

83.3(4Укр)1  
с. 50

Валерія Смілянська, Ніна Чамата

# СТРУКТУРА і СМИСЛ: спроба наукової інтерпретації поетичних текстів

*Маруса  
Шевченка*



«ВИЩА ШКОЛА»

3  
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України

Валерія Смілянська, Ніна Чамата

# СТРУКТУРА і СМИСЛ: спроба наукової інтерпретації поетичних текстів

Мараса  
Шевченка

635852 *в.з. D*



КИЇВ  
«ВИЩА ШКОЛА»  
2000

УДК 82-1  
ББК 84-5(4 Укр)  
С50



ЦЕ ВИДАННЯ ЗДІЙСНЕНО ЗА ФІНАНСОВОЇ  
SPONSORED BY THE INTERNATIONAL  
ТА ЕКСПЕРТНОЇ ПІДТРИМКИ  
RENAISSANCE FOUNDATION  
МІЖНАРОДНОГО ФОНДУ "ВІДРОДЖЕННЯ"

Рецензенти: акад., д-р філол. наук *Л. М. Новиченко*; чл.-кор. НАН України, д-р філол. наук *Г. М. Сивокінь*; канд. філол. наук *М. П. Бондар* (Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України)

Редакція літератури з філології і педагогіки  
Редактори: *Г. М. Коліна, Н. В. Леонова*

**Смілянська В. Л., Чамата Н. П.**

С50 Структура і зміст: Спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка: [Монографія]. — К.: Вища шк., 2000. — 207 с.  
ISBN 966-642-011-2

Монографія складається з коротких нарисів про лірику та поеми Тараса Шевченка — вершинні надбання української культури. Мета дослідження — науково підтвердити досконалість і високу майстерність Шевченкової поезії і водночас показати механізм функціонування літературного твору, специфічної художньої організації поетичного тексту, завдяки якій він стає явищем мистецтва. Застосований авторами книжки системний підхід до аналізу поетичного твору як цілісності може бути використаний для наукової та літературно-есеїстичної інтерпретації поетичного тексту — як Шевченкового, так і будь-якого іншого.

Для літературознавців, викладачів, студентів-філологів.



ББК 84-5(4 Укр)

© В. Л. Смілянська,  
Н. П. Чамата, 2000

## ПЕРЕДМОВА

Поезія належить до тих сфер художньої творчості, сутність яких важко піддається науковому осмисленню. Її дивовижний парадокс полягає в тому, що, попри нові, додаткові до правил даної мови обмеження, які постають у поетичному тексті (певні метроритмічні норми, звукова, лексико-синтаксична, тематична організованість), інформативність його порівняно з текстом нехудожнім набагато зростає. Явище значно більшої смислової місткості поезії, порівняно із звичайним мовленням і навіть мовою прози, пояснюється тим, що у вірші будь-який мовний елемент (у тому числі й суто формальний) стає носієм певного змісту, а всі слова й речення поєднуються складною системою відношень, неможливою поза віршем, що й спричинюється до "природження" нового, додаткового смислу. Відома теза Ю. Лотмана про те, що поетичний твір є складно побудованим смислом, — дуже точна. Давно відзначено, що під час повторного читання художнього твору виявляються відразу не помічені відтінки смислу, а кожне наступне покоління читачів та критиків відкриває нові грані закладених у ньому думок та почуттів. Високомистецький твір являє собою неповторний художній світ і має невичерпні резерви змісту. Для поезії, слово якої завжди багатозначне і не може бути адекватно перекладеним мовою логіки, характерна особлива семантична глибина тексту.

Специфічними властивостями поезії пояснюються й ті труднощі, які неодмінно чигають на її дослідника. Найповніші можливості для з'ясування мистецьких закономірностей відкриває розгляд окремого поетичного твору в усюму багатстві його формотворчих принципів та зв'язків. Такий розгляд має бути зорієнтований на індивідуальність автора та його творчість у цілому, на епоху, яка його породила, загальні тенденції розвитку сучасної йому поезії та її історичні традиції. Комплексне вивчення окремого твору є засобом пізнання сутнісних ознак художньої манери по-

ета. Аналіз хронологічно послідовного ряду текстів одного автора, які належать до основних жанрово-тематичних груп його творів, може дати уявлення про еволюцію творчості, а також про певні особливості тогочасної поезії.

Продуктивні підходи до поглибленого розгляду окремого твору накреслено ще у статтях І. Франка про Шевченкові "Перебендю", "Тополю", "Марію", його теоретичному трактаті "Із секретів поетичної творчості". Спроби дослідження поетичного твору в єдності його змістових та формальних компонентів виділилися в окремий літературознавчий жанр в українській науці про літературу у 20-х роках (статті О. Білецького, Б. Навроцького та ін.). З 30-х років ці дослідження впродовж кількох десятиліть не провадилися. Їх відродження на межі 60-х років засвідчили статті М. Рильського та М. Коцюбинської про окремі поезії Шевченка. Пожвавлення інтересу до комплексного вивчення художнього твору відбувається в 70—80-х роках (див., зокрема: Гиршман М. М., Громяк Р. Т. Целостный анализ художественного произведения. — Донецьк, 1970; Гиршман М. М. Анализ поэтических произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева. — М., 1981; статті П. Волинського про вірші Т. Шевченка та Лесі Українки в журналі "Радянське літературознавство" (1979. — № 6; 1980. — № 1, 8); розвідки Г. Клочака про вірші Б. Олійника в журналах "Українська мова і література в школі" (1986. — № 1), "Радянське літературознавство" (1987. — № 3). У працях, виконаних на матеріалі української поезії у 70—90-ті роки, відбилися безперечні здобутки українських науковців у дослідженні метроритмічного й стилістичного рівнів структури твору (див., наприклад, розвідки Г. Сидоренко, П. Волинського, М. Коцюбинської, Ю. Івакіна, Л. Новиченка, Н. Костенко, І. Заславського). У 90-х рр. здійснено цікаві аналітичні розгляди окремих поетичних творів, зокрема й кількох віршів Шевченка (С. Росовецький, Г. Грабович, Л. Новиченко). Серед нечисленних монографій слід виділити роботу Л. Новиченка "Поетичний світ Максима Рильського. Книга друга: 1941—1964." — К., 1993 (розділ "Аналізи й інтерпретації на рівні "мікро"). І все ж мусимо визнати, що серед українських філологів жанр монографічного, цілісного аналізу поетичного твору, поширений у зарубіжному, зокрема й

російському, літературознавстві, поки що не набув популярності, а конкретні шляхи такого вивчення розроблено недостатньо.

Пропонована читачеві праця — спроба наблизитися до цієї мети. Предметом монографічного аналізу обрано Шевченкові твори. Найбільше прислужившись протягом останніх півтора століття самоусвідомленню нації, вони найчастіше були предметом критичного та наукового дискурсу й зазнали значної деформації у трактуванні чи через одностороннє тлумачення, чи то тенденційний добір висмикнутих із тексту цитат, чи поплутання голосу автора з голосом персонажів тощо. Іншими словами, читачам Шевченка нав'язувалася породжена тією чи тією ідеологічною кон'юктурою інтерпретація як певна система ціннісно-сислового ставлення до текстів поета. Автори ж пропонованої монографії прагнуть утвердження нетенденційного філологічного підходу до аналізу твору загалом і творів Шевченка зокрема — виходячи з тексту, контексту й інтертексту.

Ми не поділяємо ні концепції безкінечної множинності художніх смислів у творі, яка йде від Ф. Шеллінга, ні погляду на його зміст як завжди однозначний і незмінний, що передбачає єдине витлумачення. Мета інтерпретації — наблизитися до розуміння смислового ядра — першооснови тексту, максимально притлумивши суб'єктивний момент, який неминуче постає при сприйманні художнього твору. В процесі літературознавчої інтерпретації первинне бачення художньої ідеї твору корегується і збагачується передовсім завдяки аналізу форми. Спроби збагнути, як структура породжує смисл, як "працює" її складний, багаторівневий механізм, відкривають шлях осягнення художнього твору як естетичної цілісності й неповторності.

Книжка складається з розвідок-нарисів про окремі поетичні твори Шевченка різних жанрів і поділена на два розділи — "Лірика" та "Ліро-епос". Нариси у межах цих розділів розташовані у хронологічному порядку. Розглядаються твори, які представляють найхарактерніші для Шевченка жанрові різновиди або ті, що зазнали догматичного чи неповного тлумачення.

У розділі "Лірика" найбільшу жанрову групу становить елегія. Прагнучи охопити головні жанрові та тематичні мо-

дифікації елегії, автори подають аналізи “думки” (“Тече вода в синє море...”), елегії-епітафії (“На вічну пам’ять Котляревському”), громадянської елегії (“Розрита могила”), елегії-рефлексії (“Чого мені тяжко, чого мені нудно...”, “Заросли шляхи тернами...”), філософської медитації (“Не завидуй багатому...”), описово-медитативної елегії (“N.N. — Сонце заходить, гори чорніють...”, “Барвінок цвів і зеленів...”). Послання представлено обома його варіантами — ораторським посланням (лірична поема-послання “І мертвим, і живим...” розглядається в розділі “Лірика” серед великих ліричних форм) та дружнім посланням (“Заворожи мені, волхве...”, “Гоголю”). У цьому ж розділі аналізуються пісня (“Ой, маю, маю я оченята...”), ліричний образок (“На Великдень на соломі...”, “Сон — На панщині пшеницю жала...”), синтез елегії та послання — так званий пам’ятник-заповіт (“Як умру, то поховайте...”), політична сатира-інвектива (“Бували війни й військовії свари...”), цикл “В казематі”, а також великі ліричні форми (ліричні поеми “Кавказ”, “Сон — Гори мої високі...” (I)).

У розділі “Ліро-епос” досліджуються поеми, що належать до основних Шевченкових проблемно-тематичних комплексів: історична поема-епопея “Гайдамаки”, історична поема “Гамалія”, побутові поеми з морально-етичною проблематикою, що постала на ґрунті соціального конфлікту. Залежно від того, який вимір — соціальний чи етологічний (морально-етичний) — переважає у творі, серед побутових поем вирізняємо соціально-побутові (“Княжна”) й побутово-етологічні поеми (“Москалева криниця” у двох редакціях та “Варнак”). Осібно стоїть біблійно-філософська поема “Марія” з притаманною їй універсальністю й вселюдськістю проблематики.

Значний і різноплановий масив ліричних і ліро-епічних творів, розглянутих у праці, дасть змогу читачеві з достатньою повнотою уявити не лише проблематику, а й генологію (жанрову систему) поезії Шевченка, її головні структурні форми та особливості.

Шевченкові тексти аналізуються наближено до такої схеми: дата й історія створення (джерела тексту, першодрук), історичний та літературний контекст; твір як ху-

дожне ціле: жанрова форма, проблематика, тематика; семантична багатошаровість (символіка, притчевість, параболічність, алюзії, алегоричність тощо); хронотоп; система персонажів; фабула й сюжет, ситуації, конфлікт; “автор” у взаєминах з героями й читачем; суб’єктна організація твору — система суб’єктів викладу, автобіографізм; тональність, інтонаційні теми; система внутрішньоконпозиційних планів, точок зору; розповідна композиція; спосіб адресації читачеві; тропіка, риторика, мовні особливості; поетична інтонація; особливості вірша (строфіка, ритміка, фоніка, римування тощо). Цю схему використано в повному обсязі головним чином під час аналізу поем; розглядаючи ж ліричний твір, автори модифікують її відповідно до особливостей його структури.

Більшість нарисів є спробою всебічного монографічного дослідження твору Шевченка як цілісності; у кількох випадках (нарисах про великі форми — поеми “Гайдамаки”, “Кавказ”, “Княжна”, “Москалева криниця”) автори були змушені обмежитися розглядом окремих, найістотніших аспектів проблематики та естетичного функціонування тексту. Саме текст твору, його специфіка визначили в цих випадках вибір ракурсу дослідження; ними зумовлені й неминучі за такого підходу диспропорції у розгляді окремих рівнів художньої структури. Згадаймо, що монографічному аналізу лиш одного вірша О. Пушкіна “Пам’ятник” М. Алексєєв присвятив цілу книжку (Ленінград, 1967).

Саме ідея комплексного вивчення художнього твору є конструктивною основою та осердям, яке об’єднує вміщені в ній розвідки. Запропоноване дослідження має науково обґрунтувати інтуїтивне читачьке відчуття досконалості й високої поетичної майстерності Шевченка, з’ясувати й збагатити його. Автори сподіваються, що вироблені й систематизовані ними методи комплексного аналізу поетичного твору будуть корисні студентам, викладачам, науковцям під час студіювання поетичних текстів.

У роботі над монографією автори спиралися, окрім літературознавчих, на широке коло суміжних гуманітарних досліджень — лінгвістичних, музикознавчих, культурологічних, суспільствознавчих. Зміст поезії Шевченка, його погляд на зображене інтерпретуються на основі філософських та соціологічних праць Д. Чижевського, М. Шлемкевича,

І. Фізера, Г. Грабовича, І. Дзюби, В. Горського, О. Забужко, О. Гриценка та інших, історичних — М. Грушевського, Д. Дорошенка, О. Субтельного, Д. Яворницького, О. Пріцака та інших, які прямо чи опосередковано порушують проблеми гуманізму поета, його вселюдськості, його розуміння історії України, національної ідеї, релігійності, етики. Соціальність Шевченка не вкладається у вузькі рамки “мушкетера” й “революційного демократизму”.

Питання жанрово-стильової природи творів Шевченка розглядаються інтертекстуально — з погляду фольклорно-міфологічної традиції (Д. Лихачов, В. Іванов, Ф. Колесса, О. Дей, М. Коцюбинська, Т. Комаринець, Н. Слухай та ін.), у літературному контексті (романтизму в західноєвропейських та слов'янських літературах у працях М. Алексєєва, В. Жирмунського, О. Соколова, О. Колесси, Г. Вервеса, І. Неупокоевої, Г. Грабовича, Ю. Барабаша; українського романтизму в працях А. Шамрая, Г. Майфета, М. Марковського, Д. Чижевського, М. Яценка, Т. Комаринця, Є. Нахліка, Ю. Бойка-Блохіна, Ю. Шереха-Шевельова, Л. Плюща), а також у внутрішньотекстовому структуральному вимірі (праці Р. Якобсона, Б. Ейхенбаума, Ю. Лотмана, М. Бахтіна, Б. Кормана, М. Брандес, Б. Успенського, Ц. Тодорова, М. Гаспарова, А. Ткаченка та багатьох інших); враховано й інтерпретації С. Смаль-Стоцького, Л. Білецького.

До найвідоміших досліджень Шевченкової поетики належать праці І. Франка, Ф. Колесси, Б. Навроцького, М. Рильського, П. Волинського, Г. Сидоренко, Ю. Івакіна, М. Коцюбинської, Л. Новиченка, колективні монографії та збірники останніх років.

Тексти поезій Шевченка подаються за виданням: Тарас Шевченко. Повне зібрання творів: У 12 т. — К.: Наук. думка, 1989—1990. — Т. 1—2.

Деякі з уміщених тут нарисів друкувалися в періодиці.

*Лірика*

Орю  
Свій переліг — убогу ниву!  
Та сію слово. Добрі жнива  
Колись-то будуть.



## ДУМКА

- Тече вода в синє море,  
Та не витікає,  
Шука козак своєю долею,  
А долі немає.
- 5 Пішов козак світ за очі;  
Грає синє море,  
Грає серце козацьке,  
А думка говорить:  
«Куди ти йдеш, не спитавшись?»
- 10 На кого покинув  
Батька, неньку старенькую,  
Молоду дівчину?  
На чужині не ті люде —  
Тяжко з ними жити!
- 15 Ні з ким буде поплакати,  
Ні поговорити».

- Сидить козак на тім боці,  
Грає синє море.  
Думав, доля зустрінеться —
- 20 Спіткалося горе.  
А журавлі летять собі  
Додому ключами.  
Плаче козак — шляхи биті  
Заросли тернами.

“Думка” (“Тече вода в синє море...”) — один із перших віршів Шевченка, що дійшли до нас. Написаний 1838 р. у Петербурзі. Автограф невідомий. Вперше надрукований в альманасі “Ластівка” (СПб., 1841. — С. 312—313) як продовження поезії “На вічну пам’ять Котляревському”. Назву “Думка” Шевченко дав творові в “Кобзарі” 1860 р. Думка — термін, який використовувався для жанрового визначення українськими письменниками-романтиками першої половини ХІХ ст. та польськими письменниками, що належали до “української школи” в поль-

ській літературі. Думками вони називали свої вірші медитативного, медитативно-розповідного та медитативно-описового характеру елегійного, рідше баладного змісту, що тематично та образно-стильовою структурою наближалися до народної пісні. Жанрове визначення “думка” застосовувалося також до народних пісень такого ж змісту в тогочасних фольклорних збірниках (наприклад, “Думи і думки” — розділ перший “Пісень народних” в альманасі “Русалка Дністровая”, 1837). Поряд із терміном “думка” іноді як синонім вживався і “дума”. Слово думка (і дума) на означення жанру зустрічається в назвах збірок А. Метлинського “Думки і пісні та ще дещо” (1839), М. Петренка “Думи та співи” (1848), в назвах циклів Ю. Федьковича, О. Маковея й окремих віршів О. Афанасьєва-Чужбинського, М. Шашкевича, І. Гушалевича, Ю. Федьковича. Як і в трьох інших “думках” 1838 р. — “Вітре буйний, вітре буйний...”, “Тяжко-важко в світі жити...”, “Нащо мені чорні брови...”, у вірші “Тече вода в синє море...” яскраво виявилися поетичні принципи раннього періоду творчості Шевченка, передусім риси романтичного художнього мислення з його підкресленою орієнтацією на фольклор. Специфіка перших “думок” Шевченка — в граничній перейнятості народнопоетичними мотивами, образами, фольклорними засобами, в особливостях авторського самовираження. Всі чотири “думки” належать до так званої “рольової” лірики, тобто віршів, основним носієм авторської свідомості в яких є ліричний персонаж, у названих творах — об’єктивована паралель до образу ліричного героя, центральної суб’єктної форми Шевченкової поезії, що вперше в ній постає трохи пізніше — в елегії “На вічну пам’ять Котляревському”. Життєва ситуація автора, змалку круглого сироти, недавнього кріпака, долею закинутого на чужину, що зазнав багато поневірянь, характерні для романтичного мислення й такі природні для Шевченкового становища настрої туги, самотності, постійне переживання відчуженості у світі переломлюються в “думках” крізь типово фольклорні, дуже узагальнені образи й ситуації, які завдяки присутнім у художній свідомості людини фольклорним стереотипам не потребували докладного вмотивування.

Тема “Думки” (“Тече вода в синє море...”) — пошуки долі молодим козаком, мотиви й образи, через які ця тема

вирішується, мають численні паралелі в народних піснях (серед них — “Ой не шуми, луже, зелений байраче...”, “Ой не шуми, луже, дубровою дуже...”, “Ой зелений дубе, чого нахилився...”). У сфері фольклорного способу образотворення перебувають і обидва суб’єкти мовлення — розповідач і персонаж-козак. Елементів психологізації образу героя в цьому вірші, на відміну від інших “думок” 1838 р., не спостерігається, романтичний конфлікт гранично узагальнений і має зовнішній характер — причини відчуженості героя від людей Шевченком не конкретизуються. Водночас орієнтованість на народну поезію не обертається в “Думці” (як і завжди у Шевченка) її копіюванням. Вірш сприймається як твір літературний, передовсім, завдяки властивим уже першим поезіям Шевченка особливій структурній врівноваженості, чіткості, завершеності, — риси, не такі характерні для творів фольклору з їхньою варіативністю, а також завдяки літературним ознакам віршової організації.

Тема вірша розгортається дедуктивним способом, сюжет укладається в типову для літературного твору тричастинну структуру з елементами хронологічної послідовності у викладі подій. Зовнішня подієва лінія подана дуже скуппо — практично двома її найголовнішими фазами (“Пішов козак світ за очі”, “Сидить козак на тім боці”), основний зміст вірша — емоційне “підсвічування” подій, пов’язані з ними переживання. Отже, перша частина (рядки 1–4) — вступна теза, повідомлення екзистенціальної теми, що вводиться Шевченком до твору через один із найдавніших фольклорних засобів художнього узагальнення — психологічний паралелізм: “Тече вода в синє море, / Та не витікає, / Шука козак свою долю, / А долі немає”. Наступний текст — ілюстрування теми, її варіювання й деталізація. Головні динамічні моменти в її розгортанні зосереджуються у другій частині вірша (рядки 5–20), сам же драматичний характер вирішення теми визначений уже в першій частині. Третя частина (рядки 21–24) — емоційний підсумок — за змістом і структурно подібна до першої і є конкретизацією центральної теми. Властивий дедуктивному мисленню рух од загального до часткового завершується вельми близькими Шевченкові мотивами чужини, неможливості повернутися на батьківщину, що

підтримують тему недолі: “А журавлі летять собі / Додому ключами. / Плаче козак — шляхи биті / Заросли тернами”. Психологічний паралелізм, удруге введений у “думці” в останній строфі (цього разу заперечний, а не прямий, як на початку), утворює один із варіантів форми великого кільця (композиційного обрамлення вірша), коли кільцевий рух ліричного сюжету втілюється не словесним повтором, а тематичним перегуком близьких за зовнішньою та внутрішньою побудовою першої та заключної частин твору — спосіб оформлення тексту, властивий книжній поезії.

Особлива роль у сюжетному розвитку “Думки” (“Тече вода в синє море...”) належить народнопоетичному образу водяної стихії, що бере участь у розгортанні теми на всіх її етапах. Символічною картиною, побудованою на образах води й моря, Шевченко розпочинає вірш, і ця картина (великою мірою завдяки запереченню) сприймається як модель інобуття, ворожого людині світу, що прогнозує трагічний фінал. З подібною семантичною функцією образ моря виступає і в подальшому тексті вірша. Море, що грає, — важливий складник зовнішньої подієвої лінії, підступна сила, яка підбурює козака на нерозважливі вчинки (“Пішов козак світ за очі; / Грає синє море, / Грає серце козацьке...”), а згодом, ставши нездоланною перешкодою на шляху його повернення на батьківщину, виявляє цілковиту байдужість до його горя (“Сидить козак на тім боці, / Грає синє море. / Думає, доля зустрінеться — / Спіткалося горе”). Таку саму семантичну активність виявляє заключний образ поезії — дуже популярний у фольклорі образ зарослих тернами шляхів — символ довічної розлуки, забуття, що згодом набув поширення у Шевченка (див., зокрема, вірші “Не кидай матері, казали...”, “Ой три шляхи широкії...”, “Заросли шляхи тернами...”).

Перспективним у плані образної будови для Шевченкової творчості є й протиставлення образів серця і думки (розуму). Монолог думки, що вклинюється в партію розповідача, є внутрішнім монологом героя-козака, одним із голосів його роздвоєної свідомості. Подібно до іншої “думки” 1838 р. “Тяжко-важко в світі жити...”, поезія “Тече вода в синє море...” — композиційно двосуб’єктна форма. Характерне для віршів Шевченка поєднання



суб'єктних форм ліричного персонажа та ліричного розповідача бере початок од народної пісні.

“Думка” (“Тече вода в синє море...”), як і три інші “думки” 1838 р., — яскравий взірць наспівного інтонаційного стилю, що превалував у творчості раннього Шевченка. Серед його чинників — народнописенні образи та лексика елегійного характеру (мотив пошуку долі, персоніфіковані образи серця і думки, образи чужини, чужих людей, горя, плачу, постійні епітети — “шляхи биті”, “ненька старенькая”, “молода дівчина”, символ — “шляхи / Заросли тернами” тощо), а також вишукана й розгалужена система повторів. Ідеться насамперед про повтори смислові — синонімічні варіації центральної теми вірша, заданої (відповідно до законів дедукції) на його початку. Г. Сидоренко помітила, що більшість строф названої “думки” охоплена семантичним і синтаксичним паралелізмом, при цьому строфа 14-складового вірша будується з двох паралельних конструкцій, своєю чергою кожен із членів паралелізму на основі протиставлення або аналогії ще раз поділяється на дві частини, наприклад,

- |                               |                       |
|-------------------------------|-----------------------|
| I. Тече вода в синє море, (1) | I. Вода тече (1) — не |
| Та не витікає, (2)            | витікає (2)           |
| II. Шука козак свою долю, (3) | II. Козак шукає (3) — |
| А долі немає. (4)             | не знаходить (4)      |

Така подвійна двочленна організація строфи, вважає дослідниця, поширюється на більшу частину вірша<sup>1</sup>. Виявом смислового повтору є рамкова композиція “Думки”. У творі зберігається сувора строфічність, проте вже наявні окремі відхилення від паралелізму ритмічного й синтаксичного членування всередині строфи — одного з важливих принципів наспівності, які ведуть до порушення паузної системи 14-складника, наприклад, “Куди ти йдеш, не спитавшись? / На кого покинув / Батька, неньку старенькую, / Молоду дівчину?” — синтаксична композиція строфи [8 // 6 + + 8 + 6] замість [8 + 6 // 8 + 6]. Ці порушення — перші ознаки майбутнього трансформування Шевченком народнописенного 14-складового розміру у високорозвинений літературний віршовий розмір.

<sup>1</sup> Сидоренко Г. Ритміка Шевченка. — К., 1967. — С. 71—72.

Віршем “Думка” (“Тече вода в синє море...”) Шевченко започаткував одну з магістральних тем своєї лірики — проблему змагання героя з долею; однозначність фатального вирішення конфлікту цілковито відповідала народнописенним жанровим канонам “думки”. Активізація життєвої позиції героя, індивідуалізація ліричного переживання в наступних віршах Шевченка, що розробляли ситуацію протистояння героя його долі, спричинили виникнення безлічі нюансів у її розв’язанні, розширили змістові можливості елегійного жанру.



НА ВІЧНУ ПАМ'ЯТЬ КОТЛЯРЕВСЬКОМУ  
(історія й аналіз тексту)

Сонце гріє, вітер віє  
З поля на долину,  
Над водою гне з вербою  
Червону калину,  
5 На калині одиноке  
Гніздечко гойдає.  
А де ж дівся соловейко?  
Не питай, не знає.  
Згадай лихо, та й байдуже...  
10 Минулось... Пропало...  
Згадай добре — серце в'яне,  
Чому не осталося?  
Отож гляну та згадаю:  
Було, як смеркає,  
15 Защебече на калині —  
Ніхто не минає.  
Чи багатий, кого доля,  
Як мати дитину,  
Убирає, доглядає,  
20 Не мине калину.  
Чи сирота, що до світа  
Встає працювати,  
Опиниться, послухає,  
Мов батько та мати  
25 Розпитують, розмовляють, —  
Серце б'ється, любо...  
І світ Божий як Великдень,  
І люди як люди!  
Чи дівчина, що милого  
30 Що день виглядає,  
В'яне, сохне сиротою,  
Де дітись, не знає,  
Піде на шлях подивитись,  
Поплакати в лози,

35 Защебече соловейко —  
Сохнуть дрібні сльози.  
Послухає, усміхнеться,  
Піде темним гаєм...  
Ніби з милим розмовляла...  
40 А він, знай, співає,  
Та дрібно, та рівно, як Бога благає,  
Поки вийде злодій на шлях погулять  
З ножем у халяві, — піде руна гаєм,  
Піде та замовкне — нащо щебетать?  
45 Запеклюю душу злодія не спинить,  
Тільки стратить голос, добру не навчить.  
Нехай же лютує, поки сам загине,  
Поки безголов'я ворон прокричить.  
Засне долина. На калині  
50 І соловейко задріма.  
Повіє вітер по долині —  
Пішла дібровою руна,  
Руна гуляє, Божа мова.  
Встануть сердеги працювать,  
55 Корови підуть по діброві,  
Дівчата вийдуть воду брать,  
І сонце гляне — рай, та й годі!  
Верба сміється, свято скрізь!  
Заплаче злодій, лютий злодій.  
60 Було так перш — тепер дивись:  
Сонце гріє, вітер віє  
З поля на долину,  
Над водою гне з вербою  
Червону калину,  
65 На калині одиноке  
Гніздечко гойдає.  
А де ж дівся соловейко?  
Не питай, не знає.  
Недавно, недавно у нас в Україні  
70 Старий Котляревський отак щебетав;  
Замовк, неборака, сиротами кинув  
І гори, і море, де перше витав,  
Де ватагу провідив та  
Водив за собою, ім. Василя Стефаника  
75 Все осталося, все спинує

Як руїни Трої.  
Все сумує — тільки слава  
Сонцем засіяла,  
Не вмере кобзар, бо навіки  
80 Його привітала.  
Будеш, батьку, панувати,  
Поки живуть люди;  
Поки сонце з неба сяє,  
Тебе не забудуть!  
85 Праведная душе, прийми мою мову  
Не мудру, та щиру, прийми, привітай.  
Не кинь сиротою, як кинув діброви,  
Прилини до мене хоть на одно слово  
Та про Україну мені заспівай.  
90 Нехай усміхнеться серце на чужині,  
Хоть раз усміхнеться, дивлючись, як ти  
Всю славу козацьку за словом єдиним  
Переніс в убогу хату сироти.  
Прилинь, сизий орле, бо я одинокий  
95 Сирота на світі, в чужому краю.  
Дивлюся на море широке, глибоке,  
Поплив би на той бік — човна не дають.  
Згадаю Енея, згадаю родину,  
Згадаю, заплачу, як тая дитина.  
100 А хвилі на той бік ідуть та ревуть.  
А може, я й темний, нічого не бачу,  
Злая доля, може, по тім боці плаче,  
Сироту усюди люде осміють.  
Нехай би сміялись, та там море грає,  
105 Там сонце, там місяць ясніше сія,  
Там з вітром могила в степу розмовляє,  
Там не одинокий був би з нею й я.  
Праведная душе, прийми мою мову  
Не мудру, та щиру, прийми, привітай.  
110 Не кинь сиротою, як кинув діброви,  
Прилини до мене хоч на одно слово  
Та про Україну мені заспівай.

Елегія "На вічну пам'ять Котляревському" написана у листопаді — грудні 1838 р. в Петербурзі як відгук на смерть українського поета і драматурга Івана Котляревського (по-

мер 29 жовтня 1838 р.). Цю звістку Шевченко, очевидно, почув від Є. Гребінки, якому він на той час допомагав готувати до друку альманах "Ластівка" і до літературно-мистецького гуртка якого у Петербурзі належав. Гребінка знайомив молодого поета, який лише невдовзі перед тим був звільнений з кріпацтва і вчився в петербурзькій Академії мистецтв, з творами тогочасної української літератури, зокрема з творами Котляревського. В альманасі "Ластівка" елегія "На вічну пам'ять Котляревському" і побачила світ (СПб., 1841. — С. 306—312).

Автограф вірша не зберігся. З листа Є. Гребінки до Г. Квітки-Основ'яненка від 18 листопада 1838 р. відомо, що Шевченко наприкінці 1838 р. передав першому кілька творів для публікації в "Ластівці": "Він (Шевченко. — Н.Ч.) мені дав гарних стихів на "Збірник"<sup>1</sup>. Елегію "На вічну пам'ять Котляревському" до цих поезій ("Причина", "Думка — Вітре буйний, вітре буйний...") Шевченко долучив, ймовірно, пізніше. За свідченням П. Картавова, який склав опис підготовчого (він же й набірний) рукопису альманаху "Ластівка", вірш "На вічну пам'ять Котляревському" містився в писарській копії, й писарською рукою було написано прізвище поета: "Шевченко"<sup>2</sup>. За цією писарською копією вірш надруковано в "Ластівці", але через недогляд до нього помилково приєднано й поезію "Думка" ("Тече вода в синє море...") (в рукописі "Ластівки" ці вірші вміщено як два окремі твори).

Наприкінці 50-х років ХІХ ст. з альманаху "Ластівка" вірш "На вічну пам'ять Котляревському" з неточностями в окремих рядках переписав І. Лазаревський<sup>3</sup>. Переглядаючи цей рукопис після повернення із заслання, Шевченко вніс до тексту чимало виправлень та переробок олівцем. Список І. Лазаревського з виправленнями Шевченка фіксує хронологічно останню фазу роботи поета над твором і є його остаточним текстом.

<sup>1</sup> Гребінка Є. Твори: В 3 т. — К., 1981. — Т. 3. — С. 595.

<sup>2</sup> Рукописний відділ Російської національної бібліотеки, ф. 341, № 443, арк. 8.

<sup>3</sup> Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ, ф. 1, № 88, арк. 3—5 (далі скорочено).

Отже, на русі тексту вірша від публікації в “Ластівці” позначилися два принципово відмінних явища. Одне з них — втручання І. Лазаревського у текст під час переписування твору. В більшості випадків це дрібні неточності (ми цілком свідомі недостатності, умовності подібних кваліфікацій, якщо йдеться про текст поетів такого рівня, як Шевченко). Серед них — вилучення чи, навпаки, введення до тексту сполучника, частки (переважно підсилювальної “ж”), заміна сполучника (рядки 9, 13, 67, 85, 102, 107), перестановки слів, що не порушують ритму рядка. Серйозніші втручання — заміна слова “хоч” на “хоть” (рядки 88, 91) та форми іменника у рядку 55 (в “Ластівці” було: “Підуть корови на діброви”, в списку І. Лазаревського: “Підуть корови по діброві”). І вже як серйозну редакторську правку переписувача слід розглядати варіанти в рядках 90 (в “Ластівці”: “Нехай усміхнеться душа на чужбині”, в списку І. Лазаревського: “Нехай усміхнеться серце на чужині”) та 102 (в “Ластівці”: “Може, моя доля на тім боці плаче”, в списку І. Лазаревського: “Може, злая доля по тім боці плаче”). Більшість варіантів списку І. Лазаревського Шевченко авторизував.

Власноручні Шевченкові виправлення у списку І. Лазаревського — результат цілеспрямованої (ймовірно, незавершеної) роботи зрілого поета над удосконаленням тексту елегії. Вона відбувалася в кількох напрямках.

1. Прагненням надати розповіді більшої конкретності, предметності може бути пояснена правка у рядку 22: “Ластівка”:

- 21 Чи сирота, що до світа
- 22 мусить уставати

У списку І. Лазаревського Шевченко виправив так:

- 22а Повинен вставати
- 6 Встає працювати

2. Переробки в кількох рядках, очевидно, мали на меті посилити експресію викладу: “Ластівка”:

- 47 Нехай він лютує, поки сам загине

У списку І. Лазаревського Шевченко виправив:

- 47 Нехай же лютує, поки сам загине

Заміна займенника “він” на підсилювальну частку “же” до того ж урізноманітнювала синтаксичну і ритмічну будову рядка. “Ластівка”:

- 102-103 Може, моя доля на тім боці плаче,  
Бо сироту всюди люди осміють

Список І. Лазаревського до правки його Шевченком:

- 102-103 Може, злая доля по тім боці плаче,  
Бо сироту люди всюди осміють;

Виправлення Шевченка у списку І. Лазаревського:

- 102-103 Злая доля, може, по тім боці плаче,  
Сироту усюди люде осміють.

На початок обох рядків Шевченко виніс найвагоміші за змістом слова, таким чином акцентуючи їх; зміна типу речення у рядку 103 надала йому афористичності, отже, особливої виразності.

“Ластівка”:

- 106 І з вітром могила в степу розмовляє

У списку І. Лазаревського Шевченко виправив:

- 106 Там з вітром могила в степу розмовляє

Сенс правки прочитується в контексті сусідніх рядків, він — в організації ланцюга анафоричних конструкцій, завдяки чому відбувається нагнітання експресії:

- 104-107 Нехай би сміялись, та 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.

3. Виправлення Шевченка пов'язані з ритмічною перебудовою рядка. Йдеться про усунення поширених у його ранній поезії акцентних зміщень, утворених переважно багатоскладовими словами у рядках чотиристопного ямба, головним чином на їх початку. Як відомо, Шевченкова ритміка початку творчості тяжіла до народнопісенного вірша з його відносно вільною системою наголосів. Про це переконливо свідчить не тільки статистика, згідно з якою абсолютну більшість віршових рядків цього періоду Шевченко написав народнопісними розмірами, а й випадки “змагання” в рамках

чотиристопного ямба (як-от у рядках 49—60 елегії “На вічну пам’ять Котляревському”) елементів народнопісенної силабічної ритміки (в цьому разі генетично пов’язаних з колядковим [5 + 5] віршем) з нормами силабо-тоніки. “Ластівка”:

- 55-57 Підуть корови на діброви,  
Вийдуть дівчата воду брать,  
Вигляне сонце. Рай, та й годі!  
59-60 Злодій заплаче, дарма що злодій,  
Так було перш; тепер дивись.

У списку І. Лазаревського Шевченко виправив:

- 55-57 Корови підуть по діброві,  
Дівчата вийдуть воду брать,  
І сонце гляне — рай, та й годі!  
59-60 Заплаче злодій, лютий злодій.  
Було так перш — тепер дивись.

Показово, що аналогічні правки — перенесення наголосів з непарного на парний склад — Шевченко зробив після заслання у поемі “Гайдамаки”, готуючи видання “Кобзаря” 1860 р., а також після виходу книжки в світ у своєму робочому її примірнику, залишивши лише ті акцентні зміщення, що виконували певне художнє завдання.

До “Кобзаря” 1860 р. елегію “На вічну пам’ять Котляревському” Шевченко не включив.

Вірш — важливий етап у становленні Шевченка-поета. Тут він уперше звернувся до проблем розвитку української національної культури, спираючись в їхній художній інтерпретації на ідеологічні та естетичні пошуки кінця 30-х рр. XIX ст. З усією наочністю Шевченко продемонстрував у цьому творі розкутість та оригінальність поетичного мислення, що виявилися передусім в аспекті жанру. Жанрова нетрадиційність вірша “На вічну пам’ять Котляревському” відзначена багатьма дослідниками, які, відносячи його до елегії (Є. Кирилюк)<sup>1</sup>, оди (П. Зайцев, Л. Білецький)<sup>2</sup>, а то

<sup>1</sup> Кирилюк Є. П. Тарас Шевченко. Життя і творчість. — К., 1964. — С. 61—62.

<sup>2</sup> Зайцев П. Ода на смерть Котляревського // Шевченко Т. Повне видання творів. — Варшава; Львів, 1934. — Т. 2: Поезії 1837—1842 рр. — С. 308—312; Білецький Л. Ранні твори Шевченка // Шевченко Т. Кобзар. — Вінніпег, 1952. — Т. 1. — С. 97—100.

й взагалі уникаючи визначення певної жанрової домінанти (Ф. Пустова)<sup>1</sup>, по суті, розглядали цей твір як своєрідну велику ліричну форму, утворену кількома окремими жанровими структурами. Проте за всієї складності побудови вірш має безперечну внутрішню цілісність, зумовлену єдністю його жанрової — елегійної основи, в межах якої і відбувається тематично-стильовий розвиток. Він проходить два головні етапи, перша частина твору (рядки 1—84) синтезує ознаки елегії на смерть з елементами оди (досить поширене поєднання жанрів у тогочасній поезії), друга (рядки 85—112) тяжіє до медитативної елегії.

Вражає гармонійна виваженість організації цього раннього твору Шевченка. Він складається з кількох заокруглених за змістом відтинків, кожний з яких має свою стилістику й є певним етапом у розвитку художньої ідеї. Перша частина побудована на типовому для елегійної поезії розгорнутому порівнянні. Прагнучи якнайповніше донести до читачів свій біль з приводу смерті Котляревського, непоправність цієї втрати для українського письменства і народу України, Шевченко будує розповідь про цю подію в двох паралельних планах — умовному, метафоричному (перша частина порівняння) та реальному (друга частина порівняння) і вдається, відповідно, до двох паралельних образів та ситуацій. Опоетизовуючи свого видатного попередника, Шевченко уособлює його в образі соловейка — традиційному фольклорному, згодом — романтичному символі співця: спів соловейка наснажує слухачів до добра, краси, радості життя — творчість Котляревського пробуджує в душах людей почуття патріотизму, любов до національної історії; як соловейко відлетів навіки, покинувши своє гніздечко, так і Котляревський покинув сиротою Україну. Всупереч канонам надгробної елегії увага поета зосереджена не на обставинах життя і смерті Котляревського — сам факт трагедії, пропущений через суб’єктивний світ Шевченка, стає у вірші поштовхом для розмови про невмирущість мистецтва, вічність естетичних та етичних цінностей. Скорботна душа поета не замикається в песимістичному усвідомленні безсилля перед неблаганною ходою долі і не обмежується

<sup>1</sup> Пустова Ф. Жанрове багатство “Кобзаря” // Зб. праць 17-ї наук. шевченківської конф. — К., 1970. — С. 107—108.

оплакуванням втрати, а знаходить вихід в утвердженні безсмертя людини в її добрих ділах, у вдячній пам'яті нащадків.

Предметно-конкретне обґрунтування цих нетрадиційних як для елегії думок відбувається в умовному плані — “образі” порівняння, першому змістовому відтинку вірша (рядки 1–68). Він становить собою повнокровну, густо насичену реаліями української природи та побуту картину, в центрі якої — образ соловейка та його пісні. Витримана в типово елегійній — задумливій, меланхолійній тональності розповідь побудована на контрасті між теперішнім і минулим — часом, коли соловейків спів лунав серед долин та дібров. Спогад та дійсність відмежовані структурно, переходить між ними підкреслені Шевченком у тексті вірша: “Отож гляну та згадаю: / Було...”, “Було так перш — тепер дивись”. План теперішнього часу належить кільцевому обрамленню, що є характерною для народної пісні композицією ступеневого звучення образу. Спочатку виникає широка панорама: “Сонце гріє, вітер віє / З поля на долину”. Потім поет спиняє зір на вербі й калині, які гне вітер. Чим далі простір звужується — калина, одиноке гніздечко на ній, соловейко, якого вже немає.

План минулого часу, що посідає середнє місце в першій, метафоричній частині зіставлення, — логічний монтаж чотирьох сюжетних епізодів, в яких ідеться про типові для сучасного Шевченкові життя долі людей, кожний з яких є слухачем соловейкової пісні. Три епізоди поєднуються за принципом сурядності у складному композиційному періоді з тричленим паралелізмом та анафоричним займенником “чи” на початку кожного з епізодів — “Ніхто не минає / Чи багатий... Чи сирота... Чи дівчина...”. Четвертий сюжетний епізод, що розвиває тему злодія, протиставляє першим трьом й утворює окреме сюжетне поле. До нього, поряд із наскрізною для всього вірша темою важливості естетичної та пізнавальної ролі мистецтва в житті людини, вводиться тема перетворювального виховного впливу гармонійної природи на людину (особливо яскраво її втілено в часи заслання у фіналі поеми “Варнак”). Розповідаючи про безпосередній відгук, який знаходить у душах людей, їхніх долях пісня соловейка, Шевченко створив живий образ всенародної любові до соловейка-Котляревського, тим

самим художньо вмотивувавши образ осиротілої України, яким починається і завершується ця частина вірша. Не можна не відчувати того проникливого ліризму й щирості, з якими поет, довгі роки відірваний від батьківщини, згадує українську природу, побут, щоденні клопоти земляків, і це його ностальгічне замилювання рідним краєм зворушує і підкорює читача.

Сутність художнього осмислення Шевченком теми смерті поглиблюється і розвивається у другій частині зіставлення — “предметі” порівняння (рядки 69–84). Тут умовний план змінюється на реальний, об'єкт медитації, події та обставини названі прямо — “Недавно, недавно у нас в Україні / Старий Котляревський отак щебетав; / Замовк, неборака...”. Відбувається і метричний зсув: 14-складник, яким завершується перша частина порівняння, переходить у 12-11-складовий вірш. Ця частина вірша значно менша за обсягом, простіша за структурою і є авторським роздумом, побудованим, як і перша частина, на часовому русі теми. Спосіб поєднання мотивів — асоціативний ланцюг. Порівняно з попереднім текстом, часові рамки сюжету розширюються — на тлі теперішнього часу поряд з минулим з'являється майбутній: тема гірких спогадів, пов'язаних зі смертю Котляревського, змикається з темою пророцтва безсмертя його творчості — новий момент у змісті твору, що не має відповідника в першій частині порівняння: “Все сумує — тільки слава / Сонцем засіяла, / Не вмре кобзар, бо навіки / Його привітала. / Будеш, батьку, панувати, / Поки живуть люди; / Поки сонце з неба сяє, / Тебе не забудуть!”. У зв'язку з цим відбувається нарощення образного змісту слова “сонце” в “предметі” порівняння. У першій частині “сонце” — явище природи, уособлення могутності її сил. У другій — воно ще й символ значущості людської діяльності, невмирущості людини-творця. Змістовий розвиток у цій частині вірша проходить через два етапи, на початку кожного з них задається тема — “Недавно, недавно у нас в Україні / Старий Котляревський отак щебетав”, “тільки слава / Сонцем засіяла”, в наступних рядках вона деталізується і варіюється, зокрема й через її “відмінювання” за часом. Цим етапам відповідає й жанрова еволюція твору та зміни в його інтонаційно-стилістичному ладі: елегія на певний час начебто поступається місцем оді, скор-

ботні роздуми вибухають ораторським пафосом й ушлявленням Котляревського як поета національного та народного, відроджувача української національної ідеї (Шевченко називає його “кобзарем”, “батьком”, нижче “праведною душею”, співцем України та “слави козацької”). Від цієї частини до твору входять мотиви та образи поезії Котляревського.

Друга частина вірша, третій його відносно самостійний у змістовому плані відтинок (“Праведная душе, прийми мою мову...” ) — нова, принципово інша, ніж попередня частина твору модифікація елегійного жанру, перший вірєць згодом поширеної у поезії Шевченка медитативної елегії, суб’єктом і об’єктом художнього пізнання в якій є ліричний герой — сам поет. Цей типово романтичний образ ще дуже близький до ліричних персонажів ранніх “думок” Шевченка з їхньою подібністю до героїв народних пісень. Його визначають ті самі фольклорні мотиви сирітства, самотності, чужини, злої долі, що реалізуються у характерних образних асоціаціях — постійних епітетах, сталій символіці (напр., образі моря як нездоланної перешкоди на шляху героя). Але вже зроблено перші кроки до індивідуалізації ліричного переживання, і вони тут пов’язані зі згадками про Котляревського, з образом України, що постає з його творів, а також бачиться ліричному герою в його мріях про далеку батьківщину. Зміна суб’єктної позиції автора дає Шевченкові змогу сказати безпосередньо від себе про ту особливу роль надихаючого прикладу національного патріотизму, розради в його самотності на чужині, яку відіграло українське слово Котляревського. Апострофа до Котляревського, якою завершується перша частина твору, переходить до другої, пронизуючи її (зокрема й за допомогою п’ятирядкового обрамлення), визначаючи її змістові орієнтири та композиційно-стильові особливості. Тема розгортається варіативним способом навколо просторової антитези “чужина—Україна” та осіб діячів “я — ти”. З першим комплексом мотивів міцно пов’язані ліричний герой і план теперішнього часу, з другим — образ Котляревського як символ рідної землі з її славним минулим. В основі сюжетного руху — прагнення ліричного героя подолати самотність, наблизитися до батьківщини. Переживання знає ряд перетворень: звернене до Котляревського рито-

ричне спонукання-прохання ліричного героя втішити його згорьоване на чужині серце, воскресивши історичну пам’ять (“Нехай усміхнеться серце на чужині, / Хоть раз усміхнеться, дивлючись, як ти / Всю славу козацьку за словом єдиним / Переніс в убогу хату сироти”), переростає в роздуми про можливість повернення до рідного краю, на тлі романтичного протиставлення природи й суспільства (“людей”) обігруються варіанти повороту долі: “Поплив би на той бік — човна не дають. /.../ А може, я й темний, нічого не бачу, / Злая доля, може, по тім боці плаче, / Сироту усуди люде осміють. / Нехай би сміялись, та 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”. Перша та друга частини поезії розмежовані метрично — перша завершується 14-складовим віршем, друга цілком витримана у 12-11-складнику.

Ряд моментів структури кінцевої частини твору свідчить про певну художню недовершеність, елементи наслідування. Йдеться про раціоналізацію вилуви почуття, перенасиченість тексту романтичними штампами, стилістичними кліше літературного та фольклорного походження. Ці особливості можна пояснити тим, що на час написання вірша Шевченко ще недостатньо оволодів специфікою ліричного самоаналізу, який вперше в усій повноті свого вияву в українській поезії був реалізований саме в його творах. На противагу першій упродовж другої частини вірша зберігається характерна для традиційної елегії цілісна емоція та єдиний емоційний тон. Переживання ліричного суб’єкта поки що не набуло психологічної об’ємності і загалом відповідає мінорному світовідчужанню та споглядальності. Розширення тематично-стилістичних обривів елегійного жанру, ще недостатньо розвиненого в українській поезії на час написання вірша “На вічну пам’ять Котляревському”, Шевченко реалізовує в його першій частині.

Велику перспективу мали у творчості Шевченка й узагалі в українській літературі такі явища структури вірша “На вічну пам’ять Котляревському”, як багатосуб’єктність, поєднання в одному творі різних мовленнєвих форм (опису, роздуму, розповіді), поліметрія (Шевченко використав в елегії три основні розміри своєї поезії — 14-складовий вірш, 12-11-складовий вірш, чотиристопний ямб, причому

метричні зміни обов'язково супроводжують перехід до нової композиційної частини), відносно вільна строфова будова. Структурно-композиційний аналог елегії "На вічну пам'ять Котляревському" — послання "До Основ'яненка".

Написаний як вияв шани до Котляревського, визнання його заслуг, вірш Шевченка своїм образним світом та структурою засвідчив прихід до української літератури поета, що стояв на принципово інших, ніж Котляревський, художніх позиціях. Але текст вірша не дає підстав для висновку про критичне — свідоме чи несвідоме — ставлення Шевченка до творчості Котляревського, заперечення ним світу й стилю "Енеїди", які, поряд з пієтетом до поета, побачив у творі Ю. Шевельов<sup>1</sup>. Однозначно позитивне сприймання раннім Шевченком постаті Котляревського стверджується самим способом зображення її у вірші, семантикою головного символу "соловейко-Котляревський", асоціативним його полем із яскраво позитивним емоційним зарядом тощо.

Традиції Шевченкової елегії на смерть Котляревського продовжили насамперед поети, що відгукнулися на смерть Шевченка (О. Афанасьєв-Чужбинський, "Над гробом Т. Шевченка"; В. Кулик, "На смерть Шевченка"; О. Кониський, "На похорон Шевченка"; О. Навроцький, "Сумує і плаче" та ін.). В цих численних віршах — чимало ознак прямого наслідування тематичної, стилістичної, віршової організації поезії "На вічну пам'ять Котляревському"<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Шевельов Ю. Критика поетичним словом // Світи Тараса Шевченка: Зб. ст. до 175-річчя з дня народження поета. — Нью-Йорк; ...; Львів, 1991. — С. 5—6.

<sup>2</sup> Див. про це: Бондар М. П. Поезія пошевенківської доби: Система жанрів. — К., 1986. — С. 137—138.

## РОЗРИТА МОГИЛА

Світе тихий, краю милий,  
Моя Україно,  
За що тебе сплюндровано,  
За що, мамо, гинеш?  
5 Чи ти рано до схід сонця  
Богу не молилась,  
Чи ти діточок непевних  
Звичаю не вчила?  
"Молилась, турбувалась,  
10 День і ніч не спала,  
Малих діток доглядала,  
Звичаю навчала.  
Виростали мої квіти,  
Мої добрі діти,  
15 Панувала і я колись  
На широких світі,  
Панувала... Ой Богдане!  
Нерозумний сину!  
Подивись тепер на матір,  
20 На свою Вкраїну,  
Що, колишучи, співала  
Про свою недолю,  
Що, співаючи, ридала,  
Виглядала волю.  
25 Ой Богдане, Богданочку,  
Якби була знала,  
У колісці б задушила,  
Під серцем приспала.  
Степи мої запродані  
30 Жидові, німоті,  
Сини мої на чужині,  
На чужій роботі.  
Дніпро, брат мій, висихає,  
Мене покидає,  
35 І могили мої милі  
Москаль розриває...



Нехай риє, розкопує,  
Не своє шукає,  
А тим часом перевертні  
40 Нехай підростають  
Та допоможуть москалеві  
Господарювати,  
Та з матері полатану  
Сорочку знімати.  
45 Помагайте, недолюдки,  
Матір катувати”.

Начетверо розкопана,  
Розрита могила.  
Чого вони там шукали?  
50 Що там схоронили  
Старі батьки? Ех, якби-то,  
Якби-то найшли те, що там схоронили,  
Не плакали б діти, мати не журилась.

“Розрита могила” — медитативна елегія Шевченка, перший зразок його політичної поезії. Вірш написаний у селі Березань Переяславського повіту Київської губернії в маєтку українського фольклориста та етнографа П. Лукашевича 9 жовтня 1843 р. і є найранішим твором із альбому чистових автографів “Три літа” (ІЛ, ф. 1, № 74, арк. 10—11). Першодрук у збірці “Новые стихотворения Пушкина и Шевченки” (Лейпциг, 1859. — С. 19—21). Фактична основа, на якій виник твір, дуже широка й вагома: в гірких роздумах поета над долею батьківщини відбилися події її історії та сучасності, враження від поїздок по Україні 1843 р. Шевченко називає у вірші ту глибинну причину, яка зумовила кризовість становища України. Її він бачить в історичній помилці Богдана Хмельницького — підписаному ним 1654 р. акті злуки України з Росією, що обернувся для українського народу ліквідацією його здобутків на шляху до створення національної держави, неволею (кріпацтвом), руїною. Трагічну картину руїнницького наступу російського імперіалізму на Україну Шевченко будує на реальних фактах — у вірші йдеться про передачу німецьким колоністам земель Запорозької Січі після її зруйнування 1775 р. військами Катерини II (перші єврейські зем-

леробські колонії на півдні України з’явилися дещо пізніше — на початку XIX ст. і довго не протримались); про знищення козаків у болотах біля Фінської затоки, куди їх було заслано копати канали й розчищати місце для Петербурга Петром I після поразки війська Мазепи у Полтавській битві 1709 р. та падіння гетьманської столиці Батурина; про розкопки могил на території України. Найтяжчим наслідком російського поневолення України Шевченко вважав духовний занепад народу, численні випадки нехтування національних інтересів з корисливою метою українцями-“перевертнями”, прислужниками царизму, яких через рік у посланні “І мертвим, і живим...” поет назве дуже точно — “грязь Москви”. У вірші “Розрита могила” Шевченко ще прямо не ставить проблему визволення України від поневолення, проте ця ідея, як і ідеї відродження українського національного почуття, української державності неодмінно виникають у свідомості читача цього твору.

Окресливши в загальних рисах проблематику вірша і його реалії, які досліджувались неодноразово<sup>1</sup>, зупинимось докладно на менш вивченому питанні внутрішньої побудови твору, а саме — найважливіших моментах організації його семантичного руху, що реалізуються в образно-тематичній композиції.

Як це характерно для багатьох віршів, що належать до жанру медитативної елегії, осмислення суспільно-політичних, історичних, етичних проблем у “Розритій могилі” поєднується із зображенням окремої, конкретної ситуації, яка відіграє роль імпульсу в написанні твору. Безпосереднім поштовхом до роботи над віршем дослідники вважають розкопки археологічних пам’яток, зокрема й могил, здійснювані Київською археографічною комісією (чимало могил було поблизу Березані). Шевченко, як і інші українські письменники — його сучасники, вважав могили пам’ятками епохи козаччини. Звідси — негативне ставлення до розкопок могил, які в Шевченковій творчості не тільки типова

<sup>1</sup> З робіт останніх десятиліть відзначимо статтю та коментар Л. Білецького до вірша у вид. Шевченко Т. Кобзар. — Вінніпег, 1952. — Т. 2. — С. 201—203, 398—399 та відповідний розділ у кн. Івакіна Ю. О. Коментар до “Кобзаря” Т. Г. Шевченка: Поезії до заслання. — К., 1964. — С. 125—132.

деталь пейзажу України, а й символ її героїчного минулого. В розкопуванні могил поет вбачав наругу над національними святощами. Свідченням того, які думки навіювало Шевченкові споглядання могил, є фрагмент з повісті “Варнак” (позиції автора і героя-розповідача збігаються): “О могилы! могилы! высокие могилы! Сколько возвышенных, прекрасных идей переливалось в моей молодой душе, глядя на вас, темные, немые памятники минувшей народной славы и бесславия...”<sup>1</sup>. Образ могили як складовий елемент гіпертеми — образу батьківщини — один із постійних у Шевченка. Як і у творах багатьох українських романтиків, він має амбівалентний характер: могили — свідки слави і безслав’я, боротьби за свободу і пригноблення<sup>2</sup>. Вказуючи, слідом за Д. Наливайком, на спорідненість символу могили у Шевченка з поширеним у багатьох народів світу міфом про вихід померлого воїна з кургану, В. Кравець слушно підкреслює оригінальність основних Шевченкових мотивів, пов’язаних з образом могили: “...Мотив вітчизняної слави, яка похована в могилі, руїни України та міф про відважне козацтво, що перебуває в могилі, — все це оригінальне, Шевченкове”<sup>3</sup>. Ще одна модифікація цієї групи мотивів — образ могили як уособлення духовної сили українського народу, його боротьби за волю, що постає в ранній поезії Шевченка “Думи мої, думи мої...” (1840) і повторюється у заключній частині вірша “Розрита могила”. Інше семантичне наповнення має символіка могили у заголовному образі останнього твору. “Розрита могила”, за визначенням Ю. Івакіна, “узагальнений до символу образ України, пограбованої царизмом”<sup>4</sup>. Подібне тлумачення (зміщене в етичну площину) дає В. Пахаренко: “Розрита могила — символ наруги загарбників над

<sup>1</sup> Шевченко Т. Повне збір. творів: У 12 т. — К., 1991. — Т. 3. — С. 101.

<sup>2</sup> Див.: Комаринець Т. Поема “Великий льох” у контексті Шевченкової концепції України // Комаринець Т. Твори. — Л., 1999. — С. 161—162.

<sup>3</sup> Кравець В. В. “Щоб розкрились високі могили...”: (Міф і реальність у Шевченка і Хлебникова) // Слово і час. — 1990. — № 9. — С. 62—66.

<sup>4</sup> Івакін Ю. О. Коментар до “Кобзаря” Т. Г. Шевченка: Поезії до заслання. — С. 126.

українською душею, символ її безповоротного нищення”<sup>1</sup>. Завважимо, що заголовок-символ “Розрита могила” — не лише знак, вдала формула ідеї вірша, а образ, що розвивається, вбираючи в себе рух авторського переживання, відповідно організовуючи структуру твору.

✓ Композиція “Розритої могили” належить до ускладненого варіанта одного з основних типів побудови ліричного твору — композиції зіставлення кількох тематичних образів і є оригінальним поєднанням двох різних за формою структур уподібнення — символічної, що охоплює весь твір, і метафоричної, яка поширюється на дві його перші композиційні частини (рядки 1—46). Суб’єкт або “предмет” зіставлення спільний для обох структур — Україна. На рівні символічної сюжетної лінії він функціонує асоціативно. Об’єкт або “образ” уподібнення в символічній структурі — образ-символ *розрита могила*, що в тексті поезії зустрічається і як реальний образ. Об’єкт зіставлення в композиції з розгорнутою метафорою в основі — *мати* — сталий загальнономовний символ батьківщини, широко вживаний і Шевченком. Поет уводить його як паралельний образ до суб’єкта *Україна* вже в першій строфі вірша. Від початку твору цей образ програмується як образ скривдженої, зневаженої, знедаленої матері. Взаємодія й часткове накладання семантичних планів усіх цих образів породжує яскраву компресію смислів у слові й багатолінійність сюжетного розгортання вірша. Ступінь складності парадигматичного ряду співвідношень у “Розритій могилі” можна продемонструвати, застосувавши до його змістової структури вироблену Т. Сільман типологічну модель семантичної композиції ліричного твору<sup>2</sup>. За нею, зважаючи на наявність двох метафоричних тем, у Шевченковому вірші можна виділити чотири образно-сміслові рівні: 1) шар зовнішньої дійсності — словесний ряд, що охоплює пов’язані з історією та природою України конкретні реалії й факти (Богдан, “степи..., запродані жидові, німоті”,

<sup>1</sup> Пахаренко В. Незбагнений апостол: світобачення Шевченка. — Черкаси, 1999. — С. 47.

<sup>2</sup> Сільман Т. О семантической многослойности лирического стихотворения // Сильман Т. Заметки о лирике. — Л., 1977. — С. 137—167.

“Дніпро... висихає”, “могили... москаль розриває”, “перевертні” тощо); 2) шар предметної символіки — тематичний ряд “образу” уподібнення *розрита могила*; 3) шар предметної символіки — тематичний ряд “образу” уподібнення *мати*; 4) шар внутрішніх переживань — слова, що безпосередньо виражають емоції поета (зокрема, звернення до України на початку вірша, заключні рядки). Простежимо особливості поєднання предметного й символічного рядів у процесі розгортання змісту в творі.

Вірш “Розрита могила” є побудованою у формі діалогу медитацією на тему драматичної історичної долі України. За композиційною схемою він належить до модифікації описаного М. Гаспаровим “розчленовуючого”, аналітичного типу елегії<sup>1</sup>. Вихідна ситуація — формулювання теми. Перше її повідомлення містить заголовок — “Розрита могила”. Заголовний образ-символ не дістає у вірші безпосередньої підтримки семантичного комплексу суб’єкта уподібнення *Україна* й осмислюється як паралель до цього образу завдяки ідентифікації з метафоричним образом *матері-України*, в тематичному плані якого розгортається більша частина твору. Водночас із тим, випереджуючи текст поезії, заголовок “Розрита могила” завдяки яскравій експресивності певною мірою формує сприйняття змісту читачем. Фазами тематичного розвитку вірш поділяється на три частини, які рознесено за партіями трьох різних суб’єктів мовлення.

Перша частина, теза (рядки 1–8) — експозиція, введення теми (рядки 1–4) + так званий псевдохід, що накреслює можливе вирішення вихідної ситуації (рядки 5–8); монолог ліричного героя, звернений до рідного краю — України:

Світе тихий, краю милий,	Чи ти рано до схід сонця
Моя Україно,	Богу не молилась,
За що тебе сплюндровано,	Чи ти діточок непевних
За що, мамо, гинеш?	Звичаю не вчила?

Адресат звернення, він же й об’єкт медитації, представлений прямим називанням, а також метафоричним обра-

<sup>1</sup> Гаспаров М. Л. Три типа русской романтической элегии (индивидуальный стиль в жанровом стиле) // Контекст. 1988. — М., 1989. — С. 39–63.

зом *мамо* вже в експозиції твору. Псевдохід витриманий у семантичному комплексі “образу” зіставлення, що спирається на асоціації з родинно-побутової сфери. Інтонаційно він продовжує вихідну ситуацію. Таким чином, уже в першій частині вірша “Розрита могила” відбувається як репрезентація, так і поєднання двох планів зіставлення з різким перетіканням плану *Україна* в план *мати*, що створює яскраву метафоричність тексту<sup>1</sup>. Характерний для обох сюжетних ситуацій варіативний розвиток теми — повтор основного мотиву в нових асоціаціях — в експозиції виливається в тематичний паралелізм рядків 3–4, який супроводжується лексичним та інтонаційно-синтаксичним паралелізмом, у псевдоході два останні види паралелізму пов’язують однорідні мотиви, що їх містять 5–6 та 7–8 рядки. Часовий план експозиції — теперішній час, псевдоходу — минулий час. Домінує питальна інтонація.

Друга частина, антитеза (рядки 9–46) — відмова від псевдоходу (рядки 9–17) і надання переваги іншому, “істинному” ходу (рядки 17–46); монолог-відповідь матері-України, розповідь з елементами хронологічної поступовості, побудована на романтичному протиставленні щасливого минулого й гіркого сучасного. Уподібнення тематичних образів *Україна* — *мати* лишається визначальним моментом семантичної композиції центральної частини вірша. Форма уподібнення — подвоєний рух тематичних планів на основі “образу” зіставлення переходить із експозиції, однак у другій тематичній частині згодом ускладнюється проти неї завдяки активному переключенню реального й метафоричного планів, переплетенню слів їхніх семантичних комплексів.

Перший етап розгортання змісту в цій частині — подане у ствердній формі заперечення попереднього припущення ліричного героя — псевдоходу — повторює і розвиває

<sup>1</sup> Подібну форму тематичного уподібнення К. Шимкевич відзначив у вірші Ф. Тютчева “О, этот Юг, о, эта Ницца!..”, пояснивши її структурні особливості так: “Тут тема “життя” з приєднанням другого плану набула уподібнення й свої прямі елементи підпорядкувала другому планові...” (Шимкевич К. Роль уподоблений в строении лирической темы // Поэтика: Сб. ст. — Л., 1927. — С. 50).

його мотиви й слідом за ним цілком перебуває в тематичній сфері метафоричного об'єкта уподібнення *мати*. Зберігається й часовий план — минуле. Проте у другій частині вірша він стає елементом нової композиційної структури — часової поступовості, розширюючись відповідно до реальної послідовності інакомовно описаних подій на кілька часових форм. У “відмові” їх дві: давнє минуле — “Молилася, турбувалась, / День і ніч не спала, / Малих діток доглядала, / Звичаю навчала” та “середнє” минуле — “Виростали мої квіти, / Мої добрі діти, / Панувала і я колись / На широкім світі, / Панувала...”. Тематичний розвиток спирається на побудований на контекстних синонімах та повторах подієвий ряд.

Перехід до другого етапу розгортання змісту — “істинного” ходу з його контрастною темою виділений сильною експресивною паузою і різкою зміною типу інтонації. Від розповідної Шевченко переходить до окличної інтонації — риторичних звернень-докорів Богданові Хмельницькому, витриманих у стилі народних голосінь. Ліричний розвиток на початку “істинного” ходу (рядки 17–28) проходить два подібні кола, що починаються іменем Богдана — у цьому вірші знаком новітніх бідувальників України:

Ой Богдане!	Що, співаючи, ридала,
Нерозумний сину!	Виглядала волю.
Подивись тепер на матір,	Ой Богдане, Богданочку,
На свою Вкраїну,	Якби була знала,
Що, колишучи, співала	У колисці б задушила,
Про свою недолю,	Під серцем приспала.

Зі згадкою про Богдана до тексту повертається шар зовнішньої дійсності, причому стикаються дві пари паралельних образів — *Україна* — *мати* і похідна від неї *Богдан* — *нерозумний син*. Відтоді і до кінця другої частини вірша сюжет рухається на основі органічного поєднання у тексті семантичних комплексів центральних тематичних образів *Україна* — *мати*. Внаслідок порушення подієвої послідовності ускладнюється й часова структура твору. Згадка про Богдана Хмельницького продовжує лінійний подієвий ряд — вводить ближнє минуле, що відразу переходить у теперішнє — думку про сучасне становище України: “Подивись тепер на матір, / На свою Вкраїну”. Проте завершується смисловий період спогадом, що по-

вертає читача до сфери давноминулого часу, конкретизуючи її: турботи матері-України, надії, які вона поклала на своїх “добрих діток” і які зруйнував Богдан, виявляються пов'язаними зі сподіванням волі.

Якщо на початку “істинного” ходу тема пригніченого становища України розгортається в асоціаціях з минулим при переважанні семантичного ряду метафоричного “образу” уподібнення, то від рядка “Степи мої запродані” її організують мотиви, що прямо називають факти і реалії сучасного життя, сюжет ґрунтується на ситуаціях, безпосередньо пов'язаних з “предметом” уподібнення. Зіткнення в об'єктному ряді тематичних груп “предмета” й “образу” уподібнення (степи, сини, Дніпро, брат мій, могили), постійна “прив'язка” об'єктного ряду до суб'єкта розповіді — *матері-України* завдяки займенникам “мій”, “мене” — яскраві явища метафоризації тексту в цьому фрагменті.

Завершують “істинний” хід мотиви-передбачення (рядки 40–46), які знову виводять на перше місце в тематичному русі вірша план інакомовлення. Часова поступовість витримана дуже чітко (граматичний час її вираження — перфект, чистий теперішній час, імператив — теперішній час на межі майбутнього) і лишається до кінця центральної частини основою розвитку теми. Спочатку форма поєднання мотивів у фрагменті, що розглядається, — однорядне нанизання:

Степи мої запродані	Дніпро, брат мій, висихає,
Жидові, німоті,	Мене покидає,
Сини мої на чужині,	І могили мої милі
На чужій роботі.	Москаль розриває...

Нагромадження синонімічних картин створює вражаючий образ розорення поневоленої України. Мотиви подані у синтаксично подібних відтинках тексту: кожний з них відкривається об'єктом розповіді і вкладається у два рядки. Як завжди, черговість об'єктів за їх переліку відбиває динаміку емоцій, останній образ — головний. Перші три образи — *степи* (земля), *Дніпро* (вода), *сини* (люди), що охоплюють головні сфери функціонування організму країни, і четвертий — *могили* є характерними складовими елементами образу України в поезії Шевченка. Введення перших трьох до твору в цьому разі зумовлене логічно. Поява образу *могил*, які розриває *москаль*, мотивована центральною ідеєю

вірша. Вже в згадці про могили їх образ двошаровий і містить реальний та символічний зміст. Перший відбиває факти археологічних досліджень, в яких брав участь і сам поет. Другий постає внаслідок актуалізації характерної для творів Шевченка семантики могили як символу волелюбної козацької минувшини, боротьби за волю, — актуалізації, що відбувається завдяки введенню образу москаля. Розгортання цього образу в останньому змістовому відтинку “істинного” ходу — спонуканнях, звернених до москаля як збірного образу — уособлення офіційної влади Російської імперії з її грабіжницькою щодо України політикою, та його помічників — *перевертнів-недолюдків*, сприяє переростанню образу зруйнованої могили в метафоричний образ поневоленої *матері-України*. Кінцева ідентифікація цих образів і зумовлює введення та місце мотиву *розритої могили* в ряду найзагальніших картин-символів розорення України. Водночас вона підтверджує символічний характер заголовного образу вірша і, включаючи у дію механізм зворотних асоціативних зв’язків, змушує читача повторно осмислити зміст, дешифруючи його на основі образу *розритої могили*. Таким чином, “Розриту могилу” можна розглядати як вірш-символ, що дорівнює одному образіві.

Синтаксична основа емоційної градації в кінцевій сюжетній ситуації центральної тематичної частини вірша — побудовані на аналітичній формі імперативу приєднувальні конструкції, що пов’язують однорідні мотиви в межах того самого речення. Фінальний мотив — нове речення-звернення, що спирається на більш категоричну синтетичну форму імперативу:

Нехай рие, розкопує,	Господарювати,
Не своє шукає,	Та з матері полатану
А тим часом перевертні	Сорочку знімати.
Нехай підростають	Помагайте, недолюдки,
Та допоможуть москалеві	Матір катувати.

Третя частина, синтез (рядки 47–53) — резюме власне автора, підтвердження через символіку образу могили причини трагічного становища України й шляху виходу з нього. Графічно відокремлена заключна частина має певну змістову й структурну автономність. Часовий план — минулий і теперішній (перфект і презенс). На відміну від попе-

редніх частин вірша, в третій, поряд із шарами зовнішньої дійсності та внутрішніх переживань, на перше місце виходить шар предметної символіки, цього разу продиктований тематичним рухом “образу” уподібнення *розрита могила*. Сюжетна ж лінія “образу” уподібнення *мати* прямо виявляється лише в останньому рядку поезії. Композиційна схема заключної частини проста і складається з трьох мотивів — констатації факту, логічно пов’язаних з нею питань і сентенції, що не дає на запитання прямої відповіді. Читач дістає її завдяки макроконтекстуальним семантичним зв’язкам, що виводять образ могили як символ волі України на раніше написаний вірш “Думи мої, думи мої...”:

Начетверо розкопана,	Як та воля, що минулась...
Розрита могила.	Там родилась, гарцювала
Чого вони там шукали?	Козацькая воля;
Що там схоронили	Там шляхтою, татарами
Старі батьки? Ех, якби-то,	Засівала поле,
Якби-то найшли те,	Засівала трупом поле,
що там схоронили,	Поки не остило...
Не плакали б діти,	Лягла спочить... А тим часом
мати не журилась.	Виросла могила...
(“Розрита могила”)	(“Думи мої, думи мої...”)

Рідкісні у Шевченка засоби посилення змісту — вигук (ех) та повторення сполучника поспіль (якби-то, якби-то), а також зміна розміру (14-складового вірша на 12-складник, 6 + 6), ускладнений синтаксис надають неповторності авторському переживанню наприкінці “Розритої могили”, в якому — розпач од усвідомлення пригнобленого становища українського народу й художньо вмотивована згадкою про могили (отже, міфом про невмирущість минулого, яке чекає на своє воскресіння) пристрасна надія на відновлення слави й волі України; остаточність драматичного фіналу заперечує сама семантика умовної конструкції. Важливою композиційною особливістю поезії є обрамлення: символічний образ *розритої могили* починає і завершує твір, завдяки цьому підкреслюється всеохопність змісту символу.

Завершуючи аналіз композиції, відзначимо її ускладненість порівняно з типологічною моделлю “розчленовуючої”, аналітичної елегії. Насамперед це стосується центральної частини — “істинного” ходу. Одним із моментів, пов’язаних із розростанням “істинного” ходу, є епічний

елемент в організації ліричного сюжету — хронологічна послідовність.

Розглянута нами композиція вірша “Розрита могила”, ґрунтована на символі та метафорі, належить до чи не найскладніших типів композиційної організації ліричного твору в поезії ХІХ ст. Завдяки формі поєднання планів “предмета” й “образу” порівняння одна зі специфічних властивостей художнього тексту — здатність його елемента входити до кількох контекстних структур і набувати відповідно різного значення — виявляється у віршах цього композиційного типу найпослідовніше, багатолінійність семантичного розгортання стає структурною основою твору. Звернення Шевченка до цього типу композиції зіставлення підготовлено його попередньою поетичною творчістю, в якій уже набув певного поширення елементарніший — двочастинний — вид тієї ж композиції (див., зокрема, вірші “На вічну пам’ять Котляревському”, “Вітер з гаєм розмовляє...”, вступ до поеми “Мар’яна-черниця”). Художня довершеність структури “Розритої могили” дала змогу створити багатовимірний образ України, надати великої емоційної сили почуттям та ідеям, висловленим у вірші, залучити читача до активного їх сприйняття.

## ЧОГО МЕНІ ТЯЖКО, ЧОГО МЕНІ НУДНО

Чого мені тяжко, чого мені нудно,  
Чого серце плаче, ридає, кричить,  
Мов дитя голодне? Серце моє трудне,  
Чого ти бажаєш, що в тебе болить?  
5 Чи пити, чи їсти, чи спатоньки хочеш?  
Засни, моє серце, навіки засни,  
Невкрите, розбите — а люд нависний  
Нехай скаженіє... Закрий, серце, очі.

“Чого мені тяжко, чого мені нудно...” — медитативна елегія Шевченка. Написана 13 листопада 1844 р. у Петербурзі; чистовий автограф у рукописній збірці “Три літа” (ІА, ф. 1, № 74, арк. 11 звор.), вперше надруковано в журналі “Основа” (1861. — № 3. — С. 4). Вірш — яскравий взірць романтичного художнього мислення. В центрі твору — протиставлення особи й суспільства, що трактуються поетом в аспекті романтичного максималізму: позиція неприйняття дійсності трансформується в безкомпромісну відмову від спроб знайти опертя в житті та у втрату віри в саме життя. Таке вирішення теми, загалом не характерне для творчості Шевченка, склалося, очевидно, у хвилини глибокої душевної кризи, яку пережив поет в період “трьох літ”. Не набув поширення у віршах Шевченка, суб’єктом яких є ліричний герой, і наявний в цій елегії типово романтичний мотив смерті як звільнення від людських страждань (серед небагатьох творів до заслання, в яких він посідає більш або менш вагоме місце, — “Думка” (“Тяжко-важко в світі жити...”), “Думи мої, думи мої...”, (1840)). Текст вірша “Чого мені тяжко, чого мені нудно...” не дає можливості з певністю визначити антагоніста (“люду нависного”, як його названо у творі) ліричного героя, проте загальний контекст Шевченкової поезії 1843—1844 рр. дозволяє гадати, що йдеться про відчуженість ліричного героя стосовно осіб соціально й національно-історично детермінованих — гнобителів та зрадників України, серед яких були й перевертні з рідного народу.

Вірш побудовано як монолог-вилив почуттів ліричного героя, що перебуває у стані граничного емоційного збудження. Відповідна такому стану підвищена експресивність викладу створюється складною системою виразових засобів, її основою є метафоризація тематичного розгортання та високоорганізований синтаксис.

Прямо заявляючи на початку вірша про свої болісні переживання (“Чого мені тяжко, чого мені нудно”), поет уже в другому рядку їх втілює в образі серця — символі й осередді духовної драми, — яке відразу ж уподібнює (на основі порівняння) недоглянутій дитині (“Чого серце плаче, ридає, кричить, / Мов дитя голодне?”). Зіставлення *я. серце* — *дитина* — один із постійних і специфічних мотивів поезії Шевченка, глибинно пов’язаний із фактами його біографії<sup>1</sup>. Далі текст вірша організується на поєднанні слів, що належать до семантичних комплексів цих паралельних образів, причому лексичний ряд, що безпосередньо походить од плану *дитина*, домінує, отже, ступінь метафоризації викладу високий. Прагнучи створити виразний і напружений образ переживання, Шевченко розвиває тему варіативним способом, втілюючи думку про невтишимий сердечний біль ліричного героя в нові й нові асоціації шляхом нагромадження експресивних побутових деталей, що розвивають вражаючий образ серця-дитини, яке знемагає од страждань.

Вірш є взірцем романсного інтонаційного стилю. Інтонаційне розгортання має форму дуги. Наростання — перші п’ять рядків, побудованих на питальній інтонації: “Чого мені тяжко, чого мені нудно, / Чого серце плаче, ридає, кричить, / Мов дитя голодне? Серце моє трудне, / Чого ти бажаєш, що в тебе болить? / Чи пити, чи їсти, чи спатоньки хочеш?” Численні лексичні повтори, зокрема й анафори, ампліфікація однорідних присудків (серце “плаче, ридає, кричить”; “Чи пити, чи їсти, чи спатоньки хочеш?”), синтаксичний паралелізм, повний і неповний, що охоплює сусідні речення, шикуючи їх у градаційні ряди, — чинники, які емоційно посилюють виклад. Усі речення належать до теперішнього часу і є, власне, синонімами, що відповідає ва-

<sup>1</sup> Ярема Я. Дитячі переживання і творчість Шевченка. — Л., 1933. — С. 13—14.

ріативному руху ліричної теми у вірші. Шостий рядок “Засни, моє серце, навіки засни” — логічне перевтілення мотиву нестерпного страждання у мотив смерті — смислова та інтонаційна кульмінація твору. Наголошенню цього рядка сприяють перехід до нової — спонукальної інтонації, часовий зсув (інтонація звернення дістає підтримку в імперативі — теперішньому часу на межі майбутнього) й особливо інверсія — винесення на перше місце в рядку дієслівної форми “засни”, на яку падає логічний наголос. Емоційний спад починається з другої половини шостого рядка — “навіки засни, / Невкрите, розбите — а люд навісний / Нехай скаженіє... Закрий, серце, очі”. Він відбувається на основі двох однорідних речень, розмежованих протиставленням, і на повторенні присудка — засни, засни, закрий очі. Принцип поєднання мотивів — посилення з контрастом. Контрастний мотив “а люд навісний / Нехай скаженіє”, що, нарешті, називає ворожу ліричному героєві силу, яка прирекла його на душевні муки, виділений синтаксично — протиставленням, порядком слів, морфологічно — зміною форми імперативу (аналітична замість синтетичної), ритмічно — перенесенням, що розбиває синтаксичну цілісність двох останніх рядків 12-11-складового вірша.

Драматизм змісту, виразність його стилістичної, зокрема віршової, реалізації сприяли появі численних музичних інтерпретацій елегії.



## ЗАВОРОЖИ МЕНІ, ВОЛХВЕ

- Заворожи мені, волхве,  
Друже сивоусий,  
Ти вже серце запечатав,  
А я ще боюся.
- 5 Боюся ще погорілу  
Пустку руйновати,  
Боюся ще, мій голубе,  
Серце поховати.  
Може, вернеться надія
- 10 З тією водою  
Зцілющою й живущою,  
Дрібною сльозою —  
Може, вернеться з-за світа  
В пуску зимовати,
- 15 Хоч всередині обілить  
Горілую хату.  
І витопить, і нагріє,  
І світло засвітить...  
Може, ще раз прокинутьсь
- 20 Мої думи-діти.  
Може, ще раз помолоюся,  
З дітками заплачу.  
Може, ще раз сонце правди  
Хоч крізь сон побачу...
- 25 Стань же братом, хоч одури.  
Скажи, що робити:  
Чи молитись, чи журитись,  
Чи тім'я розбити?!

“Заворожи мені, волхве...” — вірш, написаний Шевченком 13 грудня 1844 р. у Петербурзі; автограф — у рукописній збірці “Три літа” (ІЛ, ф. 1, № 74, арк. 6—6 звор.), першодрук — у журналі “Пантеон” (1856. — № 6. — С. 84). Типова для його поезії модифікація послання, що синтезує ознаки цього жанру з елегійною традицією. Вірш звернений до М. Щепкіна і є відгуком на

Шевченкові зустрічі з ним під час гастролей актора в Петербурзі восени 1844 р. В ньому виявилися дружні почуття поета до Щепкіна, проте не образ адресата послання і не образ спілкування між автором та адресатом є головним у творі, а болючі роздуми поета про життя, глибоко особистісне переживання суспільної дисгармонії, що особливо загострилося під враженням від його поїздки по Україні 1843—1844 рр.

Тема вірша — усвідомлення ліричним героєм-поетом трагічної невідповідності між його уявленням про доволі щасливий світ та реаліями цього світу, спроба перебороти власну зневіру в майбутнє торжество правди. Правда як справедливість в усіх її аспектах — політичному, правовому, моральному, економічному — один із центральних мотивів Шевченкової творчості, для поета неодмінна форма буття людини, яка характеризує самі принципи її існування і є критерієм усього суцього. Мотив правди та інші наскрізні образи Шевченкової поезії — надія та серце як осереддя інтелектуальної та емоційної діяльності людини — формують основу ліричного сюжету вірша “Заворожи мені, волхве...”. Подібне за змістом і характером переживання, що спирається на ті ж константні образи, — в написаному того ж 1844 р. вірші “Чигрине, Чигрине...”, де поетове жадання “святої правди на землі” оживлене, як і в “Заворожи мені, волхве...”, надією. Інше, песимістичне, вирішення тема розбитого неправдою серця ліричного героя дістає у віршах того ж періоду творчості “Чого мені тяжко, чого мені нудно...” та “Три літа”.

Початок вірша типовий для послань — звернення автора до адресата. Звернення є водночас і лаконічною характеристикою Щепкіна, поданою за допомогою кількох метафор, що передають захоплення поета видатним актором (Шевченко називає його “волхвом” — чарівником, ворожбитом), людиною великого життєвого досвіду (епітет “сивоусий” тут означає — навчений життям, старший за віком). Таким чином формується образ адресата, мотивується вибір об’єкта звернення — особи, чію пораду поет хотів би почути у хвилини глибокої душевної кризи. Так само метафорично схарактеризовано громадянську (про це свідчить дальший текст вірша) позицію адресата послання: “Ти вже серце запечатав”. Зміст цієї метафори тлума-



чився по-різному. Ю. Івакін вважав, що Шевченко мав на увазі реалістичне, позбавлене ілюзій ставлення Щепкіна до життя<sup>1</sup>, Л. Білецький — щепкінську “відчуженість і зверхню байдужість до українського національного питання й до України”<sup>2</sup>. Менш переконливо пояснював ці слова С. Смаль-Стоцький — як “вираз найвищого захоплення, найвищої пошани до мистецтва Щепкіна” — людини, котра може “не мати вже більш ніяких бажань, мистецьких амбіцій, бо ще вищого ідеалу в мистецтві чоловікові досягти годі”<sup>3</sup>. Своє тлумачення дав і Є. Кирилюк: “Рядок “Ти вже серце запечатав” слід розуміти як повне злиття митця з творимим ним мистецтвом”<sup>4</sup>. Адресуючи Щепкіну слова найщирішої приязні (“друже”, “мій голубе”, “стань же братом”), Шевченко, однак, протиставляє свою позицію щепкінській, він прагне втриматися над безоднею повної зневіри й остаточного розчарування в житті: “Ти вже серце запечатав, / А я ще боюся. / Боюся ще погорілу / Пустку руйновати, / Боюся ще, мій голубе, / Серце поховати”. Антитеза побудована на образі серця — центральному тематичному образі вірша. Його введення — вихідний пункт переорієнтації сюжету з образу адресата на образ автора, у сфері якого сюжет залишається до кінця другої частини твору. Розповідаючи про свої переживання, поет гранично драматизує власне світовідчуження. Зболене стражданнями батьківщини, нескінченним людським горем, своє серце він уподібнює погорілій хаті-пустці (ідентифікація образів *серце* — *погоріла пустка* відбувається через однакове їх розташування в сусідніх, об’єднаних анафорою та синтаксичним паралелізмом, реченнях). Зіставлення образів *серце* — *погоріла пустка* та похідних од них семантичних рядів (реального та метафоричного), що переплітаються, — основа тематичного руху у великому

<sup>1</sup> Івакін Ю. О. Коментар до “Кобзаря” Т. Г. Шевченка: Поезії до заслання. — С. 186.

<sup>2</sup> Див.: Шевченко Т. Кобзар. — Вінніпег, 1952. — Т. 2. — С. 196.

<sup>3</sup> Смаль-Стоцький С. Т. Шевченко. Інтерпретації. — Варшава, 1934. — С. 68.

<sup>4</sup> Кирилюк Є. П. Тарас Шевченко: Життя і творчість. — К., 1964. — С. 173.

відтинку вірша, який, починаючись у його першій частині, обіймає більшу частину твору (рядки 5–18).

Психологічна ситуація, окреслена в першій частині вірша (рядки 1–8), розгортається й аргументується в другій, основній частині (рядки 9–24). Зміст ліричного переживання типово елегійний — пов’язане зі спогадом (його носії — слова “вернеться”, “ще раз”) сподівання на краще, яке в ліричного героя трансформується в пристрасну надію позбутися духовної порожнечі, воскресити свою зневірену душу. Побудова цієї частини вірша — класичний взірць градаційної композиції, що в поезії “Заворожи мені, волхве...” визначає й загальні принципи організації всього твору. Переживання розвивається в шести (!) синонімічних сюжетних ситуаціях, кожна з них є новою, напруженішою, ніж попередня, модифікацією основної теми, фіксацією сподівань автора на поступове повернення до нього душевної рівноваги — відродження до життя горілої хати — оселі душі (“Може, вернеться надія... / В пустку зимувати, / Хоч всередині обілить / Горілую хату. / І витопить, і нагріє, / І світло засвітить...”), а з нею — здатності творити (“Може, ще раз прокинуться / Мої думи-діти”), вірити в Бога (“Може, ще раз помолюся”) та правду (“Може, ще раз сонце правди / Хоч крізь сон побачу”). Перше місце в цьому ряду життєвих цінностей Шевченко віддає *правді* (образ “сонця-правди” поставлено в кульмінацію багатоступеневого емоційного нагнітання), усвідомлюючи разом з тим примарність мрій про неї (образ сну).

Серед опорних тематичних образів другої частини твору особливу роль відіграє також фольклорний образ зцілющої й живлющої *води-надії* та мотив *думи* — *діти* — один із постійних образів поезії Шевченка. Ідучи за мотивом *серце* — *пустка*, образ *думи* — *діти* продовжує у вірші “Заворожи мені, волхве...” метафоричну лінію викладу (рядки 9–22). Надзвичайну експресивність цієї частини вірша створюють не тільки специфічно шевченківська яскрава метафоричність, а й майстерний синтаксис — головний чинник інтонаційного наростання. Йдеться, насамперед, про цілісність усього відтинка — одного синтаксичного періоду, що поширюється на всі 16 рядків другої частини вірша, систему анафор (“Може, вернеться”, “Може, ще раз”) та паралелізмів, яка поєднує всі шість сюжетних

ситуацій, дієслівну ампліфікацію (“обілить... хату, / І вито-  
пить, і нагріє, / І світло засвітить”). Емоційне напруження  
посилається й завдяки такому розташуванню дієслів, коли  
майже всі вони припадають на кінець рядка 14-складового  
вірша — ритмічно сильну позицію.

Третя частина вірша — висновок (рядки 25–28) —  
знову переводить авторський роздум у сферу адресата,  
підтверджуючи жанрові ознаки послання. Ліричний герой  
повертається від мрій до дійсності, й підкреслена емоційність  
викладу свідчить, що вирішальний моральний вибір зроб-  
лено на користь активної громадянської позиції. Проте  
конкретних шляхів її реалізації ще не обрано, й автор за  
підтримкою і порадою, як і в першій частині вірша, звер-  
тається до Щепкіна: “Стань же братом, хоч одури. / Ска-  
жи, що робити: / Чи молитись, чи журитись, / Чи тім’я  
розбити?!” Подібне за змістом і формою звернення є в  
листі до Я. Кухаренка від 30 вересня 1842 р. з Петербурга:  
“...Що я маю робити... Що нам робити, отамане-брате?  
Прать против рожна чи закопаться заживо в землю...”.  
Високий рівень експресивності цієї частини вірша типовий  
для кінцівки послань. Його створюють характерні для за-  
вершення творів цього жанру спонукання-заклики, а також  
різкий стилістичний зсув між другою та третьою частина-  
ми, зокрема тонально-інтонаційні зміни — від високої па-  
тетики й наспівної (романсної) інтонації в другій частині  
до говірного інтонаційного стилю з простомовними еле-  
ментами в третій частині.

Одна з центральних проблем художньо-етичної кон-  
цепції Шевченка — проблема позиції митця в сучасному  
йому суспільстві поставлена й вирішена у вірші “Заворожи  
мені, волхве...” (як і в поезії “Чигрине, Чигрине...”) на  
користь активного діяння (його поет розумів насамперед  
як духовне подвижництво) за допомогою засобів інако-  
мовлення. Пряме концептуалізоване оформлення ця про-  
блема дістала трохи пізніше у віршах “Минають дні, мина-  
ють ночі...”, “Мені однаково, чи буду...” й поетичних тво-  
рах часів заслання. Дальший розвиток комплексу мотивів  
*надія, серце — пуста, хата, сльози, думи — діти* —  
у поемах “Сліпий” (вступ, епілог) та “Варнак”.

## ГОГОЛЮ

За думою дума роєм вилітає,  
Одна давить серце, друга роздирає,  
А третя тихо, тихесенько плаче  
У самому серці, може, й Бог не бачить.

5           Кому ж її покажу я,  
          І хто тую мову  
          Привітає, угадає  
          Великеє слово?  
          Всі оглухли — похилились  
10           В кайданах... байдуже...  
          Ти смієшся, а я плачу,  
          Великий мій друже.  
          А що вродить з того плачу?  
          Богилова, брате...  
15           Не заревуть в Україні  
          Вольнії гармати.  
          Не заріже батько сина,  
          Своєї дитини,  
          За честь, славу, за братерство,  
20           За волю України.  
          Не заріже — викохає  
          Та й продасть в різницю  
          Москалеві. Це б то, бачиш,  
          Лепта удовиці  
25           Престолові-отечеству  
          Та німоті плата.  
          Нехай, брате. А ми будем  
          Сміяться та плакати.

Вірш Шевченка “Гоголю” написаний 30 грудня 1844 р.  
у Петербурзі, автограф — у рукописній збірці “Три літа”  
(ІЛ, ф. 1, № 74, арк. 9–9 звор.), першодрук під редакцій-  
ною назвою “Думка” — у збірці “Новые стихотворения  
Пушкина и Шевченки” (Лейпциг, 1859. — С. 22–23).  
Твір — специфічна для Шевченкової поезії модифіка-  
ція послання, що поєднує в собі ознаки цього жанру (образ

адресата, настанова на спілкування з ним автора, композиційно-стильові форми “зверненого слова”) з типовою для елегії рефлексивно-медитативною основою. Обставини, які стали поштовхом до написання твору, невідомі. Найімовірніше, вони не пов’язані з фактами біографії Гоголя. Особисто письменники знайомі не були. Відомостей про те, чи був надісланий вірш Гоголеві, немає. Причини, що спонукали Шевченка звернутися з віршем-посланням до Гоголя, слід, очевидно, шукати в особливостях внутрішнього життя поета, в його психічному стані після поїздки Україною у 1843—1844 рр., а ще — у природному в переддень Нового року бажанні підбити підсумок своїм життєвим спостереженням і поділитися ними з людиною, внутрішньо спорідненою та душевно співмірною, сама орієнтація на інтелектуальний і душевний досвід якої здатна розвіяти сумніви, підтримати духовно. Такою людиною у свідомості Шевченка був Гоголь, письменник, творами якого поет захоплювався впродовж усього життя і які справили помітний вплив на його власну творчість. Гоголь сприймався ним як патріот України, що своїми повістями з українського життя, передусім, на історичні теми, прославив Україну й волелюбність українського народу, критик російської самодержавно-кріпосницької системи, яка цей народ поневолила, захисник знедолених і покривджених (“пруганного бессловесного смерда”). Художньо переконливим декларуванням цієї ідейно-творчої близькості Шевченка і Гоголя стало послання “Гоголю”.

Тема вірша — осуд поетом суспільної пасивності земляків й особливо зрадиництва національних інтересів “перевертнями” — частиною українського панства та інтелігенції, а також поступове усвідомлення значущості власної творчості як патріотичної сили, здатної протистояти духовному занепаду українського суспільства. Реалізуючи тему, Шевченко постійно апелює до Гоголя — безпосередньо (у формі ліричних звернень та через займенник “ти”) або за допомогою літературних асоціацій, зіставляючи особливості Гоголевого й свого письменницького хисту та психічної вдачі (“сміх” і “плач”), спираючись на його прізвище як на символ, як на пошановану й загально визнану позицію у мистецтві. Відповідно до канонів романтичної поезики, вірш організовано на системі парних антитез, що характе-

ризують, з одного боку, негативний сучасний світ, байдужий до “великого слова”, яке несуть йому твори Гоголя і Шевченка, а, з другого боку, високі ідеали громадянськості, полишені деградуючим суспільством у минулому, проте близькі обом письменникам. Обидва світи просторово окреслені — йдеться про поділену часовими межами Україну: колишню, вільну, козацьку, що уособлює позитивний світ, та її антитезу — Україну сучасну, скуту московськими кайданами. Побудована на опозиціях “воля/рабство”, “минуле/сучасне”, семантична модель громадянськості коригується визначальним у структурі вірша романтичним протиставленням особи (“я”, “ми” — автор та адресат) і суспільства (всі — юрба, загал).

Динаміка переживання у творі вільно вкладається в чіткі рамки поступально-логічного розвитку теми — свідчення того, що надзвичайно експресивний вилів почуття у Шевченка не стоїть на заваді логічності викладу. Композиційно вірш складається з трьох частин. Перша частина (початковий чотиривірш) — глибоко драматичний образ народження думки-слова, створений на основі типової для Шевченка побутової метафорики, — є власне інтродукцією до теми, причому самий характер змісту поезії як роздуму, саморуку ліричного переживання визначається вже у першому рядку: “За думою дума роєм вилітає, / Одна давить серце, друга роздирає, / А третя тихо, тихесенько плаче / У самому серці, може, й Бог не бачить”. З боку мовленнєвої композиції перший чотиривірш допускає двосуб’єктне тлумачення: у зв’язку з граматичною невизначеністю категорії особи носія мови він може розглядатися як монолог ліричного суб’єкта або як описово-розповідна форма, що в наступній частині твору непомітно переходить у монолог, — явище, дуже поширене в народній поезії. Зате в плані метричної композиції перший відтинок тексту виділений дуже чітко: написаний силабічним 12-складовим розміром (6 + 6), він є однією з частин двоскладової поліметричної структури.

Тема твору розкривається у другій та третій частинах. Поеднані в мовленнєвому і метричному відношеннях (центральна частина вірша — це написаний 14-складовим віршем монолог), вони мають паралельний зміст. Кожна з частин побудована у формі логічної тріади.

Теза — роздуми ліричного героя про суспільну значущість власної творчості — подана у формі запитання:

*II частина:*

Кому ж її покажу я,  
І хто тую мову  
Привітає, угадає  
Великеє слово?

*III частина:*

А що вродить з того плачу?

Антитеза — картина духовного занепаду суспільства, організована розповідною інтонацією:

*II частина:*

Всі оглухли — похилились  
В кайданах... байдуже...

*III частина:*

Богилова, брате...  
Не заревуть в Україні  
Вольнії гармати.  
Не заріже батько сина,  
Своєї дитини,  
За честь, славу, за братерство,  
За волю України.  
Не заріже — викохає  
Та й продасть в різницю  
Москалеві. Це б то, бачиш,  
Лепта удовиці  
Престолові-отечеству  
Та німоті плата.

Синтез — констатація творчої та душевної активності як факту, що протистоїть суспільній індиферентності загалу, — наближається до рефренної форми. На цьому етапі розвитку думки в обох частинах поряд із ліричним героєм з'являється Гоголь, згадка про якого відіграє велику роль в організації змістового руху твору:

*II частина:*

Ти смієшся, а я плачу,  
Великий мій друже.

*III частина:*

Нехай, брате. А ми будем  
Сміяться та плакати.

Зіставлення другої та третьої частин вірша виявляє не тільки їхній тематичний паралелізм, а й відміни, внаслідок яких розгортається сюжет твору і стверджується його центральна конструктивна ідея: усвідомлення ліричним героєм власної поезії — “думи”, “мови”, “слова”, “плачу” — як такого ж суспільно значущого явища, яким є усталений літературний факт — творчість Гоголя.

Динаміка сюжету побудована, передусім, на перегрупованні мотивів усередині опозиції “я/загал”. У другій частині “я” (ліричний герой) відокремлене від “ти” (від Гоголя): “Ти смієшся, а я плачу”, хоч і наближається до “ти” самим фактом протиставлення їх обох “всім”. У третій частині “я” і “ти” — носії однієї точки зору і виступають спільно як “ми”: “А ми будем / Сміяться та плакати”. Аналогічну сюжетну функцію виконує заміна звернення “Великий мій друже” у другій частині на більш інтимне “брате” у третій, що вживається двічі. Характеризуючи твори Гоголя як сміх, а власні як плач, Шевченко насамперед мав на увазі різні жанрові й образно-стилістичні домінанти творчості: сатиричну в Гоголя й скорботну, сумну, елегічну в себе — при спільності творчої мети — подолати зло. Якщо у другій частині завдяки протиставленню (“Ти смієшся, а я плачу”) цей момент творчої відмінності підкреслено, то в третій частині акцент зміщено на спільність художніх завдань, які стояли перед обома письменниками. “...Для Шевченка його “плач” і Гоголів “сміх” — це лише різні (але рівноправні!) засоби заперечення самодержавно-кріпосницької дійсності, — відзначав Ю. Івакін. — Проте ці рядки мають ще й інший змістовий відтінок: поняття “плачу” й “сміху” тут наче синтезуються автором в єдине синтетичне ціле. Саме в ці роки формується естетична система Шевченка-сатирика. Хоч поет, очевидно, не надавав цим рядкам літературно-програмного значення, вони фактично відповідали провідній тенденції його громадянської поезії періоду “трьох літ” — тенденції до поєднання викриття з осміянням”<sup>1</sup>. Водночас останні рядки вірша відновлюють у пам’яті відоме визначення власної творчості, дане Гоголем у розділі VII “Мертвих душ”, — як “видний світові сміх і незримі, невідомі йому сльози”.

Сюжетний рух виразно співвідноситься з характером образності твору. У другій частині ліричний конфлікт романтично абстрагований, зображена картина гранично статична. Конкретизація конфлікту в третій частині відбувається завдяки його географічній локалізації (поет називає місце, де він відбувається, — Україна) та введенню

<sup>1</sup> Івакін Ю. О. Коментар до “Кобзаря” Т. Г. Шевченка: Поезії до заслання. — С. 192.

до вірша комплексу мотивів “минуле — сучасне”, а з ними ряду асоціацій історичного, літературного, побутового характеру, що дають змогу звузити коло “всіх”, яким протистоїть ліричний герой, до групи особливо ненависних йому свідомих прислужників “престола-отечества”. Моральну ницість цієї частини українського суспільства Шевченко розкриває не тільки прямо, а й від протилежного (шляхом зіставлення з минулим), проєктуючи певну історичну ситуацію (поет має на увазі легенду про вбивство заради батьківщини одним із ватажків Коліївщини Іваном Гонтою синів-католиків — у достеменності цього епізоду з повісті М. Чайковського “Вернигора” він не сумнівався) на сучасний світ. Очевидно, що асоціації, які походять від рядків “Не заріже батько сина, / Своєї дитини, / За честь, славу, за братерство, / За волю України”, поширюються не тільки на “Гайдамаки” Шевченка, а й на повість Гоголя “Тарас Бульба” (де зображено вбивство головним героєм сина-зрадника), так само як ряд слів громадянської, героїчної семантики (честь, слава, братерство, воля) викликає у пам’яті й Шевченкову патріотичну поезію, і знамениту промову Тараса Бульби про товариство (розділ IX). Завдяки тому, що Шевченко й Гоголь постають як письменники-однодумці, завершується процес формування заключного “ми” автора й адресата в кінцевих рядках послання. Відбувається психологічне обґрунтування еволюції переживання ліричного героя, активізується його громадянська позиція, а внутрішня невизначеність і сумніви щодо правильності вибору мети життя замінюються усвідомленим прагненням дії-слова як форми протесту проти існуючого суспільства, його моралі, приниженого становища України.

Вірш “Гоголю” є важливим етапом реалізації одного з варіантів магістральної теми творчості Шевченка про місце поета у суспільстві, зміст і призначення поезії.

## НЕ ЗАВИДУЙ БАГАТОМУ

Не завидуй багатому,  
Багатий не знає  
Ні приятні, ні любові —  
Він все те наймає.  
5 Не завидуй могучому,  
Бо той заставляє.  
Не завидуй і славному,  
Славний добре знає,  
Що не його люди люблять,  
10 А ту тяжку славу,  
Що він тяжкими сльозами  
Вилив на забаву.  
А молоді як зійдуться,  
Та любо та тихо,  
15 Як у раї, — а дивись:  
Ворушиться лихо.  
Не завидуй же нікому,  
Дивись кругом себе,  
Нема раю на всій землі,  
20 Та нема й на небі.

Вірш “Не завидуй багатому...” написаний Шевченком 4 жовтня 1845 р. в Миргороді, автограф — у рукописній збірці “Три літа” (ІЛ, ф. 1, № 74, арк. 12—12 звор.), першодрук — у виданні: Кобзарь Тараса Шевченка. — СПб., 1867. — С. 227. Один із небагатьох у його поезії взірців філософської елегії. Утворює своєрідний диптих із датованим тим же днем і занесеним до альбому “Три літа” безпосередньо за ним віршем “Не женися на багатій...”, проблематика та структура якого близькі до вірша “Не завидуй багатому...”. Поштовхом до написання обох поезій стала, ймовірно, невдача, що спіткала Шевченка, коли він зібрався посвататися до Феодосії Кошиць, дочки кирилівського священника Григорія Кошиця, під час перебування в Кирилівці наприкінці вересня 1845 р. Поет подобався Феодосії, проте її батьки, в яких 1827 р. Шевченко

наймитиував, вважали його нерівнею і перешкодили шлюбові.

Настрої розчарування, душевний біль, спричинений недавніми життєвими перипетіями, поки що не дістали у поезії Шевченка прямого вираження. Нагадаймо, що сфера інтимних порухів душі з усією повнотою розкриється в його творчості трохи пізніше, починаючи від часів арешту та заслання. У віршах “Не завидуй багатому...” та “Не женися на багатій...” вона озвалася суголосними недавнім подіям та переживанням поета образами та сюжетними ситуаціями, підключеними до традиційної у своїй основі схеми роздумів на теми людського щастя та шляхів його досягнення, що вирішувалася на основі мотиву суєтності (осудження гонитви за уявними цінностями, яким протиставлені цінності справжні) — структури, відомої ще з Біблії та античної літератури. Мотив марності буденної життєвської суєти, невиправданості зусиль, сконцентрованих на досягненні матеріальних достатків та почестей, найповніше серед ближчих попередників Шевченка в українській літературі розробив Г. Сковорода, який у прозових байках, віршах та піснях висловив ті самі ідеї морального вдосконалення в дусі християнських заповідей, загальнолюдської моралі, на яких стояв у філософських трактатах. Літературознавці (П. Попов, О. Білецький, Д. Чижевський, М. Ласло-Куцюк та ін.) неодноразово звертали увагу на образно-тематичні та структурні паралелі між 10-ю піснею (“Всякому городу нрав и права...”) зі збірки Сковороди “Сад божественных песней” та вступом до Шевченкової поеми “Сон” (“У всякого своя доля...”). “Ця аналогія ґрунтується, — відзначила М. Ласло-Куцюк, — на відомому літературному топосі, який перейшов від творів кініків до од Горация, а звідти до нової літератури: вищість поета над людьми, зайнятими марною гонитвою за багатством та чинами”<sup>1</sup>. Подібні за характером відгуки поезії Сковороди простежуються і в кількох пізніших віршах Шевченка періоду “трьох літ”, зокрема — “Не завидуй багатому...”

<sup>1</sup> Ласло М. Влияние творчества Г. С. Сковороды на поэзию Т. Г. Шевченко // Доклады и сообщения, представленные на VII междунар. съезде славистов. — Centrul de multiplicare al Universității din București. — 1973. — С. 6.

“Не женися на багатій...”: близькі до Шевченкових у названих творах мотиви й образи можна спостерегти у 12-й та 21-й піснях із “Саду божественных песней”<sup>1</sup>. Отже, ґрунтом для створення віршів “Не завидуй багатому...” та “Не женися на багатій...” були власний поетів життєвий досвід та враження літературні, трансформовані Шевченком у цих творах відповідно до романтичного світосприймання й суспільної психології ХІХ ст.

Схема вирішення сюжету у вірші “Не женися на багатій...” — другому вірші диптиху — завдяки відносній врівноваженості ситуацій ствердження та заперечення наближається до традиційної схеми сюжетного розгортання, заснованого на мотиві марної суєтності, отже, структура протиставлення реалізована повністю (“Не женися на багатій..., / Не женися на убогій..., / Оженись на вольній волі...”, те саме у віршах Сковороди, наприклад, у “Песне 12-й”: “Не пойду в город богатый. / Я буду на полях жить..., / Не хочу и наук новых, / Кроме здравого ума, / Кроме ценностей Христовых” і т. д., у вступі до поеми “Сон” (“У всякого своя доля...”): “Той мурує, той руйнує, / Той неситим оком... І той..., і той..., а що ж то я!”. У вірші “Не завидуй багатому...” романтично загострена інтерпретація теми цю схему суттєво порушує, протиставлення переходить у заперечення. Тема вірша “Не завидуй багатому...” — заклик до моральної стійкості за умови неможливості й нездійсненності в сучасному поетові світі щастя для особи, позбавленої ілюзій, коли сумнів цілком опановує свідомість суб’єкта, поширюючись і на сферу ідеального: “Нема раю на всій землі, / Та нема й на небі”.

Стан особливої душевної концентрації визначає чіткий розвиток думки й відповідну організацію твору, в центрі якої — образ власне автора (термін Б. Кормана), одна з основних форм вираження авторської свідомості в поезії Шевченка, суб’єкт пізнання загальних і широких суспільних та філософських проблем<sup>2</sup>. Будучи носієм висловлення багатьох Шевченкових медитацій, зокрема і на суспіль-

<sup>1</sup> Ласло М. Влияние творчества Г. С. Сковороды на поэзию Т. Г. Шевченко. — С. 16—20.

<sup>2</sup> Див.: Смілянська В. Л. Стиль поезії Шевченка: Суб’єктна організація. — К., 1981. — С. 22—36.

но-етичні та соціально-етичні теми, образ власне автора втілюється у комплексі специфічних структурних особливостей, повно виявлених у вірші “Не завидуй багатому...”.

Як і в інших текстах, організованих образом власне автора, предмет зображення у вірші “Не завидуй багатому...” — не суб’єкт мовлення, не його автохарактеристика, а певне, представлене об’єктивними образами явище і спричинені цим явищем роздуми, в аналізованому творі — осудження потягу людей до уявних цінностей, перегляд деяких поширених життєвих орієнтацій — точка зору, яка уособлює не тільки позицію поета, а й народний і загальнолюдський досвід, його моральну основу. Мовленнєва сфера вірша — звернений монолог з послідовно проведеним апелюванням (переважно у формі дієслова наказового способу — “не завидуй”) до слухача, причому до цієї категорії належить не тільки читач, а й сам власне автор, оскільки зміст висловленого у вірші узагальнення, як і сама адресація звернення, однаковою мірою стосуються їх обох. Загальний теперішній часовий план твору типовий для філософської медитації з її принциповою часовою універсальністю — те, про що мовиться, є істинним тепер і взагалі.

Сюжетна основа, на якій побудовано вірш “Не завидуй багатому...”, — традиційні для теми марної суєтності мотиви гонитви людини за багатством, владою, славою (вони наявні, зокрема, й у згаданих піснях Г. Сковороди), до яких Шевченко додає типово романтичний, проте не характерний ані для даного тематичного комплексу, ані для його власної поетичної системи мотив скороминущості любові, родинного щастя — в цьому творі безпосередній відгук моральної травми, завданої невдалим сватанням до Ф. Кошиць, акт своєрідного самозахисту від прикроців долі. Ставлячи в один ряд із суперечливими у своїй основі соціально активними проявами суспільного життя, психології, моралі явища життя глибоко особистісного й наголошуючи на їхньому внутрішньому драматизмові, Шевченко начебто прагне притлумити душевний біль, втішити себе думкою про ефемерність ідеї родинного вогнища як однієї з головних буттєвих цінностей, ідеї, що набула у свідомості поета абсолютного характеру і не становила в його творчості предмета полемічних роздумів. Єдиною альтернативою до родинного життя як уособлення певної вищої гармонії у

Шевченка є “вольна воля” — “козацька доля” — ситуація, що походить від фольклору. Її поет розвиває здебільшого у віршах, написаних за народнопісенними мотивами (найвиразніше у творах періоду заслання “Не хочу я женитися...”, “Нащо мені женитися...”). Відмова від одруження і вибір на користь вільного козацького життя у Шевченкових поезіях мають переважно вимушений характер і зумовлені соціальними причинами (як, зокрема, у вірші “Не женися на багатій...”). У поезії “Не завидуй багатому...” проблема протистояння недосконалості суспільства розв’язується завдяки романтичній позиції цілковитої відчуженості ліричного суб’єкта від зовнішнього світу — земного і небесного. Поставлене в апогей тематичного розвитку узагальнення — образне кліше “Нема раю на всій землі, / Та нема й на небі” в Шевченковому вірші, як і в творах багатьох інших поетів, зокрема у 21-й пісні Г. Сковороди, — не вияв богоборчих настроїв, а експресивно наголошений знак зневіри та розчарування.

Еволюція переживання у вірші відбувається за індуктивною схемою на основі градаційної композиції. Поезія складається з чотирьох синонімічних за змістом сюжетних епізодів і завершується різким узагальнюючим підсумком. Семантичний паралелізм цих епізодів і частково кінцівки вірша підтриманий структурно — однотипним синтаксичним рухом епізодів: кожний з них побудований на запереченні й є двочастинним. Перша частина — головний мотив — у перших трьох епізодах дуже лапідарна і містить об’єднані анафорою й синтаксичним паралелізмом судження-спонукання повчального характеру: “Не завидуй багатому”, “Не завидуй могучому”, “Не завидуй і славному”. Друга, складніша за будовою частина — більш або менш докладне мотивування першої, що розкриває приховану суперечливість явища — предмета роздумів поета. Анафоричний рух переривається у четвертій і поновлюється у п’ятій, завершальній строфі — заключному етапі ступеневого наростання переживання, що збирає образну енергію вірша. Особливість мовного оформлення четвертого сюжетного епізоду (“А молоді як зійдуться, / Та люба та тихо, / Як у раї, — а дивишся: / Ворушиться лихо”), завдяки якій порушується інерція семантичного розгортання, отже, до нього привертається увага читача, ймовірно, зу-

мовлена його глибинним змістом, пов'язаним з інтимними переживаннями поета. Серед специфічних рис семантичної організації вірша "Не женися на багатій..." слід відзначити двоетапний рух тематичного узагальнення. Кожний з індуктивних ходів — сюжетних епізодів, що дають багаторазове повторення ситуації, яке зрештою виводить твір на масштабну екзистенційну тему — висновок: "Не завидуй же нікому, / Дивись кругом себе, / Нема раю на всій землі, / Та нема й на небі", в свою чергу, є узагальненням нижчих рівнів, яке цього разу відштовхується від конкретних психологічних деталей, наприклад: "Не завидуй багатому, / Багатий не знає / Ні приязні, ні любові — / Він все те наймає". Різке наголошення слова побутової лексики "наймає", яке відбувається завдяки його кінцевій позиції у строфі та парадоксальному поєднанню зі словами іншого, далекого від нього за змістом етичного лексичного комплексу ("приязнь", "любов"), дає підстави припустити наявність у ньому особливої, підтекстової семантики. Вал. Шевчук побачив у цьому слові поетів "болючий відгук на колишне власне наймитство"<sup>1</sup>, проте скоріше тут можна відчутти асоціативний ряд, що виводить на Шевченкове уявлення про життєві позиції його недавнього опонента — Г. Кошиця. Слід ще раз підкреслити ту енергію пристрасного заперечення, яка буквально проймає вірш, багаторазово висвічуючись в його лексико-синтаксичному ладі, — виявлення непримирненості ставлення ліричного суб'єкта до деяких неоднозначних у своїй основі норм суспільної моралі та етики.

Семантичний, лексико-синтаксичний паралелізм більшості сюжетних епізодів, анафори-імперативи на їхньому початку ("Не завидуй...") створюють чіткість та афористичність звучання твору, сприяючи реалізації закладеної в ньому автором філософсько-дидактичної настанови. Тому самому завданню відповідає й витримана загалом строфічна будова 14-складника, яким написано вірш. Говірня ж інтонація в цьому разі досягається як за допомогою розмовної лексики, так і порушенням паузної системи всередині 14-складової строфи, зокрема й enjambement'у: "А молоді

<sup>1</sup>Шевчук Вал. Любов, що розійшлася сном // В сім'ї вольній, новій: Шевченківський зб. — Вип. 2. — К., 1985. — С. 182.

як зійдуться, / Та любо та тихо, / Як у раї, — а дивишся: / Ворушиться лихо".

Продовжуючи традицію поетичного осмислення теми сенсу людського щастя, пізнання природи людини та закономірностей суспільного буття в тому її варіанті, який вирішувався на основі мотиву марної суєтності, Шевченко створив у вірші "Не завидуй багатому..." принципово нову в українській поезії її версію. Вона виходила з характерного для романтичного світосприймання уявлення про одвічну двоїстість людської природи, суперечливість людських взаємин. Характерно, що не зроблено винятку для людини, яка віддана творчості: її щастя також виявляється неповноцінним. Звідси — максимальна заостреність центральної колізії, тотальна негачія у повчанні, драматичний пафос у сприйнятті етичної недосконалості світу, що змінюють іронічні інтонації та програму морального вдосконалення, властиві творам подібної проблематики найближчого попередника Шевченка в її розробці в українській поезії Г. Сковороди.





## ЯК УМРУ, ТО ПОХОВАЙТЕ

Як умру, то поховайте  
Мене на могилі  
Серед степу широкого  
На Україні милій,  
5 Щоб лани широкополі,  
І Дніпро, і кручі  
Було видно, було чути,  
Як реве ревучий.  
Як понесе з України  
10 У синєє море  
Кров ворожу... отойді я  
І лани і гори —  
Все покину, і долину  
До самого Бога  
15 Молитися... а до того  
Я не знаю Бога.  
Поховайте та вставайте,  
Кайдани порвіте  
І вражою злою кров'ю  
20 Волю окропіте.  
І мене в сем'ї великій,  
В сем'ї вольній, новій,  
Не забудьте пом'янути  
Незлим тихим словом.

“Як умру, то поховайте...” (“Заповіт”) — лірична поезія, написана 25 грудня 1845 року в Переяславі. Збереглися неповний чистовий і чистовий автографи (ІЛ, ф. 1, № 12, № 13); основний текст — чистовий автограф у рукописній збірці “Три літа” (ІЛ, ф.1, № 74, арк. 106—106 звор.). Твір є різновидом жанру “пам’ятника”, відомого з античності (Гораций) і в пізнішій поетичній традиції (В. Шекспір, Й. В. Гете, Г. Р. Державін, О. С. Пушкін та ін.). Шевченко поєднав традиційний поетичний заповіт з бунтівним закличним гімном. Вірш є вершиною громадянської лірики поета, його найпопулярнішим твором.

Композиційно — це монолог ліричного героя-поета, звернений до народу. Поет поставив у творі екзистенційні проблеми сенсу власного буття й буття народу. Твір перейнятий почуттям невіддільності від долі народу, від його майбутнього, впевненістю в його переможній силі, надією на вдячну пам’ять по собі (взагалі мотив бажання, щоб любов і страждання поета, його слово залишилися в пам’яті народу, є наскрізним, особливо болючим у “невільничій” ліриці).

Виклад іде у плані майбутнього. В розвитку поетичного переживання сюжетно вирізняються три частини, кожна з яких становить синтаксичний період з двох чотирирядкових строф (катренів), пов’язаних інтонаційно. У першій частині образ України витворено природним рухом зорових та слухових асоціацій від частини до цілого: “Вже слово “поховайте” будить в нашій уяві образ гробу; одним замахом поет показує нам сей гріб як частину більшої цілості — високої могили; знов один змах, і ся могила являється одною точкою в більшій цілості — безмежнім степу; ще один крок — і перед нашим духовним оком уся Україна, огріта великою любов’ю поета”<sup>1</sup>. Деталі рідного пейзажу — “ревучий” Дніпро, широкий степ, широкополі лани — сповнені символічного змісту: вони є свідками “козацької слави” (постійний мотив історіософських поезій Шевченка.). Бути похованим “на могилі”, тобто на козацькому кургані, а не “в могилі” на цвинтарі, означало поділити долю захисників рідної землі, прилучитися до козацької слави. Слуховий образ “ревучого” Дніпра і натяк на один із наймогутніших порогів надзвичайно посилює відчуття грізної мощі ріки, що є уособленням України. Рух інтонаційної хвилі найвище підносить топос “на Україні милій” і цим наголошує його як смисловий центр; до нього тяжіють усі атрибути образу України. Смысл першої частини твору — у відчутті органічного злиття поета з рідним краєм.

Центральна частина твору — апокаліптичне видіння кривавої розправи над “ворогом”. Під ним, як то випливає з контексту всієї попередньої творчості Шевченка, поет

<sup>1</sup>Франко І. Із секретів поетичної творчості // Збір. творів: У 50 т. — К., 1981. — Т. 31. — С. 68—69.

розумів визискувачів і гнобителів в усіх вимірах — національному, соціальному, політичному. Коли не подіяло усвоєння, просвіта, “слово правди”, — нічого іншого не лишилося, як єдиним зусиллям раз і назавжди змити всю нечисть із рідної землі (тут маємо перегук з апокаліптичними мотивами “Холодного Яру”, “І мертвим, і живим...”). Недаремно на вершину висхідної інтонаційної хвилі винесено образ “крові ворожої” — як смисловий та інтонаційний центр цієї частини. А душа поетова витатиме над рідними горами й ланами, допоки народ не визволиться, і аж тоді вона полине “До самого Бога / Молитися... а до того / Я не знаю Бога”. Важко уявити собі більше самозречення для людини, по суті, глибоко релігійної. Ця кінцівка завершує висхідну частину інтонаційного комплексу у щемливій тональності клятви-ридання. Пристрасне бажання визволити рідний народ переважило необхідність рятувати власну душу, благаючи перед смертю в Бога прощення й відпущення гріхів; слово поета стало громадянським вчинком безмежної саможертвності.

П'ята строфа розпочинає останню, третю частину поезії енергійним нагромадженням закликів (“поховайте”, “вставайте”, “порвіть”, “окропіте”), звернених до народу; висхідним рухом ораторської інтонації знову акцентується той самий бунтівний образ: “І вражою злою кров'ю / Волю окропіте”. Кривава помста й жертва на вітвар волі буде останньою, тому що відразу за нею, в заключній строфі, настає заспокоєння: боротьбу скінчено й перемогу здобуто, рідний народ досяг ідеального суспільного буття в громаді — в сім'ї “великій”, “вольній”, “новій” (генетично закладений у колективній пам'яті мирного хліборобського народу, який брав зброю до рук лише для самозахисту, цей ідеал підтриманий і християнською етикою та образністю Біблії; для Шевченка ж сім'я була найбільшою інтимною мрією, вершиною народної етики). А тоді можна згадати й про себе і висловити надію на “тихе слово” вдячної пам'яті. Ці рядки завершують геніальний твір притишеним акордом надії.

У вірші бачимо дальший розвиток громадсько-політичної лексики, яку поет розробляв на основі біблійної, ідучи за традиціями старої української літератури, вже в посланні “І мертвим, і живим...” та в “Давидових псалмах”. Генетично спорідненими з образністю Біблії є, зокрема, образи злої крові, крові ворожої, якою слід “волю окропити” — за

аналогією, як спостеріг М. Павлюк<sup>1</sup>, до ритуалу жертвоприношення — скроплення вітваря жертвовною кров'ю. У Шевченка цей образ переосмислюється: жертвоприношення, яким скріплюється угода з Богом (свобода має бути і справою людських рук, і дією Божої волі), зливається з помстою злим — пролиттям “злої” крові.

Вірш уперше опублікований російським письменником І. Головіним за кордоном (текст твору йому передав, імовірно, П. Куліш<sup>2</sup>), під назвою “Думка” у збірці “Новые стихотворения Пушкина и Шевченки” (Лейпциг, 1859. — С. 18), без 16-го рядка. Цей рядок (“Я не знаю Бога...”) був найдражливіший для публікаторів твору і для цензури, тому його нерідко випускали або перекручували. Так, упорядники М. Костомаров та Г. Вашкевич вмістили в “Кобзарі” (СПб., 1867) лише перші вісім рядків. Галицькі народовці на шевченківських вечорах замінювали 15–16-й рядки на: “А до того — Я вже знаю Бога”. Г. Костельник подібні Шевченкові вислови вважав поетичними гіперболами<sup>3</sup>. Митрополит Іларіон (І. Огієнко), спираючись на першодрук, заперечував автентичність 16-го рядка (журнал “Віра й культура” [Вінніпег]. — 1960. — № 1. — С. 27–30). Радянська критика оголосила ці слова незаперечним свідченням поетового “атеїзму”. Я. Рудницький тлумачив їх як: “не розумію”, “не можу збагнути розумом”. (Слово на сторожі. — 1966. — № 3). Сучасний автор проф. Л. Рудницький, відкидаючи ці трактування, цілковито знімає Шевченкову позицію активного вибору й момент громадянської саможертвності: “Після смерті поета його душа не буде допущена до Бога, аж доки Україна не стане вільною”<sup>4</sup>, — так, як не були допущені до раю три

<sup>1</sup> Павлюк М. “Від “Давидових псалмів” до “Заповіту” // Шевченко і Переяславщина: Тези доп. — Переяслав-Хмельницький, 1990.

<sup>2</sup> Рудницький Я. Шевченкіяна на Заході. 1850—1959. — Вінніпег. — 1959; Передм. В. Бородіна до вид.: Новые стихотворения Пушкина и Шевченки: Факсим. вид. — К., 1990.

<sup>3</sup> Костельник Г. Шевченко з релігійно-етичного становища. — Л., 1910. — С. 12.

<sup>4</sup> Рудницький Л. “А до того — я не знаю Бога” // Світи Тараса Шевченка: Зб. ст. до 175-річчя з дня народження поета. — Нью-Йорк; ...; Львів, 1991. — С. 36—37.

душі в містерії “Великий льох”. Ці рядки, очевидно, й надалі залишатимуться предметом дискусій між критиками різних поглядів.

Вірш набув величезної популярності: від часу Кирило-Мефодіївського братства він поширювався в численних списках, його співали й співають на шевченківських вечорах та політичних зібраннях, розповсюджували як мотто на листівках і плакатах в драматичні моменти історії України. “Заповіт” перекладений більшістю мов світу.

Відомо десятки музичних інтерпретацій твору (зокрема, 1868 року у Львові М. Лисенка й М. Вербицького), але всенародне визнання здобула мелодія, написана на початку 70-х років минулого століття полтавським аматором музики й хорового співу Г. Гладким. Було створено понад двадцять гармонізацій на цю мелодію для хорового виконання (композитори — О. Кошиць, К. Стеценко, Л. Ревуцький, Я. Степовий та ін.), написано кілька кантат (С. Людкевичем, Б. Лятошинським, Л. Ревуцьким), симфонічну поему (Р. Глієром).



N.N.

- Сонце заходить, гори чорніють,  
Пташечка тихне, поле німіє.  
Радіють люде, що одпочинуть,  
А я дивлюся... і серцем лину  
5 В темний садочок на Україну.  
Лину я, лину, думу гадаю,  
І ніби серце одпочиває.  
Чорніє поле, і гай, і гори,  
На синє небо виходить зоря.  
10 Ой зоре! зоре! — і сльози кануть.  
Чи ти зійшла вже і на Україні?  
Чи очі карі тебе шукають  
На небі синім? Чи забувають?  
Коли забули, бодай заснули,  
15 Про мою доленьку щоб і не чули.

“N.N.” (“Сонце заходить, гори чорніють...”) — описово-медитативна елегія Шевченка. Написана у другій половині 1847 р. в Орській фортеці, автограф — у “Малій книжці” (ІЛ, ф. 1, № 71, с. 51—52), першодрук — у виданні: Кобзарь Тараса Шевченка. — СПб., 1867. — С. 403. Позначену криптограмою особу, до якої звернено вірш, не встановлено. Є підстави вважати, що це Ганна Закревська, найсерйозніше захоплення Шевченка останніх перед засланням років, адресат написаних 1848 р. віршів “Г.З.” та “Якби зострілися ми знову...”. Аргументом проти такого припущення є деталь — згадані у поезії “очі карі”, тим часом у вірші “Г.З.” очі Г. І. Закревської — “аж чорні — голубі”; останнє визначення відповідає й кольору очей Закревської на її олійному портреті роботи Шевченка 1843 р. Разом з тим імовірно, що у творі, де йдеться про уявне спілкування ліричного героя-поета з залишеною на Україні коханою жінкою, для Шевченка в її поданому кількома штрихами образі більше за реальну деталь важила деталь символічна, яка асоціювалася з українським на-

ціональним типом, українською вродою (нагадаймо, що в українському фольклорі й у творах багатьох українських письменників, зокрема й у Шевченка, “карий” — постійний епітет до слова “очі”, “карі очі” — поширене образне кліше). Інші можливі адресати вірша — Феодосія Кошиць<sup>1</sup>, відома зі спогадів О. Афанасьєва-Чужбинського дівчина-прочанка, з якою Шевченко познайомився в Києві<sup>2</sup>, — жінки, до яких поет був небайдужий у середині 40-х рр.

“N.N.” (“Сонце заходить, гори чорніють...”) — перший вірш Шевченка, в якому прозвучала тема любовних переживань поета, що в ранішій його творчості представлена безпосередньо хіба що спогадом про колишнє дитяче кохання у посвяті Оксані Коваленко до поеми “Мар’яна-черниця” (1841 р.) або опосередковано — через персонажі “рольової” лірики (зокрема, перших “думок”). У вірші “N.N.” (“Сонце заходить, гори чорніють...”) любовна тема нерозривно пов’язана з темою природи. Твір складається з двох подібних за рухом теми частин — двох сюжетних епізодів (рядки 1–7, 8–15). Обидва вони починаються описом природи. Як і в багатьох інших поезіях часу заслання, картина природи у цьому вірші позбавлена алегоризму, реально-зрима й водночас емоційно-одухотворена. Шевченко будує свій опис як синхронний просторово-часовий рух. Пейзаж поданий через візуальне сприймання ліричним суб’єктом змін у природі під час переходу дня до ночі.

У першій частині погляд спостерігача переміщується по вертикалі згори донизу, послідовність просторових образів точно відповідає часовій плинності (за умови, що точка спостереження розташована на землі проти сонця). Спочатку зображено загальний план: “Сонце заходить”. Далі відбувається просторове переміщення зображального плану з вищого предмета на нижчий — з гір на дерева (згадано пташечку), поле, таким чином відтворюється картина сходження на землю темряви й тиші, які заповнюють світ. До цього світу належать і люди, серед них — ліричний герой вірша.

<sup>1</sup> Див. статтю про вірш “Не завидуй багатому...”.

<sup>2</sup> Афанасьєв-Чужбинський О. С. Спогади про Шевченка // Спогади про Тараса Шевченка. — К., 1982. — С. 104.

Цей твір — один із кількох у поезії часів заслання, де споглядання місцевої природи — “незамкнutoї тюрми” поета — не відбивається на його душевному стані гнітючим, безрадіним настроєм (як, наприклад, у віршах “І небо невмите, і заспані хвилі...”, “Не додому вночі йдучи...”, “Ми восени таки похожі...”), а діє умиротворено. Персоніфікуючи природу (“поле німіє”), надаючи їй явищам позитивного емоційного забарвлення (головним чином завдяки пестливій формі “пташечка”), Шевченко зображає її співучасницею життя людей, яким вона дарує спокій та відпочинок. У вірші відсутня розгорнута конкретика, по суті, єдиною ознакою місця перебування Шевченка — Орської фортеці — є згадка про гори (“обнаженные серые горы”, як охарактеризував їх Шевченко у листі до В. М. Рєпніної від 24 жовтня 1847 р., описуючи “грустную, однообразную” місцевість, де йому доводиться жити). Пейзаж дуже лаконічний, що зумовлено його функцією експозиції сюжетного розгортання.

Сюжет динамізується з об’єктивації ліричного героя у тексті вірша, опис переходить у розповідь: “А я дивлюся... і серцем лину / В темний садочок на Україну. / Лину я, лину, думу гадаю, / І ніби серце одпочиває”. У відокремленні ліричного героя від людей, яким вечір приносить радість відпочинку од денної праці, немає й сліду відчуженості або ворожості до них: особливий душевний стан суб’єкта розповіді мотивується тим, що він весь у візії. Три крапки, що розбивають перше речення наведеного фрагмента, вельми багатозначні: глибока пауза, яку вони відтворюють, дає змогу читачеві майже фізично відчувати, як під благодійним впливом вечірньої природи ліричний герой-поет поступово відходить від реалій щоденного побуту — тортур солдатської муштри, “люльок, смороду і зику” (лист до М. Лазарєвського від 20 грудня 1847 р.), казарми (ця конкретика лишається поза текстом), щоб відпочити серцем: перенестися уявою до рідного краю, коханої жінки — “в темний садочок, на Україну”. Один із найпоширеніших і багатозначних Шевченкових образів — образ саду у вірші насамперед образ локальний: “темний садочок” — традиційне місце зустрічі закоханих. Водночас це відбитий внутрішнім зором поета узагальнений образ улюбленої батьківщини. За своїми просторовими ознаками він стоїть в опозиції

до панорамного образу чужини, що двічі повторюється у вірші (рядки 1–2, 8–9), тим самим формуючи у творі оцінні відносини. Переключення свідомості ліричного героя в інший просторовий план показано процесуально завдяки тричі повтореному слову “лину” та контекстним синонімам “серцем лину” — “думу гадаю”. Трансформація мотиву відпочинку в його конкретно-побутовому, реальному трактуванні у мотив відпочинку серцем як душевного воскресіння, відродження, що у ліричного героя однозначно пов’язане лише з далекою Україною, — перший етап розвитку сюжету, його драматичного вирішення. Серед чинників тематичного загострення — семантично ударна позиція останнього мотиву — мотиву відпочинку серцем, поставленого у завершальний рядок першої частини, експресивність з’ясувального сполучника “ніби”, за допомогою якого цей мотив введено до поезії, ритмічне виділення його на тлі попередньої і наступної частин вірша через мінімальне акцентування рядка (по одному наголосу на п’ятискладову силабічну групу — “І ніби серце одпочиває”,  $UUU-U/UUU-U$  замість двох, типових для 10-складового, так званого колядкового розміру, яким написано вірш, — єдина на твір подібна ритмічна варіація!).

Опис природи, що відкриває другу частину твору, — другий сюжетний епізод, — лаконічна фіксація дальшого настання ночі. Як і в першій частині, рух просторових образів орієнтований по вертикалі. Однак сходження погляду ліричного суб’єкта відбувається в протилежному напрямі — знизу догори: перша частина — небо (сонце), гори, дерева (пташечка), поле; друга частина — поле, гай, гори, небо (зоря). Останній мотив “На синє небо виходить зоря” надає пейзажу космічного простору. Проте не мотив захоплення величчю світобудови й не зображення зорі як символу, що має ідеальне етичне й естетичне наповнення, є визначальними моментами в цій панорамі природи для художнього вирішення твору. Її основний зміст — в емоційному поштовху, який повертає ліричного героя до думок про Україну та кохану жінку. Головну роль тут відіграє образ зорі, полісемантичний і наскрізний образ поезії Шевченка, структурне осереддя вірша, реалія, що, збуджуючи свідомість ліричного суб’єкта, спрямовує плин його асоціацій у другій частині твору. Зорю — явище безмежного

всесвіту — ліричний герой у цьому вірші сприймає насамперед як поєднувальну ланку між собою та далекою Україною, між собою та коханою, що лишилася на Батьківщині. Мотив уявного спілкування розлучених закоханих з допомогою небесних світил поширений у фольклорі та світовій літературі. Із зорями в народній творчості пов’язана зокрема роль у “насланні” любовної пристрасті, туги й знемоги. Образ зорі як улюбленої співрозмовниці ліричного суб’єкта в тій самій структурі спогаду про рідний край наявний у написаній безпосередньо перед аналізованим віршем “N.N.” (“Сонце заходить, гори чорніють...”) поемі “Княжна” (у вступі до неї).

Розвиток любовної теми, наміченої у першій частині образом “темного садочка”, а з ним і відповідна конкретизація мотиву дум зумовлюють подальше розгортання сюжету. Опис (рядки 8–9), як і в першій частині вірша, переходить у розповідь (рядок 10), проте її цього разу Шевченко, на відміну від попередньої частини, відразу ж переключає в роздум (рядки 11–15). Подані у формі звернення до зорі думки ліричного героя пов’язані з коханою жінкою — її образ представлений метонімією “очі карі”. Вірш тонко передає безпосередність моменту душевної драми, що її переживає ліричний герой, якого точять сумніви. Образ любові еволюціонує від спокою просвітленості ніжного і тремтливого почуття до драматичної експресії докорів, спричинених уявою суб’єкта роздуму. Сприймаючи любов як надію і розраду, підтримку, що допомагає вижити в неволі, знак безпосереднього зв’язку з рідною землею, ліричний герой зустрічає саме лиш припущення про можливість забуття його коханою жінкою з величезним душевним збуренням і болем. У творі відбився тяжкий психологічний стан засланого поета, якого гнітили самотність, мовчання друзів, що не відповідали на листи (див., зокрема, листи Шевченка до А. Лизогуба від 11 грудня 1847 р. та до М. Лазаревського від 20 грудня 1847 р.), проймала туга за Україною.

Зростаюче емоційне напруження відтворюється комплексом виражальних засобів, характерних для романсного інтонаційного стилю, в якому витримана кінцева частина вірша. Серед найважливіших чинників емоційності — нагромадження окликів і запитань, що сприяють підготовці

емоційного апогею твору та постають у ньому, розвиваючись із розповідної інтонації в ході розгортання теми, градаційний ряд поєднаних анафорою однорідних риторичних питальних речень (“Ой зоре! зоре! ... Чи ти зійшла...? Чи очі карі...? Чи забувають?”), enjambement (“Чи очі карі тебе шукають / На небі синім?”), парадоксальне лексикотональне оформлення останнього мотиву, в якому вибухова енергія розчарування й обурення поєднана з пестливою лексемою “доленька” та ін.

Вірш — один із перших в українській поезії зразків психологічно переконливого підходу до любовної теми, де конкретність переживання передана з усією відвертістю саморозкриття. Від найближчих за часом інтимних віршів Шевченка “Г.З.” та “Якби зустрілися ми знову...” він відрізняється відтворенням “схвильованості” любовного почуття, в яку переходить “пам’ять серця”, тоді як у цих пізніше написаних поезіях “пам’ять серця” панує цілковито.



## ОЙ ЛЮЛІ, ЛЮЛІ, МОЯ ДИТИНО

Ой люлі, люлі, моя дитино,  
Вдень і вночі.

Підеш, мій сину, по Україні,  
Нас кленучи.

5 Сину мій, сину, не клени тата,  
Не пом’яни.

Мене, прокляту, я твоя мати,  
Мене клени.

Мене не стане, не йди меж люди,  
10 Іди ти в гай,

Гай не питає й бачить не буде,  
Там і гуляй.

Найдеш у гаї тую калину,  
То й пригорнись,

15 Бо я любила, моя дитино,  
Її колись.

Як підеш в села, у тії хати,  
То не журись.

А як побачиш з дітками матір,  
20 То не дивись.

“Ой люлі, люлі, моя дитино...” — твір пісенної лірики Шевченка, стилізований під народну колыскову пісню. Твір написано орієнтовно під час зимівлі Аральської описової експедиції на острові Косарал, поблизу гирла р. Сирдар’ї. Це був час так званої “другої фольклорної хвилі” у творчості поета, коли він створив значну кількість фольклорних стилізацій. Збереглися два автографи твору — у “Малій книжці” (ІЛ, ф. 1, № 71, с. 338) та в “Більшій книжці” (ІЛ, ф. 1, № 67, с. 153); вперше надруковано у журналі “Основа” (1862. — № 1. — С. 5).

Тональність твору та його зміст різко контрастують із властивим народній колісанці прикликуванням щасливої долі й здоров’я дитині: тут відсутня атмосфера родинного затишку й тепла, а мати та її син позбавлені родинного

прихистку, і дому, і навіть рідного села. Літературний сюжет побудовано на найбільючішому мотиві поезії Шевченка (і прози також) — мотиві нещасливого зневаженого материнства покритки та дитинства її “байстряти”.

Вірш належить до персонажної, або “рольової”, лірики і становить ліричний монолог героїні-покритки, звернений до дитини й сповнений передчуття невідворотної біди. Односуб’єктний формально, фразеологічно, твір є двосуб’єктним у плані оцінки, коли монолог героїні обійнятий ореолом глибокого авторського співчуття й співпереживання. У ньому виражене власне скрушне безсилля матері відвернути лихо від любої дитини, всеосяжне почуття неоправної провини перед сином, твердий намір піти з життя, але залишити синові моральне опертя хоча б у невідомому йому батькові, якого не треба проклинати, бо провину обох мати бере на себе й відпокутує її власною смертю (“Мене не буде...”). Трагічну ситуацію відтінено стриманістю тону, відсутністю емоції, нейтральною лексикою; тільки чотириразовий повтор слова й кореня “клени” виражає усю відчайдушну силу самоосуду героїні. Стиль твору — метонімічний, деталі набули символічного змісту: калина, яку “любила” “колись” нещасна мати, — народно-пісенний символ кохання й розлуки, навіть смерті; “з дітками матір” у селі, на щастя яких не слід дивитися сироті-байстряті, — образ-архетип, за яким проглядається тривала фольклорна, літературна й малярська традиція зображення родинного щастя й материнської любові.

За строфічною будовою текст складають п’ять катренів з перехресним римуванням, у кожному з них непарні десяти-складові рядки з цезурою після п’ятого складу й жіночими римами чергуються з парними чотирискладовими рядками й чоловічими римами за схемою [5/ + 5/ + /4/2]; такий ритм створює ефект гойдання. Посиленню наспівності служить внутрішня рима, яка, поєднуючись з двома прикінцевими, створює потрійний звуковий повтор: дитино — сину — Україні; тата — прокляту — мати; ритміко-синтаксичний паралелізм, замикання інтонаційного розвитку з кінцем кожного катрену і розгалужена система повторів — звукових, граматичних, лексичних, синтаксичних. Плавна наспівна інтонація у контрасті з трагічним пафосом

створюють суто шевченківську індивідуальну жанрову модифікацію ліричного твору — свого роду антиколіскову.

Завдяки наспівності твір був неодноразово покладений на музику — композиторами В. Барвінським, В. Зарембою, М. Лисенком, Г. Фінаровським, Р. Скалецьким.



## ЗАРОСЛИ ШЛЯХИ ТЕРНАМИ

- Заросли шляхи тернами  
На тую країну,  
Мабуть, я її навіки,  
Навіки покинув.
- 5 Мабуть, мені не вернутись  
Ніколи додому?  
Мабуть, мені доведеться  
Читати самому  
Оці думи? Боже милий!
- 10 Тяжко мені жити!  
Маю серце широкее —  
Ні з ким поділити!  
Не дав еси мені долі,  
Молодої долі!
- 15 Не давав еси ніколи,  
Ніколи! ніколи!  
Не дав серця молодого  
З тим серцем дівочим  
Поєднати! — Минулися
- 20 Мої дні і ночі  
Без радості, молодії!  
Так собі минули  
На чужині. Не найшлося  
З ким серцем ділитись,
- 25 А тепер не маю навіть  
З ким поговорити!..  
Тяжко мені, Боже милий,  
Носити самому  
Оці думи. І не ділить
- 30 Ні з ким, і нікому  
Не сказати святого слова,  
І душу убогу  
Не радовать, і не корить  
Чоловіка злого.

- 35 І умерти!.. О Господи!  
Дай мені хоч глянуть  
На народ отой убитий,  
На тую Україну!

“Заросли шляхи тернами...” — медитативна елегія Шевченка, написана в січні — квітні 1849 р. в Раїмі, автограф у “Малій книжці” (ІЛ, ф. 1, № 71, с. 260—261), першодрук — у виданні: Кобзарь Тараса Шевченка. — СПб., 1867. — С. 509—510. Один із найтрагічніших за світовідчуттям віршів у Шевченковій поезії: настрої туги та розпачу панують у творі, практично не лишаючи місця жодній оптимістичній ноті. Центральна тема вірша — драма самотності, що в цьому разі не має нічого спільного з традиційно романтичною внутрішньою відчуженістю, віддаленістю героя від світу людей, як, скажімо, в поезіях “Огні горять, музика грає...” або “Пророк”, а зумовлена зовнішніми обставинами — примусовим вигнанництвом, неволею. Звідси дещо інші, порівняно з типово романтичними творами, акценти у змістовому наповненні мотиву самотності: тут самотність — не життєва позиція ліричного героя, що дає змогу розкрити унікальність його індивідуальності, а вияв трагізму долі, за якою стоїть реальна доля самого поета. За змістом і характером переживання вірш є типовим для лірики часу заслання: мотиви неволі, вигнанництва, самотності поєднуються в ньому з мотивами туги за втраченою молодістю, коханням, що не відбулося, за рідним краєм — Україною (див., зокрема, “Не гріє сонце на чужині...”, “Мов за подушне, оступили...”, “І небо невмите, і заспані хвилі...”, “Не молилася за мене...”).

Твір побудовано як монолог-вилив почуттів ліричного героя, розпочинає його народнопісенний символічний образ зарослих тернами шляхів, що об’єктивує подію (неволя, заслання, неможливість повернутися на батьківщину), яку покладено в основу сюжетної ситуації. Сюжет становить низку роздумів ліричного героя навколо цієї головної події і розвивається варіативним способом. Варіювання центральної теми відбувається внаслідок зміни й поєднання часових планів, групування мотивів навколо просторової антитези “чужина — Україна”, різних способів конкретизації, деталізації головних мотивів та стилістичного орнаментування викладу.



Коло оцінок і почуттів поета окреслюється вже в першому сюжетному епізоді, де він розповідає про свою розлуку з батьківщиною, чотири рази програючи цей мотив у різних часових (минуле — майбутнє) та стилістичних (метафоричному й прямономінативному) ракурсах. Відправна точка його переживань — любов до України, відірваність од вітчизни усвідомлюється як життєва катастрофа. В самій згадці про рідний край на початку вірша Шевченко уникає його власної, географічної назви: вказівний займенник із загальною назвою предмета — “на тую країну”, що замінює слово “Україна” — ніби код для втаємничених, засіб, який демонструє особливі зв’язки ліричного героя з батьківщиною. Поеднані анафорою “мабуть” і синтаксичним паралелізмом наступні три речення — сповнені гірких передчуттів міркування ліричного героя про його дальшу долю, яка, найімовірніше, прирекла його на довічну розлуку з рідним краєм, — початковий етап емоційного нагнітання — градації. Могутньою сугестивною хвилею градація охоплює весь твір і є головним чинником романсного інтонаційного стилю, в якому його витримано. Ряд риторичних запитань — один із засобів нагнітання ліричного напруження — завершується ключовим образом Шевченкової поезії — образом дум, інтонаційно виділеним позицією в enjambement’i: “Мабуть, мені доведеться / Читати самому / Оці думи?” Так до теми самотності у вірші “Заросли шляхи тернами...”, поряд з мотивами неволі, розлуки з батьківщиною, долучається мотив незмоги для ліричного героя сповна виконати на чужині своє призначення поета — служити словом, творчістю рідному народові. Заключний етап першого сюжетного епізоду — розпачливе звернення до Бога з узагальненням, що немовби формулює центральний тематичний образ вірша: “Тяжко мені жити! / Маю серце широкее — / Ні з ким поділити!”

Другий сюжетний епізод — друга сходинка емоційного наростання — продовжує тему самотності в суто особистісному аспекті. Якщо в попередній частині вірша ця тема варіюється навколо теперішнього становища ліричного героя, то на новому етапі її розвитку переважає час давноминулий: ідеться про обділені радістю кохання його молоді літа, що також пройшли на чужині. Душевний біль та відчай сягають найвищого ступеня: у гранично експресивних звер-

неннях до Бога ліричний герой дорікає йому за нещасливу долю — кохання й родинне щастя не мислимі для нього поза Україною. Розвиток переживання у цій частині вірша обертається в рамках одного мотиву і відбувається переважно завдяки його відтінюванню й конкретизації: “Не дав єси мені долі, / Молодої долі! / Не давав єси ніколи, / Ніколи! ніколи! / Не дав серця молодого / З тим серцем дівочим / Поеднати! — Минулися / Мої дні і ночі / Без радості, молодії! / Так собі минули / На чужині. Не найшлося / З ким серцем ділитись...”. Чинники ліричного нагнітання тут — наскрізна оклична інтонація, численні й різноманітні повтори, порушення ритміко-синтаксичної організації 14-складового вірша (зокрема, enjambement’и) та ін.

Повернення поета до міркувань про своє теперішнє становище (“А тепер не маю навіть / З ким поговорити!..”) означає перехід до третього, завершального сюжетного епізоду — найнапруженішої модифікації теми самотності. Вона розгортається в цій частині вірша на основі мотиву дум — душевної розмови з рідною людиною та “святого слова” поезії. Філософська тема про сенс буття, яка у попередній частині твору відчувалася лише як тло, виходить, разом із мотивом смерті, на передній план. Роздуми ліричного героя про неможливість реалізувати своє життєве призначення на чужині набувають особливо трагічного звучання, чому сприяє їх граматичне та синтаксичне оформлення: різноманітні види заперечення, що супроводжують рух теми (в такий спосіб подається аргументація від протилежного), нагнітання однорідних присудків у межах одного великого речення — інтонаційно-синтаксичного періоду, переривчастий (завдяки enjambement’am) ритм: “Тяжко мені, Боже милий, / Носити самому / Оці думи. І не ділить / Ні з ким, і нікому / Не сказати святого слова, / І душу убогу / Не радовать, і не корить / Чоловіка злого. / І умерти!..”.

Емоційне наростання завершується апогеєм, витриманим, як і майже весь твір, в окличній інтонації, що є втіленням інтенсивного розвитку переживання. На зміну мотиву дум приходять мотив розлуки з батьківщиною, яким розпочинається вірш. Недавні скарги та дорікання, адресовані Богові, переростають у пристрасне благання, дієслівний те-

перішній час заступає імператив: “О Господи! / Дай мені хоч глянуть / На народ отой убитий, / На туу Украйну!” В цьому крику душі — палка любов до України, до її знедоленого (“убитого”) народу, розпука й протест проти нестерпного вироку долі. Кульмінація вірша тематично й образно перегукується з його експозицією, утворюючи своєрідне обрамлення зі зміщенням: метафоричне повідомлення про подію обертається надзвичайно емоційним відгуком на неї ліричного героя, який, проголошуючи свій душевний вибір, відкидає інакомовлення.

Серед специфічних для градаційної композиції елементів у вірші “Заросли шляхи тернами...” — численні ланцюгові сполуки, ланки яких виходять із різних “пускових” образів-мотивів, — надзвичайно поширені у Шевченка чинники емоційного напруження і наростання (“Не дав еси мені долі, / Молодої долі! / Не давав еси ніколи, / Ніколи, ніколи! / Не дав серця...” і т. д.), а також повтор лексичних конструкцій, побудованих на нагнітанні дієслівного ряду, зокрема дуже дійові в плані наростання інтонації форми інфінітив + додаток (+ інші члени речення) — читати самому думи, тяжко мені жити, серце ні з ким поділити, з серцем поєднати, серцем ділитись, ні з ким поговорити, носити самому думи, не ділить ні з ким, нікому не сказати слова, душу не радовать, не корить чоловіка. Експресію викладу підтримують епітети, на які спирається розвиток теми: серце широкее, молода доля, святе слово, душа убога, чоловік злий, народ убитий. З погляду віршової організації твір — яскравий взірць виробленої Шевченком на основі народнопісенного 14-складника літературної модифікації цього розміру з його високим ступенем ритмічної та строфічної розкутості.

Пронизливість і щирість людського страждання, органічність високого патріотичного пафосу вірша вражають своєю універсальністю, глибиною.

## НА ВЕЛИКДЕНЬ НА СОЛОМІ

На Великдень на соломі  
Против сонця діти  
Грались собі крашанками  
Та й стали хвалитись  
5   Обновами. Тому к святкам  
З лиштвою пошили  
Сорочечку. А тій стьожку,  
Тій стрічку купили.  
Кому шапочку смушеву,  
10   Чобітки шкапові,  
Кому свитку. Одна тільки  
Сидить без обнови  
Сиріточка, рученята  
Сховавши в рукава.  
15   — Мені мати купувала.  
— Мені батько справив.  
— А мені хрецена мати  
Лиштву вишивала.  
— А я в попа обідала, —  
20   Сирітка сказала.

“На Великдень на соломі...” — ліричний твір з фабульною основою — образок, невеличкий малюнок-сценка дитячої розмови-гри у радісний день великого християнського свята. Вірш написаний в Раїмі орієнтовно в січні—квітні 1849 р. (автограф — у “Малій книжці” — ІЛ, ф. 1, № 71, с. 269). Під час зимівлі у маленькому степовому укріпленні, під холодними вітрами поет особливо гостро відчував власну самотність, віддаленість від коханої України й рідних людей. Мотив сирітства, який є змістом мініатюри, був, безперечно, особливо болючим і близьким його серцю, отже, автобіографічним. Сирітство — неодмінна риса образу ліричного героя Шевченка, його ліричних персонажів (козака, що шукає долі, дівчини, яка марно мріє про кохання, кобзаря Перебенді) та низки наймиліших поетовому серцю героїв балад і поем, починаючи з Причинної, Яреми Га-

лайди й багатьох інших. Ця риса набула ваги позитивного етичного канону в Шевченка. У поезії “На Великдень на соломі...” поет розробляє цей мотив через сприйняття його дітьми з чудовим знанням їх психології.

Мальовнича жанрова сценка, побачена очима уважного автора-розповідача, належить до поширеної за часів Шевченка розповідної лірики, або лірики з фабульною основою, яка будувалася на динамічному описі чи стисло переказаному фабульному мотиві. Виникнення цього ліричного жанру було виявом реалістичного осмислення дійсності, що здійснювалося натуральною школою на чолі з М.Гоголем у прозі, та тяжіння до проїзації поезії. До російської розповідної лірики належать такі шедеври, як “Анчар”, “Ворон к ворону летит...”, “Какая ночь! Мороз трескучий...” О. Пушкіна, “Три пальми”, “Валерик”, “Утес” М. Лермонтова, “Тройка”, “Свадьба”, “Гадающей невесте” М. Некрасова, низка творів М. Михайлова, А. Майкова, О. Плещеева та ін. Українські романтики орієнтувалися то на народнопісенну й літературно-романтичну традицію (“Палій” Л. Боровиковського; “Грецька пісня”, “Соловейко”, “Хлопець”, “Місяць”, “Мана” М. Костомарова), то на народноромовну, фольклорний епос (“Бабусенька”, “Гулянка”, “Смерть бандуриста” А. Метлинського).

У таких ліричних образах “автором” виступає ліричний розповідач, який, сам залишаючись у тіні, на периферії дії, передає суб’єктивно сприйняті й пережиті ним моменти реальності. Ступінь зображеності розповідача у творах Шевченка різний: він може виступати свідком, який має таке ж реальне буття, як і зображений у творі персонаж (“І станом гнучим, і красою...”, “Дівча любе, чорнобриве...”), може перебувати на невизначеній часово-просторовій позиції, коли важко встановити, подумки чи реально звертається автор до героїні (“У нашім раї на землі...”, “Маленькій Мар’яні”), або може бути поза зображеним (“Перебендя”, “Не кидай матері! — казали...”). Проблематика цих творів обіймає і різні моменти жіночої долі — кохання, найчастіше нещасливого (“Із-за гаю сонце сходить...”), щасливого молодого материнства й материнства старого та самотнього (“У нашім раї на землі...”), удівства (“По улиці вітер віє...”); гострі суспільні проблеми (“Сон — На панщині пшеницю жала...”). До розповідно-описової лірики

належить і пейзажна, яка часто ховає в собі символічний та глибоко особистісний підтекст (“Над Дніпровою сагою...”, “Барвінок цвів і зеленів...”), а також ідилічні сільські малюнки, ушляхетнені розлукою й недосяжністю (“Садок вишневий коло хати...”, “І досі сниться: під горою...”).

Зовні ідилічна сценка “На Великдень на соломі...” приховує в собі життєву драму малої сироти — усвідомлення власної неподібності до становища інших дітей, що постійно відчують піклування своїх рідних, зростання відчуття маргінальності, протиставленості, самотності серед односельців. Автор-розповідач об’єктивно фіксує ситуацію: в експозиції зазначено час і обставини дії — велике християнське свято, день, сонце; місце — біля скирти соломи; дійові особи — діти, веселий гамірний гурт, в якому кожен вихваляється крашанками й подарунками рідних. Семантика сюжету побудована на контрасті: гурт / одна сиріточка; веселий барвистий рух, гра / темна непорушна скулена постать героїні; вихваляння подарунками / відсутність крашанок, подарунків, вихваляння лише обідом у попа. Розповідач зовні безсторонній: він нікого не оцінює, не характеризує, не виявляє свого ставлення до того, що відбувається; лише завдяки димінутивам (пестливим формам слів) помітно велику ніжність поета до усіх дітей — і до тих, кому пошили сорочечку, подарували шапочку або чобітки тощо, і до тієї єдиної, “сиріточки”, яка “сидить без обнови/... , рученята / Сховавши в рукава”. Гострий біль, з яким автор переживає трагедію сирітства, виявляється в об’єктивній тональності, створеній контрастом деталей, зображених цілком реалістично — аж до психологічно точної рисочки — наївної гордості сирітки, яка похвалилася тим, чим ніхто не міг — святковим обідом у попа для старців та сиріт, — адже і її бажалося не відстати від інших, які мали чим похвалитися.

Розповідач спершу стисло передає фабулу, а далі розкриває її у репліках дітей, в яких ключовими словами є: “батько”, “мати”, “хрещена мати” — рідні, яких позбавлена сирітка; з її боку — найрідніший — це піп, що раз нагодував. Реплікам дітей протистоїть одна єдина репліка сирітки, якою завершується сюжет. Ця миттєва сценка — як зародок, що містить у собі всю подальшу долю дівчини-сироти, яка виростатиме свідомо власної маргінальності, неповноцінності, людської та божої кривди, самотності.

Твір цілком автологічний — добром лаконічних і виразистих деталей передано трагізм архетипної для творчості Шевченка ситуації сироти. Говірний 14-складовий вірш набуває розмовної інтонації завдяки буденній лексиці, синтаксичній асиметрії, перенесенням, вільному плину розповіді та природності предметного слова дитячих реплік. Твір астрофічний; глибинна структура контрасту поширюється і на кількість рядків, присвячених змалюванню гурту дітей, та одного речення, що зображує сирітку з її єдиною реплікою. Після спокійних чотирьох рядків експозиції у 5-му рядку починається перший інтонаційний період, у якому на вершині висхідної хвилі опиняються слова “одна тільки”, а далі, у 15-му рядку, зростає нова інтонаційна хвиля, на вершині якої опиняється — й цим вирізняється — репліка сирітки: “А я в попа обідала”, і різкий спад інтонації в останньому реченні, як “амінь!”. Авторський коментар відсутній, — читач має сам зробити висновок із зображеного й породженого ним тяжко сумного переживання.

Твір покладено на музику Богданою Фільц.



## СОН

Марку Вовчку

На панщині пшеницю жала,  
Втомилася; не спочивать  
Пішла в снопи, пошкандибала  
Івана сина годувать.  
5 Воно сповитеє кричало  
У холодочку за снопом.  
Розповіла, нагодувала,  
Попестила; і ніби сном,  
Над сином сидя, задрімала.  
10 І сниться їй той син Іван  
І уродливий, і багатий,  
Не одинокий, а жонатий  
На вольній, бачиться, бо й сам  
Уже не панський, а на волі;  
15 Та на своїм веселім полі  
Свою таки пшеницю жнуть,  
А діточки обід несуть.  
І усміхнулася небога,  
Проснулася — нема нічого...  
20 На сина глянула, взяла  
Його тихенько сповила  
Та, щоб дожать до ланового,  
Ще копу дожинать пішла.

“Сон” (“На панщині пшеницю жала...”) — твір розповідної лірики (або лірики з фабульною основою), лірична мініатюра-образок, подібний до низки віршів цього ж ліричного жанрового різновиду (див. статтю “На Великдень, на соломі...”). Твір написано в Петербурзі в липні 1858 р. Збереглися чистові автографи поезії: у щоденнику Шевченка від 13 липня 1858 р. (ІЛ, ф. 1, № 104), у “Більшій книжці” (ІЛ, ф. 1, № 67), у листі Шевченка до М. В. Максимович від 22 листопада 1858 р. (ІЛ, ф. 1, № 190), на окремому аркуші (ЦДАМЛМ України, ф. 564, оп. 2, № 3).

Твір уперше надруковано в журналі “Русская беседа” (1859. — № 3. — С. 5—6). Поезія має посвяту Марку Вовчку — Марії Олександрівні Маркович (1833—1907), на той час авторці збірки “Народні оповідання” (1857), сповненій антикріпосницького пафосу; Шевченко захоплювався талантом авторки й присвятив їй окремих вірш-послання “Марку Вовчку” (1859).

Закінчення похмурої миколаївської епохи й прихід до влади Олександра II, який тоді був прихильником кардинальних реформ, сприяли пожвавленню суспільного життя, посиленню боротьби прогресивних сил за скасування кріпацтва, необхідність чого під тиском селянських бунтів розуміли навіть реакціонери.

Антикріпосницька тема завжди була “цвячком, у серце вбитим” у поезії та прозі колишнього кріпака Шевченка. У ліричній мініатюрі “Сон” тема кріпацької неволі набула вражаючої сконденсованості завдяки лаконічності виразистих деталей і подвійному контрастові, що рухає ліричний сюжет. Однак ліричний характер сюжету визнано не всіма літературознавцями: П. Волинський вважав твір епічним образом: “...сюжет твору розгортається в таких часових вимірах: сучасність (панщина) — майбутнє (воля) — сучасність... Категорія часу в даному разі відбиває осмислення автором ходу історії, надає зображенням у творі картинам, в яких протиставляється доля народу в сучасному і майбутньому, соціального звучання”<sup>1</sup>. Погодитися з таким трактуванням системи художнього часу важко, оскільки це означає змішування реального та уявного планів, дійсності та мрії, контраст між якими у свідомості героїні й переживання цього контрасту розповідачем якраз і становлять психологічний та соціальний сюжет твору, який розкриває характерність саме свідомості автора через психологію персонажа. А свідомість автора, за Г. Пospelовим, є об’єктом дослідження лірики. В основі семантики сюжету — опозиції: неволя/воля; дійсність/мрія (сон героїні); реальний людський суспільний лад / народний суспільний ідеал. Перші члени цих опозицій належать до реальності, в якій

<sup>1</sup> Волинський П. К. “Сон” (“На панщині пшеницю жала”) Т. Г. Шевченка // Рад. літературознавство. — 1978. — № 3. — С. 51—52.

живе героїня-кріпачка, другі — її мрія, що здійснюється лише у сні. Сюжет розгортається через зміну планів: тяжка реальність — щасливе життя у мрії, у сні, де втілено риси народного ідеалу буття, — воля, вільна праця на власній землі: двічі підкреслено слово свій (“Та на своїм веселім полі / Свою таки пшеницю жнуть”), щаслива повна трудяща родина, — і знову страхітлива реальність під батогами ланового.

Трагізм ситуації різко зростає через те, що героїня — не просто кріпачка-жниця, вона — мати. Тема підневільного кріпацького материнства з особливою силою розвинута поетом у поезії “У нашій раї на землі...” й поемі “Відьма” (“Осика”). Її сон про щасливе майбутнє сина психологічно обґрунтований природним прагненням кожної матері бачити свою дитину щасливою, неможливістю змиритися з панщинним майбутнім для сина та його майбутніх дітей.

Розмежування реального та майбутнього планів створено контрастом: драматичної (реальності) та ідилічної (майбутнє) тональностей, динаміки поведінки героїні та статичності її сну, автологічності зображення в експозиції та кінцівці, де відбито сувору прозу підневільної виснажливої праці, мовчазний відчай та безнадію, та низки емоційно піднесених епітетів, що малюють радісний ідеал щасливої та вільної селянської родини. Слід пам’ятати, що ця тема варіюється у Шевченка як у поезії (“Садок вишневий коло хати...”, “І досі сниться...”) й прозі, так і в малярстві (олійні картини “Селянська родина”, “На пасіці”, офорт за Мурільйо “Свята родина” тощо). Емоційне піднесення в картині сну створюється зростанням темпоритму, експресивною лексикою: героїня переживає щастя... Тим різючий контраст мрії та реальності, тим важче гнітить тягар неволі. Сон змальований з психологічної і фразеологічної точки зору героїні — чути її інтонацію, просту розмовну мову зі слівцями “свою таки”, “бачиться” тощо. Поет зумів досягти трагізму стислим переліком мовчазних рухів селянки, яка переживала в ці хвилини страшне розчарування й безнадію. Шевченкове співчуття виявилось в рядках, звернених до нещасної жінки-невільниці, що він написав після рядка “Ще копу дожинать пішла”: “Остатню, може; Бог поможе, / Той сон твій справдиться”. Те, що поет їх

не переніс із щоденника до автографа у “Більшій книжці”, може означати як невпевненість в близькому здійсненні “селянської” реформи, так і суто художницьке відчуття помилковості щасливого завершення, яке затерло б реальний трагізм твору.

Говірний чотиристопний ямб сприяє “прозаїчності” інтонації, підтримуючи переважаючу автологічність, характерну для розповідної лірики другої половини його творчості. Тій же меті служить і астрофічність з різноманітним, але не приведеним в систему римуванням — суміжним, перехресним, із жіночими та чоловічими римами. Суворі й невблаганна дійсність говорить устами автора-розповідача, який не дозволяє собі коментувати зображене, а лише свідчить. Свідчить і звинувачує. Недаремно твір набув величезної популярності, поширювався усно й у багатьох списках.



## ОЙ МАЮ, МАЮ Я ОЧЕНЯТА

Ой маю, маю я оченята,  
Нікого, матінко, та оглядати,  
Нікого, серденько, та оглядати!

Ой маю, маю і рученята...  
5 Нікого, матінко, та обнімати,  
Нікого, серденько, та обнімати!

Ой маю, маю і ноженята,  
Та ні з ким, матінко, потанцювати,  
Та ні з ким, серденько, потанцювати!

Вірш “Ой маю, маю я оченята...” створено Шевченком 10 червня 1859 р. у Пирятині, автограф — у “Більшій книжці” (ІА, ф. 1, № 67, с. 239), першодрук — у виданні: Кобзарь Тараса Шевченка. — СПб., 1867. — С. 632. Належить (за висловом М. Рильського) до так званої “жіночої лірики” Шевченка, тобто поезій, написаних від імені жінки, і є останнім за хронологією твором, що входить до цього своєрідного, описаного Г. Сидоренко, циклу “рольової” лірики, який об’єднує вірші, складені у стилі народної пісні<sup>1</sup>. Проблематика вірша традиційна для української побутової лірики: його зміст визначають характерні для дівочих пісень мотиви самотності, нещасливої долі, туги за коханням і життєвими радощами. Образ дівчини — героїні твору поданий узагальнено в дусі фольклорних стереотипів, її почуття і манера висловлювання типові для народної пісні. Специфічні особливості народнопісенної художньої організації домінують і в структурі твору на основних її рівнях — сюжетно-тематичному, стилістичному, віршовому.

Поезія становить монолог героїні, який є прямим впливом її переживання, переданого Шевченком на основі фоль-

<sup>1</sup> Сидоренко Г. Стиль пісенних творів Шевченка. — 36. праць 21-ї і 22-ї наук. шевченківських конф. — К., 1976. — С. 113—123.

кморних засобів однорядної троїстості, амебейної послідовності, а також принципу протиставлення. Такий складний комплекс композиційних засобів створює високу структурну організованість вірша, властиву жанру пісні, дає змогу авторові сконцентрувати виражальні чинники для найповнішого втілення художньої ідеї. Вірш — один із найяскравіших віршів Шевченкового наспівного інтонаційного стилю, органічного поєднання засобів народнописенної поезики з елементами індивідуальної формотворчості.

Текст вірша складається з трьох строф — трьох паралельних сюжетних епізодів, у яких героїня твору, виходячи із звичних життєвських уявлень, скаржиться матері на свою самотність та дівоче безталання. Послідовність сюжетних епізодів зумовлена зміною однорядних об'єктів (оченята, рученята, ноженята) та дій (оглядати, обнімати, потанцювати) і не має зовнішнього логічного мотивування. Текст, організований за принципом амебейності, розгортається у двох паралельних тематичних, інтонаційних, ритміко-синтаксичних рядах з одночасним поступовим рухом в обох рядах. Отже, кожна строфа-епізод — сходинка в розвитку сюжетної ситуації — є двочастинною. Тематичний рух усередині строф побудований на протиставленні: у першій частині (першому рядку) — ствердженні — йдеться про мрії й сподівання героїні, друга частина — заперечення, спростування — свідчить про їх нездійсненність. Кожен із мотивів укладається в один рядок, третій рядок строфи є рефреном. Перша частина всіх трьох строф витримана в розповідній інтонації, друга — в окличній. Метрична схема строфи [(5 + 5) + (3 + 3 + 5)2] зберігається впродовж усього твору. Неодмінний елемент амебейної композиції — анафоричний ряд яскраво втілюється у зовнішній анафорі, тобто послідовному поєднанні перших частин усіх строф (перший ряд — “Ой маю, маю...”), так само як і їхніх других частин (другий ряд — “Нікого, матінко...”, “Та ні з ким, матінко...”). Звернення Шевченка до амебейного паралелізму має у своїй основі проведену на рівні строфи синонімію сюжетних епізодів як чільний композиційний принцип твору, а також, імовірно, це звернення може бути пов'язане з трансформацією у вірші характерного для народної пісні амебейного діалогу в послідовність стверджень та заперечень, на якій ґрунтується монолог героїні.

Функціональне значення сплаву амебейності з троїстим однорядним нанизуванням об'єктів і дій у вірші “Ой маю, маю я оченята...” таке саме, як і у фольклорі: драматизація зображення, нагромадження, посилення певного переживання. Негативний зміст емоції (почуття туги та жалю), характер її опрідметнення та мотивування (об'єктами виступають частини тіла людини) цілком відповідають найпоширенішій народнописенній традиції<sup>1</sup>. Тематичний та синтаксичний паралелізм, симетрія ритміко-синтаксичної будови, подібність інтонаційного розвитку строф, чітка строфічність та строфова однотипність, численні повтори дають підстави віднести вірш до найсуворішої за своїми структурними характеристиками модифікації наспівного інтонаційного стилю — куплетної форми<sup>2</sup>.

Наспівну експресивність мають також інші засоби фольклорної стилістики, якими насичений вірш. Серед них парентези (“Ой маю, маю...”), словформи із здрібно-пестливими суфіксами (оченята, матінко, серденько, рученята, ноженята), приєднувальні конструкції (“Нікого... та оглядати”, “Нікого... та обнімати”, “Та ні з ким... потанцювати”), інверсія присудка (“маю я”) тощо. Одним із основних чинників наспівності є метрична форма вірша — популярний народнописенний 10-складовий розмір з цезурою посередині (5 + 5), найбільш характерний для українських колядок<sup>3</sup>. Як і дуже часто в народних піснях, у поезії “Ой маю, маю я оченята...” цей розмір вживається у двоскладовій строфі, яка доповнена повторенням другого рядка — рефреном. Першу силабічну групу в другому рядку всіх трьох строф Шевченко послідовно розширює до шести складів — явище, також відоме з народної поезії. У Шевченковому вірші таке нарощення рядка, як і зміна порядку наголосів у першій силабічній групі другого рядка в перших двох строфах порівняно з акцентуванням початку їхнього першого рядка, має важливі виражальні функції — підкреслює проти-

<sup>1</sup> Дей О. Поетика української народної пісні. — К., 1978. — С. 150, 153.

<sup>2</sup> Чамата Н. П. Типи віршової інтонації // Творчий метод і поезика Т. Г. Шевченка. — К., 1980. — С. 390—399.

<sup>3</sup> Колесса Ф. М. Ритміка українських народних пісень // Колесса Ф. М. Музикознавчі праці. — К., 1970. — С. 130—135.

ставлення як семантичну основу твору. Ще більш загострює протиставлення виникнення логічного наголосу на початку другого і третього рядків, внаслідок чого в цих рядках з'являються два інтонаційні центри — на першому й останньому слові (“Нікого, матінко, та оглядати...”, “Нікого, матінко, та обнімати...”, ритмічна схема — UU—UU/UUU—U замість U—U—U/UUU—U), отже, наспівний розспів вірша послаблюється й виразніше проступає драматичний логіко-смысловий аспект тексту. Найвищої драматизації розповідь досягає в останній строфі — природній змістовій кульмінації твору — також і через введення Шевченком до неї нової, більш експресивної за характером, ніж у попередніх строфах, протиставної лексичної формули “Та ні з ким...”.

Певної трансформації, порівняно з фольклорною традицією, зазнає у Шевченковому творі римова організація 10-складового вірша. На відміну од більшості народних пісень, написаних цим розміром (для них характерна відсутність правильної рими)<sup>1</sup>, римування у вірші “Ой маю, маю я оченята...” впорядковане, поет дотримується точної жіночої рими. Цей твір — чи не єдиний у Шевченка монорим, тобто поезія, всі рядки якої поєднані однією римою (оченята — оглядати, оглядати, рученята — обнімати, обнімати, ноженята — потанцювати, потанцювати). До індивідуальних ознак Шевченкової стилістики слід віднести не властиві тим жіночим народним пісням, об'єктом зображення в яких є сама героїня, суфіксальні форми на -ат, -ят — оченята, рученята, ноженята: розповідаючи про себе, народнописенна героїня зазвичай вдається до форм із суфіксом -еньк, -оньк — оченьки, рученьки, ноженьки.

Вірш “Ой маю, маю я оченята...”, як і інші Шевченкові твори “жіночої лірики”, є свідченням дивовижної здатності поета цілковито перейнятися духом і буквою народної пісні. Від народнописенних текстів цей вірш відрізняє вишуканість форми, граничний лаконізм, вищий ступінь концентрації ліричного переживання.

<sup>1</sup> Колесса Ф. М. Ритміка українських народних пісень. — С. 130.

## БАРВІНОК ЦВІВ І ЗЕЛЕНІВ

Н. Я. Макарову  
на пам'ять 14 сентября

Барвінок цвів і зеленів,  
Слався, розстилався;  
Та недосвіт передсвітом  
В садочок укрався.

5   Потоптав веселі квіти,  
Побив... Поморозив...  
Щкода того барвіночка  
И недосвіта шкода!

Вірш “Барвінок цвів і зеленів...” написаний Шевченком 14 вересня 1860 р. у Петербурзі, автографи — у “Більшій книжці” (ІЛ, ф. 1, № 67, с. 306) та на окремому аркуші (Російський державний архів літератури і мистецтва, ф. 277, оп. 2, № 37, арк. 6), першодрук — у журналі “Основа” (1862. — № 5. — С. 2). За жанром — це описово-медитативна елегія, яка належить до так званого Ликериного циклу — групи віршів, пов'язаних з історією взаємин Шевченка з Полусмаковою. На це вказує присвята, спершу записана над текстом вірша у “Більшій книжці”: “Ликері на пам'ять 14 сентября”, наявна і в автографі на окремому аркуші: “Л.”, тобто “Ликері”. Згодом Шевченко змінив присвяту у “Більшій книжці” — закреслив ім'я Ликери й надписав зверху: “Н. Я. Макарову”, переадресувавши твір петербурзькому чиновнику і журналісту родом із Чернігівщини, колишньому поміщику Ликери Миколі Яковичу Макарову, брату В. Карташевської, у домі якої слугувала Л. Полусмакова, людині, безпосередньо пов'язаній з матримоніальними планами Шевченка (з цього приводу Шевченко і Макаров листувалися, див. листи поета від 30 липня та 6 вересня 1860 р. та лист Макарова від 13 серпня 1860 р. (“Листи до Тараса Шевченка” — К., 1993). Яку саме подію відбиває зазначена у присвяті дата 14 вересня, невідомо, однак вона, безперечно, стосується розриву взаємин між Шевченком та Полусмаковою, що



стався внаслідок грубої образи, якої завдала поетові між 9 та 11 вересня 1860 р. Ликера<sup>1</sup>. Присвята вірша М. Макарову засвідчила приязні почуття до нього Шевченка й, можливо, визнання слушності того негативного ставлення друзів і знайомих до наміру поета взяти шлюб з Ликерою, яке спочатку так обурювало поета (див. його лист до В. Г. Шевченка від 22, 25 серпня 1860 р.).

Вірш є інакомовною розповіддю Шевченка про свій нещасливий намір одружитися з Л. Полусмаковою: перша реакція на крах надій поета мати власну родину вилилася в овіяну щемливим смутком ліричну пейзажну мініатюру. Двоплановий сюжет твору реалізується у символічній структурі через опис — картину природи, таким чином життя природи стає предметним вираженням драматичних переживань ліричного суб'єкта. І хоча в тексті відсутні прямі відсилки до другого плану, певна, стала за змістом дешифровка підтексту, як і сам факт його наявності для читача, обізнаного з українською народнописенною символікою, подіями Шевченкового життя того часу, коли був написаний твір, видаються очевидними. Текст вірша сприймається і як опис природного явища, і як розповідь про життєву драму автора, подану узагальнено завдяки паралелі з предметним світом. Кожне зі слів основної частини твору поєднує два значення — пряме і переносне.

Тема вірша — любовна драма, в основі якої, за трактуванням Шевченка, — крихкість і нетривкість людських взаємин. Сюжетний рух реалізується в прозорій композиції, вкладаючись у типову для ліричного твору тричастинну схему з елементами хронологічної послідовності у викладі подій. Головний момент у розвитку теми — протиставлення мотивів. Рядки 1–2 вводять тему, лапідарно й чітко подають вихідну ситуацію: “Барвінок цвів і зеленів, / Слався, розстилався”. Рядки 3–6 — другий етап розгортання теми, підключення нового мотиву через протиставлення: “Та недосвіт передсвітом / В садочок укрався. / Потоптав веселі квіти, / Побив... Поморозив...”. Чинником варіювання теми всередині композиційної частини стають синонімічні ряди однорідних дієслів-присудків до підметів — центральних тематичних образів барвінка й недосвіта —

<sup>1</sup>Дорошкевич О. Трагедія самотнього чуття // Життя й революція. — 1926. — № 9. — С. 82.

символів, що не мають у шевченкознавчій літературі однозначного тлумачення. Найпоширеніша традиція в їх інтерпретації йде від О. Кониського: “Кого поет розумів під барвіночком? Я гадаю, що Ликеру, а може, й себе з нею... А недосвіт? на мою думку, недосвіт — всі оті пащекування, що ширили про Ликерію [...] Чуючи їх, чуючи навкрузи: “Не до пари, не до пари”, — він, натурально, бен-тежився. Певна річ, що його підбивали проти Ликерії і довели до того, що досить було маленької якої іскорки, щоб сталася в душі його велика пожежа”<sup>1</sup>. Гадаємо, що образність вірша може сприйматися також і в іншій, загальнішій площині: барвінок (ним, за народним звичаєм, молодій завітчують коси, прибираючи до шлюбу) — це не тільки символ весілля, одруження з Ликерою, якого так бажав Шевченко, а й образ його сподівань, мрій про родинне щастя, так само як і недосвіт (весняний передсвітанок) — не тільки пересуди, плітки з приводу його сватання до Ликери, люди (серед них були близькі друзі Шевченка), які прагнули перешкодити його весіллю, загалом обставини, що роз'єднали наречених, а й власні сумніви поета перед важливим життєвим кроком. Інше тлумачення образу недосвіта подано В. Сімовичем: “То вона [Ликера. — Н.Ч.] — той “недосвіт” (світ — люди, мир), то вона — “несвіт” (пор. український прикметник “несвітський” або “несвітний” — не такий, як люди, незвичайний, нелюдський, між людьми неприйнятний, небувалий), а “недосвіт” чи “несвіт” [...] — “не такий світ, як повинен бути”<sup>2</sup>. Одним із опорних образів вірша, на нашу думку, є образ саду — часто вживаний і багатозначний символ у поезії Шевченка (як і в українській бароковій та у світовій літературі взагалі), в цьому творі — символ поетової душі. Драматичне протиставлення центральних мотивів — життєствердного і руйнівного — посилюється підкресленою процесуальністю сюжетного руху, що створюється чергуванням дієслів недоконаного і доконаного видів: цвів, зеленів, слався, розстилався — укрався, потоптав, побив, по-

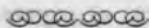
<sup>1</sup>Кониський О. Тарас Шевченко-Грушівський: Хроніка його життя. — К., 1991. — С. 370.

<sup>2</sup>Сімович В. “Недосвіт” у Шевченка // Сімович В. Українське мовознавство: Розвідки й статті. 2. — Оттава, 1984.

морозив, яскравою персоніфікацією другого мотиву, завдяки якій образ наглого зів'янення весняної природи — раптової загибелі “веселих квітів” — поетових надій набуває особливої експресії. Прихований душевний біль ліричного суб'єкта виявляє себе в глибоких синтаксичних паузах (“Побив... Поморозив...”), що порушують пісенний розспів 14-складового вірша, в пестливих іменникових формах (садочок, барвіночок) — чинниках інтимізації начебто об'єктивного опису.

Останні рядки 7—8 є кульмінацією вірша і водночас його емоційним завершенням, що має форму сентенції: “Шкода того барвіночка / Й недосвіта шкода!”. Цей синтезуючий мотив за своєю природою відрізняється від двох попередніх — він трансформує ситуацію любовної драми з зображального плану в план медитативний. Його зміст — узагальнений погляд на життя, піднесення ліричного суб'єкта до примирення з долею, позиція морального просвітління, в якій немає ні відчаю, ні ворожості. Вихід в екзистенційний план повністю відповідає індуктивному способу розвитку теми у вірші. Властива поетичній індукції життєва конкретика — це й індивідуальна лірична ситуація — предметна і психологічна, й яскрава предметна основа зовнішнього сюжетного плану, й просторово-часова локалізація подій у ньому (місце — садочок, час — напровесні, перед світом). Відповідно до особливостей тематичного руху у вірші відбувається й часова перебудова сюжету: перша й друга частини подані у минулому часі, третя, заключна — в теперішньому.

У вірші “Барвінок цвів і зеленів...” Шевченко обрав шлях опосередкованого осмислення ситуації особистої драми. До повнішого використання можливостей рефлексії та прямого висловлення думок і почуттів у зв'язку з тими самими подіями він звернеться трохи пізніше — у вірші “Л.”.



## БУВАЛИ ВОЙНИ Й ВІЙСЬКОВІЇ СВАРИ

Бували війни й військовії свари:  
Галагани, і Киселі, і Кочубеї-Нагаї —  
Було добра того чимало.  
Минуло все, та не пропало.  
5 Остались шашелі: гризуть,  
Жеруть і тлять старого [дуба...]  
А од коріння тихо, любо  
Зелен[і парості] ростуть.  
І виростуть; і без сокири  
Аж зареве та загуде,  
10 Козак безверхий упаде,  
Розтрончить трон, порве порфіру,  
Роздавить вашого кумира,  
Людськії шашелі. Няньки,  
Дядьки отечества чужого!  
15 Не стане ідола святого,  
І вас не стане, — будяки  
Та кропива — а більш нічого  
Не виросте над вашим трупом.  
І стане купою на купі  
20 Смердячий гній — і все те, все  
Потроху вітер рознесе,  
А [ми] помолимося Богу  
І небагаті, невбогі.

“Бували війни й військовії свари...” — вірш, написаний 26 листопада 1860 р. у Петербурзі, один з останніх творів Шевченка; автограф невідомий, текст переписано до “Більшої книжки” І. Лазаревським (ІЛ, ф. 1, № 67, с. 325—326). Виявився завершальним у групі ліричних поезій — політичних пророцтв 1859—1860 рр. (серед них — “Подражаніє Іезекілю”, “Осія. Глава XIV”, “І Архімед, і Галілей...”, “Хоча лежачого й не б'ють...”, “І тут, і всюди — скрізь погано...”). Належить до синкретичних жанрових форм, є побудованою на парадигмі пророцтва політичною сатирою-інвективою. Жанрова специ-

фіка вірша полягає в тому, що “гостра сатира є водночас віщуванням того, що має бути і обов’язково буде”, віщуються дві неминучі зміни — загибель існуючого суспільного ладу (царя, панів) та встановлення правди”<sup>1</sup>.

Предмет поетичного осмислення у вірші традиційний для творчості Шевченка — історична доля України, найболючіша тема його роздумів. Ще раз звернувшись до причин національної трагедії українського народу, поет розглядає її в ракурсі втрати Україною державності й, як і в багатьох своїх раніших творах, особливо періоду “трьох літ”, звинувачує в цьому верхівку українського суспільства. Національній зраді українського панства Шевченко протиставляє могутній духовний потенціал народу, чие призначення — визволити вітчизну від політичного, соціального, морального поневолення. Ідея історичного оптимізму проголошена у вірші з усією конкретністю та надзвичайною експресією.

Відповідно до законів жанру, свою візію української історії Шевченко будує в часовому розрізі. Вірш композиційно поділяється на три частини. Перша частина (рядки 1–8) — сатирична дискредитація українського панства — поширюється на минуле і теперішнє, друга (рядки 9–22) та третя (рядки 23–24) частини — пророцтво, віщування — охоплюють сферу майбутнього. В основу сюжету покладено алегорію, центральним у творі є образ “старого дуба” — символ України. Вводячи до вірша один з найпоширеніших, універсальний та багатозначний міфологічний топос, Шевченко, насамперед, мав на увазі дуже характерне для слов’ян тлумачення дуба як священного дерева життя, уособлення могутності. (Інша інтерпретація образу дуба як світового дерева, що об’єднує різні сфери світобудови, — у баладі “Причинна”<sup>2</sup>). Подібна за змістом до вірша “Бували війни й військовії свари...” символіка дуба (і дерева взагалі) траплялась у творах сучасної Шевченкові літератури. Серед них Ю. Івакін відзначив, зокре-

<sup>1</sup> Пустова Ф. Жанрове багатство Кобзаря // Зб. праць 17-ї наук. шевченківської конф. — К., 1970. — С. 138.

<sup>2</sup> Про моделюючу функцію цього образу в “Причинній” див.: Плющ Л. І. Шаманна поетика Т. Г. Шевченка: Ст. І. Ініціація ворожки // Філософська і соціологічна думка. — 1992. — № 6. — С. 137–138.

ма, вірш знайомого Шевченка, поміщика з Полтавщини А. Родзянка “Стихи на уничтожение имени малороссиян. Посвящается памяти вельмож малороссийских” (1835), в якому автор пише про падіння “дуба України”, пояснюючи це падіння занепадом українських дворянських родів, — сюжетна ситуація, близька до тієї, що її з протилежних ідеологічних позицій зобразив у вірші Шевченко<sup>1</sup>.

Перший рядок вірша “Бували війни й військовії свари...” — експозиція, виділена ритмічно (незаримований рядок п’ятистопного ямба на тлі подвоєного рядка чотиристопного ямба, яким складено твір). Рядок є ремінісценцією з народної думи про Наливайка: “Ой у нашій у славній Україні / Бували колись престрашнії злигодні, бездольні години: / Бували й мори й військовії чвари. / Ніхто вкраїнців не рятовав...”. Розпочавши твір цим драматичним узагальнюючим образом, Шевченко конкретизує його подіями з наступних епох історії України, підкреслюючи тим самим у свідомості читача тривалість її бідувань. Замість розповіді про події (як у думі) роль епічного чинника у вірші відіграють прізвиська осіб — антигероїв національної історії, вони в тексті є не тільки знаками певних конкретних ситуацій, а й, передусім, уособленням огидних, із погляду автора, явищ суспільної моралі — угодовства та національної зради, що в недавньому минулому та в сучасній поетові Україні перешкоджали відновленню її державності. Згадуючи українські старшинські роди — “Галагани, і Киселі, і Кочубеї-Нагаї”, Шевченко, звичайно, насамперед мав на увазі Гната Галагана, Адама Киселя та Василя Кочубея. Г. Галаган, “прилуцький полковник поганий” (так охарактеризував його Шевченко в поемі “Іржавець”, 1847), зрадив гетьмана І. Мазепу й допоміг російським військам у 1709 р. зруйнувати Запорозьку Січ. Генеральний суддя В. Кочубей (назвавши Кочубеїв Нагаями, поет натякав на їхнє татарське походження) доніс Петру I про таємні задуми гетьмана Мазепи вивести Україну з-під влади Росії. Київський воєвода А. Кисіль вів тривалі переговори з Б. Хмельницьким, умовляючи його підкоритися Польщі. Однозначність асоціативного образу “Галагани, і Киселі, і Ко-

<sup>1</sup> Івакін Ю. О. Коментар до “Кобзаря” Т. Г. Шевченка. Поезії 1847–1861 рр. — К., 1968. — С. 394 — 395.

чубеї-Нагаї” формується самим рядом наведених прізвищ. Негативна оцінка поетом антиукраїнської діяльності на-званих осіб виявлена у зневажливо-саркастичному узагаленні — “Було добра того чимало”.

— Ця оцінка стає гострішою, коли думка ліричного суб’єкта зосереджується на сучасній Україні та успадкованому від попередніх поколінь феномені перекинництва, зневажання національних інтересів українським дворянством — новітніми винуватцями підневільного становища батьківщини. “Шашелями” називає їх у вірші Шевченко, які “гризуть, / Жеруть і тлять старого дуба” — Україну, руйнують її давню державницьку традицію. Від рядка 5 з уведенням до твору цих алегоричних образів розповідь переходить у метафоричний план і розгортається в ньому до рядка 14, коли інакомовлення дістає (як це передбачено структурою алегорії) однозначне тлумачення: “Людській шашелі. Няньки, / Дядьки отечества чужого!” В шевченкознавстві неодноразово відзначався перегук цих рядків з рядками послання “І мертвим, і живим...”: “Раби, подножки, грязь Москви, / Варшавське сміття — ваші пани”. В обох творах подібні суспільно-історичні явища дістають близьку експресивно-оцінну й образну характеристику. Прихований зміст другого центрального тематичного образу (також побудованого на алегорії) — “А од коріння тихо, любо / Зелені парості ростуть” — автор не розшифровує: його легко розгадати з контексту самого вірша та завдяки сюжетним паралелям з іншими Шевченковими пророцтвами, де носіями ідеї суспільного оновлення й справедливості завжди виступають “люде”, народ. “Зелені парості” у творі — молоде покоління патріотів, що піднімається й невдовзі здійснить національне та соціальне визволення України. Введенням через протиставлення цього контрастного тематичного образу, внаслідок чого відбувається поворот у розвиткові сюжету, завершується перша частина вірша.

Властива пророцтву концентрація ліричного переживання на сфері майбутнього припадає на другу й третю частини твору, конкретизуючись головним чином (як і в поезіях “Подражаніє Іезекіїлю”, “Осія. Глава XIV” та ін.) у динамічній розробці теми приреченості, невідворотності загибелі тиранів і поневолювачів, у цьому вірші — Російської імперії, царя та їхніх українських прислужників.

Цілоком охоплюючи другу частину поезії, ця розробка реалізується в послідовному подієвому ряді (ближнє, середнє, віддалене майбутнє) на основі градаційної композиції. Переконаливості Шевченкове віщування набуває вже в першому рядку з його семантикою підкреслення неминучого: “І виростуть”. Чинники наголошення: інтонаційне виділення надкороткого односкладового речення на тлі поширеного попереднього, що підсилюється глибокою синтаксичною паузою в середині рядка 9, рідкісною ритмічною варіацією чотиристопного ямба, якою є цей рядок (“І виростуть; і без сокири”, U'UUUUU'U), а також повторення предиката зі зміщенням у часі на межі теперішнього і майбутнього (рядки 8–9) при тому самому діячеві (“Зелені парості ростуть. / І виростуть”) тощо.

Наступний текст — багатоступеневе емоційне розгортання візії — картин майбутнього знищення суспільного ладу спирається на мову політичних алегорій, вироблених культурною свідомістю доби. Більшість цих образів: трон, порфіра, кумир, ідол святий — емблеми існуючого в Росії соціального порядку (два останні безпосередньо стосуються особи імператора). За ними, як і за образом сокири (символом бунту)<sup>1</sup>, в асоціативному мисленні сучасників Шевченка та в його власних творах був закріплений сталий додатковий зміст (вагомість останнього образу підкреслена позицією слова *сокира* в enjambement’i). Таким чином, мотив “і без сокири / Аж зареве та загуде” в літературному контексті доби міг мати одне тлумачення: зміна соціального устрою відбудеться і без повстання. Цю поетичну ідею вимагала оминати радянська ідеологічна кон’юнктура, змушуючи дослідників замовчувати неоднозначність бачення Шевченком шляхів народного визволення, особливо виразну при порівнянні наведених рядків з фрагментом написаного 1858 р. вірша “Я не нездужаю, нівроку...”, в центрі якого також образ сокири: “А щоб збудить / Хиренну волю, треба миром, / Громадою обух сталить, / Та добре вигострить сокиру, / Та й заходиться вже будить”. Слід, однак, зауважити, що характер зображення, емоційна тональність, предметність подальшого тексту

<sup>1</sup> Див. про це зокрема: Кирилюк Є. П. Тарас Шевченко. Життя і творчість. — К., 1964. — С. 513—515.

у вірші “Бували війни й військовії свари”, маючи багато спільного з апокаліптичними описами, не відповідають, на нашу думку, парадигмі мирного оновлення суспільства. Навіяна біблійними пророцтвами стилістика жанру, вибуховий темперамент Шевченка-поета вступили у суперечність із логікою розвитку теми, заявленою мотивом “і без сокири / Аж зареве та загуде”, й трансформували її. Про еволюцію, що намітилася у світовідчужанні Шевченка в останній петербурзький період його творчості писав Ю. Шевельов у статті “1860 рік у творчості Тараса Шевченка”. Дослідник відносить вірш “Бували війни й військовії свари...” до поезій, у яких Шевченко пориває з бунтарством попереднього періоду творчості: “Саме в цьому вірші Т. Шевченко стверджує, що історії давньої України настав кінець і без сокири, не через революцію, а через тріумф Правди і Справедливості”<sup>1</sup>. Абсолютизуючи образ “і без сокири”, Ю. Шевельов лишає поза увагою семантику насильства, руйнації, знищення, панівну в низці наступних мотивів. Протилежний погляд на зміст цих візій Шевченка мав, зокрема, Л. Білецький: “...На оборону її (української ідеї. — Н. Ч.) повстане козацтво українське, народ [...] і революційною неорганізованою силою впаде на царську Росію і зруйнує трон царату московського ...”<sup>2</sup>.

Певну варіантність інтерпретації — попри достатньо прозорий загальний змістовий рух — дозволяє образність наступного рядка 11 “Козак безверхий упаде”. Розбіжності в його тлумаченні зумовлені, насамперед, різним характером сприймання образу “безверхий козак”, в якому одна група шевченкознавців вбачала прямий предметний зміст, друга вважала його алегорією. Перша позиція виразно виявлена у С. Смаль-Стоцького: “... “Козак безверхий” це в зовсім звичайному, не в натягнутому розумінні, — такий козак, який “не має”, як то кажуть, “свого власного кута, своєї власної хати”, а з огляду на політичний смисл думки (порів. особливо: “Няньки, / Дядьки отечества ч у ж о г о”, “Галагани, і Киселі, і Кочубеї-Нагаї”) — це “зелений парост старого діда”, який так само хоче мати

<sup>1</sup> Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка. — Т. ССХХІV. Праці філологічної секції. — Л., 1992. — С. 104.

<sup>2</sup> Шевченко Т. Кобзар. — Вінніпег, 1954. — Т. 4. — С. 342.

свою власну хату, свій власний верх над головою, свою вольну Україну, своє власне, а не чуже отечество...”<sup>1</sup>. Л. Білецький в образі “козака безверхого” бачить “козацтво українське, народ, але без проводу”<sup>2</sup>. Серед тих дослідників, котрі трактують цей образ як знаковий історичний образ України — В. Сімович<sup>3</sup>. В останні роки подібне тлумачення обґрунтовано обстоює В. Пахаренко: дуб — безверхий козак — “алегорія двогранна: немудра і бездержавна — мертва стара Україна”<sup>4</sup>. Існують й інші нюанси прочитання цієї алегорії: “козак безверхий” — український світ, “одятий од горішньої сфери” — Бога<sup>5</sup> тощо.

Усі коментатори вірша визнають зв'язок між образами старого дуба та безверхого козака, однак провіщення Шевченка щодо історичного призначення України зруйнувати Російську імперію ним перифрастично сформульоване в рядку 11 і наступних, що здійснилося у недавній час, багатьом здавалося незрозумілим. “... Як поневолена Україна, падуци, цебто своїм упадком, може розтрощити трон ... отечества Росії? Як вона, падуци, може встати вільна?”<sup>6</sup> — писав С. Смаль-Стоцький.

Майбутній крах суспільного устрою Шевченко зображує кількома лаконічними емблематичними жєстами, виразність яких посилено введенням до говірного вірша, яким написано твір, урочистої лексики, яскравою фонічною організацією тексту: “Козак безверхий упаде, / Розтрощить трон, порве порфіру, / Роздавить вашого кумира” (цей звукообраз бере початок від рядка 6). З рядка 13 монолог автора стає зверненням, а від рядків 14–15, у яких названо

<sup>1</sup> Смаль-Стоцький С. Т. Шевченко. Інтерпретації. — Варшава, 1934. — С. 123.

<sup>2</sup> Шевченко Т. Кобзар. — Вінніпег, 1954. — Т. 4. — С. 342.

<sup>3</sup> Шевченко Т. Кобзар. — Катеринослав; Кам'янець; Лейпциг, 1921. — С. 424.

<sup>4</sup> Пахаренко В. Незбагненний апостол. Світобачення Шевченка. — Черкаси, 1999. — С. 171.

<sup>5</sup> Забужко О. Шевченків міф України: Спроба філософського аналізу. — К., 1997. — С. 75.

<sup>6</sup> Смаль-Стоцький С. Т. Шевченко. Інтерпретації. — С. 122; див. також подібні міркування в: Івакін Ю. Коментар до “Кобзаря” Т. Г. Шевченка. Поезії 1847—1861 рр. — С. 392.

адресата, пафос викриття та пророцтва зосереджується на ньому, визначаючи характер та структуру заключного етапу ступеневого наростання переживання. Експресія риторичного звернення, поєднана з саркастично забарвленою афористичною образністю (метафоричною алегорією, несподіваними епітетами, різностильною лексикою тощо), завершують формування образу провідників імперського зла — українських панів, що віддано служили Російській монархії: “Людській шашелі. Няньки, / Дядьки отечества чужого!”. Відбуваються певні зрушення в тематичній та стилістичній організації вірша. Подальший текст (рядки 16—22) — втілення найвищого напруження пристрасті й заперечення — переважно ґрунтується на прямій номінації предметів та явищ. Тут Шевченко відходить від узагальнено-алегоричного принципу зображення й у картинах-пророцтвах очищення рідної землі від гнобителів реалізує свій емоційний максималізм за допомогою послідовності конкретизованих до натуралістичних деталей гіперболізованих зорових образів: “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”. Разом із ускладненням синтаксису зазнає помітної модифікації інтонаційна система вірша. До дієслівної ампліфікації — головного чинника емоційного нагнітання на першому його етапі — додаються на другому етапі яскрава модальність зверненого слова, різніші й різноманітніші повтори, зокрема повторення сполучника “і” на початку кожної картини-мотиву, численні порушення ритміко-синтаксичної цілісності рядка (сильні внутрішні паузи, enjambement’u).

Останні два рядки — афористична кінцівка, зняття емоційного напруження, третя композиційна частина є відокремленою від попередньої частини вірша — завдяки протиставленню — візією щасливого майбутнього України, яку Шевченко розширює до образу щасливого світоустрою в цілому: “А ми помолимося Богу / І небагатії, невбогі”. Таким чином, український народ (а з ним і поет — “ми”), який через радикальні суспільні зміни має вибороти оновлення рідної землі, ідентифікується з людством. Тема народу, цілком пануючи у завершенні вірша, немов би заступає всі інші теми, тим самим актуалізується думка про не-

зворотність історичного поступу. Проблема національної трагедії України розв’язується в річищі одного з варіантів християнського міфу рівності й справедливості.

Ми подали одне з можливих і, сподіваємося, переконливе прочитання вірша “Бували війни й військовій свари...”. Як і чимало інших Шевченкових творів, цей вірш у багатьох істотних моментах надається до множинної інтерпретації. І річ тут не тільки у специфіці поетичного тексту з властивою йому багатозначністю, а в невичерпності, глибинній варіантності Шевченкових думки й слова, що існують одночасно з “постійним, інваріантним, суто шевченківським єдиним Словом”<sup>1</sup>, а воно передбачає інваріантність основної художньої ідеї твору. У вірші “Бували війни й військовій свари...” такою ідеєю є, на наш погляд, ідея націотворча, втілена поетом із величезною емоційною силою внутрішньої переконаності та довершеною майстерністю.

<sup>1</sup> Плющ Л. “Причинна” і деякі проблеми філософії Шевченка // Сучасність. — 1979. — № 3. — С. 9—10; див. також: Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. — С. 8—10.

## В КАЗЕМАТІ

“В казематі” — поетичний цикл Шевченка. Дванадцять із тринадцяти поезій, що входять до нього, написано в казематі III відділу в Петербурзі, де поет перебував під час слідства в справі Кирило-Мефодіївського братства (17 квітня — 30 травня 1847 р.). Вірш “Згадайте, братія моя...”, що відкриває цикл, написано в Оренбурзі між 1 листопада 1849 р. та 23 квітня 1850 р. Автографи: окремих автографів циклу без вірша “Згадайте, братія моя...” (ІЛ, ф. 1, № 69), автограф у “Малій книжці” (ІЛ, ф. 1, № 71), автограф у “Більшій книжці” (ІЛ, ф. 1, № 67). Усі твори циклу протягом 1858—1867 рр. опубліковано в різних виданнях.

“В казематі” — наступний після “Давидових псалмів” крок утвердження в українській поезії нового жанрового утворення — циклу і є складнішим його типом за задумом і втіленням. Поряд із ліричними віршами до нього ввійшли кілька ліро-епічних творів. Основні вироблені на середину XIX ст. жанрові ознаки зрілого циклу — авторська заданість структури, самостійність творів — у ньому поєднуються з такими рисами, притаманними циклу ліричному, як одноцентровість, доцентрова композиція, ліричний характер зчеплення віршів.

Про те, що Шевченко бачив у поезіях, що склали цикл “В казематі”, структурну цілісність, яку вдосконалював, свідчить історія тексту: поставлена вже в першому відомому нам автографі порядкова нумерація віршів, поява через два з половиною роки — під час переписування до “Малої книжки” — в складі циклу заспівної поезії “Згадайте, братія моя...”, що в “Більшій книжці” разом із поезією “Чи ми ще зійдемося знову?..” (на її тему, мотиви, стилістичний лад Шевченко орієнтувався, створюючи перший вірш) обрамила цикл. Остаточного оформлення циклові надали поставлені у “Більшій книжці” на окрему сторінку назва “В казематі” та присвята “Моїм союзникам посвящаю”, корекції в його складі та в розташуванні окремих поезій.

“В казематі” — нечастий у поезії XIX ст. тип циклічної структури, опертий тільки на закономірності суб’єктивно-авторської свідомості. Зв’язок між віршами, діалогічні

відносини, в які вони вступають завдяки перебуванню у складі циклу (попри самостійність кожного вірша), будуються на аналогії або контрасті, тема розвивається варіативним способом. Сюжетна основа циклу — переживання поета, спричинені арештом та ув’язненням, тяжкі передчуття щодо власної долі в очікуванні вироку III відділу, які в його світовідчуженні невіддільні од усвідомлення трагічної долі рідного народу, України, жертвна любов до батьківщини. Ці настрої відбилися у циклі прямо — п’ять віршів із тринадцяти є медитаціями та рефлексіями ліричного героя — та опосередковано — через їхню об’єктивізацію в сюжетах і образах з українського побуту, втілених у решті поезій. Такий спосіб організації зумовлює багатосуб’єктність циклу “В казематі” (поряд із ліричним героєм як суб’єкти авторської свідомості в ньому постають ліричний та епічний персонажі, розповідач, власне автор) і сприяє широкому жанровому діапазону творів, що входять до нього (серед них — елегії, послання, пісня, балада та її модифікації, вірші розповідного характеру, ідилія, притча).

За всієї багатоплановості, сюжет у Шевченковому циклі розвивається навколо центральних мотивів людської відчуженості, знівченого життя та самотності, що різним чином — декларативно, через сюжетну ситуацію чи фабульно — пов’язані з темою України. Символом душевного стану автора, його світосприймання, образом світу є вже заголовок циклу — “В казематі” (водночас це й назва місця, де його написано). Центральні мотиви від перших поезій розробляються як опозиційні пари й ускладнюються додатковими темами й мотивами, ключовими для творчості Шевченка. На ці мотиви — долі/недолі, волі/неволі, зустрічі/розставання, пам’яті/забуття, своїх/чужих, України/чужини тощо й спирається великий ліричний контекст циклу, ними твориться асоціативне поле, що об’єднує поезії — складові циклу. Особливою в розгортанні сюжету є роль таких віршів — заспівного “Згадайте, братія моя...”, “Мені однаково, чи буду...”, “Н. Костомарову”, “В неволі тяжко, хоча й волі...”, “Чи ми ще зійдемося знову?..”; вони належать до сфери ліричного героя і мають спільну логічну основу, якою є реальні події — драматичне підґрунтя сюжету. Перебіг цих подій у циклі максимально редуковано, вони існують як натяк або лірична ситуація в медитаціях

героя. Сюжетна динаміка визначається емоційними та настроєвими змінами, які відбуваються в його свідомості. Так, той факт, що вирок кирило-мефодіївцям винесено, отже, крапку в нестерпному чеканні ліричним суб'єктом вирішення його долі поставлено, в сюжеті відображено передусім через зміну характеру переживання — душевне збурення, властиве світовідчуванню ліричного героя центральної частини циклу, в першому й останньому віршах змінюють гіркота примирення, християнська любов і всепрощення.

У роздумах ліричного героя над власним життям, над майбутнім братчиків незмінно присутні тема України, туга за нею, синівська любов та пристрасне вболівання за її долю. Молитва до Бога невіддільна в його свідомості від молитви за батьківщину. Цей мотив у різних варіантах повторюється в усіх віршах циклу, об'єднаних образом ліричного героя. Із благанням пронести любов до "своєї України" через "степи і дебри" заслання й молитися за неї "Во время лете, / В остатню тяжкую минуту" ліричний суб'єкт-автор звертається до кирило-мефодіївців ("Чи ми ще зійдемося знову?..", "Згадайте, братія моя..."). Дещо інша модифікація тих самих мотивів любові до України й молитви до Бога чується у віршах "Мені однаково, чи буду..." (в ньому патріотичні почуття долають чорний смуток і безнадію) та "В неволі тяжко, хоча й волі...".

Художнє обґрунтування болісних переживань з приводу становища України, узагальнених за допомогою експресивних епітетів — "безталанна", "зубожена земля", вражаючого оксиморона "На нашій славній Україні, / На нашій — не своїй землі", Шевченко подає в інших поезіях циклу. Їх вісім. Вони складені на сюжети з народного життя. Не пов'язані логічно, ці різножанрові й різносуб'єктні твори, відповідаючи доцентровій будові циклу, є варіаціями його головних мотивів. Занурюючись подумки у стихію народних пісень, історії, побуту, природи, в маренні Україною, Шевченко зображує її всуціль краєм людської знедоленості. Саме ця співзвучна душевному стану поета художня ідея втілена в сюжетних ситуаціях, епізодах, картинах більшості поезій циклу, що перебувають поза сферою ліричного героя (осібне місце посідає вірш "Садок вишневий коло хати..."). За всієї зовнішньої сюжетної розмаїтості тематична основа цих творів подібна — глибоко

драматична, нерідко трагічна. "Мерехтливі уламки української долі", — так визначив центральну тему циклу Є. Сверстюк, кількома словами спробувавши розкрити зміст кожної з поезій: "Ой, одна я, одна..." — одинока у світі дівоча краса, без життєвої дороги, без щастя й долі"; "За байраком байрак..." — міт часів Руїни в розповіді козака, що вийшов із заклятої могили; "Не кидай матері, казали..." — пуста покинутої хати, з якої дівчина втекла десь у світ; "Чого ти ходиш на могилу?" — марне чекання й загибель дівчини на очах у байдужих людей; "Ой три шляхи широкії" — туга згасання колись живого села [точніше селянської родини. — Н. Ч.], до якого не вертаються брати з чужини; "Рано-вранці новобранці" — одинокий на милицях солдат біля опустілої хати його дівчини"; "Косар" — примара вічної рівності — смерті з косою, смерті на чужині — без хреста й могили"<sup>1</sup>. Подані в тексті впереміш з медитаціями ліричного героя, ці твори- "видіння" своїми мотивами перегукуються з першими. Такий спосіб зображення, коли в одній сюжетній площині завдяки монтажному принципу побудови опиняються драматичні долі ліричного героя-автора та героїв-персонажів — людей з народу, дав змогу Шевченкові створити масштабний і художньо переконливий образ суспільно-історичної драми України.

Діалогічні зв'язки між творами у циклі "В казематі" не обмежуються відносинами аналогії. Важливим складником авторського задуму є застосування міжтекстового контрасту. Єдиним на цикл протиставленням на міжтекстовому рівні є вірш "Садок вишневий коло хати...", зміст і тональність якого — світлий, життєствердний опис весняного вечора в українському селі, мрія про красу людських стосунків, про родинне щастя в гармонії з розкішною природою, — антитектичні до інших творів з панівними мотивами журби, самотності, знедоленості, руйнації життя. Навіяна спогадами, ймовірно, часів власного раннього дитинства, ідилія має явний підтекст, відтворюючи образ райського саду, Едему, що ним є в уявленні Шевченка одвічна глибинна сутність України. Про особливе місце вірша

<sup>1</sup>Сверстюк Є. Шевченко і час. — Київ; Париж, 1996. — С. 52—53.



“Садок вишневий коло хати...” в тематичному русі циклу свідчить його розташування — поет ставить твір у точку золотого перерізу — семантично наголошену позицію.

Динаміку циклу “В казематі”, як уже мовилося, визначає суб’єктивно-авторський погляд. Логічні моменти в його організації мінімальні, побачити їх можна хіба що в характері зчеплення віршів “В неволі тяжко, хоча й волі...” та “Косар”, пов’язаних розвитком мотиву смерті-забутості на чужині, й, звичайно, у свідомому зверненні Шевченка до прийому композиційного обрамлення циклу, завдяки чому він набув цілісності та завершеності. Властиве пізнішим стадіям циклізації поєднання двох ліній — суб’єктивно-емоційної та тієї, що зважає на логіко-часовий або логіко-просторовий чинники, відбулося в наступному Шевченковому циклі — триптиху “Доля. Муза. Слава”.

Цикл “В казематі” є певним етапом в еволюції образу ліричного героя та пов’язаних з ним образно-тематичної й стилістичної систем. Тенденція до злиття автора й ліричного героя дістає завершення у віршах циклу також і через безпосереднє введення до них деталей конкретної біографії Шевченка, поданих у раніших творах інакомовно. Підвищується ступінь індивідуалізації в окресленні емоційно-психологічного комплексу ліричного героя, в тому числі й завдяки його ускладненню. Зокрема варто відзначити акцентоване у тексті прагнення ліричного героя-автора перебороти власну життєву драму шляхом переорієнтації на інший об’єкт — трагічне становище уярмленої України (“Мені однаково, чи буду...”), чи на горе матері “союзника” (“Н. Костомарову”). Таким чином набуває більшої художньої вірогідності зображення особистості в кризові моменти життя, героїчне начало в характері ліричного героя, яскраво виявлене у віршах “Минають дні, минають ночі...”, “Заповіт” та інші, доповнюється новими рисами.

Од циклу “В казематі” в поезію Шевченка ширше входить прямономінативний стиль і заснована на побутових реаліях образність (як, наприклад, у посланні “Н. Костомарову” — “чаєм напували”, “часових переменяли”, “синемундирі часові”, “двері, на ключ замкнуті”, “решотка на вікні”), переважаючою стає говірна інтонація. Метричними домінантами циклу є чотиристопний ямб та 14-складовий вірш, що у творах вживаються самостійно та в поліме-

тричній композиції. Від “казематного” циклу починається різке збільшення питомої ваги ямба у Шевченковій поезії. Строфічна будова циклу типова для Шевченка: серед творів, що входять до циклу, трапляються правильні, рівнострофні структури (“Садок вишневий коло хати...”, “Косар”), проте більшість поезій написано нетотожними строфами або астрофічним віршем.

Цикл “В казематі” — важливе, принципово нове явище в творчості Шевченка та в українській літературі. Виникнувши, як і ліричні поеми Шевченка, внаслідок характерних для сучасної йому поезії процесів епізації лірики, цикл засвідчив появу нової форми реалізації ліричного переживання, нового типу сюжетності, нового способу творення образу людської особистості в усьому багатстві її психологічних виявів та соціальних зв’язків.



## КАВКАЗ

(жанрово-композиційний аспект)

У шевченкознавчих роботах практично немає розбіжностей у характеристиці основних структурних ознак поеми "Кавказ" — дослідники слідом за І. Франком виділяють два центральні моменти: загальнозначущість і широту змісту й разом із тим ліричний спосіб подачі цього змісту — через думки, уявлення, почуття поета, питання ж про жанр твору досі лишається дискусійним. Одна група дослідників, зважаючи на відсутність подієвого сюжету й об'єктивованих героїв — головних ознак жанру поеми часів Шевченка, називає "Кавказ" ліричною поезією<sup>1</sup>. Інші відносять його до поемного жанру, спираючись на характерний для цього літературного виду масштабно-синтетичний зміст твору; однак питання про родову домінанту "Кавказу" обминається, або ж робляться спроби віднайти у ньому ознаки найпоширенішої в ХІХ ст. ліро-епічної поеми<sup>2</sup>. А тим часом

<sup>1</sup> Див., наприклад, Івакін Ю. О. Сатира Шевченка. — К., 1959. — С. 124—128 та його подальші праці, в тому числі статтю "Кавказ" у "Шевченківському словнику". — К., 1976. — Т. 1. — С. 167; Пустова Ф. Жанрове багатство "Кобзаря" // Зб. праць 17-ї наук. шевченківської конф. — К., 1970. — С. 122; Смілянська В. Л. "Святим огненним словом...". Тарас Шевченко: поетика. — К., 1990. — С. 73.

<sup>2</sup> Див.: Каспрук А. А. Українська поема кінця ХІХ — початку ХХ ст.: Ідеї, теми, проблеми жанру. — К., 1973. — С. 13; Гнатюк М. П. Українська поема першої половини ХІХ століття. — К., 1975. — С. 19, 44, 47 та ін.; Шубравський В. Є. Жанри // Творчий метод і поетика Т. Г. Шевченка. — К., 1980. — С. 295—296; Клочек Г. Поезія Тараса Шевченка: сучасна інтерпретація. — К., 1998. — С. 154—181. Останній, називаючи "Кавказ" поемою, не вдається до розгляду її жанрових ознак, зауваживши, що вона "через насиченість живим чуттям поета і справді нагадує ліричний твір" (С. 158). Огляд точок зору дослідників на жанрову специфіку "Кавказу" подає І. Заславський у статті "Шевченків "Кавказ" як художній феномен" (Дивослово. — 2000. — № 2. — С. 2—3).

цей твір відзначається чіткою жанровою визначеністю, особливо безсумнівною з погляду сьогоднішніх можливостей перспективного її осмислення. В "Кавказі" Шевченко одним з перших у світовій літературі<sup>1</sup> прийшов до нового типу поеми, який, бурхливо розвинувшись у ХХ ст., майже витіснив пануючий до того подієво-розповідний тип. Основний видоутворюючий чинник нового поемного виду — більшість дослідників називає цей вид ліричною поемою — поєднання епічної масштабності художнього освоєння об'єктивного світу з ліричним способом літературного зображення. Це означає, що в ліричній поезії шлях до всеосяжності у відтворенні життя, його найважливіших рис, до наголошування сутності явища пролягає не через об'єктивований характер героя, а безпосередньо через особу автора, яка стає змістово-стильовою основою твору. Домінування ліричної експресії замість причинно-часової логіки викладу зумовлює переважно асоціативну побудову сюжету, внаслідок чого останній стає рухливішим, здатним поєднати різні епохи, віддалені явища та поняття; розповідні ж елементи можуть існувати у межах ліричної поеми як другорядні засоби сюжетоскладання. Добір образів і ситуацій, що відтворюють істотні сторони доби й характерні конфлікти суспільного життя, та розгортання на їх основі не одного або кількох, як у ліричному вірші, а цілої системи емоційних висновків, і створюють у ліричній поезії монументальну картину світу, або багатовимірне світовідчужання.

Справді, хоча "Кавказ" має міцне історико-подієве ядро — війна, яку вела Росія у 1817—1864 рр. за при-

<sup>1</sup> Типологічно близькі за жанром до "Кавказу" твори вже існували в середині ХІХ ст. і в західноєвропейських, і в російській літературах, серед них — перша частина поеми М. П. Огарьова "Гумор" (1840—1841), поема П. Б. Шеллі "Аластор, або Дух самотності" (1815), перші 13 строф "Паломництва Чайльда Гарольда" (1812) Д. Байрона, окремі фрагменти поеми Г. Гейне "Німеччина. Зимова казка" (1844) (Зубков М. Н. Русская поэма середины ХІХ в. — М., 1967; Неупокоева И. Г. Революционно-романтическая поэма первой половины ХІХ века: Опыт типологии жанра. — М., 1971.) Зауважимо, що видоутворюючі чинники жанру ліричної поеми в літературознавстві синтезовано порівняно недавно.

еднання Чечні, Гірського Дагестану та Північно-Західного Кавказу, Даргінська експедиція 1845 р., під час якої загинув у бою з горцями друг Шевченка офіцер Яків де Бальмен, — безпосередня розповідь про події у творі фактично відсутня. Це, звичайно, не означає, що автор не вводить до поеми епічні структурні елементи. В обмеженій кількості вони тут наявні, однак, як і в інших творах по-слідовно ліричної структури, цілком поглинаються безперервною авторською експресією, пов'язуючись у системи вищого порядку — мотиви, теми, сюжет — уже на іншій, асоціативній основі. Асоціативний добір і групування образів різного ступеня складності (іноді, на перший погляд, і досить віддалених один від одного), які здійснює, виходячи з проблематики “Кавказу”, свідомість поета, відтворюють розвиток ліричного переживання, — не самі події, а їх осмислення. Властиве жанру поеми художнє синтезування виявляється в авторській концепції, що об'єднує подані деталі й ситуації, — у тих дуже значних з суспільного погляду узагальненнях, до яких приводить читача поет, в образному розкритті змісту найважливіших процесів епохи. Так, осуджуючи війну царизму на Кавказі, Шевченко дискредитує його політичні, соціальні та ідеологічні основи — самодержавство, кріпосництво, офіційну церкву. Локальний конфлікт, на якому побудовано “Кавказ”, сприймається як типове явище тоталітарного суспільства. Розвінчання ж загарбницької політики самодержавства переростає в сатиру на колоніалізм та мілітаризм узагалі.

Композиція “Кавказу” поки що не була предметом спеціальної студії, але спостереження над деякими істотними моментами цієї проблеми маємо в працях, що розглядають твір в інших аспектах<sup>1</sup>. Дослідники насамперед звертали увагу на особливості стилістичної — мовленнєвої та тональної — композиції поеми, пов'язуючи їх з домінантою ліричного способу літературного зображення. “Кавказ” становить майже суцільний ліричний монолог, точніше — цикл монологів, причому суб'єктом більшості

<sup>1</sup> Див. уже згадані праці Ю. Івакіна, В. Смілянської, В. Ключека та ін.

монологів виступає узагальнений носій свідомості — власне автор, “ми”, що в Шевченка уособлює передусім народ, од якого поет невіддільний. Лише останній монолог побудовано від імені ліричного героя. Інші складові частини системи “суб'єкт — об'єкт — адресат” варіюються в рамках монологів у певних межах, змінюється також і ступінь мовленнєвої присутності їх у творі. В багатьох випадках монологи відділені один від одного тональними переходами, за допомогою зміни розмірів і графічно, причому кожен такий монолог є цілісним у змістовому плані відтинком поеми.

Ці особливості структури монологу в “Кавказі” дають підстави розглядати його як композиційну одиницю, на яку в цьому випадку спирається і найвищий — сюжетно-тематичний рівень композиційної організації художнього твору. Про тематичні мотиви — монологи поета, звернені навперемінно до кількох об'єктів, — писав Ю. Івакін, відзначаючи, що спосіб переходу до нового мотиву в “Кавказі” переважно асоціативний<sup>1</sup>. У шевченкознавчій літературі є згадки й про інші композиційні форми, в основному про повторення образів, надзвичайно характерну ознаку Шевченкової поезії. Нас цікавлять насамперед зв'язки і співвідношення найзначніших за обсягом одиниць тематичної композиції твору — монологів, які, безсумнівно, не вичерпуються асоціативним принципом. На такий висновок наштовхує циклічна побудова “Кавказу”, яка членує сюжетний рух таким чином, що кожний мотив-монолог становить певний ступінь у наростанні та розв'язанні конфлікту, а також сама послідовність його розгортання в рамках усього твору, в якій можна пізнати певний усталений композиційний контур. Як композиційна основа у поемі використана, на нашу думку, сонатна форма — одна з найпопулярніших і найдосконаліших музичних структур.

Питання про використання принципів музичної композиції в поетичному творі вже привертало увагу літературознавців і мистецтвознавців серед інших аспектів зв'язку

<sup>1</sup> Див.: Івакін Ю. О. Сатира Шевченка. — С. 122—124.

між поезією і музикою<sup>1</sup>. За цим неодноразово підкреслювалася необхідність урахування меж аналогії між обома мистецтвами, пов'язана зі специфікою відображення дійсності в кожному з них, зумовленою насамперед особливостями їх матеріалу. "Словесний матеріал, — ще в 20-ті роки відзначав, говорячи про співвідношення поезії і музики, В. Жирмунський, — не підпорядковується формальному композиційному закону (пор. так звані відступи від метру, що існують у всіх мовах), бо слово не створене спеціально для цілей мистецтва, як організований цілковито за художнім принципом абстрактний матеріал тонів, яким користується музика: слово передусім служить практичному завданню спілкування між людьми. ...Композиція поетичного твору зумовлюється значною мірою матеріальною, предметною, змістовою єдністю"<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Див.: *Эйхенбаум Б.* Мелодика русского лирического стиха // *Эйхенбаум Б.* О поэзии. — М., 1969. — С. 327—511; *Жирмунский В.* Мелодика стиха (По поводу книги Б. М. Эйхенбаума "Мелодика стиха", Пг., 1922) // *Жирмунский В.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977. — С. 56—93; *Staiger E.* Musik und Dichtung. — Zürich, 1947; *Цалай-Якименко О. С.* Музыкальность Шевченковой поэзии // Народна творчість і етнографія. — 1965. — № 2. — С. 26—32; *Її ж.* Взаємодія мистецтв у творчості Шевченка: II. Поезія і музика // *Укр. мова й л-ра в середніх шк.* — 1999. — № 1. — С. 79—84; *Курбанов Б. О.* Взаимосвязь музыки и литературы. — Баку, 1972; *Поэзия и музыка: Сб. ст. и исслед.* — М., 1973; *Хопрова Т.* Музыка в жизни и творчестве А. Блока. — Л., 1974; *Басс Т. І.* Вплив музичних форм на жанр поеми ("Сковорода" П. Г. Тичини) // *Рад. літературознавство.* — 1989. — № 3. — С. 47—52; *Кузнецова Е. Р.* Музыка как смысло- и структурообразующее начало поэтического мира А. Н. Апухтина // *Содержательность форм в художественной литературе: Проблемы жанра.* — Куйбышев, 1990. — С. 77—86; *Бавский В. С.* Пастернак-лирик: основы поэтической системы. — Смоленск, 1993 (розд. 2 "Музыка как живое чудо"); *Кац Б.* Музыкальные ключи к русской поэзии // *Исследовательские очерки и комментарии.* — СПб., 1997; *Fischer Ch.* Musik und Dichtung: Das musikalische Element in der Zyrlik Pasternaks / *Slavistische Beiträge.* — München, 1998.

<sup>2</sup> *Жирмунский В.* К вопросу о "формальном методе" // *Жирмунский В.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — С. 102.

Практика літературної творчості показала, що найплідніший шлях збагачення словесного мистецтва музичними композиційними формами — не шлях їх імітації засобами слова, оскільки на перший план у цьому випадку висувуються суто формальні завдання, що, як правило, розв'язуються внаслідок послаблення внутрішніх законів художнього тексту. Літературне відтворення композиційних контурів музичних форм, а серед них і такої високоорганізованої форми, як сонатна, має здійснюватися шляхом ускладнення побудови літературного твору тими провідними елементами твору музичного, які мають загальнохудожнє значення і можуть стати органічною частиною літературної композиції. Один із можливих способів розв'язання цієї проблеми представлений Шевченковою поемою "Кавказ", композиція якої спирається на поєднання асоціативного ходу сюжетного розвитку з чітким ритмом чергування макротем, властивих сонатному принципу. Ясна річ, така композиційна форма народилась у Шевченка інтуїтивно як результат прагнення знайти адекватне втілення того комплексу складних і різномірних думок і настроїв, що виникли в його свідомості у зв'язку з подіями на Кавказі. Логічна основа сонатної композиції, на яку в поемі так природно накладається лірична стихія, утворюючи певну послідовність тематичних блоків-монологів, з найбільшою переконливістю сприяє розкриттю переживань автора.

Розпочинаючи безпосередній аналіз композиції поеми "Кавказ" як структури, організованої за принципом сонатної форми, слід хоча б кількома словами сказати про особливості цієї форми і сферу її застосування у музиці, а також пояснити, чому поява у творах Шевченка елементів сонатності видається явищем закономірним.

З усіх форм класичної інструментальної музики сонатна форма, або сонатне алегро, як її іноді називають, на думку музикознавців, — "найбільш дійова, яскрава і драматургічно цілісна. Вона гнучко вбирає в себе риси стилю, змінюючи свої композиційні грані, чуйно відповідає перипетіям індивідуального змісту твору. Композиційні закономірності сонатної форми відбивають закони логічного мислення"<sup>1</sup>, — такою характеристикою розпочинає моногра-

<sup>1</sup> *Горюхина Н. А.* Эволюция сонатной формы. — К., 1973. — С. 5.

фію про сонатну форму Н. Горюхіна. Мистецтвознавці постійно відзначають легку засвоюваність, раціональність і природність цієї форми, а основні елементи її структури пов'язують з принципами, що впливають з головних законів руху, такими, як розвиток, повторюваність, контраст. Універсальністю сонатної форми пояснюється її проникнення до багатьох музичних жанрів. Вона, як правило, є першою частиною сонатної циклічної форми — сонати, квартету, концерту, першою й останньою частиною симфонії.

Сонатною формою називається побудова музичних творів, що ґрунтується на протиставленні та розвиткові двох тем. Класичному виду цієї форми властиві безперервність та інтенсивність розвитку, загострення тематичних контрастів з наступним узагальненням тем. Основні розділи сонатної форми — експозиція, розробка, реприза. Іноді вона починається вступом, а після репризи йде кода.

За всієї специфіки літератури і музики як видів мистецтва обидва вони — мистецтва часові, тому спільні риси у побудові літературних і музичних творів цілком природні. Дослідники звертали увагу на певну подібність у динаміці розгортання між сонатною формою і традиційним літературним сюжетом-архетипом, що складається з п'яти елементів. "Сонатна форма... багато в чому нагадує побудову сюжету в літературі"<sup>1</sup>, — відзначає Б. Курбанов, автор монографії "Взаємозв'язок музики та літератури", ілюструючи це твердження порівняльним аналізом відповідних розділів музичної і літературної композиції. Серед відомих нам робіт, в яких розглядаються способи втілення принципів сонатної форми у поезії, найґрунтовнішими є статті Є. Еткінда<sup>2</sup>, Л. Фейнберга<sup>3</sup> та Т. Басс. Факти відображення складних музичних структур у поетичних творах дослідники пояснюють особливим музичним слухом авторів і вважають їх показником художньої досконалості та виявом сугестивного напруження.

<sup>1</sup> Курбанов Б. О. Взаимосвязь музыки и литературы. — С. 62.

<sup>2</sup> Эткинд Е. От словесной имитации к симфонизму (Принципы музыкальной композиции в поэзии) // Поэзия и музыка: Сб. ст. и исслед. — С. 237—267.

<sup>3</sup> Фейнберг Л. Музыкальная структура стихотворения Пушкина "К вельможе" (Фрагмент из книги "Сонатная форма в поэзии Пушкина") // Там само. — С. 281—301.

Існує безліч свідчень усебічної музичної обдарованості Шевченка. Їх лишили сучасники поета. Величезний матеріал, що розкриває природну музикальність і разом з тим глибоке, по суті, професійне розуміння Шевченком особливостей музичного мистецтва, міститься в його художніх творах, щоденнику, фольклорних записах. Не маючи можливості навіть коротко спинитися на всіх аспектах проблеми "Шевченко і музика", торкнемося лише тих, які прямо співвідносяться з предметом нашого дослідження — композицією поеми "Кавказ", в основі якої бачимо музичний принцип. Мова йтиме переважно про факти, що свідчать про здатність Шевченка до музичного мислення. Ця здатність виявилась і у власне композиторській діяльності. Як переконливо довів М. Грінченко, Шевченко був автором музики принаймні до одного зі своїх віршів — "Думки" ("Тяжко-важко в світі жити..."), мелодії, яка дійшла до нас. Мемуарні та документальні джерела дають підстави припустити, що й деякі інші його твори, які стали народними піснями, такі, як "Думи мої, думи мої..." (1840), "Ой крикнули сірії гуси...", ввійшли до народної музичної практики з мелодією самого поета<sup>1</sup>. В спогадах про Шевченка художника В. Ковальова, який у 1844—1845 роках жив разом з ним на квартирі, є свідчення про те, що поет створив музику до пісні козаків з "Гамалії": "Траплялося, що Тарас Григорович, коли, бувало, схочеться розважити душу народною піснею, виходив до нас за перегородку, сідав на єдиний у кімнаті дерев'яний диван і казав: "Анумо, хлопці, заспіваємо!" Карпо брав свою скрипку, Гуд[овський] тримав баса — і за допомогою наших молодих тоді голосів лунала пісня, і ми забували наші тяжкі злидні. Найчастіше співали пісню на слова Тараса Григоровича: "Ой повій, вітре, з Великого Лугу, та розвій нашу тугу"; цю пісню він співав з нами і керував співом; і мотив до неї був підібраний ним же; співали, певна річ, без нот"<sup>2</sup>.

Інша група явищ, яка підтверджує наявність у художньому мисленні Шевченка властивостей, що належать до музич-

<sup>1</sup> Грінченко М. О. Шевченко і музика. — К., 1941. — С. 89—92.

<sup>2</sup> Ковалев В. В. Спогади про Т. Г. Шевченка // Спогади про Тараса Шевченка. — К., 1982. — С. 85.

ної сфери, перебуває у площині його літературної творчості. Таким чином виникає проблема музикальності його поезії. Говорячи про музикальність творів Шевченка, вживаємо цей термін у його прямому значенні. Це означає, що в такому випадку маємо на увазі не те надзвичайно поширене у літературознавстві уявлення про музикальність як про мелодійність, милозвучність, котрі у поезії створюються особливою ритміко-інтонаційною організацією вірша, багатством його звукових характеристик — рим, асонансів, алітерацій. Йдеться про проникнення до літературного твору різних видів специфічної музикальної виразності або про відтворення в ньому за допомогою стилістичних засобів будови музичної мови та музичного твору в цілому. До явищ першого типу в поезії Шевченка належать найбільшою мірою характерні для неї метричні переходи, які існують у межах одного твору (зазначимо, що генетична основа цього засобу в Шевченка поки що недостатньо осмислена), а також випадки відтворення динаміки звукового розгортання образу, як, наприклад, у баладі “Причинна”:

Защебетав жайворонок, Угору летючи;	Защебетав соловейко — Пішла луна гаєм;
Закувала зозуленька, На дубу сидячи;	Червоніє за горою; Плугатир співає.

Досить численні у Шевченковій поезії і прояви музикальності другого типу, коли засобами мовного ритму і звукопису імітується пісенно-танцювальна мелодія. На танцювальному ритмічному мотиві побудовано вірші “У перетикую ходила...”, “Утоптала стежечку...”, численні фрагменти з поем “Гайдамаки”, “Тарасова ніч”, “Мар’яна-черниця”, “Сліпий”, “Відьма” та ін.:

Ой гоп, таки так! Кличе Гандзю козак: “Ходи, Гандзю, пожартую, Ходи, Гандзю, поцілую.	Утоптала стежечку Через яр, Через гору, серденько, На базар. Продавала бублики Козакам, Вторговала, серденько, П’ятака.
Од села до села Танці та музики: Курку, яйця продала — Маю черевики.	
(“Гайдамаки”)	(“Утоптала стежечку...”)

Визначаючи риси музикального мислення у літературних творах Шевченка, П. Козицький вказав на принципову подібність образно-тематичного розвитку в описі бурі з повісті “Прогулка с удовольствием и не без морали” з побудовою сонатного алегро: “Горизонт потемнел и издавал гул наподобие соснового бора... Еще минута, гул сделался слышнее, а горизонт темнее. Еще минута, и я уже слышал не неопределенный гул, а страшный рык какого-то чудовища... Буря, как миллионы невидимых чудовищ, ревела на просторе. На фоне темных туч блестели стаями белые мартыны, а на белых скалах длинными веренищами уселись, как любопытные зрители, черные бакланы. Рев бури спустился как будто тоном ниже и стал ослабевать, как усердный бас в конце обедни. В густой и тихой октаве бури мне послышалась грустно-заунывная мелодия нашей народной думы, “Думы о Алексее, пирятинском поповиче”. Мелодия сделалась слышнее, слова внятнее, и так, наконец, внятно, что я мог вторить поощему и голосом, и словами...”

Мелодія, котрою я начал вторить, переходит в речитатив и медленно стихает, как безнадежные стоны одиноко умирающего страдальца; наконец, и речитатив умолк”<sup>1</sup>. “Що вражає в цьому описі? — зауважує з приводу наведеного фрагмента з Шевченкової повісті П. Козицький. — Адже це не просто виписана в яскравих барвах картина бурі, — це ж справжня програма для великого симфонічного твору, програма, написана митцем, який глибоко відчуває музичні образи, динаміку і розвиток музичних ліній, їх тембри і регістри. Так здатна писати тільки людина, яка знає і відчуває музичну форму, логіку розвитку музичних думок. Композитор у цьому описі ясно відчуває першу і другу теми, що яскраво контрастують одна одній: перша тема — образ грози, бурі, стихії, а друга — тема людини. Чи не нагадує ця схема побудову “Франчески да Ріміні” Чайковського, де образам Дантового пекла протиставляється нижній, ліричний образ людськості, людського кохання?”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Шевченко Т. Г. Повне зібр. творів: У 6 т. — К., 1964. — Т. 4. — С. 287—288.

<sup>2</sup> Козицький П. О. Тарас Шевченко і музична культура. — К., 1959. — С. 18.

У статтях про музикальність Шевченкової поезії О. Цалай-Якименко доходить висновку про те, що “розвиток образів у поезії “Заповіт” іде не тільки в смислово-логічному, а й у чисто інтонаційному плані”, викликаючи чіткі аналогії з сонатною формою у музиці<sup>1</sup>. Дослідниця виділяє дві темброво-емоційні сфери, пов’язані зі смисловою, поняттєвою стороною слів, фраз, словосполучень, цілих словесних побудов, і тонко простежує рух образно-звукової композиції, переконливо показуючи проникнення до Шевченкової поетики специфічно музичних елементів.

Близький за схемою розгортання до сонатної форми сюжетний рух спостерігаємо і в поемі “Кавказ”<sup>2</sup>. Проте класична сонатна організація у цьому творі Шевченка трансформована в дусі тенденцій романтичного напрямку сучасної поетові музики<sup>3</sup>, а також ускладнена елементами, характерними для українських національних музичних структур. Слід ще раз наголосити, що, проводячи аналогії між побудовою літературних та музичних творів, маємо на увазі лише найзагальніші принципи тематичного розвитку в них, пам’ятаючи про специфічні властивості й можливості кожного з мистецтв. Разом з тим, спираючись у своєму аналізі літературної і музичної композиції — точніше — її верхнього шару — на певну спільність у смислово-наповненні терміну “тема” в літературознавстві та музикознавстві, потрібно ясно усвідомлювати також і ті істотні відміни, пов’язані з матеріалом музики та літератури, які містяться в поняттях “тема музичного твору” і “тема літературного твору”. “Тема” в літературі означає коло життєвих явищ або провідних мотивів (думок і образів) у творі, “тема” ж у музи-

<sup>1</sup> Цалай-Якименко О. С. Музикальність Шевченкової поезії // Народна творчість і етнографія. — 1963. — № 2. — С. 32.

<sup>2</sup> Співвідношення настроїв, характерне для чотиричастинного симфонічного циклу, побачив у перших чотирьох відтинках “Кавказу” С. Людкевич, який створив на їх основі однойменну кантату-симфонію.

<sup>3</sup> Романтичний тип сонатної форми, на думку Н. Горюхіної, ближчий, ніж класичний тип, до українського національного музичного мислення (див.: Горюхина Н. А. Еволюція сонатної форми. — С. 281).

ці — це побудова, що є основою твору або його частини. “Це музична думка, яка має провідне образно-виражальне значення для твору або його частини, що, по-перше, структурно оформлюється, по-друге, індивідуалізована і, по-третє, розвивається”<sup>1</sup>, — так, спираючись на праці відомих теоретиків музики Л. Мазеля, В. Цукермана, Ю. Тюліна, визначає музичну тему О. Чигарева.

Зрозуміло, що при створенні аналога музичної композиції засобами літератури обов’язково постає питання про способи літературного втілення музичної теми. В ліриці музичні теми, їх співвідношення та розгортання можуть бути певною мірою відтворені взаємодією образно-стилістичних комплексів, що передають сюжетно-тематичний розвиток твору. Саме такий спосіб відтворення сонатної форми бачимо у “Кавказі”.

Як і в сонатній формі, сюжетний рух поеми “Кавказ” проходить п’ять етапів, поділяючи таким чином твір на п’ять композиційних частин: перша частина (рядки 1–18) — відповідає вступу, друга (рядки 19–64) — експозиція, третя частина (рядки 65–127) — розробка, четверта (рядки 128–155) — реприза, п’ята, заключна частина (від рядка 156 і до кінця поеми) — кода. Характер тематичного розгортання в середині кожної частини й усього твору в цілому, спосіб зв’язку і співвідношення частин між собою принципово наближуються до сонатної схеми. Подібно до розділів сонатної форми у романтиків (Шуберт, Шуман, улюблений Шевченком Шопен, Ліст), композиційні частини поеми відокремлено. Кожна з них є монологом, у більшості випадків зверненням до одного або по черзі до кількох адресатів, кінець композиційної частини збігається з кінцем монологу. Частини розділено інтервалами, поставленими в тексті поеми Шевченком, також характером образності й стилістично — чергуванням різних форм власне авторського монологу, зміною тональності, інтонації, віршового розміру. В основі композиції “Кавказу” лежить типове для сонатної форми контрастування двох тем, які в

<sup>1</sup> Чигарева Е. О связях музыкальной темы с гармонической и композиционной структурой музыкального произведения в целом // Проблемы музыкальной науки: Сб. ст. — Вып. 2. — М., 1973. — С. 48.

узагальненому вигляді можуть бути сформульовані так: викриття соціально-політичної системи самодержавства в зв'язку з війною царизму на Кавказі — головна тема, утвердження нескореності народу, прославлення борців за волю — супровідна<sup>1</sup> тема. Висунення і даліше перетворення головної та супровідної тем, що спираються на єдність і протиставлення — так схематично можна зобразити змістову основу композиційного руху в поемі — становлять визначальні моменти типології тематичного розвитку сонатної форми.

Розглянемо основні моменти композиції “Кавказу” як структури словесно-музичної.

Провідні теми поеми, відповідно до сонатного принципу, Шевченко розгортає в експозиції — другій композиційній частині, однак, як і в багатьох літературних та музичних творах, в узагальненому вигляді вони закладені й у вступі. Одна з найпоширеніших функцій вступу — в стислому, концентрованому вигляді сформулювати центральну ідею твору — здійснюється в “Кавказі” за допомогою символічного образу Прометея та його ката орла. Образи *Прометея*, *Кавказу* — “гір, засіяних горем”, *серця*, яке “знову оживає і сміється знову”, *душі нашої* та *волі*, що не вмирають, *слова живого* — з одного боку, *орла*, *крові*, *неситого*<sup>2</sup> — з другого, — підготовлюють наступне введення головної і супровідної тем. Деякі з цих образів — лейтмотивні. Як лейттему — структуру закінченої думки-періоду, що повторюється і конкретизується в процесі дальшого розвитку, можна розглядати двовірш, яким починається поема:

За горами гори, хмарою повіті,  
Засіяні горем, кровію політі.

Цей епічний акорд, що нагадує монументальні вступи епіко-романтичних симфоній, дає підстави для розмови про

<sup>1</sup> Термін “супровідна” тема вживається нами за аналогією до музичного терміну “побічна”, друга партія в тому самому значенні.

<sup>2</sup> Образ “неситого” — Миколи І — деталь, яка проектує подану у вступі узагальнену модель соціальних відносин тоталітарного суспільства в конкретний план сучасної Шевченкові епохи.

вплив на образно-стилістичний лад вступу “Кавказу” етики думного епосу з характерним для неї поєднанням експресивності переживання та узагальненості й об'єктивності розповіді, вплив, що, на думку музикознавців, виразно простежується в сонатній формі деяких українських композиторів<sup>1</sup>.

Один із способів поєднання мотивів у вступі — типове для лірики варіювання образів, що розгортаються в емоційній ряди. В цьому випадку йдеться про нанизування словосполучень у плані посилення ознаки, що відбувається на основі дієслівного ряду:

І неситий не виоре  
На дні моря поле.  
Не скує душі живої  
І слова живого.  
Не понесе слави Бога,  
Великого Бога.

Цей композиційний засіб, різні види якого широко вживаються Шевченком і в наступних розділах поеми, не так розвиває чи продовжує дію, як градаційно посилює й емоційно відтінює її. За функціональними ознаками він близький до варіативного методу викладу тематизму, характерного для романтичної сонатної форми.

Вже йшлося про загальні структурні особливості поеми “Кавказ”, які дають підстави бачити в її композиції зв'язок з романтичною модифікацією сонатної схеми. Як і в багатьох творах композиторів-романтиків, вступ “Кавказу” містить у собі значення препозиційності і разом з тим великою мірою “емансипується”, становлячи самостійний сюжетний епізод<sup>2</sup>. Змістова відокремленість вступного розділу підтверджується його стилістичною композицією: початкові 18 рядків — безадресний монолог неозначеного власне автора, який змінюється у наступних розділах “Кав-

<sup>1</sup> Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. — С. 283—295.

<sup>2</sup> Про особливості вступу в романтичній сонатній формі див.: Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. — С. 106—144; Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. — М., 1982. — С. 131—150.



казу” зверненими монологами особового власне автора і ліричного героя. Перехід від стримуваної ліричності вступу до напруженої, драматичної тональності експозиції з її багатством емоційних тонів, де звеличення межує з іронією та викриттям, відбувається, як і при інших переходах до нової композиційної частини в “Кавказі”, за аналогією до законів музичної композиції. “Відповідно до законів музичної композиції дві однопланові ліричні мелодії у великій формі не можуть іти одна за одною: від цього втратила б її рельєфність і кінець кінцем музична драматургія”<sup>1</sup>.

Одним з найцікавіших моментів композиції “Кавказу” як побудови словесно-музичної є організація головної партії з її складним групуванням мотивів, на чому, безперечно, відбилися особливості світобачення Шевченка, а саме — неоднозначність його ставлення до релігії, що, зокрема, виявилася в розмежуванні Бога як втілення правди і любові (йдеться переважно про живого Бога — Христа) та православної церкви — носія офіційної імперської ідеології, що освячувала загарбницьку політику царизму. В експозиції головну партію — викриття соціально-політичних та ідеологічних підвалин російського самодержавства — поділено на дві частини. Перша частина — від рядків “Не нам на прою з тобою стати” — власне авторський монолог, звернений до Бога, — вводить до поеми тему релігії; друга частина, що починається лейттемою “За горами гори, хмарами повиті,” — безадресний монолог власне автора, в якому розробляється мотив викриття російського імперіалізму. Двочастинність головної партії оформлено також графічно, зміною пануючого емоційного тону (урочистого, звеличувального на гнівно-саркастичний), віршової інтонації (ораторської на розмовну), метричною варіацією.

Відповідно до принципів класичної сонатної форми тема, що починає експозицію, у цьому випадку — тема релігії є центральною у творі. Її рух є однією з головних пружин розгортання сюжету. Ця закономірність сонатної форми чітко проявляється в “Кавказі”. Етапи еволюції, які проходить тема Бога та офіційної церкви щодо теми викриття

<sup>1</sup>Тюлин Ю. Н. О программности в произведениях Шопена. — М., 1968. — С. 41.

царизму — другої теми головної партії, поданої статично, відбивають процес усвідомлення поетом офіційної релігії як прислужниці імперіалізму. Розвиток теми релігії в цілому відповідає логіці сонатної схеми. В експозиції поет, хоч і докоряє Богові за несправедливість, що чиниться на землі, але разом з тим і підносить ту, за висловом самого Шевченка, “ідею добра и чистоты”, яка так приваблювала його у християнстві<sup>1</sup>. В зв'язку з цим відповідний фрагмент поеми “Встане правда! встане воля!” і т.д. образно й стилістично (висока громадянська лексика, урочистий тон, ораторська інтонація, що спирається на правильний 14-складовий вірш, чіткий ритм риторичних окликів тощо) наближається до супровідної, позитивної теми “Кавказу” — уславлення борців за свободу (рядки “І вам слава, сині гори” і т. д.). У наступних композиційних розділах — розробці та репрізі — антицерковна й антисамодержавна теми зливаються в одну. Показово, що й в експозиції до образно-стилістичного комплексу теми релігії, що реалізуються на основі мотиву Бога, ввійшли лейтмотивні образи кров (“кровавий піт”, “кроваві ріки”), сльози, пов'язані з викривальною темою поеми, які в наступній композиційній частині цього ж розділу розвиваються у побудований на градації гіперболізований образ *кривавого моря сліз* — уособлення страждань поневоленого народу, варіюються і в дальших розділах “Кавказу”. Звернімо увагу ще раз на типовість наскрізного розгортання образу для музичного твору, що є однією з обов'язкових умов його цілісності.

Своєрідно організована в “Кавказі” й супровідна партія (рядки 56–64). В експозиції її побудова і зміст з усією його узагальненістю відповідають класичній сонатній формі. Супровідна партія протистоїть попередньому розвитку тематично й стилістично: від дискредитації самодержав-

<sup>1</sup>І. Дзюба подав дуже точне тлумачення цього фрагменту поеми: “Тут бачимо, як людська думка, пристрасть і совість мучаться серед протистояння двох неможливостей: неможливості змиритися з реальністю Божого світу і неможливості вийти з цієї реальності поза Богом, без Його “духу живого” (“Застукали сердешну волю...” Шевченків “Кавказ” на тлі непроминального минулого // Дзюба І. Між культурою і політикою. — К., 1998. — С. 334).

ства Шевченко переходить тут до прославлення “лицарів великих”, змінюються образні ряди, діалогізований власне авторський монолог перебудовується на одноголосий, на зміну їдкому сарказмові приходить героїчна патетика, чотиристопному ямбові — 14-складовий вірш. Слово “слава”, винесене в окремий рядок, роз’єднує головну і супровідну теми графічно. В шевченкознавчих працях уже зверталася увага на тонкий стилістичний хід, яким супроводжується у цій частині поеми перехід до теми прославлення борців за свободу — йдеться про повторення в обох партіях у різних стилістичних контекстах слова “слава”<sup>1</sup>. У світлі законів музичної структури композиційний стик на слові “слава” можна розглядати як характерний для сонатної форми момент переключення.

Якщо функція експозиції — демонстрація тем та їх співвідношень, зав’язка дії, то завдання розробки — розвиток і деталізація окресленого в попередніх розділах конфлікту. Наступний, графічно відокремлений відтинок тексту “Кавказу” (рядки 65–127) і функціонально, і формально загалом може розглядатися як аналог середнього розділу сонатної композиції. Його зміст — різнобічна дискредитація суспільного ладу Російської імперії, в процесі якої церкву представлено як служницю тоталітарної держави, знаряддя ошукування народних мас, а серед них і народів Кавказу, отже, обидві головні партії — антицерковна та антисамодержавна — виступають як єдина тема.

Як і в музичному творі, ця частина поеми явно поділяється на кілька сюжетних епізодів — хвиль розробки, що в різних аспектах розкривають головну тему твору. Основний принцип розвитку — варіювання тем. На його основі утворюється масштабне нашарування образів та ситуацій, які постали внаслідок асоціативного ходу авторської думки і підпорядковані художній ідеї. Причому ліричний сюжет поглинає досить відчутний епічний елемент (зокрема в епізоді, де іронічно переказується біблійна легенда), питома вага якого в цьому композиційному розділі більша, ніж в інших розділах поеми.

Перехід од експозиції до розробки здійснюється в рамках власне авторського монологу, який знову стає багато-

<sup>1</sup>Івакін Ю. О. Сатира Шевченка. — С. 133—134.

голосим (як і в фрагменті “Отам-то милостивії ми”). Адресат — горці, той самий, що й в попередньому композиційному відтинку поеми. Проте змінюється об’єкт, а з ним і емоційний характер вислову. Сатиричне осміяння російського імперіалізму Шевченко будує на широкому введенні “чужої мови”, формально пов’язаної з самодержавним “ми” й іронічно переказаної власне автором. Гнучкість строфічно неупорядкованого чотиристопного ямба, в якому так природно вміщуються різні стилістичні плани, багатство розмовних відтінків, численні сатиричні формули й афоризми, якнайкраще відповідає викривальній функції. Однотипно побудовані фази розробки (на протиставленні, скрізь зафіксованому займенниками “ви”, “твое”, “ваше” — “ми” та похідними від них формами) в кінці розділу переходять у надзвичайно напружену кульмінацію (рядки “По закону апостола” і т. д.) — інвективу, звернену до правлячого класу Російської імперії, яка відокремлюється за допомогою того ж комплексу стилістичних засобів, що й у попередніх випадках. Така певною мірою відособлена кінцева частина розробки — дуже частий елемент музичної композиції.

Зв’язок із законами організації останнього з основних розділів сонатної форми — репризи, композиційної частини, що поєднує в собі функції повторення, повернення на новому етапі до вже знайомої ситуації і завершення, підсумку, узагальнення, можна простежити в побудові наступного графічно виділеного фрагмента “Кавказу” (рядки 128–155). Власне авторський монолог, звернений до Христа, викривальний пафос якого проступає в тексті не відразу (він спрямовується проти церкви як опори самодержавництва), урочиста лексика, лейтмотивні образи кров (слово “кров” багаторазово повторюється й через звукову будову вірша: “За кражу, за войну, за кров, / Щоб братню кров пролити, просять / І потім в дар тобі приносять / З пожару вкрадений покров!”), правда, сині гори повертають нас до експозиції. Відповідно до вимог класичної сонатної схеми в тій же послідовності, що й в експозиції, однак уже в одній тональності подаються обидві теми головної партії — антицерковна та антисамодержавна. Проте супровідна партія — уславлення борців за свободу — практично випадає (як, до речі, й в розробці), що трапляється в роман-

тичних модифікаціях сонатної форми. Вона промайне об-разом “сині гори” лише в кульмінації зверненого до горців останнього монологу власне автора, що є продовженням монологу від імені самодержавного “ми” в розробці. Відсутність оптимістичної теми в репризі деяких творів Шопена (сонати b-moll, балади № 4), композитора, музикою якого Шевченко так захоплювався, називаючи своїм “улюбленцем”<sup>1</sup>, на думку музикознавців, дає підстави трактувати їх зміст як особливо трагедійний<sup>2</sup>. Трагічним акордом

Все покажем! тільки дайте  
Себе в руки взяти.  
Як і тюрми муровати,  
Кайдани кувати,  
Як і носити!.. і як плести  
Кнути узловати —  
Всьому навчим; тільки дайте  
Свої сині гори  
Остатні... бо вже взяли  
І поле і море

завершує й Шевченко свої роздуми про події на Кавказі. Сюжет твору розгортається від загального до часткового — від образу Прометей, що символізує непереможність народу, який захищає свою волю, до війни Росії на Кавказі, кінець якої поет передбачав. Саме з усвідомленням Шевченком приреченості на той час боротьби кавказців проти Російської імперії й пов’язана відсутність наприкінці поеми позитивної теми.

Типове для коди — заключного розділу музичного твору — значення доповнення і завершення має остання композиційна частина “Кавказу” — монолог, звернений до Якова де Бальмена, що вводить до поеми нові теми — де Бальмена та самого поета. Тут вперше у творі слово забирає ліричний герой, щоб, переключивши виклад в інтимно-ліричний план, висловити скорботу за загиблим другом, чия “добра кров” влилася в “кроваві ріки”, проліті царизмом. У зв’язку

<sup>1</sup> Шевченко Т. Г. Повне збір. творів: У 6 т. — К., 1964. — Т. 5. Щоденник. — С. 176.

<sup>2</sup> Див.: Тюлин Ю. Н. О програмности в произведениях Шопена. — С. 38—39; Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. — С. 115—120.

зі зміною в середині розділу об’єкта медитації кода в поемі двочастинна. Як і інші розділи композиції, її відокремлено від попереднього тексту графічно, а також протиставлено йому тематично і стилістично. Крім уже відзначеної перебудови у системі “суб’єкт — об’єкт — адресат”, вкажемо на тональну, інтонаційну, метричні варіації. Нові у творі елегійна тональність та наспівний тип інтонації зберігаються протягом усього останнього розділу, 12-11-складовий вірш замінюється 14-складником відповідно до переходу до нового об’єкта роздуму. Завдяки своїм структурним особливостям завершального розділу, а також завдяки оптимістичним нотам у темі ліричного героя кода дещо пом’якшує драматизм звучання попередньої частини “Кавказу”.

Оптимістичні ноти ми бачимо не тільки в утвердженні незламності ліричного героя, сповненого скорботи і водночас прагнення “сіяти” свої “думи”, “люте горе”, а й в мотиві пророцтва загибелі існуючого ладу, наявному в підтексті останньої частини завдяки рамочним моментам у побудові твору. Йдеться про змістові й стилістичні відповідності між посвятою “Искреннему моему Якову де Бальмену” й епіграфом — фрагментом 1-го вірша 9-ї глави книги пророка Ієремії з Біблії “Кто даст главе моей воду, И очесем моим источник слез, И плачуся и день и ночь о побиенных...” — з одного боку, та заключним розділом (“І тебе загнали, мій друже єдиний” і т. д.) — з другого. Відчуття кільцевого руху створюється, насамперед, повторним зверненням до де Бальмена, ім’я якого згадано в “Кавказі” лише двічі, в посвяті та завершальній частині, спільністю головного мотиву — скорбота за загиблими — епіграфа й кінцевого розділу, а також близькістю їхньої стилістичної організації (ліричний герой як суб’єкт вислову виступає тільки в цих відтинках, основна тональність — лірико-патетична). Функція такого обрамлення — не тільки розвиток та доповнення теми, що в найзагальніших рисах заявлена епіграфом, а й проєкція вихідного моменту змісту на фінальну частину твору. Внаслідок цього набуває додаткової конкретизації громадянська позиція ліричного героя: реквієм де Бальмену сприймається в широкому контексті плачу “о побиенных” і разом з тим до теми поета на асоціативній основі вводиться залишений у підтексті мотив пророцтва загибелі існуючого суспільства, центральний у книзі

Іеремії, переключений, проте, попереднім викладом у нову, соціально-політичну площину. Зазначимо до того ж, що обрамлення — поширений композиційний засіб в інструментальній і вокальній музиці.

Відшукання структурних аналогій між творами різних видів мистецтва особливо цікаве тим, що підтверджує універсальність його найзагальніших законів, у тому числі загальний характер деяких законів побудови художнього твору. Воно може бути плідним і тоді, коли вдається пізнати особливості творчого мислення художника або розкрити в конкретному творі раніше невідомі деталі, що дозволяють по-новому висвітлити особливості його змісту. Дослідження композиції поеми Шевченка "Кавказ" як структури словесно-музичної відкриває такі можливості.

## І МЕРТВИМ, І ЖИВИМ...

"І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнє посланіє" — лірична поема-послання, написана у грудні 1845 р. (дата завершення — 14 грудня 1845 р., В'юнище). Чистовий автограф — у збірці "Три літа" (ІЛ, ф. 1, № 74, арк. 78—86 звор.). Уперше надруковано у збірці "Новые стихотворения Пушкина и Шевченки" (Лейпциг, 1859. — С. 24—34). Твір дуже вплинув на формування ідеології Кирило-Мефодіївського братства; кілька списків, знайдені у братчиків, опинилися у сідчій справі III Відділу й, поряд з іншими позацензурними творами, стали підставою жорстокого вироку Шевченкові.

Твір пов'язаний із добре знайомою Шевченкові традицією античного дружнього послання (Горацій, Овідій), романтичного російського послання (В. Жуковський, О. Пушкін, М. Лермонтов), з біблійною традицією — псалмів з мотивами Божої кари (їх саме в цей час переписував поет), есхатологічних пророцтв і, найбільшою мірою, біблійного апостольського послання-листа, звернутого до певної церковної громади. Це синкретичний жанр, який породив низку жанрів середньовічної літератури (в тому числі й української) — повчальних, апологетичних, агіографічних, полемічних тощо<sup>1</sup>. Спільні з апостолами риси твору Шевченка: епіграф з тексту першого послання Іоанна, розгорнутий титул (що виник у старій літературі з розгорнутого прологу листа), адресованість твору національному заголові, ораторський стиль, властивий ще грецькій риторичній, багатогранний "образ автора", який обертається до читача-слухача різними своїми "обличчями". У тексті відчутні й відгуки української полемічної літератури (послань І. Вишенського, "Треносу" М. Смотрицького), рефлексії української бурлескної літератури та жартівливого послання, інколи з елементом сатири (І. Котляревський, П. Гулак-

<sup>1</sup> Мончева Л. Н. Апостолическое письмо в становлении художественно-эстетической традиции средневековой литературы / ТОДРЛ. — Л., 1989. — Т. 42. — С. 188—199.

Артемівський), викривної оди (К. Пузина), громадянської поезії російського декабризму<sup>1</sup>. Хоча в назві твору фігурує “дружнє посланіє”, однак з цим традиційним жанром Шевченків твір має небагато спільного, оскільки літературне “дружнє послання” мало вузьку адресацію (другові чи ворогові), камерний або літературно-мистецький зміст, а гумористичні послання І. Котляревського, П. Гулака-Артемівського, — ще й простомовно-бурлескний стиль. Адресат послання — “земляки” — й нині тлумачиться по-різному: або тільки як освічене панство з претензіями на лібералізм та народолюбство (Ю. Івакін), або як увесь народ (сучасна публіцистика). З тексту твору випливає, що першому адресований епіграф і переважна частина тексту; заголовок же та два останні рядки звернені до всіх українців минулих, сучасних і майбутніх поколінь. Місце останньої адресації в тексті найвагомніше — нею текст обрамлений і таким чином розімкнутий до найширшого сучасного адресата і до так званого нададресата (М. Бахтін) — майбутніх поколінь. Перший же, внутрішній адресат є водночас предметом зображення, сатиричного викриття, погрозового пророцтва й усовіщальних закликів схаменутися й обійняти “найменшого брата” — простолод.

Головний соціальний конфлікт часу — опозиція пани / люди реалізується в поемі шляхом зіткнення двох образних рядів. З одного боку — “люд, потомлений” тяжкою підневільною працею, спадкоємець “тяжкої слави” своїх батьків і дідів — “вольних козаків”, “мучеників”, які “начиняли” своїми “вольними трупами, окраденими трупами” високі могили і яких розпинали за волю. Їм протистоять пани-кріпосники, що “людей запрягають / В тяжкі яра”, “Орють лихо, / Лихом засівають”, “деруть шкуру”, “кайданами міняються, / Правдою торгують, / І Господа зневажають”, вчать своїх дітей — нове шляхетське покоління, — що “вони... / На те тільки, щоб панувать...”, втрачають людську подобу — “сквернять багном” свій “образ Божий”, розпинають “гірше ляха” свою матір Україну. Конфлікт сягає глибоко в історію: обидва стани мали “славних прадідів великих”, які поклали свої голови за волю України; а “погані правнуки” — колишня гетьманська старшина, а нині — малоросійські дво-

<sup>1</sup> Івакін Ю. О. Сатира Шевченка. — К., 1959. — С. 177—181.

ряни-кріпосники — перетворили таких же козачих правнуків на підневільних “незрящих гречкосіїв”. І серед дідів були й лицарі волі, і зажерливі грабіжники, які привласнювали все, окрім хіба що Дніпра із його “святими горами”. І доля батьків була різною: одних порозпинали й поклали в могили, та їх “вольні трупи” окрали інші батьки — зрадники України; саме ці останні — “Раби, подножки, грязь Москви, / Варшавське сміття”, їм лише сором за національну зраду. Але і селяни, й панство є синами “нещасної України”, отже, братами, хоча й ворогами. Їх образи характеризуються опозиціями: люди/нелюди, діти юродиві; немудрі, незрячі, невчене око / премудрі; люди заковані / пани “кайданами міняються”; “окрадені трупи” козацькі / “дідами крадене добро” у панів; земля, напоєна козацькою кров’ю, / “аби добра була для городу” панам; людям — чиста, широка, вольна земля / на якій пани — “смердячий гній”. Сатиричний образ сучасної поетові більшості національної “еліти” розкритий всебічно: з боку соціального — це кріпосники, володарі закутих ними людей, з боку морального — вони лицеміри, які чваняться своїм неправедним родом, чужою народним потребам закордонною освітою (без знання власної історії, культури, мови), які фальшиво проголошують гучні ідеї “братерства братнього”, соціального прогресу (“современных огней”), при цьому тяжко визискуючи кріпаків. Тут актуальними виступають опозиції: своя хата/чуже поле; своя/чужа — і “правда, / І сила, і воля”. Поет твердо вірить, що тільки у вільній, незалежній Україні можливі соціальна справедливість і національна культура.

Переконаний у дієвості поетичного слова, автор намагається змусити одних “земляків” чесно оцінити себе й усвідомити своє національне, соціальне й культурне призначення як справді національної еліти, яка зобов’язана дбати про добро всієї нації; він прагне усовістити їх і спонукати змінити власну соціальну практику. Терпіння народу не безмежне, застерігає поет, і на захист людей у кривавому апокаліпсисі встане сама земля України, “І Дніпро, і гори”.

Однак реалістична контрастність образних характеристик цих основних соціальних сил заперечує жадану можливість соціального примирення: поет, власне, так і не знаходить в “оскверненому багном” підлоти й зради панському “образі” ані Божої, ані людяної рисочки. І тільки могутня

сила поетової пристрасті долає антагонізм і пробуджує надію на перемогу людяності, братолюбства.

Саме “образ автора” виступає сполучною ланкою між непримиренними соціальними силами, знімаючи опозицію на вищому рівні художнього змісту. Цей образ неоднозначний: “автор” обертається до читача обличчям то юродивого — печальника за людей (“Тільки я, мов окаянний, / І день і ніч плачу / На розпуттях велелюдних”)<sup>1</sup>, то пророка (“Схаменіться! будьте люди, / Бо лихо вам буде”), то апостола-проповідника (“І чужому научайтесь”), то сатирика-полеміста (“Якби ви вчилися так, як треба”), загалом — поета-громадянина, патріота, чиє серце розтяла розколина, яка зруйнувала націю. Кожна з іпостасей “автора” творить емоційний ореол скорботи, прокляття, інвективи, апокаліптичної погрози, іронії та сарказму, любові й надії. Інтонаційні теми, якими огорнені образи “автора”, “людей”, “панства”, утворюють тональну “партитуру” (Л. Тимофеев) цієї ліричної поеми. У тексті композиційно вирізняються декілька частин, у кожній з яких ліричний сюжет збагачується новою темою.

I. Епіграф має розкрити головну ідею твору: “Аще кто речет, яко люблю Бога, а брата свого ненавидит, ложь есть” (Соборное послание Іоанна. Глава 4, с[тих]20).

II. Експозиція, або теза, через зіставлення поетичних мотивів концентровано подає зерно ліричного сюжету (рядки 1—32). За жанровою структурою вона нагадує псалом, зокрема 81-й, переспіваний поетом незадовго до цього, в першій декаді грудня 1845 р. Обидва тексти в експозиційних частинах мають образ того, хто оскаржує і звинувачує “земних владик”, це — Бог, “небесний владика” (у псалмі), юродивий поет (у посланні). Далі йде оскарження — звернений перелік провин — у псалмі, описовий перелік провин — у посланні:

#### 81 псалом

“Доколи будете стяжати  
І кров невинну розливать  
Людей убогих? а багатим  
Судом лукавим помагать?”

#### “Посланіє”

Кайданами міняються,  
Правдою торгують.  
І Господа зневажають,  
Людей запрягають  
В тяжкі ярма. Орють лихо,  
Лихом засівають...

<sup>1</sup> Пор.: “А я, юродивий, на твоїх руїнах / Марно сльози трачу” (“Чигрине, Чигрине...”, 1844).

Наступний фрагмент експозиції в обох текстах — закликає до можновладцям:

Вдові убогій допоможіте,	Схаменіться...
Не осудіте сироти	Подивіться...
І виведіть із тісноти	Полюбіте...
На волю тихих, заступіте	Розкуйтеся, братайтеся...
Од рук неситих.	Не шукайте, не питайте...

В обох творах, але у псалмі — наприкінці, а в експозиції послання — всередині — виникає мотив суду й карі над неправедними:

Встань же, Боже, суди землю	А що вродить? побачите,
І судей лукавих.	Які будуть жнива!

Завершення — кода псалма й кода експозиції послання збігаються за смыслом і текстуально:

На всім світі твоя правда.	В своїй хаті своя й правда,
І воля, і слава.	І сила, і воля.

Пророчої урочистості обом текстам надає біблійна лексика, а також ампліфікація “епічного” сполучника “і”, властивого біблійному дискурсу. В експозиції репрезентовані обидві теми послання — головна, викривально-погрозлива, й супровідна (заклик до соціального примирення заради відродження нації). Обидві теми контрастно чергуються і взаємодіють у ліричному сюжеті послання. Вони набувають розвитку й деталізації (а разом з ними й образи збірних персонажів-антагоністів у опозиції люди/пани у третій частині (рядки 33—217).

III. У розробці ліричний сюжет напливає двома подібно структурованими емоційними хвилями (рядки 33—90, 91—193); у кожній з них чергуються звернені до внутрішнього сатиричного адресата: інвектива (“Нема на світі України”, рядки 33—54; “Якби ви вчилися так, як треба”, рядки 91—148), картання (“Ох, якби те сталось...”, рядки 55—62; “Подивіться лишень добре”, рядки 149—189), осторога, чи закликає, чи підсумок (“Схаменіться! будьте люди”, рядки 63—90; “Так от як кров свою лили”, рядки 190—193). Піднесена заклична інтонація з 33-го рядка, тобто з початку розробки ліричного сюжету, змінюється гнівною інвективою з елементами бурлеску, а стрункий хід ораторського 14-складника — важкою ходою говірного чотири-

стопного ямба з посиленою динамікою й збільшеною кількістю пауз, складними синтаксичними конструкціями, які не збігаються з ритмічним членуванням; з ампліфікацією присудків, сполучників, частими інверсіями. Великої емоційної сили осуду поет досягає за допомогою так званих синонімічних варіацій (В. Жирмунський) — по-різному лексично оформлених висловів на означення того ж змісту, а також тавтологій та повторів (“доброго добра”, “добра святого”, “братерства братнього”; “Воли! воли!; “несли, несли... і принесли”; “великих слів велику силу”). За допомогою протиставних конструкцій та бурлескної лексики виражено невідповідність вчинків пишномовним гаслам: “кричите... і хилитесь... і знову шкуру дерете... і претесь знову”. Образність фрагмента з темою перестороги (рядки 63–90) майже цілком побудована на старокнижній традиції зображення біблійного апокаліптичного суду: “Настане суд, заговорять / І Дніпро, І гори! / І потече сторіками / Кров у сине море / Дітей ваших...” (невдовзі цей мотив з’явиться і в “Заповіті”). Образність Біблії — в основі метафоричного перифраза (“образ Божий / багом не скверните”) та антитези “і премудрих / Немудрі одурять”.

Друга хвиля сюжету переводить пророцтво у сатирико-полемічну тональність (рядки 91–193). Ця частина починається розмовним чотиристопним ямбом із складним синтаксисом, з темпоритмом, уповільненим завдяки спондеям і паузам. У 100–101 рядках запитання й саркастична відповідь особливо акцентуються внаслідок поділу рядка на дві репліки з перебивкою ритму:

“Що ж ти такеє?”

“Нехай скаже

Німець. Ми не знаєм”.

4-стопний ямб змінюється легкою скоромовкою говірного 14-складника, який адекватно передає пародійно-полемічний діалогізований монолог особового “власне автора”: тут автор умовно цитує спершу “вченого” земляка, тоді — мудрого навчителя-“німця” (“німцями”, за словом М. Гоголя, на Вкраїні тоді називали кожного іноземця), пародіює ймовірну відповідь лжевчених “земляків” та глузливо коментує її. Іронічно звучать пародійно переос-

мислені патетичні й пишномовні фрази, де безпідставно й безвідповідально романтизується історія України, яка насправді є національною трагедією (“І гармонія, і сила...”).<sup>1</sup> Виділена завдяки 4-стопному ямбу авторська відповідь-інвектива б’є помахами шаблі (рядки 161–169).

Наступний полемізований монолог “автор” будує, відповідаючи на пародійно цитовану репліку істориків-романтиків: “Може, чванитесь, що братство / Віру заступило... — Правда!.. правда, наїдались...; / А чванитесь, що ми Польщу... — Польща впала, / Та й вас роздавила!” Кожна пара цих реплік і відповідей становить саркастичний вислів, який має два семантичні плани — інакомовний та його розшифровку, чим створюється невідпорний сатиричний ефект (рядки 170–189). Рядки 190–193 — власне авторський підсумок другої хвилі розробки ліричного сюжету.

IV. Четверта частина (зі 194 рядка) інтегрує всі ліричні теми послання: вона містить проповідницький монолог “власне автора”, в якому є елемент полеміки, яка провадиться в інший спосіб — за допомогою так званої інкрустованої чужої мови, включеної у непряму мову негативного персонажа — офіційних публіцистів, з їх демагогічною фразеологією: “просвітити сучасними огнями”, “повісти за віком”, причому ця демагогія залишає неторканою сутність соціального зла — кріпацтво. Далі йде повторення мотивів та підсумок (“Не дуріте самі себе...” — рядки 218–229); відтак звернений до “земляків” монолог переводиться в план інтроспекції, властивий ліричному героєві: “Я ридаю, як згадаю / Діла незабуті / Дідів наших. Тяжкі

<sup>1</sup> Як зауважив Є. Кирилук (Тарас Шевченко: Біографія. — К., 1984. — С.148), тут могла йти мова про пролог до романтично-історичного роману Пантелеймона Куліша “Михайло Чарнышенко или Малороссия восемьдесят лет назад” (1842): “...вспомните дивную историю Малороссии, эту поэму-историю, которая как героическая песня легла на скрижалих мира, — и вы не можете не призадуматься над судьбою этого необыкновенного народа, который явился чудесным образом... блеснул необычайным блеском славы, дал знать о себе целому свету, но недостало в нем сил для его кипучей жизни, и он склонил голову преждевременно; он исчез, как сверхъестественный призрак, почти перед нашими глазами” (Сочинение и письма П. А. Кулиша. — К., 1910. — Т. 5. — С. 90).

діла! / Якби їх забути, / Я оддав би веселого / Віку половину". Міцна злютованість у поета особистого й громадського ще й ще раз виявляється в легких, непомітних змінах суб'єкта викладу — від узагальнюючого власне авторського монологу до рефлексії ліричного героя-поета й знову до власне авторського підсумку ("Отака-то наша слава" — рядки 230—245).

V. Пристрасне прагнення поета до відродження України, ясне невичірне світло його надії втілене в п'ятій частині твору — завершенні, де концентрується смисл твору: "Обніміте ж, брати мої, / Найменшого брата — Нехай мати усміхнеться, / Заплакана мати..." (рядки 246—261). Могутня потуга любові до України здолала узгодити непримиренні соціальні сили й закінчити послання гармонійним акордом надії.

Послання "І мертвим, і живим..." було сприйнято українською інтелігенцією як програма громадсько-політичної діяльності суспільства, як свого роду другий заповіт поета. Завдяки широкій адресації та змістовій багатопроBLEMності твір інтерпретувався відповідно до суспільно-політичної позиції критиків, які представляли ідейно відмінні групи інтелігенції. Однак і радикали, й ліберали останніх десятиліть минулого століття зійшлися на уявленні про два періоди в ставленні поета до рідної історії — раннього, коли він начебто ідеалізував козацтво й гетьманщину, й зрілого, коли він їх розвінчав (О. Огоновський, І. Кокорудз, М. Драгоманов, І. Франко); пізніше до них приєдналася і радянська критика (І. Айзеншток, Є. Кирилюк та ін.); але ще у 30-х роках цю версію аргументовано заперечив С. Смаль-Стоцький. Нині цей спрощений погляд на історіософію Шевченка відкинуто — ані судильної ідеалізації, ані судильного розвінчання у творах поета не знаходимо, а було постійне поглиблення осмислення козацької доби, яка оберталася до поета і своєю справді героїчною історією, і неоднаковими — чи саможертвними, чи зрадницько-сервілістичними стосовно поневолювачів — ролями різних представників козацької старшини, які й діставали відповідну поетову оцінку. Значно вплинув на світогляд тогочасної інтелігенції заклик поета до відродження рідної культури, освіти, нації як такої шляхом усунення соціального визиску та об'єднання прогресивних сил нації заради її незалежності й вільного розвитку.

Новітня проблемна критика поділилася на два великі річища: радянське шевченкознавство акцентувало на непримиренності соціального антагонізму, а зарубіжне — на національно-визвольному аспекті проблематики, приймаючи, природно, гострий антикріпосницький пафос твору. Від Г. Костельника йде провіденційно-християнське тлумачення поеми (Л. Білецький, Є. Сверстюк, Б. Завадка, Л. Пахаренко). Естетичні аспекти твору в різний час порушували О. Огоновський, І. Кокорудз, П. Приходько, Ю. Івакін, В. Смілянська. Найменш переконливими виявилися численні пошуки конкретних прототипів низки сатиричних образів твору, що в принципі звужувало смислове поле образних узагальнень. Послання спричинило злам у світогляді української інтелігенції й стало могутнім чинником становлення національної свідомості українського народу.





## СОН

“Сон” (“Гори мої високії...”) — лірична поема історіософського змісту, написана орієнтовно між кінцем червня — груднем 1847 р. в Орській фортеці. Основний текст — єдиний повний автограф у “Малій книжці” (ІА, ф. 1, № 71, с. 97—103). Поема вперше надрукована за “Малою книжкою” у виданнях: “Кобзарь Тараса Шевченка” (СПб., 1867) та “Поезії Тараса Шевченка” (Л., 1867) (з пропуском в обох випадках рядків 81—91). Твір є суто шевченківським жанровим різновидом великої ліричної форми, це синтез елегії, інвективи, ліричного опису — портрета, пейзажу, молитви. Ліричний сюжет побудовано на умовності — мотиві сну. До такого мотиву поет зазвичай вдавався для того, щоб набути вільного просторово-панорамного огляду (пор. “Сон — У всякого своя доля...”), або викликати з могил свідків та учасників давніх трагічних подій (“Буває, в неволі іноді згадаю...”), або подати власну візію майбутнього (“Сон — На панщині пшеницю жала...”, “І досі сниться: під горою...”). У творі розгорнуто всі три аспекти цього прийому.

Ліричний герой-поет уві сні опиняється на дніпровських берегах і бачить вікопомний, насичений історико-політичними асоціаціями пейзаж довкола Трахтемирівських гір та Переяслава, де відбувалися урочі для України події — від часів Київської Русі до Руїни. Тут згадано Виблу могилу із залишками, як тоді вважалося, укріплення часів Київської Русі, де, за переказами, що їх чув сам поет, мандруючи Україною за завданням Археографічної комісії, оборонялася й загинула легендарна княжна Домна<sup>1</sup>; і Трахтемирів, де раніше був козацький монастир, та занедбане “колись козацьке село” Монастирище, де за козащини існував запорозький монастир із шпиталем. Тут і Пере-

<sup>1</sup> Насправді це було не укріплення, а так званий майдан — залишок давнього кургану, розритого для добування селітри — складника пороху (Шовкопляс Г. М., Шовкопляс І. Г. За покликом серця. — К., 1990. — С. 23).

яслав та Суботів — епіцентри історичних катаклізмів української історії, метонімічно введені через образи “собору Мазепиного” (Вознесенського собору в Переяславі) та могили “батька Богдана” — високого кургану по дорозі на Золотоношу за сім верст від Переяслава, — місця й імена, які уособлюють трагічну помилку гетьмана Хмельницького, наслідком чого стала трьохсотлітня неволя України, а тоді й відчайдушну спробу гетьмана Мазепи з тої неволі вирватися. У децю ранішому творі — містерії “Великий льох” (1845) Іллінська церква в Богдановому Суботіві виступає символічною “домовиною України”; а в поемі “Сон” її аналогом є образ старої козацької церкви, подібної до мерця в домовині. Згадано й Трибратні могили понад кийвським шляхом, — пам’ятку козацької слави й символ волі; а відтак опосередковано й Київ, серце України. Не менш промовисті й назви річок — також свідків героїчної української історії: тут і Дніпро — “сивий наш козак”, і місце, де злилися “з Трубайлом Алта” — поле битви героя поеми “Тарасова ніч” Тараса Трясила (Федоровича) з військом С. Конецьпольського (1630 р.). У поемі згадано й Гетьманщину — і як Лівобережжя (Чернігівщину, Полтавщину) з його автономним сотенним устроєм, і як добу гетьманських чвар у 60—70-х роках XVII ст., що призвели до Руїни (“Недоуми! / Занапастили Божий рай!”).

Отже, за художнім топосом це — осереддя шевченківського національного міфу, його сакральний центр з символічними топонімами та іменами, що уособлюють злами історичної долі України, етапи її трагедії. Поет веде уяву читача від часів волі, оплаченої великою кров’ю, до сучасного занепаду. Поема відзначається колосальною концентрацією символічного змісту: національний міф постає у творі як опозиція славного минулого й похмурого сучасного, і цей контраст породжує емоційний сплеск великої сили, виражений у першій і третій частинах твору ліричним героєм-поетом, у другій — ліричним персонажем — старим козаком, поетичним двійником самого поета. Композиційно текст поділяється на три частини. У першій частині (рядки 1—60) скорбота ліричного героя викликана усвідомленням важкого контрасту краси природи й злиденного животіння серед неї міщан і селян — нащадків колись

вільних козаків. У пошуках призвідців історичної трагедії України поет палко звинувачує самі Трахтемирівські гори в тому, що вони віддали все “царям на грище”, але схаменувшись, благає в них, “найкращих в світі”, прощення й картає за національну зраду “гетьманів, усобників, ляхів поганих!”. У монолозі ліричного героя-поета змінюють один одного ліричний пейзаж, медитація на історичну тему, звернені до гір інвектива й благання, ліричний вилів любові до України. Відповідно змінюється й тональність — од суму до інвективи й клятви у вірності Україні — через зміну віршової інтонації: спершу — наспівної, з ритміко-синтаксичною симетрією, чергуванням 14-складового вірша з чотиристопним ямбом; з 31 рядка розвивається висхідна поетична інтонація, насичена риторичними фігурами, сягаючи вершини у 48–50 рядках і знижуючись до фінального акорду в 57–60 рядках.

Тональність початкового пейзажу — замріяно елегійна. Герой бачить уві сні куточок України, дорогий йому не лише своєю мальовничістю, а й славним історичним минулим. Настрій замишування передано лагідними епітетами у зверненому до гір описі (“високі”, “хороші”, “блакитні здалека”), порівнянням зі сфери любого поетові сільського побуту (“Хатки біленькі..., / Мов діти в білих сорочках / У піжмурки в яру гуляють”), метафоричною персоніфікацією ясної емоційної барви (“сивий наш козак / Дніпро з лугами виграє”). Антропоморфізований образ старої козацької церкви спершу спокійно співчутливий: “Козацька церква невеличка / Стоїть з похиленим хрестом. / Давно стоїть, виглядає / Запорожця з луку... / З Дніпром своїм розмовляє, / Розважає тугу” — в останніх словах уже з’являється тривожна нотка. Почуття безнадійності такого чекання ніби матеріалізується у “портрети” церкви-мерця: “Оболонками старими, / Мов мертвець очима / Зеленими, позирає / На світ з домовини”.

Апострофа “Може, чаєш оновлення?”, розвиваючи мотив людей, окрадених “лукавими панами”, та втраченої “козацької великої слави”, не потрібної панам, вмотивовує різку зміну тональності в наступному описі, де ліричний герой вже не милується красою Дніпрових гір, а вболіває над людськими злиднями: тут побутове порівняння звучить знижено (“І Трахтемиров геть горою / Нечепурні свої

хатки / Розкидав з долею лихою, / Мов п’яний старець торбинки”). Видиво занепаду колись багатих козацьких селищ та монастирів конкретизує тему руйнівників України: “Та все пішло царям на грище: / І Запорожжя, і село... / І монастир святий, скарбниця, — / Все, все неситі рознесли!..”. Епітет “неситі”, як у поемах “Сон — У всякого своя доля...” та “Кавказ”, стає постійним стосовно царів, імпліцитно пов’язуючи владарів імперії зі світовим злом (“неситий” — один із усталених епітетів диявола).

Спогад про закріпачення селян, руйнування Січі викликає шалений гнів, який спочатку падає на неповинні гори: “А ви? ви, гори, оддали!!... / Бодай ніколи не дивиться / На вас, прокляті!” Стилістичний прийом апофазії багатократно посилює драматизм вислову: ліричний герой-поет проклинає гори, але тут же усвідомлює, що винні “гетьмани, / Усобники, ляхи погані!..”, й палко благає прощення у своїх “найкращих в світі” й “найсвятіших” гір. Апофеозом любові до рідного краю, до “вбогої” України завершується риторичний монолог ліричного героя-поета. А далі слово передається ліричному розповідачеві, який малює портрет ліричного персонажа центральної частини поеми — старого козака, свідка Руїни та учасника тих подій. Він — духовний двійник автора, виразник його погляду на історію України. Цю частину (рядки 61–163) утворюють символічний пейзаж “всієї Гетьманщини”, портрет козака, його монолог-медитація громадянського змісту, вечірній пейзаж, який символізує також вечір життя старого звияжця, його молитва та ліричний вилів. І для цієї частини характерна контрастна зміна тональностей та віршової інтонації.

Через обидві частини твору проходить тема нещадного осуду кровопролиття, вчиненого різними гілками християнства, за справжню “віру Христову”, за власну правду, а також кровопролиття між своїми за гетьманську владу, що й призвело до руїни (“Упивались і чужої / І своєї крові!..”). Особливої ваги набула тема несумісності кріпосництва з християнством. Поет устами старого воїна висловлює жаль за кров’ю, пролитою козаками марно (пор. мотив “окрадених” козацьких трупів у “Посланні”), бо нащадки героїчних козаків — сучасні пани-християни, ставши кріпосницьким “малоросійським дворянством”, “Без ножа і автодафе / Людей закували / Та й мордують”. Імперська пра-

вославна церква виправдовувала кріпосне рабство всупереч християнському ідеалу рівності всіх перед Богом. Висловлений у поемі справедливий осуд не суперечить глибокій релігійності автора і його героя — козака, який молитовно складає подяку Богові за порятунок у тяжких випробуваннях.

Обидві постаті єднають мотиви самотнього життєвого шляху, сповненого знегод, любові до України, спільна історіософія, образ “побитого гріхами людськими” чи “поточеного горем” серця, згадки про втрачене кохання, про мандрівне бурлацьке життя. Старість козака — об’єктивована мрія самого ліричного героя-автора: “Хоч на старість, стати / На тих горах окрадених / У маленькій хаті”; вона є темою третьої частини поеми (рядки 164–175), яка становить заключний ліричний монолог поета — його молитву-благання, щоб і йому було даровано таку ж долю, як і старому оборонцеві України.

Лірична поема “Сон”, яка належить до найвищих досягнень Шевченкового генія, все ще не привернула належної уваги літературознавчої науки.



## Ліро-епос

Ридаю,

Молю ридаючи, пошли,  
Подай душі убогій силу,  
Щоб огненно заговорила,  
Щоб слово пламенем взялось,  
Щоб людям серце розтопило.  
І на Україні понеслось,  
І на Україні світилось  
Те слово, Божеє кадило,  
Кадило істини.



## ГАЙДАМАКИ

(жанрово-композиційний аспект)

“Гайдамаки” — романтична героїчна епопея національно-історичного змісту. Твір написано у 1839—1841 рр. Розділ поеми, пізніше названий “Галайда”, вперше опубліковано в альманасі “Ластівка” (СПб., 1841. — С. 371—377), і увесь твір окремою книжкою — того ж року (Гайдамаки: Поема Т. Шевченка. — СПб., 1841). Цензор Петербурзького цензурного комітету підписав твір до друку 29 листопада не без вагань: адже нагадування про народні бунти не схвалювалося офіційно; наклад було віддруковано у грудні 1841 р., але з цієї ж причини П. О. Корсаков не зважувався видати квиток на випуск аж до 21 березня 1842 р. Поет скаржився Г. С. Тарновському: “Было мне с ними горя, насили выпустил цензурный комитет, в о з м у т и т е л ь н о да и кончено, насили кое-как я их уверил, что я не бунтовщик. Теперь спешу разослать, чтобы не спохватились” (лист від 26 березня 1842 р.). Щоб оплатити видання, були надруковані передплатні квитки вартістю 5 крб асигнаціями, але розповсюдження квитків і самої книжки йшло мляво; авторові довелося продати майже увесь наклад — 800 примірників, що лишилися нерозпроданими, петербурзькому видавцеві й книгареві І. Т. Лисенкову, до того ж, через матеріальну скруту, вкупі із правом на “вечное и потомственное владение” також і творами з “Кобзаря” 1840 р. Лисенков перевидав “Кобзар” і опрацював його разом із цими примірниками поеми під спільним титулом: “Чигиринский Кобзарь и Гайдамакы. Две поэмы на малороссийском языке. Новое издание. С картинкою” (СПб., 1844).

Саме за примірником цього видання поет працював над текстом твору, готуючи 1859 р. нове, своє останнє прижиттєве видання “Кобзаря”. Він змінив назви двох розділів, поглибив соціальні акценти, зробив спробу внести фактографічні уточнення: скажімо, дізнавшись від Ф. Г. Лебединцева подробиці з біографії мліївського титара Данила Кушніра, розпочав правити Вільшану на Мліїв, уточнив

інші топоніми. Однак цей варіант тексту не було використано при виданні “Кобзаря” 1860 р.; робочим рукописом послужили аркуші рукописної збірки автографів “Поезії Т. Шевченка. Том первий” (ІЛ, ф. 1, № 18; але саме автограф поеми в рукописі відсутній). Відповідно до рішення цензури дозволити поетові лише перевидання раніше опублікованих творів редактор друкарні П. Куліша Д. С. Каменецький привів текст Шевченкового автографа у відповідність із попереднім виданням (не долучивши прозові “Передмову” й “Приписи”), виправив правопис. Після виходу у січні 1860 р. цього видання, в якому цензура зробила значно більші вилучення, ніж у першому “Кобзарі” (зокрема, у тексті “Гайдамаків” викреслено вступ — 268 рядків), Шевченко продовжував правити текст поеми у спеціально підготованому примірнику “Кобзаря” 1860 р., в якому доклеїв широкі поля (ІЛ, ф. 1, № 70). Цей текст є стадіально останнім, хоча творчу працю над ним поет не завершив. Саме він уміщений як основний текст у “Повному зібранні творів” Т. Шевченка (К., 1989. — Т. 1. — С. 61—112).

Поема “Гайдамаки” належить до раннього періоду творчості Шевченка. Поет вступив на літературне поле в добу розквіту слов’янського романтизму, коли в Україні формувалася різновид цього напрямку, властивий недержавним націям (українській, білоруській, сербській, словенській тощо), — щільно пов’язаний з визвольними прагненнями нації, її відродженням. Усвідомлення історичної тягlosti власного етнічного процесу, існування індивідуального культурно-психологічного обличчя, неповторного національного характеру й мови, потреби самовизначення спричинили стрімкий розвиток національної історіографії, фольклористики, мовознавства, свідому працю над розробкою та збагаченням літературної мови. Обопільні міжслов’янські культурні контакти стимулювали активний розвиток цих галузей. Іде пошуків обмін культурними цінностями — інонаціональні письменники вивчають “чужу” історію, етнографію, розробляють “екзотичну” тематику (такі, наприклад, українська та литовська школи в польській літературі), перекладають та переспівують твори інослов’янських та західноєвропейських літератур. Український романтизм мав найтісніші контакти з російською, польською та чесь-

кою літературами, а завдяки їм відбувалося ознайомлення із західноєвропейськими літературами.

В Україні виникає романтична історіографія, що значною мірою ґрунтувалася на козацькому літописанні XVII—XVIII ст., мемуаристиці (праці Д. Бантиш-Каменського, М. Маркевича, М. Костомарова, польських авторів, анонімна “История русов” тощо), друкуються збірники записів народних пісень та історико-етнографічних матеріалів (М. Цертелєва, Вацлава з Олеська, М. Максимовича, З. Доленги-Ходаковського, І. Срезневського, П. Куліша, Д. Мордовця та ін.). Яскрава доба української козацьчини постачає теми польській та російській романтичним літературам; особливим і надзвичайно впливовим явищем в обох літературах були твори українців російською мовою, які завдячували оригінальністю національній ментальності їхніх авторів, здебільшого двомовних (В. Наріжного, О. Сомова, М. Гоголя, І. Кульжинського, М. Костомарова, Г. Квітки-Основ’яненка, Є. Гребінки, П. Голоти, П. Куліша, М. Максимовича та ін.).

Фольклорно-історична, за визначенням М. Яценка<sup>1</sup>, течія склалася в українському романтизмі — в ліриці й баладах М. Костомарова (“Брат з сестрою”, “Ластівка”, “Співець Митуса”, “Наталя”), які охоплюють чималий історичний матеріал; баладний характер мала поезія Є. Гребінки “Гетман Свирговский”. Українські поети-романтики намагалися художньо осмислити всю історію українського народу від часів Київської Русі до новочасності в історичних поемах, серед яких — “Болеслав Кривоустий під Галичем 1139” М. Шашкевича (1834), “Могила Святослава” М. Устияновича (1834), “Богдан Хмельницький” М. Максимовича (1833), “Богдан” Є. Гребінки (1839—1843). Обираючи предметом зображення героїчні моменти й постаті рідної історії, українські автори романтизували її, творили патріотичний міф, сповнений чуття приреченості рідної культури. Інакше сприймав минуле Тарас Шевченко: героїзм рідної історії він осмислював як запоруку майбутнього відродження України. Кожна п’ядь української землі

<sup>1</sup> Яценко М. Українська романтична поезія 20—60-х років XIX ст. // Українські поети-романтики: Поетичні твори. — К., 1987. — С. 20.

свідчить про минулу славу й минулу трагедію, наслідком якої є нинішнє поневолення народу — не лише політичне й економічне, а й духовне: міцно вкорінене почуття національної меншевартості.

З часом поет диференціює старшину й гетьманів відповідно до їхньої ролі у визвольній боротьбі на таких героїв, як Наливайко, Дорошенко, Палій, Мазепа, Полуботок та ін., з одного боку, і на тих, хто цю боротьбу зрадив, названих ним “варшавським сміттям” і “гряззю Москви”, — І. Самойлович, Г. Галаган, Кочубеї-Ногаї, Киселі, — з іншого. За цим критерієм дістав подвійну оцінку й Б. Хмельницький, в якому поет бачив і переможного керівника національно-визвольної війни, і “друга” московських царів, автора фатальної злуки з Московщиною. Також неоднозначним і цілком сучасним — у річищі загальнослов’янського відродження й обопільного прагнення до культурного зближення — є висловлене Шевченком у “Передмові” до першого окремого видання 1841 р. ставлення до цього трагічного епізоду історії польсько-українських взаємин: “Весело подивиться на сліпого кобзаря, як він собі сидить з хлопцем, сліпий, під тином, і весело послухать його, як він заспіває думу про те, що давно діялось, як боролися ляхи з козаками; весело... а все-таки скажеш: “Слава Богу, що минуло”, — а надто як згадаєш, що ми одної матері діти, що всі ми слав’яне. Серце болить, а розказувать треба: нехай бачать сини і внуки, що батьки їх помилялись, нехай братаються знову з своїми ворогами. Нехай житом-пшеницею, як золотом, покрита, не розмежованою останеться навіки од моря і до моря слав’янська земля”<sup>1</sup>. Поет глибоко переживав трагізм цієї української “ночі святого Варфоломія”, розумів його фатальну зумовленість тогочасним польським пануванням над нещодавно вільним козацьким народом і оспівав той дух непокори й волі, якого так бракувало його приборканим сучасникам. Усвідомлював він й історичну непродуктивність збройного розв’язання таких конфліктів. Мине небагато років і він активно діятиме в колі кирило-мефодіївців, що схилилися до ідеї федерації рівноправних, братерських слов’янських народів.

<sup>1</sup> Шевченко Т. Повне збір. творів: У 12 т. — К., 1989. — Т. 1. — С. 330.

Отже, на відміну від суто репрезентативних Шевченкових історичних поем, у яких відбито “дух” епохи, створено збірний образ козацтва (“Гамалія”, “Іван Підкова”, “Буває, в неволі іноді згадаю...”), “Гайдамаки” належать до конкретно-історичного жанрового різновиду. Твір присвячено великій події народно-визвольної та антифеодальної — під релігійними гаслами — боротьби українського народу проти польсько-шляхетських гнобителів, відомій під назвою Коліївщини, яка розгорнулася влітку 1768 р. Це було найбільш масове повстання в довгому ланцюгу попередніх і наступних гайдамацьких<sup>1</sup> повстань на тлі постійної, безперервної війни невеликих загонів проти всіляких визискувачів — шляхтичів, корчмарів та ін.

Хоча у “Передмові” (післямові) до твору Шевченко й твердив, що “про те, що діялось на Україні 1768 року, ‘розказую так, як чув од старих людей; надрукованого і критикованого нічого не читав, бо, здається, і нема нічого’ — все ж історичні джерела твору досить багаті: це народні перекази, історичні праці й навіть повість “Вернигора” польського письменника М. Чайковського (Париж, 1838). Головним джерелом були народні перекази: передусім розповіді діда поета Івана Андрійовича Шевченка-Грушівського (1746—1849), який парубком брав участь у повстанні й не раз оповідав про нього родині й сусідам та односельчанам. Отож ці оповіді Тарас Шевченко всотував ще змалку, як він згадує в “Епілозі” до поеми. Звенигородщина була осередком повстання, і в часи Шевченка пам’ять про нього була ще свіжою, а гайдамацькі пісні — популярними. Ще у 20-х роках нашого століття завдяки ініціативі ВУАН і допомозі Звенигородського музею ім. Т. Шевченка було записано чимало спогадів та переказів (вони опубліковані у додатках до праці Б. Навроцького «“Гайдамаки” Тараса Шевченка: Джерела. Стиль. Композиція». — Х., 1928).

З історичних джерел поет посилається у “Приписах” (коментарях) на “Історію Польського королівства” Є. С. Бандтке (*Bandtkie J. S. Dzieje Królestwa Polskiego*. — Вроцлав, 1820. — Т. 2); на “Энциклопедический лексикон” (СПб., 1836. — Т. 5) Плюшара, де вміщено статтю І. П. Шульгіна “Барская конфедерация”; на “Історію

<sup>1</sup> Слово “гайда” в тюркських мовах означає “тікай”.

русов”, “Історію Малої Росії” Д. Бантиш-Каменського (М., 1842. — Ч. 1). Знайомий він був і з “Історією Малоросії” М. Маркевича (журн. “Маяк”, 1840—1841). За джерело передусім історичне Шевченкові правила повість М. Чайковського “Вернигора” (*Wernyhoga. — Paryż, 1838*). Повістяр використав чимало автентичних джерел — переважно польських мемуаристів: спогади П. Младановича, сина вбитого уманського губернатора, Л. Лаговського, Л. Набеляка, В. Кребс, свого діда Глембоцького, власника Кодні, листи короля Станіслава Августа Понятовського стосовно цієї справи, розповіді місцевих селян. Особливо зацікавили поета коментарі (“Приписи”) до повісті, деякі з них він переклав і майже дослівно подав у власних “Приписах” до поеми. Проте Шевченко запозичив і деякі “історичні” подробиці, які згодом виявилися продуктом вимислу польського письменника: це й дата початку повстання — Маковія (1 серпня за старим стилем), тоді як насправді це — 26 травня<sup>1</sup>; Умань було взято не наступного року, а у червні 1768 р.; возів із ножами, нібито надісланими Катериною II повстанцям, не існувало; не було розправи Гонти над своїми синами й базиліанськими школярами тощо<sup>2</sup>. З іншого боку, запозичивши у Чайковського деякі історичні подробиці, які поет вважав автентичними, він був цілком самостійний у їх трактуванні й оцінці, що у Чайковського були ворожими до українського народу, особливо до гайдамаків. Розкриваючи причини й мотиви повстання, поет через своїх героїв-гайдамаків передає своє ставлення до цих подій. Це і полілог у розділі “Свято в Чигирині”, і гайдамацькі пісні кобзаря Волоха, і деталі, почуті від діда й з оповідей селян, і власна психологічна позиція стосовно таких героїв, як Ярема, Оксана, Гонта. Б. Навроцький, докладно проаналізувавши наукові, літературні та фольклорні джерела історичних відомостей, що склали й

<sup>1</sup> Храбан Г. Ю. Мемуари як історичне джерело вивчення народно-визвольного повстання 1768 р. // Коліївщина. 1768: Матеріали ювіл. наук. сес., присвяченої 200-річчю повстання. — К., 1970. — С. 140—141.

<sup>2</sup> Шпитковський І. “Гайдамаки” Шевченка як пам’ятка Коліївщини // Зб. пам’яті Тараса Шевченка (1814—1914). — К., 1915.

історичне тло, і головну фабульну лінію твору, незаперечно обґрунтував перевагу народної версії повстання<sup>1</sup>.

Навроцькому належить також найбільш докладний розгляд літературного контексту поеми, утвореного літературно-романтичними українською, польською та російською традиціями: це поетичні, так (іще більшою мірою) прозаїчні твори, відомі поетові. Саме літературно-романтична традиція, по-перше, санкціонувала поєднання у творі двох фабульних ліній — історичної та романічної, визначивши таким чином жанр романтичної епопеї, а, по-друге, найбільше позначилася на характері саме романічної фабульної лінії в “Гайдамаках” (характер історичної фабульної лінії, як сказано вище, зумовлений народною, фольклорною версією подій); по-третє, сприяла ліричній присутності автора — момент, що став вихідним пунктом для розбудови складного багатосуб’єктного “автора”, у структурі якого ліричні суб’єкти взаємодіють з епічними у спосіб, властивий саме Шевченковому поглядові на жанр романтичної епопеї.

Розмежувати вплив тієї чи іншої традиції в сюжетно-образній тканині твору здебільшого можна лише гіпотетично: як через наявність перехрещення цих традицій, так і через існування спільного першоджерела. Такими першоджерелами для балад і лірики українських романтиків, для повістей і романів на теми з української історії, написаних згаданими вище двомовними авторами російською мовою (найбільший вплив на розвиток історичних прозових і поетичних жанрів в обох літературах справила повість М. Гоголя “Тарас Бульба”), були український історичний фольклор та літописи й історичні твори — і для О. Пушкіна (“Полтава” — найближча попередниця “Гайдамаків” за жанром), К. Рилєєва (“Войнаровский”, думи), М. Максимовича (“Богдан Хмельницький”), Є. Гребінки (“Богдан”).

Українська школа в польській літературі (С. Гоцинський, А. Мальчевський, М. Грабовський, М. Чайковський, Ю. Б. Залеський, частково Ю. Словацький та ін.) справила помітний вплив на розвиток історичної теми в українському романтизмі, з яким мала спільні джерела в

<sup>1</sup> Навроцький Б. “Гайдамаки” Тараса Шевченка: Джерела. Стиль. Композиція. — Х., 1928.

українському фольклорі та історіографії, що виявилось в увазі до козацької героїки, у розробці низки мотивів. Однак їхнім творам були притаманні не властиві українським романтикам байронізм, похмурий колорит, таємничість, навіть містика. Для Шевченка такі твори, як “Канівський замок” С. Гоцинського, “Перша покута Залізняка” А. Грози, “Конрад Валленрод” А. Міцкевича, могли правити за жанрово-композиційні взірці поєднання історичної й романічної фабульних ліній в історичній поемі, а також розробки поширеного в романтизмі фабульного мотиву “кохання з перешкодами”. Деякі фактичні деталі постачила Шевченкові, як уже зазначалося, повість М. Чайковського “Вернигора”. Однак, навіть запозичаючи, Шевченко надавав їм зовсім іншої оцінки й місця в сюжеті — відповідно до власного бачення цієї історичної події.

Так, на відміну від попередників Шевченко змінює архітектонічне співвідношення обох фабульних ліній на користь історичної: історія у нього перестає бути лише тлом, на якому розвиваються взаємини головних героїв (романічна лінія), а стає основним предметом зображення; гайдамаччина розгортається в широке історичне полотно, вписане у перебіг подій історії Польщі й світової історії взагалі. Епіко-історичній фабульній лінії підпорядкована романічна лінія кохання сиріт Яреми й Оксани, в якій використано не тільки літературний мотив “кохання з перешкодами”, а й традиції народної балади та пісенної лірики. Ця підпорядкованість настільки виразна, що лунали голоси про незакінченість чи й просто обірваність цієї лінії<sup>1</sup>. Проте якщо виходити з найближчої Шевченкові фольклорної моделі зображення щасливого кохання, то воно й має завершуватися весіллям, яке становить вершину жадань закоханих і найоптимістичнішу розв’язку драматичних перипетій, які їх розлучали. Ні пісня, ні казка ніколи не переступали цієї межі, бо за нею починалася зовсім нова історія, інша пісня. Так само й у поемі. М. Гнатюк, навівши фінальну пісню гайдамаків “А в нашого Галайди хата на помості”, справедливо стверджував, що “це народнопоетична ідеалі-

<sup>1</sup> Навроцький Б. “Гайдамаки” Тараса Шевченка: Джерела. Стиль. Композиція. — С. 282—283; Чалий Д. В. Епопея в російській та українській літературах. — К., 1980. — С. 42.

зація долі героя. І не треба тут гадати, чи влаштує Ярема своє щастя, чи ні, як це робили деякі дослідники. Ця фінальна пісня має глибокий зміст: народ вірив у світле майбутнє<sup>1</sup>. Отже, романічна фабульна лінія не обірвана, а цілком викинчена, завершена весіллям; вона підпорядкована епічній фабульній лінії — так само, як особисте у героїв поеми підкорене загальній меті перемоги повстання і влітається в епічну лінію дуже зважено й гармонійно. За фабульним часом ці дві лінії паралельні, утворюють так зване фабульне дерево; у сюжеті вони вишиковуються в єдиний ланцюг епізодів, які компонуються так, щоб додержати паралельності в часі й контрасту в тональності зображення.

Не просто паралельність романічної фабульної лінії до історичної, а щільна їх близькість свідчать про народне світобачення, в якому залишилися відгуки фольклорного часу з його єдністю, злітністю індивідуального, особистого з народним, суспільним. М. Бахтін так характеризував відмінність фольклорного часу від літературного: “Час цей поспіль єдиний. Ця суцільна єдність розкривається на тлі наступних сприймань часу в літературі (й узагалі ідеології), коли час особистих, побутових, сімейних подій індивідуалізувався й відділювався від часу колективного історичного життя суспільного цілого, коли з’явилися різні масштаби для виміру подій приватного життя і подій історії (вони опинилися в різних площинах). Хоча абстрактно час залишився єдиним, але сюжетно він роздвоївся. Сюжети приватного життя не поширюються, не переносяться на життя суспільного цілого (держави, нації); сюжети (події) історичні стали чимось специфічно відмінним від сюжетів життя приватного (кохання, одруження); вони перехрещувалися лише в деяких специфічних точках (війна, одруження, король, злочин), від цих точок розходячись усе ж в різних напрямках (подвійний сюжет історичних романів; історичні події та життя історичної особи як приватної людини)”<sup>2</sup>. Дві фабульні лінії в поемі “Гайдамаки” не розходяться в різних напрямках, вони неподільно злиті. Ка-

<sup>1</sup> Гнатюк М. Поема Т. Г. Шевченка “Гайдамаки”. — К., 1963. — С. 67.

<sup>2</sup> Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1974. — С. 357—358.

раючи гнобителів, Ярема водночас мстить їй за Оксану. Доля цих героїв, які є лише частинкою маси повстанців, спільна з долею гайдамаків. Розсіюються по Україні розбиті й зражені повстанці, а з ними зникає у безвісті й любляча пара. Допоміжна сюжетна лінія Яреми й Оксани — це своєрідна позиція всередині подій, оцінка з точки зору їх безпосередніх учасників, з огляду на прагнення і мету народної боротьби.

Система персонажів поеми складається передусім з двох збірних образів — гайдамаків і “ляхів”, які антагоністично й контрастно протистоять один одному. Своєрідним містком між ними виступає корчмар Лейба, однаково ненависний і тим, і другим і який сам однаково ненавидить і тих, і других. Головний герой поеми — гайдамаки, зображені переважно як цілість; поет раз у раз виокремлює з їхньої маси то одного (Гонту, Залізняка, Ярему, півпарубка, запорожця, кобзаря Волоха), то цілий прошарок (козацьке панство, “старшини — первий, другий, третій”), ніби зондує у такий спосіб гайдамацьку масу, і знову зливає їх у монолітну, злютовану єдиним поривом цілість. Благочинний і титар, перебуваючи поза гайдамацтвом, еднаються з ним психологічно — патріотизмом, відданістю вірі й громаді, мужністю.

Герої твору гіперболізовано романтичні, але різною мірою: Ярема автобіографічно ближчий авторові, а завдяки цьому — й читачеві; Гонта — романтизований найбільшою мірою як особистість великого масштабу з нелюдською силою волі й саможертвовною відданістю справі; це найтрагічніша постать твору. Якщо у М. Чайковського вбивство дітей є лише виявом розбійницької сутності Гонти, то в Шевченка Іван Гонта — героїчне втілення саможертвовної відданості “святій правді-волі”, як писав про нього поет пізніше у вірші “Холодний яр”.

Антагоністичний до гайдамаків збірний образ — “ляхи скажені”, конфедерати, шляхта, єзуїт-базиліяннин, який спровокував Гонту на вбивство своїх малих синів-католиків; конфедерати діють лише в розділі “Титар”, цілковито виявляючи єство грабіжників і катів, якими вони залишилися в народній пам’яті<sup>1</sup>. Жоден з них не зображений як окре-

<sup>1</sup> Історичну роль Барської конфедерації нині оцінюють неоднозначно, оскільки, поза консерватизмом, вона мала й позитивну національно-визвольну мету.



ма постать; далі вони — безлиця маса, узагальнений об'єкт помсти.

Однак образна система твору не вичерпується двома збірними образами — над ними домінує “образ автора”, утворений ліричними й епічними суб'єктами викладу, які вибудовують багатовимірну часову перспективу твору, його художній світ. М. Бахтін писав: “... Якийсь мінімум повноти часу необхідний у кожному часовому образі (а образи літератури — часові образи). Тим більше не може бути й мови про відображення епохи поза плином часу, поза зв'язком з минулим і майбутнім, поза повнотою часу... Сучасність, узята поза причетністю до минулого й майбутнього, втрачає свою єдність, розсипається на поодинокі явища й речі, стає абстрактним конгломератом їх”<sup>1</sup>. Те саме стосується й зображення минулого поза його взаєминами із сучасним і майбутнім. У створенні часової перспективи в творі головну роль відіграє взаємодія епічного “автора” з ліричним, який в історичній поемі (порівняно з соціально-побутовою) несе нові змістові функції. Дуже важливу роль відіграє ліричний “власне автор” (форма вияву колективного “я” або “ми”), якому належить розімкнути епічний час, відкрити його в сучасність, показати наслідки повстання, протиставити героїчне минуле пасивній сучасності (“Кат панує, а їх не згадають”). Це велике й страшне минуле осмислене в поемі ліричним “власне автором” з позицій сучасного поетові історика як епізод у нескінченному плінні часу, співмірний з відомими подіями світової історії — Троянською війною, Варфоломійвською ніччю — “стидом Римської тіари” (різаниною з конфесійних причин, не освяченою визвольною метою) — і поставлене як ланка в ланцюг героїчних подій визвольної боротьби українського народу (промова благочинного у розділі “Свято в Чигирині” близька до промови Тараса Трясила в поемі “Тарасова ніч”) та подій історії Польщі (“Інтродукція”). І промова благочинного, і монолог Яреми “Ой Дніпре мій, Дніпре, широкий та дужий!” у розділі “Треті півні” за змістом є медитаціями “власне автора” на історичну тему з головним мотивом твору — протиставленням вільного й славного минулого ганебному сучасному; причому історія оцінюється ще й з по-

<sup>1</sup> Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. — С. 296.

гляду майбутнього, коли народ, що має такі героїчні традиції, здобуде свободу й незалежність.

У системі ліро-епічного “автора” образ ліричного героя утворює автобіографічну паралель з образом Яреми, що багатократно підсилює його художню переконливість та емоційну наснагу. Крім того, ліричний герой бере участь у створенні часової перспективи: у вступі він транспонує персонажів поеми з епічного часу сюжету в свій ліричний час (ліричний герой і витвори його уяви, його “діти”-гайдамаки зустрілись у хатині поета). У цьому фрагменті поеми знімається дистанція між авторським планом сучасного і художнім світом минулого; звернений до гайдамаків монолог ліричного героя-поета не відділений, як у головній частині твору, невидимою гранню — між ліричним часом звернення та епічним часом дії — від персонажів, які “не можуть” чути авторського звертання до них. У вступі до поеми герої і автор перебувають в одній часовій площині — у ліричному сучасному автора:

Гайдамаки встали,  
Помолились, одяглися,  
Кругом мене стали.  
Сумно, сумно, як сироти,  
Мовчки похилились<sup>1</sup>.

Звідси вони вирушать в Україну, в далеку дорогу до свого читача. Отже, як і у славетній поезії “Думи мої, думи мої...”, так і в ліричному вступі до “Гайдамаків” здійснюється широке метонімічне представлення твору як цілого — через збірний образ його героїв-гайдамаків як “дітей” поета, його “синів” (а своїми дітьми Шевченко звичайно називав свої думи — поезії). Таким чином, змістом вступу є саме майбутня доля поеми, а також доля українського слова й української культури взагалі.

Остання тема вводиться у текст вступу завдяки такому варіантові образу ліричного героя-поета, який можна назвати його полемічною маскою. Цю маску поет використовує в полеміці з неприхильним чи ворожим адресатом — відвер-

<sup>1</sup> Шевченко Т. Повне зібр. творів: У 12 т. — К., 1989. — Т. 1. — С. 65. Далі цитуємо за цим виданням, зазначаючи в дужках том і сторінку.

то шовіністськими колами читачів, критиків, які стояли на офіційних позиціях заперечення української мови й літератури, неприйняття демократичного героя “у постолах”, “старців”, “громади у сіряках”. У полеміці образ ліричного героя набув рис умисної простакуватості (“Тма, мна знаю, а оксію / Не втну таки й досі...” [1, 65], яку він приписує собі, пародіюючи з позицій здорового народного глузду висловлювання реакційної критики, орієнтованої на вульгарний міщанський смак. Маска простака протистоїть фальшивій мудрості “письменних і дрюкованих” критиків, які “сонце навіть гудять”; водночас це відверта маніфестація своєї соціальної позиції народного (“мужицького”) поета<sup>1</sup>, яку М. Рильський назвав “декларацією прав поета й громадянина”. Відповідно до образу читача змінилися характер лексики (з’явилося просторіччя), тип слова (з’явилося двоголосе слово<sup>2</sup> пародійно зображеного персонажа та іронічне авторське). Спосіб полеміки за допомогою маскуванія під простака сягає корінням у глибини народного “карнавального” сміху, адже проголошення себе дурнем давало право безкарно кепкувати над усіма. “Зниження власного образу, самовикриття — типові для середньовічного і, зокрема, давньоруського сміху. Автори прикидаються дурнями, те, що називається, “клеють дурня”, чинять дурниці й удають нерозуміння. Насправді ж вони почувають себе розумними — дурнів же вони лише вдають, щоб бути вільними в сміху. Це їх “авторський образ”<sup>3</sup>. Прийом полемічної маски знайшов широке застосування також у комедії “Сон” (у вступі та петербурзькому епізоді).

В “Епілозі” тема гайдамаччини знаходить місце і в біографічному часі ліричного героя-поета — через його спо-

<sup>1</sup>Така соціальна позиція не означала творчої орієнтації поета винятково на фольклор і селянську тематику, як часом тлумачилося поняття народності.

<sup>2</sup>Двоголосе слово є діалогічним, “має подвійну спрямованість — і на предмет мовлення як звичайне слово, і на інше слово, на чужу мову” (Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — 4-е изд. — М., 1979. — С. 215). Це пародія, іронія, усна чужа мова (рос. “сказ”), невласне пряма мова тощо.

<sup>3</sup>Лихачев Д. С. Древнерусский смех // Проблемы поэтики и истории литературы. — Саранск, 1973. — С. 74.

гади про свої дитячі блукання тією землею, де палало повстання, про власні дитячі сльози від розповідей діда, колишнього гайдамаки.

У побудові історичної перспективи в поемі “Гайдамаки” бере участь й ліричний розповідач завдяки емоційному коментареві до подій, вираженому і в ліричних відступах (“Місяцю мій ясний! З високого неба / Сховайся за гору...” [1, 86]), і в звертаннях до персонажів, а також до читачів, які уявляються йому в одному й тому ж — синхронному — часовому плані. Він навіть вступає у діалог із дівчатами-читачками, спокушаючи їх принадами сцени побачення Яреми з Оксаною:

Аж обридло, слухаючи,  
Далєбі, дівчата!  
“Ото який! Мов і справді  
Обридло!” і т. д. [1, 75]

У такий спосіб ліричні суб’єкти позафабульних відступів (дигресій), властивих сюжетові романтичної ліро-епічної поеми, залучаються до створення в ній історичної перспективи.

Події, зображені в поемі, подаються у двох планах — великомасштабному часово-просторовому вимірі, представленому загальним епічним, точніше, ліро-епічним розповідачем (адже епічні суб’єкти теж ліризовані), та широкому плані сценічної розповіді, носієм якої є синхронний розповідач-спостерігач. Щироку панораму подій розгортає загальний розповідач. Його партія витримана в похмурій тональності, породженій передусім подробицями зображеного (наприклад, руїн і трупів). Розповідач відділений від подій певною дистанцією, перебуваючи нібито “над” подіями, озираючи їх наче з висоти пташиного лету, — звідси загальний план динамічного опису:

Задзвонили в усі дзвони  
По всій Україні;  
Закричали гайдамаки:  
“Гине шляхта, гине!”

.....  
Зайнялася Смілянщина,  
Хмара червоніє.

.....  
Горить Корсунь, горить Канів,  
Чигирин, Черкаси... [1, 88]

Загальний розповідач підпорядкований задумові поета показати широкий епічний розмах народної помсти. Він розгортає масштабну подійну панораму, він — літописець (але без відстороненості й епічного спокою), який охоплює оком усі події гайдамаччини в їх цілісності від початку й до кінця, дає виклад того, що тільки-но відбулося, а в розділі “Інтродукція” відтворює події, які передували повстанню.

Із загальним розповідачем у тексті поеми чергується синхронний розповідач-спостерігач, присутній усередині дії. Він супроводжує героїв у всіх перипетіях сюжету, докладно змальовує розгорнуті епізоди та сцени. Спостерігач не відділений від зображеного ні часовою, ані просторовою дистанцією, він перебуває у вирі подій, хоча й на їх периферії, бо не є персонажем, дійовою особою. Проте він активно співпереживає, виражаючи свої почуття ліричними вигуками, запитаннями, звертаннями до героїв і до читача тощо. Час розповідача-спостерігача — теперішній історичний (або, за О. Пешковським, живописний історичний), спосіб розповіді — так звана ілюстративна розповідь, або “розповідь з показом”<sup>1</sup>, за допомогою якої створюються ілюзії реальних подій та ефект присутності читача в ролі глядача, свідка подій, що розгортаються перед ним як на сцені. Розповідач активно звертається до читача, спонукає до співучасті, власною схвильованістю викликає в нього співпереживання (“Ох, аж душно!”, “Страшно глянуть!” тощо). Синхронний розповідач, на відміну від загального, “не знає” майбутнього своїх героїв, “не спроможний” зазирнути в нього і тим самим підкреслює свою роль спостерігача: “Нехай собі... Може, ще раз / Вони на сім світі / Зостринуться... Побачимо...” [1, 75].

Більшість епізодів твору розгорнуто в діалогізовані сцени, включено в партію розповідача, забарвлено його інтонацією, освітлено авторським коментарем: варто зіставити насмішкувато-іронічну тональність сцени змагання кмітливого визискувача Лейби з грабіжниками-конфедератами, написаної в танцювальному ритмі, з драматичним пафосом діалогу Яреми й Залізняка в розділі “Червоний бенкет”.

<sup>1</sup> Брандес М. Стилистический анализ. — М., 1971. — С. 268.

Наголошення одночасності двох контрастних за тональністю епізодів, наприклад, у розділі “Титар” — кохання й катування, взаємно підсилює художнє враження.

Синхронний розповідач широко послуговується драматичним розповідним часом діалогів і полілогів. Драматичний час у цих сценах здебільшого не самостійний, а підпорядкований загальному епічному часові сюжету. Діалоги та полілоги замінюють певні моменти розповіді, рухають дію, але переважно — не в змаганні, не в конфлікті основних протидіючих груп. Часом синхронний розповідач просто переказує мову персонажів: “Й Ярема розказував, / Як жить вони будуть / Укупочці, як золото / І долю добуде” [1, 75].

Значну питому вагу в поемі мають статичні рефлексивні<sup>1</sup> висловлювання (ліричні монологи, ліричні монологічні репліки в діалозі), а також епічний розповідний елемент. Так, сцену побачення Яреми з Оксаною складають пісня й ліричний монолог Яреми, ліричне освідчення героїв, елементи прагматичного мовлення, коли Оксана пояснює, чому запізнилась, а Ярема повідомляє про свій намір йти в гайдамаки; далі йдуть авторський переказ і пряма мова персонажів. Тому слід говорити не про драматургічність<sup>2</sup> і власне драматичний (драматургічний) діалог з його перебігом у власне драматургічному часі, а про діалогічність розповідної композиції та про розповідний драматичний час.

<sup>1</sup> Г. Поспелов поділяє висловлювання персонажів на: 1) прагматичні — ті, в яких вони виявляють свої наміри, повідомляють про чийсь вчинки, тобто мають для персонажів те чи інше практичне значення; 2) абстрактно-інтелектуальні, що містять філософські, моральні, політичні та інші міркування, прямо не причетні до дії; 3) рефлексивні — виявлення власних переживань, психологічний аналіз (Поспелов Г. Н. Лирика среди литературных родов. — М., 1976. — С. 38—41).

<sup>2</sup> Термін вживається не в безбережно широкому значенні будь-якої діалогічності, якого надав йому О. Чугуй у праці “Драматургічні елементи в ліриці Т. Г. Шевченка” (Х., 1989), а в значенні властивих саме драмі як літературному роду рис — конфліктності, наявності діалогу-агону (змагання. — В. С.) і боротьби груп персонажів, позиції автора-свідка на периферії подій тощо.

Щодо характеру інших діалогічних сцен, зображених синхронним розповідачем, слід сказати таке: масова сцена у розділі “Свято в Чигирині” має переважно інформативний характер; художнє завдання автора тут, на наш погляд, полягає в тому, щоб показати розстановку соціальних сил, які взяли участь у повстанні, й схарактеризувати взаємини між ними. А тривалість самої сцени, подовжена ліричними елементами (піснями Волоха), своїм архітектонічним часом виражає тривалість напруженого очікування початку молебня, яким розпочинається повстання. Діалог Яреми з хлопцем-“півпаробком” про загибель титаря й викрадення Оксани (розділ “Гупалівщина”) — інформативний і прагматичний, а діалог Яреми й Залізняка (“Червоний бенкет”) — і прагматичний, і рефлексивний; діалог Оксани з черницею (“Лебедин”) — псевдодіалог: власне, це — лірична сповідь; два монологи Гонти (“Гонта в Умані”) — рефлексивні, ліричні. У всіх цих моментах драматичний час функціонує лише на рівні розповідної композиції, та й то в багатьох випадках “розірваний на клапти” епічним часом.

У згаданих сценах є кілька моментів, коли драматургічність не обмежується лише рівнем композиції розповіді, а й поширюється на глибші рівні художньої структури, зокрема на конфлікт. Справді драматичним — і за внутрішнім смислом, який полягає у боротьбі персонажів, і за тональністю — є односторонній діалог конфедератів з титарем, який мовчки чинить опір нападникам, захищаючи громадську святиню. Соціально й психологічно конфліктними є діалоги Яреми з Лейбою та із Залізником (“Бенкет у Лисянці”). Високого драматизму сягає стислий полілог ксьондза, Гонти та його синів (“Гонта в Умані”). Драматургічним за характером словесної дії (поєдинок) є полілог Лейби з конфедератами. У вказаних фрагментах поеми діалоги й полілоги спричинюють рух сюжету в гострому зіткненні з наперед невідомою розв’язкою, однак драматичний час цих сцен також включений у розповідь синхронного епічного розповідача-спостерігача і підпорядкований її епічному часові, так само, як їх тональність — тональності авторської розповіді. Отже, драматичний розповідний час діалогів та ліричний час монологів і пісень включений у перебіг епічного часу і підпорядкований його завдан-

ню. Художній час є, таким чином, одним з головних параметрів художнього світу в його родовій приналежності, тобто зміна роду (інсценізація, екранізація) обов’язково тягне за собою істотну перебудову структури художнього часу.

Вище в основному вже розглядалися такі структурні рівні художнього часу поеми, як співвідношення фабульного часу з історичним (хронологією подій), фабульного із сюжетним, епічного, ліричного й драматичного часу (організованих відповідними ліричними й епічними суб’єктами викладу) з сюжетним. Нині варто розглянути рівень структури художнього часу, утворений співвідношенням художнього календаря подій з архітектонікою твору (членуванням його на розділи)<sup>1</sup>. Це архітектонічний час, час розгортання тексту і його сприймання (Д. Лихачов назвав його “фактичним” часом літературного твору, який відповідає “виконавському” часові фольклору<sup>2</sup>). Членування на розділи, утворюючи паузи в розвитку дії, здебільшого є засобом стягнення часу, а також чергування просторово-часових планів.

Текстові відтинки твору (розділи) по-різному співвідносяться з подійним часом. Найдокладніше і найповніше змальовано першу добу фабульного часу: її описано в трьох розділах (ранок — у розділі “Галайда”, вечір — у розділах “Конфедерати” й “Титар”). Тут маємо широкий план просторово-часового зображення й порівняно повільний темп розгортання подій, що пришвидшується з настанням першого вечора. Сюжетна композиція першого розділу складається з двох епізодів у корчмі, які відбуваються вранці й увечері. Отже, показано крайні межі дня — ранній ранок і пізній вечір. Завдяки ж чому створюється враження, що минув цілий день праці в корчмі на Боровиковому хуторі,

<sup>1</sup> Це так звана зовнішня архітектоніка; існує розроблене західноєвропейським мистецтвознавством поняття архітектоніки внутрішньої, яке сприйняв і розвинув М. Бахтін: це загальні принципи смислової структури, пов’язані з поділом художнього світу твору на предметний світ (фабулу й героїв) та його композиційно-стильове оформлення — світ “автора” (Бахтін М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979).

<sup>2</sup> Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. — М., 1979. — С. 211—218.

адже дію начебто перервано? Справа в тому, що в розділі “Галайда” між двома епізодами, перший з яких — це фрагмент сцени (з якої залишився тільки наказ Лейби мовчазному Яремі), а другий — динамічний опис вечірньої корчми, зроблений спостерігачем (він править за експозицію до наступного розділу — “Конфедерати”), віднаходимо статичні елементи розповідної композиції. До них належать авторська характеристика героя, ліричний коментар розповідача (рядки 333—338), роздум, у якому злилися голоси персонажа й ліричного героя-поета (“О Боже мій милій! / Тяжко жить на світі...”), лірична рефлексія поета, в якій розвинуто автобіографічну паралель до героя (“Таким і я колись-то був...”). У такий спосіб автор виводить читача поза час, “вимикає” час, за висловом Д. Лихачова, але не спинає його, бо поза спогадом-апелем ліричного героя триває розвиток епічного часу, йде звичайний день у корчмі — Лейба шинкує, а Ярема наймитує. Ця глибинна течія епічного подійного часу знову вибивається на поверхню у заключному динамічному описі корчми, коли родина корчмаря спить, сам він рахує набуте за день, а Ярема вже вирушив до Вільшаної.

Між розділами “Галайда” і “Конфедерати” відсутній часовий інтервал. Початковий епізод другого розділу (“Конфедерати”) є безпосереднім продовженням епізоду в корчмі: тепер до неї вдираються конфедерати. Втім, невелика пауза, ймовірно, була, бо невідомо, коли встигли сховатися дочка й жінка корчмаря (можливо, саме тоді, коли конфедерати вибивали двері, які Лейба не поспішав відчиняти). Усю сцену передано синхронним розповідачем у драматичному розповідному часі.

Той самий вечір першого дня дії описується і в третьому розділі — “Титар”, у якому змальовано два паралельні епізоди, контрастні за предметом зображення й за тональністю: побачення Яреми з Оксаною, цілком ідилічне, відбувається саме в той час, коли конфедерати катують і вбивають її мужнього й саможертвовного батька, титаря.

Друга доба подій (ніч) зображена синхронним розповідачем у розділі “Свято в Чигирині”, що розпочинає головну фабульну лінію — гайдамаччини. Цей же, другий день подій, день Маковія, описаний у загальних рисах на початку розділу “Треті півні”.

Третю добу подій (і першу — повстання) описано в розділах “Треті півні” (ніч перед повстанням і сигнал до його початку — треті півні, близько другої години ночі) і частково у розділі “Червоний бенкет” — бій у Черкасах.

Два з половиною розділи присвячено подіям четвертої доби — нічній мандрівці гайдамаків (розділ “Червоний бенкет”), продовженню мандрівки гайдамаків і бою зі шляхтою вдень у лісі (“Гупалівщина”) та вечірньому бою у Лисянці (“Бенкет у Лисянці”), коли було визволено Оксану.

З огляду архітектонічного часу видно, що членування на розділи найчастіше збігається не з межами доби, а з художньо вирашними моментами переходу від ночі до дня й від дня до ночі. Початок і кінець кожного розділу (крім розділу “Конфедерати”, експозицію до якого подано раніше) містять обов’язкову вказівку на час і місце дії — авторське повідомлення або пейзаж, а кінець кожного розділу нерідко вказує на місце дії наступного (“Потягли / Карати мерзенних / У Лисянку... [1, 94]). У такий спосіб поет пов’язує епізоди, готує наступний епізод і цим відмовляється від притаманного байронічній поемі принципу “вершинності” — повної відокремленості, несподіваності й навіть неясності при зображенні нового епізоду, хоча драматизація розповідного часу зберігається.

Отже, поділ на розділи у Шевченка не завжди є засобом стягнення подійного часу; нерідко він є засобом перенесення дії в інше місце з новими учасниками, тобто чергування епізодів та сцен, хоча перехід від однієї фабульної лінії до іншої може здійснюватись і всередині розділу, якщо ці епізоди пов’язані єдністю часу (розділ “Титар”) або місця (“Бенкет у Лисянці”). Нерідко початок кожного наступного розділу подає загальну панораму охопленої повстанням України. Це своєрідний пейзаж-наслідок, який є ніби підсумком попередніх подій і слугує не лише експозицією цього епізоду, а й пов’язує його із зображеним раніше. Час у розглянутих вище розділах практично не переривається. Події змальовуються або великим планом за допомогою синхронного розповідача-свідка, або їх перелічує загальний розповідач.

Після докладного зображення подій перших чотирьох діб змінюється співвідношення архітектонічного і подійного часу: між розділами “Бенкет у Лисянці” та “Лебедин”

з'являється інтервал у три дні (із розмови Оксани з черницею стає зрозумілим, що Ярема привіз її "позавчора", тобто на п'ятий день подій; отже, сцена в монастирі відбувається на сьомий день, а ще через тиждень святкують весілля Яреми й Оксани). Однак просторовий зв'язок між розділами зберігається: наприкінці розділу "Бенкет у Лисянці" розповідач зазначає: "Оксану вихопив чуть живу / Ярема з льоху та й полинув / У Лебедин..." [1, 100]. Наприкінці розділу "Лебедин" розповідач залишає Ярему "в Уманщині, на пожарах" і вказує на наступне місце дії: "А мені тепер на Умань / Треба подивитись" [1, 103].

Між розділами "Лебедин" і "Гонта в Умані" виявляється надзвичайно великий проміжок часу (з серпня до наступної весни), для заповнення якого або бракувало фактичного матеріалу, або ж у ньому просто не було потреби з погляду художнього завдання. Заповнення цього часового інтервалу зроблене описово — чергуванням пейзажу трьох пір року, ліричним роздумом, в якому осуджуються пожари й кров, і стислим, у дуже стягненому часі, повідомленням загального розповідача про "гуляння" гайдамаків, наслідком якого "купою на купі / Од Києва до Умані / Лягли ляхи трупом" [1, 104]. У такий спосіб темп подійного часу прискорився завдяки збільшенню тривалості проміжного подійного часу та заміни широкого плану сцен і середнього плану епізодів загальним планом стягненої розповіді.

Оскільки основні події повстання вкладаються у три доби власне подійного часу, постає запитання: яким же то чином вдалося створити враження такого розмаху всенародної боротьби, що охопила всю Україну? Відповідь слід шукати в особливостях взаємодії художнього часу й простору, властивих романтизмові. Мікрочас подій (три доби) охоплює макропростір — "всю Україну", і цей хронотоп домінує у змалюванні повстання. Це щоразу наголошується і в розповіді загального розповідача ("Розібрали — заблищали / По всій Україні"), і в широких пейзажах-панорамах, які малює цей суб'єкт ("Задзвонили в усі дзвони / По всій Україні"), і в медитаціях ліричного "власне автора", який осмислює повстання в його цілості: "Гомоніла Україна, / Довго гомоніла, / Довго, довго кров степами / Текла-червоніла" [1, 85], "Отаке-то було лихо / По

всій Україні!" [1, 92]. Так створюється романтична гіперболізація масштабу подій, якій сприяє також тривалість проміжного подійного часу.

Цей романтичний принцип побудови художнього світу (макропростір у мікрочасі) поширюється і на динаміку розвитку образу головного героя, який побудований на протиставленні того, що було вчора, тому, що є сьогодні: "Отут, отут, позавчора / Перед жидом гнувся, / А сьогодні..." [1, 93], "В червонім жупані, / У золоті, і слава є, / Та нема Оксани" [1, 97]. Масштаб подій такий, що не дивує неймовірність того, як Ярема протягом усього двох, а то й менше днів повстання стає вже, за словами Оксани, славним на "всю Україну". Романтична гіперболізація подій перебуває у згоді з такою ж гіперболізацією характерів.

Враження стрімкого поширення повстання на "всю Україну" посилюється також динамікою розгортання сюжету, хоча, на перший погляд, переважають його статичні елементи, що, як правило, пов'язане з епічною неквапливістю, докладністю, повільністю. Так, розділ "Бенкет у Лисянці" (один із найдраматичніших) містить дуже небагато суто розповідних моментів, а серед них авторську характеристику думок і почуттів Оксани в їх статиці, а не в розвитку. Справді динамічними й драматургічними за змістом і тональністю є два діалоги — Яреми з Лейбою і Яреми із Залізняком, від результату яких залежала доля Оксани. Інші елементи — панорама бою, пісні кобзаря та гайдамаків, внутрішній монолог Яреми — традиційно вважають статичними. Однак статичний характер внутрішньої архітекtonіки суперечить читачькому враженню від твору як сповненого руху, пристрастей, сили, подійності. Такого ефекту поет досягає, динамізуючи статичні елементи, залучаючи їх до розвитку дії — і зовнішньої, і психологічної. Картина руйнувань — не просто тло дії, а її вияв і результат. Для її зображення використано насичену дієсловами форму динамічного опису: "А пожар удвоє / Розгорівся, розпалався / До самої хмари" [1, 95]. Сценічний (діалогічний) виклад також драматизує дію. Пісні, які співає кобзар, — не лірична зупинка дії, а примовки до танцю, до змагання танцюристів на цьому страшному бенкеті; паралельно йде епізод урятування Оксани. З погляду архітекtonічного часу пісні зображують проміжок часу, необхідний

для того, щоб вихопити Оксану з підвалу перед висадженням зайнятого ляхами будинку. Сміслові зіставлення цих епізодів, контраст тональностей, їм притаманних, ведуть до стрімкого зростання напруги.

Отже, і ті елементи, які в романтичній поезії звичайно статичні<sup>1</sup>, у Шевченка набувають динаміки, чергуються так, щоб не тільки уникнути одноманітності, а й посилити внутрішню напругу. Прагнення динамізувати статичні елементи (пейзаж, інтер'єр, характеристику, ліричний відступ тощо) загалом властиві стилеві Шевченка. Чергування динамічних подійних епізодів і статичних ліричних роздумів та рефлексій героїв, різноманітних тональностей, часових планів, часово-просторових позицій (свідка, просто сучасника, історика, який осмислює минуле зі свого сьогодення) — уся ця поетична розмаїтість створює в читача враження, що його яскраво схарактеризував Л. Білецький: “Вся поема, насичена червоною барвою швидких змін подій, робить враження панорами, зміни фрагментів, обірваних хвиль розбурханого моря, що захопило з собою й самого автора. Тому в ній так багато стихійної краси, велика сила трагічних моментів. Ніяка інша поема не зрівняється з “Гайдамаками”. І 1768 рік постає перед нами у незрівнянній внутрішній правді й красі, у безкомпромісній боротьбі; краще смерть, безоглядна помста, аніж тяжка і безвихідна неволя”<sup>2</sup>.

Від міфопоетичної спільності природи й людини, від поезики фольклору, де предмети і явища природи залучені до дії, веде свій рід образність Шевченка, злитість і єдність широких образів бою і бенкету, посіву й пролитой крові, кари й вечері, смерті й гулянки; звідси ж включеність у дію персонафікованих предметів та явищ природи. Ось приклад внутрішньої співзвучності, єдності героя і природи — не просто гармонії між ними як засобу посилення поетичного враження, а гармонії внутрішньої, психологічної, яка впливає з

<sup>1</sup> Описові елементи сюжету — пейзаж, інтер'єр, портрет, характеристика — можуть набувати динамічності, якщо вони включені у зовнішній подійний або внутрішній психологічний час.

<sup>2</sup> Білецький Л. Тарас Шевченко (Життя і творчість) // Шевченко Тарас. Кобзар: У 4 т. — Вінніпег, 1952. — Т. 1. — С. 35.

кровної спорідненості зі своєю землею. Таким є своєрідний діалог (внутрішній звернений монолог) Яреми з Дніпром:

“Ой Дніпре мій, Дніпре, широкий та дужий!  
Багато ти, батьку, у море носив  
Козацької крові...”

.....  
А Дніпр мов підслухав: широкий та синій,  
Підняв гори-хвилі; а в очеретах  
Реве, стогне, завиває,  
Лози нагинає [1, 87].

Не лише поезика народних пісень і балад, знаних з дитинства, а й сам віковий лад народного світосприймання, мислення, органічно засвоєний поетом, є основою його поетичного стилю. Саме з цих стильових рис випливає своєрідність його романтизму — його, за влучною характеристикою Є. Маланюка, реалістичність: “Романтизм його завжди проектується на реальну Україну, він має сталий контакт з дійсністю, з пейзажем, з історією, з долею народу. Був це романтизм, що знайшов своє адекватне органічно-реальне втілення... Романтизм Шевченка — завдяки національній повнокровності поета — був завжди доведений до кінця, опуклий, яскравий, живий і реальний”<sup>1</sup>.

Критика оцінила твір неоднозначно: надто ще неусталеним і незвичним був жанр романтичної героїчної поеми-епопеї. Над уявленнями про цей жанр усе ще тяжіли зразки народного героїчного епосу (“Іліада”, “Пісня про Роланда”), літературної епопеї різних поетичних епох — античної (“Енеїда” Вергілія), ренесансної (“Визволений Єрусалим” Т. Тассо), барокової (“Втрачений рай” Дж. Мільтона), класицистичної (“Россіяда” М. Хераскова). А романтична епопея Пушкіна “Полтава” і його ж карнавалізований варіант жанру епопеї “Руслан и Людмила” ще не були належно осмислені в аспекті жанру. Ось чому суворо раціональна логіка молодого тоді Михайла Драгоманова змусила його побачити в “Гайдамаках” “недостачу старанної обробки”<sup>2</sup>, суміш різних тональностей, несумісну з

<sup>1</sup> Маланюк Є. Ранній Шевченко // Повне видання творів Тараса Шевченка. — Варшава; Львів, 1934. — Т. 2. — С. 348—349.

<sup>2</sup> Драгоманов М. Вибране. — К., 1991. — С. 396—397.

цілісністю й рівністю тону, яка, на переконання критика, мала бути притаманною історичній героїчній поемі. Через два роки що думку Драгоманова розвинув молодий І. Франко. Для нього на той час (як і для переважної більшості критиків, за винятком хіба що М. Добролюбова) був неприйнятний романтичний погляд на художній історизм: його дратують “видумані факти”, “видумані особи”, недостатній вияв у творі “мужицьких симпатій” і нібито нерозуміння соціальних причин Коліївщини, натомість перевага “українського націоналізму та козацького патріотизму”<sup>1</sup>. Виходячи зі старих, класичних уявлень про історичну поему-епопею, критик розглядає “Гайдамаки” надто раціонально, не сприймаючи ані її романтичної гіперболізації, ані поєднання історичної та романтичної ліній, з яких друга нібито лише заважає першій, порушуючи необхідну єдність місця й часу дії. Надто виразно відчувається в творі присутність автора: через це “образи і лиця бліднуть, стираються, перестають жити власним життям, так як ми на кождім кроці бачимо движучого та попихаючого їх поета”<sup>2</sup>, — тоді як епопея потребує “більшого об’єктивного спокою”. Згодом сам критик не передруковував цієї частини своєї великої статті, вважаючи її передавленою, але відгомін цих суджень долинав мало не до останнього часу.

“Гайдамаки” — перша романтична епопея в українській поезії (доти написано славнозвісну комічну епопею “Енеїда” І. Котляревського) і єдиний твір цього жанру в творчості Шевченка. “Гайдамаки” набули колосальної популярності у читача, десятки разів інтерпретувалися в образотворчому та багатьох жанрах музичного мистецтва, були інсценізовані уславленим Л. Курбасом. Твір і донині вражає читача не лише грандіозністю подій і пристрастей, а й проникливістю та людяністю образу автора й вираженістю та гармонійною довершеністю художньої системи романтичної епопеї.

<sup>1</sup> Франко І. Причинки до оцінення поезії Тараса Шевченка. Гайдамаки // Світ. — 1881. — Ч. 9. — С. 160.

<sup>2</sup> Там само. — С. 172.

## ГАМАЛІЯ

“Гамалія” — історична поема Шевченка, написана ориєнтовно у жовтні — першій половині листопада 1842 р. під час морської подорожі до Ревеля (нині — Таллінн). 18 листопада 1842 р. поет писав у Харків учителеві гімназії П. М. Корольову: “... Позавчора вернувся в Петербург. Мене носив проклятутий пароход у Шведчину й Датчину. Пливши в Стокгольм, я скомпонував “Гамалія”, невеличку поему, та так занедужав, що ледви привезли мене в Ревель, там трошки очунав”. Окремою книжкою її було вперше надруковано в Петербурзі 1844 р. у друкарні М. Ольхіна: “Гамалія: Соч. Т. Шевченки”. Твір має дві редакції. Перша міститься в “Кобзарі” 1860 р. з виправленнями автора; друга — в рукописі “Поезія Т. Шевченка. Том первий” (1859; ІЛ, ф. 1, № 18, арк. 75—79).

Твір належить до репрезентативного типу історичної поеми. Поет зображує не конкретну строго хронологічну подію та історичних осіб, які її творили, а подію типову, домислену, змальовану в душі певної історичної доби, подію, яка представляє чимало аналогічних. Тут маємо збірний портрет козацтва як військової сили України, її захисників, подібно до героїки народних дум, історичних пісень, “Історії русов”, гоголівської епопеї “Тарас Бульба”, а також “Козацьких повістей” М. Чайковського, “Чайок” Ю. Б. Залеського. За жанром твір являє собою романтичну ліро-епічну поему з “вершинною” композицією, синтез стилізованої думи (плач невірників та уславлення Гамалії в кінці твору), історичної пісні (з пісенною персоналізацією природи на зразок “Жалкується Лиман Морю, / Що Дніпр робить свою волю...” зі збірників українських народних пісень М. Максимовича, добре знаних Шевченкові), козацької походної пісні.

Ватажок морського походу Гамалія — особа, домислена поетом, не історична, але типова постать запорізького ватажка, як її уявляв поет. Тут згадується й історична особа — Чернець з його успішними походами на Стамбул: мається на увазі гетьман Петро Конашевич-Сагайдачний,



який, за "Историею Малой России" Д. Бантиш-Каменського (М., 1842. — Ч. 1), на старість нібито прийняв чернецтво (насправді він лише записався до Київського Богоявленського братства).

У творі зображено протистояння українського козацтва та його одвічного супротивника — османської Туреччини; причому козаки тут — активна сторона, вони нападають на Туреччину, національний образ якої у Шевченка — дрімаюча в раю, створеному на крові й праці завойованих чи пограбованих та уярмлених народів, упевнена у власній непереможності столиця, яку поет, підкреслюючи переємність деспотизму, називає за її попередницею — Візантією. Її підвалини — невільницькі базари, льохи й склепи з бранцями в кайданах — образ, спільний для багатьох козацьких дум, так само як і тужливий невільницький плач. Напад козаків на Візантію (Стамбул) виступає справедливою визвольною й месницькою справою. Персоніфікована у міфопоетичному стилі природа так усправедливує місію запорожців, люблячи "завзятих чубатих слов'ян" і допомагаючи їм: Босфор — сірий бугай, шкурою стрепенув, ревучи, на своїх ребрах послав хвилю у синєє море, котре Босфорову мову погнало в Лиман, а "Лиман Дніпрові / Тую журбу-мову на хвилі подав". Дніпро — "дід наш дужий", Луг — "брат", Хортиця — "сестра" — це свій, рідний український світ, природний космос, єдиний з людьми, з козаками, до яких донесено тяжкий плач невільників. І запорожці байдаками вирушають "не кишені трусить, / Ідем різать, палить, / Братів визволяти" [1, 151] (романтично гіперболізований образ козацького звияжництва, протиставлений пасивній, пересиченій, безтурботній Візантії).

Автор-розповідач перебуває на позиції свідка подій, лірично їх коментуючи: "Гамалію, серце мліє: / Сказалося море. / Не злякає! І сховались / За хвилі — за гори" [1, 151]. Тим часом у неволі моляться Богові козаки. Поет вкладає у текст невільницької молитви гіркий мотив національного сорому, який стане топосом наступних його поезій періоду "трьох літ". Бій Гамалії з персоніфікованою Візантією-яничаром у малоазійському передмісті Стамбула Скутарі зображено за допомогою старої фольклорно-книжної метафори як "бенкет козакий", а в наступній

стилізації уславлювальної історичної пісні про Гамалію — як жнива.

Невеликий за обсягом (189 рядків) текст уміщує розлогий поемний сюжет завдяки розмаїтості мікрожанрового складу — стилізації під народну думу, похідну та уславлювальну пісні, молитву бранців, полілогам персоніфікованих природних стихій, стислій метафоричній розповіді, а також чергуванню місць дії (льохи Візантії, ланцюг Босфор — море — Лиман — Дніпро — Луг — Хортиця і зворотний; і знову — повернення переможців "морем милим"). Як належить романтичній поемі, композиція сюжету становить пунктир "вершинних" сцен, і відповідно художній час складений переважно зі сцен та епізодів, змальованих автором-свідком у теперішньому часі, що дає змогу читачеві відчутти себе нібито присутнім усередині дії. Виклад набуває сконцентрованості та різноманітності й завдяки поліметрії, коли окремі епізоди й сцени виписуються власним розміром: неметричний "думовий" вірш невільницького плачу; 12–11-складовий вірш у полілогах могутніх персоніфікованих стихій; 4-стопний ямб авторської розповіді, яка раз у раз ведеться від персонажів (рідше в авторській розповіді трапляється 14-складовий вірш), комбінований ритм похідної пісні — варіант 14-складника й три 6-складові рядки приспіву; 4-стопний ямб молитви козаків-полонянників; чергування 14-складника й 4-стопного ямба в динамічних картинах бою (причому варіанти ямба різняться характером клаузул); 14-складник пісні на честь Гамалії; і нарешті, рефрен-коду в ритмі 14-складника ("Гамаліє, вітер віє. / Ось-ось наше море!.. / І сховалися за хвилі — / За рожеві гори") [1, 153].

Музику до твору написали М. Лисенко, Я. Степовий, Г. Хоткевич, Ю. Мейтус; є свідчення, що сам поет у колі друзів співав на власну мелодію плач невільників<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Див.: Ковалев В. В. Воспоминания о Т. Г. Шевченко // По морю и суше. — 1896. — № 8. — С. 135.

## КНЯЖНА

“Княжна” — ліро-епічна соціально-побутова поема. Твір написаний орієнтовно наприкінці червня — у грудні 1847 р. в Орській фортеці. Це перший великий твір “невольничої Музи”. Його чистовий автограф міститься у “Більшій книжці” (ІЛ, ф. 1, № 67, с. 3—17). Уперше надруковано: уривок (рядки 1—32) в альманасі “Хата” (1860. — С. 85—86); повний текст за “Більшою книжкою” одночасно у виданнях “Кобзарь Тараса Шевченка” (СПб., 1867) та “Поезії Тараса Шевченка” (Л., 1867. — Т. 2). Художнє завдання, яке реалізує автор у поемі, полягає в тому, щоб, відкинувши літературно-ідилічний декор мальовничості з українського села, розкрити антигуманну сутність соціального устрою життя людей в селі, устрою, заснованого на кріпацтві. Таке самовладдя розбещує власника. Автор прагне показати звироднілу сутність кріпосника і те руйнування, яке він несе своєму оточенню — не тільки селянам-кріпакам, життя і смерть яких у його волі, а й власній родині, і таким чином осудити кріпосництво як антигуманне, аморальне явище, особливо огидне ще й тим, що нерідко воно прикривається маскою народолюбства й патріотизму (невдовзі цю фальш поет розвінчає в сатиричному портреті “народолюбця”. — “П. С.”, 1848). Серед прототипів князя, яких поет чимало бачив в Україні, — Г. Тарновський, П. Закревський, П. Лукашевич, Родзянки та ін., і передусім князь М. Кейкуатов, поміщик села Бігач на Чернігівщині, який, утретє одружившись з дівчиною-красунею з небагатої родини — Катериною Федорівною Бутович (портрет якої Шевченко намалював), швидко звів її з життя<sup>1</sup>. (Про те, що саме Кейкуатов мав на увазі автор, свідчить і подібність звучання прізвища князя Мордатова у повісті російською мовою “Княгиня”, написаній на цьому ж матеріалі 1853 р.).

У поемі зображений соціально й етико-морально акцентований портрет кріпосника “класичного” типу — огидно

<sup>1</sup> Див.: Жур П. Дума про огонь: З хроніки життя і творчості Тараса Шевченка. — К., 1985. — С. 345—349.

жорстокого й себелюбного в усіх проявах дикунської натури: він знущається з дружини, гвалтує дочку, морить голодом селян. Інцест — досить рідкісний злочин — тут подано як природний вияв егоїзму князя, брутальності, хтивості, необмеженої сваволі, а стосовно його дочки — як повне зруйнування долі молодої жінки. По-звірячому корисливий визиск селян виступає у творі як типовий для поміщицтва взагалі.

Жертвами князя стають його дружина, “покарана Богом” за те, що, не послухавши батьків, утекла й повінчалася з князем, та їхня донька — малою, після ранньої смерті матері, занедбана батьком, а дорослою, після повернення з інституту, ним же зґвалтована. Тему інцесту — найогидливішого злочину і найбільшого приниження жінки — спостерігаємо і в “Слепой” (1842), і у “Відьмі” (березень 1847); цей властивий романтичній літературі мотив є у Шевченка вершиною негативної характеристики персонажа.

Образи обох жінок оточено ореолом авторської ніжності й жалю. Княгиня у творі — ідеальна мати, яка невсипущою любов’ю й турботою заклала в душу малої доньки такий заряд доброти й ніжності, що та, повернувшись з інституту, почала опікуватися селом. За щоденну допомогу й ласку селяни звали молоду княжну “матір’ю своєю святою”. Княжна продовжує низку Шевченкових образів праведниць, розпочату образом Наймички в однойменній поемі 1845 р. та продовжену образом Осики-Відьми (1847). Кожна з них творить свій духовний та громадянський подвиг. Образ Княжни — ідеальне втілення чистоти, краси, християнських чеснот; покинувши село, вона постригається в черниці та йде з прочанами з монастиря в монастир, і зрештою, знесилена, захворює і вмирає в монастирі коло Чигирини.

Ліро-епічний розповідач у поемі виступає від першої особи — “я” (“не знаю, де вони взялись”, “моя княгиня”, “а моя свою дитину / Сама доглядала”). Цим заявлена відверто оцінна точка зору розповідача, який репрезентує автора. Причому образ автора-розповідача в поемі, на відміну від автора в інших побутових поемах, не стилізований під народного оповідача — згадаймо, наприклад, “Марину” (“Не наче цвяшок, в серце вбитий...”), “Катерину”. У “Княжині” розповідач літературно нейтральний за формою та інте-

лігетний за змістом: згадка про вчинок цнотливої “Ченчіо” — Беатріче Ченчі — не може належати народному оповідачеві.

Авторська оцінка визначає характер інтонаційних тем, пов'язаних з трьома групами образів — княгині й княжни, селян-кріпаків, і, нарешті, князя як уособлення аморальності й зажерливості кріпосників. Темі або контрастують, або зливаються в спільності страждання героїв. Свою частку в розвиток кожної з них вносять і ліричний, і ліро-епічний розповідачі.

Кожна інтонаційна тема мотивується передусім об'єктивною тональністю зображуваного — персонажів, їхніх учинків і слів, обставин і деталей, самого сюжету поеми, що розкриває авторську концепцію. Адже усі ці предметні моменти сюжету породжують у читача відповідне ставлення до них — незалежно від того, чи автор якимось оцінює або коментує події, чи створює ефект відсутності розповідача. Шевченків розповідач не лише зображує, а й активно виявляє своє ставлення до зображуваного, оцінює його<sup>1</sup>. Лірична манера розповіді створюється не тільки й не стільки ліричними суб'єктивними формами у ліричних відступах, скільки тональністю самої розповіді, поєднанням експресії лексика та синтаксису з експресивними засобами вірша.

Тональність образу персонажа визначає насамперед добір епітетів: княгиня — “безталанна”, “заплакані очі”; княжна — “чорнобрива, кароока, / Вилитая мати”, “очі молоді”, “сердешна”, “свята”; князь — “приблуда”, “аж синій походить”, “грішний болящий в будинках поганих”; його гості — “неситі” (цим епітетом поет постійно характеризує можновладців); селяни — “голодні люде”, “села знівечені”, “обікрадене село”. Не менш промовисті й метафори і порівняння: княжна — “мов тополя, виростає / Світові на диво”, “мов ласочка з кубелечка, / На світ виглядала”, “мов сизая голубонька, / Село облетіла”. Автор вживає диминутиви: “ласочка”, “кубелечко”, “сорочечка” тощо.

Ліро-епічний розповідач активно виявляє особисте ставлення до зображуваного: він пестливо звертається до героїні (“серденько”, “серце”), коментує саркастично (“А па-

<sup>1</sup> Див.: Волошинов В. Слово в жизни и слово в поэзии // Звезда. — 1926. — № 6. — С. 258.

тріот, убогих брат... / Дочку й теличку однімає / У мужика...”) й лірично (“Ох діти! Діти! Діти! / Велика Божа благодать!”); його розповідь переривається ліричними запитаннями (“Може, Бог так хоче?”), окликами (“А жить так, Господи, хотілось!”), апострофами (“Боже, Боже! Даєш волю / ... Та не даєш жити!”).

У творенні кожної інтонаційно-образної теми беруть участь кілька суб'єктів викладу. Тема княгині, наприклад, композиційно складається: а) з розповіді ліро-епічного загального розповідача, до якої включено внутрішній монолог героїні у формі заміщеної невластне прямої мови, в якій позиції автора й героя збігаються; б) з ліричного пророцтва розповідача у формі звертання (“Загинеш, серденько, загинеш, / Мов ряст весною уночі. / Заснеш, не знатимеш нічого, / Не знатимеш, як хвалять Бога, / Як люде люблять, живучи” [2, 18]), з ліричного коментаря (“Бог карає / Княгиню на світі... / А за віщо?” [2, 20]), з власне авторської ліричної медитації (“Чудно людам, / Бо люде не знають, / Чому добре умирає, / Злеє оживає” [2, 20]).

Нарешті, кожна тема має свої ритміко-інтонаційні особливості. Так, тема княгині розпочинається із гірко іронічного самоосуду:

... А що ж робить?  
Сама втекла і повинчалась,  
І батько й мати не пускали,  
Казали: вгору не залазь.  
Так ні, за князя. От і князь!  
От і пишайсь тепер, княгине! [2, 17]

Велика кількість та сила пауз, розмовні лексика й синтаксис, невпорядкована зміна мовленнєвих інтонацій, властива схвильованій мові, роблять чотиристопний ямб у наведених рядках уривчастим, дисгармонійним. Однак далі (з початком ліричного звертання “Загинеш, серденько, загинеш, / Мов ряст весною уночі”) цей самий вірш набуває плавного звучання завдяки тому, що зменшується кількість словоподілів і пауз, послаблюється їх сила, зменшується кількість наголосів (з'являються пірихії); синтаксичне членування узгоджується з ритмічним, з'являються повтори слів, граматичних форм і синтаксичних конструкцій. Мов-

леннева інтонація стає рівнішою, більш монотонною, а віршова внаслідок цих змін — наспівною. У такий спосіб ставлення розповідача до героїні виявляється також ритміко-інтонаційно — самим плином вірша.

Тему княгині тонально й ритміко-інтонаційно продовжує тема княжни. Обом цим темам протистоїть гнівно-саркастична тональність теми князя. Її розвиток контрастує з темою гноблених кріпаків (“Ревуть палати на помості, / А голод стогне на селі”) [2, 20] і виростає до загальної теми кріпосницького визиску (рядки 245–258). Карбований ритм 12-11-складника надає темі голоду скорботно-патетичного звучання; образ визискувачів, що виникає далі, подається в похмуро-саркастичному тоні й супроводжується гнівною іронією ліричного коментаря (“А Бог куняє...”). У такий спосіб три інтонаційні теми, то контрастуючи, то поєднуючись, творять симфонічну тональну партитуру поеми.

Наприкінці твору гнівна іронія теми князя змінюється зневажливою згадкою про “грішного болящого в будинках поганих”. Згадає і тема княжни в розповіді черниці про її смерть та в сумному ліричному акорді розповідача: “Родилась на світ жить, любить... / А сталося ось як. У черницях / Занапастилося добро...” [2, 24].

Композиційними рамками для сюжетної розповіді є ліричний вступ та два контрастних пейзажних малюнки. Вступ є властивою ліро-епічній “байронічній” поемі своєрідною увертюрою наспівного звучання, в якій ліричний герой-поет розмовляє у неволі з вечірньою зорею — символом музи, поетичного натхнення. Він малює ностальгійно прекрасний фольклорно-фантастичний образ далекої та недосяжної України, її природи, космосу, протиставляючи цей образ світові людського зла; і про зло, яке діється в Україні, поет збирається розповісти зорі, а через неї — Богові. Цей контраст є лейтмотивом поеми. Вже початковий пейзажний малюнок містить контраст видимості й сутності: чудовий краєвид села, над яким ніби витає сам Бог, “веселі здалека палати” криють у собі страшне лихо кріпосництва. Заключний пейзаж-результат — це опис руїни, символічний малюнок понищеної кріпосництвом сільської України. Нову варіацію цього сюжету маємо в повісті російською мовою “Княгиня” (1853).



## “ВАРНАК”

“Варнак” — ліро-епічна побутово-етологічна поема на “розбійницьку тему”, популярну в європейському фольклорі та літературному романтизмі. Написана орієнтовно в січні—травні 1848 р. в Орській фортеці; основний текст — автограф у “Більшій книжці” (ІЛ, ф. 1, № 67, арк. 87—92). Порівняно з текстом “Малої книжки” (ІЛ, ф. 1, № 71, арк. 165—172) автор доопрацював твір: увів вступ, посилив соціальний антагонізм образів, переніс дію з Київщини на Волинь, зняв деякі натуралістичні деталі, ушляхетнив образ “сім’ї” месників (першодрук у вид.: Кобзарь Тараса Шевченка. — СПб., 1867. — С. 415—420).

В основі фабули твору — мотиви насильства пана над кріпачкою, помсти її нареченого-кріпака не лише “своєму” панові, а й кріпосникам взагалі й покаяння та відродження запеклого розбійника. Поет ішов і від добре йому відомих реальних подій, відбитих у переказах про гайдамаків та опришків, про Устима Кармелюка й Гаркушу, і від літературно-романтичної “розбійницької” тематики — романів Вальтера Скотта (зокрема, “Айвенго”), “Рінальдо Рінальдіні” Х. Вульпіуса, “Братьев-разбойников”, “Дубровского” та “Капитанской дочки” О. Пушкіна, “Предания о Гаркуше” Г. Квітки-Основ’яненка, “Гаркуши, малороссийского разбойника” В. Наріжного, драм “Розбійники” й “Вільгельм Тель” Ф. Шіллера, поеми “Чернець” І. Козлова та ін. У цих творах Шевченка особливо приваблювала тема протесту проти насильства й поневолення, якій присвячено епопею “Гайдамаки”.

Від Варнака з поеми “Москалева криниця” герой поеми “Варнак” різниться насамперед мотивом переростання особистої помсти в помсту за багатьох. Помста за особисту кривду для поета щонайменше проблематична. Його героїні, жертви панського насильства (Оксана з поеми “Слепая”, Марина з однойменної поеми) вбивають пана-гвалтівника, захищаючись, а самозахист і опір — природні якості особистості, яка обстоює свою честь та гідність. Помсти прагне й божевільна Відьма з однойменної поеми

(перший варіант твору мав назву “Осика”), але одужавши, по-християнськи прощає кривдника. Так само чинять герої віршованого оповідання “Не спалося, а ніч, як море...” та поеми “Меж скалами, неначе злодій...”; не мститься Княжна (поема “Княжна”). Зовсім інша справа — боротьба за волю, міцно злютована із соціальною помстою визискувачам, — у такій боротьбі гинуть і невинні. У поемі “Варнак” на чільне місце автор уперше висуває проблему “перетворення борця проти зла у кривавого месника, що сам уже сіє зло”<sup>1</sup>.

Головна колізія поеми — психологічна. Драма Варнака породжена його становищем невільника-кріпака; він прагне вирватись на волю, але пани не відпускають його — ані з кріпацтва, ані навіть до війська. Це драма людини, котра усвідомлює себе морально й інтелектуально вищою за своїх власників, але цілковито безправною, підвладною примхам людей розбещених та аморальних, на боці яких закон і влада. Такий лад стає причиною розбійництва серед доведених до відчаю кріпаків, а носії цього устрою — пани — сприймаються як нелюдське його породження. Тому Варнак, утвердившись на думці про нелюдськість панів, нищить їх як нечисть — “без милосердя і зла”, аби змести з лиця землі. Однак поет не приймає такого шляху, бо страждають і невинні: помста породжує нові й нові злочини, а християнська етика забороняє помсту — право на неї належить лише Богові (“Мне отмщение, и аз воздам”). Тягар пролитої крові стає нестерпним для Варнака, і він збирається вбити себе. Тут виникає поширений у народних переказах мотив розбійника, що розкався і покутує провину. Один з таких переказів Шевченко виклав у листі до М. О. Осипова від 20 травня 1856 р. як паралель до власної долі. Пізніше народні перекази публікували М. Драгоманов (Малорусские народные предания. — К., 1876) та П. Куліш (Записки о Южной Руси. — СПб., 1856. — Т. 1). Мотив розкаяння під впливом церковного дзвону маємо у “Фаусті” Гете, поемі “Чернець” І. Козлова. Майбутній Варнак, а на тоді — розбійницький отаман,

<sup>1</sup> Ішук-Пазуняк Н. Кривда, помста і каяття в поемах “Варнак” і “Москалева криниця” // Світи Тараса Шевченка: Зб. ст. до 175-річчя з дня народження поета. — С. 53.

приходить до морального відродження, переживши релігійний екстаз, викликаний видом небесного града Києва, з його золотими куполами у перших променях сонця й далеким гармонійним перегуком дзвонів: “...Дивлюся / Мов на небі висить / Святий Київ наш великий. / Святим дивом сяють / Храми Божі, ніби з самим / Богом розмовляють...” [2, 71]. Видиво було сприйняте героєм поеми як Боже диво, як втручання Бога, щоб оновити його життя, як прояв вищої сили, гармонії, справедливості. Саме справедливість вимагала, щоб розбійник зазнав покарання за невинно пролиту кров, і він іде здатися владі й прийняти будь-який вирок.

Твір побудований як сповідь героя — старого варнака. Автор-розповідач у вступній частині створює обрамлення подій: малює сцену зустрічі з героєм — старим каторжанином, “недомученим варнаком”, який уже відбув покарання в Оренбурзькому краї понад річкою Елек (Ілек). Вступ має на меті надати цій зустрічі, ймовірно вигаданій, реального вигляду. Варнак — образ художній, його життєвий прототип навряд чи існував. Про це свідчить запис Шевченка у щоденнику від 20 червня 1857 р. з приводу другої редакції поеми “Москалева криниця” (де також виведено образ вбивці, що розкався) про те, що він надіслав Я. Кухаренкові листа “со вложенієм небывалого рассказа мнимого варнака под названієм “Москалева криниця”.

Головне в розповідній композиції твору — оповідь Варнака про своє життя й виховання, панську кривду, про свою помсту й каяття. Тональність образу Варнака, яка виражає авторське ставлення до героя, задана вже в обрамленні поеми через мотив самоосуду героя: нещадно картаючи себе, він не сподівається на милосердя слухача й долі: “Я сам, як бачиш, марне, все, / Я сам занівечив свій вік. / І ні на кого не жалкую, / І ні у кого не прошу я, / Нічого не прошу” [2, 68].

Драматизм образу героя підсилюється його безмежною й безнадійною тугою за рідним краєм (“Так і загину на чужині / В неволі”) [2, 68]. Автобіографічні мотиви самотності, сирітства, пристрасного поривання на батьківщину психологічно вмотивовують авторове (розповідачеве) співпереживання: “Сивий брате! / Поки живе надія в хаті, / Нехай живе, не виганяй...” [2, 68]. На певну спільність образів автобіографічного ліричного героя Шевченка і ге-

роя поеми "Варнак" вказує й образ нетопленої, покинутої хати-пустки, що метафорично символізує душу поета, випалену видовищем людських страждань (порівняймо ці розгорнуті метафори, що набули символічного змісту, у вірші "Заворожи мені, волхве..." (1844) та в епілозі першої редакції поеми "Невольник").

В оповіді про панську кривду, яка чинилася йому, ще малому слугі-козачкові, що був живою іграшкою паненят, постає збірний образ панства — надалі постійний об'єкт оповідачевої зненависті й зневаги. Їх передають знижені епітети й порівняння: "панята... / Як ті щенята"; пані "проклята"; "старої пані бахур сивий"; паничі, "мов бугаї"; полягли, "мов поросята / В багні смердячому"; "мов пороссяча, кров лилась" тощо.

Інакше оповідає Варнак про себе ("я був убогий сирота"), про кохану — наймичку ("воно тойді було дитина"), малює збірний образ своєї ватаги барвами фольклорної символіки: хлопці знайшли собі нову хату — "Зелену хату і кімнату / У гаї темному. В лугах, / В степах широких, в байраках / Крутих, глибоких. ... / Мене господарем обрали. / Сем'я моя щодень росла..." [2, 70]. Ці збірні образи полярно протистоять.

У спогаді про те, як його сподівання зруйнував пан, хвилювання героя сягає апогею: оповідь переривається вигуками жалю ("О доле! Доленько моя! / О Боже мій! О мій єдиний!"), темп різко прискорюється, як дихання, ритм перебивається сильними й частими паузами, — так уже самим звучанням і темпоритмом передається стан героя-оповідача. Не в змозі послідовно викласти події, він забігає наперед ("...вона мені на лихо / Та на погибель підросла. / Не довелось і надивитись...") [2, 69], потому знов повертається до зв'язної оповіді.

Йому несила бодай назвати ту страшну кривду, якої зазнали він та його наречена, й він вдається до фольклорної метафори: "Накупили / І краму, й пива наварили, / Не довелось тільки пить. / Старої пані бахур сивий / Окрав той крам. Розлив те пиво, / Пустив покриткою..." [2, 69]. Намагаючись стишити хвилювання, оповідач зупиняється — він ніби вмовляє себе заспокоїтися, бо це вже біда давня й невідворотна ("Дарма. / Минуло, годі... Недоладу / Тепер і згадувать. Нема, / Нема, минулося, пропало...") [2,

69—70]. Такий стан героя автор передає низкою пауз; однак герой не може подолати хвилювання, що відбиває інтонація подальшої оповіді: уривчастість мови, нагромадження синонімів, лексичні й синтаксичні повтори. Отже, тут маємо не опис чи самоаналіз власних переживань, а їх мистецьки реалістичне зображення: старий засланець, на схилі віку, все ж таки не змирився з панською кривдою, несправедливістю, втратою кохання й родинного щастя. Загалом же поет не приймає ідеї кривавої помсти. "Поет умів побачити невидиму для інших межу між правдою боротьби проти соціального і національного зла й оборони покривджених, з одного боку, і між кривдою, та вже новою, заподіяною самим оборонцем-месником"<sup>1</sup>. Герой чинить відповідно до християнської етики й зрештою, і як жертва кріпосництва, і як людина, що розкалася й усім життям спокутувала свою провину, теж стає до щерегу Шевченкових героїв-праведників, як Максим із "Москалевої криниці", старий козак із Степаном і Яриною в "Невольнику", безіменні герої поем "Якби тобі довелось..." та "Меж скалами, неначе злодій...", Петрусь із однойменної поеми, чия праведність полягає в тихому героїзмі буденщини й самозреченні. Завершується цей ряд образом мученика Алкіда ("Неофіти") та Йосипа-бондаря і, насамкінець, самого Ісуса Христа в поемі "Марія".

Мова оповідача поєднує особливості народної оповіді — інтонаційні, лексичні (розмовні, фольклорні) та особливості мови інтелігента, переважно русизми, подані як "чужа мова", іронічно ("А паничів у гвардію / Поопредіяла"; "возобновленні покої"). Романтична гіперболізація розбійництва героя не суперечить реалістичному психологізмові твору. "Поема є романтичною і за сюжетом ("розбійницький" сюжет, мотив помсти), і за композицією й стилем ("вершинність", схвильовано-піднесений тон розповіді, всілякі романтичні надмірності в зображенні помсти народних месників панам), і за трактуванням образу героя (гіперболізація почуттів, мотив розчарування й "переродження" героя в фіналі твору). Водночас в поемі наявний реалістичний

<sup>1</sup> Ішук-Пазуняк Н. Кривда, помста і каяття в поемах "Варнак" і "Москалева криниця" // Світи Тараса Шевченка: Зб. ст. до 175-річчя з дня народження поета. — С. 53.

елемент — передусім у зображенні поміщицького побуту й панської моралі...”<sup>1</sup>. Із принаймні трьох складових художньої системи поета, що творять лише йому притаманний синтез (просвітительського реалізму, сентименталізму, слов’янської модифікації романтизму), в поемі домінує романтизм, що виявляється в ідеалізації та гіперболізації образу героя, романтичній умовності, полярності персонажів, у мотивах розбійництва, помсти й розкаяння, вершинності композиції сюжету, ліричній манері оповіді, формі монологу-сповіді героя тощо.

Поему написано характерним для творів періоду заслання розміром, у якому чергуються чотиристопний ямб та 14-складовий вірш з переважанням першого. 14-складником же виділено найвагоміші смислові й композиційні фрагменти — звертання до героя, його гірко-іронічний пасаж щодо марності освіти для невільників, фінальний епізод морального відродження героя. Вірш не поділений на строфи, тому особливої ваги набуває різноманітність римування (тут маємо й парне, й перехресне, й кільцеве), а також найрізноманітніші рими, багатство яких демонструє віртуозність віршування Шевченка (“неділю” — “зострілись”, “єдиний” — “однині”, “брате” — “хаті”, “нагріє” — “молоді”, “одпочине” — “країну”, “рала” — “поопреділяла”, “нарадив” — “громаду”, “весілля” — “неділю”, “великій” — “музика”, “покої” — “рудою”, “задзвонили” — “милий”, “переродився” — “перехрестившись” тощо). Глибинні семантичні структури простежуються як у контрастному зіставленні епізодів сюжету й полярності груп персонажів, так і в контрасті деталей та лексики, теж суто романтичному.

Фабула поеми “Варнак”, значно ширше розроблена сюжетно, стала основою повісті російською мовою “Варнак” (1853—1854). Образ Кирила вибудований в біографічному часі, де значне місце відведено зображенню його виховання під опікою добродешної панни Магдалени—втіленої святої Цецилії. Романтичний ореол безжального месника усунуто, а образ шляхетного розбійника переведено у сентиментальний ключ. Головний мотив поведін-

ки Кирила — муки сумління, прагнення залишити ватагу й здатися владі, — що він, підтримуваний Магдаленою і своєю колишньою нареченою Марисею (теж втіленим ангелом), і чинить. Мотиви поеми та образ праведного каторжника позначилися й на другій редакції поеми “Москалева криниця” (1857).

Твір досліджувався з різних позицій: у річці літературної “розбійницької” традиції та подібних фабульних мотивів у самого Шевченка (О. Багрій, 1930; Ю. Івакін, 1984); у плані виявлення християнської етики поета (С. Смаль-Стоцький, 1931; Н. Ішук-Пазунок, 1991); з погляду марксистсько-ленінської соціології, коли завважувалася непослідовність у “революційних поглядах” Шевченка, його схилення в бік християнської етики, що оцінювалося негативно (Ю. Івакін, 1968; Л. Кодацька, 1964); з текстологічного боку (Є. Ненадкевич, 1964; Ф. Ващук, 1964); у зіставленні з однойменною повістю (М. Марковський, 1928; Б. Навроцький, 1931; Л. Кодацька, 1964).



<sup>1</sup>Івакін Ю. О. Поезія Шевченка періоду заслання.—К., 1984. — С. 152.

## “МОСКАЛЕВА КРИНИЦЯ”

“Москалева криниця” — побутово-етологічна поема, в якій автор прагне розв’язати вагомі морально-філософські проблеми смислу буття, призначення людини, конфлікту праведності з гріховністю й ширше — добра зі злом, кривди, помсти й прощення.

Поема відома в двох редакціях: першу створено у червні—грудні 1847 р. в Орській фортеці: її чистовий автограф міститься у “Малій книжці” (ІЛ, ф. 1, № 71, арк. 133—144). Чорновий автограф другої редакції написаний на звороті листа М. М. Лазаревського до І. О. Ускова між 7 квітня й 16 травня 1857 р. Стимулом до відновлення поетичної творчості після семилітньої перерви стали для поета звістка про успіх клопотань щодо звільнення із заслання, листи друзів, передусім Я. Г. Кухаренка від 18 грудня 1856 р. зі згадкою про читання М. С. Щепкіним вірша “Пустка” (“Заворожи мені, волхве...”) і проханням “списати” й надіслати все створене за час заслання. На 5 червня вже був завершений і надісланий Я. Кухаренкові новий текст поеми (цей автограф не зберігся). 1858 р., не раніше 18 березня і не пізніше 22 листопада, Шевченко переписав текст поеми до “Більшої книжки”, поставивши під ним дату закінчення першого варіанта другої редакції твору — 16 травня 1857 р. (ІЛ, ф. 1, № 67, арк. 192—204). Друга редакція поеми — це, власне, новий твір: змінено сюжет, знято обрамлення, введено образ оповідача Варнака (який є антагоністом головного героя) й романтичний мотив убивства з ревнощів; аспект соціальний затінено, наголошено вимір морально-етичний. Посилено ліричність оповіді та драматизм тональності; набула смислового й характерологічного значення епічна дистанція між часом подій та оповіді про них старого Варнака, який щиро розкався й осудив себе: праведне життя Максима послужило поштовхом до морального відродження його вбивці — Варнака.

Першу редакцію поеми вперше надруковано у “Кобзарі з додатком споминок про Шевченка Костомарова і Мике-

шина” (Прага, 1876), другу — в журналі “Основа” (1861. — № 2. — С. 1—13).

Культурна генеза твору сягає біблійної історії праведного Іова — його відданість Богові була випробувана багатьма нещастями, але не зламана (Ю. Івакін, Л. Плющ). Образ праведника (праведниці) поет розробляє у поемі “Відьма” (в її першому варіанті 1847 р. під назвою “Осика”), у поезії “Не спалося, а ніч, як море...” (1847), у поемах “Меж скалами, неначе злодій...” (1848) та “Якби тобі довелось...” (1849). Образ солдата-каліки з’являється на офорті “Казка” в серії офортів “Живописная Украина” (1844) та у вірші казематного циклу “Рано-вранці новобранці...” (1847).

У другій редакції твору на передній план висувається протистояння грішника праведникові, причому цей грішник — розбійник, що згодом розкався (мотив співвідноситься з фольклорними оповіданнями про розбійника-покутника, одне з яких подає Шевченко в листі до М. Осипова від 20 травня 1856 р. як паралель до власної долі). Ймовірним стимулом могла бути й західноєвропейська (Шіллер, Байрон) та російська (Пушкін, Лермонтов) поетична традиція. Сам Шевченко в тексті поеми висуває як сюжетний прототип біблійну історію Авеля й Каїна.

Вихідним пунктом першої редакції твору був протест проти зверхнього погляду на простолюду, властивого панівній верстві імперії, українській же зокрема, особливо конформістській її більшості, яка давно денационалізувалася, стала чужою народові, ідея моральної неповноцінності селянина була необхідна їй для виправдання власного панування над кріпаками, а це суперечило ідеям близької світоглядіві поета ранньохристиянської етики. Найбільший спротив у Шевченка викликали претензії деяких кріпосників на інтелігентність, несумісну з їхньою антигуманною соціальною практикою (пор. “І мертвим, і живим...”), а також сповідування ними модного “байронічного” песимізму (“Не варт, їй Богу, жить на світі!..”); останнє на тлі постійної боротьби за виживання, яку змушені були вести пограбовані поміщиками селяни, виглядало вельми цинічним.

Полемічність, великою мірою притаманна творчості Шевченка, покладена у першій редакції твору в основу композиції: це діалог народного оповідача (маска автора-



розповідача), який висловлює свій погляд на речі у формі невимушеної, емоційної, дещо простакуватої, усної бесіди з панком-хуторянином, самовпевненим та егоїстичним, який нарікає на життя, не бачачи в ньому сенсу. Тут уперше і єдиний раз у поезії Шевченка опонент автора втілений в образ персонажа, який веде діалог з розповідачем, втручається в його розповідь-бувальщину про долю “москаля Максима”. Цією бувальщиною автор виявляє своє розуміння сенсу життя, зображуючи моральний ідеал праведника, якого він бачить тільки серед селян, хоча й не ідеалізує селянства загалом. Саркастично подаються зовнішні опоненти-адресати — “письменні” кріпосники, “непевні вельможі просвіщенні”. Особливому осуду Шевченко піддає улесливих придворних поетів, що у своїх одах уславлювали ненависну Катерину II, попри її злочини проти української нації.

Отже, спрямування поеми свідомо повчальне. Сюжет “дещо нагадує притчеву структуру, хоч і не є суто притчею”<sup>1</sup>. Твір містить моралізаторські репліки розповідача й завершується сентенцією: “Отак живіть, недоуки, / То й жити не остине”. Автор окреслює все життя головного героя Максима: сирітство, наймитовання, втрата родини й тяжко зароблених грошей ставлять його щоразу перед вибором між егоїзмом та альтруїзмом. Власне, поет змалював не життя, а життє Максима, і так воно оцінене й людьми, й автором у кінцівці поеми.

Ідеалізований у просвітницькому дусі образ Максима перебуває на вістрі двох проблем, що лейтмотивом проходять через роздуми поета, зокрема у поезії “Один у другого питаєм, / Нащо нас мати привела? / Чи для добра? Чи то для зла? / Нащо живем? Чого бажаєм?... / Які ж мене, мій Боже милий, / Діла осудять на землі?” [2, 41] і не менш важливої: “За кого ж ти розіп’явся, / Христе, сине Божий? За нас, добрих, чи за слово / Істини... чи, може, / Щоб ми з тебе насміялись?” (“Кавказ”) [1, 248]. Праведник життям виправдовує Христову жертву і цим рятує людський рід<sup>2</sup>. Праведність Максима протистоїть заздрісності, озлобленості, моральній обмеженості односельців: не-

<sup>1</sup> Івакін Ю. Поезія Шевченка періоду заслання. — К., 1984.

<sup>2</sup> Див.: Плющ Л. Екзод Тараса Шевченка: Навколо “Москалевої криниці”. Дванадцять статтів. — Едмонтон, 1986. — С. 230—231.

воля фізична тримає людей у кріпацтві духовнім. У фіналі поеми громада виступає вже як справедлива, добра сила:

Громадою при долині  
Його поховали  
І долину і криницю  
На пам’ять назвали  
Москалевою. На Спаса  
Або Маковія  
І досі там воду святять.  
І дуб зеленіє.  
Хто йде, їде, — не минають  
Зеленого дуба,  
В холодочку посідають  
Та тихо та любо,  
П’ючи воду погожую,  
Згадують Максима... [2, 55—56]

Цей малюнок — уособлення земного раю, райського саду, братерства людей, злучених взаємною пошаною та любов’ю. Криниця з чистою водою — фольклорний символ братерства і здоров’я — стає в поемі символом праведного життя, що не проминуло марно й своєкорисливо, а принесло добрий пожиток людям; це символ високої духовності.

У побутових поемах взагалі й у “Москалевій криниці” 1847 р. зокрема, Шевченко створює образ “автора” — народного оповідача, який висловлюється в манері усної народної оповіді. Цій манері властиві звернення до слухача (натомість відсутні літературні звернення до героїв), невимушена розмовна інтонація, передана переносами, перебиванням ритму, поліритмією (неритмічний “казковий” вірш, 4-стопний ямб, 14-складовий вірш, 12-11-складовий вірш), риторичними фігурами, простомовними висловами, фразеологізмами (“Бо залили за шкуру сала, / Трохи не пропала”; “Усім на диво та на чудо!”), народнопісними ремінісценціями й прямими цитатами з пісень (“Воли твої і корови / Разом поздихали”, “Шелесь, шелесь по дубині...”), вставними словами (“було”, “знай”, “бач”, “собі”, “отже”, “такі” тощо), ритміко-синтаксичною асиметрією. Не лише інтонація, простомовні вислови та фольклорна й живомовна образність, але, найголовніше, стиль народного мислення, народна мораль та оцінка становлять сутність образу народного оповідача-автора у Шевченка. Тональність по-

леміки з боку оповідача — дискусійно-дидактична, розповідь стримано-зворушена, часом гірко-іронічна або й скорботна.

У другій редакції поеми “Москалева криниця” (1857) зло уособлюється в романтизовано-демонічному образі Варнака-вбивці, який згодом розкається і довічною покутою заслужив прощення. У такий спосіб система персонажів набуває полярності, основою якої є біблійна міфологема Авель — Каїн. Уособлення зла — Варнак протистоїть уособленню добра — Максиму, перемагає його фізично, проте зазнає моральної поразки: “Сенс поеми переакцентовано з соціально-класового на релігійно-етичний”<sup>1</sup>. Поет простежує генезу зла в душі егоїстичного чумака, безіменного Максимового односельця — майбутнього Варнака, темна пристрасть якого до Катерини, заздрісність, затята мстивість призвели до злочину. Ця катастрофа змусила Варнака усвідомити власну ницість перед праведністю москаля Максима і щиро розкаятись.

У другій редакції зникає композиційне обрамлення, оповідач (alter ego автора) стає автором вступу й мовчазним слухачем. З переходом оповіді від народного оповідача (по суті, автора, який був співчутливим свідком) до учасника й винуватця драми змінилися не тільки сюжет і конфлікт (романтичне лиходійство), а й посилюється драматизм тональності й ліричність, зменшилася поліритмія, з’явилися ліричні відступи, в яких Варнак палко осуджує себе. Покаяння сповідь Варнака про власний злочин силою самоосуду, вираженого в ній, переконує читача у тому, що перед ним уже не злочинець, а людина, яка переживає духовне відродження завдяки усвідомленню праведності Максима. У цьому сенс твору і вияв заглиблення самого автора у проблеми християнської духовності.

Упродовж останнього десятиріччя інтерес літературознавців до поеми посилюється. Вирізняються такі дослідницькі підходи до твору: традиційно-позитивістський, структурно-аналітичний, традиційно-символістський. У рамках першого проаналізовано проблематику як морально-етичну, втілену в протистоянні праведника Максима й вбивці Вар-

<sup>1</sup> *Плющ Л.* Екзод Тараса Шевченка: Навколо “Москалевої криниці”. Дванадцять статтів. — С. 244.

нака<sup>1</sup> і досліджено текстологічну історію двох редакцій твору<sup>2</sup>. З початку 80-х років розвивається структурно-аналітичний підхід із пошуками опозицій, їх примирень, міфологічно-символічних глибинних структур (Г. Грабович, Л. Плющ). Досліджуючи поему в контексті поняття “символічна автобіографія” поета, Г. Грабович розглядає образ Максима як символічну проекцію світлого боку авторського я, а Варнака — як його демонізований бік (у дусі аналітичної психології)<sup>3</sup>. У згаданій монографії Л. Плюща головну увагу приділено розкриттю міфологічних (частково, очевидно, підсвідомих) підоснов образів Максима й Варнака: перший має раціональну основу — біблійного Іова (на неї також указав Ю. Івакін), ірраціональною ж основою могли бути образи бенгальського царевича Тріті, індоєвропейського міфологічного Громовика, слов’янського Велеса (можливо, через фольклорне колективне несвідоме). Герой у поемі сакралізується, долаючи шлях од праведності до святості (цю точку зору поділяє Ю. Шевельов у передмові до книжки Л. Плюща). Дотримуючись традиційно-символістського підходу, Н. Іщук-Пазуняк за “ілюзорною реальністю” зображення вбачає іронічно-гротескне висвітлення образу Максима як перевертня, зрусифікованого під час служби в армії й покараного Варнаком за національну зраду, а москалева криниця “є вже наче отруйним джерелом, з якого люди черпають чужі їм духовні вартості”<sup>4</sup>. Яр. Розумний до такої ж негативної оцінки усіх персонажів додає політизований символічний підтекст, або “істо-

<sup>1</sup> Див.: *Білецький Л.* Москалева криниця // Т. Шевченко. Кобзар. — Вінніпег, 1954. — Т. 4; *Івакін Ю.* Поезія Шевченка періоду заслання. — К., 1984; *Новиченко Л.* Шевченкова вселюдськість // Сучасність. — 1989. — № 5.

<sup>2</sup> *Ненадкевич Є.* З творчої лабораторії Т. Г. Шевченка. 1847—1858 рр. — К., 1959; *Смілянська В.* До поняття “редакція літературного твору” в текстології // Питання текстології: Т. Г. Шевченко: Зб. наук. праць. — К., 1990.

<sup>3</sup> *Грабович Дж.* Із проблематики символічної автобіографії у Міцкевича і Шевченка // Рад. літературознавство. — 1989. — № 3.

<sup>4</sup> *Іщук-Пазуняк Н.* “Варнак” і “Москалева криниця” // Світи Тараса Шевченка: Зб. ст. до 175-річчя з дня народження поета. — С. 61.

рично-узагальнену площину”, в якій “москаль” означає росіянина-чужинця, “варнак” — примирену і розкаяну націю, “Максим” — вади підкореного народу, “Катерина” — підкорену Україну; “Божий храм” — Російську імперію або Україну як варіант імперії<sup>1</sup> (див. згаданий збірник). Проте міркування двох останніх авторів виглядають текстуально менш обґрунтованими.

<sup>1</sup>Розумний Яр. Чи вичерпано “Москалеву криницю”? // Там само. — С. 106.



## “МАРІЯ”

“Марія” — ліро-епічна філософська поема, в якій на матеріалі біблійної міфології осмислено найбільш універсальні, екзистенційні проблеми людського буття: духовності людини, сенсу її життя, який полягає в любові до людей, саможертвному служінні всім гнобленим і стражденим. Твір написано у жовтні—листопаді 1859 р. у Петербурзі. Задум поеми сягає початкового періоду заслання: “І згадував дїта лихі, / Погані, давні літа, / Тойді повісили Христа, / И тепер не втік би син Марії!” (“Не гріє сонце на чужині...”, 1847). 1 січня 1850 р. поет писав В. М. Рєпніній: “Прежде когда-то думал я анализировать сердце матери по жизни святой Марии, непорочной матери Христовой, но теперь и это мне будет в преступление”; а невдовзі, 7 березня, ще раз: “Новый Завет я читаю с благоговейным трепетом. Вследствие этого чтения во мне родилась мысль описать сердце матери по жизни Пречистой Девы, матери Спасителя. И другая, написать картину Распятого Сына ее. Молю Господа, чтобы хоть когда-нибудь олицетворились мечты мои!”. Після заслання ця течія поетичної думки зринає у вступі до поеми “Неофіти” (1857), де створено образ матері християнина, яка прозріває після його мученицької загибелі. Прямий стосунок до цього задуму має й інцидент улітку 1859 р. в Межирічі біля Канева, де свідки обвинуватили поета в тому, що він називав Матір Божу покриткою. Було створено дві редакції поеми, записані в одному зошиті (ІЛ, ф. 1, № 22), другу редакцію переписано І. Лазаревським до “Більшої книжки”, де автор частково виправив похибки переписувача. Вперше твір надруковано у виданні: “Т. Шевченко. Кобзарь з додатком споминок про Шевченка Костомарова і Микешина (Прага, 1876. — С. 215—235) за “Більшою книжкою”.

Поема стала природним апофеозом наскрізної для творчості поета теми материнства, особливо материнства зганьбленого, упослідженого, зневаженого, тобто теми матері-покритки, яку поет побачив у різних ситуаціях, пережитих різними жіночими характерами. Поет шукав шляхів

повернення назад, у громаду, цих маргінальних особистостей — жінок, які опинилися “на маргінесі” суспільства через оцей переступ “закона роду” — народних звичаїв, народної моралі та етики. Якщо Катерина, Сліпа, Марина, Титарівна не змогли подолати трагізму власної ситуації, то вже наймичка Ганна заради того, щоб її син знайшов своє місце в громаді й родині, зрікається власного імені, материнських прав; Відьма, розплатившись божевіллям за жадобу помсти над паном-кривдником, морально одужує в праведному служінні односельцям. Поет найвище підносить матерів-страдниць, чие життя є втіленням високої та всеосяжної любові до людей, проголошеної християнством: на цей шлях ступає мати неопіта Алкіда після його мученицької смерті; втіленням саможертвовного материнства й високої духовності є Марія, Матір Божа.

За головне джерело сюжету поеми править євангельська легенда про Марію, Йосифа та Ісуса, а також, імовірно, деякі апокрифи (“Євангеліє Фоми”, “Першоєвангеліє Іакова Молодшого”, “Слово Іоанна Богослова про успеніє Богородиці” тощо), народні колядки, різдвяні колядки, різдвяні вірші, використані скупо й лише у тих моментах, які стосуються материнства Марії, її вселюдської ролі родительки й виховательки великого людинолюбця. Події євангельської історії поставлені поетом “на чистолюдському ґрунті” (І. Франко). Поет уникає зображення суто містичних моментів, замінюючи їх, завдяки притаманному йому відчуттю реальності, цілком реалістичною мотивацією вчинків та подій.

Події та постаті євангельської історії були для поета справді історичними подіями й постатями, предметом історіософського осмислення. Для історіософії Шевченка взагалі характерний антропоцентризм, що виявився не лише в сприйнятті історії та культури людства, світу з погляду людини, насамперед людини стражденної та гнобленої, а й в осучасненні історії, розумінні колишніх подій і постатей як живих паралелей до сучасності, а отже, завжди актуальних і вічних. Шевченкова христоцентричність (Д. Чижевський) як апофеоз ідеальної людини є вершиною олюднення історії; те саме стосується й образу Марії як ідеальної матері-страдниці — образу, що є архетипним у творчості Шевченка. Постаті героїв поеми “Марія” перебувають у річищі філософських спроб антропоморфізації євангельської історії

(тубінгенська школа, Д. Ф. Штраус та ін.) — ці ідеї кружляли в середовищі кирило-мефодіївців, польських літераторів — на засланні й опісля нього. У відомій Шевченкові драмі Е. В. Желіговського “Йордан” згадано Д. Ф. Штрауса, Б. Бауера та ін. Знав Шевченко й поему Ю. Б. Залеського “Пресвята родина”. Потужним джерелом переосмислення й актуалізації цих образів була мистецька традиція — добре знані Шевченку-художникові твори Відродження й фламандського живопису XVII ст.; у Росії набула популярності картина О. Іванова “З’явлення Христа народові”. Сам Шевченко після повернення із заслання до Петербурга для першої спроби виконання офорту обрав картину Мурільйо “Свята родина” (травень — червень 1858, Петербург). Є. Маланюк вказує й на традицію українського релігійного антропоморфізму, який сприяв засвоєнню Шевченком антропоцентричних і протестанських ідей світової культурної традиції<sup>1</sup>. Значну типологічну близькість поета до ідей європейського протестантизму, передусім Т. Мюнцера, переконливо обґрунтував 1925 р. А. Річицький. Вихований змалку християнином, Шевченко був глибоко релігійною людиною, бачив у релігії високу проповідь правди-справедливості, гарантом якої є Ісус Христос. Між людиною і Богом не повинно бути посередника, яким є церква з її ієрархією, догматами й пишнотою, церква, яка, по суті, представляє не людинолюбного Ісуса Христа, а грізного й жорстокого іудейсько-візантійського “верхотворця” Саваофа (ці ідеї з найбільшою силою висловлені у щоденнику, поемі “Неофіти” та в творах останніх років життя).

На чільному місці в сюжеті поеми — Марія, її доля, мрії, зустріч з апостолом, заміжжя, народження Сина, втеча до Єгипту, повернення, перші роки життя в Назареті й виховання Сина, тобто саме ті події, які найповніше розкривають материнство Марії, віддану любов до Сина, навчання його добра — ті риси й учинки, без яких її Син не виріс би в Боголюдину. На переконання поета, висловлене і в поетичних, і в прозових творах, узагалі саме мати — головна вихователька й навчителька добра й любові до людей — це її роль у суспільстві. І Марію зображено

<sup>1</sup> Див.: Маланюк Є. З книги спостережень // Слово і час. — 1994. — № 3. — С. 29.

такою ідеальною матір'ю, причому матір'ю стражденною — покриткою, яку Йосип, по-батьківськи люблячи свою наймичку, врятував від побиття камінням, одружившись з нею. “Не знаю в літературі всесвітній поета, — писав І. Франко у розвідці “Тарас Шевченко”, — котрий би представив так високий й так щиро людський ідеал жінки-матері, як се вчинив Шевченко в своїх поемах “Відьма”, “Неофіти” і “Марія”. Не посвячення своєї людської індивідуальності для мужчини, але найвище натуження тої індивідуальності для діл милосердя, переможення власних терпінь, забуття власних ураз, де йде о службі високій і піднеслій ідеї — добра загалу, добра людськості — то ідеал жінки, який полишив нам в спадщині Шевченко. Тож не диво, що найвищий дотеперішній здобуток людськості на полі моральнім, велику ідею любові ближнього, сю основну ідею християнства, Шевченко в головній мірі вважав ділом жінчини, — Марії, Матері Ісусової”<sup>1</sup>. Саме образ Марії, на відміну від інших, розкритий автором не лише із зовнішньої, а й із внутрішньої психологічної позиції: її переживання виявлено в скупих жестах і навіть у мовчанні — з одного боку, прямим описом її думок і почуттів — із другого; а також ліричним авторським коментарем — із третього; і всі ці три внутрішньокомпозиційні плани створюють психологічне багатство образу Марії. Поет веде її від дівочих роздумів і тривог — через радощі кохання, марне чекання, через жах перед розправою фанатичного натовпу, через вимушений шлюб, тяжку образу, яку вона мовчки зносила, потерпаючи, що її просто ошукано й покинуто, через полегшення, коли дізналася, що батько її майбутньої дитини справді був апостолом Месії і загинув за правду. Відтоді всі помисли Марії сконцентровані на найголовнішому для неї — долі її Сина, його вихованні, захисті від “бурь житейських”, навчанні добра й любові — власною добротою й материнською любов'ю. Це і є змістом твору, а інші постаті зображені остільки, оскільки вони дотичні до теми материнства, а також теми батьківства, вираженій в образі старого Йосипа.

Йосип — двічі батько: він дбає про Марію, як про власну дитину, а тоді виховує й малого Ісуса — власною шляхетністю,

<sup>1</sup> Франко І. Збір. творів: У 50 т. — К., 1980. — Т. 28. — С. 122.

добротою й працелюбством. Згодом малий Син уже “допомагає старому батькові в трудах”, вчиться теслярувати. Цей образ — суто шевченківський, далекий від свого біблійного прототипу, адже, за Біблією, Йосип, ще молодий чоловік, обурений “зрадою” Марії, збирався вигнати її з дому, чим прирік би на ганебну страту, і лише ангел уві сні застеріг і зупинив його. Шевченко ж малює високу шляхетність, порядність і надійність Йосипа, який раз у раз рятує життя Марії та її Синові. У цьому ідеальному образі чоловіка, батька родини, сповненому загальнолюдських чеснот, найвиразніше виявлені риси українського національного характеру — лагідність, неговіркість, дбайливість, роботяща вдача: він мало говорить, але багато думає й робить. Це типово український сільський дід — тесляр і бондар, з характерними рисами зовнішності, жестами, мовою, деталями побуту (пор., наприклад, опис побуту святої родини в очеретяній мазанці над Нілом — достеменно як в українському селі). Справи не змінюють окремі локальні єгипетсько-палестинські топоніми й реалії.

У зображенні постатей і буднів святої родини загальнолюдський ідеал за традицією світового мистецтва набув суто національної форми вияву. Образ Ісуса теж служить темі материнства: його вчинки розкривають силу впливу материнського й батьківського виховання, його благодотворні наслідки — син виростає чуйною, розумною, роботящою людиною і вже в семирічному віці цілком переймається ідеєю правди і любові до людей, проповідуючи в храмі, “як в світі жить, людей любить, / За правду стать! за правду згинуть! / Без правди горе!” [2, 262]. Усі ці образи вимальовано завдяки виваженому добору промовистої предметності. Точний лаконізм вислову надає ваги кожному слову, наближуючи авторську розповідь до лаконізму євангельської історії і водночас контрастуючи з нею бурхливою ліричністю.

Вступ-молитва до Матері Божої вводить у твір трагічний пафос теми материнського горя і хресних страждань її Сина. У ліричному коментарі до розповіді, у звертаннях до героїні автор пророкує горе й утішає, обурюється й співчуває; він здебільшого трагічний, але часом несподівано іронічний. Глибинний конфлікт добра і зла виражено передусім інтонаційно — як колізію двох відповідних інтонаційних тем. Зло — це фанатизм і деспотизм (страта “провозвістителя Месії”, п'яний Ірод, тяжкий голос римського вісника

ка, який передає наказ іти до Віфлеєму, дітовбивство, страшні очі сфінксів і піраміди — “фараонова сторожа”), це іграшковий “хрестик-шибеничка” Сина Марії і його розп’яття, це фінал життя самої Марії — типова смерть одинокої покритки: “під тинном, / Сумуючи, у бур’яні / Умерла з голоду”. Ця предметна наповненість сюжету дає підстави заперечити однобічність думки Ю. О. Івакіна про те, що головні герої поеми — це “не стільки реальні індивідуалізовані характери, скільки узагальнені образи-символи, персоніфікації певної ідеї, образи повчально-притчевого значення. Так, Ісус, Марія, Алкід — це персоніфіковані ідеї революційної самопожертви, боротьби за “святую волю”, за “добро і правду”<sup>1</sup>, тобто, за Івакіним, ці образи є не об’єктами художнього аналізу, а тільки суб’єктами етичного вибору. Однак у поемі немає ані алегорично-дидактичного підтексту з епізодами, в яких діють безтілесні персонажі-абстракції, ані символічного багатосмислового наповнення зображеного; натомість є тут універсальний вселюдський смисл високого морального ідеалу, піднесений автором до невідпорності ідеалу естетичного, живого, повнокровного, національно рідного й життєвого.

Оце враження українського національного колориту, притаманного поемі, створюється завдяки тій домінанті стилю поеми, яку Ю. Шевельов назвав взаємопроникненням контрастних елементів на різних рівнях, “від словника й кінчаючи віршованим рядком, що розривається переносами”<sup>2</sup>. Йдеться саме про взаємопроникнення й синтез, а не про наголошення контрастів, як у стилі “Неофітів”. У тексті твору невимушено поєднуються елементи різних мовних стилів — церковнослов’янського, риторичного й українського народнорозмовного, побутового; говірної та ораторської віршової інтонації; біблійної “екзотики” — реалій, топонімів, імен, тропів, фразеологізмів, з одного боку, та, з другого, української фольклорної символіки, побутових деталей сільського життя, народнорозмовних зворотів, пісенних епітетів, порівнянь, метафор тощо (“Отрясе, / Одуе

<sup>1</sup>Івакін Ю. Образний світ // Творчий метод і поетика Т. Г. Шевченка / За ред. Є. П. Кирилюка. — К., 1980. — С. 179—180.

<sup>2</sup>Шевельов Ю. 1860 рік у творчості Тараса Шевченка // ЗНТШ. — 1992. — Т. 224. — С. 92.

прах з його хітона, / Зашие дірочку...”, “Униніє і страх / Розвіяла, мов ту полову...”, “сфінкси, мов сичі...”, “пішла / На Ніл сороченята прати...”). Контрастують деталі, набуваючи символічного змісту: веселі й здорові діти несуть іграшку — хрестик-шибеничку; на місці недавньої оселі “будяк колючий з кропивою / Коло криниці поросли” — символи руїни й пустки. Контрастують жести, почуття: Марія “сумно озирнулась... / І веселенькая пішла...”.

В авторській нарації чергуються смислові плани й голоси автора й персонажів, а сама розповідь перебивається ліричними відступами (дигресіями), звертаннями до героїв і до читача, з прямої від 3-ї особи стає зверненою до героїні (пор., наприклад, фінал твору); у розповідь вмонтовано такі ліричні мікрожанри, як молитва, інвектива, пророцтво, ідилія з властивими їм тональностями; стягнений у часі виклад чергується з епізодами й діалогічними сценками тощо. На відміну від багатьох попередніх творів, тут майже відсутня поліритмія: переважає чотиристопний ямб, здебільшого астрофічний, часом поділений на строфоїди з вибагливою римою, де поряд з парним римуванням одна з цих рим пронизує й стягує в єдине ціле майже два десяткі рядків (наприклад, рядки 442—458). Це говірний вірш з рясними перенесеннями, розмовною інтонацією, але у молитвах, ліричному коментарі, інвективах, пророцтвах тощо ямб набуває урочистості й інтонаційної різноманітності ораторського вірша. Кілька рядків 14-складового вірша маємо лише в пісні Марії у першому епізоді сюжету. Назгал, попри розмаїтість компонентів і завдяки їх взаємопроникненню, твір справляє враження строгої, досконало виваженої цілості; “владу свідомого особистого “я” відчуваємо і в непорушній формі, і в унутрішньому опануванні, в спокою сили, де почувальні вибухи не розривають форми, але, перейняті нею, роблять враження готової до розряду, страшної, зосередженої енергії. В поемі чувається *Stille Groesse*, тиха велич, якої вимагав Гете від генія. “Марія” — це вершина, на якій Шевченко досяг того ідеалу”<sup>1</sup>.

Оскільки в тексті поеми вистачало аргументів і теїстам, і атеїстам, критична рецепція твору мала широкий діапа-

<sup>1</sup>Шлемкевич М. Верхи життя і творчості. Промови. Доповіді. — Нью-Йорк; Торонто, 1958. — С. 101.

зон — від безумовного піетету (І. Франко, М. Драгоманов, М. Крупський та ін.) до закликів скасувати в Галичині культ Шевченка-безвірника з боку клерикалів, зокрема співробітника львівської газети “Слово” О. Мончаловського, автора відозви “К греко-католическим архиереям и священникам смиренное верующего мирянина послание” (додаток до часопису “Галичанин”. — 1904. — № 255) чи священника Й. Кобилянського<sup>1</sup>. Найраніші критичні відгуки на твір походять від радикальної публіцистики, політико-соціологічної передусім, яка трактувала поему в раціоналістично-позитивістському дусі, пов’язуючи позицію автора з ідеями тюбінгенської школи й питанням про придатність твору для пробудження в народі раціоналістичної думки й соціалістичних ідей<sup>2</sup>.

М. Драгоманов цих тверджень Ф. Вовка не визнавав<sup>3</sup>. Підійшовши до поезії Шевченка суто раціоналістично — не стільки з погляду її питомих духовно-естетичних якостей, скільки з актуальних засад соціологічної теорії та політичної практики (із потреб якої випливала й потреба розвінчання “безтямного й містичного” культу Шевченка в Галичині), критик, природно, не виявив у ній чіткої системи політичних ідей і обмежив світогляд поета гайдамаччиною та біблійщиною, яку він “ототожнює з “не зовсім ортодоксальною” християнською релігійністю, забуваючи про особливу символічно-номінативну функцію біблійних образів у художній літературі”<sup>4</sup>. Значно пізніше Драгоманов визнав Шевченка, особливо в роки після заслання, “дійстом, котрий ледве ледве держиться за християнську традицію, ради ідеї демократичного месіанізму, котра почасти в ній проявилась”<sup>5</sup>, і в такий спосіб став на позицію Ф. Вовка, щоправда, децю

<sup>1</sup> Франко І. Містифікація чи ідіотизм? // Збір. творів: У 50 т. — Т. 36. — С. 44—46.

<sup>2</sup> Вовк Ф. (псевд. Ф. Сірко). Тарас Шевченко і його думки про громадське життя // Громада. — 1879. — № 4.

<sup>3</sup> Див.: Драгоманов М. Шевченко, українофіли й соціалізм. 1878, опубл. 1879 // Драгоманов М. Літературно-публіцистичні праці: В 2 т. — К., 1970. — Т. 2.

<sup>4</sup> Новиченко Л. “Шевченко в соціально-культурній концепції М. Драгоманова” // Слово і час. — 1990. — № 2.

<sup>5</sup> Драгоманов М. Т. Шевченко в чужій хаті його імені // Народ. — 1893. — № 10, 11, 15.

змодернізовану. В той же час він видає в Женеві 1882 р. поему “Марія” польською абеткою для широких кіл польськомовних читачів у Галичині з власним популярним вступом і коментарем. За Драгомановим, образ Марії — це образ жінки-громадянки, людини великої духовності й громадського чину, яких не було в часи Христа, але які з’явилися нині, в часи Шевченка, і яких він бажав би, щоб ставало дедалі більше в Україні. Таким чином, Драгоманов визнав цей твір придатним для радикальної пропаганди.

Частину примірників у Нагуєвичах і сусідніх селах через сільські читальні поширював І. Франко. 1884 р. крайовий суд у Львові заборонив це видання як антицерковне<sup>1</sup>.

Подібним соціологічним підходом позначена й стаття М. Крупського “Марія” Т. Шевченка (аналітична проба)” (Україна. — 1907. — № 4), в якій проникливо спостережені головні риси художнього переосмислення твору: актуалізація євангельської історії, її націоналізація і “вселюдське значення національних прикмет”, соціальний критицизм і найглибше співпереживання автора. І. Франко виконав докладний аналіз джерел сюжету поеми в спеціальній праці під умовною назвою “Про євангельські основи поеми Шевченка “Марія” (1914—1915), яка була розширеним варіантом його попередньої незавершеної статті 1913 р. «Шевченкова “Марія”». Такими джерелами, крім євангелій, могли бути й деякі апокрифи, причому поет відмовився від усіх містичних моментів, що їх чимало містять ці джерела.

На відміну від І. Франка, зіставлення тексту поеми з євангеліями дало М. Лободовському підставу заперечити автентичність тексту й запропонувати текст “по четвертому якомусь списку”, дуже примітивно й недолуго перероблений<sup>2</sup>. Ця публікація викликала гострі критичні відгуки, здебільшого анонімні. На противагу позиції М. Лободовського, Г. Костельник розглядає поему з історико-філософської та біографічної точок зору, вбачаючи в ній результат “релігійного замішання” в останні роки життя поета, викликаного пережитими на засланні знегодами та зневірою в християнізмі й обіцяному останнім

<sup>1</sup> Грицак Я. Поширення поеми “Марія” в Галичині. // Рад. літературознавство. — 1986. — № 3.

<sup>2</sup> Лободовський М. Перегляд поеми “Марія” Тараса Григоровича Шевченка... — Х., 1910.

“зреалізованні правд християнських”. Подібність власної стражденної долі до страждань Марії спричинилася до зображення життя її та Ісуса “зовсім натуралістичним способом, вяснювання того самого проблему а la Strauss піддали йому спосіб, а гегелівська трансцендентальна — властиво трансформаційна — філософія додала йому віри, що воно так може бути. По тій філософії дві противності лучаться в щось третє — і доповнюються”<sup>1</sup>, — йдеться про конфлікт згаданої логіки та про “безпосереднє релігійне почуття”, виявлене в пієтеті до Христа, Марії та Йосифа.

На цю працю спирається сучасний автор Б. Завадка, формулюючи, але не аргументуючи чітку тезу: “У поемі “Марія” Т. Шевченко відступив від тексту, але не від духу євангельської розповіді”<sup>2</sup>.

Проблема релігійності Шевченка щільно поєднується з філософським підходом до розгляду його творчості і “Марії” зокрема. Д. Чижевський, розрізняючи в проблематиці поеми філософсько-релігійні, соціальні й етичні аспекти, бачить у ній осучаснення минулого й антропологізацію біблійних постатей, потрактованих як ідеальні люди-боги<sup>3</sup>. Ці положення підтримав Є. Маланюк у своєму есе 1927 р. «“З книги спостережень”. Репліка (про Шевченка)» (Слово і час. — 1994. — № 3). Для Л. Білецького обидва начала — реалістичне й містичне — присутні в образі Марії, причому до моменту Різдва переважає її людська природа, а після — божественна. Критик вбачає у цьому образі не лише соціальний, а й психологічний і “метафізичний” виміри — “у заглибленні позасмисловім до серця матері, до її загальнолюдської й національної душі й, нарешті, до релігійної свідомості, як гріховного переступу й покути...”<sup>4</sup>. Така позиція істотно не різниться з проголошеною Г. Костельником 1910 р.

<sup>1</sup> Костельник Г. Шевченко з релігійно-етичного становища (критична аналіза). — Л., 1910. — С. 20—21.

<sup>2</sup> Завадка Б. “Серце чистее подай...” Проблема релігії у творчості Тараса Шевченка. — Л., 1993. — С. 63.

<sup>3</sup> Див.: Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. — К., 1992; працю написано у 1927—1930 рр.

<sup>4</sup> Білецький Л. [Коментарі та супровідні статті] // Тарас Шевченко. Кобзар: У 4 т. — Вінніпег, 1954. — Т. 4. — С. 371.

Твір стає предметом розгляду й різних філософсько-психологічних шкіл, передусім психоаналітичних. Ще 1916 р. С. Балей зробив спробу — з багатьма застереженнями — застосувати до аналізу постаті поета деякі положення кількох шкіл психоаналізу. У спробі змалювання жіночих образів дослідник вбачає ендіміонівський мотив коханої з рисами материнського заопікування, яка лікує душевний біль, сповнює щастям, — із цим оптимістичним мотивом пов’язані інфантильність і мрійливість поета. Проте в його творчості переважає песимістичний спосіб змалювання жіночих образів, у яких сублімується переживання власної кривди, зокрема в образах матерів-покриток. Оптимістичний та песимістичний мотиви зливаються в почутті й святості материнства, виявляючись у культурі Мадонни. Поет, на відміну від традиційно релігійного культу, підносить на п’єдестал матір-покритку. І “не буде протиріччям прийняти, що ідеальна жіноча постать Шевченка є, з одного боку, формою, під якою автор об’єктивує нутро власної душі, а рівночасно є “сублімованим” образом його матері”<sup>1</sup>. Ці засади розвинуто в працях сучасного дослідника Г. Грабовича: дошукуючись у поезії Шевченка глибинних міфологічних структур, він висуває на перший план абстрактно-асоціальні взаємини статей — з одного боку<sup>2</sup>, та автобіографічну ідентифікацію й символічну проєкцію самого поета на образ страждної Марії<sup>3</sup>. Відчутно тут і відгомін традиційно символістського підходу до трактування побутових поем Шевченка як політичних (скажімо, у Д. Чижевського Катерина в однойменній поемі — символ України). Таку ж всеосяжну символізацію маємо у статті сучасної дослідниці О. Сирцової: поряд із докладним структуральним аналізом опозиції “канон міфохристиянський (апокриф) — новий Шевченків міф чи апокриф”, твердиться й про “міф Марії як інваріант міфу України, а земну долю Марії як апокрифічний прообраз долі українського народу”. Засади філософської антропології (Е. Ротхаккер), філософії життя (В. Дільтей) з її біологічно-натуралістичною (Л. Клагес) та

<sup>1</sup> Див.: Балей С. З психології творчості Шевченка. — Л., 1916.

<sup>2</sup> Див.: Грабович Г. Шевченко як міфотворець: Семантика символів у творчості Шевченка. — К., 1991.

<sup>3</sup> Грабович Г. Шевченко, якого не знаємо // Сучасність. — 1992. — № 11.



історичистською (Й. Гейзінга) течіями, а також юнганства приводять М. Шлемкевича до вирізнення у психіці поета та його героїнь кількох нашарувань різної міри традиційності, колективності й індивідуальності, які заходять у конфлікт як у душах його героїв, так і в душі самого поета. “В “Марії” бунт емоціональності влився в революцію ідеї, інтегрувався з нею”; як і в поемі “Неофіти”, добро родини “уступає ідеї правди-справедливості, що має здійснитись у ширшій спільності людства”<sup>1</sup>. З іншого боку підходить до поеми “Марія” Ю. Луцький, також спираючись на аналітичну психологію К. Г. Юнга та його послідовників: він убачає в поемі не тільки апофеоз материнства, а й розв’язання наскрізної для Шевченка теми байстрюка як людини-Бога<sup>2</sup>.

З погляду естетичного поема з достатньою вичерпністю й досі не досліджена. Протягом століття з часу її публікації дослідники наголошували насамперед на релігійності (розглянуто вище) або, навпаки, “атеїзмі” Шевченка (П. Филипович, В. Косян, Є. Кирилюк, Ю. Івакін та ін.); на засадах “атеїзму” й революційності заснована навіть ґрунтова текстологічна стаття Ф. Ващука “Поема Шевченка “Марія” в редакціях і варіантах” (Зб. праць 17-ї наукової шевченківської конференції. — К., 1970). Дещо пом’якшив цю тезу М. Гнатюк у монографічній статті “Поема “Марія” (Рад. літературознавство. — 1974. — № 3) — чи не єдиному дослідженні, що розглядає поему цілісно й усебічно. Інші автори лише зачіпають різні сторони поетики (Ю. Шевельов, згадувана праця; В. Шубравський. Жанр // Творчий метод і поетика Т. Г. Шевченка. — К., 1980; В. Смілянська. Стиль поезії Шевченка (суб’єктна організація). — К., 1981); мови твору (А. Матвієнко. Із спостережень над мовою поеми Т. Шевченка “Марія” // Мовознавство. — 1962. — Т. 17), текстології (Т. Гриб. В творчій лабораторії Шевченка (робота над поемою “Марія”) // 30-а наук. шевченківська конф.: Тези і матеріали. — Донецьк, 1993) тощо. Вичерпне ж монографічне дослідження твору — завдання найближчого майбутнього.

<sup>1</sup> Шлемкевич М. Верхи життя і творчості. Промови. Доповіді. — С. 98.

<sup>2</sup> Луцький Ю. Архетип байстрюка в поезії Шевченка // Зб. Харк. іст.-філол. т-ва. — Х., 1993. — С. 109.

Передмова .....	3
-----------------	---

ЛІРИКА

Думка (“Тече вода в синє море...”) (Н. Чамата) .....	10
На вічну пам’ять Котляревському (Н. Чамата) .....	16
+ Розрита могила (Н. Чамата) .....	29
“Чого мені тяжко, чого мені нудно...” (Н. Чамата) .....	41
“Заворожи мені, волхве...” (Н. Чамата) .....	44
Гоголю (Н. Чамата) .....	49
“Не завидуй багатому...” (Н. Чамата) .....	55
+ “Як умру, то поховайте...” (В. Смілянська) .....	62
N.N. (“Сонце заходить, гори чорніють...”) (Н. Чамата) .....	67
“Ой люлі, люлі, моя дитино...” (Н. Чамата) .....	73
+ “Заросли шляхи тернами...” (Н. Чамата) .....	76
“На Великдень на соломі...” (В. Смілянська) .....	81
+ Сон (“На панщині пшеницю жала...”) (В. Смілянська) .....	85
“Ой маю, маю я оченята...” (Н. Чамата) .....	89
“Барвінок цвів і зеленів...” (Н. Чамата) .....	93
“Бували воїни й віськові свари...” (Н. Чамата) .....	97
+ В казематі (Н. Чамата) .....	106
+ Кавказ: жанрово-композиційний аспект (Н. Чамата) .....	112
І мертвим, і живим... (В. Смілянська) .....	133
+ Сон (“Гори мої високі...”) (В. Смілянська) .....	142

ЛІРО-ЕПОС

Гайдамаки: жанрово-композиційний аспект (В. Смілянська) .....	148
Гамалія (В. Смілянська) .....	173
+ Княжна (В. Смілянська) .....	176
Варнак (В. Смілянська) .....	181
Москалева криниця (В. Смілянська) .....	188
Марія (В. Смілянська) .....	195



Наукове видання

Смілянська Валерія Леонідівна,  
Чамата Ніна Павлівна

**СТРУКТУРА і СМИСЛ:**  
спроба  
наукової інтерпретації  
поетичних текстів

*Мараса  
Шевченка*

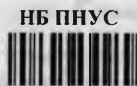
Оправа і титул художника *Ж. Б. Цимовської*  
Художній редактор *Г. С. Муратова*  
Технічний редактор *А. І. Омоховська*  
Коректор *С. А. Школьник*  
Комп'ютерна верстка *Н. П. Довлетукаєвої*

Свідоцтво про внесення до Держ. реєстру  
серія ДК № 268 від 04.12.2000

Підп. до друку 04.12.2000. Формат 84 × 108/32.  
Папір офс. № 1. Гарнітура Асадему. Офс. друк.  
Ум. друк. арк. 10,92. Обл.-вид. арк. 10,30.  
Тираж 2000 пр. Вид. № 10233. Зам. № 0-219

Видр. "Д" "054, Київ-54,

Надрук  
у В/



635852

"Вища школа",  
ва фабрика",  
Сурбаса, 4

11.50