих слів, одне з яких має префікс *не-*. Скажімо, частотним у поета є використання групи слів *воля* (*вольний*) – *неволя*, наприклад: «Страшно впасти у кайдани, / Умирать в неволі; / А ще гірше спати, спати / І спати на волі»; «О милий Боже України! / Не дай пропасти на чужині, / В неволі вольним козакам!» Своєрідну напругу створює повторення слів, при одному з яких стоїть частка *не*, наприклад: «Мені однаково, чи буде / Той син молитися, чи ні... / Та не однаково мені, / Як Україну злії люде / Присплять, лукаві, і в огні / Її, окраденую, збудять... / Ох, не однаково мені».

Значного фоносемантичного зближення набувають ужиті у межах одного речення пароніми, наприклад: «А із Братства те бурсацтво / Мовчки виглядає». Особливо виразною паронимазія стає у випадках використання співзвучних частин мови в однаковій граматичній формі, пор.: «Не хотілось в снігу, в лісі, / Козацьку громаду / З булавами, з бунчугами / Збирать на пораду...»; «Дай дожити, подивитись, / О Боже мій милий! / На лани тії зелені / І тії могили! / А не даси, то донеси / На мою країну / Мої сльози...» Таке звукове інструментування створює внутрішню риму, висуваючи в той же час паронімічне угруповання на перший план.

Як рими можуть виступати у Шевченка й неповні омоніми – омоформи та омофони, наприклад: «Думи мої, думи мої, / Квіти мої, діти! / Виростав вас, доглядав вас, – / Де ж мені вас діти?»; «Ой надіну ж я сережки / І добре намисто / Та піду я на ярмарок / В неділю на місто». Майстер художнього слова не тільки досягає цікавого зображально-виражального ефекту, але й створює неповторну цілісність контексту. Застосуванням паронімів та омонімів різного типу як фо-

ностилістичних засобів Шевченко започаткував традицію подібного вживання в українській поезії.

Серед повторів різних мовних одиниць у Шевченка виділяються повтори слів. Словесні повтори різного типу характерні для народної творчості [пор. 2, с.10], наприклад: «*Рости, рости, черемшино, / Широко ся розростай!*» (народна пісня); «*Пливи, пливи, селезню, / Розганяй водою...*» (народна пісня); «*Плавай, плавай, лебедонько, / По синьому морю, / Рости, рости, тополенько, / Все вгору та вгору!*» (Т.Шевченко). Проте Шевченко не лише наслідує цей прийом, підкреслюючи близькість своїх текстів до народнопоетичних, але й творчо розвиває його.

Повтори слів у Шевченка повертають читача до важливої для автора мовної одиниці, сприяють її запам'ятовуванню. Повторення мовних одиниць не тільки підсилюють базові для автора слова, але й динамізують текст, створюють додатковий ритм і гармонію звучання. При цьому повтори виконують важливу композиційну роль, об'єднуючи, впорядковуючи контекст. На думку А.К.Мойсієнка, «в аперцепційній системі поетичного твору повторюване слово є тим важливим чинником, що визначає семантичну і стилістичну домінанту тексту» [6, с.25]. Водночас повтори того самого слова є «різновидами обігравання» мовних одиниць [12, с.9].

Повторювані слова можуть розміщуватися як у контактній, так і в дистантній позиції. У ширшому контексті Шевченко використовує парний, почерговий чи кільцевий повтор, наприклад: «*Наша дума, наша пісня / Не вмере, не загине... / От де, люде, наша слава, / Слава України! / Без золота, без каменю, / Без хитрої мови...*»; «*Ой, Богдане, / Нерозумний сину! / Подивись тепер на матір, / На свою Вкраїну... / Ой. Богдане, Богданочку!*». Поет комбінує повтори різного типу, створюючи поєднані комплекси, що групуються навколо текстово важливих слів, наприклад: «*Вибачайте, люди добрі: / Може, не до ладу, / Та прокляте лихо-зlidні / Кому не завадить? / Може, ще раз зустрінемось, / Поки шкандибаю / За Яремою по світу, / А може... й не знаю. / Лихо, люди, всюди лихо...*»

Як відомо, кожен письменник має т.зв. ключові слова, які відбивають смислову вагомість, місце, що його займають відповідні поняття й оцінки у мовній картині світу автора. Одним із таких слів-тем у Шевченка стає, наприклад, слово *чужий*. Численними повторами прикметника *чужий* і в більш широкому, і у близькому контексті Шев-

ченко привертає увагу адресата поетичного мовлення до доміантної для себе ознаки, наприклад: «В чужій землі, в чужій сім'ї / Кого ти радуєш»; «Іде чумаки з-за Лиману / З чужим добром, безталанний, / Чужі воли поганяє...»; «Нудьга його задавила / На чужому полі, / В чужу землю положила...»

Ті чи інші слова можуть періодично вживатися у межах одного поетичного тексту. Такого типу повторення сприймається як свідоме підкреслення ключових слів. Скажімо, у вірші «Дівичії ночі» у різних частинах невеличкого твору повторюються лексеми *коса, очі, руки*; кілька разів зустрічаються ключове слово *серце*, пор.: «Немає з ким полюбитись, / Серцем поділитись... / Серце моє! Серце моє! / Тяжко тобі битись / Одинокому»; «Я люблю, я жити хочу / Серцем, не красою!»; «А мені ще й заздують, / Гордою і злою / Злії люди нарікають, / А того не знають, / Що я в серці заховала...»

Повторювана лексема в близькому контексті часом уживається у різних значеннях, наприклад: «...Праведно жили / Старий козак і діток двоє... / Ще за гетьманщини старої / Давно це діялось колись...» Шевченко глибоко переосмислює семантику слів, передусім основних сигніфікативів – дієслів і прикметників. Повторення в паралельних синтаксичних конструкціях в умовах різної сполучуваності підкреслює різні значення слова, наприклад: «Грає синє море, / Грає серце козацьке...»

У поетичних творах Т.Шевченка можуть повторюватися як повнозначні, так і службові частини мови, пор.: «А сонечко встане, як перше вставало, / І зорі червоні, як перше плили. / Попливуть і потім, і ти, білолиций, / По синьому небу вийдеш погулять, / Вийдеш подивиться в жолобок, криницю, / І в море безкрає, і будеш сіять, / Як над Вавілоном, над його садами / І над тим, що буде з нашими синами. / Ти вічний без краю!.. люблю розмовлять, / Як з братом, з сестрою, розмовлять з тобою, / Співать тобі думу, що ти ж нашептав». Повторювані повнозначні слова можуть стояти як в однаковій, так і в різних формах. При цьому повторення кожної з частин мови має свою мету. Скажімо, повтори дієслів указують на тривалість або періодичність дії, повторення якісних прикметників підкреслює їх оцінну семантику і под.

Повторення сполучників (полісиндетон) здебільшого вказує на послідовну зміну ситуацій або на зміну ознак, наприклад: «Зелена діброва, / І темний гай, і Дніпро дужий, / І високі гори, / Небо, зорі,

добро, люде / *І лютеє горе – / Все пропало, все!*» Полісиндетон виконує також текстотвірну функцію, пор.: «Найду тобі рівню / Хоч за морем синім. / *Або крамарівну, / Або сотниківну, / Таки панну, сину*».

Повтори суміжних або близькорозташованих у тексті повнозначних слів виконують функцію наголошення на названому понятті, інтенсифікації ознаки, пор., наприклад: «*Тяжко, тяжко* в світі жить / *І нікого не любить...*»; «*Забудь* мої сльози, *забудь* сиротину, / *Забудь*, що клялася...» Поєднання частки *не ні* з повторюваним словом підсилює заперечення ознаки, наприклад: «Сирота Ярема, сирота убогий: / *Ні сестри, ні брата, нікого нема!*»; «Ярема гнувсь, бо *не знав*, / *Не знав* сіромаха, що вирости крила, / *Що неба* достане, коли полетить». Виділення повторюваного слова відбувається також за рахунок поєднання частки *не* зі сполучником, наприклад: «Гори мої *високії*, / *Не так і високі*, / Як хороші, хорошії, / Блакитні здалека».

Нерідко при слові, яке повторюється, з'являється атрибут, пор.: «Ой ви *сльози, дрібні сльози!*...»; «*Сини* мої, гайдамаки! / Світ широкий, воля, – *Ідіть, сини*, Погуляйте, / Пошукайте долі. / *Сини мої невеликі*, / *Нерозумні діти*». Перед повторюваним словом Шевченко може також ввести кваліфікатор, що передає семантику оцінки, місця, часу, наприклад: «*Усміхнувся* мій Ярема, / *Тяжко усміхнувся*»; «...Він і так *багатий*... / *Багатий на лати* / Та на дрібні сльози – бодай не втирать!...»; «...*Молітесь*, братія!» / *Молились*, / *Молились щиро* козаки, / *Як діти, щиро*...»; «О Господи, як то *тяжко* / *Тії дні* минають. / *А літа пливуть меж ними*, / *Пливуть собі стиха*». Основним комунікативним завданням автора при вживанні слів, що повторюються з атрибутом або кваліфікатором, стає експлікація відповідних слів.

Посилення повторюваних ознак, що часом досягає рівня градації, стає можливим і в умовах розміщення підсилювальних часток або сполучникових поєднань у посттексті, пор.: «*І там степи, і тут степи*, / *Та тут не такії – / Руді, руді, аж червоні...*»; «...*Слава не поляже*, / *Не поляже, а розкаже*, / *Що діялось в світі*, / *Чия правда, чия кривда* / *І чий ми діти*»; «*Тяжко* йому, / *Тяжко, а не плаче*. / *Ні, не плаче*; *Чули, чули*, небожата, / *Чули, та мовчали*».

Вдаючись до свідомої стилізації фольклорних текстів різного типу, Шевченко широко використовує однозвучні чи співзвучні паралельні синтаксичні конструкції, наприклад: «*Чи винна голубка, що голуба любить?* / *Чи винен той голуб, що сокіл убив?*»; «*Єсть на світі* доля, / *А хто її знає?* / *Єсть на світі* воля, / *А хто її має?*»;

“... *Оддай мене, моя мамо, / Та не за старого, / Оддай мене, моя мамо, / Та за молодого*”». Повтор виступає тут як стилістично-конструктивний засіб, який надає тексту цілісного характеру.

Таким чином, основним прийомом мовної гри у Т.Шевченка виступає ампліфікація, що являє собою повторення однотипних мовних елементів – звуків, звукосполучень, морфем, слів, синтаксичних конструкцій. У Шевченкових поезіях це не механічна тавтологія, а продумане обігрування звучання мовних одиниць з урахуванням їхньої семантики. Феноменальною рисою ідіостилю Шевченка є комбінація ампліфікативних елементів різних мовних рівнів і типів у межах більш або менш розгорнутих контекстів, пор., наприклад: «*Чи то недоля та неволя, / Чи то літа ті летячи / Розбили душу?*»; «*За горами гори, хмарою повиті, / Засіяні горем, кровію политі*».

Повторювані елементи у Шевченка взаємозумовлені і взаємопов'язані. У системній організації віршового простору періодичне переплетення ампліфікативних елементів складається в орнаментальний малюнок. Поет ніби вкриває українськими мережаними візерунками свої поетичні рядки. Недаремно у Т.Шевченка слова *мережати, мережатися, мережаний* належать до високочастотних. У їх уживанні виявляє себе не тільки Шевченко – тонкий стиліст, але й художник. Поет обігрує багатопланові значення цих лексем. Очевидно, Шевченко мав на думці й візуальну характеристику віршованих рядків, і барвисте експресивне мовлення, і звукове мереживо слів, наприклад: «*Мережані та кучеряві / Оці вірші віршую я*»; «*Хоч доведеться розп'ястись! / А я таки мережать буду / Тихенько білії листи*»; «...І четверту починаю / Книжечку в неволі / *Мережати, – змережаю / Кров'ю та сльозами / Моє горе на чужині...*»

У своїх поезіях Т.Шевченко засвідчив невичерпні виражальні можливості української мови. У віршових текстах Кобзаря органічно зливається складний, багатоплановий зміст і тонка гра звуків та семантики мовних одиниць.

1. *Вовк Хв.* Студії з української етнографії та антропології / *Хв. Вовк.* – Прага : Український громадський видавничий фонд, 1928. – 265 с.
2. *Жайворонок В. В.* Лінгвостилістична основа поезики Т.Шевченка / *В. В. Жайворонок* // *Мовознавство.* – 1994. – № 2–3. – С. 3–14.
3. *Загнітко А.* Теоретична граматики української мови: Синтаксис / *А. Загнітко.* – Донецьк : ДонНУ, 2001. – 663 с.

4. Кононенко І. Українська та польська мови: контрастивне дослідження / І. Кононенко. – Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2012. – 808 с.
5. Левицький В. В. Символічні значення українських голосних і приголосних / В. В. Левицький // Мовознавство. – 1973. – № 2. – С. 36–49.
6. Мойсієнко А. Слово в аперцепційній системі поетичного тексту: декодування Шевченкового вірша / А. Мойсієнко. – К. : Вид-во Київського університету, 2006. – 236 с.
7. Русанівський В. М. У слові – вічність (Мова творів Т. Г. Шевченка) / В. М. Русанівський. – К. : Наукова думка, 2002. – 240 с.
8. Сербенська О. Наше усне мовлення: 30 питань і відповідей / О. Сербенська // Дзвін. – 2000. – № 10. – С. 132–139.
9. Словарь української мови. Т. 1–4 / за ред. Б. Грінченка. – К., 1907–1909. – Т. 2. – 573 с.
10. Сучасна українська літературна мова: Стилїстика / за ред. І. К. Білодіда, Київ 1973.
11. Тараненко О. О. Гра слів / О. О. Тараненко // Енциклопедія «Українська мова». – К., 2000. – С. 100–101.
12. Тимчук О. Т. Семантико-стилістичне явище гри слів в українській мові : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол.наук / О. Т. Тимчук. – К., 2003. – 14 с.

ЦЕРКОВНОСЛОВ'ЯНІЗМИ «КОБЗАРЯ»: ІНТЕРСЕМІОТИЧНИЙ АСПЕКТ

Лінгвістична шевченкіана нараховує доволі значний обсяг філологічних студій мовного контенту творів українського митця. Мовний аспект переважно цікавить дослідників з точки зору генези та еволюції української мови загалом і джерел Шевченкової мови зокрема (І.Білодід, В.Ващенко, І.Огієнко, П.Плющ, В.Русанівський, О.Синявський, В.Сімович, І.Франко), стилістичних (Л.Булаховський, Г.Конторчук, А.Мойсієнко), морфологічних (А.Деркач, Б.Кобилянський, В.Тимошенко), фонетичних, орфоепічних та ритмічних особливостей (О.Клименко, В.Скляренко, Н.Чамата), синтаксичного конструювання (Т.Зайцева, В.Ільїн, В.Моренець), етнолінгвістики (Н.Молотаєва, В.Жайворонок, М.Шубравська) тощо. Серед структурних елементів поетичної мови Т.Шевченка нашу увагу привернуло використання церковнослов'янської лексики, проте не у розрізі окремого мовного явища, в площині культурно-семіотичних підходів. У центрі

уваги нашого дослідження – типологія церковнослов'янської мови як інформаційно-символічної структури в давньоукраїнській духовній спадщині та творах Т.Шевченка в діахронній та синхронній площинах.

Взаємозв'язок сакрального та мови завжди перебував у центрі уваги науковців різних напрямів (філософія, релігієзнавство, філологія, культурознавство і т. п.), позаяк слово як структурний елемент мови є найважливішим медіатором сакрального в естетичному процесі. В канонічних книгах монотеїстичних релігій завжди підкреслюється первинність слова як сакрального начала, що існувало до творення Богом світу. У сакральному сенсі богослужбова мова існує як вислів, сказання. І в письмовому, і в усному вигляді – це мова піднесена, одухотворена за своїм стилем. У сучасних богословів користується популярністю переконання про необов'язкове володіння «священними мовами» (давньоєврейською, давньогрецькою, латиною чи церковнослов'янською) для проведення богослужінь чи ритуалів. Власне, постання тієї ж церковнослов'янської мови свідчить про «реформаторство» у царині «святих мов», здійснене святими Кирилом і Мефодієм, які виступили проти панівної в ті часи на Заході думки про виключно «три священні мови» – давньоєврейську, давньогрецьку та латину. Це твердження було засуджене солунськими місіонерами як єресь, і Святе Письмо та богослужбові тексти почали перекладати церковнослов'янською. «Тому «святість» церковнослов'янської (як нібито винятковість), – вважає Д.Кузьменко, – необхідно відкинути, або розглядати її у широкому розумінні. Тоді такою ж «священною мовою» буде церковний стиль будь-якої мови, у тому числі й сучасної – болгарської, сербської, англійської чи української. Бо не мова освячує Святе Письмо, а Святе Письмо освячує мову, на яку воно перекладається» [1]. Натомість прибічники догматичних уставів православ'я (А.Камчатнов, А.Селищев та ін.) вбачають у подібних ідеях відлуння теорії конвенційності, умовності смислового знаку, що призводить до поверхового розуміння мови в цілому та спонукає сумніватися в сакральній природі слова зокрема.

Загальновідомо, що церковнослов'янська мова являє собою штучний символічний конструкт. Першочерговим завданням цієї мови стала максимально точна передача змісту Святого Письма, патристичної спадщини, в оригіналі створених давньоєврейською, давньогрецькою чи латинською мовами, за допомогою етимологічних, се-

мантичних та інших властивостей переважно слов'янських мовних компонентів. За традицією, мови сакральних християнських текстів набували статусу «святих мов». Проте церковнослов'янська мова мала виняткове становище порівняно з іншими. Як відомо, книжність у давніх слов'ян тісно пов'язана з християнською традицією, а давньогрецька чи латина існували ще до впровадження християнства. Ці мови існували як мови культури ще до перекладів біблійних текстів, у той час як основна функція церковнослов'янської мови пов'язана лише з релігійними цінностями. «Мотивація православних слов'янських теологів-лінгвістів полягала перш за все у тому, – вважає Г.Виноградов, – що святі мови паралельно з безсумнівною благодаттю містили певний язичницький компонент, в той час як нова штучна мова свідомо створювалася як виключно зорієнтована на християнські чесноти, розглядалася як ідеальна символічна модель Божого Творіння, адже і все суще було створено, згідно з Біблією, через Слово, яке і є Богом. З огляду на це церковнослов'янська мова свідомо максимально насичувалася як очевидними, так і здебільшого прихованими смислами переважно у формі символів, алюзій, метафор та, звичайно, конотацій, за допомогою яких не тільки словосполученням чи словом, але нерідко однією літерою можна було освіченому читачеві натякнути на певні, а часто принципові, обставини, непомітні на рівні поверхневого, буквального сприйняття тексту» [2]. Закладений в основі церковнослов'янської мови принцип кодування інформації, надавав їй «таїнства» святості, оскільки цією мовою користувалися під час богослужінь. До роботи з сакральними текстами допускались тільки глибокоосвічені інтелектуали, переважно з числа чорного духівництва, запобігаючи дискредитації процесу кодування. Насамкінець, реципієнтам-дешифраторам за прозорою, на перший погляд, простою оповідністю тексту через конотації відкривалась підтекстова інформація, базована на знанні не тільки церковнослов'янської мови, але й інших святих мов, фразеології та семантики священних текстів.

Для дослідження функції церковнослов'янізмів у творах Т. Шевченка пропонуємо задіяти механізм реконструкції мовної свідомості, оскільки це дасть можливість «зсередини» розглянути мовні явища і процеси минулого. Так, Г.Яворська вважає, що рефлексія над мовою може реалізуватися на двох рівнях: перший (поверхневий) складається з поглядів на мову, характерних для певної мовної спільноти

або окремих суспільних верств; другий (глибинний) рівень реалізується у мовній поведінці, а саме – в активному виборі мовних варіантів, які вважають правильними чи більш прийнятними, за рахунок інших варіантів, що сприймаються, відповідно, як непридатні. Відтак «мовна свідомість постає як сукупність культурно й соціально зумовлених установок щодо мови, які відбивають колективні ціннісні орієнтації» [3]. Посилаючись на історичну змінність мовної свідомості, Л.Гнатюк пропонує розглядати церковнослов'янську мову не за генетичним підходом, а за функціональними параметрами тієї чи іншої мови у мовній свідомості її носіїв [4].

На думку вчених-філологів особливий статус церковнослов'янської мови зумовлений усвідомленням її справжньої цінності. Так, А.Камчатнов, спираючись на наріжні лінгвістичні ідеї І. Вишенського, наводить низку аргументів на користь закріплення статусу «святої мови» за церковнослов'янською. Наприклад, церковнослов'янська мова має «чудотворні властивості», вона може «спасати і освячувати», про що йдеться у відомому полемічному творі Івана Вишенського «Ответ Скарзе на зазрость греков»: «Ведай же о том, Скарго, хто спастися хочет й освятитися прагнет, если до простоты й правды покорнаго языка словенскаго не достигит, ани спасення, ани освящения не получит» [5]. Далі А.Камчатнов, спираючись на цитати з творів І. Вишенського, виснує, що саме церковнослов'янській мові відомі секрети богоугодного життя та чудо святості; саме слов'янська мова є мовою спілкування з Богом і тому любима Ним; ця мова є мовою Премудрості Божої, а ще – її ненавидить диявол і одержимі нечистим духом і т. п. [6] Так, у рефлексіях полеміста відображено функціональні механізми церковнослов'янської мови у свідомості мовця, тісно пов'язані саме з поняттям сакрального у процесі формування релігійного досвіду.

Проблема існування та співвідношення у мовній свідомості праукраїнців двох мов – церковнослов'янської та давньоукраїнської на народній основі – доволі складна та перебуває у центрі уваги наукових студій понад століття (Л.Булаховський, Я.Ісаєвич, В.Істрін, В.Ламанський, М.Нікольський, І.Свенціцький, І.Срезневський, О.Шахматов та ін.). До наукового обігу було залучено поняття «диглосія» – спосіб співіснування двох мов, при якому вони виконують різні функції і сприймаються як одна мова. Безперечно, мовна свідомість тогочасного носія поєднувала в собі дві системи: книжно-

писемну, виразником якої була церковнослов'янська, та народно-діалектна, що опиралась на «просту» мову повсякденного спілкування. Б.Успенський зауважує, що «однозначне співвідношення книжної (літературної) мови та некнижної (живої) мови з протиставленням культури та побуту є наріжною властивістю диглосії. Таким чином оприявнюється культурна значимість книжної (літературної) мови при диглосії – тільки з цією мовою пов'язують культурні цінності і культурну свідомість певної спільноти. Це визначається особливою престижністю книжної мови. Книжна мова виявляється засобом розмежування культури та некультури, саме тому вона обмежена у своєму функціонуванні. І навпаки, жива культурна мова виявляється не пов'язаною жодним чином з будь-якими культурними цінностями; ця мова повністю випадає з культурної свідомості. Отже, ознаки, за якими протиставляються книжна та не книжна мови, отримують у диглосії особливу семіотичну значущість» [7].

Аналізуючи особливе місце церковнослов'янізмів у лексиці та фразеології Т.Шевченка, В.Русанівський вирізняє соціокультурний чинник. Так, учений зауважує, що «церковнослов'янська мова приходила до українського селянина різними шляхами: через церкву, через колядки і щедрівки, через культову книгу, інколи через твори художньо-філософського змісту» [8]. Власне, початок двосистемної мовної свідомості закладався на стадії освоєння грамоти. Початкова освіта на той час, як відомо, полягала у вивченні церковнослов'янської азбуки, формування навичок читання, а також заучування напам'ять Псалтиря чи Часослова. Така форма засвоєння знання характеризувалася доволі значною тяглістю у часі. Загальновідомо, що зародившись в X–XI ст. як вагома ланка християнізації населення, церковні школи давали початкову освіту та релігійне виховання майже десять століть.

Відлуння цієї освітньо-виховної традиції знаходить своє втілення на сторінках Шевченкових творів. Так, у «Гайдамаках» інтерпретується процес навчання церковнослов'янської азбуки: «Тма, мна знаю, / А оксію не втну таки й досі» [9] (I, 133). У повісті «Наймичка» (1853) навчання граматики відбувається через церковний буквар, або Часословець – буквар і Часослов, скомпонований з канонічних текстів: «Мєсяца через два с Божиєю помощью Марко одолел букварь до самого «Иже хоцет спастися» (III, 111) [10]. Загальновідомо, що прототипом шкільної «науки» був власний досвід поета, адже читати він навчався за церковними книгами і, як про це сам

згадує в повісті «Княгиня» (1853), уже в дитинстві *«знав почти всю Псалтырь наизусть й читав її (як говорили слухачі мої) виразливо, т. е. громко»* (III, 157).

Традиційно в церковних школах того часу користувалися Псалтирем та Часословом, написаних алфавітом, що його видрукував Іван Федоров 1574 р. Щодо «Граматки» Шевченкової школи, то існують припущення (Я.Дзира, О.Дмитренко), що її уклав сам дякон на основі козацького скоропису XVII–XVIII ст. Можна сказати, що вона була більш зрозумілою. Загалом, в українських школах того часу вивчали церковнослов'янську мову за підручниками і словниками Лаврентієм Зизанія, М.Смотрицького, І.Ужевича та ін. У текстах навчальних посібників цих книжників, що стояли у остовів «українського відродження» XVII–XVIII ст., часто перетинаються різні мовні системи. Так, В.Німчук зауважує, що в «Граматиках» Л.Зизанія, М.Смотрицького, попри ґрунтовний виклад посібника церковнослов'янською, відчутним є пласт живої мови [11]. Тобто, незважаючи на те що тодішні «Граматики» були присвячені опису церковнослов'янської мови, в них простежуються елементи староукраїнської простої мови з її народнорозмовними елементами.

Незаперечним є факт, що період XVI–XVIII ст. означений поновленням уваги до церковнослов'янської мови. Розглядаючи культурно-історичний контекст популярності церковнослов'янської мови в означений період, дослідники покладаються на заклик зі знаменитим формулюванням: *«Мы старини не рушаем, а новины не уводим»*. Беручи за гасло *«благочестиву старовину»* і на словах принципово відгороджуючись від новацій Реформації, українська еліта, по суті, їх упроваджує. *«Найкращим доказом цього, – вважає Н. Яременко, – може бути хоча б «Палінодія» Копистенського – перша спроба за взірцем авторитетів католицького церковного письменства системно пов'язати східнохристиянське віровчення з перебігом історії Руської Церкви (в часи Могили, як відомо, це знайде й практичне продовження – у системній, прозахідноорієнтованій реформі православної освіти і Православної Церкви)»* [12]. *«Потяг до архаїки, – припускає Я.Ісаєвич, – можна пояснити тим, що в умовах зростання етнічної свідомості виникла потреба шукати «свою античність», корені власної самобутності. Вірність традиції, збереження її споконвічних надбань розглядалися як найкращий спосіб не піддатися денаціоналізаційному натискові іноземних культурних впливів. Тими ж ідеоло-*

гічними мотивами пояснюється пуризм українсько-білоруських кодифікаторів норм церковнослов'янської мови, авторів граматики у другій половині XVI – поч. XVII ст. Вони намагалися очистити книжну мову від живомовних рис, оскільки останні позбавляли тексти наочної старовинності, що засвідчувала споконвічність мови і культури. Церковнослов'янська мова мала особливий престиж як мова сакральна, що своїми засобами і можливостями виразу, за твердженням тодішніх українських книжників, не поступалася латинській і навіть грецькій»¹³.

Характерною ознакою того періоду був братський рух. Як відомо, у Львові, Києві, Луцьку, Перемишлі були організовані братства – християнські громадські організації, в склад яких входили і клірики, і миряни (переважно представники середніх верств міського населення). Братства брали активну участь у громадсько-політичному та культурному житті України. Одним із основних завдань братств було піднесення загального рівня освіти. Важливо, що школи при братствах (Львівська, Вільнюська, Київська братські школи, Острозька школа) надавали перевагу церковнослов'янській та грецькій мові, що відповідало їх орієнтаціям на православ'я. «Кола, пов'язані з братствами, – зауважує Я.Ісаєвич, – добре розуміли суспільне значення шкільної освіти. 1609 р. у братській друкарні вийшов збірник «О воспитанії чад» («Про виховання дітей»). Основна частина книжки містить церковнослов'янський переклад повчань отців Церкви, насамперед Іоанна Златоуста. Дехто з дослідників вважає, що упорядником збірника був учитель братської школи Іван Борецький, який підібрав такі цитати, які відповідали його власним поглядам і переконанням. У написаній тогочасною українською книжною мовою віршованій передмові підкреслено, що з науки, немов з джерела, «все доброе походить», що занедбання шкільної освіти викликає «безладдя і все зло» [14].

Зокрема, Б.Успенський зауважує, що в означений період церковнослов'янською видають не тільки біблійні книги, апокрифи, богослужбову літературу, житія, проповіді, учительну літературу тощо. Церковнослов'янську використовують і для перекладів, у діловому листуванні, в інших жанрах літератури, як-от у популярних на той час полемічних творах, перших поетичних панегіриках тощо. Пієтет до культу «старовини» воскрешає поняття «візантійської освіченості», що сприймається як складова християнського просвітництва. Як

наслідок, церковнослов'янська мова все більше набирає ознак не тільки сакральної мови, але й мови культури [15]. Окрім специфічної «моди» на церковнослов'янську мову, староукраїнський період XVI–XVII ст. характеризується зближенням простої/руської мови з народно-розмовною. Розмежування цих варіантів давньоукраїнської мови та сфер функціонування чітко вказано в граматиці І.Ужевича. Так, граматику вирізняє мови: церковнослов'янську (*lingua sacra slavonica*), просту/руську (*lingua slavonica*) та народно-розмовну (*lingua popularis*). Це розмежування мов, зроблене давнім ученим, дозволяє зрозуміти місце церковнослов'янської мови у свідомості тогочасної людини крізь призму авторів тієї доби, і положення це, безперечно, пов'язане з культурними новаціями староукраїнського періоду.

Період Реформації позначився активним входженням до друкованих видань простої народної мови, якою були перекладені біблійні тексти Євангелія. Першим виданням руською мовою вважають Пересопницьке Євангеліє (1556–1561 р.). Практично, у цей же час з'являється перший віросповідний твір, написаний слов'яно-руською мовою – славнозвісний «Катехізіс» Симона Будного (Несвіж, 1562). Цінна пам'ятка української Реформації – «Крехівський Апостол», знайдений у 20-х рр. XX ст. у Крехівському монастирі. Це переклад (ім'я перекладача невідоме) окремих частин Апостола з Берестейської Біблії, яка за матеріальної підтримки відомого покровителя кальвіністів у Великому князівстві Литовському Миколи Радивиля (Чорного) була видрукувана у Бересті 1563 р. «Крехівський Апостол» (збережений у рукописах) перекладено у другій половині XVI ст. у Галичині мовою, наближеною до народної.

Проблеми демократизації мови були прискорені надзвичайно важливими процесами: міська культура, якою була християнська культура, спускається з міста «вниз», трансформуючи традиційну народну культуру. В Україні на той час не склалося умов, коли орієнтація на розмовну мову етносу – українську мову – протистояла б орієнтації на сакральну мову і культуру. «Залишаючись центром усієї культури, релігійне життя не зупиняє її десакралізації, посилення світського характеру й орієнтованості на людський світ. Нормальним, унормованим і високим може бути культурне (в тому числі мовне) явище й тоді, коли воно живе поза сферою священного. Диглосія розвалюється. Розвиток іде в напрямі двомовності і багатомовності, визнання рівноправності сакральної і різних несакральних мов» [16].

У цей час набула вишуканості художня форма творів, збагатилися виразові можливості мови. Так, давньоруська культурна спадщина долучається до європейського культурного контексту, який виразно виявився у стилістичних особливостях творів, їх тематиці, змісті. Словник збагатився великою кількістю нової лексики, пов'язаної зі школою, освітою, книгодрукуванням, розвитком науки, мистецтва, музики і співу, новими видами виробництва.

Про долучення Т.Шевченка до таємних кодів церковнослов'янської мови свідчать автобіографічні факти його життєпису. Так, першими вчителями Т.Шевченка були його письменні дідусь і батько, які шанували українську книгу. Відомо, що починав поет навчатися у дяка Губського, увіковіченого в поезіях під іменем «сліпий Совгир», мандрівного дяка, вихованого ще на традиціях київської православної церкви. Через якийсь час, як описує ті події П.Зайцев, у Керелівській школі сталася «реформа»: київська консисторія прислала до Керелівки нового «стихарного» дяка (йдеться про І.Богорського). «Ще 1820 року, – коментує дослідник, – російський уряд зреформував духовні школи на Україні. Від того часу на дяків стали призначати звичайно тих невдах, що або були нездібні до дальшої науки, або з морального боку на священиків не надавалися. У міру того, як число таких кандидатів збільшувалося, ними ступнево заступали старих «мандрованих» дяків. «Реформа» ця скасувала традиційне самоврядування громад, що на Україні, незважаючи на існування кріпацтва, зберегли багато своїх стародавніх, традицією освячених прав, до яких належало й право вибору кліру» [17]. Разом з новими дяками приходив новий російський варіант церковнослов'янської мови до церковних шкіл. Безумовно, це входило до імперських планів знищення будь-яких згадок про український остов духовності православних традицій, бо разом з тим відбувалося виведення українського варіанту церковнослов'янської мови з текстів Святого Письма, агіографічних творів та інших зразків книжної літератури.

Аналізуючи лінгвістичні параметри дореволюційних видань творів Т.Шевченка, дослідники доходять висновку, що його письмо нагадує український скоропис XVII–XVIII ст. Я.Дзира вважає, що «творчий геній Шевченка обійняв собою і давню українську літературу та її книжну мову. Поет творчо засвоїв багато образів, слів, фонетичних елементів, синтаксичних і стилістичних конструкцій книжної української мови XI–XVIII ст.; окремі свої твори, поетичні рядки

на українській мовній основі він стилізував під український варіант церковнослов'янської мови. Мова Шевченкових творів – це синтез тисячолітніх надбань національної розмовної і книжної мови в їх еволюційному розвитку»¹⁸. Зауваги науковця щодо мовної сторони творів поета є важливим вказівником до розуміння його художнього світу, скерованим на досягнення глибин змістового наповнення слова через етимологізування. Зв'язок мови Тараса Шевченка зі староукраїнською книжною традицією простежується на фонетичному, лексичному та граматичному рівнях. Акцентологічний малюнок Шевченкового тексту в багатьох випадках є продовженням орфоепічної традиції церковнослов'янської мови української редакції і в цілому – староукраїнської літературно-писемної традиції кінця XVI–XVIII ст. [19].

Культурно-історичний контекст Шевченкової доби сприяв засвоєнню церковнослов'янської з дитинства, тому вона не сприймалася як чужа. Зокрема, В.Русанівський переконаний у невіддільності українського і церковнослов'янського джерел у мовному вихованні Т.Шевченка. «Інакше, – стверджує вчений, – важко було б пояснити, чому він використовує і українську, і церковнослов'янську мови у своєму «Букварі Южноруському». Поняття про склади автор «Букваря» розкриває в десяти «стихах», які є уривками перекладених ним «Псалмів Давидових»: «стих первий» – трохи змінений початок 132 псалма, «стих другий» – кінець псалма 53, «стих третій» – кінець псалма 12, «стих четвертий» – уривок з псалма 93, «стих п'ятий» – завершення попереднього псалма, «стих шостий» – перша частина псалма 149. Чому поет подає уривки саме в такому порядку? Очевидно, це ще один доказ того, що канонічний текст був для нього лише загальнокультурною канвою для власної поетичної творчості» [20].

Унаслідок раннього знайомства з біблійними текстами – з шкільної лави – виникає явище, «коли ми у буденних розмовах щось хвалимо, інше – засуджуємо, використовуючи при цьому цілі уривки з Псалтиря» [21]. Так «у людини з'являються готові блоки для опису ситуацій, дій і переживань, які відтворюються автоматично, коли вона орієнтується на книжний виклад і разом із тим пише про те, що в тому чи іншому вигляді вже трактувалось у вивчених текстах» [22]. Подібні процеси у Шевченкових творах зауважує І.Огієнко. Так, вчений вважає, що «читання Біблії вплинуло на Шевченка своїми незабутніми образами. Наприклад, Книга Пророка Амоса 6.6: «Чи хто виоре море худобою?» могла вплинути на Шевченкове: «Неситий не

виоре на дні моря поля». Або до стилю ступневого підвищення числівників:

«Не через два, не три літа, не через чотири вернувся наш запорожець». «Іде військо, іде друге, а за третім везуть тоді лихо». Пор. до цього такі біблійні форми: «Приповістки» 30.18: «Три речі оці дивовижні для мене і чотири, яких я не знаю»; «Приповістки» 30.15: «Оці три не наситяться, чотири не скажуть доволі»; Амоса 1.3: «Так говорить Господь: за три переступи Дамаску й за чотири цього не прощу». У біблійній мові це числівникове підвищення дуже оригінальне й незабутнє – Шевченко безумовно його знав» – переконаний І.Огієнко [23]. Зауважені І.Огієнком типологічні паралелі увиразнюють присутність Біблії у творчості Т.Шевченка і на рівні змістово-тематичному, і на рівні поетики та стилю. До того ж, оприявнюють елементи мовної свідомості, сформованої на канонічних текстах церковно-освітньої традиції того часу. Тобто у творах поета поряд з осмисленою рецепцією біблійної топіки існує ще й рівень механічного/автоматичного відгуку мовної свідомості автора на ту чи іншу художню ідею цитатами, алюзіями, ремінісценціями зі Святого Письма. Оскільки сакральні тексти Т.Шевченко ще з дитинства осягав церковнослов'янською мовою, тому цілком логічним є й відтворення аналогій, що виникають у свідомості мовця під час творчої інтерпретації. Отже, у формуванні мовної свідомості поета виразно проступають механізми кореляції між мовою та тією сферою сакрального, репрезентантом якої вона поставала. Сформований таким чином дискурс служить індивідові все життя, бо перебуває під домінуванням дуалістичних інтенцій ментальної та духовної традицій. Через це, на думку І.Огієнка, в творах Т.Шевченка «дуже сильна церковнослов'янська мова. Сильна, бо вона добре відома йому: він її достатньо знав, добре розумів і любив її! Мову старої літератури Шевченко за своїв ще від своїх перших учителів-дяків, від яких навчався в дитинстві. І вона – ознака його мови. Тому в Шевченковій мові так багато архаїзмів (церковнослов'янізмів. – О.Б.) [24].

Так, поезія «Умре муж велій в власяниці...» (1860), на наш погляд, є не чим іншим, як зразком вищезгаданих причинно-наслідкових відношень, сформованих у мовній свідомості автора. Реальна подія – смерть петербурзького митрополита Григорія, відомого своїми реакційними виступами, відгукнулася рядками, наповненими церковнослов'янською лексикою. Так, Я.Дзира вважає, що за стильовими

інтенціями вірш нагадує плач-лямент, оскільки «дошевченківська українська література багата своїми творами на цю тему різного жанру і стилю: ляментами, треносами, невільницькими плачами, панегіриками, як-от: «Лямент дому княжат Острозьких з приводу смерті князя Олександра Константиновича», «Лямент України», «Плач київських монахів» тощо. На думку дослідника, жанр твору взаємопов'язаний з іншими поезіями цього періоду: «Т.Шевченко 4 червня 1860 р. завершив переспів «Плач Ярославни», 17 червня написав «Умре муж велій...», а 28 червня – «Гімн чернечий». Отже, у червні в його поетичній роботні панувала давня українська мова. У такому порядку він записав ці вірші до «Більшої книжки» [25]. Як бачимо, науковець достатньо аргументовано доводить використання давньоукраїнських жанрових традицій і церковнослов'янської мови зокрема у творах Шевченка.

На нашу думку, жанрова форма була скоріше рефлекторною реакцією творчої особистості з глибинними конфесійними уявленнями. Припускаємо, що ця ситуація активувала у мовній свідомості поета форму плачу-ляменту, а оскільки подібні твори у староукраїнських книжників рясно пересипані церковнослов'янськими, то і лексика поезії «Умре муж велій в власяниці...» повністю відповідає аналогам. У давньоруській літературі історичні події вимагали церемоніальних канонів, що породжували літературні норми, серед яких некрологічні твори базуються на прикладах і цитатах зі Святого Письма, проводяться паралелі зі Священною історією і т. п.

Те, що стилізована форма плачу-ляменту вказаної поезії наповнена гострою сатирою, посилює ефект несподіванки, примушує розгледіти в діях покійного ідеолога «святості» марнославство, неадекватність та відстале мракобісся. Однак за манерою пишних панегіричних висловлювань поезії, що містять прихований іронічний підтекст, вбачаємо не тільки авторську знахідку мовно-стилістичного характеру, але й продовження сатиричних традицій давньоукраїнської літератури. Так, аналізуючи ідеї та форми української барокової поезії, Л.Ушкалов зауважує, що побабіч «поважних» пародій-«імітацій» (мова йде про засади «imitation operis» в тогочасній поезії, коли автори намагалися наслідувати визначні зразки, як-от Овідія чи Вергілія. – *О.Б.*), в українській бароковій традиції неабиякого поширення набули пародії сміховинні, що їх подибуємо передовсім у традиції мандрованих школярів та кліриків. «Вони носили із собою, –

описує вчений, – «великіє жмутки» всіляких «шпаргалок й партес», з-поміж яких було й чимало сміховинних очуднень тропарів, кондаків, гласів, а ще – травестійних переробок різдвяних та великодніх віршів» [26]. Вірогідно, що ще дитиною Т.Шевченко міг долучитися до цієї літератури в кирилівських дяків-бакалярів. Саме у дяківському рукописному співанику Шевченко вперше надібав твори української духовної лірики, як-от псалму «Всякому городу нрав і права» Сковороди чи колядку «Три царіє со дари». Од когось із бакалярів Шевченко міг чути й пародійні переробки, виразною рисою яких було поєднання «високої» патетики з «мирськими» реаліями у манері «карнавального світовідчуття». Саме у ключі карнавальної культури Середньовіччя тлумачить феномен діяльності дяків-бакалярів І.Ісиченко. «Пародія, – вважає вчений, – веде невгамовну веселу гру з усім найбільш важливим, із сакральним. Сміх спрямований передусім на вище, на загальне й ціле, на той же предмет, що й середньовічна серйозність» [27].

Інша сторона – це смислове наповнення Шевченкових творів, адже майже в усіх наведених поезіях відтворюється абсурдна дійсність за допомогою сарказму чи іронії. Таким чином вибудовується контраст форми та змісту, через невідповідність яких посилюється комічний ефект. У більшості випадків об'єднувальною ланкою уведення до тексту творів церковнослов'янської мови є імпліцитне Шевченкове прагнення «високого стилю», хоча стиль цей використовується здебільшого для сатиричного відтворення навколишньої дійсності дегуманізованого суспільства. Результат такого синтезу – надзвичайне багатство асоціацій, коли, за Ю.Шевельовим, «речі й події буденного життя переносяться в релігійно-абстрактну площину, прозаїчне стає поетичним, далеке й абстрактно-релігійне – близьким і рідним» [28].

Поняття «високого стилю» у Шевченка поєднує жанрово-поетикальні, мовно-стилістичні, ідіолектичні характеристики. Тяжіння до нього у мовному контенті виражалось застосуванням церковнослов'янської мови чи її елементів. Так, Д.Наливайко зазначає, що, починаючи з «трьох літ», Шевченко вдається до біблеїзмів та стилізації Біблії, звичайно, в її церковнослов'янському перекладі, і не тільки у своїх біблійних переспівах. Цьому дуже сприяв той чинник, що біблійний стиль не був для поета чимось привнесеним ззовні, адже за ним стояла багатовікова християнська культурна традиція. Тут слід

наголосити, що церковнослов'янськи служили йому важливими засобами творення чи то високого, поетично-урочистого, чи то гнівно-викривального, інвективного стилю, що стає особливо прикметним для його творчості 1845–1848 і 1857–1860 рр., тобто в періоди вищих її злетів. У лінгвістичному аспекті – це слов'янськи, які, отже, виконують особливі семантико-стилістичні функції в поезії Шевченка» [29]. Власне, семантико-стилістичну функцію церковнослов'янських у творах Т.Шевченка, К.Малащук розглядає у розрізі «урочистості, патетики або гіркої іронії, викриття недоліків суспільства та особистості зокрема; спроба переосмислити буденні реалії на рівень духовного начала, спосіб примирити ворогуючі сторони» [30].

Поет звертався до церковнослов'янських як до мовностилістичних явищ не лише Біблії, а й давньої української літератури, до того ж не міг, думається, оминати церковнослов'янський шар, присутній у лексиці, фразеології, епічних формулах дум [31]. Церковнослов'янська використовувалась як мова «книжна» для укладання історичних довідок, документів та свідчень, з якими поет стикався, наприклад, під час роботи у Археографічній комісії (1845–1847). Дослідники зауважують, що під час перебування в комісії Т.Шевченко найбільше цікавився пам'ятками давнини. В обов'язки художника входило не тільки малювання цих пам'яток, а й збирання різних документів тощо. «Робота в комісії була Шевченкові до душі, – переконаний В.Микитась, – бо він завжди виявляв великий інтерес до історії і археології, яку називав «таинственной матерью истории». Крім того, це давало йому можливість завжди бути серед народу, вивчати його звичаї. Перебуваючи на Переяславщині і у Чернігові, Шевченко пише свої «Археологічні замітки» і складає науковий опис старих книг з Переяслава і Чернігова, записує велику кількість зразків народної творчості» [32]. Очевидно, що в тих документах були й зразки давньої української писемності. Відомо, що київська Археографічна комісія багато зробила щодо видання пам'яток давнини. Зокрема, були опубліковані літописи Самовидця, Граб'янки, Величка, що стали ґрунтом для творчої інтерпретації багатьох історичних подій у творах Шевченка.

У поетико-стилістичній площині Шевченкових творів, вважає І.Дзюба, поетові «довелося творити високий патетичний стиль нової української мови (якого не було до нього і в романтиків), беручи староукраїнізми з літописів, із «Слова о полку Ігоревім», народних релігійних співів, кантів, колядок та українізуючи церковнослов'янські

біблеїзми, вводячи їх в українські синтакстичні конструкції, асимілюючи морфологічно, максимально використовуючи можливості українського словотворення» [33]. За свідченням науковців, «мовна практика Тараса Шевченка засвідчує органічний зв'язок зі староукраїнською літературно-писемною традицією на всіх мовних рівнях і є переконливим свідченням того, що цілковитого розриву між старою українською літературною мовою та новою українською літературною мовою не відбулося» [34].

Міцно вкорінені поетикальні функції церковнослов'янської лексики творів Шевченка сягають своїм корінням і потужної «вертикальної» спрямованості (Л. Ушкалов) духовної поезії доби українського бароко, і літописних традицій середньовіччя, і екзальтованої величальності агіографічних творів, і бурлескно-травестійних творів книжної культури XVII–XVIII ст. Починаючи з дитячих років, у мовній свідомості Т.Шевченка сформувалась мовна та метамовна рефлексія з розділенням на церковнослов'янську/книжну/сакральну і розмовну/профанну. На думку лінгвістів, чимало церковнослов'янізмів та лексичних «новотворів» на кшталт «хребетносилі», «душеубогі», «тихолюбці» та ін. є наслідуванням поетом «плетінню словес протягнуто складених», що їх Іван Вишенський називав «хитростями слогов сплетенноречних наказання еллинского» [35]. Крім впливу Біблії та біблійного стилю, використання церковнослов'янізмів зумовлено ще й жанровою специфікою окремих творів Т.Шевченка. Зокрема, у поезії «Умре муж велій в власниці...» вбачають подібності з надгробним плачем, поему «Сон (У кожного своя доля...)» можна тлумачити як середньовічну містерію чи візію, у поезії «Царі» проступають подібності з житійною літературою, поезії «Гімн черничий», «Світе ясний! Світе тихий!...» мають ознаки середньовічної гімнографії, елементи візантійської літургії використані у поемі «Кавказ» («*Слава! Слава! / Хортам, і гончим, і псарям, / І нашим батюшкам-царям / Слава!*») (I, 345) і т. д.

Гармонійне оперування церковнослов'янізмами у поетичних творах наводить на думку, що Т.Шевченко був «людиною складнішою і рафінованішою, ніж би це виникло з повторюваного багатьма мовознавцями стереотипу про «народність» і «простоту» його мови» [36]. Так, Т.Шевченко поєднує дві мовні традиції – українську народну та церковнослов'янську, чим вимальовує картину мовного синтезу, створює ефект цілісного зв'язку сучасного з минулим, яке виявилось в мові сакрального, тобто невмирущого. Церковнослов'янська у

творах Т.Шевченка стає тим інструментом, завдяки якому й здійснюється безперервність тривання руської старовини, уможлиблюється пряма спадкоємність «українського сучасного» з «давньоруським минулим».

1. *Кузьменко Д.* Проблема богослужбової мови в УПЦ [Електронний ресурс] / Д. Кузьменко. – Режим доступу : <http://www.religion.in.ua/main/2241-problema-bogosluzhbovovi-movi-v-upc-chastina-i>.
2. *Виноградов Г.* Лінгвістична складова джерелознавчого Лінгвістична складова джерелознавчого аналізу в сучасній славістичній медієвістиці // Наукові записки. Серія «Історичні науки». – Острого : Вид-во нац. ун-ту «Острозька Академія», 2009. – Вип. 14. – С. 331.
3. *Яворська Г. М.* Прескриптивна лінгвістика як дискурс: Мова, культура, влада : [монографія] / Галина Михайлівна Яворська. – К. : НАНУ Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні, 2000. – С. 143–145.
4. *Гнатюк Л.* Мовна свідомість як поняття лінгвістики (діахронний вимір) / Л.Гнатюк // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2004. – Вип. 38, Ч. II. – С. 398.
5. Цит. за: *Камчатнов А.* Страница из истории борьбы за церковнославянский язык; [Електронний ресурс] / А. Камчатнов // Материалы ежегодной богословской конференции православного Свято-Тихоновского богословского института. – М., 1997. – Режим доступу : <http://www.philology.ru/linguistics2/kamchatnov-97.htm>.
6. Там само.
7. *Успенский Б. А.* История русского литературного языка (XI–XVII в.): [учебн. изд.] / Б. А. Успенский. – 3-е изд. испр. й доп. – М. : Аспект Пресе, 2002. – С. 29.
8. *Русанівський В. М.* У слові – вічність (Мова творів Шевченка) : [монографія] / Віталій Макарович Русанівський. – К. : Наук. думка, 2002. – С. 87.
9. Цитати з поетичних творів Шевченка, повістей, щоденникових записів, листів подаю за вид.: *Шевченко Т. Г.* Повне вид. тв. : у 12-ти т. / редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. – К. : Наук. думка, 2001. У покликаннях римськими цифрами позначено номер тому, арабськими – сторінку, у більших поетичних текстах – із зазначенням віршованих рядків. – *О.Б.*
10. Мова йде про Символ Віри св. Афанасія Александрійського, складової малого Катехізису – тексту молитви та пропонуваніх питань і варіантів відповідей стосовно віросповідних принципів. – *О.Б.*
11. *Німчук В. В.* Мовознавство на Україні в XIV–XVII ст. : [монографія] / Василь Васильович Німчук. – К. : Наук. думка, 1985. – С. 48.
12. *Яковенко Н.* Паралельний світ. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI–XVII ст. : [монографія] / Наталія Яковенко. – К. : Критика, 2002. – С. 203.
13. *Ісаєвич Я. Д.* Мовний код культури. Багатомовність середньовічної культури. Мова друкованих видань; [Електронне ресурс] / Я. Д. Ісаєвич // Історія української культури : у 5-ти т. – К. : Наук. думка, 2001. – Т. 2 (Українська

- культура XIII – першої половини XVII ст.). – Режим доступу : <http://www.litopvs.org.ua/istkult2/ikult2.htm>.
14. *Ісаєвич Я. Д.* Братства та їхні школи. Шкільництво уніатів; [Електронний ресурс] / Я. Д. Ісаєвич // Історія української культури : у 5-ти т. – К. : Наук. думка, 2001. – Т. 2 (Українська культура XIII – першої половини XVII ст.). – Режим доступу: <http://www.litopys.org.ua/istkult2/ikult2.htm>.
 15. *Успенский Б. А.* История русского литературного языка. – С. 99.
 16. *Попович М. В.* Нарис історії культури України: [навч. вид-ня] / М. В. Попович. – К. : «АртЕк», 1998. – С. 195.
 17. *Зайцев П.* Життя Тараса Шевченка / П. Зайцев. – 2-е вид. – К. : Вид-во «Обереги», 2004. – С. 20.
 18. *Дзира Я.* Козацький правопис поета (Чи маємо академічне видання творів Шевченка?); [Електронний ресурс] / Я. Дзира // *Mapra mundi*. – Р. 616–634. – Режим доступу : <http://www.litopys.org.ua/rizne/dzyra.htm>.
 19. *Гнатюк Л.* Тарас Шевченко і староукраїнська книжна традиція / Л. Гнатюк // Шевченкознавчі студії : [зб. наук. праць / ред. кол.: Г. Ф. Семенюк (голова) та ін.]. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2014. – Вип. 17. – С. 259.
 20. *Русанівський В. М.* У слові – вічність. – С. 93.
 21. *Живов В. М.* Язык й культура в России XVIII века / В. М. Живов. М.: Языки русской культуры, 1996. – С. 30.
 22. *Гнатюк Л.* Мовна свідомість... . – С. 399.
 23. *Огієнко І.* Тарас Шевченко; [упоряд., авт. передмови і коментарів М. С. Тимошик] / І. Огієнко (Митрополит Іларіон). – К. : Наша культура і наука, 2003. – С. 291–292.
 24. Там само. – С. 290.
 25. *Дзира Я.* Козацький правопис поета [Електронний ресурс].
 26. *Ушкалов Л.* Есеї про українське бароко / Л. Ушкалов. – К. : Факт. Наш час, 2006. – С. 63–64.
 27. *Ісіченко І.* Історія української літератури: епоха Бароко (XVII–XVIII ст.) : [навч. посібник для студентів ВНЗ] / Архієпископ Ігор Ісіченко. – Львів : Святогорець, 2011. – С. 103.
 28. *Шевельов Ю.* 1860 рік у творчості Тараса Шевченка / Ю. Шевельов // Записки наукового товариства ім. Т. Шевченка. – Львів, 1992. – Т. ССXXIV. Праці філол. секції. – С. 91.
 29. *Наливайко Д.* Стиль поезії Шевченка / Д.Наливайко. – Слово і Час. – № 2. – 2007. – С. 6.
 30. *Малащук К.* Семантико-стилістичний аналіз церковнослов'янізмів у формах звертань до жіночих образів у поетичній спадщині Т. Шевченка / К. Малащук // Шевченкознавчі студії : [зб. наук. праць / ред. кол.: Г. Ф. Семенюк (голова) та ін.]. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2007. – Вип. 9. – С. 114.
 31. *Росовецький С.* Біблія і Шевченко / С. Росовецький // Шевченкознавча енциклопедія; В 6-ти т. / НАНУ Інститут літератури ім. Т. Шевченка ; редкол.: М. Г. Жулинський та ін. – К., 2012. – Т. 1. – С. 417.

32. *Микитась В. Л.* До питання про традиції давньої української літератури в творчості Шевченка / В. Л. Микитась // Збірник праць восьмої наукової шевченківської конференції. – К., 1960. – С. 36.
33. *Дзюба І.* Тарас Шевченко: Життя і творчість / Іван Дзюба. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 286.
34. *Гнатюк Л.* Тарас Шевченко і староукраїнська – С. 254.
35. Цит. за: *Дядищева-Росовецька Ю. Б.* До питання про сутність Шевченкового внеску в розвиток української літературної мови: проблема церковнослов'янських / Ю. Б. Дядищева-Росовецька // Українське мовознавство : [міжвідом. наук. зб.]. – К. : ВПЦ Київського ун-ту ім. Тараса Шевченка, 1997. – Вип. 21. – С. 54.
36. *Струмінський Б.* Шевченко і церковнослов'янська мова / Б. Струмінський // Світи Тараса Шевченка : [зб. наук. праць]. – Нью-Йорк ; Львів : Наукове товариство ім. Шевченка, 2001. – Т. 2. – С. 269.

ТЕМПОРАЛЬНИЙ ТОПОС ПОЕЗІЇ Т.ШЕВЧЕНКА

Граматичний вияв темпоральності в українській мові представлений розмаїттям значень та форм у межах темпоральних категорій інтервалу, часу, таксису. Хоча ці категорії репрезентують структурні рівні граматики та виражені через властиві засоби кожного з рівнів, у тексті типовою та природною для ладу української мови є взаємодія семантики інтервалу, часу і таксису (концепцію категорії темпоральності, її компонентів, категорій інтервалу, часу, таксису, та пов'язаних із їхніми виявами понять, що тут використані, див.: В. Барчук. Граматична темпоральність: Інтервал. Час. Таксис. – Івано-Франківськ: Сімик, 2011. – 416 с.). Так твориться темпоральний топос тексту. Формальним структурним компонентом темпорального топосу є поліпредикативний комплекс (ППК).

З огляду на те, що поняття ППК є усталеним для означення таксисної форми, але не узвичаєним для характеристики темпорального топосу, зробимо кілька зауваг. По-перше, ППК формує темпоральний континуум, складниками якого є різнотипні темпоральні форми, отже, цілком обґрунтовано вдатися до розширення його поняттєвого обсягу. По-друге, не кожен ППК представляє таксис, це залежить від типу таксисних предикатів, проте репрезентує темпоральний континуум, адже облігаторно складений із дієслівних темпоральних грамем

– предикатних синтаксем. По-третє, введення для інших темпоральних виявів – інтервалу і часу – окремої структурної одиниці порушило б власне єдність темпорального топосу та ускладнило аналіз взаємодії темпоральних значень на синтаксичному рівні, зокрема на рівні тексту; окрім того, аналітичні форми інтервалу і синтаксичний час визначені на синтаксичному рівні, зокрема через функціонально-семантичні та валентні особливості дієслова-предиката.

З іншого боку, опрацювання мовостилю може вимагати внутрішнього членування тексту твору. Наприклад, у вірші «Сон» («На панщині пшеницю жала...») встановлюємо темпоральний топос усього твору, який можна розглядати як єдиний темпоральний континуум макро-ППК. Це узагальнена нетипологічна одиниця. Водночас формально-структурне та функціонально-семантичне членування, зокрема й з огляду на семантико-функціональні доміанти в межах складників темпорального топосу твору, дає підстави виокремити такі типологічні компоненти-ППК темпоральних подій: *На панщині пшеницю жала... Івана сина годувать* (ППК 1), *Воно сповитє...задрімала* (ППК 2), *І сниться їй... А діточки обід несуть* (ППК 3), *І усміхнулася небога... дожинать пішла* (ППК 4). ППК виокремлено не стільки за розрізненням послідовності подій на темпоральній осі, як може видатись на перший погляд (до речі, події сну відповідають послідовності інших сюжетних подій, хоч виражені дієсловами в теперішньому часі), а за темпоральною єдністю макроситуацій, визначених межами співвідносних дій – темпоральною темою: перерва в роботі, годування сина, сон, повернення до роботи.

Для повноти опису темпорального топосу художнього твору зокрема чи мовостилю автора назагал варто долучити до аналізу лексичні показники темпоральності, які так чи так є припредикатними одиницями і вживаються для визначення періоду чи моменту здійснення дії: *В таку добу під горою, Біля того гаю, що чорніє над водою, Щось біле блукає*; – конкретизатор однієї дії; *У неділю не гуляла Та на шовки заробляла, Та хустину вишивала, Вишиваючи, співала*; – конкретизатор Т-періоду послідовних та синхронних дій таксису з предикатом екстратаксису (*не гуляла*); *Споконвіку Прометей там орел карає*; – конкретизатор тривалості однієї дії, аналітичний дуратив.

Отже, темпоральний топос – це способи і засоби вираження темпоральних складників і темпоральної структури авторської моделі чи картини світу в дискурсі чи творчості; темпоральний топос є елементом мовостилію автора.

Аналіз темпорального топосу поезії Т.Шевченка будемо здійснювати так: характеристика компонентів граматичної темпоральності (інтервалу, часу, таксису), опис лексичних засобів вираження онтологічного часу, принагідна характеристика взаємодії темпоральних форм і засобів. З огляду на завдання дослідження зосередимо основну увагу на характеристичних ознаках темпорального топосу Т.Шевченка, його ідіостилі, не орієнтуючись на повний і вичерпний опис усіх темпоральних форм, особливо не маркованих функціонально-стилістичним навантаженням.

Інтервал. Одним із ключових компонентів темпорального топосу, як і категорії темпоральності, є інтервал, оскільки значення інтервалу не тільки є первинним і базовим у мовному вираженні онтологічного часу (формує дієвість), а й лежить в основі динамізму, темпорального розгортання подій дискурсу.

Поет вдало використовує тривало-кількісні (фазові) дієслова як із семантикою межі дії (починальні та фінітивні), так і з семантикою розгортання дії (дуративні та лімітні). Якщо для починальних дієслів типовим є найчастотніший префікс *за-*, то для фінітивних – префікс *до-* (співвідносним щодо починального *за-* і найпродуктивнішим в українській мові є префікс *від-*). Це можна вважати прикметою мови поета. Наприклад: *Заворушилася пустиня. Мов із тісної домовини На той останній страшний суд Мертвці за правдою встають; І заплакала Лілея, А Цвіт Королевий Схилив свою голівоньку...; Ходив по келії. Ходив, А потім сів і зажурився: Для чого я на світ родився, Свою Україну любив?; А надто стрижений Гаврилич З своїм ефрейтором малим, Та жвавим, на лихо лихим, До того люд домуштровали, Що сам фельдфебель дивувались...; Доборолась Україна До самого краю. Гірше ляха свої діти її розпинають.*

Т.Шевченко – глибоко народний поет не тільки тематикою і змістом творів, а й поетичними засобами (наприклад, народнопісенна основа ритміки віршів поета). З огляду на це частотними, навіть типовими у Т.Шевченка є повтори, паралельне вживання однотипних інтервальних форм, які увиразнюють художній паралелізм чи зістав-

лення: *Встала хмара з-за Лиману, А другая з поля, **Зажурилась** Україна – Така її доля!* Дієслова *встала* (хмара) – *зажурилась* (Україна) лежать в основі формування паралелізму на ґрунті асоціативно-образного сприйняття: *захмаритися – засумувати*. Форми дієслів різняться: префікс *в-* – лексичний, вказує на зміну положення об'єкта, префікс *за-* – граматичний, вказує на починальність (почала журитися). Однак контекстно, завдяки художньому паралелізму, інтервальне значення дієслів тотожне: *захмарилось – зажурилась*. Інший приклад контекстної форми починального предиката: *Чорніє гай над водою, Де ляхи ходили; **Засиніли** понад Дніпром Високі могили; **Пішов шелест** по діброві...* Починальний предикат *засиніли* корелює зі складеним дієслівним фазовим предикатом *пішов шелест*.

З-поміж аналітичних засобів вираження межі дії автор активно використовує частки. У функції фазового компонента дієслівного складеного присудка може вживатися комплекс часток із відповідним значенням: *А поганець Конецьпольський Тому звеселився. Зібрав шляхту всю докупи **Та й ну частувати***. Очевидно, що аналітичні засоби вираження межі тривання дії є типовим компонентом темпоральної структури поетичного тексту.

У Т.Шевченка виразно починальне значення отримує поліфункціональний префікс *роз-*: *Ревуть, стогнуть, **розсердились**, Щось страшне співають..; Дніпро на нас **розсердився**, Плаче Україна...*

Більш широко Т.Шевченко використовує фазові дієслова, що вказують на розгортання дії. Лімітні та дуративні дії розмежовуємо за критерієм означеності / неозначеності серединної фази дії: лімітні дієслова мають вказівку на межі (час тривання) дії, а дуративні тривають неозначений період. Типовим синтетичним дуративним маркером є префікс *по-*: *На чужині не ті люде – Тяжко з ними жити! Ні з ким буде **поплакати**, **Ні поговорити**; Незчулася, та й байдуже, що коса покрита: За милого, як співати, Любо й **потужити**; Поглядає – нема, нема... Чи то ж і не буде? Пішла б в садок **поплакати**, Так дивляться люде*. Дуративні дієслова у творах Т.Шевченка є засобом формування епічності, вираження розлого тривання подій, розгортання сюжету. Вони є настільки поширеними, що можемо говорити про них як про авторський семантичний і образно-стилістичний засіб.

Звичним для поета є поєднання синтетичних форм починальних та дуративних дієслів у мікротексті. Починальний префікс *за-* є такою

ж ознакою поетичного стилю Т. Шевченка, як дуративний по-: *Пограємось, погуляймо Та пісеньку заспіваймо: Ух! Ух!; Поплив човен в синє море, А воно заграло, Погралися гори-хвилі – І скинок не стало.*

Особливістю Шевченкового поетичного дієслова є поліінтервальність семантики, тобто поєднання в одній граемі кількох значень тривання дії: *Вийшла з села – серце мліє; Назад подивилась, Покивала головою Та й заголосила.* Властивою прикметою української мови є поєднання фазового та кількісного значення дії, що підтверджує дихотомію семантичної структури темпоральної ознаки – тривання, – сем якості та кількості. Предикати *покивала* та *заголосила* поєднують відповідно дуративне та мультиплікативне і починальне та мультиплікативне значення.

Спорадично Т.Шевченко використовує для вираження дуративності аналітичні конструкції. В аналітичних конструкціях вживаються темпоральні конкретизатори Т-періоду дії: *Вже не три дні, не три ночі Б'ється пан Трясило* (у знач. дуже довго). Інший тип аналітичних конструкцій включає описові темпоральні структури, які синтаксично творять складнодворядні речення таксису: *Будеш, батьку, панувати, Поки живуть люди; Поки сонце з неба сяє, Тебе не забудуть; Запеклюю душу злодія не спинить, Тільки стратить голос, добру не навчить. Нехай же лютує, поки не загине, Поки безголов'я ворон прокричить.*

Водночас найчастотнішими аналітичними формами середини дії є лімітні. Особливою ознакою поетової мови є відсутність синтетичних форм із лімітним значенням і продуктивність аналітичних. Дуративність, навпаки, в основному виражена синтетично. Ще однією прикметою темпорального топосу поезії Т.Шевченка є багатство і різноманітність інтервальних форм дієслів у ранніх творах, та значно менша їхня роль у пізніших віршах.

Лімітність може бути виражена як конкретний період тривання дії, а також як приблизна межа дії. Наприклад: – *Скажи, коню, до кого це Ви так нагло гнались? – До якоїсь чорнобривки всю ніч майнували; Не сказало – осталося, День і ніч воркує, Як голубка без голуба, А ніхто не чує...; – означений період дії; *Бо не довго, чорнобриві! Карі оченята, Біле личко червоніє – Не довго, дівчата; З переддосвіта до вечора, А з вечора до досвіта Летить стріла каленая, Бряжчить шабля о шеломи...**

Кількісно-тривалі дії розмежовуємо за ознаками кратності та інтенсивності. Узагальнена семантика кратності виражена як ітерація. Ітеративність протиставлена семельфактивності (разовості) за значенням множинності / одиничності актів дії. У рядках *Пошукаю в чорних хвилях, На дно моря кану. Найду його, пригорнуся, На серці зомлію* предикат *пошукаю* – ітеративний, *пригорнуся* – семельфактивний. Ітеративні дії є засобом відображення сталості, незмінності подій чи фактів, формують контекст, наприклад, постійної туги: *Не журиється Катерина – Слізоньки втирає, Бо дівчата на улиці Без неї співають; підсилює кратність, постійність дії повтор: Не журиється Катерина, Вмиється сльозою...* Використовуючи протиставлення несумісних за змістом понять (*не журиється / слізоньки втирає*, тобто журиється, а не радіє), поет досягає ефекту емоційного надриву, вираженню якого сприяють усі ітеративні дії (і контекстно повторюване дієслово стану *не журиється* (день за днем)); глибоку емоційність кожного із таких станів героїні (день за днем) посилює множинна транспозиція об'єкта *сльозою* у формі однини.

Суфікс *-а-* має виразно мультиплікативну функцію в дієсловах циклічної дії (у таких грамах виражено не тільки ітерацію, а й імпліковано просторову і хронологічну кратність). Нагромадження таких дієслів формує мікромодель життєвого періоду героя, суспільної епохи: *Китайкою повивала, Всіх святих благала, Та щоб йому всі святії талан-долю склали... До схід сонця воду брала, В барвінку купала, До півночі колихала, До світа співала...* Вказаний характер дії забезпечує вираження мультиплікативності й у дієсловах з іншими суфіксами, наприклад, *-ува-*: *У всякого своя доля І свій шлях широкий, той мурує, той руйнує, Той неситим оком – За край світа зазирає...* (мурувати, руйнувати).

Ітеративність префіксально трансформується в мультиплікативність (останнє дієслово попереднього прикладу): *Виспіває, вимовляє, Аж калина плаче; У неділю та ранесенько Сурми-труби вигравали.* У Т.Шевченка широкий спектр мультиплікативних префіксів, це контрастує з вузькістю синтетичних засобів фазовості. Як вже було зазначено, авторським засобом є насиченість тексту дієсловами, «нагромадження» дій різних типів інтервальних значень різних форм дієслів: *Вийшла з хати – серце мліє; Назад подивилась, Покивала головою Та й заголосила. Вийшла, мліє* – предикати неозначеного інтер-

валу; *назад подивилась* – контекстний семельфактив (глянула), *покивала* – мультиплікатив, *заголосила* – інхоатив. У Т.Шевченка для вираження мультиплікативності рівноцінно вжито і мультиплікативні дієслова, й ітеративні дієслова із конкретизаторами: *Чи багатий, кого доля, Як мати дитину, Убирає, доглядає, Не мине калину; Де ж Катруся блудить? Попідтинню ночувала, Раненько вставала...; Тихо усміхнулась, Вдруге, втретє напилася І не оглянулась.*

Множинність суб'єктів формує мультиплікативність ітеративних дієслів: *Налетіли чорні круки Вельможних будити... Зібралось козачество Богу помолитись. Закрякали гайворони, Виймаючи очі, Заспівали козаченьки пісню тії ночі; Бо вас лихо на світ на сміх породило, Поливали сльози... Чом не затопили, Не винесли в море, не розмили в полі?*

Будь-яке мультиплікативне дієслово за використання об'єктних чи суб'єктних валентних компонентів виражає розподільну (дистрибутивну) дію: *Задзвонили в усі дзвони І повели Гуса На Голгофу у кайданах; Споконвіку Прометей Там орел карає, Що день божий довбе ребра Й серце розбиває; Потоптав веселі квіти, Побив... Поморозив...; Чом вас вітер не розвіяв В степу, як пилину? Чом вас лихо не приспало, Як свою дитину?..; В степу на могилі, щоб ніхто не бачив, Щоб вітер по полю слова розмахав.*

Важливо зазначити, що Т.Шевченко як творець нової літературної мови дав зразки художнього використання дієслівного темпорального значення інтервалу та функціонально-семантичного навантаження дієслівних грамам і лексем. Прикметно, що попри зазначені особливості авторського стилю спектр засобів і способів вираження інтервалу широкий. Інтенсивність дії найчастіше представлена дієсловами із семантикою достатності, вираженою спеціалізованим засобом – префіксом *на-*: *Світи довше в чистім полі, Щоб нагулятись доволі; Отож вона мені на лихо Та на погибель підросла. Не довелось і надивитись, А я вже думав одружитись; І стереже добро своє, І дожидає того світу, Щоб знов на його надивитись, Наговоритись.* – *Це моє!* – (постфікс *-ся (-сь)* підсилює саме семантику інтенсивності; на достатню інтенсивність вказує конкретизатор *доволі*); рівноцінним засобом достатності є також префікс *ви-*: *Хто викохав тонку, гнучку В степу погібати?; А мене пан взяв догодувати. Я виросла, викохалась У білих палатах.*

Синтаксично можуть виражати достатню інтенсивність і предикати із префіксом *роз-*: ...*Як маківка на городі, Ганна розцвітала; Як калина при долині...*; *Барвінок цвів і зеленів, Слався, розстилався...* У другому прикладі достатня інтенсивність увиразнена повтором предиката (*слався-розстилався*).

Спрорадично Т.Шевченко вживає дієслова із семантикою недостатньої інтенсивності дії, морфологічним маркером яких є префікс *недо-*: *Добре тому багатому: Його люди знають; А зо мною зустрінуться – Мов **недобачають**; А сила Сатурнова іде та йде, І гріх той праведний плете, У сиві коси заплітає, А ти ніби **недобачаєш**; Хіба ж живуть вони? І знають, Як ви сказали, благодать, Любов?.. Що, що? **Недочуваю**...* Як бачимо, недостатність дії презентують сенсорні дієслова аудіо- та візуального сприйняття.

У ППК *Грає кобзар, **приспівує** – Аж лихо сміється*. «Була колись гетьманщина, Та вже не вернеться» предикат *приспівує* морфологічно репрезентує помірність дії. Водночас компонент із квантитативною семантикою *аж лихо сміється* виражає, на перший погляд, більшу за помірну інтенсивність, однак трактувати інакше семантику квантитативності дієслова *приспівує* немає достатніх підстав, оскільки частка *аж* має градаційне забарвлення і стосується суб'єкта *лихо*, імплікуючи сурядне сполучення: *не тільки недоля, а й лихо*.

Серед дієслів зі значенням помірної інтенсивності із префіксом *під-* домінує слово *підтоптатися*: *Ні, не така вже, **підтопталась** Стара моя сила; Утомився... Бо й я свою вже часточку Прожив, слава богу, – **Підтоптався**. Так що ж тепер, Що візьмеш, небого?; Утомилися, і **підтоптались**, І розуму таки набрались...* Оригінальною є розмовна лексема *підночувати* зі значенням «переночувати короткочасно, не залишатися на ніч довше визначеного часу»: *Ходімо, доненько. – Який? Який се гость? – Із Назарета Зайшов у нас **підночувать***.

Надмірність дії зазвичай презентують дієслівні грами із префіксом *роз-*, інтенсивне значення якого часто підсилене аналітично чи контекстно: ...*а пороги Меж очеретами Ревуть, стогнуть – **розсердилися**, Щось страшне співають; Ні душі живої Шляхетської й жидівської. А пожар удвоє **Розгорівся, розпалався** До самої хмари; А тим часом стародавню Січ **розруйнували***.

Т.Шевченко використовує широкий спектр засобів вираження розгортання дії, актуалізує семантику інтенсивності, оперує різнотип-

ними формами кратності. Темпоральний топос інтервалу, який презентує внутрішнє тривання дії, надає картині Шевченкового світу епічності, емоційно наснажує сюжет і, попри розмаїття тем – від філософських роздумів до життєвих подій і побуту українського села, – формує міфологічність, сакральність, велич і водночас живу реальність подій, що творять у моделі світу власний темпоральний простір, в якому мікро- і макроподії творять єдиний нерозривний екзистенційний континуум – світ Шевченкової України – зболеної, але неповторно прекрасної.

Час. Час вказує на момент здійснення дії на темпоральній осі з погляду мовця. Т.Шевченко досконало володіє майстерністю вводити читача в свій поетичний світ, який сприймаємо як частину власного, за допомогою занурення в його часопростір. У світі Т.Шевченка немає буденних подій, пересічних героїв. Ми не можемо бути байдужі до світу, в якому живемо разом з ліричним героєм, усіма людьми, в якому стаємо учасником подій і супутником їхньої долі. Важливу роль у створенні такого ефекту відіграє часовий компонент темпорального топосу.

Особливістю поетичної мови Т.Шевченка є входження читача в мікросвіт вірша з перших рядків. Попри інші засоби, якими досягає автор цього ефекту, чималу роль відіграє подієвий час. Програмна в багатьох аспектах, перш за все для раннього поета, романтична балада «Причинна» є показовою, еталонною щодо форм і навантаження подієвого часу. Інтродукція «Реве та стогне Дніпр широкий» презентує типову схему використання часових форм дієслів: спочатку вжито теперішній час, який орієнтує читача на співучасть, далі – транспонований минулий (минулий у ролі теперішнього), який вказує на те, що «пора» є оповіддю про колишні події: *«реве, стогне, завива, підійма – виглядав, виринав, потопав* та ін. (до речі, цілком міг вжити поет скорочені форми особового дієслова *вигляда, вирина* і под., зберігши часовий вектор, правда, варто визнати, менш стилістично виправдано). Далі знову події змальовано в теперішньому (*чорніє, блукає*). Отже, теперішніми для поета і читача є події, що відбуваються на березі Дніпра в урочу ніч; ті, які передували ночі – минулі. Так досягається ефект присутності, реального часу для спостерігача, реципієнта. Завершується оповідь теперішніми подіями: *Козак виїжджає..., Ідуть дівчата*; сучасність героїв, їхнього кохання і долі утверджена в продовженій теперішній ситуації: **При-**

літає соловейко Щоніч щебетати; Виспівує та щебече, Поки місяць зійде, Поки тії русалоньки З Дніпра зрितись вийдуть. Отож предикати теперішнього часу домінують, форми минулого часу вжито здебільшого у прямій функції – позначають минулі події щодо часового вектора оповіді. Майбутній час тут вжито в непрямій функції – у конструкціях межі дії: майбутня дія є моментом припинення теперішньої дії, яка триває (лімітний інтервал). Очевидно, що для Т.Шевченка теперішнє – це період, до якого віднесені дійсні реальні дії (у цьому творі – ніч на березі Дніпра).

Отже, Т.Шевченко спілкується із сучасниками в межах реального періоду теперішнього: *Не завидуй багатому, Багатий не знає Ні прязні, ні любові! – Він все те наймає;* – теперішній наказовий синхронізує слова поета і сприйняття читача. Або: *Рости, рости, моя пташко, Мій маковий цвіте...* Об'єктивно Т.Шевченка можна назвати «поетом теперішнього часу», оскільки форми теперішнього домінують, це прикмета його поезії. Ця ознака стала в усякий період творчості: *Над Дніпровою сагою Стоїть явор меж лозою; Тече вода з-під явора Яром на долину; І день іде, і ніч іде, І голову схопивши в руки, Дивуєшся, чому не йде Апостол правди і науки!*

Для максимальної реалістичності зображуваного, впевненості в його здійсненні поет використовує теперішній графемний і для змалювання мрій, майбутнього: *Та на своїм веселім полі Свою таки пше-ницю жнуть, А діточки обід несуть.* Домінантним засобом утвердження пророцтва, передчуття ліричного героя є теперішній наказовий: *Обніміте ж, брати мої, Найменшого брата...*

Минулий час у Т.Шевченка вжито у випадках зображення здійсненої долі, незмінного фатуму, невідворотного закону буття. Наприклад: *У неділеньку та ранесенько, Ще сонечко не сходило, А я, молоденька, На шлях, на дорогу, Невеселая виходила;* – і завершення: *Та й спустили Івана В ту яму глибокую На високій могилі. Ой боже милий! Милий, милосердний, А я так його любила.* Або: *Зійшлись, побрались, поєднались, Помолоділи, підросли. Гайок, садочок Кругом хатини. І пишались, Неначе князі. Діти грались, Росли собі та виростали... Дівчаток москалі украли, А хлопців в москалі забрали, А ми неначе розійшлись, Неначе брались – не єднались.*

Інший аспект використання минулого у прямій функції – зображення історії життя героїв: *Росла я в наймах, виростала, З сиротою покохалась; Не слухала Катерина, Ні батька, ні неньки, Полюбила*

москалика, Як знало серденько; Давно колись те діялось У нас на Україні. Серед села вдова жила У новій хатині.

Інтродукція на основі граем минулого надає колориту епічності, реалістичності оповіді: *Давно те діялось колись, Ще як борці у нас ходили По селах та дівчат дурили...*; *У Бога за дверима лежала сокира. (А Бог тойді з Петром ходив По світу та дива творив).* Водночас інтродукція до таких творів часто представлена в теперішньому часі, зокрема незалежно від жанру – і в поезії, і в поемі: *Вітер в гаї не гуляє – Вночі спочиває...*; *Коло гаю в чистім полі, На самій могилі, Дві тополі високії Одна одну хилить. І без вітру гойдаються, мов борються в полі. Ото сестри-чарівниці – Отії тополі.* Варто вказати, що наведені граеми минулого і теперішнього в межах контексту виявляють ознаки різних типів синтаксичних часів (про це далі). Теперішня оповідь за епічною традицією може мати звернення до минулих подій, в структурі яких вже функціонує теперішній в минулому (наприклад, у вірші «Тарасова ніч»): *Зажурилась Україна – Така її доля! Зажурилась, заплакала, Як мала дитина. Ніхто її не рятує... Козачество гине.* Т.Шевченко природно використовує минулий у зображенні історичних подій: *Задзвонили в усі дзвони По всій Україні; Закричали гайдамаки: «Гине шляхта, гине!»*

Прикметно, що поряд із минулим у Т.Шевченка повноцінним виявом претерита є давноминулий час, який розгортає темпоральну вісь, розширюючи можливості мовця щодо темпоральної характеристики дії: *Та проклята католичка, Що вас породила! Чом вона вас до схід сонця Була не втопила?* Функціональну рівноцінність виявів минулого (минулого та давноминулого) засвідчують випадки вживання давноминулого умовного: *Якби знала, що покине, Була б не любила; Якби знала, що загине – Була б не пустила...*

Уславивши минуле, зобразивши невідрадне теперішнє, Т.Шевченко утверджує українську ідею «тихого раю» майбутнього – як особистого, так і національного: *Поставлю хату і кімнату, Садок-райочок насаджу. Посиджу я і походжу В своїй маленькій благодаті; А люде виростуть. Умрутъ Ще не зачатіє царята... І на оновленій землі Врага не буде, супостата, А буде син, і буде мати, І будуть люде на землі; А раби тими шляхами Без твалту і крику Позіходяться до купи, Раді та веселі. І пустиню опанують веселії села...* Широке

використання майбутнього (найменш частотного в українській мові) – важлива риса поезії Т.Шевченка.

Синтаксичний час у Т.Шевченка представлений усіма різновидами теперішнього і минулого. Синтаксичний час не має безпосередньо зв'язку із поняттями хронології буття людини, що виявлений в узагальненому значенні графемного часу, але дає можливість відобразити й осмислити дії щодо Т-періоду відповідно минулого чи майбутнього на нескінченній темпоральній осі.

Абстрактний синтаксичний теперішній вказує на дії, Т-період яких покриває більший фрагмент чи й усю темпоральну вісь, виявляючи надчасові ознаки, вказуючи на екзистенційно необмежені дії: *І світає, і смеркає, І знову смеркає, А москаля, її сина, Немає, немає; І смеркає, і світає, День божий минає, І знову люд потомлений І все спочиває; Ой діброво – темний гаю! Тебе одягає Тричі на рік...; Все йде. Все минає – і краю немає.*

Таку ж семантику виражають ірреальні наказові форми дієслів, лексичне значення яких експлікує буттєві істини: *Кохайтеся, чорнобриві, Та не з москалями, Бо москалі – чужі люде, роблять лихо з вам.* Прикметно, що в ряду вжито формально різні, однак функціонально та за часовим значенням тотожні дієслівні графеми: *кохайтеся* – чужі люди – *роблять*, іменний предикат теж формально виражає теперішній абстрактний. Або: *То воля господа. Годіть! Смирітеся, молітеся богу І згадуйте один другого. Свою Україну любіть, Любіть її... Во время люте, В остатню тяжкую минуту За неї господа моліть* (у значенні зараз, завжди, повсякчас). Т.Шевченко постає як учитель, предтеча нації саме завдяки широкому вживанню наказового теперішнього; багато віршованих рядків з імперативними формами дійсно є пророчими, зокрема й через вдале використання темпоральних можливостей українського дієслова.

Теперішній неактуальний не передбачає повного накладання дії на позицію-період теперішнього: дія може відбуватися в будь-який момент цього періоду, припинятися чи поновлюватися, виходити за його межі, які, однак, переважно є узагальненими чи розмитими: *Вітер з гаєм розмовляє, Шенче з осокою.* Цей синтаксичний час виражає зміст фрагмента дискурсу (мікротексту), часто відображаючи мікромодель світу як тло, на якому розгортаються події, повідомлювані мовцем. *За горами гори, хмарою повиті, Засіяні горем, кровію політі. Споконвіку Прометей Там орел карає, Що день*

божий довбе ребра *Й* серце **розбиває**. **Розбиває** *та* **не вип'є** *Живущої* крові – *Воно* знову **оживає** *І* сміється знову. **Не вмирає** *душу* *наша*, **не вмирає** *воля*. *І* неситий **не виоре** *На* *дні* *моря* *поле*. **Не скує** *душі* *живої* *І* *слова* *живого*. **Не понесе** *слави* *Бога*, *Великого* *Бога*. В мікротексті функціонують різні грамемні та предикатні форми часу, однак ППК рельєфно виявляє особливості вираження синтаксичного часового значення. У першому реченні партиципні предикати (*повиті*, *засіяні*) вжито у формі теперішнього абстрактного (неозначеного), оскільки відображають онтологічно статичний, екзистенційний факт. Дієслівні грамеми теперішнього виражають неактуальний час (у різновиді описового): *карає*, *розбиває* (двічі), *не вип'є*, *оживає*, *сміється*, *не вмирає* (двічі); значення неактуального теперішнього посилюють часові конкретизатори (*споконвіку*, *що день божий*, *знову* (двічі)). Часовий конкретизатор *споконвіку* у відповідному контексті міг би вказувати на теперішній абстрактний, однак тут означає «віддавна», адже подвиг Прометея був здійснений у певний момент та триває зараз, про що свідчить конкретизатор *що день божий*. Темпоральний конкретизатор *знову* як інтервальний виражає мультиплікатив, а як часовий указує на спрямованість теперішнього розширеного і в майбутнє. З іншого боку, грамеми майбутнього у темпоральному континуумі та за часовим фоновим змістом ППК виражають теперішній у ряду *не вмирає* – *не виоре* – *не скує* – *не понесе*, оскільки, наприклад, *не скує* втрачає щодо гіпотетичного майбутнього сенс, бо *сковує* зараз, отже, різниця не стільки у часі дії, а в її результаті; таким чином, тут виражено теперішньо-майбутній з одним характером – неактуальні часи.

Теперішній актуальний є засобом введення читача в межі події, які цілком збігаються позицією мовця і конкретним Т-періодом теперішнього: *За* *словами* *за* *гіркими* *І* *світа* **не бачить**, *Тільки* *сина* **пригортає**, **Цілує** *та* **плаче**; *Отож* *вони* *собі* **ідуть**, **Несе** *з* *торбиною* *на* *плечах* *Нову* *коновочку* *старий*. Актуалізують теперішній синтаксичний конкретизатори моменту дії: *То* *так* *і* *я* тепер **пишу**, *Папір* *тільки*, *чорнило* **трачу**... Особливу роль у вираженні теперішнього актуального відіграє суб'єкт першої особи однини (Я) у випадку, коли імпліцитно синхронізовано дію та повідомлення про неї: *Що* *діяти?* Уже *й* *гуляю* *По* *цім* *Аралу*; *і* **пишу**, **Віриую** *нищечком*, **грішу**; *Я* **не нездужаю**, *нівроку*, *А* *щось* *такеє* *бачить* *око*, *І* серце жде *чогось*. *Болить*, *Болить* *і* *плаче*, *і* *не* *спить*, *Мов* *негодована* *дитина* –

усі суб'єкти виявляють діяча та співвідносні із Я: *бачить око* (бачу), *серце жде* (жду), *серце болить* (мені болить).

Минулий синтаксичний формують значення імперфекта, аориста і перфекта. У поезії Т.Шевченка представлені всі типи минулого синтаксичного. Імперфект функціонально і семантично співвідносний із теперішнім абстрактним – виражає дії минулого, Т-період яких необмежений, а дії позначають буттєві факти: *Було колись – в Україні Ревіли гармати; Було колись – запорожці Вміли панувати; Кохалася мати з сином, Як квіткою в гаї, Кохалася...* Іменні та дієслівні складені предикати найчастіше виражають імперфект: *Була колись шляхетчина, Вельможная пані...*

Аорист вказує на минулі короткочасні чи одноактні дії, тривання яких з погляду мовця цілком об'єктивоване: *У неділю на вигоні Дівчата гуляли, Жартували з парубками, Деякі співали;* – аорист визначений Т-періодом *у неділю; Погас вогонь, дмухнув вітер І попів розвіяв;* – *погас* – нетривала дія, *дмухнув* – разова дія, ототожнено разова дія *розвіяв*, оскільки вона є наслідком попередньої. Або: *Аж три пари на radoцях Кумів назбирали Та ввечері охрестили І Марком назвали; Зареготався я, та й годі, А й мене давнули Таки добре. Перед світом Усе те заснуло.* У ролі семельфактива вжито починальне дієслово *зареготавсь*, оскільки контекстно дія не передбачає розвитку (*почав реготатись та реготався далі*), а співвідносна із дією *реготнув*; предикат *заснуло* презентує іншу синтаксичну форму минулого – перфект.

Перфект виражає результативну завершену чи розпочату, але актуальну чи продовжену дію: *Розплелася густа коса Аж до пояса, Розкрилися перси-гори – Хвилі серед моря;* – *розплелася* та є розплетеною, *розкрилися* та є розкритими; *А журавлі летять собі Додому ключами. Плаче козак – шляхи биті Заросли тернами.* В останньому прикладі поєднано форми теперішнього грамемного та минулого синтаксичного – перфекта; поєднання актуалізує трагедію долі козака і України – зарослі биті шляхи, горе для України та її вірного сина. Або: *«Ізнемігся, товаришу! Сьогодні спочинем...»*

Отже, Т.Шевченко всебічно використовує виражальні можливості часових форм українського дієслова; до ознак його поетичної мови належить типове використання грамемного часу та спорадичне – синтаксичного. Саме грамемний час презентує розмаїття варіантів та особливості мовостилю поета. Отже, граматичний час у поета

максимально відображає хронологію подій життя, світосприйняття та досвіду ліричного героя. Пряма, первинна функція часових форм – характерна ознака Шевченкового дієслова. Граматичні минулий, теперішній і майбутній у поезії Т.Шевченка максимально наближені до відповідних понять хронології дійсності, мають світоглядно-поняттєві ознаки та формують сферу часового буття в мовній картині світу.

Таксис. Таксис виражає порядок дій та є часто визначальною темпоральною категорією, яка творить неподільний темпоральний континуум тексту, а у взаємодії з іншими темпоральними категоріями, адже таксисні предикати – це дієслова в різних інтервально-часових формах, творить темпоральний топос як підложжя, на якому постає мовна картина світу. Аналіз таксисних конструкцій в поетичній мові Т.Шевченка дає змогу встановити найхарактерніші ознаки мовостилю поета, мікромоделі темпорального континууму в межах ППК та синтез темпоральних значень.

Т.Шевченкові властива панорамність моделі чи мікромоделі світу. Такий об'ємний ефект у структурі темпорального топосу створюють конструкції рівнорядного таксису послідовних дій. У інтродукції «Причинної» поет малює світ, у якому відбуваються події балади: світ стихій, нестримних сил; його елементи цілком у волі стихії, яка поза світом, бо й вітер, який, на перший погляд, домінує (гне верби, підіймає хвилі, скрипить явором), сам є інструментом сил вищих, через це й виє, терпить разом із Дніпром, що реве і стогне. Такий ефект створює насичення тексту предикатами неозначеної послідовності, яка в межах Т-періоду дає можливість сприйняти хаотичність, зміну чергування дій в різних поєднаннях: *Реве та стогне Дніпр широкий, Сердитий вітер завива, Додолу верби гне високі, Горами хвилю підійма. І блідий місяць на ту пору Із хмари де-де виглядав, Неначе човен в синім морі, То виринав, то потопав. Ще треті півні не співали, Ніхто нігде не гомонів, Сичі в гаю перекликались, Та ясен раз у раз скрипів.* Автор досягає стану тривоги, емоційного суголося читача зі світом балади та передчуття фатальності долі. Перехід від дій теперішніх до минулих дає можливість сформувати темпоральну двоплановість опису, де теперішні дії постають як всечасові, а минулі – ситуативні: сичі, ясен, місяць – змінні атрибути мікросвіту.

Послідовність дій може утворювати паралелізм – типовий Шевченків засіб драматизації оповіді; його майстерне використання виявляє суто авторський хист, хоч паралелізм опертий на народній фольклорній традиції: *Вітер в гаї нагинає* (P₁) *Лозу і тополю, Лама* (P₂) *дуба, котить* (P₃) *полем Перекотиполе. Так і доля: того лама* (P₄), *Того нагинає* (P₅), *Мене котить* (P₆), *а де спинить, І сама не знає...*

Шевченків паралелізм побудований й на сутахсисі бінарних протиставлень подій природи, світу і людини, долі: *Тече* (P₁) *вода в синє море, Та не витікає* (P₂), *Шука* (P₃) *козак свою долю, а долі немає* (P₄). У наведеному уривку виокремлюємо кілька опозицій паралельних дій: загальне протиставлення сформоване по осі *тече / не витікає* (вода) – *шука / не знаходить* (долі немає) (козак); у межах цієї опозиції зіставлено предикати *тече – шука, не витікає – долі немає* (не знаходить). Безкінечність першої дії визначає марноту шукань козака, а заперечений предикат *не витікає* символізує недосяжність його бажань. Така розгалужена опозиція дій двох різних суб'єктів має безсумнівний драматичний ефект. Варто вказати й на використання екстратахсису, тобто виключення дій у першому та другому ряду сутахсису, який відображає вказані опозиції. У формально не розгалуженій структурі ППК представлено чотири види таксису: P₁ || P₂, P₃ || P₄, P₁, P₂ || P₃, P₄, а також екстратахсис (виключення заперечної дії) у двох перших моделях.

Як бачимо, паралелізм побудований з використанням граєм теперішнього, а візуалізація дій в очах читача як необмежених, вічних, т. зв. ефект присутності в мікросвіті досягається вживанням дієслів неозначеного інтервалу (без актуалізації тривання чи квантитативності дії, які конкретизують її, прив'язують до певної ситуації).

Окрім використання рівнорядного таксису послідовності та сутахсису на основі бінарної взаємодії таксисних предикатів для досягнення епічності, панорамності картини світу, Т.Шевченко використовує прийом конденсації подій, насичуючи текст дієсловами. Густина дієслівних предикатів – ключова ознака стилю поета; Т.Шевченко – поет-стиліст дієслова: *Защєбетав* (P₁) *жайворонок, Угору летючи* (P₂); *Закувала* (P₃) *зозуленька, На дубу сидячи* (P₄); *Защєбетав* (P₅) *соловейко – Пішла* (P₆) *луна гаєм; Червоніє* (P₇) *за горою, Плугатир співає* (P₈). В наведеному ППК кожне друге слово – дієслово; темпоральний топос мікротексту творить складна взаємодія предикатів та

темпоральних значень. У фрагменті є такі різновиди таксису: інтаксис (включення дії дією): *защобетав (летючи), закувала (сидячи)*, означена послідовність $P_5 \rightarrow P_6$, сутахсис: $P_7 \parallel P_8$. Увесь наведений ряд попарної взаємодії творить таксис неозначеної послідовності. Морфологічний час формує двоплановість моделі світу: минулі дії – теперішні дії; ідилічний світ розгорнувся і триває зараз. Його актуальність, оявленість визначають форми синтаксичного перфекта, утворені завдяки синтетичній формі починальності (інтервал фазової дії) із префіксом *за-* (почав щобетати і щобече, почала кувати і кує). Поет гармонійно поєднує розгортання темпорального, просторового (*пішла луна гаєм, червоніє за горою*) і звукового континуумів (щобет, кування, луна, спів), який обрамляє два онтологічні, поєднує їх. Світ просторіє, він наповнений життям (кількість подій), він безмежний і гармонійний (досконала музика природи), наповнюється світлом (червоніє за горою), яке струменіє з-за обрію, з вічності, і є неминущим (червоніє, співає – грамеми інтервалу неозначеного тривання).

Конструкції таксису означеної послідовності Т.Шевченко використовує для заповіту, пророцтва, зображення майбутнього, бажаного чи невідворотного: *Поховайте* (P_1) *та вставляйте* (P_2), *Кайдани порвіте* (P_3) *І вражою злою кров'ю Волю окропіте* (P_4). *І мене в сем'ї великій, В сем'ї вольній, новій, Не забудьте пом'янути* (P_5) *Незлим тихим словом; Схаменіться* (P_1), *недолюди, Діти юродиві! Подивіться* (P_2) *на рай тихий, На свою країну, Полюбіте* (P_3) *щирим серцем Велику руїну, Розкуйтеся* (P_4), *братайтеся* (P_5)!; *А люде виростуть* (P_1). *Умрут* (P_2) *Ще не зачатіє царята...* Впадає в око поєднання в таксисі означеної послідовності форм або наказового теперішнього, або майбутнього, зорієнтованих на вираження подій, які мають неминуче здійснення.

Темпоральні лексеми. Лексичні засоби вираження темпоральності можна розділити на два типи: лексичні конкретизатори та темпоральні номени. Лексичні конкретизатори складають морфологічний клас темпоральних адвербів. Їхньою особливістю є лексико-граматичне означення дії, вираженої предикатом. Отже, конкретизатори не є власне лексичними, а лексико-граматичними одиницями, що взаємодіють із граматичною темпоральною семантикою дієслова – інтервалом, часом, таксисом. З огляду на базове темпоральне значення дієслова – тривання – конкретизатори вказують або на момент здійснення дії, або на період тривання дії. У наведених прикладах

дуративних та лімітних предикатів із конкретизаторами представлені лексеми зі значенням періоду дії (див. опис інтервалу). Момент дії у Т.Шевченка типово презентують займенникові прислівники: *Я медведя водитиму, А як найду ката, То й спущу його на його, Отойді, проклятий!..; Та мовчи вже, бо забуду, Потім не згадаю*. Функціональні (транспоновані) прислівники – прийменниково-іменникові конструкції – конкретизують дію здебільшого хронологічно, тобто на темпоральній осі календарного часу, та функціонально рівноцінні із прислівниками: *Коло осенього Миколи, Обідрані, трохи не голі, Бендерським шляхом уночі **Ішли** цигани; Уже з тиждень, як расту я, З сестрами гуляю Опівночі*.

Конкретизатори моменту дії, зазвичай, не виражають одноментності, а вказують на здійснення дії в межах стислого періоду тривання. Наприклад: *Я ввечері **посумую**, А вранці **поплачу**, Зійде сонце – утру сльози, Ніхто й не побачить; **Породила мене мати В високих палатах Та й понесла серед ночі У Дніпрі скупати**.*

Т.Шевченко вживає часто більш ніж один конкретизатор при предикатові, формуючи таким чином складне темпоральне значення: *Не журюсь я, а не спитьсся, Часом до півночі, Усе світять ті блискучі Твої чорні очі;* – у прикладі поєднано конкретизатор межі дії (*до півночі*) та хронологічної кратності дії (*часом*); дієслово стану *спати* трансформоване конкретизаторами в ітеративний предикат лімітної дії. Або: *У неділю вранці-рано Поле **крилося** туманом*. Сакралізація моменту здійснення дії, початку подій, закріплена в українській фольклорній традиції, використовується поетом для надання значущості події, інтродукції оповіді: *У неділю рано-вранці Синє море грало*.

В іншому випадку конкретизатор увиразнює темпоральну семантику кількох предикатів: *...А з Петрусем В гаю, в лузі Щовечора святого **Розмовляла, Жартувала, Обнімала, мліла...**; У неділю не гуляла Та на шовки заробляла, Та хустину вишивала, **Вишиваючи, співала**.*

Т.Шевченко як творець нової літературної мови функціонально закріплює за конкретизатором *споконвіку* колорит значущості, урочистості, а дії, означені ним, набувають міфологічної ваги: *Споконвіку вмивається, Сонце зострічає...*

Темпоральну семантику мають окремі дієслівні лексеми, що вказують на тривання, плин часу подій прямо чи імплікують ці ознаки в

характері дії: *Минають дні, минають ночі, Минає літо, Шелестить пожовкле листя...*; *Рости, рости, моя пташко, Мій маковий цвіте, Розвивайся, поки твоє Серце не розбите*. У другому прикладі динаміку дії (*рости*) посилює повтор; наростання темпу дій, повтор, демінутиви, лімітність, виражена синтаксично, наснажують стан тривоги за долю героїні, очікування неминучої життєвої драми. Таку ж семантику виражають дієслова на позначення тривання доби: *І смеркає, і світає, День божий минає*.

Темпоральні номени у наведених прикладах (*дні, ночі, літо, день божий*) так чи так входять до складу конкретизаторів або є граматичними суб'єктами при дієсловах із семою тривання в часі. Ці лексичні засоби виконують допоміжну роль при дієсловах-предикатах, що є функціонально доміантними у побудові темпорального топосу тексту.

Отже, у центрі творення авторської картини поетичного світу чи моделі світу окремого твору перебуває темпоральний топос, у континуумі якого здійснюється і розгортається буття. Темпоральний топос – визначальний компонент світобудови митця, він є осердям екзистенції його мікрокосму, в якому живуть, діють і відчують його герої, в який інспіровано ліричного героя, який стає аспектом свідомості читача. Аналіз усього спектра темпоральних засобів та значень, полісемантична структура комплексних темпоральних форм дає можливість виокремити низку особливостей темпорального топосу Шевченкової поезії.

Т.Шевченко як фундатор нової літературної мови дав зразки найширшого використання ресурсів української мови у творенні темпорального топосу художнього тексту як ключового чинника картини світу. Поет виявив виняткову майстерність у побудові реалістичного подієвого світу саме у вправному семантичному і функціонально-стилістичному володінні всіма різновидами темпоральних значень та засобів, створивши живий, емоційний, динамічний, оявлений та дійсний власне український світ.

Т.Шевченко – митець, чільне місце в творчому арсеналі якого займає дієслово. Висока частотність вживання дієслів є визначальною прикметою його поетичної мови. Оскільки ядром формування темпорального топосу є дієслівна дієвість, можна стверджувати, що Т.Шевченко зосереджує основну увагу у формуванні картини світу саме на цьому компоненті.

Т.Шевченко – творець епічного світу, в якому немає незначних, випадкових, пересічних подій; тут домінують величні події, всеосяжні почуття, героїчні вчинки як історичних постатей, так і звичайних людей. Цей неосяжний і всеосяжний, сакральний і реальний світ втворений завдяки побудові епічного темпорального топосу поетичного тексту.

До ознак інтервальної семантики Шевченкової мови належить широке використання паралельних форм межі дії, зокрема починальних, особлива увага поета до дуративних дієслів, серед яких переважають синтетичні, а також аналітичне вираження лімітності. Такі засоби забезпечують панорамність опису подій. Частотність та вживання різних типів кратних дієслів створює ефект актуальності зображеного, «вистражданість» життєвого шляху, немарність чи невідповідність здійсненого чи здійснюваного. У автора є зразки використання поліінтервальних потенцій дієслова.

Т.Шевченко – поет теперішнього часу, цим досягає входження читача у власний світ. Форми графемного теперішнього часу дієслова поет спорадично використовує і для зображення майбутнього чи мрій, утверджуючи таким чином віру в невідворотність їхнього здійснення. Водночас активне вживання й форм майбутнього – прикмета його творчості. Т.Шевченко дав зразки використання в художньому тексті синтаксичного часу.

У зображенні темпорального континууму для досягнення панорамності подій поет надає перевагу таксису послідовності (означеної та неозначеної); водночас продуктивними є форми сутаксису в конструкціях паралелізму та створенні через бінарне протиставлення дій (подій) ефекту драматизму. Таксис означеної послідовності формує пророчі картини прийдешнього світу. Т.Шевченко майстерно використовує багату темпоральну семантику українського дієслова, функціонально поєднуючи в ППК інтервал, час, таксис.

Систему темпоральних лексем у Т.Шевченка формують займенникові прислівники, прийменниково-іменникові конструкції із лексемами хронологічного (календарного) значення; ці одиниці диференціюють семантику граматичних категорійних одиниць – інтервалу, часу, таксису. Темпоральні дієслова розгортають континуум онтологічного часу мікросвіту.

Темпоральний топос поетичного тексту Т.Шевченка виявляє високого майстра слова, який створив дійсний український світ, що

існує у свідомості кожного з нас і своєю епічністю, реальністю і величчю надихає бути його частиною та жити за його заповідями.

ПРОФЕСОР КОСТЬ КИСІЛЕВСЬКИЙ – ДОСЛІДНИК МОВОСТИЛЮ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Наукове шевченкознавство має славу і довготривалу історію. Відомий славіст Юрій Шевельов стверджував, що «шевченкознавство започатковано над труною Шевченка, зокрема промовою Пантелеймона Куліша», і відтоді «...ця історія стала ніби втіленим символом нації» [9, с.9]. За цей час досліджувана галузь літературознавства поділилась на вітчизняне та еміграційне шевченкознавство, які то зближувались, то кардинально розходились.

До закордонних дослідників творчості Кобзаря належить професор Кость Кисілевський, який народився 23 лютого 1890 року в с. Рошнів теперішнього Тисменицького району Івано-Франківської області. Навчався у сільській та міській школах Станіславова, закінчив їх з відзнакою. У 1908 році після випуску з гімназії вступив на філософський факультет Віденського університету, який закінчив у 1913 році, здобувши звання доктора філософії. Після військової служби в Австрії та УГА з 1916 до 1929 року працював учителем гімназії в Станіславові, пізніше в Городку біля Львова, в польських гімназіях цього міста та в українській семінарії в Рогатині до 1944 року. Між цим періодом деякий час викладав українську мову в Польським Педагогіюмі, в Педагогічному Інституті та в Університеті ім. І.Франка у Львові. Від 1944 року на еміграції був надзвичайним, а з 1959 року звичайним професором УВУ. У 1949 році переселяється до США, де організовує школу українознавства в Нью-Йорку, а пізніше Університет українознавства. З 1958 року працює також професором Українського технічно-господарського інституту. Був дійсним членом НТШ з 1932 року. Помер у 1974 році і похований у м. Ірвінгтон (США).

Наукова діяльність проф. К.Кисілевського є багатогранною. Зосереджена головню в галузі мовознавства й охоплює практично всі його аспекти. Як зауважує проф. П.Ковалів, «його перу належать праці з української діалектології, історії мови, лексикології, граматики, правопису, методики мови; йому належать численні огляди, ре-

цензії та редагування. Вивчення індоєвропейської філології дало йому достатні знання і ґрунт для дослідів на полі української філології» [8, с.9].

У «Списку важливих наукових праць, розвідок, статей, нарисів і рецензій проф. д-ра Костя Кисілевського», вміщеного у збірнику праць філологічної секції НТШ ч. 36 від 1970 року, виданого в Нью-Йорку на пошану професора, за нашими підрахунками, 19 позицій в тій чи іншій мірі пов'язані із дослідженням біографії, історії видання, мови та наукової інтерпретації творів Шевченка.

Шевченкіана проф. К.Кисілевського бере свій початок у колишньому Станиславові, де, будучи професором місцевої гімназії, він постійно виступав із доповідями на святкуванні роковин Т.Шевченка. Як засвідчує краєзнавець П.Арсенич, професор Кисілевський виступав із доповіддю у неділю 13 березня 1921 року на передмісті «Книгинин-Колонія», а також 27 березня 1922 року в залі музичного товариства ім. Монюшка [1, с.15].

Перебуваючи в еміграції в Німеччині, проф. К.Кисілевський бере участь у наукових конференціях НТШ та УВАН у Мюнхені та в Авгсбурзі, де у 1947 році виступає із науковою розвідкою «Рембрандтівські світлотіні в Шевченковій поезії», яку повністю опублікував аж у 1973 році в Римі у збірнику своїх наукових праць «Українське мовознавство в останній добі».

У цьому дослідженні автор звертає увагу на те, що Шевченко у роки навчання в академії мистецтв захоплювався творчістю голландського художника Рембрандта ван Рейна, який жив у XVII столітті, а саме його майстерністю передачі світла і тіней. Беручи до уваги текст повісті Т.Шевченка «Мандрівка з приємністю та не без моралі», проф. К.Кисілевський звертає увагу на передачу у повісті описів природи, майстерно відчуваючи гармонію барв, її асоціювання з гармонією тонів. Далі він зазначає: «Саме тоді, тобто у зрілому віці, (Шевченко) дійшов до висновку, що мистецтво сильніше впливає на душу людини, як сама природа» [5, с.125]. На основі прочитання тексту повісті «Художник» автор розвідки твердить, «що Рембрандтові мистецькі засоби були для поета, вражливого на тонкі експресії, ідеалом» [5, с.128].

Ґрунтовно досліджуючи Шевченкові поезії, листи, Щоденник, проф. К.Кисілевський зауважує, що поет, «захопившись рембрандтівськими світлотінями в рисунку й малярстві, асоціює їх у поезії в

формі контрасту, що спричинює завжди яскраве протиставлення прикмет, дій, станів, понять» [5, с.128]. Такі контрастні картини добре передано у поемах «Гайдамаки», «Княжна», «Наймичка», поезії «За сонцем хмаронька пливе». У цих творах, з одного боку, зображено «радощі, раювання, щастя, багатство; з іншого – смуток, горе, журба, сльози, нужда, убогство».

Поряд із контрастною насиченістю поезій Шевченко «засвілював залюбки свої картини», – так зауважує проф. К.Кисілевський і наводить цьому підтвердження із поезій «Причинна», «Гайдамаки», «Свято в Чигирині», «Гамалія». Мовознавець звертає увагу на детальне зображення Шевченком природних світил: сонця, місяця, зір, а також хмар, чорної землі, різних місцевостей у поемі «Сон» і на основі цього резюмує: «Стільки картинності, стільки барв, стільки динаміки в цій поемі, поруч політичного змісту» [5, с.132].

Уважно вчитуючись у поетичну творчість Т.Шевченка, проф. К.Кисілевський звертає увагу на те, що наш Кобзар був визнаним майстром автопортрету (маємо понад 30), вмів вдало переносити цю малярську техніку в ділянки лірики, тому ми можемо побачити і виокремити низку поетичних автопортретів, що пронизують його ліричні твори: від хлоп'ячого до старшого віку.

Всі наведені факти дозволили професорові висновкувати про те, що рембрандтівські світлотіні в Шевченковій поезії мають реальні основи [5, с.133].

У наступному дослідженні «Шевченкове слово» (Семантична студія), яке публікується в цьому ж збірнику, акцентується на тому, що з виходом «Кобзаря» 1840 року українське суспільство захоплювалося і його змістом, і красою слова, науковець аналізує семантичне багатство поетичної мови. Він вказує на ті складові поетової естетики, які створені «сплітом» народно-примітивних і мистецьких елементів [6, с.105]. Дослідник показує, як вміло Шевченко вплітав у канву своїх творів народнорозмовну лексику, народні вирази, що стали високомистецькими й модерними ознаками його поезії. До розвинених Шевченком стилістичних засобів мовознавець відносить народні епітети, порівняння, прикладки, часте використання пісенного паралелізму. Це дає йому підстави констатувати, що «Шевченкова естетична мова побудована подібно, як ритміка та фольклор, на сплеті народності й мистецтва вищого типу» [6, с.110].

Наступний розділ роботи К.Кисілевський присвячує аналізу семантичного наповнення у поезіях Шевченка таких понять, як «слово», «мова», «думи». Автор виокремлює у поезіях Кобзаря 7 семем, що репрезентують поняття «слово», показує, що зміст його слова залежить від художніх означень, які до нього добирає письменник. У Шевченкових поезіях слово, крім основного, ще *тихе, єдине, кротке, святе, живе, Боже, велике, нове, химерне, забуте, щире, добре, веселе слово; слово правди, слово істини; Господа слово, велике Христове слово; слово-сльози, слово-рай, слово-дума; слово – Боже кадило, Божя мова; слово, що «драгим елеєм потекло»; слово, що мати співала; слово, що про Україну сліпий старець співає* [6, с.110]. Кожне із наведених означень мовознавець ілюструє прикладами із Шевченкової поезії. Він одночасно зауважує, що у ліриці Шевченка «слово» може замінюватися поняттям «мова». Поруч із «словом і мовою» поет вживає часто «думи», – як зауважує дослідник, – «... не тільки в звичайному значенні, думки, але також у значенні українського фольклорного жанру та дає навіть зразок такої думи, що її сам написав на тлі історичної події в «Невольнику» [6, с.117].

За спостереженнями мовознавця, окремі слова в поезії Шевченка вживаються часто з одним значенням або в одній формі. До них належать батько й мати, рідше батько й ненька – 'батьки'; сирота, рідше сиротина. «Слово «сирота» у Шевченка знайшло постійне місце, очевидно тому, що й сам найкраще відчував долю цього покидька суспільства», – резюмує автор статті [6, с.120].

Проф. К.Кисілевський звертає увагу на розгортання у Шевченковій поезії семантики понять: доля, талан, недоля, а також семантичне наповнювання слова «чужина», якій у поезіях протиставляється Україна, котру він називає раєм, світом тихим, цим боком, краєм милим, безталанною вдовою, удовою убогою, ненькою, мамою, любим краєм неповинним, старою матір'ю [6, с.121].

Далі дослідник мови Шевченка наголошує на тому, що поет часто вживає говіркові слова, які побутували на Звенигородщині, з метою передачі місцевого колориту, як-от у поезіях «Причинна», «Гайдамаки», «Катерина». Поряд із цим в його поезіях багато архаїзмів із церковно-української мови, а також слів, запозичених із латинської, німецької, польської та російської мов. Усе це свідчить про багатство поетичної мови Шевченка.

Обширною є стаття проф. К.Кисілевського «Ізоглоси Звенигородщини та Шевченкова мова», яку надруковано в Наукових записках УВУ за 1961 рік. У цій розвідці зроблено комплексний аналіз особливостей південно-східного наріччя, до якого належить середньонаддніпрянський говір і говірки Звенигородщини, порівняно їх із Шевченковою мовою у творах і листах. На основі біографічних даних Тараса Шевченка, пов'язаних із Звенигородщиною, він робить висновки про те, що терени рідної землі мали безпосередній вплив на формування Шевченкової мови, а саме були добре йому знані з мандрівок до навколишніх сіл, з подорожей із батьком у Гуляй-Поле, Єлисавет, з прощі в Мотронинський монастир, де він слухав оповідання старих прочан про героїв Коліївщини. Шевченкова мова – це своєрідний феномен у зародженні та розвитку української літературної мови. Його поетичне слово діє на кожну людину, бо його зміст гуманний і революційний, а його форма це синтеза народних і мистецьких особливостей виразу.

Дослідник мови Шевченка проаналізував кореспонденційну мову поета, тобто його листування, і справедливо зауважує, що саме тут добре видно велику любов Шевченка до рідної мови, до мови простолюдя. Епістолярна спадщина поета також засвідчує, що він добре знав цю мову і вміло нею користувався і в листах, і у своїй поетичній творчості. Далі автор статті наголошує на тому, що наш Кобзар виступив проти російських критиків, які заперечували існування української мови, називаючи її наріччям, «гібридним діалектом», «небувалою мовою». Він на їхні «поради» не користувався цією мовою і співати про «Матрьошу», про «Парашу, радість нашу» та інше (саме до цього закликав його В. Белінський. – розрядка наша *Б.М.*) відповів у «Гайдамаках»: «розумне ваше слово брехнею підбите».

Далі проф. К.Кисілевський намагається на основі мовних фактів, почерпнутих із творів Шевченка, піддати сумніву думку П.Зайцева про те, що «Шевченко радів відродженню Галичини та згодився на «соборницьке» трактування ним розвитку нашої літературної мови». Для цього професор аналізує діалектні особливості двох наріч української мови: південно-східного та південно-західного на всіх мовних рівнях (у тексті вживається термін діалект у значенні «наріччя»). Мовознавець визначив 30 особливостей, які відрізняють перше наріччя від другого, і вказує на те, що саме ці прикмети становлять основу Шевченкової мови, тому вона належить до південно-східного наріччя

[3, с.24]. Звичайно, це очевидні факти, але одночасно у поетичній мові Шевченка є достатньо таких рис, що властиві й іншим говорам української мови, в тому числі й південно-західному наріччю.

Дослідник детально вивчає кожне архаїчне та фольклорне явище Шевченкової мови, виокремлює 15 ізофонем, ізоморфем та ізолексем, окреслює їх розміжні лінії, тобто подає їх ареальний опис і твердить, що «тільки вони можуть вирішувати діалектні питання в сьогочасному та вказувати на минуле» [3, с.34].

У своїх листах Шевченко вживає також багато архаїчних форм: од школи, од нас, оддам, послав, во Пітері, во Одесі (замість в Пітері, в Одесі); гордость, сліпая, дождуся отпуску тощо. Такі форми поширені і сьогодні в південно-східному наріччі, а на захід і південь від цієї ізофони йде літературне «від», яке Шевченко вживає в «пристосованих» словах: відкіля, відтіля.

Кость Кисілевський стверджує, що на Звенигородщині немає твердого [p], яке наявне у північному діалекті. Натомість виступає м'яке [p'], яке ми можемо спостерігати постійно у творах Шевченка: дрюковані, каламарь, рятувати. Аналогічні форми переважають у листуванні, хоча дослідник наводить приклади подвійного вживання [p] – [p']; дрюкують і друкують; байстрюк і байструк [3, с.25]. Діалектологи стверджують, що у середньонаддніпрянському говорі зберігаються опозиції м'яких і твердих приголосних [p] – [p'], при посиленні функціонального навантаження [p'] (*р'ама, гр'ад, гон'чар*). Тоді як тверде [p] яскраво виступає у сусідніх говорах, наприклад, у подільському, де буває тільки тверде [p], як правило, в таких словах: *бура, трасти, гарачий* і т.д. [2, с.579]. Беручи до уваги ці факти, ми вважаємо твердження Костя Кисілевського про те, що на Звенигородщині вживається тільки [p'], помилковим, оскільки сам автор наводить також приклади, де у Шевченка вживається [p] тверде.

Кость Кисілевський зауважив, що Тарас Шевченко неодноразово використовує у присвійних прикметниках закінчення -и в Н.в. мн.: *Натусини коси, Адамови діти...* Якщо порівняти із південно-західним наріччям, то, спостерігаємо таку особливість: у південно-західних діалектах зберігається етимологічне -и в Д.в. і М.в. одн. та Н.в. мн. іменників II відміни: *земли, по землі, на кони, у кінці, на поли*. Це, на думку вченого, свідчить про давніше поширення особливостей та прикмет північного та перехідного північного діалекту аж до Звенигородщини, що зумовлює певний зв'язок між мовними

особливостями двох наріч, поширених на теренах України. Досить слушним є зауваження дослідника про те, що вживання ізоморфем – ти у неозначеній формі дієслова, що характерне для південно-західних говорів, відбилося теж на батьківщині Шевченка, у творах якого бувають обидві форми, хоч переважає – ть [3, с.26].

Архаїстичними явищами називає проф. Кость Кисілевський так звані «здовжені прикметникові та займенникові форми»: *теє лихо, синєє море* («Тополя»), *чужії, злії* («Катерина»), які часто є вживаними й у листах. Вчений таке вживання наведених форм пояснює потребами ритму, стилістики, можливо, для збереження особливостей говірки, або/чи впливом фольклорної мови.

Шевченкова мова, зауважує далі дослідник, «рябіє від вживання скороченої форми на -а: зна, гуля, спита поруч з повними формами: знає, гуляє, спитає» [3, с.28]. Форми дієслів: *ходю, носю* або *ходе, носе*, які побутують у звенигородських говірках, не властиві Шевченковій мові, натомість він вживає у поезіях літературні форми.

У поле зору дослідника потрапили, окрім архаїчних форм, так звані «змішки», що ґрунтуються на законі синкретизму та аналогій, зумовлених римуванням, наприклад: *душою з душею*, бо римується з «журбою» («Думи мої»), – *зорьюю*, бо *горую* («Не молилася...») то-що; різного роду асиміляції: *подінесся* замість *подінешся*; *бацьця* замість *бачся*; слова без вставного -н-: *йде до його, за його, од їх, коло їх та ін.* Звернена увага також на те, що Шевченкова мова перенасичена пестливими словами, які слугують доказом використання письменником народної мови Звенигородщини [3, с.30–31]. У поезіях релігійного, суспільно-політичного характеру та переспівах вжито безліч церковнослов'янізмів, рідкісних слів із неусталеною тематикою [3, с.30–32].

На основі такого детального аналізу поетичної мови нашого генія проф. К.Кисілевський намагається відповісти на таке питання: чи Шевченко в своїй творчості користувався тільки народною мовою своєї вузької батьківщини; чи формував літературну мову на тлі різних говорів південно-східного і північного наріч? На той час більшість учених, таких як Ф.Жилко, П.Плющ, Л.Булаховський та інші, підтримували у своїх працях другу частину цього питання, з якою не погоджується Кость Кисілевський, наполягаючи на його першій частині, і тому у висновку твердить: «Шевченко любив свою рідну Звенигородщину, знав найкраще і цинив її мову та фольклор, все жит-

тя вживав її говірки та на її базі оформив тодішню літературну мову України» [3, с.34]. Професор П.Ковалів також підтримує цю думку дослідника: «Таке твердження, безперечно, ближче стоїть до правди, ніж голослівні твердження сучасних радянських літературознавців і мовознавців...». Кость Кисілевський цілком слушно вказав на факт, що Шевченко лише на базі говірки своєї Звенигородщини (а не всіх говірок) оформив літературну мову, тобто вніс великий вклад у формування української літературної мови [8, с.13].

На наш погляд, такі думки обох діаспорних учених дещо звучать межі Шевченкового народного слова, бо наведені у статті приклади говорять про те, що він досить добре знав народну мову не тільки рідної йому Звенигородщини, але й інших діалектних обширів. Тому, мабуть, варто прислухатись до думок тих діалектологів, які твердять, що його мова – це, в основному, синтез народної розмовної стихії всієї Середньої Наддніпрянщини, доповненої народними перлами із південно-західних говірок. Попри такі зауваги розвідка проф. К.Кисілевського і сьогодні не втратила свого значення, оскільки базується на глибинному аналізі мовної палітри нашого генія, вперше у свій час висвітлювала окремі прийоми і методи роботи митця над народним словом.

7 березня 1964 року проф. К.Кисілевський виголосив доповідь на науковій конференції НТШ у США «Шевченко-лірик», у якій він поділяє всю творчість поета на такі «розвоєві доби»: I – 1837 до 1842 р.; II – 1843 до половини 1847 р.; III – на засланні від червня 1847 до 1850 р.; IV – 1857 до 1861 р., і зауважує, що «упродовж тих діб лірична вдача Шевченка розвивалась ступенево й досягла свого завершення в невольничій поезії» [7, с.76]. Дослідник звертає увагу на ті основні чинники, які живили ліричну вдачу поета, впливали на мотиви ранньої творчості Кобзаря. Опираючись на думки таких знаних дослідників творчості Шевченка, як Є.Маланюк, П.Зайцев, Б.Навроцький, Ф.Колесса, аналізуючи поезію письменника, проф. К.Кисілевський відзначає: «В усій Шевченковій ліриці завважуємо певне ступенювання від юної до зрілої напруги вислову, від безсилля, покори супроти Долі, від романтичної кволости та почуття «всесвітнього болю» – до могутнього зриву й бунту реалізму, який згодом зрівноважується» [7, с.77].

Відповідно до такої умовної схеми дослідник розглядає ранні твори митця і вказує на те, що письменник у них на самому початку

ніби виправдовується перед читачем за те, що співає й плаче замість того, щоб показати велич козацької слави. З часом ці мотиви змінюються, наприклад, в поезії «На вічну пам'ять Котляревському», де закріплюється вже тема патріотизму, величі України, але в інших творах проявляється «спочуття» до нещасних рабів, до бездолених дівчат України, для яких він пише ці пісні ніжної любови [7, с.78].

Шевченко і надалі «взорувався на українській народній баладі та пісенній традиції, а теми брав з української народної поезії і послуговувався народним віршем та ритмом» [7, с.78]. Дослідник відзначає, що Шевченко, як і Гайне, розвинув жанр балади до найвищого ступеня розвитку.

Щире захоплення народною піснею, танцем, музикою дозволило поету створити тип народного співця, якого він втілює в образі «Перебенді», а «вісім поезій (збірка «Кобзар» – 1840 р. – М.Б.), перетоплених на горнилі Шевченкової лірики, очарували всіх читачів. Куліш, Квітка, Гребінка, Костомаров були захоплені «Кобзарем», а прості люди плакали, слухаючи та читаючи вірші про Україну, наче Євангелію Правди» [7, с.80].

Після видання «Кобзаря» вийшли «Гайдамаки», «Гамалія», в яких поет досяг вершин поетичного натхнення. Ці твори «стали предвісниками нового напрямку в літературі, а саме модернізму, основного на спочуттях до трагізму людини, доведеної до розпачу, побудованого на мистецьких настроях і переживаннях» [7, с.80].

Другий розділ статті присвячений аналізу суспільно-політичних подій, що відбувалися в Україні періоду 1843–1847 років і «попередили Шевченкову збірку поезій «Три літа», яка була надрукована в повному «Кобзарі» В.Доманицького в 1907 р.

Учений зауважує, що наскрізним мотивом ліричних поезій, які ввійшли до збірки, є намагання поета на руїнах Січі, Суботова, Чигирини піднімати малосвідомих, розбуджувати любов до України, вчити й приготувати низи, роздмухувати навіть ту невеличку, зацілілу іскру свідомості серед верхівки, кликати, благати «п'ятнувати, впоювати національні гордощі й віру у воскресіння» [7, с.87]. Нова Україна, що визволена з кайданів неволі, стає метою творчого піднесення поета, а думки про неї перебувають всюди, де він буває.

Справедливо зауважує дослідник про те, що найвище у цьому циклі поезій стоїть політична поема «Сон». «То вулкан чуття, акт обвинувачення проти царату, проти злочинів за Петра, Катерини, Ми-

коли. Як патріот, поет відчув найглибше страждання за націю і в 7 картинах розкрив дійсний стан режиму та основ, на яких він тримався, а зобразив їх так, як ніхто досі» [7, с.88]. За цією поезією появляється «Кавказ» як вираз бунту проти насильства, обману, душогубства. Поет пророкує перемогу правди в боротьбі і закликає українців: «Борітеся, поборете!» Підсилюються ці заклики також у «Посланні...» і до нього найкраще підходить «Заповіт», твердить учений. В останній поезії, що є «найвищим зовом поета: поховати його в центрі України над Дніпром, щоб його могила була завжди пригадкою, що треба скинути кайдани хоч би кривавим шляхом, що треба будувати нову сім'ю, вільну Україну» [7, с.89].

Нова доба в ліричній творчості починається із поезій, що написані у казематі та в засланні. Це цілий ряд поезій, що своєю чуттєвою глибиною відзначають ліричні настрої поета в неволі, збагачують і характеризують поета-лірика. Зі зміною становища поета з виходом на волю змінюються його ліричні настрої. Це добре продемонстровано в поемі «Неофіти», «Марія», ліричному циклі «Доля», «Муза», «Слава». Він творить у цей період також ліричні повісті «Художник», «Мандрівка з приємністю та не без моралі», що наповнена його власними переживаннями мистецьких пейзажів.

Проф. К.Кисілевський звертає увагу на те, що досліджувати почуття краси у Шевченковій душі потрібно також крізь призму психологічної науки. Такий аналіз властивий праці С.Балея «З психології творчості Шевченка» та І.Франка «Із секретів поетичної творчості». «Стилістична сторінка Шевченкової лірики», – зауважує вчений, – а також «чудові метафори, порівняння, форма народної поезії в коломиїці, шумці, колядці та ритм ямба, а то й силабічний козацький вірш, стосування малярського елемента в поетичних картинах, особливо для виразу світлотіней, як у Рембрандта, – все те свідчить про ніжну душевну структуру нашого поета» [7, с.93].

Цікавою також є стаття проф. К.Кисілевського «Правописні системи трьох перших видань «Кобзаря», яка надрукована у 176 т. ЗНТШ, що виданий за кордоном на вшанування 100-річчя смерті Т.Шевченка в 1962 р. Вчений подає хронологію та історію видання «Кобзаря» 1840, 1844, 1860 років, які перевіряв сам Шевченко. У такій же послідовності він описує також історію перевидання цих трьох поетичних збірок у ХХ столітті і зазначає, що в усіх цих виданнях «Кобзаря» «застосовано фонетичний правопис, оснований у двох пер-

ших виданнях на оригінальному Шевченковому принципі, а в третьому на т. зв. «кулішівці», що її автор придумав і виложив у «Записках о южной Руси» [4, с.203].

Дослідник звертає увагу на те, що Шевченкова система передає звучання голосних і приголосних «горожанською азбукою», яка оформилася з кирилиці у XVIII ст., її ще називали «гражданкою». Ця система була недосконалою, бо написання багатьох літер не мали «устійливих» літературних норм, і ряд письменників, в тому числі і Шевченко, зберігаючи традиції кирилиці, вводили одночасно «деякі новості та деякі ухили від головної тенденції зберігати народність мови у формі» [4, с.203]. Шевченко не пішов за системою М.Максимовича, але прийняв норми Котляревського і Павловського, які відбивали фонетичні засоби гражданки. Саме на Шевченкове позначення окремих голосних і приголосних звуків звертає увагу дослідник. У третьому розділі К.Кисілевський подає особливості «кулішівки», якою надруковано «Кобзарь» 1860 р., а також наводить наочні порівняння передачі одних і тих же фонетичних особливостей у двох виданнях.

Ми проаналізували тільки ті праці вченого, які стали нам доступні. Значна їх кількість знаходиться у закордонних виданнях або є рукописами. Однак навіть такий короткий аналіз шевченківських студій проф. К.Кисілевського свідчить про його вдумливе прочитання кожного рядка творів славетного Кобзаря. Окремі праці віддзеркалюють нові аспекти і нові моменти пізнання Шевченкового слова, є незаангажованими канонами радянського літературознавства, бо творилися вони у вільному світі. Вважаємо, що це ім'я слід вписати у когорту відомих шевченкознавців та довідкові видання, які висвітлюють історію шевченкознавства.

1. *Арсенич П.* Тарас Шевченко і Прикарпаття. З історії вшанування / П. Арсенич // Галичина. – № 14–15 (4767–4768). – 30 січня 2014 р. – С. 15.
2. *Гриценко П.* Середньонадніпряньський говір / П. Гриценко // Українська мова: Енциклопедія. – К. : Українська енциклопедія, 2004. – С. 579–581.
3. *Кисілевський К.* Ізоглоси Звенигородщини і Шевченкова мова / К. Кисілевський // Наукові записки УВУ. – Число 4–5. – Мюнхен, 1961. – С. 20–35.
4. *Кисілевський К.* Правописні системи трьох перших видань «Кобзаря» / К.Кисілевський // Тарас Шевченко: збірник світового конгресу укр. вільної науки для вшанування сторіччя смерті патрона НТШ. – Нью-Йорк ; Париж ; Торонто, 1962. – Т. 176. – С. 202–208.

5. *Кисілевський К.* Рембрандтівські світлотіні в Шевченковій поезії / К. Кисілевський // Проф. Кость Кисілевський. Українське мовознавство в останній добі (Філологічні праці). – Рим, 1973. – С. 125–133.
6. *Кисілевський К.* Шевченкове слово (Семантичні студії) / К. Кисілевський // Проф. Кость Кисілевський. Українське мовознавство в останній добі (Філологічні праці). – Рим, 1973. – С. 103–124.
7. *Кисілевський К.* Шевченко – лірик / К. Кисілевський // Шевченко і ми: збірник філологічної секції для відзначення 150-річчя з дня народження патрона НТШ. – Нью-Йорк ; Париж ; Торонто, 1965. – Т. 31. – С. 76–96.
8. *Ковалів П.* Професор доктор Кость Кисілевський та його наукова діяльність / П. Ковалів // Записки НТШ. Збірник праць на пошану проф. д-ра Костя Кисілевського. – Ч. 36. – Нью-Йорк, 1970. – С. 8–19.
9. *Шевельов Ю.* Слово на відкритті Шостої Шевченкознавчої Конференції / Ю. Шевельов // Записки НТШ. Філологічна секція. Світи Тараса Шевченка: збірник статей до 185-річчя з дня народження поета. – Т. II. – Нью-Йорк ; Львів, 2001.

ПОЛЬСЬКОМОВНІ ПЕРЕКЛАДИ ВЛАДИСЛАВА СИРОКОМЛІ ТА ПЬОТРА КУПРИСЯ ПОЕЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА: КУЛЬТУРОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ

Тема, пов'язана з творчістю Шевченка, у польському літературознавстві була оприявленою завжди. Достатньо згадати діяльність Гвідона Баттаглі («Taras Szewczenko, życie i pisma jego»), Павла Зайцева («Szewczenko i Polacy») чи Єжего Єнджеєвича («Nose ukraińskie albo rodowód geniusza»). Додаймо тут і монументальну працю – шістнадцятитомне видання Шевченка, яке підготував Український Науковий Інститут у Варшаві у тридцятих роках (перед війною вдалося видати 13 томів). Трохи згодом багато робіт на тему творчості поета вийшло з-під пера Стефана Козака («Polacy i Ukraińcy», «Українська змова і месіанізм») та Володимира Мокрого («Literatura i myśl filozoficzno-religijna ukraińskiego romantyzmu. Szewczenko, Kostomarov, Szaszkiewicz»).

Польські шанувальники літератури також мали можливість ознайомитись з перекладами творів українського поета. Перші переклади авторства Леонарда Совіньського з'явилися ще за життя поета у 1860 році. Як написав Хорхе Луїс Борхес, «жодна проблема так тісно не пов'язана з літературою та її скромною таємницею, як питання

перекладу» [5, с.32] Упродовж наступних років до поезії Шевченка зверталися такі знамениті творці, як Владислав Сирокомля, Лео Белмонт, Юліан Есмонд, Станіслав Грудзінський, Ярослав Івашкевич, Юзеф Лободовський, Владзімеж Слободнік, Казімеж Вежинський, Чеслав Ястжембець-Козловський, Тадеуш Голендер, Тадеуш Хрусьцьєлевський, Анна Камінська і багато інших. Що важливо, польською мовою перекладали її також українські письменники, а саме Богдан Лепкий та Сидір Твердохліб.

У цій праці ми перш за все сконцентруємось на культурному аспекті перекладів Тараса Шевченка. Адже, торкаючись культурного перекладу, спочатку необхідно з'ясувати його місце у літературі в цілому та вплив на формування культури. Як вважає К. Леві-Строс, центром культури є мова та пов'язаний з нею спосіб сприйняття світу, оцінок та відчуттів. А що може краще від поезії зобразити це поєднання? Як пише Д. Урбанек, «мову можна [...] розуміти як культуру (або, принаймні, як її ядро) за принципом: частина замість цілого, далі – як засіб опису (метамова) культури або як одну з багатьох знакових систем, що функціонує в рамках культури, можна визнавати мову та культуру як два окремих явища. В останньому випадку переклад як універсальна діяльність на мовних кодах, що переносить значення з Т до Т за допомогою того, що іноді образно називають «мовною трансформацією» [25, с.159]. Тож з культурознавчої точки зору нас будуть цікавити передовсім ті аспекти мови, які безпосередньо впливають на спосіб утворення та сприйняття тексту, що його читаємо. Отже, важливі також так звані культурні фільтри, щоб показати роботу Дж. Хауса, С. Хервея, Д. Катана. Йдеться про спосіб сприйняття світу та його оцінки, маючи на увазі також когнітивні, суспільні та культурні відмінності. У своїй праці Д. Урбанек здебільшого сконцентровується на двох перекладах: найдавнішому і найновішому, себто Владислава Сирокомлі та Пьотра Куприся. На чільне місце ставить перші переклади поезії загалом, на друге – дослівність та точність.

Владислав Сирокомля (Людвіг Владислав Франтишек Кондратович) жив у першій половині XIX ст. (помер у 1862 р.) – відомий польський поет. У своїх художніх творах він охоче посилався на сільську, народну поезію, писав вірші у жанрі стилізованого фольку. Закінчивши домініканську школу в Несвіжі та Новогрудку, працював у маєтку Ядзівілів. Він не тільки у своїй творчості, але й у повсякденному жит-

ті захищав інтереси селян, зокрема, був прихильником селянської емансипації. За патріотичне ставлення його ув'язнила російська влада. Окрім творення своєї поезії, він займався перекладами як з німецької, російської, української, так і латинської мови.

Великою популярністю користувались переклади Владислава Сирокомлі. Про це свідчить той факт, що впродовж перших двадцяти років вони з'являлись аж три рази (в 1863 році у Вільносі, в 1872 – у Варшаві, а в 1883 – у Львові), а в наступних роках увійшли до тому перекладів.

Іншою, аніж Владислав Сирокомля, життєвою дорогою йшов Пьотр Купрись. Завдяки йому ми нарешті дочекалися першого польського перекладу, по суті, всієї поезії Тараса Шевченка. Вона містить 260 творів, до складу яких входять вірші, поеми, балади. Автор цих перекладів майже все своє життя перебував у польсько-українському середовищі. Для народженого біля Кодня на Підляшші поета, який в 1937–1947 роках жив на Волині, українська мова, здається, не мала таємниць. Його життєвий шлях весь час вів через захоплення східно-слов'янською літературою і культурою. Скінчивши русистику в Ягеллонському університеті, навчав російської мови у школах, потім був лектором на Познанській політехніці, а врешті став викладачем Академії у Любліні. Окрім дидактичної праці, багато часу присвячував власній творчості та перекладом. Варто пам'ятати, що, окрім віршів Шевченка, перекладав також твори Івана Франка, Лесі Українки, а з сучасних українських поетів – Романа Лубківського та Миколу Вінграновського. Епохальним досягненням також є його переклад польською мовою «Енеїди» Івана Котларевського. Свої переклади Пьотр Купрись друкував, між іншим, в «Українському Календарі» і «Нашій Kulturі». Як згадує його приятель Юзеф Колодій, «Пьотр Купрись жив цією працею щоденно, навіть під час наших зустрічей за кавою чи чаєм [...] намагався говорити віршем, а з собою весь час носив вірші обох поетів [Шевченка і Котларевського]. Творам, які хотів подати польським читачам, присвятив щонайменше двадцять років свого життя. Уміло, професійно займався літературною діяльністю. І за це ми йому вдячні» [21, с.21].

Поставивши перед собою завдання перекласти всю поезію Т. Шевченка, Пьотр Купрись відтак задекларував перед собою велику мету. П. Зайцев у статті «Про переклади Шевченка на польську мову» пише про складність перекладу, яка виникає через те, що Шевченко

дуже часто користується засобами української народної поезики і «магії мови». Саме ці елементи роблять поезію Шевченка послом іншої, ніж рідної польському читачеві культури, змушують реципієнта до зміни інтелектуальних горизонтів.

Переклад, який вимагає від одержувача зміни горизонтів, Л.Венуті називає «відчужуючим», тобто таким, який не намагається будь-якою ціною прийняти появу іншої культури у «родинній домівці», показує відмінність культури, з якою маємо справу. Як пише Л.Венуті, «відчужені переклади, які повністю прозорі і які відкидають поточність на користь більш гетерогенної суміші дискурсів, є відповідно упередженими у своїй інтерпретації іноземного тексту [як опановуючи переклади], але помітно обношуються зі своїм упередженням замість того, щоб його приховувати» [6, с.34].

Варто придивитися, як справляються з цими проблемами Владислав Сирокомля і Пьотр Купрись. У вірші «Перебендя» у перекладі Сирокомлі читаємо: «Perebendia stary, ślepy, / Jego dobrze znają stepy, / Bo się dziad ten wszędzie włóczy, / I przy kobzie pieśni mruczy [...] / To o Czułym dumkę grzmoce, / To Turkawkę zaturkoce, / Wśród dziewczęcej pohulanki, / Śpiewa Hryca lub Wiosnianki». А у Куприся: «Perebendia stary, ślepy, / Kto go nie zna wkoło? / On powszedy wciąż kuśtyka, / Gra na kobzie w siołach [...] / Gdy zaśpiewa coś o Czułym, / Na Horlicę zbacza; / Z dziewczętami na wygonie / Hrycia i wiosniankę».

Перед кожним перекладачем поезії під час праці над текстом стоїть завдання знайти власні вирішення і власну дорогу. Як сказав Збігнєв Дмитроца, поезія є загарбницькою коханкою та суворо карає за зраду. Щоб додержуватися риму та індивідуального характеру, потрібні певні зміни стилю, заміни одних словосполучень іншими, побудова інших стилістичних конструкцій, скорочення чи заміна думок, повторення чи додавання якихось елементів. Пьотр Купрись охоче використовував ці засоби. У презентованому перекладі читаємо: «Słońce grzeje, wietrzyk wieje / Z pola na dolinę, / Ponad wodą zgina z wierzbą / Czerwoną kalinę; / Na kalinie puste gniazdko / Kołysze w rowiewie – / A gdzież podział się zeń słowik? / Nie pytaj, bo nie wiem».

Трохи по-іншому до цього питання підходив Владислав Сирокомля. П. Зайцев писав: «Сирокомля рідко дотримується ритму оригіналу. З задоволенням змінює – і це без явної необхідності – зміст твору: додає своє власне бачення, з легкістю відкидає поетичні образи оригіналу, навіть тоді, коли вони мають важливе значення для худож-

ньої концепції Шевченка. У нього вірш легкий та мелодійний, але цим не перекривається втрата колориту та тону поезії Шевченка» [9, с.365]. У праці перекладача необхідне чітке розуміння контексту, відчуття душі даного висловлення, щоб якомога вдаліше передати його зміст у поєднанні з традицією української культури. Пьотр Купрись виявив винятковий талант в описі краєвидів, їх динаміки, настрою з характерним українським фольклорним уявленням.

Спроба залишитися вірним текстові оригіналу, без втрати властивої віршу рими завжди є викликом для перекладача, особливо коли він поінтерпретує видатний твір. Як справився з цим завданням Пьотр Купрись, може зілюструвати наступний фрагмент: «Wietrze bystry, wietrze bystry! / Wciąż z morzem rozmawiasz. / Więc je obudź, z nim się pobaw, / Spytaj sine żwawiej. / Ono wie to, gdzie mój mój miły, / Bo go wciąż nosiło. / Ono powie, morze sine, / Gdzie też go ukryło. / Gdy miłego utopiło – / Rozbij morze sine». Владислав Сирокомля пропонує: «Bujny wietrze! Tchnieniem bożem, / Ty poruszasz morskie siły, / Rozbudź fale, zagraj z morzem. / I zapytaj, gdzie mój miły? / Miał do lubej wrócić wkrótce, / Miał powrócić z piękną chwałą, / Morze jego wiozło w łódce, / Musi wiedzieć, gdzie podziało; / Gdy lubego utopiło!». В оригіналі натомість читаємо: «Вітре буйний, вітре буйний! / Ти з морем говориш. / Збуди його, заграй ти з ним, / Спитай sine море».

Переклад Пьотра Куприся, здається, зосереджений насамперед на відповідності з оригіналом, такому уявленні дійсності, яке дозволить читачеві чітко спроектувати собі можливі варіанти думок, які виникають у свідомості дівчини. Версія Владислава Сирокомлі значно поетичніша. У його перекладі вона повинна впливати перш за все на емоції, що допоможе зрозуміти очікувану ситуацію коханого дівчини, її вагання та трепет серця.

Згідно з романтичним сприйняттям, відчуття є найважливішим досвідом особистості, формуючим, сказати б, не тільки її внутрішній, але й зовнішній світ.

Обидва перекладачі прагнули донести різні відтінки та емоції сприйняття світу, надто помітно присутнього в українській культурі, не тільки її меланхолію, але й усю гаму відчуттів, пов'язаних з козацтвом та його спогадами. Не слід забувати, що козак був найважливішим літературним героєм польсько-українського пограниччя у першій половині ХІХ століття. Обидва народи у своїй історіографії досягали міфологізації його дій, надали йому характеристик, які у цей

період були найбільш бажаними. На початку ХІХ століття період козацтва виріс до рівня символіки. Виразно присутнє було бажання повернутись у ті часи, що читається як туга за величчю обох народів. Перед перекладачами постало дуже важливе завдання показати нащадкам, яку роль вона, така символіка, відіграла у культурі епохи романтизму. У перекладі вірша «Тарасова ніч» читаємо: «Kozak gra w kobzę i słowem gwarzy, / Jak się Moskale, Lachy, Tatarzy, / Bili z Kozactwem, jak siła cała, / Tu się w pobliżu rankiem zbierała, / Jak Kozakowi gdy w boju padnie, / Żółtą mogiłę sypano ładnie». Пьотр Купрись: «Gra im kobziarz, wyśpiewuje, / Przemawia słowami / Jak się Moskwa, Horda, Lachy / Bili z Kozakami; / Jak zbierała się gromada / W niedzielę raniutko; / Jak Kozaka pochowano / W lesie zieloniutkim».

З одного боку, переклад частини віршів Шевченка полегшує той факт, що деякі характеристики козаків є спільними для літератури польської та української. Письменники найчастіше зображують їх як воїнів, які захищають кордон від нападу турків і татар, а значить, потоку іноземної віри. Ми бачимо багато визначень про козака як військового: лицаря, воїна Січі, задніпровського солдата, січового вершника, степову кінноту, реєстрову їзду, запорізького отамана, січового козака, кошового отамана.

З іншого боку, однак, треба пам'ятати, що, розглядаючи переклад у культурознавчому аспекті, необхідно також звернути увагу на його інтертекстуальність. Введений у 1967 році Юлією Крістевою, а виведений з праць М. Бахтіна про діалогічність літературного висловлювання, термін є надзвичайно важливим елементом не тільки у літературних дослідженнях, а й у перекладознавстві. Як пише А. Майкевич, «попередники цієї нової дисципліни – Роберт де Богранд і Дресслер, сприймають інтертекстуальність як один з текстових критеріїв, що відноситься до чинників, які роблять розуміння висловлювання «залежним від знання іншого або інших уже відомих раніше текстів». [17, с.122]. Згідно з цим визначенням, тексти перекладів Сирокомлі та Куприся необхідно розглядати в інтертекстуальному контексті. Насправді йдеться про відношення між оригіналом та його перекладом. Як зауважує далі дослідниця, «онтологічною властивістю перекладу є бачення свого оригіналу» [17, с.123]. І тут справа вже значно ускладнюється, тому що читачі віршів Шевченка у Польщі ставляться до текстів іонаціональної культури зовсім інакше, аніж в Україні. Тому

перекладач повинен зважати на ці елементи з обох груп, що дозволяють чи полегшують розуміти даний твір.

Тепер придивимось до різних видів інтертекстуального бачення, користуючись досягненнями у цьому таких дослідників, як Генрик Маркевич, Міхал Гловінський, Генрик Нич. З одного боку, вони виділяють групу бачень класичної літератури (а тому таких робіт, які повинні бути відомі всім представникам певної нації), а з іншого – групу текстів, які становлять собою контекст самого оригіналу. Адже і польська романтична література, і українське романтичне письменство керувались перш за все народною творчістю. Згадаймо хоча б працю «Про історичне значення російської народної поезії», у якій Микола Костомаров показує роль народної поезії як історичного джерела. Автор звертає увагу, що пісні не є хронікою дня, котра описує послідовні події; у колі їх інтересів знаходиться тільки те, що по-особливому вразило людей, які брали у цьому участь. Це також не є об'єктивне оповідання: чим віддаленішого минулого це стосується, тим більше появляється у ньому легендарних елементів. Відновлюючи історію, романтики концентрувалися насамперед на її духовних аспектах та тісно пов'язаних з ними міфах, котрі придумали люди, міфах, які є унікальними. Костомаров писав: «народна пісня має пріоритет перед усією поезією; пісня виражає невисловлені почуття, зворушує душу [...], пісня виражає сутність [нації. – *К.Я-К.*]» [14, с.10]. За цей час важливого значення набула концепція історії (представлена в думках та народних піснях) як життєвої та правдивої. Тут треба назвати прізвища І.Срезневського, І.Кульжинського, М.Максимовича або М.Шашкевича, Я.Головацького, І.Вагилевича.

Польські читачі творів Тараса Шевченка знають передовсім тексти інших художників слова, захоплювались степовими героями. Для прикладу, згадаємо тут Т.Заборовського, А.Мальчевського, С.Гощинського, Й.Б.Залеського, М.Чайковського, З.Фіша, А.Грозу, Т.Падуру, Г.Жевуського, М.Грабовського, Ю.Словацького та інших. Джерелом натхнення насамперед були думи та історичні пісні. Як пише Стефан Козак, «завдяки сильним емоційним первісткам героїзму, ліризму та рефлексивності ця поезія з легкістю піддавалась романтизму, [...] майже самостійно формувалась в концепцію патріотичної та моральної поезії, у своєрідну версію романтичної естетики» [12, с.35]. Фігура козака у польській літературі все частіше ставала більш міфологічною, аніж історичною, а на перший план висувався

зв'язок з польською культурою. По-іншому це виглядало в українській літературі, для якої козак був перш за все захисником українського духу. В оспіваних народом героях, які мають бути взірцем для нащадків, в образах козаків українські письменники XIX століття шукали взірець свободи, героїзму. Вони мали закоренитися на степовій землі, а своїм життям підтвердити унікальність проникного українського духу. Звідси зустрічаються такі визначення, як січове дитя, дитя Запоріжжя, кошове дитя, кошова дівтора, степова дівтора, дитина степу та пустелі, син степу або степовий вихованець.

В обох літературах зустрічаємо міфічного козака як романтичного героя, якому притаманні мужність, звитяга, прихильність до незайманого степового пейзажу і т. д. Однак значення цього образу виходить далеко за рамки цієї барвистої стилізації. Автори обох країн були в цілковитому захопленні від майстерності відтворення через козаків держави в державі. Поляки вбачали у ньому можливість відновити незалежність у Польщі, а українці – здобути незалежність. Тому характерні відмінності: у польській літературі важливою функцією козака є роль лицаря – захисника Кресів. Натомість українські творці трактують козацтво як предтечу української держави, а козака як гордий символ незалежності. Для одних та інших, однак, часи розквіту козацтва були синонімом золотого віку. Тут же нам допоможуть окреслити це запропоновані Морісом Хальбваксом соціальні структури пам'яті, тому що вищезазначені особливості козаків у разі опису та оцінки окремих подій чи громадських рухів підлягають значній поляризації. Наприклад, козака-гайдамаку поляки вважають зрадником – ворогом батьківщини, а для українців він є втіленням борця за свободу. Достатньо згадати для цього, з одного боку, твори Ю.Словацького («Срібний сон Саломеї», «Беньовський»), С.Гощинського («Замок Каньовський») або З.Фіша («Зося Житковицьна»), з іншого – «Гайдамаки» Т.Шевченка.

Потрібно пам'ятати, що переклад є одним із видів зв'язку, особливим випадком акту спілкування. Він передбачає інтерпретацію знаків однієї мови через знаки іншої. Тому кожен перекладач стикається з проблемою інтерпретації тексту, що інотрансформується. Перекладач повинен врахувати елементи обох груп, які дозволяють та полегшують зрозуміти даний твір. Під час перекладу його автор мусить входити у діалог з текстом. Джозеф Козак пише: «З досвіду, перекладача від «звичайного» читача відрізняє те, що, формулюючи

переклад, він ставить себе на місце Бартовської денотації, яка є останньою конотацією – нині широко застосованою: відтоді переклад буде функціонувати у мові перекладача як текст оригіналу, що підлягає прочитанню та літературній критиці [16, с.128]. Отже, перекладач накладає на текст оригіналу матрицю, яка у сприйнятті читача зливається з авторським текстом. Форма, якої набуде доповнення перекладача, залежить тільки від нього самого. Тоді як одержувач, як правило, цього не усвідомлюючи, буде сприймати це, як невід’ємну частину твору. Тут ми маємо справу з актом герменевтики у розумінні Гадамера, а значить повністю відкритим для інтерпретації сенсом передачі змісту [пор. 16, 6, 6, 23]. Доречно зазначити, що Арне Мелберг всіляко стверджує, що «мімікрії можна дати визначення, таке, як надати голосу іншим чи іншому; здатність поета говорити іншим голосом»; в акті перекладу «мімік приречений бути чимось або кимось іншим, а не собою. Слово «Я» змушене у той же час шукати себе/своє «Я» у комусь іншому, а пошук цей відбувається у спосіб міметичний, шляхом наслідування» [17, с.29].

Владислав Сирокомля та Пьотр Купрись у своїх перекладах поезій Тараса Шевченка впливають на потік трактування творів українського автора як своєрідного елемента міжкультурного спілкування, як місце, де необхідно допомогти читачеві зустрітися з реальністю іншої культури, вийти за межі власних моделей мислення та приміряти «взуття іншого». Як пише Д. Урбанек, «переклад як міжкультурне спілкування дозволяє розглядати тексти у формі одного з рядів сенсотворних джерел. Те, як буде розумітися кінцевий варіант тексту, залежить від «прихованих» вимірів культури. Новий текст, створений у процесі перекладу, читатимуть за допомогою іншої картини або моделі світу (переданої через вихідну відмінність). Це є своєрідним фільтром сприйняття. Тому основною функцією перекладача залишається все ж таки посередництво, [25, с.163]. Купрись намагався зберегти максимальну схожість з текстом оригіналу Т.Шевченка, Сирокомля, навпаки, відступаючи від тексту, всіляко прагнув якомога точніше передати приховані у вірші почуття та емоції. Жоден з цих методів не передає досконалим способом генія творів Тараса Шевченка, не відображає також у повній мірі контексти української культури. Для читача, який не знає української мови, важливою є передовсім спроба зустрітись з духовною спадщиною сусідів.

1. *Balcerzan E.* Tłumaczenie poetyckie wśród kontekstów historyczno-literackich // Prace z poetyki – R.M. Majenowa, J. Sławiński. – Wrocław, 1968. – C. 223.
2. *Battaglia G.* Taras Szewczenko, życie i pism jego. – Lwów, 1881. – 122 c.
3. *Bednarczyk A.* Kulturowe aspekty przekładu literackiego. – Katowice, 2002 – 183 c.
4. *Bednarczyk A.* Wybory translatorskie. Modyfikacje tekstu literackiego w przekładzie i kontekst asocjacyjny. – Łódź, 1999 – 248 c.
5. *Borges J.* W dialogu, Gliwice, 2007. – 381 c.
6. *Yenuti L.* The Translator's Invisibility. A History of Translation. – London – New York, 1995. – 319 c.
7. Współczesne teorie przekładu: antologia / red. *P. Bukowski, M. Heydel* – Kraków, 2009. – 483 c.
8. *Jędrzejewicz J.* Noce ukraińskie albo rodowód geniusza. – Warszawa, 1972 – 620 c.
9. *Zajcew P.* O przekładach Szewczenki na język polski [y:] *Szewczenko T* Poezje. – Warszawa, 1936. – S. 361–371.
10. *Kozak S.* Polacy i Ukraińcy. W kręgu myśli i kultury pogranicza. Epoka romantyzmu. – Warszawa, 2005. – 306 c.
11. *Kozak S.* Українська змова і месіанізм : Кирило-Мефодіївське Братство / С. Козак ; пер. з пол. і ред. М. Лесюк. – Івано-Франківськ, 2004. – 253 c.
12. *Kozak S.* U źródeł romantyzmu i nowożytnej myśli społecznej na Ukrainie. – Wrocław, 1978. – 145 c.
13. Komparatystyka literacka a przekład / red. *P. Fast, K. Żemła*. – Katowice: 2000. – 183 c.
14. *Костомаров М.* Слов'янська міфологія. Вибрані праці з фольклористики й літературознавства / М. Костомаров. – К., 1994. – С. 249.
15. *Krysztofiak M.* Przekład literacki we współczesnej translatoryce. – Poznań, 1996. – 203 c.
16. *Lewicki R.*, Obcość w odbiorze przekładu. – Lublin : Wydaw. UMCS, 2000. – 176 c.
17. *Majkiewicz A.*, Intertekstualność jako nowe (stare) wyzwanie w teorii i praktyce przekładu literackiego, Rocznik Przekładoznawczy 5 (2009). – S. 121–132.
18. *Melberg A.* Teorie mimesis, tłum. J. Balbierz, Kraków : Universitas 2002 – 238 c.
19. *Mokry Wl.* Literatura i myśl filozoficzno-religijna ukraińskiego romantyzmu. Szewczenko, Kostomarov, Szaszkiewicz. – Kraków, 1996 – 211 c.
20. *Шевченко Т. Г.* Повне зібрання творів : у 12 т. / Т. Г. Шевченко ; редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. – К. : Наук. думка, 2001.
21. *Szewczenko T.* Kobziarz – tłum. P. Kupryś. – Lublin, 2008. – C. 745.
22. *Szewczenko T.* Kobzarz – tłum. W. Syrukomla. – Wilno, 1863. – C. 120.
23. *Steiner. G.*, Po wieży Babel: problemy iczyka i przekładu. – Kraków : 2000 – 685 c.
24. Translatoryka. Modele – koncepcje – analizy pod red/ *S. Gruczy, A. Marchwiński, M. Płużyczki* – Warszawa 2010 – 449 c.
25. *Urbanek D/* Tłumaczenie jako komunikacja interkulturowa [y:] Translatoryka. Modele – koncepcje – analizy – red *S. Grucza, A. Marchwiński, M. Płużyczka*.

**ТВОРЧІСТЬ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА
В КОМПАРАТИВІСТСЬКИХ ВИМІРАХ**

ТИПОЛОГІЯ НАЦІОСОФІЇ: ВИРАЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ІМПЕРАТИВУ В ТАРАСА ШЕВЧЕНКА ТА ХОРВАТСЬКИХ ПОЕТІВ

Проблема поглибленого пізнання хорватської літератури для постколоніального українського літературознавства залишається вельми актуальним завданням. Однак, окрім спорадичного доробку класиків, декількох малоформатних праць сучасних учених та дещо застарілої монографії Павла Рудякова [5], ширших, а головне, систематично організованих досліджень явно бракує. І це прикро та нелогічно, оскільки йдеться про налагодження повнокровного духовного діалогу із давнім та дружнім слов'янським народом, культурно та генетичне спорідненим з українцями, історія якого, за слухними словами Джуро Відмаровича, «бере свої витoki на широких просторах України» [1, с.15].

Предметом нашої уваги у цій пропедевтичній студії буде простеження типології вираження націософських (тобто базованих на філософії національної ідеї) концептів у творчості найбільшого українського поета, загально визнаного генія Тараса Шевченка та хорватських поетів. Здійснюватиметься це простеження в типологічному ключі на основі стрижневої націософської ідеї в культурному бутті та ментальності кожного народу – національного імперативу. З іншого боку, тут цілком можливим було б використання й контактного компаративного підходу, оскільки між двома націями (особливо у ХІХ ст.) існувала традиція культурно-літературних та суспільно-політичних взаємин, свідченням чому, наприклад, може бути і зацікавлення поезією Т.Шевченка. Як зазначають дослідники, «в останній чверті минулого (ХІХ. – П.І.) століття твори Т. Шевченка були широко відомі в Хорватії завдяки перекладам А. Харамбашича, а також російським, сербським, німецьким джерелам. Ці твори оцінювалися прогресивними хорватськими літераторами як визначні досягнення світової літератури, про що свідчать статті Ф.Рачкого, Ч.Брагалі, В.Ковачевича. Перенесена в інонаціональне середовище творча спадщина українського поета завдяки своєму величезному ідейно-естетичному потенціалу здійснила на це середовище помітний вплив. Його наслідки виявились у творчій практиці провідних хорватських поетів тієї епохи – Аугуста Харамбашича і Сільвіє Страхимира Краньчевича» [5, с.36]. Тобто не надто помилилось, коли припусти-

мо, що Т.Шевченко з другої половини ХІХ ст. так чи інакше увійшов у духовно-естетичну традицію хорватів.

Корисною з епістемологічної точки зору видається попередня теоретико-практична конкретизація *національного імперативу* як базового спекулятивного елемента системи будь-якої національної культури, елемента, що має культуруносна, культурутворчі та культуруінтерпретуючі потенції. Взагалі сам термін «імператив» походить від латинського слова *imperativus* – владний. Найбільше поширення в гносеологічному дискурсі отримав, мабуть, під впливом популярності ідеалістичної філософії Іммануїла Канта, в етиці котрого центральне місце займала відома формула категоричного імперативу: дій так, щоб максима твоєї волі могла стати моральним законом для всіх.

Поняття національного імперативу доцільно витлумачувати, усвідомлюючи, що він є категоричним наказом в межах не суто етичного, а загальнонаціонального мислення. У цій своїй функції *національний імператив детермінує постання національно-екзистенціальної методології* як природного (іманентного) для будь-якої незмаргіналізованої особистості способу мислення: «У творчості Шевченка закодована і потребує лише логічного перекодування, наукової експлікації довершена національно-екзистенціальна методологія мислення, тобто мислення в категоріях захисту, розвитку і процвітання нації, особистого і суспільного чину в ім'я її свободи й утвердження» [4, с.122].

Так увиразнюється методологічна роль імперативу взагалі та національного імперативу зокрема. *Імператив постає водночас й основною регулятивною ідеєю (чи принципом) мислення, й основним (системотворчим) елементом світоглядної бази індивіда.*

Український національний імператив (у межах української культури Нового часу) сформульований (щоправда, не в дискурсивно-логічній, а в художній формі) основоположником національно-екзистенціальної методології Тарасом Шевченком. І тут цікавим у методологічному сенсі феноменом постає «Кобзар», який найбільш чітко і масштабно *вчить мислити в національних категоріях та екзистенціалах* (висловлюючись у термінології Мартіна Гайдеггера [8]), формуючи тим самим новий тип української людини («шевченківської», на думку низки етнопсихологів). Саме це усвідомлення допомагає Іванові Франкові у 1906 році не лише критикувати суспільно-політичні погляди М.Драгоманова в однойменній статті, а й конкретизувати

власне (як «галицьке») розуміння та значення Т.Шевченка як «речника національних ідей, як поета, що обняв душею всю Україну, оживив її минувшину і п'ятнував тих, що мучили й мучать її» [7, с.425]. (З іншого боку, у такий герменевтично-націологічний спосіб можемо по-новому обґрунтувати герменевтичну, гносеологічну, виховну, людино- і націотворчу та ін. споріднені функції художньої літератури.)

Характерно, що сам національний імператив у Т.Шевченка постає виразно структурованим явищем. Можемо виділити цілу низку його конститутивних елементів, котрі корелюють із відповідними аспектами національного буття (як і гайдеггерівського «тут-буття» чи «присутності»). При цьому варто враховувати, що наказовість тієї чи іншої методологеми не завжди виражається лінгвістичним імперативом – наказовим способом дієслова чи спонукальним реченням. Тут основне ідейне навантаження переноситься зі сфер форми та змісту безпосередньо у герменевтичну сферу смислу: яке призначення в *сенсі* культивування національного способу мислення має та чи інша вербально-ейдологічна структура?

Розглянемо тепер декілька прикладів із «Кобзаря» (переважно це форми свідомості максимально близького до автора ліричного героя), що стосуються різних національно-імперативних моментів із одночасними типологічними паралелями у хорватській поезії різних періодів, різних стилів і жанрів.

На початку поеми «Катерина» ліричний герой Т.Шевченка висловлюється в найбільш особистісному, здавалося б, непідвладному жодному колективному контексту, *інтимно-моральному* сенсі. Але виявляється, що все не зовсім так, що порушення традиційної моралі призводить до особистісної, родинної, зрештою, національної трагедії, тому –

*Кохайтеся, чорнобриві,
Та не з москалями,
Бо москалі – чужі люде,
Роблять лихо з вами* [9, с.30].

У поезії Івана Толя «Anima Croatom» цей аспект виражено у дещо іншому вимірі. Тут витлумачується душа Хорватії, сутність буття кожного хорвата, його «хорватство», що має визначальний, сакральний, імперативний характер для існування хорватської людини: «Я – єдина, / якої не забувають: / заповідь і заповіт, знак покоління / і Амін» [2, с.355–357]. І серед важливих складових цієї душі, складових оприсутненої Батьківщини – ірраціональних «яви і мрії», «ба-

жання», опорних екзистенціалів, землі, моря, мови та ін. – важливе місце займає інтимний аспект – кохання. Саме про нього йдеться уже в першій строфі твору:

*Я – кохання твоє: твоя дівчина
І наречена, і вірна дружина твоя.*

Величезне значення для збереження національної ідентичності народу, особливо поневоленого, бездержавного, відіграє рідна мова. Не випадково у поемі-посланії «І мертвим, і живим, і ненарожденим...», що має експліцитно виражений, всуціль імперативний характер, Т. Шевченко виділяє мовний аспект, звертаючись до змаргіналізованих земляків, малоросів, та відверто іронізуючи з показного слов'янофільського поліглотства:

*...І в слов'янофіли
Так і претесь... І всі мови
Слав'янського люду –
Всі знаєте. А свої
Дасьбі... Колись будем
І по-своєму глаголать,
Як німець покаже
Та до того історію
Нашу нам розкаже... [9, с.252]*

Представник градищанських хорватів – хорватської меншини в сучасній Австрії – поет Анді Новосел у верлібрі «Старий дід» теж боронить рідну мову, але використовує для цього інший модус іронії. Тут спостерігаємо утвердження рідномовної свідомості не через наступальну сатиру, а через сумовитий, гіркий роздум на основі анти тези: цивілізаційний, австрійсько-державний прогрес і зникнення, через забуття мови, хорватської етнічної самобутності:

*старий дід
і стара бабуся
говорили трьома
мовами
 батько і мати
 говорять
 двома мовами –
 але хорваською
 тихо і потайки*

*донька і син
говорять лише*

*однією державною
німецькою мовою
і політики наші
та діловоди їхні
стверджують
це прогрес [2, с.297]*

У поемі «Кавказ» Т.Шевченка віднаходимо *релігійний* (християнський) імператив, що художньо утверджує природну для українця віру у торжество християнської ідеї. Саме ця органічна для української психіки віра стає могутнім джерелом для національної мобілізації та опору окупантам. І ліричний герой Кобзаря, і узагальнений тип українця в його поезії – це завжди і передусім християнська людина:

*Ми віруєм Твоїй силі
І духу живому!
Встане правда! встане воля!
І Тобі одному
Помоляться всі язики
Вовіки і віки [9, с.246].*

У «Молитві проти турків» хорватського поета Марка Марулича віднаходимо такий самий тип органічного поєднання національної ідеї (конкретизованої в ідеї національно-визвольної боротьби проти турецької окупації) та християнської віри. Віра для протагоніста стає одним із стрижневих елементів хорватської самості:

*Для вірних християн та краще вже не жить,
Ніж шанувать Коран, як бусурман велить [2, с.21].*

У наступних творах Т.Шевченка, – «Згадайте, братія моя... і «Мені однаково, чи буду...» – виразно звучать імперативи *суспільно-громадянського* змісту, у яких відбувається суто націоналістичне, якщо врахувати націологічні дослідження, розширення поняття патріотизму: любити свою Батьківщину замало, слід бути відповідальним за неї перед Богом і нащадками:

*...Любітеся, брати мої,
Україну любіте,
І за неї, безталанну,
Господа моліте [9, с.6].*

А також:

*Та неоднаково мені,
Як Україну злії люде
Присплять, лукаві, і в огні*

*Її, окраденую, збудять...
Ох, не однаково мені [9, с.8].*

При цьому можна помітити типологічну суголосність. В інвективно-сатиричному творі хорватського поета XVI ст. Марина Кабоги «Пісня про динар», спрямованого проти захланних «панів», «багатого бидла», зустрічаємо рядки викривального соціального змісту, що для поневоленого народу мають також і виразний національний сенс: «Правдою торгують, кривду засівають, / Бідака ж не чують, бідака ж не знають» [2, с.37]. Ці слова прямо перегукуються із шевченківським висміюванням-засудженням у вступі до «Послання» нелюдської поведінки змаргіналізованої панівної верстви України у XIX ст.: «...Кайданами міняються, / Правдою торгують. (...) / Людей запрягають / В тяжкі ярма. Орють лихо, / Лихом засівають...» [9, с.250]. У сучасного хорватського поета Дубравко Хорватича теж звучить мотив засудження продажних владних лжепатріотів-демагогів, фактично, новітніх внутрішніх окупантів – «імітаторів нищої любові», та культивування щирого вболівання і відповідальності перед рідною землею:

*Стережися земле моя тих що кожного дня
про тебе горляють в промовах порожніх
що клянуться в любові до тебе а народ твій
вважають отарою
тих що говорять Хорватія а думають тільки про себе
та про фірми свої що на всіх континентах
та про владу свою про своє дармоїдство*

Воїнський імператив вельми близький для художнього мислення протагоністів Т.Шевченка, який дає численні зображення воїнів-українців, «лицарів»: давніх русичів, козаків, гайдамаків та ін. Не випадково, що окремі рядки «Кобзаря» перетворюються на наказове гасло національно-визвольної боротьби, як у «Кавказі»: «Борітеся – поборете!». Одним із зразкових типів українського воїна-визволителя та провідника націоналістичного чину стає лідер Коліївщини, уманський сотник Іван Гонта, якого поет справедливо апологізує в інвективі «Холодний яр», утверджуючи тим самим у мисленні читача ідеали справедливої (бо «за святую правду-волю») війни:

*За святую правду-волю
Розбойник не стане,
Не розкує закований
У ваші кайдани
Народ темний, не заріже*

*Лукавого сина,
Не розіб'є живе серце
За свою країну [9, 257]*

Класичний ейдологічний зразок воїна-хорвата, що не втратив своєї актуальності і в подальші часи, дав у XVI ст. Мавро Ветранович в поезії «Галіон». У цьому творі глорифіковано знаменитий дубровницький флот та його «матросів відважних», – «синів свободи», що «вмирають як герої», – захисників рідного краю від зазіхань турків та венеціанців. У такий спосіб хорватським письменником імперативно утверджується ідеал буття відважного воїна-захисника:

*І за їх відвагу нині
В будь-якій чужій країні
Дубровчан хоробрих знають,
Королі їх поважають.
І нема морів закритих
Для матросів знаменитих.
Борознять повсюдно води
Кораблі синів свободи,
Що прославлені і грізні,
Вірні вірі і вітчизні.
У чужім і ріднім краї
Знають їх і прославляють.
І Венеції пихатій
Залишається – зітхати [2, 31–33].*

У «Заповіті» Т. Шевченка маємо *політико-емансипаційний* (визвольний) наказ, наказ основоположний для кожного поневоленого народу. І тут не важливо, спрямований він проти зовнішнього (чужоземного) чи внутрішнього (свого) окупанта. І не важливо також – ідеться про імперські «кайдани» суто політичні, соціально-економічні чи духовні (культурні):

*Поховайте та вставайте,
Кайдани порвіте
І вражою злою кров'ю
Волю окропіте [9, с.268].*

Знаменитий хорватський бароковий автор Іван Гундулич, котрий, серед іншого, оспівав героїзм українських козаків та гетьмана Сагайдачного під Хотиним у поемі «Осман», в іншому своєму творі відверто зорієнтовує свідомість читача на пріоритетність свободи в

бутті людини та народу. Причому ідеться саме про колективне, загальнонаціональне визволення:

*Свободо! Все варто віддати за тебе,
Для нас ти, як мати, як помисел неба.
Ти нашої зброї примножуєш славу,
Квітчаєш собою всю нашу Дубраву.
І срібло, і золото, і блага народу,
Все варто віддати за тебе, свободо [2, с.55].*

У вищезгаданому «Посланії» одним із найбільш важливих структурних елементів національного імперативу стає аспект *державницький*. Тільки національна держава, органічні переваги якої так чітко окреслили Макіавеллі та, особливо, Гердер і Фіхте, повноцінно і на всіх рівнях захищає націю та її буття, тільки у цій символічній «своїй хаті», у цьому колективному прихистку народ стає справжнім повновладним господарем своєї долі на своїй власній землі, стає посправжньому вільним:

*Подивіться на рай тихий,
На свою країну,
Полюбіте щирим серцем
Велику руїну,
Розкуйтеся, братайтеся,
У чужому краю
Не шукайте, не питайте
Того, що немає
І на небі, а не тільки
На чужому полі.
В своїй хаті своя й правда,
І сила, і воля [9, с.250].*

Ренесансний хорватський поет Ганібал Луцич утверджує ідею національної державності через похвалу Дубровнику, як осередкові «правди», «добра» і «щастя». Дубровник стає особливим топосом – символом «державності», втіленням національних чеснот, «твердинею»-охоронцем народної свободи:

*Дубровнику, дивись, пильнуй свої кордони,
Щоб вчасно підвестись і стати на оборону.
Мій Боже, з висоти поглянь на мій Дубровник,
Побачиш розум ти і громадян достойних.
Хоч ворог наш не спить – а пам'ятати треба –
Вичікуючи мить для нападу на тебе.*

*Та страху град не зна, до відсічі готовий,
І правдою міцна державності основа [2, с.45].*

І цей ряд можна продовжувати, доповнюючи новими моментами (скажімо, історіософськими, соціальними чи сімейно-побутовими), що увиразнюють парадигмальні для кожної культури аспекти і національного імперативу, і культивованого ним національного мислення. Однак ідейним знаменником усіх окреслених моментів може бути висловлювання ліричного героя зі «Сну» («Гори мої високії...»), котре варто вважати найбільш загальним художнім формулюванням Шевченкового національного імперативу:

*...Я Богу помолюсь...
Я так її, я так люблю
Мою Україну убогу,
Що проклену святого Бога,
За неї душу погублю! [9, с.30].*

Вищий ступінь духовної самопосвяти (для глибоко віруючого християнина!) годі собі уявити. Саме ця націоцентрична (в іншій термінології – націоналістична) позиція ліричного героя стає архетипальним зразком для наслідування й у сфері практичної суспільної діяльності, й у сфері мислення українця. З іншого боку, зацитований уривок, що своєрідно підсумовує всі інші наказові аспекти, максимально узгоджується з логічним перекодуванням, яке можна виснувати з цілого «Кобзаря» і яке є базовим (аксіальним) для всіх інших моделювань національного імперативу: *все, що йде на користь нації і не суперечить християнству – добро, все те, що шкодить нації і християнству – зло.*

Так чи інакше, більшою чи меншою мірою культивування національно-екзистенціального мислення, базованого на національному імперативі, можемо простежити в сучасників та наступників Кобзаря (іноді у формах, аж надто віддалених від основного – Шевченкового – зразка) – П.Куліша, М.Костомарова, Марко Вовчок, М.Драгоманова, І.Нечуя-Левицького, О.Кониського, Б.Грінченка, Т.Зіньківського, А.Кримського та ін. Однак найбільше значення на межі ХІХ–ХХ століть, очевидно, мало творче використання Шевченкових ідей-імперативів Іваном Франком, а трохи згодом – Лесею Українкою.

І тут доречно підкреслити роль І.Франка. Саме цей письменник та мислитель дає нам цілу низку логічних, дискурсивних формулювань національного імперативу (див. хоча б роботи: «Одвертай лист до галицької української молодезі», «Що таке поступ?», «Суспільно-

політичні погляди М. Драгоманова», «Семітизм і антисемітизм у Галичині» та ін.). Серед них віднаходимо блискучу формулу національного категоричного наказу, що немов підсумовує художні та логічні виклади, у статті «Поза межами можливого»: «Все, що йде поза рами нації, се або фарисейство людей, що інтернаціональними ідеалами раді би прикрити свої змагання до панування одної нації над другою, або хоробливий сентименталізм фантастів, що раді би широкими «вселюдськими» фразами покрити своє духове відчуження від рідної нації» [6, 284].

Численні зразки загального художнього вираження національного наказу можемо також спостерегти і в хорватській поезії. Наприклад, в епічній поемі поета і католицького священика Юрія Бараківича (1548–1628) «Віла слов'янка» експліцитно виявляється настанова кожному хорватові – усвідомлення синівського обов'язку супроти батьківщини як онтологічно-екзистенціальної «матері»:

*Як вірний нащадок, повинен по праву
Ти рідного граду підтримувати славу.
Усе про дідищу повинен ти знати,
Для тебе вітчизна єдина, як мати.
Для неї всі суцї працюємо плідно,
Вона, всеплодюща, дорожча, ніж рідна [2, с.49].*

Схоже експресивне вираження всеохопної владності батьківщини як рідної «землі» над душею людини віднаходимо і в мисленні протагоніста Дубравко Хорватича: «*Навіть якби і хотів, то не зміг би я, земле моя, / відректись від пилинки твоєї найменшої*» («Не можу відректися від тебе, земле» [2, с.231]. Інший хорватський поет ХХ ст. Стєпо Мійович Кочан для вираження всезагальної владності національного в індивідуальному та колективному бутті людини звертається (через пряму цитату) у вірші «Думи мої» до однойменного твору Т. Шевченка, утверджуючи самодостатність і самобутність рідного народу: «*Нас своє лиш непокоїть, / і своє ми захищаєм, / як вони, в своєму краї...*» [2, с.251].

Здійснене нами коротке аспектальне окреслення поняття національного імперативу та з'ясування характерних теоретичних аспектів вираження національного імперативу в межах поетичних досвідів Т. Шевченка та низки хорватських поетів, звичайно ж, не вичерпує поставленої проблеми. Однак навіть ця неповна студія дозволяє не лише вивчати поезію вказаних авторів на герменевтично глибшому сенсовому рівні. Вона дозволяє також уже в інших роботах вийти на

важливі теоретико-методологічні питання, що стоять перед пост-імперським українським та хорватським літературознавствами, зокрема допомагають знаходити та використовувати продуктивні методологічні ідеї, іманентні вітчизняній літературній культурі. Однією з таких ідей, безумовно, є категорія національного імперативу як домінанти національно-екзистенціального, націософського чи, в термінології онтологічних герменевтів, «буттєво-історичного» мислення. Зрештою, сподіваємось, що наша пропедевтична студія допоможе в актуалізації культурно-літературного та суспільно-політичного діалогу двох, перефразовуючи Мирослава Гроха, не зовсім «малих народів Європи» [10], а також сприятиме в налагодженні більш тісних та ґрунтовних, базованих на міцному духовно-історичному фундаменті контактів у межах того світу, котрий історики здавен називають Sclavinia [3, с.179] – землею слов'ян.

1. *Відмарович Дж.* Подорож у поезію хорватів // Диво першого: Сторінки хорватської поезії / Дж. Відмарович ; упоряд., передм. та пер. з хорв. Л. Талалая, вступ. сл. Д. Відмаровича. – К. : Голов. спеціаліз. ред. літ. мовами, нац. меншин України, 2000. – С. 13–16.
2. Диво першого: Сторінки хорватської поезії / упоряд., передм. та пер. з хорв. Л. Талалая, вступ. сл. Д. Відмаровича. – К. : Голов. спеціаліз. ред. літ. мовами, нац. меншин України, 2000. – 373 с.
3. *Девис.* История Европы / Девис ; пер. с англ. Т. Б. Менский. – М. : ООО «Издательство АСТ», ООО «Транзиткнига», 2004. – 943 с.
4. *Іванишин В.* Нація. Державність. Націоналізм / В. Іванишин. – Дрогобич : ВФ «Відродження», 1992. – 178 с.
5. *Рудяков П. М.* Українсько-хорватські літературні взаємини в ХІХ–ХХ ст. / П. М. Рудяков. – К. : Наук. думка, 1987. – 136 с.
6. *Франко І.* Поза межами можливого // Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – К. : Наук. думка, 1986. – Т. 45. – С. 276–285.
7. *Франко І.* Суспільно-політичні погляди М. Драгоманова // Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – К. : Наук. думка, 1986. – Т. 45. – С. 423–439.
8. *Хайдеггер М.* Бытие и время / М. Хайдеггер; пер. с нем. В. В. Бибихина. – Харьков : «Фолио», 2003. – 503 с.
9. *Шевченко Т. Г.* Повне зібрання творів : у 12 т. / Т. Г. Шевченко. – К. : Наук. думка, 1989–1990. – Т. 1. – 528 с.; Т. 2. – 592 с.
10. *Hroch M.* Małe narody Europy / Przekład Grażyna Pańko. – Wrocław ; Warszawa ; Kraków : Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 2003. – 168 s.

ТАРАС ШЕВЧЕНКО ТА ЮЛІУШ СЛОВАЦЬКИЙ

Юліуш Словацький належить до грона найзначніших, широко-відомих поетів, творчість яких є предметом наукового інтересу вже не одного покоління дослідників. Індивідуальний образ поета нерідко зіставляється з характером його літературної спадщини. Це стосується також і питання, яке нас цікавить, а саме – українського контексту у творчості автора «Мазепи». Можна без перебільшення сказати, що виділена літературною критикою «українська школа» в польській літературі періоду романтизму, найвидатнішим представником якої був Юліуш Словацький, є ключовою проблемою всебічного наукового дослідження як для польських, так і для українських літературознавців.

Ми не маємо на меті повністю осягнути цей непересічний доробок, однак необхідно на його основі зробити далекосяжні висновки і припущення. Найважливіше, мабуть, те, що поетове зачарування Україною, поширюваний у різний спосіб образ «романтичної України», багатий на символи, картини, описи і міфи, виростає з глибин романтичної свідомості.

Серед численних заяв і декларацій перших молодих ентузіастів і натхненників романтизму у Польщі найпереконливіше прозвучав заклик Казимира Бродзинського, якого називали «Іоанном Хрестителем» польського романтизму:

*Na czyjej ziemi, z jakim ludem żyjesz razem,
Takiego twoje pienia niech będą obrazem,
Niechaj inni śpiewają arkadyjskie gaje,
Krwawe brzegi Skamandru i Saturna kraje.*

Наведені тут слова найвидатнішого польського послідовника Гердера не лише свідчать про його рішучу романтичну свідомість і романтичний стиль, але й провіщають новий, відкритий погляд на явище польсько-українського культурного пограниччя, який впливає з романтичного розуміння історії, спільної культурної спадщини, а також шанобливого ставлення до народності, зокрема, до української народної епіки – історичних пісень і дум.

Тогочасне стихійне, невпинно зростаюче зацікавлення культурним багатством України було одним із вирішальних чинників у формуванні нації, новітньої свідомості, романтичного стилю і моди, культурної своєрідності, а передусім – образу «романтичної України», яка виграла культурним розмаїттям, багатством глибоких але-

горій, символів, образів і міфів, симбіозом сходу і заходу, а також була багата на «джерела поезії» та героїко-визвольні традиції, які так захоплювали романтиків:

*Tam na kurhanach posepne lirniki
Siedzą i grają dumy dawnych czasów.
Dumy wychodzą na rozległe pola,
Wpadają smutne w szum dębowych lasów;
I stamtąd znowu, jak harfy Eola,
Zmieszane z szumem liścianych hałasów
Wychodzą na step, a ludzka niedola
Leci, wichrami płaczącymi wiana,
lakby nie ludzi ustami śpiewana.*

Процитований фрагмент взято із поеми-шедевра Юліуша Словацького «Беньовський», адже вона найкраще ілюструє попередні міркування та є гарним уведенням до основної ідейної проблематики романтизму і ключем до романтичного українофільства. Це ключ, який відкриває нам не той сентиментально-сільський образ України, до змалювання якого зверталися найчастіше, але передусім образ України символічної і трагічної. А тому це є образ, у якому відбивається найглибший сенс її історії і водночас найважливіші суспільні, політичні, релігійні та екзистенційно-філософські проблеми, які хвилювали людей тієї епохи. Можна сказати, що Словацький одночасно із Тарасом Шевченком став творцем, який порушив головні українські питання, а також був виразником мрій і стану свідомості українців.

Я свідомий того, що це звучить, може, трохи перебільшено, але все ж Юліуш Словацький у «Беньовському», а особливо у «Срібному сні Саломеї», постає перед нами як особа, акт відмови від шляхетських традицій, атрибутів, характеру і ментальності якої став конструктивним актом пошуку польсько-українського порозуміння і згоди. Звідси використання образу українського пророка, який, подібно до Словацького, у погляді на події шукає широкої історичної перспективи, яку поцінувала, зокрема, і романтична історіософія. Маючи подібне підґрунтя, обидва творці розуміли сенс історії як звершення свободи. Тож невтомно черпали символи і міфи з української історії та народної міфології. Адже не випадково вільний козак, навіть більше, козаччина – це символ історії, яка звершується саме у такий спосіб. Проілюструємо це строфою одного з ранніх творів Тараса Шевченка «Іван Підкова»:

*Було колись – в Україні
Ревіли гармати;
Було колись – запорожці
Вміли панувати.
Панували, добували
І славу, і волю;
Минулося – осталися
Могили на полі.*

Цікаво, що і Юліуш Словацький у своєму ранньому вірші «Думка українська» (1826) приходиться до подібного висновку. Його роздуми над долею козаччини здаються більш особистісними і менш драматичними, однак закладений у них історіософський сенс найкраще передає такий фрагмент:

*Ruńko! biedny, nieszczęśliwy,
W złej rodzileś się godzinie;
Jak bluszcz dziki w Ukrainie,
Gdy wśród polnej błysnie niwy,
Bez podpory w stepach ginie:
Lub go słońca skwar wypali,
Lub, gdy wzrośnie, gdy zakwitnie,
To go z trawą kosa wytnie,
Lub z podporą wiatr obali.*

Наведені рядки розкривають сенс минулої козацької слави, сили і волі, які так надихали романтиків, дають змогу також побачити можливості романтизму, а зокрема, романтичного історизму, сповненого символів, легенд і міфів, у пробудженні історичних уявлень і розвитку інтелектуального життя, яке вивільняло вітальні сили народу, засвідчуючи його життєвість і вольнолюбиві прагнення. Як Шевченко, так і Словацький були глибоко переконані, що повної свободи особистості не можна здобути без здобуття незалежності як загальної, так і національної. Це основна ідея романтичної історіософії, яка формувала духовний образ епохи. Звичайно ж, така історіософія *volens nolens* видобувала з національної історії те, що було почесне, героїчне, позначене величию предків і славою. Треба пам'ятати, що таку історичну традицію, на рівних правах із культурною спадщиною, мовною і етнічною єдністю, трактували як чинники возз'єднуючі, інтегруючі народ, позбавлений незалежності.

Цю особливість романтичного універсалізму презентує творчість як Тараса Шевченка, так і Юліуша Словацького. Адже, окрім

цитованої «Думки української», поет у ранній період своєї творчості написав кілька творів, побудованих на модних тоді орієнтальних та історичних мотивах, популяризованих Байроном і Міцкевичем («Чернець», «Араб», «Ламбро» та ін.), серед яких вирізняються українською тематикою «Ян Білецький» та «Змія». Перший твір – це ніби наслідування «Марії» Мальчевського, з тією лише різницею, що роль тла тут виконує Сенявський замок, а в центрі сюжету – конфлікт магната (Сенявського) і шляхти (Білецького, потурченого шляхтича) за часів Баторія. У поемі «Змія», написаній за мотивами української думи про Самійла Кішку, чуємо відлуння давніх морських козацьких традицій – походів на відомих човнах-чайках по Дніпру через Босфор до Царгорода.

Цей козацький гетьман з поетичного «роману» Словацького, змальований на зразок героя українських дум і байронівських героїв, – вигадана постать і, як аналогічний український герой Гамалія з твору Шевченка, під тим же гаслом веде боротьбу із силами султана; він гине в нерівній боротьбі і, як постать валленродична, на відміну від Гамалії, проходить різними шляхами долі, що мало вирішальний вплив на характер і значення поеми Словацького.

Незважаючи на це, важко не помітити подібностей і збігів у деяких партіях «Змії» і «Гамалії». Наведемо рядки з козацької пісні, яка є своєрідною апострофою до твору Шевченка:

*Гай, гай! море, грай,
Реві, скелі ламай!
Поїдемо в гості.
У туркені в кишені
Таляри, дукати.
Не кишені трусить,
їдем різать, палить,
Братів визволяти!
(...)
Пливуть собі, співаючи,
Море вітер чує;
Попереду Гамалія
Байдаком керує.*

У Словацького цей фрагмент значно розширений, але вже початок оповіді вказує на те, що український поет міг читати поему Словацького (як і твори інших поетів «української школи» завдяки своїм

польським друзям) і не лишився до неї байдужим. Порівняймо такі рядки:

*No, daleko Czarne morze,
Cdzie się czajki kąpią w pianach,
Palmy zamki na Bosforze,
Jako trzciny na limanach.*

(...)

Szumcie, czajki! Szumcie, fale!

Ho! Kozak panem

Błękitnej fali

(...)

Dla Turków niesie podarek,

Dwa dział ze spisu i sto janczarek

У цих висловлюваннях героя «Змії» вчувається рішучий козацький тон, весь твір просякнутий морським, піратським духом, свободою, козацьким завзяттям і фантазією, а також атмосферою козацьких боїв із турками, які яскраво відображені в історичних думках і козацьких піснях (наприклад, про Федора Безродного, про Самійла Кішку) і які надихали Словацького та Шевченка.

Наведені вище міркування щодо мислення в душі ідеї історизму та романтичного українофільства за посередництвом молодого польського поета переконують, що Словацький з честю виконав сміливий намір закладення – вже у початковий період творчості – підвалин будівлі «романтичної України». Він буде зводити і збагачувати цю прекрасну будівлю на наступному етапі новими творами, такими, як «Вацлав», «Мазепа», а передусім «Король-Дух», «Беньовський», «Срібний сон Саломеї». У двох останніх митець проводить ґрунтовну переоцінку ідей і суспільних переконань, наближається до історіософських конструкцій політичного і містичного характеру, викриває зухвальство і наслідки безправ'я, а також зосереджується на боротьбі свободи з деспотизмом, щоб зрозуміти сенс історії і свою епоху, щоб проникнути у причини розквіту і занепаду нації:

No zobaczysz twarz błękitną

A nie strachem śmierci błądą,

No rozporzesz przed gromadą / rozedrzesz na dwie szmaty:

Taj poznasz, że ja chłop z chaty,

A nie tchórz na dokumentach.

Процитований монолог Семенка, виголошений перед стратою, має сенс ширший і глибший. Адже поряд із протестом проти сус-

пільного упослідження, яке так болісно відчував наш герой, ми бачимо гайдамацького ватажка з яскраво вираженою українською свідомістю: це козак, отже, вільна людина, патріот, мужній воїн, а не «дворовий козачок», «ляший слуга», який покійно зносить зневагу та гноблення. Семенко – це символ козацького ватажка, виразник національно-визвольних традицій і прагнень українського народу, тож не випадково Юліуш Словацький показує в окремих сценах драми, як гайдамацький бунт, – підкреслює Адріан Хермінський, – «перетворюється на розпачливу боротьбу-самооборону українського селянства з чужими польськими шляхетськими завойовниками».

Історики літератури неодноразово підкреслювали, що в оцінці Коліївщини Юліуш Словацький – як щирий і послідовний романтик – стояв на незалежницько-демократичних позиціях, що завдяки цьому зміг поглянути на Уманську трагедію з української точки зору, у чому наблизився до суджень, висловлених Тарасом Шевченком у «Гайдамаках». Є багато спільного у творах Словацького і Шевченка. Я не мав на меті досліджувати це питання; якщо звернутися до найновішої літератури, присвяченої творчості Словацького, то Станіслав Маковський здійснив цікавий науковий аналіз цих спорідненостей у праці «Гайдамаки» Тараса Шевченка і «Срібний сон Саломеї» Юліуша Словацького. Зацікавлених відсилаю до цієї публікації, проте, аби засвідчити тут наявність згаданої проблематики, хочу навести одне міркування вченого: «У обох авторів ми помічаємо вибір схожої історичної ситуації: Шевченко співає думу на могилах гетьманської і гайдамацької України; Словацький розігрує свою драму на полях битви, вкритих людськими трупами і пройнятих неминучою загибеллю шляхетської Польщі. Однак інтерпретації цих ситуацій – різні: Шевченко говорить про непотрібність, безплідність гайдамацького подвигу, оскільки Україна полягла в руїнах і замовкла, про Коліївщину забули. Словацький, натомість, переконаний, що пролита обома сторонами кров є свого роду жертвою, що страждання, які ведуть до смерті, – історично необхідні: адже в майбутньому вони стануть фундаментом відродження обох, але вже незалежних народів».

Залишаючись у рамках вищезгаданих тверджень, хочу зауважити, що змальована на тлі історії Уманська трагедія давала тогочасним читачам – дає і по сьогодні – величезну порцію поезії такої інтенсивності та сили вираження, яка струмує зі сторінок античних трагедій і

драм Шекспіра. Як і в згаданих драмах, змальований кривавий польсько-український конфлікт став своєрідним стимулом до національної дискусії, виконував також роль суспільної терапії, яка не присипляє і не згладжує конфліктів, але, власне, завдяки яскравій драматизації схиляє до роздумів над ключовим для обох народів питанням – їхнім «бути чи не бути»:

*Отаке-то було лихо
По всій Україні!
Гірше пекла... А за віщо,
За що люде гинуть?
Того ж батька, такі ж діти, –
Жити б та брататься.
Ні, не вміли, не хотіли,
Треба роз'єднатися!
Треба крові, брата крові,
Бо заздро, що в брата
Є в коморі і на дворі,
І весело в хаті!
«Уб'єм брата! спалим хату!» –
Сказали, і сталось.
Все б, здається; ні, на кару
Сироти остались.
В сльозах росли та й вирости;
Замучені руки
Розв'язались – і кров за кров.
І муки за муки!*

Звичайно ж, «Гайдамаки» Шевченка і «Срібний сон Саломеї» Словацького – це два найзначніші літературні твори, які піднімають проблему польсько-українських стосунків у момент історичного зламу. Обидва романтики свою позицію щодо основного питання ґрунтували на історичних передумовах, тому не випадково обидва тексти трактуються часом як своєрідне двоголосся, яке віщує про спільні польсько-українські дороги і бездоріжжя. Утім, незважаючи на подібності, паралельні мотиви і взаємозалежності, є, однак, у творах багато істотних відмінностей і розбіжностей, тому не підлягає сумніву, що їх треба розглядати як дві відмінні візії тих самих подій.

Зацікавлених я відсилаю до текстів і до літератури з теми, але в цьому місці задля нагадування хотілося б підкреслити, що порушений Словацьким і Шевченком історичний польсько-український конфлікт має вимір багаторівневий і глибоке історіософське підґрунтя. Ясна

річ, що їхні уявлення про історію обох народів йшли в руслі романтичної історіософії, яка надавала перевагу національно-патріотичній, незалежницькій проблематиці та тяжіла до сасгит.

Тут ми торкаємося надзвичайно цікавого питання – переходу від історії до історіософії, сповненої елементів містики та космогонії. Обидва романтики, створюючи історіософський дискурс, свідомо стають на шлях міфотворчих перевтілень, зводячи майстерно витканий сакральний простір, в якому зберігається пам'ять предків, усе багатство національних традицій, з одного боку, а з другого – розігрується сучасне «дійство» народу, який, окрилений романтичною ідеєю незалежності, прагне відродити своє незалежне життя. Звідси – використання концепції втілення, часте звертання до образу пророків, а також використання елементів «святих» текстів для творення власних конструкцій:

*Розбійники, людоїди
Правду поборони.
Осміяли твою славу,
І силу, і волю.
Земля плаче у кайданах,
Як за дітьми мати.
Нема кому розкувати,
Одностайне стати
За Євангеліє правди...*

Така бурхлива реакція Шевченка на деспотизм приводить на думку «Плач Єремії», але набагато важливіше те, що, як і Словацький, поет представляв ту школу мислення, яка робить спроби розв'язання універсальних питань, звертаючись до двох великих ідей, що керують перебігом історії, – свободи і деспотизму.

Це спостереження, здається, є своєрідною об'єднуючою ланкою між історичним мисленням романтиків та історіософією, яка звертається до символів, міфів, а також до «потаємних механізмів» історії. Цю роль у творі Словацького виконує міфічний Вернигора, постать, пісні й віщування якого відкривають таємниці історії України, засвідчують безсенсовність польсько-українських воєн. Незважаючи на те, що він є українським віщуном, Вернигора виступає як апостол поєднання двох ворожих народів, більше того – саме завдяки йому, його віщим пісням Польща зведеться на ноги. Представлена тут сакральна візія пісні свідчить про те, що вона є знаряддям, яке реалізує віщування Вернигори, а також символом великої сили «пісенної України»,

що сягає своїми коренями міфічного Бояна і його безсмертної ліри. Вернигора – це повноправний спадкоємець цієї магічної ліри, яка є символом втілення духу в історичний процес.

Створюючи образ віщуна у своїй драмі, – хоча поет по-різному представив Вернигору у «Срібному сні Саломеї» та у Беньовському, – Словацький не лише черпав з відомих йому версій пророцтв, але звернувся й до освяченого в українській традиції способу представлення бандуристів, лірників – «українських Гомерів», які були «аркою примирення між старими і новими часами», творцями і носіями великої «поезії історії», що найповніше виражала, – як це визначив Гердер, – «дух народу». Насправді, це були професійні співаки, «щось на зразок бардів, менестрелів або швидше рапсодів, їхні думи є іноді уламками справжньої епопеї, а інші – просто римовані хроніки, за допомогою яких всі народи намагалися зберегти в пам'яті події історії своєї вітчизни».

Це звернення Юліуша Словацького до українських народних традицій, до їхніх цінностей і символів є яскравим свідченням того, що поет, дотримуючись канонів романтизму і показуючи на ділі ідею польсько-українського побратимства, прагне до переоцінки погляду на польсько-українську історію, до осмислення джерел конфлікту і обопільної участі в ньому. Критичне ставлення до польської шляхти, а також повага до політичних вимог українців засвідчують той шлях реінтерпретації спільної історії, яким ішов Тарас Шевченко, а вказівником якого є воля, примирення, прагнення до зміни форми взаємних стосунків, прагнення цивілізувати світ, повернувши народам волю, належні їм людські права і свободи.

Реалізуючи поставлене завдання, я розумів, що як україніст повинен свої зауваження і міркування доповнити українськими елементами і українським матеріалом. Я зробив такі спроби, намагаючись, зокрема, виявити залежності і взаємовпливи на осі історія-фольклор-література, а також вказати на їхні паралелі, подібності і контексти; разом з тим я хотів показати, як до концепції свого бачення історичного процесу та художнього світу романтики вносили історичні розважання, елементи вірувань, фольклору і народної міфології, у цьому випадку – української, а також як, спираючись на романтичні категорії і погляди, шукали ключ до розуміння сучасного духу і характеру народу.

Можна сказати, що аналіз творчості польського поета в українському контексті, аналіз провідних українських мотивів у творчості Юліуша Словацького дозволили нам наблизитись до головного питання, що одночасно дало можливість вказати на ті проблеми, які боліли поетові, які вважав за важливі, пекучі, такі, що вимагають невідкладного розв'язання. Поет-пророк вказує нам, сучасним дослідникам, шлях, яким ми повинні йти, аби вирішити ці дилеми і виконати справу, яку не завершили романтики.

ШЕВЧЕНКОВЕ ВІЗАНТІЙСТВО У ПОРІВНЯЛЬНО-ІСТОРИЧНИХ СТУДІЯХ

Поняття «Візантія», «візантійство», «візантинізм», «візантизм» мають доволі непросту історію становлення в науковому світі та пов'язані з низкою культурно-історичних, релігійних, державно-політичних, філософських, художньо-естетичних аспектів, генетично закорінених у візантійські цивілізаційні зразки. Неоднозначне тлумачення поняття «візантійство» сучасні дослідники пояснюють двома образами Візантії, що, як «лик і маска» (О.Лідов), майже нероздільно співіснують поряд. Власне, під ликом проступає глибокий, прекрасний, закорінений в античність, одухотворений християнською традицією, складний для нашого усвідомлення образ. А зовсім поряд існує застигла, заскоружла маска, що ніби копіює лик, але по суті є йому абсолютно протилежною [1]. У «масці» Візантії відобразились негативні риси: імперський тоталітаризм, багатоходові інтриги, хитрощі, віроломство, підступи тощо. У Шевченкових творах поняття «візантійства» здебільшого відповідає саме такому уявленню – «масці» Візантії, і джерелами Шевченкових уявлень, найвірогідніше, є суспільна репрезентація політичної моделі візантійства з негативним знаменником, культивована у демократичних колах тогочасної суспільної думки. Тому, історія уявлень про візантійство, вважає Т.Шевченко, «законна, навіть необхідна царина досліджень, оскільки саме сприйняття стає своєрідною стенограмою, важливою, для розуміння Візантії» [2].

Залучаючи концепт «візантійства» до художнього світу, Т.Шевченко зберігає ознаки його історико-політичної атрибуції. Однак ра-

зом з тим корінням свого мистецького покликання поет глибоко занурений у давню християнську традицію візантійської культури. Для з'ясування феномена «візантійства» у творчості Т.Шевченка важливо проаналізувати процеси формування цього поняття в суспільно-науковому житті Росії середини XIX ст., простежити безпосереднє чи опосередковане знайомство поета з концепціями візантійства, дослідити змістове навантаження та негативні/позитивні конотації цього поняття, що так чи інакше оприявнюються у художньому дискурсі його творів. Запропонований варіант синтезу контактено-генетичного та історико-типологічного підходів до аналізу бінарних колізій візантійства у творчості Т.Шевченка дасть змогу з'ясувати витoki полівалентності цього поняття у творчості українського поета.

Термін «візантинізм» (нім. *Byzantinismus*) історики філософії пов'язують з науковою діяльністю західних науковців, серед яких праці швейцарського культуролога Якоба Бурхарда (1818–1897). У одному зі своїх досліджень науковець обрав предметом критики політизоване християнство та подав для прикладу уклад Візантії. Терміном «візантинізм» Я.Бурхард означив «вибудовану систему єдності імперії та Церкви з приматом імперії» [3]. Поняття «візантинізму» (франц. *Byzantinisme*) було впроваджене дещо раніше діячами європейського Просвітництва, насамперед Ф.Вольтером (1694–1778), Ш.-Л.Монтеск'є (1689–1755), та отримало негативні конотації, пов'язані з інтригами, змовами, зрадами, придворними церемоніями, лизоблюдством, корупцією, непрозорою політикою, беззмістовними богословськими роздумами тощо. Прикметно, що у своїх роздумах французькі просвітники покладались на міф про жахливе «візантійство», відомий ще на середньовічному Заході. Суть міфу про Візантію зводилась до моделі тоталітарної держави, де панують тотальні інтриги і віроломство.

Зауважимо, що французькі мислителі орієнтувались не так на історичну правду щодо Візантії, як на розкриття негативних сторін французького абсолютизму XVIII ст. Оскільки панувала цензура, то всі прояви французької системи правління отримували нещадну критику під виглядом монстра, що іменувався «візантійська імперія». Негативний образ Візантії був підхоплений істориками та науковцями інших галузей суспільно-наукового знання, що спричинило появу праць історичного, культурологічного та політичного спрямування, в яких візантійська історія тлумачилась як приклад державної та суспільної деградації, морального і політичного занепаду.

Як відомо, «Візантія» – штучний термін, вигаданий істориками. Ця держава називала себе просто Римом і вважалась наступницею імперії на тій підставі, що успадкувала її право, історію, імперську знать. Сама ж назва «Візантія», що відповідає латинському аналогу «Byzantium», з'явилася значно пізніше, вже після розпаду самої імперії в середині XV ст., у працях німецького філолога Ієроніма Вольфа (1516–1580), який досліджував літературні пам'ятки грецької античності та Середньовіччя. Так, у передмові до одного зі своїх видань, в якому були зібрані праці давніх істориків Микити Хоніата, Никифора Григори, Лаоніка Халкокондила, подавався узагальнений нарис історії Східної Римської імперії доби Середньовіччя, яку вчений називає Візантією. Цією назвою Вольф розмежував Римську імперію античних часів та її продовження у Середньовіччі [4]. Сама назва походить від найменування давньогрецького містечка Візантій, на місці якого в IV ст. постала столиця імперії – Константинополь. Запропонований Вольфом термін усталився в науковій літературі та суспільній свідомості як правильна назва імперії, сформованої на східних землях Давнього Риму зі столицею, розташованою одночасно на кресах Європи та Азії. Ця імперія проіснувала, незважаючи на всі історичні перипетії, до середини XV ст. і закінчила своє існування разом із занепадом столиці.

Однак поняття «візантіїство» не обмежене тільки негативними конотаціями, адже для «східнослов'янського світу характерним є сприйняття Візантії як Духовної Прабатьківщини, джерела православної християнської традиції, однієї з найбільших релігійних святинь Європи» [5], своєрідної, справді гідної захоплення культури, філософії та естетики. Навіть якщо вважати разом з В.Бачиніним, що культурна продуктивність візантійського світу порівняно з грецькою античністю, європейським Відродженням чи культурою Нового часу була не надто високою, все ж культурологічну місію Візантії можна вважати виконаною в сфері релігійної творчості [6].

Для історичного плану цього поняття характерні політичні, державні, церковні й етнографічні особливості, носієм котрих була Візантійська імперія. У культурологічному аспекті поняття «візантіїство», вважає Ф.Успенський, використовується для складних найменувань: візантійська література, візантійська освіченість, візантійське мистецтво, візантійська історія, візантійське право, візантійська мораль. Ці характеристики вчений вважає такими, що мають за собою

традицію і є узагальненими. Семантика означника «візантійський» враховує й персоналістичний вимір, що стосується хитрості, підступності, лицемірства, а також зарозумілості, зухвалості, пихатості [7].

Разом з культурно-історичною природою для поняття «візантійства» характерний церковно-історичний характер, що виражає особливості церковно-релігійного устрою. Досліджуючи значення термінів «візантинізм» та «візантизм», Н.Козловська наводить приклади їх вживання як тих, що збігаються за значенням (пишуться здебільшого через кому), та тих, що різняться. Так, поняття «візантинізм» переважно вживають як категорію культурологічну, а «візантизм» переважно трактують у соціально-політичній площині [8]. З іншого боку, різниця між термінами лежить в оцінній площині історичної думки, оскільки візантинізм мислиться як позитивна категорія, а візантизм – як негативна [9]. Зазначимо, що у нашому дослідженні послуговуватимемось українським відповідником «візантійство», що виступає синонімом до понять «візантизм», «візантинізм» з поєднанням і негативних, і позитивних конотацій у культурологічному, історичному, соціально-політичному та іншого роду контекстах.

Щоб зрозуміти смислові горизонти візантійства у світогляді Т.Шевченка, вдамося до історичної ретроспективи цього поняття та ймовірних джерел, що сформували його відповідне розуміння та рецепцію. Серед історичних досліджень, що найбільше спричинились до активного функціонування поняття «візантійство» у науковій та суспільно-громадській думці, виокремлюють багатотомне видання Едварда Гіббона (1737–1794) «Історія занепаду та руйнування Римської імперії», що налічує 7 томів (1776–1787). На дослідженні англійського науковця варто зосередитись докладніше, оскільки існують припущення, що Т.Шевченко знав історію Візантії у викладі Е.Гіббона [10].

Вважають, що «Історія» Гіббона з'явилась у Росії наприкінці XVIII ст. Так, у листі М.Карамзіна за 1790 р. згадується прізвище англійського історика як приклад для наслідування у спробах написання «Истории государства Российского» [11]. Однак невідомо, чи Карамзін читав Гіббона, чи знав про його дослідження від третіх осіб [12]. Перший переклад російською мовою «Історії» був здійснений 1824 року у скороченій версії. Так, відомий історик Т.Грановський [13] у своїх лекціях, присвячених Середньовіччю, згадує про Е.Гіб-

бона як представника своєї епохи, який до кінця не зрозумів важливості християнства та був мало знайомий зі старожитностями, тому його «Історію» вважав такою, що втратила актуальність [14]. Осмилення наукового спадку Е.Гіббона у подальшому неодноразово поставало предметом досліджень світових учених. Увага дослідників зумовлена сталою актуальністю тих проблем, що їх піднімає англійський історик у своїй праці – причини занепаду велетенського імперського моноліту, деспотизм влади, мілітаризація і роль зовнішніх загроз. Для нашого дослідження важливо зупинитись на тих частинах «Історії», що присвячені власне Візантії та всьому, що так чи інакше пов'язане зі смисловими горизонтами візантійства, оскільки це дасть змогу з'ясувати механізми формування конотативних змістів цього поняття у світогляді Шевченка.

Отже, до занепаду Східного Риму/Візантії, на думку Е.Гіббона, привела низка політичних, економічних та релігійних причин, серед яких головною стає деспотичне виродження верховної влади, скочування суспільної моделі від республіки до монархії. Про це слушно висловився Г.Бонд: «Ромеї (візантійці. – *О.Б.*) відмовились від енергійної свободи задля процвітання у рабстві» [15]. Як правило, соціально-економічні причини вважають головними у занепаді імперії. Подальше існування імператорської влади було не вигідне багатьом суспільним верствам, оскільки через наслідки її діяльності були знищені і дрібні, і середні власники, що складали основу тодішньої держави. Зауважимо, що для Гіббона, як для представника епохи Просвітництва, великої ваги набували елементи ідеології, культури в історичних процесах. Він вдавався до критики духовної ідеології візантійської держави – християнства, яке, на думку історика, мало паралізуючий вплив на римлян через принципи упокорення. Безперечно, що це положення викликало неоднозначну реакцію серед інтерпретаторів наукового спадку Е.Гіббона [16]. До того ж учений висловлював нерозуміння політичних богословських диспутів та інституції чернецтва, а також вважав, що саме тісна взаємодія імператорської влади та християнської церкви загострила старі проблеми і викликала нові протиріччя в державі.

У питанні чернецтва вчений зупиняється на окремих фактах його історії. З одного боку, Е.Гіббон наголошує, що інституція чернецтва утвердилася не під час переслідувань християн, а у період тісного союзу держави та церкви. З іншого – чернецтво тлумачиться, радше,

як протестний рух: і проти соціально-економічних утисків, коли тільки за монастирськими мурами можна сховатися від несправедливого оподаткування [17]. До того ж Е.Гіббон характеризує роль чернецтва у культурному житті імперії. На думку вченого, ті зусилля, що докладали монахи для переписування пам'яток грецької та римської літератури, були скоріше винятком, результатом праці тільки нечисленних освічених ченців-самітників. Оскільки більша частина монахів за походженням була з низів, «освітні заняття монахів переважно зосереджувались на тому, щоб нагнітати темряву забобонів, ніж розганяти її» [18]. У підсумку вчений приходить до контроверсійного висновку про чи не найбільшу причетність християнства до занепаду Візантійської імперії. Безперечно, що висновки Е.Гіббона не так відображали суть історичного процесу, як демонстрували дотримання ідейних імперативів Просвітництва.

Якщо припустити, що з ідеями «візантійства» Т.Шевченко міг ознайомитись в інтерпретаціях Е.Гіббона, то стають зрозумілими перцепція цього поняття та джерела конотативного змісту, що забарвлюють поетичну інтерпретацію візантійства, особливо в аспектах тісної консолідації влади імператора/царя та церкви, втрати ієрархами принципів первісного християнства, морального занепаду владної верхівки, ставлення до чернецтва тощо.

Прикметно, що візантійство у творах Т.Шевченка та все, що так чи інакше пов'язане з цим поняттям в суспільно-історичному, церковно-релігійному та художньо-естетичному аспектах, викликає сталі асоціації з тогочасною Російською імперією. Важко сказати, чи у Т.Шевченка ці асоціації народились самостійно, чи склались під впливом демократичної думки громадсько-політичного життя Росії. Так, дослідники припускають певний вплив студіювання Шевченком творів О.Герцена (1812–1870), адже «візантійська» тематика з'являється у таких публіцистичних творах Герцена, як «Дилетантизм в науці» (1843), «Про розвиток революційних ідей в Росії» (1851), «Російські німці та німецькі росіяни» (1859) та ін. Шевченко ще до заслання міг читати твори О.Герцена в «Отечественных записках» або інших виданнях. Відомо, що враження від прочитання нелегальних герценовських публікацій поет залишив у своїх щоденних записках дорогою до Нижнього Новгорода. Зокрема, про статтю «Крещеная собственность» (1857) Шевченко залишив замітку в «Щоденнику» від 11 жовтня 1857 р.: «Сердечное, задушевное человеческое слово!» (V,

118) [19]. Називав Герцена: «Апостол наш, наш одинокий изгнанник!» (V, 118). Дослідники вбачають спільність суспільно-політичних позицій О.Герцена і Т.Шевченка у естетичних поглядах, наявність у публіцистиці російського демократа і поезіях українського поета подібних тем, мотивів і образів (викриття кріпосництва, самодержавства, агресивного мілітаризму, поліцейської сваволі тощо). Як і О.Герцен, Т.Шевченко спрямовував свою сатиру проти інституту царизму, зокрема проти Миколи I, осуджував рабське «благоденствіє» вірнопідданих, звертався до образу сокири – символу селянської революції («Я не нездужаю...»), порівнював переслідування революційної молоді Олександром II з побиттям немовлят Іродом («Во Іудеї во дні они...»), вдавався до історичних екскурсів у минуле царської родини з прикладами царевбивства та розпусти, вживав схожі вирази («візантійство», «фельдфебель-цар», «коронований палач» тощо). Особливо вплив Герцена виявляється на мовносемантичному рівні. Вважають, що до безперечних запозичень з творів О.Герцена належать Шевченкові сатиричні визначення Миколи I – «Тормоз» та сатиричний псевдонім «Саул», як уособлення рабського принципу вірнопідданства, найменування митрополита Григорія «юбкоборцем» («Умре муж велій в власниці...»), схвальна оцінка Вашингтона як оборонця політичної волі. «Цар п'яний, цар-фельдфебель, цар-капрал, цар-візантієць («візантійство прославлять») – все це рясно прикрашає Герценові закордонні писання», визнають науковці, проте радять дуже обережно говорити про запозичення у зв'язку з високим інтелектом та специфікою світогляду поета [20]. Однак цитовані вище мовностилістичні означення, що фігурують у лексиконі Т.Шевченка, свідчать, щонайменше, про обізнаність поета з висловлюваннями О.Герцена.

Для середини ХІХ ст. асоціації царської влади з «візантійством» в негативному оцінному ключі були характерними для російської ліберально-демократичної думки. Як протилежність, для представників консервативного напрямку візантійський приклад вважався фактом стійкості і непорушності тисячолітніх імперських традицій. Для консервативного крила російської суспільно-політичної громади ідеологічна модель візантійства поставала зразком, прикладом «кращої з епох». Так, візантійську модель суспільного буття активно опрацьовували слов'янофіли. У їхньому викладі візантійство мислилось у позитивному ключі. Так, О.Хом'яков (1804–1860) вважав візантійську

спадщину однією із засадничих у питаннях російської самобутності. В його працях висуваються ідеї особливої місії Росії, яка, перейнявши візантійський ідеал, створила особливу культуру, що суттєво відрізняється від західної і стоїть вище у релігійній та етичній площинах. Візантія служила за первинний образ, моральний ідеал, на основі якого Росія зможе вибудувати свій шлях суспільного поступу та врятувати увесь світ. Словом, у концепціях О.Хом'якова феномен візантизму постав основою для формування «російської національної ідеї» з оперттям на православ'я, монархізм, соборність, збереження традиційних цінностей. Коментуючи слов'янофільські ідеї, І.Дзюба пише: «Хом'яков та його друзі шукали в слов'янстві підстав для особливого православного світовлаштування, що заперечило б «західне»; а в їхній любові до слов'ян було щось від любові могутнього опікуна, який ладен розпростерти над меншими братами своє тяжкодобайливе крило; або від палкої любові місіонера державних масштабів, який потребує геополітичного простору для здійснення світової місії; у всякому разі, слов'ян вони скликали під прапори православного царизму» [21]. Неприхована іронія до «візантійських» ідей слов'янофілів звучить у поезії «Я не нездужаю...» (1858), суть яких зводиться до того, щоб «хвалить царя свого п'яного / Та візантійство прославлять» [II, 280]. Для російського консерватизму міфологічне візантійство ставало основою ідейно-політичного комплексу, мобілізованого для аргументації політичних програм.

Поняття «візантійство» у російських демократів середини XIX ст. переважно асоціювалося з соціо-політичною та духовно-релігійною системами, що справляло негативний вплив на російську християнську спільноту. Так, П.Чаадаєв вважав, що саме Візантія стала причиною викривлення істинної ролі християнства, що саме візантійство спричинило відлучення Росії від «цивілізованого братства народів католицького Заходу» [22]. Ці та інші висловлювання П.Чаадаєва щодо спрямування суспільно-історичного вектору Росії спричинили до зарахування його, як зрештою В. Белінського, О.Герцена, М.Огарьова та ін., до так званого «західництва». «Західники» пропонували для Росії шлях європейського розвитку, тоді як візантійство ставало уособленням псевдогуманізму імперії, критики соціального устрою, надмірних розкошів чиновників при владі і т. п. Для них візантійство уособлювало хибний шлях суспільного розвитку, де воля «помазанника» панувала над індивідуальними потребами чи інтересами.

Отже, візантійська суспільна модель отримувала полярні смислові та оцінні інтерпретації: у ліберально-демократичних колах візантійство ставало маркером імперських означень, для консерваторів – взірцем для наслідування. У цілому полярність смислів візантійства була тільки відгуком глобальних інтелектуальних, культурологічних, політичних, цивілізаційних проблем, об'єднаних під назвою «Росія–Захід», що залишається актуальною й до тепер.

Як відомо, імперський устрій Росії перейняв візантійську модель з домінантою ієрархічного принципу, до того ж релігійний компонент мав визначальний вплив на формування публічної культури, релігійно-політичні доктрини вибудовувались довкола ідей «святої віри» і «святого імператора», а не народу чи землі, до якої вони належали. Саме тієї миті, вважає Ентоні Сміт, «коли російська церква досягла статусу національної автокефальної церкви, а релігійна спільнота стала тотожною з політичною спільнотою, сама держава ставала дедалі автократичніша та ієрархічніша, а її володарі свідомо перейняли такі візантійські титули, як *autocrat* («самодержець») і *цар*, а також візантійський двірський церемоніал і символи» [23]. Державницькою доктриною у Росії стала імперія, що об'єднувала етнічні регіони «від молдаванина до фіна». Православна теологія божественної обраності надавала переваги етнічним міфам «русского народа», «Святой Руси», «русского Бога» тощо. Як і Візантія, Російська імперія поширювалась на безліч етнічних і релігійних спільнот на просторах і культурно строкатих територіях, «об'єднаних» вірністю імператорові і офіційною підтримуваною державою вірою.

Аналогічний соціально-політичний флер доволі часто забарвлює художнє бачення Візантії у Шевченкових творах, в яких червоною ниткою проходить усвідомлення подібності суспільно-політичного устрою обох імперій. Поняття «візантія», «візантійство» поет використовує насамперед як алегорію для означення політичних реалій Росії, а ще – чітко вказує на спадкоємність російської суспільно-політичної культури. Поняття суспільно-політичної культури є доволі об'ємним і включає в себе співвідношення політичної культури зі спорідненими їй політичними феноменами, такими як ідеологія, орієнтація, система цінностей тощо. Важливо, що більша частина цих категорій так чи інакше знайшла своє втілення на російському ґрунті, через міфологізовані візантійські зразки. Резонно, що у Шевченковій рецепції історичне поняття «Візантія» виступає у статусі «чужого»,

ворожого, загрозливого світу. Те, що проблема Свого і Чужого доволі гостро ставиться у творчості Шевченка, слушно зауважує Д.Наливайко, пропонуючи для її вивчення імагологічні стратегії. Як зазначає науковець, «за своєю природою і структурою імагологічний літературний образ є ансамблем уявлень та ідей про Іншого, не свій світ і культуру, що неминуче виводить цей образ на перехрестя проблем ідеологічних і культурологічних, нерідко й політичних. Він аж ніяк не є фотографічним відбиттям Іншого/Чужого, за ним стоїть і в нього інкорпорується автор зі своєю суб'єктивністю, зі своєю культурою і ментальністю, своєю ідеологією і ангажованістю, який не просто розгортає образ, а й експлікує його, цілеспрямовано чи імпліцитно, в параметрах, що визначаються зазначеними чинниками» [24].

Так, у поемі «Гамалія» (1844) для узагальнення образу «чужої» Візантії поет обирає художні засоби інакомовлення через персоніфікацію та метонімію:

*Візантія пробуркалась,
Витріщає очі,
Переплива на допомогу,
Зубами скрегоче... (с. 118–121);
<...>
Реве, лютує Візантія,
Руками берег достає;
Достала, зикнула, встає –
І на ножах в крові німіє... (с. 122–125).*

Визначення «чужого» в поезії має ознаки не стільки запозичених уявлень про Візантію з історичних джерел чи актуальної на той час публіцистики, скільки сформованих під впливом фольклору сюжетів про турецьку неволю – Турецьку (Османську) імперію, що постала замість Візантії. Звідси поняття «візантія» набуває ознак «мисленевої і ментальної настанови на сприймання Не-свого» [25]. Врешті, поділ простору на «свій» та «чужий» є нічим іншим, як виявленням національного світоглядного коду, притаманного українській культурі, яка повсякчас мусила поляризуватися від інших культурно-політичних впливів на шляху самозбереження.

Промовистим у Шевченкових творах є поділ на «своє» і «чуже» у духовно-релігійній царині. Яскравим прикладом протиставлення візантійського Саваофа і Бога у поезії «Ликері» (1860): «І візантійський Саваоф / Одурить! Не одурить Бог» (II, 352). О.Яковина стверджує, що джерелом Шевченкового сприйняття імені Саваоф був саме

московський варіант візантійського обряду, який репрезентував для поета Російську імперську Церкву з її використанням релігії як засобу підкорення, приниження і приборкання. Тому ім'я Саваоф асоціюється у поета відповідно з імперською владою, рабством, ідеологічними маніпуляціями, обманом. Більш загальне ім'я – Бог, що етимологічно пов'язане з поняттям «блага», «благодаті», найчастіше у сприйнятті поета асоціюється з особою «Спасителя-Человеколюбца» Ісуса Христа [26]. «Візантійський Саваоф» для Шевченка – це політично чужа Церква, що наслідує «фарисейсько-саддукейську» ідею.

Словосполученням «візантійський Саваоф» Т.Шевченко осповоджує тенденції сакралізації особи царя у російському політичному укладі. Так, В.Живов та Б.Успенський у результаті аналізу культурно-історичних творів давньоруської та нової доби, біблійних текстів, візантійських джерел приводять численні факти найменування царя Богом, «образом Бога», «праведним сонцем», «святим», «помазаником» і т. п. Дослідники вбачають у цьому запозичення візантійської ідеї паралелізму монарха та Бога. Проте ця ідея зовсім не означає сакралізації правителя. «Під сакралізацією вбачають не просто уподібнення монарха Богові, а досягнення монархом особливої харизми, особливих благодатних дарів, через що він починає сприйматися як надприродна сутність» [27]. В Росії ж ідея сакралізації особи царя «стає фактом церковного життя і релігійного побуту народу. Сакралізація охоплює найрізноманітніші сфери – державне управління, національну історичну самосвідомість, богослужіння, церковне учительство (проповідь, навчання Закону Божому і т. д.) і насамкінець власне духовність. Більше того, царське самодержав'я набуває статусу віросповідного догмату» [28]. Отже, Шевченкове словосполучення «візантійський Саваоф» якнайточніше передає суть сакралізації царської влади у тогочасній Росії.

З іншого боку, у словосполученні «візантійський Саваоф», Шевченко не стільки апелював до історичного коріння православ'я, як це подано у коментарях до поезії «Ликері» (II, 746), скільки алюзійно спрямував до актуальної на той час ідеї «русского Бога». До речі, Шевченко виразно говорить про «привласнення» Бога російськими ідеологами ще в поемі «Кавказ» (1845), іронічно коментуючи месіанство російського православ'я: «Ми християне; храми, школи, / Усе добро, сам Бог у нас! (підкреслення наше. – О.Б.)» (I, 345). У дослідженнях міфологеми «русского Бога» С.Рейсер пише: «Історично

це найменування закорінене в біблійні вирази про всемогутнього Саваофа, що приходить на допомогу обраному народові. Поступово через свідомість віруючої людини ці формулювання були прищеплені російському народу (напр., численні мовні звороти про Бога в давньоруській літературі, який рятує руську землю від напастей), а в нові часи цей зворот усталився не раніше середини XVIII ст. В своїй еволюції це формулювання відіграло вагомий роль як ідеологеми російської офіційної думки. До спеціальної функції «русского Бога» належало охороняти народ, позначений знаком обраності. В цьому був *raison d'être* цієї міфологеми, що звільняла державний апарат від відповідальності та передавала майбутнє в руки Божого провидіння» [29].

У Шевченкову добу ідея «русского Бога» активно фігурувала в суспільно-політичній думці Російської імперії. Найбільше вона імпонувала прихильникам народництва та слов'янофілам. Особливо популярним стає «русский Бог» в літературі, де вживається або в патріотичному сенсі, або з іронією. Так, патріотичним флером просякнуті апеляції до «русского Бога» у творах Ф.Жуковського, М.Карамзіна, В.Озерова та ін. Однак, ставши словесним штампом, вираз «русский Бог» набуває іронічного відтінку у творах О.Пушкіна, П.Вяземського. У Ф.Достоевського відзначають як іронічний зміст ідеологеми, так і спроби відтертої «націоналізації», що порушує проблему релігійного етноцентризму [30]. Йдучи далі у спробах націоналізації сакрального, Ф.Достоевський оприявнює ще один феномен – «русского Христа».

Вияви релігійного шовінізму рішуче засуджуються Т.Шевченком. Зокрема, поезія «Світе ясний! Світе тихий!...» (1860) є свого роду відповіддю на подібні маніпуляції загальнолюдськими цінностями. Тут, вважає Л.Плющ, заперечення Шевченком ідолопоклонного обрядовірного державно-церковного та догматизованого Бога настільки гостре, що межує з богохульством. «Топити явленими піч, драти з багрянниць онучі, люльки з кадил закуряти відрізняється від войовничого атеїзму лише одним – все по-дружньому пропонується обдуреному і розіп'ятому «світу-брату», тихому, ясному, тобто самому Христові, Сонцю правди. Ці та інші «блюзнірства» не свідчать ні про іконоборство, ні про монофізитство-монофілітство, аріанство та інші ересі отців Церкви» [31]. Радше, тут Шевченко унаочнює наслідки «націоналізації» Бога-Христа, коли стосунки релігії та нації стають геополітичними та ідеологічними важелями, що загрожує етнофілетизмом, засудженим свого часу як ересь. У цих процесах змішування націо-

нального і церковного «розчиняється трансцендентна свобода особистості: націоналізація Бога сприяє перетворенню суспільства в керований натовп» [32]. Тому й просить Шевченко Спасителя – «світабрата» – «просвітитися над нами», тобто «всупереч традиціям догматизованого обрядового православ'я постулює відродження первісного Христового вчення, очищеного від пізніших церковних умовностей, сугестіює жадане повернення до віри, культивованої за апостольських часів...» [33].

У контексті «націоналізації» Бога не можна обійти увагою Шевченків вислів «милий Боже України» («Гамалія»). О. Яковина вважає це звертання до Бога виявом «народної мітологічної ментальності, яка локалізує універсальне» [34]. Подібне звернення до Бога потребує ширшого коментаря. Так, у поемі подаються авторські підказки, а саме: сюжет розвивається на чужині, за текстом – у Туреччині/Візантії. Логічно, що молитись «чужим» Богам, як-от Аллаху чи візантійському Саваофу, козакам-українцям не личить. Тому: «Козаки-сердеги. <...> / По-своєму Бога в кайданах благають...» (с.73–74). «По-своєму» може тлумачитись або «українською мовою», або ж «дотримуючись свого церковного обряду», оскільки козаки звертаються до «свого» Бога:

*«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...» (с.76–84).*

Порівняно з вузькими націоналістичним ідеями месіаністичного забарвлення, на кшталт «руського Бога», «Бог України» у Шевченка наближається до біблійних парадигм «Бога Ізраїля» з домінуючою концепцією сакрального простору.

В інших творах символом Не-свого виступає імперська Росія вкупі з російським православ'ям, що було частиною бюрократичного апарату. Ієрархічний суспільний устрій царської Росії стає об'єктом нещадної сатири у поезії «Сон (Комедія)» (1844):

*За богами – панства, панства
В сребрі та златі,*

*Мов кабани годовані,
Пикаті, пузаті!..
Аж потіють, та товпляться,
Щоб поближче стати
Коло самих: може, вдарять
Або дулю дати
Благоволять; хоч маленьку,
Хоч півдулі, аби тільки
Під самую пику.
І всі уряд поставали
Ніби без'язикі –
Анітелень (с.329–342).*

<.....>

*Дивлюсь, цар підходить
До найстаршого... та в пику
Його як затопить!..
Облизався неборака;
Та меншого в пузо –
Аж загуло!.. А той собі
Ще меншого туза
Межи плечі; той меншого,
А менший малого,
А той дрібних, а дрібнота
Уже за порогом
Як кинеться по улицах,
Та й давай місити
Недобитків православних,
А ті голосити;
Та верещать; та як ревнуть:
«Гуля наш батюшка, гуля!
Ура!.. ура!.. ура! а-а-а...» (с.345–372).*

У наведеному уривку Т.Шевченко чи не найдокладніше засвідчує факти підміни моральних засад християнства релігійно-обрядовим та політично-імперським візантійством. «Представлена в поемі політична ієрархія Росії, – вважає О.Яковина, – є такою, що руйнує всі рівні людської особи: руйнує духовно, ментально і навіть фізично. Відповідно до природного та позитивного права ієрархія як структура всього створеного світу і структура суспільства має забезпечувати нижчим елементам захист з боку вищих. Історично у цивілізованому світі ієрархічні структури поставали як духовний спектр захисту

сильним слабкого через право союзу, який назвали державою. За християнською традицією, Церква освячує цей соціальний захист. Але так мало би бути. У Шевченковому “Сні” проілюстровано цілковиту руйнацію до протилежного принципу: Церква підпорядкована державі, релігія – політиці, а отже, духовність набирає рис ідеології. Рабство постає в Росії принципом духовним і соціальним. Цар стає “батюшкой”, тобто сакральною особою. Право (захист сильним слабкого) є відсутнім. Проте є закон, норма, яка “освячує” не турботу сильного про слабкого заради спільного блага, а самочинство, що межує не лише з деспотизмом, але й із дикунством» [35]. Дослідниця цілком слушно проводить паралелі між візантійською та російською формами публічної культури, за якою держава і Церква доповнювали одна одну в ідеальній гармонії під владою святого імператора/царя, і це відображало визначений божественною волею глобальний устрій. «Оскільки в Новому Заповіті не було виразної політичної моделі спільноти, – пише Е.Сміт, – церква, вже не кажучи про пізніших християнських володарів, повернулася до ідеалу помазані, священної монархії, надто по тому, як Константин і його наступники прийняли й адаптували християнство як панівну релігію Римської імперії» [36]. Убачаючи аналогії між ієрархічними устроями обох імперій, Шевченко сприймає поняття «візантійство» як політичний девіз, під пропагандистськими гаслами якого відбувається реконструкція імперських ідеологем.

Візантійський обряд московської Церкви уособлює для Шевченка святенництво та обрядовірство, які за зовнішніми виявами віри в Бога нівелюють засадничі християнські чесноти. Як зауважує В.Яременко, обрядовірство іманентно передбачає догматично-культове протистояння, це його природна ознака. Особливо вона проявляється, на думку вченого, «у взаєминах різних напрямків і структур однієї і тієї ж релігії, бо тоді сутнісна та-ж-самість якраз і виявляє себе в rozmaїтих зовнішніх формах, що неминуче виходить на передній план, особливо у кризові періоди історичного розвитку» [37]. Безперечно, Шевченко усвідомлював, що православна віра використовувалась Російською імперією як засіб політичної агресії. Так, у своєму «Щоденнику», серед вражень від міста Чебоксари, відвіданого проїздом, дорогою із заслання, поет залишає їдкі коментарі щодо релігійної доктрини самодержавної Росії: «Ничтожный, но картинный городок. Если не больше, так по крайней мере на половину будет в нем домов и

церквей. И все старинномосковской архитектуры. Для кого и для чего они построены? Для чувашей? Нет, для православия. Главный узел московской старой внутренней политики – православие» (V, 102).

Ця думка знаходить і художнє втілення. У поемі «Кавказ», викриваючи російське православ'я, поет ототожнює його з імперською політикою експансії і гноблення:

*Храми, каплиці, і ікони,
І ставники, і мирри дим,
І перед обра[зо]м Твоїм
Неутомленніє поклони.
За кражу, за войну, за кров,
Щоб братню кров пролити, просять
І потім в дар Тобі приносять
З пожару вкрадений покров! (с.134–241).*

Релігійність як «православний цезарепапізм-візантійщину» Шевченко категорично відкидає, адже він несе з собою «поганізацію», розтління, забруднення людини, обрядовірство. Державно-бюрократична ієрархія церков розділяє людей, нищить братство й любов, Господню благодать. Вона витворює теологію догматів, якими розділяє вселенське християнство [38].

Отже, поняття «візантійство» у творах Шевченка має тісну прив'язку до суспільно-політичних репрезентацій у сучасній йому Російській імперії. Образ «візантійства» у Шевченковому світогляді складений під впливом популярних на той час ліберально-демократичних ідей О.Герцена П.Чаадаєва, а також історичної літератури (Е.Гіббон). Безперечно, що для поета близькими є прогресивні погляди, що формуються у ліберально-демократичних колах, де Візантійська імперія символізувала тогочасну Росію з усіма вадами: абсолютизмом, державно-бюрократичною ієрархією, надмірними розкошами «владельствующих», корупцією, цензурою, невіглаством, політичними доктринами православ'я. Так, у висловах «візантійство прославлять», «візантійський Саваоф» оприявнюються опосередковані відгуки слов'янофільських ідей про «візантійський ідеал» у суспільному та історичному розвитку, опорою якому є православна Церква та інститут царату. Безсумнівно, Шевченкові були ворожими подібні політичні доктрини, тому художнє бачення «візантійства» найчастіше набирає обрисів «чужого»/ворожого, загрозового світу, світу «безобразных суздальских идолов», «индийского безобразия», «византийских чудовищ», світу, де «ховають омертвілого Бога живого в око в

кіоті, в явленні ікони» [39]. З іншого боку, візантійство (у позитивному розумінні), що асоціюється з православною духовністю, а разом з тим транслюється через близькі йому церковний обряд (поет любив відвідувати літургію, часто приймав Святе Причастя), архітектуру (численні Шевченкові замальовки українських храмів), іконопис (спроби Шевченкові писати запрестольні образи) є для поета такими, що сприймається як невід’ємна складова культури українського народу.

1. *Лидов А. М.* Что нам Византия? Часть 2. Лик и маска Византии; [Электронный ресурс] / А. М. Лидов. – Режим доступа: <http://www.taday.ru/text/1222480.html>.
2. *Шевченко І.* Сприйняття Візантії. / І. Шевченко // Критика. – 1998. – № 11. – С. 13.
3. Цит. за: *Василенко Л. И.* Введение в русскую религиозную философию: [курс лекций] / Л. И. Василенко. – М.: Республика, 2009. – С. 66.
4. Див.: *Домановский А. Н.* Миф Византии: византийская цивилизация в истории, историографии и общественных репрезентациях / А. Н. Домановский // «Византийская мозаика»: [сб. публ. лекций Эллино-Византийского лектория при Свято-Пантелеимоновском храме / Ред.: проф. С. Б. Сорочан; сост. А. Н. Домановский]. – Харьков: Майдан, 2013. – С. 21.
5. *Домановский А. Н.* Что знаем мы о Византии / А. Н. Домановский // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: “Історія”. – 2011. – № 982. – Вип. 44. – С. 248.
6. *Бачинин В. А.* Византизм и византинизм; [Электронный ресурс] / В. А. Бачинин. – Теоретический журнал «Credo». – № 4. – 2005. – Режим доступа: <http://www.credonew.ru/content/view/509/57>.
7. *Успенский Ф. И.* История Византийской империи V–IX века; [Электронный ресурс] / Ф. И. Успенский. – М.: Мысль, 1996. – Режим доступа: <http://www.sedmitza.ru/lib/text/442721/>.
8. *Козловская Н. В.* К проблеме значения лексем “византизм” и “византинизм” / Н. В. Козловская // Политическая лингвистика. – № 3 (45). – 2013. – С. 94.
9. *Бачинин В. А.* Византизм и византинизм. [Электронный ресурс].
10. Про знайомство Шевченка з «Історією» Е. Гіббона пише П. Зайцев у коментарях до «Щоденника» (*Шевченко Т. Г.* Повне видання творів: у 16-ти т. / за ред. П. Зайцева. – Чикаго: Вид-во Миколи Денисюка, 1960. – Т. IX: Журнал (Щоденні записки). – С. 287). У книгозбірні К. Брюллова була праця англійського історика, правда французькою мовою. Саме ця книга допомагала Шевченкові удосконалювати знання французької мови, про що згадано в автобіографічній повісті «Художник» (IV, 158). – О. Б.
11. *Карамзин Н. М.* Сочинения: В 2-х т. / Н. М. Карамзин. – Ленинград: Художественная литература, 1986. – Т. 2. – 698 с. – С. 344.
12. *Камнев С. Н.* Историческая концепция Эдуарда Гиббона: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. истор. наук: спец. 07.00.09 «Историография,

источниковедение и методы истор. Исследования» / С. Н. Камнев. – Омск, 2010. – С. 8.

13. *Грановський Т. Н.* (1813–1855) – відомий російський історик та громадський діяч. У 1835 р. закінчив Петербурзький університет. У 1839 р. прийнятий на посаду професора Московського університету. Інформації про особисте знайомство Шевченка та Грановського немає, хоча і Шевченко, і Грановський мали, як це свідчать записи, коло спільних знайомих. Так, Є. Шабліовський пише, що під час перебування у Москві «серед давніх і добрих знайомих Шевченка проживала родина Станкевичів, з якої вийшов відомий прогресивний діяч, соратник Белінського, Герцена, Грановського – М. Станкевич. У літературно-філософському гуртку Станкевича обговорювались актуальні суспільно-політичні проблеми, що хвилювали російську громадськість. Учасники гуртка заперечували реакційну офіційну ідеологію, в умовах жорстокої реакції 30-х років осуджували кріпосництво. Цей дух вільнолюбства був характерним і для інших членів родини Станкевича, зокрема О. В. Станкевича та його дружини Олени Костянтинівни (О. К. Станкевич – двоюрідна сестра Т. Грановського. – *О.Б.*). Вони були дуже раді зустрічі з Шевченком, прийняли його як друга» [Див.: Т. Г. Шевченко. Біографія / Автори: В. С. Бородин та ін.; відп. ред. Є. П. Кирилук. – К.: Наукова думка, 1984. – С. 389].
14. *Грановський Т. Н.* Лекции Т. Н. Грановского по истории средневековья; [авт. конспект и записи слушателей] / Т. Н. Грановский. – М.: Изд-во АН СССР, 1961 – С. 95–96.
15. *Bond H. L.* The Literary Art of Edward Gibbon / H. L. Bond. – Oxford: Oxford Univ. Press. – 1960. – P. 26.
16. Див. дет.: *Яснитский Н. А.* Проблемы падения Римской империи. Эдуард Гиббон: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. истор. наук: спец. 07.00.09 “Историография, источниковедение и методы истор. Исследования” / Н. А. Яснитский. – Москва, 2002. – С. 10–11.
17. *Гиббон Э.* История упадка и разрушения Великой Римской империи: В 7-ми т.; [пер. с англ.] / Э. Гиббон. – М.: ТЕРРА–Книжный клуб, 2008. – Т. 4. – С. 90–91.
18. Там само. – С. 94.
19. Цитати з поетичних творів Шевченка, повістей, щоденникових записів, листів подаю за вид.: *Шевченко Т. Г.* Повне вид. тв.: У 12-ти т. / Редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. – К.: Наук. думка, 2001. У покликаннях римськими цифрами позначено номер тому, арабськими – сторінку, у більших поетичних текстах – із зазначенням віршованих рядків. – *О.Б.*
20. *Дорошкевич О. К.* Етюди з шевченкознавства: [зб. статей] / О. К. Дорошкевич. – Х.: Держ. вид-во України, 1930. – С. 149.
21. *Дзюба І. М.* У всякого своя доля. (Епізод із стосунків Т. Шевченка з слов’янофілами): [літ.-критичний нарис] / І. М. Дзюба. – К.: Рад. письменник, 1989. – С. 82.

22. *Чаадаев П. Я.* Философические письма / П. Я. Чаадаев. – М.: Эксмо, 2006. – С. 5
23. *Сміт Е. Д.* Культурні основи націй. Ієрархія. Заповіт. Республіка; [пер. з англ. П. Таращук] / Ентоні Д. Сміт. – К.: Темпора, 2009. – С. 122.
24. *Наливайко Д. С.* Літературна імагологія: предмет і стратегії / Д. Наливайко // Наливайко Д. С. Теорія літератури й компаративістика. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – С. 95.
25. Там само.
26. *Яковина О.* Візантійство в релігійній та естетичній парадигмі Шевченка. – С. 69.
27. *Живов В. М.* Семиотические аспекты сакрализации монарха в России / В. М. Живов, Б. А. Успенский // Языки культуры и проблемы переводимости: [сб. научн. трудов / Отв. ред.: Б. А. Успенский]. – М.: Наука, 1987. – С. 50.
28. Там само. – С. 120.
29. *Рейсер С. А.* Русский Бог / С. А. Рейсер // Известия академии наук СССР. Отделение литературы и языка. – М., 1961. – Т. XX. Вып. 1. – С. 64.
30. Див. дет.: *Нике М.* Национализация Бога: истоки и мысль «русского Бога»; [Электронный ресурс] / М. Нике // Франко-Российский научный альманах. – 2007. – № 1: Русский национализм в общественных науках. – Режим доступа: <http://www.centre-fr.net/article=127>.
31. *Плющ Л.* Християнська філософія Шевченка / Л. Плющ // Сучасність. – 1997. – № 3. – С. 97.
32. *Нике М.* Национализация Бога: истоки и мысль «русского Бога». [Электронный ресурс].
33. *Нахлік Є.* Ісус Христос у літературній творчості Тараса Шевченка / Є.Нахлік // Укр. мова й літ-ра в сер. школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2004. – № 1. – С. 103.
34. *Яковина О.* Візантійство в релігійній та естетичній парадигмі Шевченка. – С. 78.
35. *Яковина О.* Візантійство в релігійній та естетичній парадигмі Шевченка. – С. 69–70.
36. *Сміт Е. Д.* Культурні основи націй. – С. 116.
37. *Яременко В.* «Суєслови, лицеміри, Господом прокляті» (Проблема обрядовірства і народної побожності в контексті творчої спадщини Тараса Шевченка) / В. Яременко // Слово і Час. – 2009. – № 5. – С. 87.
38. *Плющ Л.* Християнська філософія Шевченка. – С. 97.
39. Там само.

ПАВЛИН СВЕНЦІЦЬКИЙ – ПОПУЛЯРИЗАТОР ТВОРІВ ШЕВЧЕНКА

Одним із палких прихильників невтомних популяризаторів спадщини Шевченка був Павлин Свенціцький (Павло Свій). Народився він на Київщині в 1841 році. В Кам'янці-Подільському закінчив гімназію, а згодом десь на початку 1860-х рр. вчився в Київському університеті. Вже з юнацьких років він був прихильником рівної та вільної українсько-польської дружби, цінителем української літератури, зокрема творчості Шевченка. П.Свенціцький брав активну участь у повстанні 1863 р., а восени цього ж року, у зв'язку з репресіями виїхав до Галичини, де й почав працювати на ниві української культури.

Його діяльність була дуже різноманітна. Видавець і співробітник газет та журналів, перекладач, режисер і актор в українських театрах і скрізь – пропагандист і оборонець спадщини Кобзаря.

*Подивись, що рідні брати
Обнімають брата,
Щоби мати усмінулась,
Заплакана мати.*

У ті роки здобув він собі велику популярність як перекладач класичних драм Шекспіра, Мольєра та виконавець ролей у п'єсах за цими творами, а також як талановитий актор в українських виставах.

Інсценізував він «Катерину» Шевченка, «Марусю» Квітки-Основ'яненка та виконував у них головні ролі. 1864 року видав відому збірку «Байки». Дарунок малим дітям, куди увійшло 150 байок українською мовою.

На 1863–1865 роки припадає публіцистична діяльність Свенціцького у Львівському тижневику «Мета». Тут він пропагував твори українських письменників, виступав на захист української культури, засуджуючи русифікаторську політику царизму.

У Львові 1866 року Павлин Свенціцький розпочав видання літературно-фольклорного альманаху «Sioło. Pismo zbiorowe poswiecone rzeczem ludowym ukrainsko-ruskim».

Навколо журналу згурпувалися передові польські літератори, розпорошені по Європі, учасники Січневого повстання та місцеві прогресивні сили. «Сьоло» призначалося для демократичних елементів польської громадськості.

З передмови до видання довідуємося про програмні наміри Свенціцького. Журнал визнав право на політичну незалежність укра-

їнського народу, високо цінував його оригінальну літературу. Ця література, найкращими виразниками якої є Шевченко, Квітка-Основ'яненко, Марко Вовчок, Федькович, – народна, демократична, – заслужила на світове визнання. Журнал ставив собі за мету «...показати це багатство літератури читачам і переконати як польських пацифістів, так і російських панславистів, що Україна має право на окремість». У липні 1866 року вийшла перша книга «Сьола», а впродовж трьох наступних місяців видано ще три книги, у яких поміщено відомі твори Юрія Федьковича, а саме: «Мій образ», «Рекрут», «В церкві», «Дезертир», «На дорогу»; «Інститутка» і «Чари» – Марка Вовчка та ін.

На особливу увагу заслуговує популяризація творів Шевченка. Вже в першій книзі «Сьола» надруковано українською мовою (латинським шрифтом) поеми «Катерина» і «Тополя». В інших книгах – «Калину», «Три шляхи», «Пустку», «Наймичку», «Неофітів». Тут П. Свенціцький помістив свою інсценізацію поеми «Катерина» під назвою «Сумний образ» (в 5-ти діях).

Журнал «Сьола» знайомив також польську передову громадськість з перекладами Шевченка і критичними статтями про його творчість. Так, у першій книзі дано високу оцінку праці Гвідо Батталії «Тарас Шевченко – його життя і твори» (1865). Слід звернути увагу на факт, що кореспонденцію надіслано з Парижа. Отже, можна додуматися, що саме там автор познайомився з працею Г. Батталії.

Ця анонімна рецензія цінна тим, що її автор визнавав історичну правдивість творів Шевченка, вказав на загальнослов'янське значення спадщини Кобзаря, що «жоден з слов'янських народів не мав такого справді народного поета, як Шевченко». Подаючи об'єктивно історію України, він високо оцінив козаччину: «Не було це братство розбійників, що різали й палили з ненависті, фанатизму, із-за золота, а люди, які захищали свою волю, рідну Україну».

«Чому те, що ми вважаємо величним ХІХ ст. (натякає на польські повстання. – С.К.) мало бути ганебним у ХVІІ і ХVІІІ ст.

Чи тому, що наші батьки були тими ляхами, яким Запоріжжя не дало спокійно спати на здобутих, завдяки королівським привілеям і завдяки кривавій праці селянина, багатствах. Будьмо ж справедливими. То й будемо логічними».

Питання з української історії та літератури порушував – редактор «Сьола» і у статті «Слов'яни». Творчість Шевченка ставив він як зразок народної сили, життєвості літератури та... справжності.

Редакція «Сьола» збирала рукописи, переважно заборонені твори українського поета. Так, з листів Б.Залеського до І.Ружанського, видавця творів Шевченка у Львові, і до П.Свенціцького довідуємося про те, що Богдан Залеський має такі рукописні твори (писав, що одержав їх від Броніслава Залеського) і що редакція «Сьола» запитувала його про ці твори.

Чільне місце у журналі займали також присвячені Шевченкові художні твори польських прогресивних літераторів. Наприклад, Богдан Залеський надрукував хвилюючий вірш «Тарасова могила», а Броніслав Коморовський присвятив поетові вірш під назвою «Пам'яті Т.Шевченка в річницю його смерті».

За нестачею матеріальних засобів було припинено видання «Сьола», проте не припинив своєї благородної діяльності Павлин Свенціцький. Починаючи з листопада 1867 р. і до 1869 р. Свенціцький редагує тижневик «Новіни», в якому надрукував він свої повісті з українського життя, переклади поезій Шевченка і Федьковича, повісті Марка Вовчка тощо. Слід ще згадати, що в 1866 р. Свенціцький перший переклав польською мовою поему «Кавказ». З інших творів Шевченка друкувалися в «Новінах»: «Три шляхи», «Чигрин», «Минають дні, минають ночі», «Заповіт».

Звертає на себе увагу стаття анонімного автора під заголовком «Кілька слів про народну освіту», в якій порушувалося питання популяризації творів Шевченка та їх значення для народної освіти. Підсумовуючи відомості про поширення спадщини Шевченка в польській літературі в другій половині 1860-х рр. і відзначаючи велику роль у цій справі Павлина Свенціцького, слід назвати також брошуру його з історії української літератури, що завершила славу літературну діяльність цього талановитого публіциста.

Брошура ця під назвою «Вік XIX в діях української літератури» вийшла у Львові 1871 р. українською мовою. У праці автор вказав на зростання визвольних ідей в українській літературі, підкреслюючи її справжню народність. П.Свенціцький як один із перших шевченкознавців вказав на світове значення творчості геніального українського поета.

Автор писав, що і Байрон, і Гете, і Словацький великі, але вони виявляють свою індивідуальність, а Шевченко відбив усі прояви життя України, тому й співає його весь народ. Пізнати Шевченка – зна-

чить пізнати характер українського народу, живою правдою якого є революція. Далі Свенціцький говорить:

«Не... Данте, не Тассо, Петрарка, не Гете, Шіллер, не Міцкевич, Словацький, Пушкін... новий поет, талант окремих, геній їм рівно-сильний – України геній... Не один, не сотня, а тисячі тих, що не знали вчора, хто їх батько, ненька, знайшли в Україні свою долю... Тому-то могутній геній Шевченка перевершив геніїв: Байрона, Гете, Словацького..., бо Шевченка розуміють, слухають і разом з ним співають мільйони народів!.. Тим він великий, тим і вищий понад усіх поетів...».

Іван Франко своєрідно оцінив благородну працю невтомного захисника української справи, а саме:

«...Павло Свій, – а була то серед тодішньої українофільської громади на всякий спосіб перворядна сила, – чоловік дуже спосібний і владаючий непослідньою наукою, широтою та свіжістю поглядів, поляк з України родом, знав він дуже гарно мову, історію і звичаї українського народу, а zarazом, яко щирий демократ і чоловік поступовий, був серед тодішніх поляків появою зовсім незвичайною».

ВИЯВ НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОСВІДОМОСТІ У ТВОРАХ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА ТА РОБЕРТА БЕРНСА

Один із найвідоміших синів українського народу, геніальний поет, великий мислитель Тарас Григорович Шевченко займає почесне місце не тільки в національній, але й у світовій літературі ХІХ століття. Усе його життя, всі помисли, аж до останнього подиху, спрямовані на служіння народові. Шевченку за правом належить одне з чільних місць серед найбільших патріотів усіх часів і народів. Та він не один такий у світовому красному письменстві. Такою ж любов'ю до своєї вітчизни, що наповнювала душу нашого Кобзаря, повнилася сутність великого шотландського поета Роберта Бернса.

Обидва митці захищали свободу і незалежність своєї батьківщини, честь і гідність рідного народу. Кожний із них відіграв величезну роль у розвитку національної самосвідомості українських та шотландських співвітчизників.

Для обох художників слова боротьба за свободу свого народу була водночас і боротьбою за волю усіх пригноблених. І це письменники робили великою, геніальною силою своїх поетичних творів. Їхні патріотичні ідеї зросли на життєдайному ґрунті багатовікової боротьби, з одного боку, українського, з іншого – шотландського народу за свою незалежність, проти соціального і національного гніту.

Аналізуючи творчість Т.Шевченка, інший геній українського художнього слова Іван Франко підкреслив, що у своїх історичних поемах Шевченко заклав «основи історичної мудрості, яка в нього набагато глибша і вільніша, ніж у сучасних йому українських істориків» [12, с.12]. І далі Каменяр зазначає, що український пророк «основується свідомо та твердо на любові до всіх людей, на бажанні загальнолюдського братерства, на прихильності до всіх пригноблених і покривджених, між которими перша і найближча серцю поета його рідна Україна» [12, с.13]. Такої ж оцінки заслуговує і Р.Бернс. А.Богорідченко зазначає, що нація завдячує йому власною самоідентифікацією, становленням своєї мови, адже тривалий час цей народ жив у тіні Англії, й лише Бернс довів, що шотландська мова – повноцінне явище, а не діалект англійської [3].

Закутий у кайдани пригноблення, запроданий своїми ж, український як і шотландський народ, постійно поривався до волі. Дух нескореності, протесту, опору гнобителям не згасав ніколи. Незгасимою була і його ненависть до всіх тих, хто виступав зрадником, посібником у поневоленні рідного краю. Звідси й віра митців у свій народ, у його світле майбутнє, в те, що *«на оновленій землі врага не буде, супостата, а буде син, і буде мати, і будуть люде на землі»* [14]. І ці люди будуть національно свідомими громадянами з чітко виявленими ідентифікаціями ментальних ознак.

Великий вплив на формування світогляду Шевченка мав його дід Іван, який знав багато переказів, казок, пісень. Довгими зимовими вечорами розповідав він онукам про славних запорізьких козаків, про ватажків селянських повстань, про Богдана Хмельницького. В Моринцях справжнім святом ставав прихід мандрівних кобзарів. Усе почуте у дитинстві глибоко запало в душу поета, а потім, у години самотності і туги за Україною, приходило на пам'ять і виливалося у вірші та поеми.

Згодом Шевченко відчував своє призначення: розповісти українському народові складну й героїчну історію його землі. Він сам

напише: *«Возвеличу малих отих рабів німих! Я на сторожі коло їх поставлю слово»*. Тому його творчість пов'язана передусім з історією України: її славної доби козаччини, гетьманщини, гайдамаччини, багатовікової боротьби українців проти іноземних поневолювачів. Герої його творів – «святі месники», бо повстають проти антинародної влади й соціальної несправедливості, захищають бідних і гноблених.

Любов до своєї рідної землі у Бернса виховував батько. Саме він навчав своїх дітей читати, писати, рахувати, розповідав їм про географію та історію.

А вже потім, мандруючи країною, поет поглиблює свої знання про рідний край, його історію та героїчне минуле нескорених горців. Саме там у Бернса формується ряд запитань, відповіді на які він буде шукати все своє життя. Серед них і запитання, яке у свій час ставить і український автор: хто ми є, звідки пішли і що нас чекає?

У пошуках відповіді на запитання: *«Чия правда, чия кривда І чії ми діти»* Шевченко свідомо звертається до минувшини. Героїчне минуле України привертає увагу молодого поета не саме собою, а як засіб для піднесення патріотичного почуття:

*Україно, Україно!
Серце моє, ненько!
Як згадаю твою долю,
Заплаче серденько!* («Тарасова ніч»).

Минуле надзвичайно важливе для обох поетів. Воно слугує квінтесенцією надії, джерелом незламності духу, яка підтримує у найтяжчу хвилину знедолених і гнаних у таких далеких, але близьких за історією країнах. І зовсім не випадково, відвідавши Стирлінг, давню резиденцію шотландських королів, Р.Бернс написав (цитую в підрядковому перекладі. – А.М.):

*Колись-то Стюарти владіли цим троном,
і вся Шотландія жила за їх законом.
Теперь без даху дім, де був колись престіл...*

Перебуваючи у далекому Петербурзі, вотчині царської сім'ї, Т.Шевченко пише такі рядки, суголосні бернсівським:

*Було колись – в Україні
Ревіли гармати;
Було колись – запорожці
Вміли панувати
Панували, добували*

*І славу, і волю;
Минулося – осталися
Могили на полі.*

Звертаючись до героїчної козацької минувшини, Шевченко не тільки черпає сили з неї, не тільки намагається утвердити її, але і сам підживлюється показаними в історіях долями про Тараса Трясила, Івана Підкову, Івана Гонту, Максима Залізняка, Богдана Хмельницького, Петра Конашевича (Сагайдачного), Івана Богуна та інших.

Історії про сильних особистостей та їхні відчайдушно сміливі наміри боротися за волю, звільнити рідну землю формували самосвідомість поета, дозволяли йому відчутти себе складовою великого поняття український народ. Саме ідентифікаційне почуття як основа самосвідомості з її культурологічним, соціальним аспектами сприяли появі рядків «Тарасової ночі», в основу яких лягли події під Переяславом у травні 1630 року, коли відбувся бій козаків під керівництвом Тараса Трясила проти військ польського гетьмана С.Конецпольського:

*Обізвався Тарас Трясило
Віру рятовати,
Обізвався орел сизий,
Та й дав ляхам знати!*

Як і в Шевченка, у поезіях Бернса створено образи сміливих, вольових людей, які за правду, не вагаючись, можуть піти на страту. Таким є Макферсон – герой балади «Макферсон перед стратою». Персонаж цей надзвичайно мужня людина, яку бентежить одне – доведеться попроситися з життям через підступну зраду. По дорозі на шибеницю Макферсон прощається з сонячним світлом і всім, що є під небесами, але йому не страшно помирати, адже найдорожчим виявляється поняття честі:

*Прощай, прощай, зелений гай,
Прощай, пташиний спів,
Нехай ганьба сплямить раба,
Що вмерти не посмів!*

Привертали увагу Шевченка і події, пов'язані з боротьбою українського народу проти турецького-татарських загарбників. Вони стали сюжетною основою поеми «Іван Підкова», історії про козацького ватажка другої половини XVI ст., відомого в народі походами проти турків.

На переконання С.Цвілюка, ідеалізація поетом минулого зовсім не випадкова [13]. Вона проступає як туга за минувшиною, як прагнення хоч у художній реальності наблизитися до мрії:

*Було колись –
в Україні
Ревілі гармати;
Було колись –
Запорожці
Вмілі панувати.
Панували, добували
І славу, і волю ...
Було колись добре жити
На тій Україні ...*

Роберт Бернс часто звертався до історичних подій, згадуючи в зв'язку з боротьбою французьких республіканців героїчну боротьбу шотландців за волю. Він написав оду «Брюс до своїх людей під Баннокберном», яка є енергійним закликком до бою за волю з Едвардом, що несе шотландцям кайдани:

*Ви, хто лив за волю кров!
Хто за Брюсом часто йшов!
Хоч умріть тепер, хоч знов
Волю принесіть!*

Звертаючись до героїчного минулого і запозичуючи там окремі історичні постаті, поети часто їх ідеалізують.

Поруч з поемою про Івана Підкову виокремлюється інший твір Шевченка «Гамалія», у якому поет відображає весь похід, бій у Царгороді, повернення козаків на рідну землю з перемогою. Основою для тексту послужили народні думи з переконливо-тужливою героїкою й оповідями про Самійла Кішку, Олексія Поповича, Марусю Богуславку, Івана Богуна та інших. На відміну від Івана Підкови Гамалія не історична особа, але в XVII–XVIII ст. серед козацької старшини було кілька Гамалій. Зустрічається цей герой і в «Історії Русів». Гамалія – узагальнений образ козацького ватажка. І це зовсім не випадково. Ще В.Антонович, виступаючи на засіданні Товариства Нестора-літописця, зазначав, що «поет відтворює живий і суцільний образ доби, оживлює і виводить перед очі читача окремі особи, цілі покоління» [1, с.146].

Ватажок Гамалія у поемі зображений у тісних зв'язках з козацтвом. Запорожці пливуть у Туреччину, а «Попереду Гамалія Байдаком керує»:

*У Скутарі – передмісті Стамбула –
Він у самому пеклі бою.
Гамалія по Скутарі –
По пеклі гуляє,
Сам хурдігу розбиває,
Кайдани ламає.*

Гамалія здобуває славу «*На весь світ великий, на всю Україну*». І зовсім не страшно, що Гамалія – герой вигаданий чи радше збірний, такий, що ввібрав у себе мрії, надії та сподівання Кобзаря. Шевченко намагається викликати у своїх сучасників захоплення козацтвом. Адже вони завжди були вільними. Поет прагнув донести до кожного українця необхідність бажання скинути з себе рабські пута і відродити козацьку звитягу й громадянську мужність. «*Тої слави козацької вовік не забудем*». Зрозумівши перш за все для себе, поет намагався переконати інших, що на величних ділах козаків і треба виховувати ідеал воїна, громадянина, патріота. Та прагнення не завжди збігаються з реальною можливістю. Саме тому і з'являються тяжкі думи. Кобзар говорить про героїку давноминулого як про «диво», що відійшло навіки:

*«Все йде, все минає – і краю немає,
Куди ж воно ділось? відкіля взялось?» –*

ставить він питання в поемі «Гайдамаки». Порівнюючи героїзм козаків із рабською упокореністю їх нащадків, своїх сучасників, він прагне розбудити вільний козацький дух українців, підняти їх на боротьбу. Поет вірить і пише про це в іншому тексті:

*«Слава не поляже;
Не поляже, а розкаже,
Що діялось в світі,
Чия правда, чия кривда
І чії ми діти».*

(«До Основ'яненка»).

Для Шевченка козацтво завжди ототожнювалося з волею і славою України. А на присуд «общечеловеков» (термін Максима Соколова), що, мовляв, «гайдамаки не воїны, – разбойники, воры, пятно в нашей истории...» відповідав:

«Брешеш, людоморе!

*За святу правду-волю
Розбойник не стане,
Не розкує закований
У ваші кайдани
Народ темний, не заріже
Лукавого сина,
Не розіб'є живе серце
За свою країну».*

Як і Шевченко, Бернс натхненно оспівує історичне минуле та національні традиції свого краю. З надією та гордістю згадує поет героїчні подвиги шотландських борців за незалежність, захоплюється незламною волелюбністю свого народу. Усі твори Бернса, незалежно від їхньої тематики, пройняті впевненістю в тому, що Шотландія знову буде вільною.

Своєрідним патріотичним гімном стала балада автора «Джон Ячмінне зерно», в якій поет прославив рідний народ, майстерно використавши для цього образ шотландського фольклору. Тяжкі випробування, що випали на долю шотландського народу, не зламали героя, а загартували, виховали в ньому риси характеру, що забезпечать перемогу у вирішальному бою.

В сюжет балади покладено протистояння королів і народу. Жорстокі й віроломні королі приорюють Джона Ячменя у землю, а коли він вибивається з-під неї, зрізують під корінець, молотять, віють, кидають у вогонь, розтирають між жорнами. Але Джон Ячмінь продовжує жити і сповнювати мужністю серця знедолених. Описуючи підлу змову королів, що поклялися стратити Джона Ячменя, Бернс в алегоричній формі зображає героїчне минуле шотландського народу і висловлює тверду певність у справедливості його багатовікової боротьби. Запоруку перемоги Бернс бачить в єдності і згуртованості шотландців:

*Нехай же кожний піднесе
За Джона келих свій,
Щоб рід його не припинявсь
В Шотландії старій!*

С.Цвілюк зауважує, що дух української свободи домінує у творах Шевченка, коли йдеться про героїв-месників, які воювали проти жорстокої кривди, що їх зазнавали українські родини і від кріпосників-ляхів, і від «жидів поганих», і від «хижої степової птиці» –

диких кримсько-татарських орд, що рвали живе тіло України, грабували й руйнували життя її народу, забирали в рабство молодь [13].

Надзвичайно велику роль у творчості Шевченка щодо формування його самосвідомості відіграють ті героїчні сторінки нашої минувшини, які пов'язані з українським козацтвом. Запорозька Січ і козацьке лицарство – це феноменальне явище української історії, ціла епоха в житті українського народу, його легендарне минуле, синонім свободи й національної гідності, героїзму й патріотизму. Козацька минувшина України цікавила Шевченка з молодих літ, її ідеалізація відчувається у найперших поетичних творах «Кобзаря», поемах й історичних піснях, в яких він із романтичною захопленістю, в різнобарвних образах відтворює сюжети з часів буйного козацького життя, сміливих воєнних походів запорозьких лицарів.

Звернення до козацьких часів було співзвучним до настроїв Шевченка, які увесь час повертали його до одвічних джерел християнської духовності, про що свідчить поема «Іржавець» – один із найкращих творів поета. Головний зміст поеми – історичні події, що відбувалися в Україні після трагічної Полтавської битви 1709 року у зв'язку з долею Іржавецької ікони Богоматері із козацької Церкви св. Покрови на Січі. За переказами, ікона мала чудодійну силу і вважалася захисницею запорозьких козаків. Перед походами на ворогів України запорожці зверталися до неї з молитвою. Образ ікони у поемі символізує долю самої України.

Усе своє життя Бернс усвідомлював себе народним поетом, покликаним служити своїй батьківщині.

Наприкінці XVIII ст. внаслідок загарбання Англією Шотландії і докорінної перебудови аграрної економіки країни було розорено десятки тисяч шотландських трудівників-селян, орендарів, дрібних ремісників. В Шотландії панували злидні та голод, вибухали голодні бунти. Катастрофічно збільшувалась армія безпритульних бродяг, що блукали країною, шукаючи праці й хліба. Відгуком на такі події став один із найкращих творів Р.Бернса «Веселі жебраки», визнаний як обвинувальний акт проти суспільного ладу, який прирікав тисячі людей на безробіття, голод, жебрацтво. Воднораз це величний гімн простому бідному люду, що в тяжких умовах зберігає життєрадісність, душевне благородство, почуття власної гідності і понад усе шанує свободу, незалежність і любов до рідної країни.

Найгнівнішим з усіх творів, написаних Р.Бернсом у перший період своєї творчості, в якому безмежна любов до народу та ненависть до його гнобителів і передчуття неминучої боротьби злилися в єдиний нищівний потік, є сатира «Звернення Вельзевула». Аналізуючи її, І.Симоненко зазначає: «Сатиру цю, гірку і нещадну, написано нібито кров'ю серця. В ній втілюється весь біль, що його відчував поет з юнацьких років, спостерігаючи жорстоку долю шотландського народу; вся ненависть і зневага, що роками накопичувались в його душі щодо панівного класу, який з нелюдською жорстокістю будував свій добробут на кістках та крові інших людей; вся полум'яна жага свободи й незалежності, що спалювала його з часів, коли він усвідомив себе шотландцем; вся його геніальна майстерність» [10, с.74].

«Звернення Вельзевула» – відгук на подію, що мала місце в Шотландії 1786 р. П'ятсот шотландських селян, які жили в страшенних злиднях і знаходились на грані голодної смерті, не захотіли далі терпіти знуцання й самоуправства землевласників і висловили бажання покинути Шотландію та поїхати до Канади. Америка здавалася їм країною свободи і справедливості, в якій вони зможуть побудувати нове, вільне, незалежне життя. Але англійський уряд, стурбований масовою еміграцією дармової робочої сили, наказав приборкати «бунтівників» і повернути їх «законним власникам». Повний заголовок сатири такий: «Звернення Вельзевула до його милості графа Бредалбейна, президента високої гірської громади, скликаної 23 травня цього року в Шекспірі (Ковент Гарден) для погодження заходів проти наміру п'ятисот горян, що наважились були (як повідомив пан М.Еппелкрос) тікати од своїх законних панів і господарів, чиею власністю вони є, і емігрувати з земель пана Гленгарідо до Канади в пошуках тієї фантастичної речі, що зветься волею». Поет у творі виходить далеко за межі події, що стала безпосередньою темою сатири, і пише текст, у якому, як у дзеркалі, відбито всю мерзенність тогочасного ладу.

У своїх творах національні поети Шотландії та України – Бернс та Шевченко – не бачать для своєї батьківщини майбутнього, відокремленого від минулого. Час, у якому існує Шотландія бернсових балад та пісень, Україна, представлена шевченківськими модифікаціями давніх дум, мають ознаки часу міфологічного, чітко розділеного на час сакральний, що був «колись, дуже давно», та час профанний,

який не сполучається ані з минулим, ані з майбутнім, а лише безкінечно обертається по колу в теперішньому. У Бернса:

*Забудь, Шотландіє моя,
Свою колишню славу!
Забудь своє гучне ім'я,
Звеличене по праву!
Розпука душу рве мою –
Ми в рабстві жити мусим!
О, чом я не поліг в бою
З Уоллесом чи Брюсом!*

Або у Шевченка:

*Було колись – в Україні
Ревіли гармати;
Було колись – запорожці
Вміли панувати.
Панували, добували
І славу, і волю...*

Саме такої думки дотримується у своєму дослідженні Є.Зарудний [6], виявляючи типологічні здібності в обох художників слова.

Р.Бернс, як і Т.Шевченко, став тією постаттю, яка була необхідна для самоутвердження нації. Він захоплено писав про героїчне минуле співвітчизників («Брюс – шотландцям», «За тих, хто далеко», «Якобіти на словах»), співчував Французькій революції, оспівував свободу, незалежність, відвагу.

«А Бернс усе-таки поет народний і великий», – так писав Шевченко про Бернса. Два великих художника слова двох великих народів посіли важливе місце не лише в історії та культурі своїх народів, а й у свідомості українців та шотландців.

1. Антонович В. Б. О воспроизведении исторических событий в поэзии Шевченка: Чтение в историческом обществе Нестора-летописца / В. Б. Антонович. // ЧИОНЛ. – Кн. II. – К., 1888. – С. 145–149.
2. Бернс Р. Поезія / Р. Бернс. – К., 1994. – 228 с.
3. Богородіченко Анна. Роберт Бернс – Кобзар шотландський [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://vsiknygy.net.ua/person/6073/>.
4. Буяшенко В. В. Національна самосвідомість українців: Проблема самоідентифікації [Електронний режим].
5. Гуссерль Е. Криза європейського людства / Е. Гуссерль // Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрямки. Хрестоматія. Навч. посібник. – К.: Ваклер, 1996. – С. 63–93.

6. *Зарудний Євген*. Кобзар і бард. Шевченко і Бернс: великі співці свободи // Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua/uk/article/ukrayina-incognita>.
7. *Наливайко Д. С.* Тарас Шевченко в контексті романтизму та націоналізму [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://shron.chtyvo.org.ua/NalyvaikoDmytroSerhiiovych>.
8. *Наливайко Дмитро*. Тарас Шевченко і українська культура / Д. Наливайко. – Київ ; Черкаси, 2000.
9. *Савицька О. В.* Етнопсихологія / О. В. Савицька, Л. М. Співак. – К.: Каравела, 2011. – 264 с.
10. *Симоненко І. П.* До характеристики поетичного стилю Роберта Бернса / І. П. Симоненко // Радянське літературознавство. – 1958. – №5. – С. 71–89.
11. Філософський енциклопедичний словник. – К.: Абрис, 2002. – С. 562.
12. *Франко Іван*. Твори: В 20 т. / І. Франко. – К., 1955. – Т.7.
13. *Цвілюк С. А.* Історична мудрість великого Кобзаря. Історизм та соціально-політичний вимір епічних творів Тараса Шавченка / С. А. Цвілюк. – Одеса: Маяк, 2008. – 312 с.
14. *Шевченко Т.* Кобзар / Т. Шевченко. – К., 1956. – 591 с.

ПОЕТ-РОМАНТИК У БОРОТЬБІ ЗІ ЗЛОМ: ТАРАС ШЕВЧЕНКО І ПОЛЬСЬКІ ПИСЬМЕННИКИ

Традиція романтизму приписувала поету особливу роль. У працях Шлегеля і Новаліса ми спостерігаємо концепцію романтизму як філософію життя, що визначає самодостатність, завдяки якій можна себе почувати впевнено, а світ стане приємним та безпечним. Як пише Войцех Крушельницький, «серед багатьох цілей цього проекту одна, здається, виокремлюється найсильніше: це є зачаровування світу так, щоб особистість могла знову відчувати себе як вдома, як на батьківщині» [11, с.35]. Цьому має служити мистецтво, а насамперед поезія. Тому нічого дивного, що вона має виконувати завдання не тільки щодо особистостей, але й щодо цілої нації. Поет має бути пророком свого народу, показувати йому шлях і брати відповідальність за його майбутнє. Він повинен на прикладі свого життя показувати іншим, що значить бути патріотом, а тому особою, яка не тільки дбає про спільну спадщину, а й про спільну сучасність, яка дивиться у майбутнє і показує актуальні завдання, що стоять перед народом, а також добре виконувати свій обов'язок щодо майбутніх поколінь.

У праці написано «Na powrót zadomowić się w świecie. O romantyzmie jako filozofii sztuki życia»: «Романтизм – це філософія мистецтва життя». Якщо це так, тоді тут з'являється паралель між Шлегелем, який зауважує в уривку з «Ідеї», що найбільша частина поезії відноситься до мистецтва життя і до пізнання людей, і Ніцше, проект якого, – як припускає у своїй книзі Шафранський, – також полягав у відновленні мистецтва життя» [11, с.35].

Така позиція впливає з романтичної філософії, згідно з якою всі види мистецтва повинні служити перш за все правді та під її впливом – внутрішньому життю як осіб, так і народів. Гегель писав: «Їх піднесення полягає в тому, що дух не визнає навіть найдосконалішої форми чуттєвості, адекватної для вираження свого змісту, але підноситься над нею [...]. Звідси мистецтво романтизму [...] своїм предметом обрало правду [...]. Сама краса пристосовується до того, щоб визнати правду. Мистецтво романтизму відходить від гармонії класичного мистецтва і оприявнюється у бік внутрішньої духовної краси, хоча вона й не є адекватним місцем існування чуттєвості» [24, с.194].

Поетів сприймали як тих, хто повинен шукати тієї правди і своєю поезією виховувати народ. Це влучно сказано у написаній 1843 року статті Е.Дембовського «Декілька слів про поезію», в якій акцентується на тому, що «поет у момент натхнення стає Самсоном, мудрецем, ангелом, який нагадує божественне творіння в образі і подібі Бога. Вся сила духу зосереджена в серці, а це надає йому неземної могутності. Відчуття, піднесене до вищого рівня, робить його великим, сильним та розумним» [19, с.711]. Ці слова добре гармоніюють з поезією Тараса Шевченка та його способом сприйняття ролі поезії і поета: *«А ти, батьку / Як сам здоров знаєш / Тебе люде поважають / Добрий голос маєш; / Співай же їм, мій голубе / Про Січ, про могили / Коли яку насипали / Кого положили. / Про старину, про те диво / Що було, минуло... / Утні, батьку, щоб нехотя / На весь світ почули / Що діялось в Україні / За що погубила / За що слава козацькая / На всім світі стала! / Утні, батьку, орле сизий!»*

Наче у романтичному визначенні поета вписана особлива вразливість як на долі окремих осіб, так і цілих народів, тому що, як пише А.Белик-Робсон, «філософська специфіка романтизму [...] полягає у самооцінці своєї душі, яка єдина «відчуває» непрохідну реальність людського існування» [1, с.11].

Поезія має силу вищу та творчу, може покликатись на нове існування, збудити сильні емоції та мобілізувати до дій. Саме такою була поезія романтиків, народжених в державах, надрах народностей, поневолених диктатурою сильніших держав. Деякі письменники пішли ще далі. Мохнацький, наприклад, порівнював літературну діяльність з силою природи, яка мала бути так само сильною та могутньою. Як зазначає Марія Яніон, «романтична теорія літератури набула [...] повного вираження: найціннішим має бути письменництво, яке виходить із серця та душі, чого не може забракнути тим, хто розпочав боротьбу, керуючись любов'ю до вітчизни. Міцкевич у більшості своїх висловлювань – не приховує зневаги до літературних правил композиції та стилю. Він більше цінить натхнення, порівняно з любов'ю до батьківщини, аніж мистецтво виготовлення зброї, що цілком зрозуміло, якщо взяти до уваги бачення збройного повстання всього народу. Спис та перо трактуються однаково: те, що хтось вправно володіє зброєю, дає гарантію на належне використання пера» [3, с.155].

Те саме стосується сприйняття творчості Т.Шевченка. Поезія, на його переконання, повинна стати зброєю у боротьбі за незалежність своєї вітчизни. Цьому має слугувати дух поезії, порушуючи теми та збуджуючи сильні емоційні порівняння. Шевченко в дуже ефективний спосіб користувався також окремими художніми гатунками з метою підвищення очікуваного ефекту. Прикладом може бути форма оскарження, яку він використав у вірші «І мертвим, і живим, і нерожденним землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє». Ця форма прямого звертання до читачів, закореніла у конкретній соціально-політичній ситуації, особливо добре відповідає віршу, що постулює повернення до визначеної цінності. Він має на меті формувати «нове суспільство», яке не забуває свого коріння: *«Подивіться лишень добре / Прочитайте знову / Тую славу. Та читайте / Од слова до слова, / Не минайте ані титли, / Ніже тії коми, / Все розберіть... та й спитайте / Тойді себе: що ми?.. / Чиї сини? яких батьків? / Ким? за що закуті?..»*

Згадуючи спадщину предків, поети найчастіше посилаються на часи розквіту нації. У творчості Т.Шевченка це часи козацтва, які стають тлом для змалювання ним тодішньої дійсності. Тарас Шевченко зіставляє люд, що прославив часи козацтва, пануючу свободу народу, його пісні про боротьбу, добрі часи, широкі степи, веселу

країну з неймовірно обтяжливим досвідом кріпосного права. Це та збережена у піснях і оповідках пам'ять про історію повинні на думку поета, давати народові силу до бою з тим, щоб не допустити національного і соціального безладу. Завдяки досвіду кріпосного права, яке вплинуло на долю поета, він може дивитись на світ більш проникливо. Відтак він бачитиме різні аспекти важкого становища селян. Особливо важливого значення набуває ця тематика у творах з автобіографічними рисами, пригадаймо хоча б «Якби ви знали, паничі...»: *Я в хаті мучився колись, / Мої там сльози пролились, / Найперші сльози. Я не знаю, / Чи є у бога люте зло, / Щоб у тій хаті не жило, / А хату раєм називають*». Своєю чергою у вірші «І виріс я на чужині», згадуючи своє село, Т.Шевченко порівнює пануюче в ньому кріпосне право і надзвичайно важке життя селян з красою навколишньої природи: *І не в однім отім селі, / А скрізь на славній Україні / Людей у ярма запрягли / Пани лукаві... Гинуть! Гинуть! / У ярмах лицарські сини...*». Туга за часами свободи, в якій жили предки, також достатньо оприявлена у польській літературі. В «Оді до свободи» Юліуша Словацького читаємо: *«Czemuż płaczą nad sobą? / Bogatą wezmą spuściznę. / Dlaczegoż nad nim płaczą? / W grobie zapomni troski... / Bracia! – on umarł – on był ostatnim, z tej wioski, / Co widział wolną ojczyznę»*.

Історична пам'ять була надзвичайно важливим елементом романтичного художнього мислення. Саме вона позначалася так, що закорінена у сучасності людина сміливо думала про майбутнє. Ці спогади про світле минуле пробуджують, однак, у свідомості представників обох народів сильний спротив щодо діючої на тоді несправедливості. На відміну від поетів епохи просвітництва, про яких А. Міцкевич у своїй паризькій доповіді від 12 квітня 1842 року говорив, що «Всі [...] померлі в жалобі та розпачі: це похоронна процесія, котра відправляє вітчизну у гріб» [4, с.9], для романтиків важливою була філософія дії. Наскільки їх старші колеги (Князін, Нарушевич, Трембецький, Заблоцький) почувалися винними у зруйнуванні вітчизни, через що занурились у смуток та меланхолію, настільки молодь піддалась сильним емоціям у боротьбі за свободу. Іноді так сильно захоплювались справою незалежності, що майже втрачали контакт з дійсністю. Адам Міцкевич спостерігав за тими хворобливими станами і приходив до висновку, що здоровий стан людей тісно пов'язаний з кондицією вітчизни. Її подальше поневолення може допровадити до

значного побічного ефекту, «до страждання почуттів» через народ. Тому в ХІХ столітті з'явилось визначення патріотизму, як «нездорового» чи «шаленого» [4, с.9].

Подібних форм такий тип патріотизму набув і в Україні, особливо у творчості Тараса Шевченка, який всіма можливими методами пробував боротись за незалежність рідної Батьківщини. Тому закликав своїх співвітчизників, щоб, незважаючи на можливі наслідки, ті відважились взяти відповідальність за долю України. На думку Т.Шевченка, вже немає місця на жодні посередні засоби, перемогу може принести тільки радикалізм, до якого закликає: *«Як понесе з України / У синєє море / Кров ворожу... отойді я / І лани і гори – / Все покину і долину / До самого Бога»*. Пригадаймо, що у такому ж дусі висловлювався й Адам Міцкевич, який у пісні Вайделоти писав: *«Z tej pieśni wstanie mściciel naszych kości!»* Український і польський поети добре вписуються цим в образ митця, який створив польський письменник-романтик Северин Гощинський, а тому такий образ «характеризується головним чином тим, що вибух народного інстинкту в момент загрози поневолення вітчизни шляхом зла та насильства протікає у ньому у спосіб різкий та незвичайний» [4, с.7].

Марія Яніон з цього приводу пише: «Остаточним втіленням патріотичного самознищення стає саме «патріот-безумець», шалений як у «метафоричному» значенні, так і у «фактичному». Його особистість піддалась зміні у всіх своїх верствах. [...] У тому ж сенсі його образ можна зарахувати до «міфічного» і «міфотворчого», тому що він знаходиться у темній зоні польського патріотизму, яка межує з сакральним безумством та смертю» [4, с.7]. Поет, який бореться за свободу, як Т. Шевченко, також в українській літературі одночасно мусив ставати й проводарем, пророком, мудрецем та звитязцем народних мас. Його вірші гострі та дуже радикальні. Найкращим прикладом цьому є «Заповіт» Кобзаря, що вже самою своєю суттю вписується в існуючу впродовж багатьох літ у світовій літературі форму пробудження. *«Поховайте та вставайте / Кайдани порвіте / І вражою злою кров'ю / Волю окропіте»*. Ставайте до бою, бо правда на вашій стороні, – пишуть польські та українські поети-романтики. Навіть якщо, читаємо у Міцкевича, та боротьба буде нерівною: *«Artyleryi ruskiej ciągną się szeregi, / Prosto, długo, daleko, jako morza brzegi; / I widziałem ich wodza: przybiegł, mieczem skinął / I jak ptak jedno skrzydło wojska swego zwinął; / Wylewa się spod skrzydła ściśniona*

piechota / Długą czarną kolumną, jako lawa błota, / Nasypana iskrami bagnetów. Jak sępy / Czarne chorągwie na śmierć prowadzą zastępy. / Przeciw nim sterczy biała, wąska, zaostrzona, / Jak głaz bodzący morze, reduta Orдона. / Sześć tylko miała armat; wciąż dymią i świecą; / I nie tyle prędkich słów gniewne usta miecą, / Nie tyle przejdzie uczuć przez duszę w rozpacz, / Ile z tych dział leciało bomb, kul i kartaczy».

Аби додати собі й сучасникам відваги, щоб піднятися на, здавалося б, безнадійну боротьбу, поети демаскують механізми дій царської влади. Вони показують, що її бездушність і жорстокість тимчасово виявляє перевагу, але з часом це мусить обернутись проти неї. Залякані посадовці діють необдуманно та механічно: «*Car dziwi się – ze strachu. drżą Petersburczany, / Car gniewa się – ze strachu mrą jego dworzany; / Ale sypią się wojska, których Bóg i wiara / Jest Car. – Car gniewny: umrzem, rozweselim Cara. / Posłany wódz kaukaski z siłami półświata, / Wierny, czynny i sprawny – jak knut w ręku kata. / Działa i naszych garstka, i wrogów gromady; / Wszystko jako sen znikło. – Tylko czarna bryła / Ziemi i niekształtnej leży – rozjemcza mogiła. / Tam i ci, co bronili, -i ci, co się wdarli, / Pierwszy raz pokój szczerzy i wieczny zawarli. / Choćby cesarz Moskałom kazał wstać, już dusza / Moskiewska. Tam raz pierwszy, cesarza nie słusza».* Схоже маємо в поемі «Сон» Тарас Шевченка; згадати б тільки такий фрагмент: «*Дивлюсь, цар підходить / До найстаршого... та в пику / Його як затопить!.. / Облизався неборака; / Та меншого в пузо – / Аж загуло!.. А той собі / Ще меншого туза / Межи плечі; той меншого, / А менший малого, / А той дрібних, а дріботна / Уже за порогом / Як кинеється по улицях, / Та й давай місити / Недобитків православних, / А ті голосити; / Та верещать; та як ревнуть: / “Гуля наш батюшка, гуля! / Ура!.. ура!.. ура! а-а-а...”*»

Польські та українські поети, здається, говорять в один голос. Оцінюючи царські уряди та підкреслюючи їх жорстокість, вони показують слабкість таких урядів. Письменники хочуть показати своїм співвітчизникам, що все зрине, створене царем не є всемогутнім та, врешті, його зустрине кара, на яку він заслуговує. У вірші «Редута Ордона» читаємо: «*Gdzież jest król, co na rzezie tłumy te wyprawia? / Czy dzieli ich odwagę, czy pierś sam nadstawia? / Nie, on siedzi o pięćset mil na swej stolicy, / Król wielki, samowładnik świata połowicy; / Zmarszczył brwi, – i tysiące kibitek wnet leci; / Podpisał, – tysiąc matek oplakuje dzieci; / Skinął, – padają knuty od Niemna do*

Chiwy./ Mocarzu, jak Bóg silny, jak szatan złośliwy, [...] / Warszawa jedna twojej mocy się urąga, / Podnosi na cię rękę i koronę ściąga, / Koronę Kazimierzów, Chrobrych z twojej głowy, / Boś ją ukradł i skrwawił, synu Wasilowy!»

Тільки революція може принести Польщі та Україні бажану свободу. Лише глибоко переконані в правоті речей відважні люди, які нададуть революційному руху патріотичного поштовху, зможуть скинути кайдани та відвоювати для вітчизни право на самостійне існування. Обов'язком народу є змобілізувати всі сили земні та надприродні. Шевченко доходить аж до того, що засуджує Бога війни, бо той не реагує на страждання поневолених народів, не винагороджує праведників і не карає винних. *«А до того я не знаю Бога»*, – вигукує поет. Такі звідчасні волення душі знаходимо також у польській поезії. Як пише Марія Яніон, «у цій епосі також перший раз викликано Бога на поєдинок за те, що допустив до розколу. Немцевич розповідає, що воєвода Сірацький, а надто ж Валевський, коли приїхав до нього князь Сангушко [...], зірвався з лікарняного ліжка, наказав пройти на ганок та, наливши келих старого угорського вина, підніс його до неба з вигуком: «Твоє здоров'я, о Боже, незабаром стану перед Тобою, запитаю Тебе, чому так уперто переслідуєш Польщу? Сьогодні Ти загубив її навіки, а якщо я не отримаю належної відповіді від Тебе, тоді доведеться Тобі битись зі мною» [4, с.9]. Це романтичне зрівнювання себе з Богом тісно пов'язано з пошуком найвищої правди. Правди, яка в першій половині ХІХ століття була ототожнена зі свободою. У вірші «Чигрине, Чигрине» читаємо: *«Нехай же серце плаче, просить / Святої правди на землі»*.

Автор показує, що, тільки дійшовши до істини і цінування українського народу, можна отримати бажану свободу. Соціологи стверджують, що народ настільки вільний, наскільки сам розуміє цю свободу. Існує також зворотна залежність. Народ розуміє в такий спосіб свою свободу, в який насправді є вільним. Таке двоспрямоване бачення свободи вказує на те, що вона пов'язана з пізнанням, а тому і з істиною. У досвіді свободи існує певний парадокс. Він спричинює те, що свобода, з одного боку, є відкриттям до висловлювання своєї думки, до фактичного виконання дій, до нескінченності. З іншого боку, свобода пов'язана з абсолютною залежністю від правди. Цей парадокс такий лише ззовні. Правда вказує на те, що цю свободу обмежують і ламають майже при самому корені. Правда разом з цим вка-

зує на те, що існує внутрішня і зовнішня свобода. Вона стосується так само людини, як і народу. Ці обидві площини – внутрішня та зовнішня – є послідовними і взаємозалежними. В завершенні другої частини твору поет, зображаючи сучасність, показує, що можна і завжди треба боротись за правду. Тут була сформована надзвичайна суттєва роль поета, силою якого є тихе слово: *«Може, верну знову / Мою правду безталанну, Моє тихе слово, / Може, викую я з його / До старого плуга / Новий леміш і чересло./ І в тяжкі упруги... / Може, зорю переліг той / А на перелозі... / Я посию мої сльози, / Мої щирі сльози. / Може, зійдуть і виростуть / Ножі обоюдні, / Розпанахають погане, / Гниле серце, трудне, / І вицідять сукровату, / І наллють живої / Козацької тії крові, / Чистої, святої!!!»*

Поет стає народним провідником, який має «сіяти ножі», а тому закликати до кривавої боротьби. Своєю творчістю, своїм «огненным словом» він повинен не тільки вказати людям на зброю, але й показати, як потрібно нею користуватись. Тож мав цілковиту рацію П. Филипович, коли стверджував: «Усюди у Шевченка рух, жива душа, огонь, боротьба. І особливо треба підкреслити, що Шевченко, як ніхто до нього, зрозумів величезне, надзвичайне значення слова у цій боротьбі» [22, с.36]. Завдяки цій свідомості творчість Шевченка стала не тільки закликком, але й зброєю для боротьби за кращу долю.

Отже, не дивно, що в центрі поезії як Шевченка, так і польських письменників стоїть людина і її боротьба з долею. Романтики бачили світ перш за все з перспективи духовного життя, тому все, що земне та матеріальне, повинно було бути тільки засобом для досягнення внутрішньої повноти і досконалості. Вітчизна, найважливішим аспектом якої був її духовний вимір, зчаста трактувалась на рівні з Богом. Вважалось, що святим обов'язком кожного громадянина є активно стати до бою за право свободи рідної Батьківщини. Така позиція, зрештою, не була нічим винятковим на тлі соціальних процесів, що відбувалися на той час у Європі. Однак вітчизна поляків та українців вимагає посвятити себе повністю та йти до кінця. Любов до неї повинна бути сильнішою та довговічнішою, ніж будь-яка інша. Вона мала б сприйматися «як [...] суперниця всіх інших предметів почуття, як небезпечне і всемогутнє божество». «У тебе не буде інших богів, крім мене» [4, с.8]. Власне, те завдання, яке ставили перед собою поети-романтики, було інформувати і навчати сучасників такій безмежній відданості та посвячувати себе улюбленій батьківщині,

керуючись при цьому серцем, а не розумом. У такий спосіб, борючись за незалежність, слухаючи серця, формували романтики свої почуття, а тому, за Шлегелем, ставали «справжніми митцями».

1. *Bielik-Robson A.* Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia / A. Bielik-Robson. – Kraków, 2004. – 526 c.
2. *Bobrownicka M.* Słowiańskie spory o model narodowej kultury [y:] Ruch Literacki / M. Bobrownicka. – 1993. – XXXIV (3).
3. *Janion M.* Studia o romantycznych ideach. Ojczyzna i poezja [y:] Gorączka romantyczna / M. Janion. – Kraków, 2001. – 568 c.
4. *Janion M.* Zło i fantazmaty / M. Janion. – Kraków, 2001. – 417 c.
5. *Janion M.* Artysta romantyczny wobec narodowego sacrum [y:] Prace wybrane t.4 Romantyzm i jego media / M. Janion. – Kraków, 2001. – 736 c.
6. *Janion M.* Żmigrodzka M. Romantyzm i historia / M. Janion. – Warszawa, 1978. – 712 c.
7. *Kozak S.* Koncepcje historiozoficzne T. Szewczenki // Zeszyty Naukowe KUL / S. Kozak. – Lublin, 1983. – 26/2 (192).
8. *Kozak S.* Шевченкове євангелє правди // Res Slavica Festschrift fuer Hans Rothe zum 65. Geburtstag / S. Kozak. – Munchen, Wien, Zuerich, 1994.
9. *Kozak S.* Z dziejów Ukrainy. Religia. Kultura. Myśl społeczna / S. Kozak. – Warszawa, 2006. – 378 c.
10. *Kozak S.* Polacy i Ukraińcy. W kręgu myśli i kultury pogranicza. Epoka romantyzmu / S. Kozak. – Warszawa, 2005. – 306 c.
11. *Kruszelnicki W.* «Na powrót zadomowić się w świecie». O romantyzmie jako filozofii sztuki życia (z krytycznym odniesieniem do myśli Nietzschego) / W. Kruszelnicki. – Anthropos, 16–17 (2001)
12. *Libelt K.* O posłannictwie dziejowym // Pisma pomniejsze t. II / K. Libelt. – Poznan, 1849. – 364 c.
13. *Mokry W.* Wyznania Tarasa Szewczenki // Literatura a chrześcijaństwo / Studium myśli chrześcijańskiej, 1983, t. 4, c.86–101.
14. *Mokry W.* Literatura i myśl filozoficzno-religijna ukraińskiego roman-tyzmu. Szewczenko, Kostomarow, Szaszkiewicz – Kraków 1996, 211 c.
15. *Mokry W.* Taras Szewczenko i jego przestrzeń wolności wewnętrznej, «Ethos» 1988, nr 1. – C. 109–119.
16. *Mokry W.* Taras Szewczenko w kręgu lektur biblijnych, «Zeszyty Naukowe KUL» 1982, R. 25, nr 2–4 (98–100). – C. 115–147.
17. *Нахлік Є.* Доля–Los–Судьба: Шевченко і польські та російські романтики / Є. Нахлік. – Львів, 2003.
18. *Прицак О.* Шевченко – Пророк // Світи Тараса Шевченка / О. Прицак. – Нью-Йорк, 1991. – С. 249–276.
19. Słownik literatury polskiej XIX-wieku red. J. Bachórz A. Kowalczykowa – Wrocław, 2002. – 1112 c.
20. *Szacki J.* Ojczyzna, naród, rewolucja. – Warszawa 1968, 257 c.

21. *Tendera P.* Uwagi o celu sztuki romantycznej *Studia Humanistyczne AGH.* – T. 9 (2010). – С. 73–83.
22. *Филипович П.* Поет Огненного Слова // Літературно-критичні статті / П. Филипович. – Київ, 1991. – С. 36.
23. *Filozofia i myśl społeczna w latach 1830–1864 // 700 lat myśli polskiej.* – N. Szancer – Warszawa 1977.
24. *Hegel G.* Wykłady o estetyce – PIW – Warszawa, 1964 – 670 с.
25. *Шевченко Т.* Зібрання творів : у 6 т. – К., 2003. – Т. 1: Поезія 1837–1847 – С. 348–354.
26. *Weintraub W.* Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie. – Warszawa, 1982. – 453 с.

ШЕВЧЕНКО ЯК КЛЮЧ ДО УКРАЇНСЬКОГО СЬОГОДЕННЯ: ЮВІЛЕЙНІ РЕФЛЕКСІЇ (Замість висновків)

Є у світовій національно-духовній аурі імена, які назавжди збережуться в пам'яті багатьох поколінь – своїм існуванням, своєю життєвою долею, своєю творчістю і подвижницькою місією впродовж тривалого розвитку людства. До таких непроминутих особистостей належить, безумовно, Тарас Шевченко, 200-ліття з дня народження якого врочисто відзначається не лише українцями, а й багатьма народами землі. Така стійка й відчутна тривалість духовно-культурного життя, окресленого вічністю Кобзаря, щораз імпульсується кожною новою добою, кожною новою верствою українців, настійливо відшукуючи національного та морального оперття й натхнення, свого місця у життєвому вирі, свого обов'язку перед рідним народом і рідною вітцівщиною. Як справедливо зауважив Іван Дзюба, впродовж сотні літ кожен достойний український письменник, кожен громадянин, кожен, хто відчуває себе українцем, має незмінну потребу осмислення Шевченка для себе, для своєї особистої долі і для свого громадянського діяння. “І всякий недруг українського народу, коли хотів розтлити його душу, оволодіти його серцем, – зазначає вчений, – незмінно стикався з Шевченком і намагався накласти на нього свою руку, перефарбувати його, спотворити, зробити “своїм”, або ж “зревівувати”, підтасувати “компрогат” на рівні власного цинізму й нікчемності”.

Тож боротьба за Шевченка тому і триває так довго, тому й є такою гострою, що це – боротьба за душу українського народу. Відтак 200-річчя з дня народження безсмертного Кобзаря – подія для України та світового українства надзвичайно значуща. Навіть на тлі нинішніх політичних і воєнних баталій чи й загалом буремних днів нашого волелюбства і нашої незалежності. Або ж, можливо, саме на тлі цих подій та ситуацій, адже Тарас Шевченко є одним із символів опору безправ'ю і беззаконню, агресії і насиллю, символів, що до щемкого болю відлунюють останнім часом в Україні. Тут доречно було б бодай на мить згадати кадри з телепрограми “Мій Шевченко”, що зафіксували образ двадцятидворічного хлопця-вірменина з Дніпропетровщини Сергія Нігояна, коли він з натхненням читав рядки з поеми “Кавказ”, а потім у день державного свята 22 січня – День

Соборності й Свободи – одним із перших з “небесної сотні” був смертельно вражений ворожою кулею:

*І вам слава, сині гори,
Кригою окуті.
І Вам, Лицарі великі,
Богом не забуті.
Борітеся – поборете,
Вам Бог помагає!
За вас правда, за вас слава
І воля святая!*

Тож невмирущість шевченкового слова генетично закладена в саму душу українського народу, боротьба за яку, повторюємо, триває впродовж століть. У своїх творах Шевченко наче просвітлював товщу років і подій, художньо передбачаючи розвиток національної ідеї, незнищенність нашої духовності. Знову ж таки згадаймо, як одразу ж після першої поїздки в Україну, де поет і художник перебував майже рік, Шевченко у червні 1844-го написав свою вражаючу за сміливістю і мистецькою прозірливістю сатиричну поему “Сон”. Він немовби зазирнув у безодню зла і безнадії, вжахнувшись од побаченого духовного спустошеного краю та уярмленого народу. Вочевидь, молодого поета, найбільше вразило те, що колись свободолюбивий козацький дух згас, що національні почуття в українського народу відчутно притлумлені, а то й викоренені дощенту в його свідомості.

Відтак свій гнів та обурення колоніальною політикою самодержавної Росії він трансформує у мову сатири й гротеску, якою розвінчує всю імперську систему, а не лише її верхівку – царя, царицю та їх придворних. Власне, несприйняття Російської імперії Шевченко чи не найкраще висловив саме у цій поемі-комедії. А початок твору в контексті нинішніх подій сприймається як своєрідне поетове пророцтво, фантастична передбачуваність з відстані століть:

*Той мурує, той руйнує,
Той неситим оком
За край світа зазирає,
Чи нема країни,
Щоб загарбать і з собою
Взять у домовину.*

Од цього – побаченого й почутого в милій серцю Україні – поетова “душа плаче, ридає, кричить”, наповнюючись водночас все-

охопним болем і тривогою за долю українського народу. Тому Шевченко уявою, крізь своєрідне сонне видиво, ніби піднявшись над рідним краєм, востаннє звертається до нього:

<i>Прощай, світе,</i>	<i>Я до тебе літатиму</i>
<i>Прощай земле,</i>	<i>З хмари на розмову.</i>
<i>Неприятний краю,</i>	<i>На розмову, тихо-сумну,</i>
<i>Мої муки, мої люті</i>	<i>На раду з тобою:</i>
<i>В хмари заховаю.</i>	<i>Опівночі падатиму</i>
<i>А ти, моя Україно,</i>	<i>Рясною росою.</i>
<i>Безталанна вдово,</i>	

Власне звідти, з високості, Тарас Шевченко заново переживає історичну долю/недолу свого народу, з ніжністю і вірою споглядає ще не до кінця зруйновані місцини справжнього українства, що всупереч обставинам насилля збереглися на батьківській землі, з любов'ю і тривогою сподіваючись, що їх ніхто й ніколи не зможе сплюндрувати. Він щиро надіється, що його думи, його мрії і люті муки долетять до самого Бога, якого він пристрасно питає:

*Чи довго ще на сім світі
Катам панувати?*

Окрім імперського нищення українців, поет, як би не боляче йому було від того, виявляє занепокоєння і переживання через їх притлумлення своїми, не чужими, а “рідними правителями”, через постійний розбрат та зневагу “близьких братів” один до одного, через національне запроданство:

*Доборолась Україна
До самого краю.
Гірше ляха свої діти
Її розпинають.*

Тут асоціації з нинішнім днем України більш аніж промовисті, що засвідчує художню силу і невмирущість Шевченкового слова. Загалом його система ціннісних орієнтацій для українського народу виявилася міцною і живлющою. Як зауважує Микола Жулинський, Шевченко “покладав особливі надії на слово, яке він “уповноважує” на особливу місію творення потужного силового поля духовної взаємодії між поетом і його народом. І це слово, ці свої думи, “квіти мої, діти” поет виряджає з місією духовного пробудження української людини, бо його слово, його думи наділені енергією націєтворення через розгортання духовної історії України. Сам Шевченко – як

митець – і український народ – як нація – могли самоздійснитися передусім у рідному слові, яке відроджує історичну пам'ять народу в духовних межах багатонаціонального світу”.

Такий художній імператив Тараса Шевченка вияскравився ще з часу появи його безсмертної книги 1840 року під назвою “Кобзар”. Кожен з уміщених у ній восьми творів по-своєму акцентує на величній і всеперемагаючій силі рідного слова, на ролі поета в духовно-національному житті українського народу. Відтак органічним у художньому мисленні Шевченка є його намагання злітувати воєдино прагнення автора на надання/передачу ним своїх функцій оповідача головному персонажові творів – народному кобзареві, лірнику-трубадуру, який виступає в ролі не тільки хранителя історичної пам'яті українського народу, а й своєрідного деміурга національного духовного космосу. Водночас у пізнішій ліриці та ліро-епосі Тарас Шевченко свідомо набуває ще й іншого призначення: образ автора трансформується у романтично-міфологічний образ поета, який виконує місію пророка, апостола правди і науки, котрий мусить стати невід'ємним для українців “во всі віки”:

*І день іде, і ніч іде,
І голову схиливши в руки,
Дивуєшся, чому не йде
Апостол правди і науки.*

Цей образ поета-пророка, поета-воскресителя народного духу, національної пам'яті, національної української мови Тарас Шевченко створював як своїми поетичними і прозовими творами, так і живописними полотнами, загалом усім своїм життям і своєю долею у ньому. За словами Миколи Жулинського, Шевченкове слово “є могутньою естетичною силою, здатною підняти з колін імперську людину-раба, порятувати її від принизливого знеособлення, відкрити рабські уста й зігріти охололі душі”. Водночас літературознавець справедливо визначає одну із найголовніших рис Шевченкового художнього мислення: “В його (Шевченка. – С.Х.) розумінні Поет, Митець – виразник волі Господа, який загартовує святим вогнем творчості обраних, наділяє їх особливим даром чути слово і народжувати завдяки слову істину:

*Жива душа поетова святая,
Жива в святих своїх речах,
І ми, читая, сживаєм
І чуєм Бога в небесах”.*

Цінність українського слова породжувала у Шевченка з самого початку його творчості іншу, не менш важливу ціннісну орієнтацію – настійливе відродження української нації, таке необхідне набуття національної ідентичності, повсякчасне виборювання своєї свободи і незалежності: “В своїй хаті своя правда / І сила, і воля...”. От чому так емоційно чутливо сприймається і сьогодні творчість Тараса Шевченка, що органічно, впродовж двохсотліття, живе в етнонаціональному духовному просторі буття українського народу. Багато в чому саме завдяки Шевченкові такі всенародні протестні зрушення, як Помаранчева революція та Євромайдан, що відбулися у ХХІ столітті, стали революціями духу. Передовсім духу національного, що має на меті відродити й утвердити національну та людську гідність громадян України, добитися правди і справедливості. Та найголовніше – консолідувати українське суспільство з метою активного державного самоздійснення на засадах нових, праведних законів, соціальної справедливості, рівноправності у відносинах між народами-сусідами, єднання в сім’ї європейських народів.

Можемо, отже, стверджувати, що сама постать Шевченка, його образи, ідеї, мотиви володіють потужним національно-смісловим потенціалом, що імпульсується щоразу не лише в українську духовну свідомість, а й у свідомість багатьох народів світу, для яких разом із своїми поетами-пророками український художник слова, безумовно, став культовим явищем. Згадаймо, що таку ж функцію націєтворця, виразника національних почуттів, прагнень і домагань свободи та незалежності, яким був Тарас Шевченко, виконували для своїх народів, формуючи їхню свідомість, національну духовність, А.Міцкевич та Ю.Словацький, О.Пушкін та М.Лермонтов, Д.Леопарді та Дж.Байрон, Г.Гайне та В.Гете, М.Богдановіч...

*Слава тобі, любомудре,
Чеху-слов'янине!
Що не дав ти потонути
В німецькій пучині, –*

звертався Тарас Шевченко в поемі “Єретик” до вченого-славіста Павела Йозефа Шафарика, який своєю науковою, літературною і громадською діяльністю стимулював національне відродження чеського народу, організовував національний рух, формував національну ідентичність свого народу, домагався виборювання прав і свобод для всіх слов'янських народів. Так як це здійснював у своїх творах та своїх

діяннях Тарас Шевченко. Відтак його поезія давно стала найважливішим і нетлінним складником духовного єства не лише українського народу, а й, повторюємо, народів слов'янських чи й ширше – всього світу. А його “Кобзар” став своєрідною “переносною вітчизною” для українців усіх часів і поколінь. Саме ця книга, після її прочитання, дає і даватиме кожному почуття й відчуття вітцівщини. Як справедливо зауважив Іван Дзюба, “Шевченко – це не тільки те, що вивчають, а й те, чим живуть, з чого повсякчас черпають сили і надії”.

Різні покоління, різні народи минулого, теперішнього й майбутнього черпають сили і надії. “У глибини майбутнього слав Шевченко свої непохитні заповіді синам рідної землі, – пише вчений. – Він говорив до мертвих духом, які ще мали пробудитись, і до живих, і до ще не народжених, і в Україні, і в світах, – у кого є ще 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 як нетлінний імператив нам, сущим і грядущим поколінням:

*...Свою Україну любіть,
Любіть її... Во время люте,
В останню тяжкую минуту
За неї Господа моліть.*

Сьогодні, в добу жахливих фантазмів, що огорнули Україну, постійно чуємо з боку імперських пропагандистів і можновладців та їхніх підспівувачів хулу на адресу людей Євромайдану і справжніх патріотів, яким приписують хуліганство і бандитизм, людиноненавистництво й екстремізм, жагу крові і смерті... Так колись свої ж “братчики” очорнювали імена Залізняка й Гонти на угоду московським посіпакам:

*“Гайдамаки – не воины –
Разбойники, воры.
Пятно в нашей истории!”*

Наші сучасні “братчики”, платні холуї імперії, так само намагаються “підправити” українську історію, видаючи чорне за біле, а біле за чорне. Це їх сьогодні припинає до ганебного стовпа Тарас Шевченко – наших в недавньому облудних прокурорів, продажних суддів, озвірілих “беркутівців”, корумпованих міністрів й антинародних та антиукраїнських депутатів, зрадників-сепаратистів:

*Брешеш, Людоморе!
За святую правду, волю
Розбійник не встане,
Не розкує закований
У ваші кайдани
народ темний; не заріже
Лукавого сина;
Не розіб'є живе серце*

*За свою Вкраїну!
Ви – розбійники неситі,
Голодні ворони!
По якому правдивому,
Святому закону
І землею, всім даною,
І сердешним людом
Торгуєте?*

Гнівна Шевченкова пересторога нині актуальна як ніколи – “досвід предківщини підказує, що ми сьогодні напередодні нового повстання й народження цілковито нового народного духу, що йде від духу Євромайдану, від святої духовності загиблих на ньому бійців “небесної сотні”, від тривоги щодо російської воєнної інтервенції,” – зауважує Євген Сверстюк. І Шевченко – може, для когось уже востаннє, – виголошує недолюдкам-окупантам України свій ультиматум:

*Схаменіться ж,
Будьте люди,
Бо лихо вам буде,
Тяжке лихо.
Дуріть дітей
І брата сліпого,*

*Дуріть себе, чужих людей...
Та не дуріть Бога!
Бо в день радості над вами
Розпадеться кара,
І повіє новий огонь
З Холодного Яру.*

Сьогодні “Холодним Яром” стали столичний київський центр на Хрещатику, Донбас. Теж Яр, але – Гарячий. З євромайданами української незалежності у багатьох містах нашої молоді самостійної держави: від Сходу до Заходу, від Півдня до Півночі. Нині відступати нікуди. Позаду – Україна. Україна з Тарасом Шевченком. Тож будьмо гідні високого Шевченкового пророцтва й чину! Вберімо у свої серця його останню молитву:

*Молю, ридаючи, пошли,
Подай душі убогій силу,
Щоб огненна заговорила,
Щоб слово пломенем взялось,
Щоб людям серце розтопило,
І по Україні понеслось
І на Україні світилось.
Те слово – Божеє кадило,
Кадило істини. Амінь!*

Редактор-упорядник

АЛФАВІТНИЙ ПОКАЖЧИК

А

Агеева В. – 284
Андреев Д. – 60
Андрущенко Т. – 284
Андерсон Б. – 149, 161
Антонович В. – 95, 127, 140, 447, 452
Антонович Д. – 273, 279, 284
Антохій М. – 146
Аристотель – 241
Аркуша О. – 161
Арсенич П. – 161, 379, 388
Артемовський С. – 234
Астаф'єв О. – 172, 173
Афанасьєв-Чужбинський О. – 80, 220, 230, 240

Б

Багряний Іван – 261, 262
Байрон Дж. – 127, 415, 442, 443, 467
Бакунін – 94
Балей С. – 387
Балишов М. – 80
Бальмен Я. – 46, 80, 81
Бандиш-Каменський Д. – 148, 161
Барабаш Ю. – 49, 257, 259, 262, 264, 268, 272, 280, 284
Баракович Ю. – 410
Баран Є. – 8
Барвінський В. – 95, 146, 156, 157, 162
Барка В. – 48, 50, 53, 56, 57, 58, 59, 61
Барт Р. – 121, 264
Барчук В. – 358
Басс І. – 244, 262
Батий – 199
Баттаглі Г. – 137, 389, 441
Бахтін М. – 242, 262, 287, 291, 394
Бачинін В. – 423, 437
Бачинська Т. – 145
Бачинський О. – 145
Баюрак В. – 205, 206
Белик-Робсон А. – 454
Белінський В. – 84, 105, 128, 242, 244, 382, 428, 438
Белмонт Л. – 390

Бернатович В. – 138, 157
Бернс Р. – 10, 125, 443, 444, 445, 446, 447, 449, 450, 451, 452
Бернштейн М. – 103, 119
Бігун О. – 9, 10
Бігусяк М. – 9
Білецький Л. – 42, 44, 47
Білецький О. – 212
Білецький Ю. – 120
Білодід І. – 341
Білозерський М. – 239
Білозерський О. – 238
Білокін С. – 121, 133
Біциллі П. – 281
Бовсунівська Т. – 191
Богдановіч М. – 127, 467
Богун І. – 260
Боднар Г. – 146
Бодянський О. – 155, 253
Богородіченко А. – 452
Богорський І. – 349
Богранд де Р. – 394
Богун І. – 446, 447
Бойко-Блохин Ю. (Бойко Ю.) – 9, 48, 76, 100, 103, 119 – 133, 165, 169, 171, 173, 273
Бойко І. – 203, 205, 207, 208, 209, 210
Бойко К. – 200, 207, 210, 211
Бойко Я. – 195, 197, 204, 205, 207, 208, 209
Бонд Г. – 425
Борецький І. – 347
Бородін В. – 221, 228, 273, 285, 294, 438
Боронь О. – 291
Борхес Х. Л. – 389
Брагалі Ч. – 401
Бродзинський К. – 412
Брюллов К. – 234, 437
Брюховецький І. – 257
Будний С. – 348
Булаховський Л. – 318, 319, 326, 327, 341, 344, 384
Бурко В. – 41
Бурхард Я. – 422
Бусел В. – 216, 284
Бучинський Д. – 41, 48
Буяшенко В. – 452
Бюргер Г. – 110, 125

В

Вагилевич І. – 134, 151, 154, 155, 156, 162, 197, 198, 200, 201, 204, 209 , 395
Василенко Л. – 437
Васильєв Є. – 272
Вахнянин А. – 143, 144, 146
Ващенко В. – 341
Вежинський К. – 390
Величко С. – 280
Вербицький М. – 158
Вергілій – 352
Верлата А. – 9
Ветранович М. – 407
Виготський Л. – 93, 100
Винниченко В. – 124, 125, 130, 298
Виноградов Г. – 343, 356,
Вишенський І. – 344, 355
Відмарович Дж. – 401, 411
Вілсон Е. – 162
Вінграновський М. – 391
Вітгенштейн Л. – 211
Вовк Хв. – 340
Вовчок Марко (Вілінська М.) – 105, 409, 441, 442
Войтович В. – 272
Возняк М. – 103, 134, 140, 146, 153, 162
Волинський П. – 217, 263
Вольтер – 123, 422
Вольф І. – 423
Вяземський П. – 432

Г

Гавлічек-Боровський К. – 127
Гаврилів Б. – 159
Гадамер Г. – 397
Гайдеггер М. – 402, 411
Гайне Г. – 386, 467
Галанов Ю. – 281
Галич О. – 272
Гальченко С. – 284, 292
Гандельсман М. – 34
Ганка В. – 127
Гарматій Л. – 208
Гаррінгтон В. – 17, 33
Гачев Г. – 50, 62

Гегель Г.-В.-Ф. – 54, 113, 243, 454
Генералюк Л. – 185, 191, 273, 274, 278, 280, 284, 285, 317
Гердер Й. Г. – 408, 412, 420
Геродот – 197
Герцен О. – 51, 426, 427, 428, 436, 438
Гіббон Е. – 424, 425, 426, 436, 437, 438
Гільпін В. – 125
Гінзбург Л. – 221, 228, 267, 272
Гловінський М. – 395
Гнатюк В. – 203
Гнатюк Л. – 344, 356, 357, 358
Гнатюк М. – 285
Гоголь М. – 148, 162, 183, 184, 188, 242, 257, 266, 284, 302, 312
Гойя Ф. – 299
Голендер Т. – 390
Головатий М. – 162
Головацький Я. – 134, 154, 155, 197, 204, 395
Голод Р. – 9
Голубець М. – 273
Гонта І. – 241, 257, 258, 262, 406, 446, 468
Гончарук М. – 216
Горацій – 212
Горбаль К. – 135
Гординський С. – 9, 273
Гординський Я. – 147, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173
Горlach Л. – 67
Гофман Е. Т. А. – 125
Гощинський С. – 28, 110, 395, 396, 457
Грабович Г. – 48, 49, 120, 162, 260, 265
Грабовецький В. – 162
Грабовський М. – 395
Грабянка Г. – 280
Грановський Т. – 254, 425, 438
Гребінка Є. – 134, 140, 152, 154, 155, 386
Григор Н. – 423
Григорович-Барський В. – 189, 279
Грицак Я. – 162
Гриценко П. – 388
Грінченко Б. – 67, 95, 409
Гроза А. – 397
Гром'як Р. – 128, 237, 272
Грох М. – 411
Грушевський М. – 57, 58, 61, 160, 162, 246, 263
Гузар І. – 273

Гулак-Артемівський С. – 154, 155

Гунашевський М. – 280

Гундулич І. – 407

Гус Я. – 258

Гуссерль Е. – 452

Гутовський В. – 142

Гюго В. – 99, 127

Г

Гадамер – 51

Галатовський Й. – 280

Гете Й.-В. – 49, 68, 105, 125, 243, 263, 442, 443, 467

Гонта – 36

Грещук В. – 9

Гріффіт Й. – 62, 63, 71

Грудзінські С. – 390

Д

Давидов С. – 197

Данило Галицький – 199

Данте – 444

Девіс Н. – 411

Деєр А. – 142

Дембовський Е. – 454

Демченко Я. – 39, 47

Демчук М. – 103

Державин В. – 120, 121

Деркач А. – 341

Дзира Я. – 217, 346, 349, 351, 357

Дзюба І. – 10, 49, 126, 264, 265, 266, 271, 272, 273, 293, 294, 295, 297, 298, 300,
303, 354, 358, 428, 439, 463, 468

Димет М. – 139, 157

Дідицький Б. – 137, 140, 141

Дідро Д. – 123

Дідушицький Б. – 138

Діккенс Ч. – 105

Дмитренко М. – 237

Дмитренко О. – 346

Добощук І. – 207

Добролюбов М. – 124

Довгалевський М. – 285

Довженко О. – 215

Довбуш Олекса – 203, 205, 206, 207

Доманицький В. – 386

Домановський А. – 437
Домашовець В. – 265
Дом'є О. – 299
Донцов Д. – 61
Дорошевич О. – 438
Достоевський Ф. – 432
Драгоманов М. – 67, 75–100, 101, 247, 248, 299, 402, 409, 410, 411
Дреслер В. – 394
Дрозда А. – 68
Дубельт Л. – 234, 254
Дубина М. – 103, 163
Дядищева-Росовецька Ю. – 358

Е

Еколук Д. – 203, 204
Еліаде М. – 52, 62
Есмонд Ю. – 390

Є

Єгоров О. – 191, 228, 231, 232, 237
Єнджеєвич Є. – 389
Єнсен А. – 247
Єфремов С. – 228, 273, 128, 129, 174, 175, 176, 191

Ж

Жайворонок В. – 291, 340, 341
Жевуський Г. – 395
Желехівський Є. – 145
Жемчужникова Л. – 138
Живов В. – 357, 431, 439
Жилко Ф. – 384
Жуковський В. – 83, 89, 110, 432
Жулинський М. – 132, 237, 266, 272, 273, 285, 398, 465, 460, 466

З

Забіла В. – 220
Заблоцький М. – 456
Заборовський Т. – 395
Забужко О. – 49, 53, 60, 61, 149, 162, 264, 265, 272, 317
Загнітко А. – 328, 340
Задеснянський Р. – 88, 101
Задорожна С. – 285
Зайцева Т. – 341
Зайцев П. – 131, 167, 240, 263, 317, 349, 357, 382, 385, 389, 391, 392, 437

Закревський В. – 81
Залеська-Онишкевич Л. – 120
Залеський Б. – 28, 111, 152, 442
Залеський Й. – 395
Залізняк М. – 224, 258, 446, 468
Зарудний Є. – 453
Збігнєв Д. – 392
Згарський Є. – 139, 143
Зизаній Л. – 346
Зіньківський Т. – 409
Златоуст І. – 347

І

Івакін Ю. – 40, 49, 226, 228, 238, 298, 303, 304
Іванишин П. – 10, 49, 411
Іваншевич Я. – 390
Іларіон (Огієнко І.) – 43, 44, 270
Ільїн В. – 341
Ільків А. – 10
Ільницька Л. – 163
Ільницький М. – 167
Іоанн – 31
Ісаєвич Я. – 344, 346, 347, 356, 357
Ісіченко І. – 353, 357
Істрін В. – 344

К

Кабога М. – 406
Калишевський – 40
Камінська А. – 390
Камнєв С. – 438
Камчатнов А. – 342, 344, 356
Кант Е. – 60, 62, 402
Капніст В. – 81
Капуста Лаврін – 246
Карамзін М. – 424, 425, 432, 438
Карлайль Т. – 60
Карл XII (Карл Великий) – 199, 205
Каспрович Я. – 116
Катан Д. – 390
Катерина II – 239, 241, 251, 253, 293
Качковський М. – 143
Качуровський І. – 86
Квітка-Основ'яненко Г. – 152, 155, 187, 189, 386, 440, 441

Кейван І. – 166
Кирилюк Є. – 218, 438
Кисілевський К. – 9, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 388, 389, 390, 391
Кислий Ф. – 228
Кифішин А. – 198
Клименко О. – 341
Климкович К. – 139, 143
Клочек Г. – 273, 274, 285
Кобилецький Ю. – 103
Кобилянський Б. – 341
Кобринська Н. – 135, 147
Ковалів П. – 378, 385, 389
Ковалів Ю. – 122, 237, 272
Ковальчикова А. – 273
Ковачевич В. – 401
Козак Дж. – 396
Козак С. – 8, 10, 120, 389, 395, 398
Козій Д. – 121
Козловська Н. – 424, 437
Козловський М. – 152
Колесса Ф. – 385
Колодій Ю. – 391
Кольцов М. – 125
Комаринець Т. – 49
Коморовський Б. – 442
Конашевич (Сагайдачний) П. – 446
Кондратович Л. В. Ф. – 390
Конєцпольський С. – 446
Кониський Г. – 56
Кониський О. – 95, 168, 173, 237, 240, 263, 409
Кононенко В. – 9, 185, 191, 237, 292, 317
Кононенко І. – 9, 341
Контецька М. – 145
Конторчук Г. – 341
Копистенський З. – 346
Косило М. – 159, 163
Космеда Т. – 191, 228, 237, 317
Костельник Г. – 39, 47
Костомаров М. – 127, 155, 163, 185, 192, 197, 234, 262, 386, 395, 398, 409
Котляревський І. – 129, 152, 154, 155, 219, 225, 228, 388, 391
Котюк К. – 286
Коцур В. – 237
Коцюбинська М. – 49, 176, 179, 185, 191, 228
Кочан С. – 410

Кочубей В. – 70, 206
Краньчевич С. С. – 401
Красіна Є. – 216
Кримський А. – 409
Крістева Ю. – 39
Кропивницький М. – 145
Крушельницький В. – 453
Кузьменко Д. – 342, 356
Кузьмін Є. – 273
Кукольник Н. – 241, 259
Куліш П. – 27, 62, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 127, 135, 140, 152, 197, 234, 238,
258, 273, 285, 378, 386, 409
Кульжинський І. – 395
Кульчицький О. – 52
Купрись П. – 10, 390, 391, 392, 393, 394, 397
Курціус Е.-Р. – 274
Кухаренко Я. – 187, 188, 190

Л

Лаврівський Ю. – 143
Лавріненко Ю. (Дивнич Ю.) – 57, 58, 59, 61, 120
Лазаревський В. – 234, 235
Лазаревський І. – 238
Лазаревський М. – 210
Лазаревський О. – 210
Ламанський В. – 344
Левицький К. – 235, 341
Леві-Строс К. – 390
Левчук Л. – 273
Ленін В. (Ульянов В.) – 57
Леонгард К. – 192, 317
Леопарді Д. – 125, 127, 467
Лепкий Б. – 58, 61, 247, 248, 249, 252, 256, 257, 259, 261, 263, 273, 390
Лермонтов М. – 96, 127, 242, 467
Лессінг Е.-А. – 105
Лесюк М. – 398
Лизогуб А. – 174, 181, 182
Лисинецький Е. – 141
Лисюк П. – 103
Лідов О. – 421, 437
Ліотар Ж.-Ф. – 211
Лободовські Ю. – 390
Лосєв О. – 281
Лотман Ю. – 267, 272, 285

Лубківський Р. – 391
Лужицький Г. – 42, 44, 47
Лукашевич Л. – 135, 151
Лукашевич П. – 156, 182, 200
Луначарський А. – 40, 42, 99
Луцак С. – 9
Луцич Г. – 408
Луцький Ю. – 120
Ляхова Ж. – 176, 191, 228

М

Мазепа І. – 205, 241, 250, 251
Майкевич А. – 394
Макарій А. – 46
Макіавеллі Н. – 408
Маковей О. – 134
Маковський С. – 417
Максимович М. – 151, 163, 183, 196, 198, 273, 388, 395
Макшеев О. – 270, 272
Маланюк Є. – 63, 70, 212, 385
Малащук К. – 354, 357
Мальчевський А. – 395, 415
Мандрика М. – 103
Манн Ю. – 217, 228
Маркевич Г. – 395
Маркевич М. – 80,
Маркевич Н. – 220
Марлінський (Бестужев О.) – 241, 242
Мартинець А. – 10
Марулич М. – 405
Марчук Г. – 9
Маршинський А. – 95, 96
Маслюк В. – 285
Мафтин Н. – 8
Маслов В. – 175
Мацціні Дж. – 33
Мейзерська Т. – 265
Мелберг А. – 397
Меннінг К. – 125
Мережковський Д. – 57, 62
Метлинський А. – 155, 220
Микешин М. – 89
Микитась В. – 354, 358
Михайлин І. – 122, 124, 130, 133

Михайлов О. – 274, 285
Михалевич М. – 156
Михальчук К. – 95, 150, 163
Міллер А. – 233, 236, 237
Міцкевич А. – 28, 31, 89, 99, 105, 110, 112, 127, 252, 316, 415, 443, 455, 456, 457,
469
Мовчан М. – 283, 285
Могила П. – 279, 346
Мойсієнко А. – 337, 341
Мокрий В. – 389
Молотаєва Н. – 341
Мольєр Ж.-Б. – 440
Момот Н. – 191, 228, 231, 232, 237
Монтеск'є Ш.-Л. – 422
Моренець В. – 341
Мороз О. – 103
Мохнацький – 455
Мочернюк Н. – 9
Мулик-Луцик Ю. – 47, 48
Мур Т. – 125
Мухин М. – 95, 101
Мушинка М. – 120

Н

Навроцький Б. – 385
Нагачевська З. – 9
Назарець В. – 272
Наливайко Д. – 273, 353, 357, 430, 439, 453
Нарушевич В. – 458
Нахлік Є. – 149, 164, 191, 265, 317, 439, 461
Неврлий М. – 120
Негрич М. – 321, 322, 323, 327
Некрасов М. – 124, 125
Нерон – 36, 53, 91
Нечиталюк М. – 164
Нечуй-Левицький І. – 95, 127, 409
Нємцевич А. – 459
Нике М. – 409
Нич Г. – 395
Нікольський М. – 344
Німчук В. – 346, 356
Ніцше Ф. – 454
Новаліс Ф. – 453
Новицький О. – 273

Новосел А. – 404
Нога Г. – 303, 304
Нямцу А. – 285

О

Овідій – 352
Обручов О. – 235
Овсяніко-Куліковський – 125
Огарьов М. – 428
Огієнко І. (Митрополит Іларіон) – 318, 326, 327, 341, 350, 351, 357
Оглобін О. – 80
Огоновський О. – 95, 98, 99, 152, 164
Одарченко О. – 47
Озеров В. – 110, 432
Олесь О. – 204
Онишкевич М. – 321, 323, 327
Орлик П. – 205
Ославський Б. – 71
Остін Дж. – 211
Островський О. – 302
Оуен Р. – 82, 84
Охримович Ю. – 147, 164

П

Павленко С. – 62
Павлик М. – 39, 95, 134, 156, 157, 164
Павлишин М. – 120
Павловський О. – 388
Павлюк М. – 285
Павлюх-Гузарева О. – 48
Пагутяк Г. – 63, 71
Падура Т. – 395
Палацький Ф. – 127
Палій С. – 241, 251
Палько С. – 237
Панчук Дж. – 48
Патрицький О. – 140, 141
Пахаренко В. – 49
Пахльовська О. – 7
Пачовський В. – 127
Петефі Ш. – 125, 127
Петрарка Ф. – 443
Петрикевич В. – 147
Петро І – 94, 239, 241, 248, 249, 250, 251, 256, 260, 293, 299

Петров В. (Домонтович В.) – 66, 68, 70
Петрицький М. – 47
Пилип'юк О. – 9
Пиртей П. – 321, 322, 323, 327
Писарєв М. – 235
Підкова І. – 446, 447
Підмогильний В. – 130
Пунова К. – 236
Піхманець Р. – 8, 101
Плачинда С. – 285
Плющ Л. – 48, 217
Плющ П. – 341, 384
Поважна В. – 103
Погребенник Ф. – 216
Полетика В. – 79
Полевий М. – 241
Полєк В. – 164
Полонський Я. – 70
Полуботок П. – 256
Попович М. – 357,
Потапенко О. – 237
Потебня О. – 108, 242, 263
Потоцький Й. – 205, 206
Потоцький (Каньовський) М.-Б. – 206, 207
Потоцький С. – 257
Потьомкін Г. – 241, 251
Прелуцький С. – 206
Пріцак О. – 48, 79, 101, 461
Протоген – 241
Пушик С. – 9, 210
Пушкін О. – 67, 70, 81, 91, 96, 110, 112, 127, 217, 240, 242, 254, 316, 432, 443,
467
Пчілка О. (Косач-Драгоманова О.) – 89

Р

Радзикевич В. – 41
Радивил М. – 348
Райківський І. – 9
Рачкий Ф. – 401
Ревакович Т. – 156, 164
Рейн ван Р. – 379, 387
Рейсер С. – 431, 439
Рєпніна В. – 177, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 186
Рєпнін М. – 79, 81

Рибалт Е. – 273
Рилєєв К. – 81
Рильський М. – 38, 47, 49
Рікер П. – 316
Родзянко А. – 234, 240
Рожанський Г. – 146
Розумний Я. – 120
Романенчук Б. – 42, 44, 47
Романченко І. – 40, 98, 99, 101, 103
Романчук Ю. – 47
Росовецький С. – 357,
Рудницький Л. – 8, 47, 48, 103, 119, 120
Рудницький Я. – 44
Рудяков П. – 401, 41
Ружанський І. – 442
Русанівський В. – 308, 317, 326, 327, 334, 341, 345, 350, 356, 357
Руссо Ж.-Ж. – 15, 29, 30, 111, 113

С

Савицька О. – 453
Самійленко В. – 118
Сверстюк Є. – 240, 263, 469
Свенціцький П. (Павло Свій) – 10, 344, 440, 442, 443
Селищев А. – 342
Семеренко П. – 135
Сен-Сімон А. К. – 82
Сербенська О. – 341
Середа О. – 164
Симоненко І. – 451, 453
Синявський О. – 343
Сирокомля В. – 10, 390, 391, 392, 393, 394, 397
Сімович В. – 42, 44, 167, 247, 341
Січкач С. – 320, 327
Скворцов М. – 273
Склярєнко В. – 341,
Сковорода Г. – 53, 55, 214, 280, 284, 353
Скрипник Г. – 284
Скуратівський В. – 49, 51
Слаутич Я. – 120
Слободнік В. – 390
Словацький Ю. – 10, 31, 127, 395, 396, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 419, 420, 421,
442, 443, 456, 467
Слоньовська О. – 9
Смаль-Стоцький С. – 94, 101, 217, 250, 251, 252, 259, 261, 263, 308, 317

Смиронов М. – 151
Смілянська В. – 49, 217, 227, 228, 265, 292, 295, 303, 304
Смірнова О. – 148
Сміт Е. – 429, 435, 439
Смотрицький М. – 346
Совінський Л. – 136, 137, 389
Соколов М. – 448
Солецький О. – 9
Соловйов С. – 254
Срезневський І. – 344, 395
Станкевич О. – 438
Старицький М. – 95
Стеблій Ф. – 164
Стеблін-Каменський М. – 86
Стефанович Я. – 97
Струмінський Б. – 358
Студинський К. – 101, 134, 152, 153, 157, 164
Стус В. – 211, 214, 215, 216
Субтельний О. – 246

Т

Талалай Л. – 411
Танячкєвич Д. – 138, 139, 144, 156, 158
Тараненко О. – 341
Тарахан-Береза З. – 273
Тарнавський В. – 239
Тассо Т. – 110, 443
Твердохліб С. – 390
Терлецький О. – 97, 157, 164
Тертуліян К.-С.-Ф. – 39
Тетеря П. – 257
Тимошенко В. – 341,
Тимчук О. – 341,
Тиховська О. – 283, 285
Ткаченко А. – 261, 263
Ткаченко О. – 265, 272
Ткачук М. – 273, 286
Толста А. – 181
Толста Л. – 48
Толстой Ф. – 105, 177, 184
Толь І. – 403
Торонський О. – 140
Торсуєва І. – 101
Трембецький А. – 456

Трессидер Дж. – 192, 237
Трусевич С. – 164
Трясило Т. – 288, 289, 446
Туптало Д. – 279
Тургенєв І. – 105

У

Уваров С. – 254
Ужевич І. – 346, 348
Українка Леся (Косач Л.) – 121, 124, 130, 211, 213, 214, 215, 216, 409
Урбанек Д. – 390, 397
Успенський Б. – 345, 347, 356, 357, 423, 431, 437, 439
Устиянович М. – 135, 141, 152
Ушкалов Л. – 62, 184, 192, 237, 279, 286, 352, 355, 357

Ф

Федоров І. – 346,
Федорук О. – 285
Федькович Ю. – 138, 203, 441, 442
Фешовець О. – 286
Фізер І. – 48, 120
Фіхте Й. – 408
Фіш З. – 395, 396
Филипович П. – 460, 462
Флетчер Дж. – 253
Франко І. – 9, 39, 40, 48, 77, 80, 85, 87, 92, 95, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106,
107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 124,
125, 130, 134, 136, 138, 147, 204, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 273,
274, 276, 277, 2278, 281, 283, 286, 341, 387, 391, 402, 409, 411, 443,
444, 453
Француз Е. – 125
Фройд З. – 233, 234, 235, 237
Фур'є Ш. – 82

Х

Халізеєв В. – 281
Халкодил Л. – 423
Хандельсман М. – 18
Харамбашич А. – 401
Хаус Дж. – 390
Хвильовий М. – 121, 130, 131
Хервей С. – 390
Хермінський А. – 417
Химка Ж.-П. – 48

Хмельницький Б.-З. – 29, 200, 213, 239, 244, 245, 246, 247, 248, 250, 251, 252,
256, 258, 259, 260, 262, 263, 444, 446

Хмельницький Г. – 246, 250

Хольбвас М. – 396

Хом'яков О. – 428

Хоніат М. – 423

Хорватич Д. – 406, 410

Хороб С. – 9

Хрусьцьєлевський Т. – 390

Ц

Цапенко М. – 205, 206, 208

Цвілюк С. – 447, 449, 453

Цертелев М. – 190

Ч

Чаадаєв П. – 428, 436, 439

Чайковський П. – 110, 395

Чамата Н. – 49, 217, 259, 263, 265, 291, 341

Чарнецький С. – 246

Чеганов – 234

Черненко О. – 120

Чернишевський М. – 124, 246

Честахівський Г. – 210

Четиркіна І. – 216

Чижевський Д. – 42, 47, 120, 274, 281, 286

Чорновол І. – 165

Чубинський П. – 158

Ш

Шабліовський Є. – 438

Шалата М. – 165

Шафарик П.-Й. – 127, 467

Шахматов О. – 344

Шашкевич А. – 80

Шашкевич В. – 141, 157

Шашкевич М. – 134, 136, 138, 152, 153, 165, 197, 198, 204, 395

Швець Іван – 209

Шевельов Ю (Шерех Ю.) – 48, 120, 212, 353, 357, 378, 389

Шевченко М. – 186

Шевчук В. – 192, 228, 229, 237

Шекерик Доників П. – 198

Шекспір В. – 107, 242, 243, 418, 440

Шеллі П.-Б. – 48, 127

Шиллер Й. Ф. – 443

Шило Г. – 321, 322, 323, 327
Широцький К. – 273
Шіллер Ф. – 125
Шлегель Ф. – 33, 453, 454, 461
Шлемкевич М. – 258, 264
Шпак В. – 41
Штернберг В. – 275
Штур Л. – 127
Шубравська М. – 341,
Шубравський В. – 217, 225, 228, 295
Шухевич В. – 210

Щ

Щепкін М. – 199, 234
Щоголев С. – 96, 102
Щурат В. – 39, 47, 134, 147, 151, 165

Ю

Юнг К.-Г. – 282, 283, 286
Юркевич П. – 53, 183

Я

Яворська Г. – 343, 356
Яковенко Н. – 358,
Яковина О. – 430, 434, 439
Якубовська-Кравчик К. – 10
Янів В. – 52, 62
Яніон М. – 455, 457, 459
Яременко В. – 435, 439
Яременко Н. – 346,
Ярмоленко Н. – 303, 304
Ярослав Осмомисл – 198
Ястжембець-Козловський Ч. – 390
Яснитський Н. – 438
Яснева Л. – 303, 304

B

Balcerzan E. – 398
Battaglia G. – 398
Bednarczyk A. – 398
Bielik-Robson A. – 461
Bobrownicka M. – 461
Bond H. – 438
Borges J. – 398

F

Franko I. – 47

G

Goiasewska M. – 238

H

Hegel G. – 462
Hroch M. – 411

J

Janion M. – 461
Janów J. – 327
Jędrzejewicz J. – 398

K

Kozak S. – 398, 461
Kruszelnicki W. – 461
Krysztofiak M. – 398
Kayser W. – 238
Kieser R. – 238

L

Lewicki R. – 398
Libert K. – 461

M

Majkiewicz A. – 398
Melberg A. – 398
Mokry Wl. – 398, 461

P

Panchuk J. – 48
Peter M. – 276, 286

S

Swieżawski W. – 32

Szacki J. – 461

Szancer N. – 462

Szewczenko T. – 398

Steiner G. – 398

T

Tendera P. – 462

U

Urbanek D. – 398

W

Weintraub W. – 462

Z

Zajcew P. – 398

Y

Yenuti L. – 398

Наукове видання

**ТАРАС ШЕВЧЕНКО:
ПОГЛЯД З ТРЕТЬОГО ТИСЯЧОЛІТТЯ**

Видавнича серія
кафедри україністики Варшавського університету та
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника

за редакцією
Степана Хороба

Том VII

Літературний редактор: *Надія Тишківська*
Коректор: *Гафія Василевич*
Комп'ютерна верстка: *Лідія Курівчак*

Підп. до друку 2014. Формат 60x84/16.
Папір офсет. Гарнітура "Times New Roman".
Вид. арк. 24,6. Віддруковано на ризографі.
Тираж пр. Зам. № .

Видавець і виготовлювач
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
76000, м. Івано-Франківськ, вул. С.Бандери, 1, тел. 71-56-22

*Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 2718 від 12.12.2006.*

