



**ХУДОЖНІЙ СВІТ  
ТАРАСА ШЕВЧЕНКА:  
РЕЦЕПЦІЯ ТЕКСТУ І ПІДТЕКСТУ**

**МОНОГРАФІЯ**

Харків, 2019

УДК 82.09.821.161.2

К 50

ББК 83.(ЗУКР)5

Рекомендовано вченою радою Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка,  
протокол № 10 від 25 березня 2019 р.

***Рецензенти:***

Мейзерська Т. – доктор філологічних наук, професор (Київський національний лінгвістичний університет)

Пахаренко В. – доктор філологічних наук, професор (Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького)

К 50 Художній світ Тараса Шевченка: рецепція тексту і підтексту : монографія / [Клочек Г., Буряк О., Вечірко О., Гольник О., Лаврусенко М., Михида С., Перцова І., Ратушняк О., Рибальченко В., Цепя О.]. – Харків: Мачулін, 2019. – 212 с.  
ISBN

У монографії системно осмислюються актуальні проблеми рецепції творчості Тараса Шевченка у вітчизняному та діаспорному літературознавстві: розглядається специфіка художнього світу митця, особливості психопоетики його внутрішніх конфліктів; виокремлюються концептуальні складники його художнього мислення; розкривається феномен потужної енергетики його текстів, значимість підтекстових смислів; виявляються прийоми психологізму, особливості конструювання ідилічного простору. Рання творчість поета постає у зіставленні з доробком Адама Міцкевича та Фрідріха Шиллера.

Книга зацікавить студентів філологічних факультетів, учителів української мови і літератури, усіх, хто захоплюється енергетикою і мудрістю поетичного слова Тараса Шевченка.

ISBN

УДК 82.09.821.161.2

ББК 83.(ЗУКР)5

## ЗМІСТ

|                 |   |
|-----------------|---|
| ПЕРЕДМОВА ..... | 5 |
|-----------------|---|

### РОЗДІЛ 1. ХУДОЖНІЙ СВІТ І ХУДОЖНЄ МИСЛЕННЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА: КОНЦЕПЦІЇ ТА ПІДХОДИ ДО ОСМИСЛЕННЯ.....7

- 1.1. Художній світ твору як категорійне поняття:  
параметральні характеристики (*Григорій Клочек*) .....7
- 1.2. Специфіка поетичного мислення Тараса Шевченка  
(*Оксана Гольник*).....26
- 1.3. Психопоетикальні аспекти внутрішніх конфліктів  
Тараса Шевченка (*Сергій Михида*) .....45

### РОЗДІЛ 2. ЗАГАДКА ТАЛАНТУ: ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ШЕВЧЕНКІАНА.....59

- 2.1. Творчість Тараса Шевченка в оцінці  
діаспорної критики (*Марія Лаврусенко*).....59
- 2.2. Польськомовна шевченкіана Євгена Маланюка:  
контексти і тексти (*Григорій Клочек*).....83

### РОЗДІЛ 3. КОНТРАПУНКТИ ЛІРИКИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА: ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ ТА ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ МИТЦЯ.....106

- 3.1. Перформативність Шевченкового слова  
(*Григорій Клочек*).....106
- 3.2. Художнє осягнення психології  
в поезії Тараса Шевченка (*Олена Буряк*) .....131
- 3.3. Ідеальний та реальний часопростори в поезії  
Тараса Шевченка (*Інна Перцова*).....148
- 3.4. Ідилічність у художньому світі Тараса Шевченка  
(*Олександр Ратушняк*) .....154

|   |     |
|---|-----|
| 3.5. Образ внутрішнього світу автора в аспекті самоочікування (на матеріалі поезій Тараса Шевченка 1837–1847 років) ( <i>Олександра Цена</i> )..... | 161 |
|---|-----|

|  |     |
|--|-----|
| <b>РОЗДІЛ 4. ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В КОНТЕКСТІ ЕПОХИ: КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ</b> .....                           | 175 |
| 4.1. Художній світ балад Тараса Шевченка й Адама Міцкевича ( <i>Оксана Вечірko</i> ).....  | 175 |
| 4.2. Мотив розбійництва в драмі Фрідріха Шиллера «Розбійники» та поемі Тараса Шевченка «Гайдамаки» ( <i>Валентина Рибальченко</i> )..... | 185 |
| <b>SUMMARY</b> .....   | 210 |



## ПЕРЕДМОВА

Уже століття як сформувався окремий напрям літературознавства – шевченкознавство. Незважаючи на те, що вже написано сотні тисяч наукових розвідок, студій, літературознавчих есе, монографій, статей, творчість Тараса Шевченка залишається звабливим материком української літератури, дослідити який прагнуть нові покоління науковців.

Праця, створена колективом кафедри української та зарубіжної літератури Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка, – невеликий крок у наближенні до таємниці генія Тараса Шевченка. Завдання, яке ставили перед собою автори, – дослідити і продемонструвати наочно на прикладі системного аналізу функціональність домінуючих особливостей художнього мислення Тараса Шевченка, розкрити концептуальні складові його художнього світу.

Зокрема, у праці розглянуто:

- поняття художнього світу з позиції рецептивної поетики;
- риси Шевченкової поетики, які сформували унікальний художній світ;
- властивості і механізми художнього мислення поета;
- прийоми лірики Тараса Шевченка, які надавали його поетичному слову особливої внутрішньої енергетики – дієвості чи перформативності;
- тонкощі психологічного нюансування в ліриці Тараса Шевченка в описі внутрішніх станів, переживань дитини і жінки;
- специфіку хронотопу лірики Тараса Шевченка в зіставленні реального та ідеального вимірів;
- поетикальні принципи ідилії як особливого жанру в доробку Кобзаря;
- художню саморепрезентацію внутрішнього «Я» автора в умовах ізоляції (перебування на засланні).



На особливу увагу заслуговують праці, які стосуються актуальних питань шевченкознавства. Насамперед це стосується досліджень, написаних в екзилі, які були незнаними або малознаними до цього часу. У цьому плані новим словом у систематизації наукових розвідок, присвячених Тарасові Шевченкові, є підрозділ Григорія Ключека «Польськомовна шевченкіана Євгена Маланюка: контексти і тексти». Автор не тільки торкається відкриттів, зроблених Євгеном Маланюком у царині шевченкознавства, але й історико-культурного контексту, у якому створювалися есе, їхній вплив на читачів в умовах кризи національної свідомості, фальсифікації образу генія радянською критикою. Цінні спостереження і висновки щодо особливостей підходів до розгляду творчості Кобзаря діаспорних учених і критиків зроблені також Марією Лаврусенко. Студія «Творчість Тараса Шевченка в оцінці діаспорної критики» – вагомий внесок в історіографію шевченкознавства.

На особливу увагу заслуговують компаративні пошуки Оксани Вечірко та Валентини Рибальченко, у яких визначені особливості творчої манери Тараса Шевченка в контексті європейського романтизму, проведені цікаві паралелі з творами Шиллера та Міцкевича.

Аналізи окремих творів Тараса Шевченка, здійснені авторами праці, відкривають нові грані психологізму текстів митця (студії Олени Буряк та Олександри Цепи), жанрових та композиційних особливостей ідилій (розвідки Інни Перцової та Олександра Ратушняка).

Новизна роботи визначається оригінальними спостереженнями і висновками, зробленими авторами наукової праці.

Монографія має широке практичне застосування. Матеріали, презентовані в ній, стануть у нагоді як викладачам і студентам, так і вчителям-філологам, а також усім, хто прагне пізнати таємниці невмирущої сили Шевченкового слова, енергетики його поезії.



## РОЗДІЛ 1

# ХУДОЖНІЙ СВІТ І ХУДОЖНЄ МИСЛЕННЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА: КОНЦЕПЦІЇ ТА ПІДХОДИ ДО ОСМИСЛЕННЯ

Художній світ і художнє мислення – дві базові категорії літературознавства, які дозволяють систематизувати поетикальні принципи й прийоми, властиві письменникові, визначити їх витoki та механізми народження і реалізації в художньому тексті. Тож конкретизація цих понять з позиції рецептивної поетики дозволить наблизитися до таємниці енергетики Шевченкового образу й слова.

### 1.1. Художній світ твору як категорійне поняття: параметральні характеристики

«Художній світ літературного твору», «внутрішній світ літературного твору», «художній світ письменника» є словосполученнями, що мають категорійний (термінологічний) статус. Уживаються вони часто й фігурують у назвах статей, монографій, дисертацій, автори яких дуже рідко обтяжують себе завданнями роз'яснити сутність цих термінологічних понять. Ще рідше трапляються міркування щодо основних принципів аналізу **позначених** цими термінами об'єктів, тобто художніх світів як конкретних творів, так і конкретних письменників. Отже, маємо справу з термінами досить вільно вживаними. Така ситуація ні в кого не викликає особливого протесту. Можливо, це пояснюється тим, що зміст названих понять видається зрозумілим апріорі.

Помітно, що в словниках літературознавчих термінів та в літературних енциклопедіях, видрукуваних ще кілька десятиліть тому, ці поняття навіть не згадувалися. Проте термін «художній світ» уже коментується в популярному «Літературознавчому словнику-довіднику» (К., 1997) за редакцією Р. Т. Гром'яка та Ю. І. Ковалева. А це засвідчує, що процес **онауковлення** цих вільних у вживанні термінів уже



розпочався. Процес онауковлення категорійного поняття є процесом розробки його **параметральних характеристик**. То ж наша мета і полягає в тому, щоб здійснити саме такі характеристики категорії «художній світ твору».

Вагомий внесок у розробку таких характеристик цього поняття зробив М. Бахтін. І перша з них полягає в розумінні художнього світу твору як **органічного поєднання змісту й форми**.

У праці «Проблема змісту, матеріалу і форми в словесній художній творчості» М. Бахтін говорить про прийом («технічний момент») як про чинник художнього враження («фактор художнього враження»). «Техніці в мистецтві з метою уникнення будь-яких непорозумінь, – пише вчений, – дамо тут цілком точне визначення: технічним моментом у мистецтві ми називаємо все те, що необхідне для продукування художнього твору в його природознавчій та лінгвістичній визначеності – сюди належить і весь склад готового художнього твору як речі, але що до естетичного об'єкта безпосередньо не входить, що не є компонентом художнього цілого; технічні моменти – це фактори художнього враження, але не естетично значущі складники змісту цього враження, тобто естетичного об'єкта» [2, с. 66]. Тут треба взяти до уваги, що вчений пропонує розуміти естетичний об'єкт як «зміст естетичної діяльності (споглядання), спрямованої на твір» [2, с. 36]. Естетичний об'єкт – це не твір як річ, а породжене твором художнє враження. (Це положення, зауважимо, прекрасно узгоджується як з феноменологічним підходом, так і з відповідними концепціями сучасної рецептивної естетики. Забігаючи трохи наперед, скажемо, що фактично йдеться про феномен, іменованій нами в подальшому як художній світ). Структуру цього враження (естетичного об'єкта) Бахтін визначає як **архітектоніку**.

У подальшому вчений висловиться конкретніше: «Значення матеріальних досліджень у спеціальній естетиці надзвичайно велике, таке ж велике, як і значення матеріального твору... Ми повністю можемо приєднатися до твердження: «техніка в мистецтві – все», – розуміючи його так,





що естетичний об'єкт здійснюється тільки шляхом продукування матеріального твору [...].

Не треба надавати слову «техніка» стосовно художньої творчості якогось одіозного значення: техніка тут не може й не повинна відриватися від естетичного об'єкта; ним вона оживлена й приведена в рух у всіх своїх моментах. Тому в художній творчості техніка зовсім не механічна, механічною вона може бути показана лише в поганому естетичному дослідженні, яке губить естетичний об'єкт, робить техніку самодостатньою і відриває її від мети й змісту. На противагу подібним дослідженням і необхідно підкреслювати службовий характер матеріальної організації твору, її суто технічний характер, – не для того, щоб принизити її, а, навпаки, щоб осмислити й оживити» [2, с. 73–74].

Отже, поетика твору не може бути зведена до прийому – до «техніки». У вказаній праці Бахтіна висловлені наукові ідеї, які, на нашу думку, продуктивні для розв'язання питання щодо широкого розуміння форми літературного твору. Укажемо на головні моменти бахтінської концепції художньої форми.

1. Проблема форми розв'язується вченим з рецептивної позиції, тобто з позиції сприймання. «... Форма, – пише він, – є вираженням активного ціннісного ставлення автора-творця і сприймача (співтворця форми) до змісту; усі моменти твору, в яких ми зможемо відчувати себе, своє ціннісне ставлення до змісту і які переборюються у своїй матеріальності цією активністю, мають бути віднесені до форми» [2, с. 77]. Цю складну для розуміння тезу найвигідніше ілюструвати творами, у яких «техніка» (тобто форма, що розуміється як сукупність прийомів) немовби відсутня, представлено лише «зміст». Класичний зразок такого твору – «Садок вишневий коло хати» Тараса Шевченка. Цей твір, звичайно ж, зіткано з прийомів – у цьому легко переконатися, ознайомившись з аналізом його поетики [14]. І якщо говоримо, що техніка в цьому творі немовби відсутня, то маємо на увазі мінімальну наявність у його тексті «художніх засобів», що трактуються з позицій шкільної поетики (метафора, епітет і т. д.).



Твір повністю автологічний – реалії дійсності лише називаються. Та річ у тому, що з безконечної кількості реалій дійсності поет вибрав і позначив словом їхню вельми обмежену кількість. Відбувся **вибір**, у якому виявилось активне ціннісне ставлення автора до відображуваної дійсності. Створений автором текст у момент його сприймання перетворюється, за Бахтіним, на «естетичний об'єкт». Зафіксовані поетом реалії дійсності для сприймача тексту є певними «знаками», які він повинен пережити. Це переживання – момент співтворчості сприймача (реципієнта) з автором.

Усі вибрані поетом реалії дійсності однаковою мірою належать як до сфери змісту, так і до сфери форми. Це прикордонна зона, де стикаються, перебуваючи в стані постійного взаємопереходу, дві сфери. Із цього приводу Бахтін висловив цікаву й справедливу думку: «Кожний культурний акт суттєво живе на кордонах: у цьому його серйозність і значущість; віддалений від кордонів, він втрачає ґрунт, стає пустим, зарозумілим, вироджується й умирає» [2, с. 44].

*Садок вишневий коло хати,  
Хрущі над вишнями гудуть,  
Плугатарі з плугами йдуть,  
Співають ідучи дівчата... [27, с. 17]*

Поет, як це добре видно з цього фрагмента, лише **відібрав** окремі моменти з навколишньої дійсності. Але цей вибір уже є не тільки «змістом», а й «формою».

*Поклала мати коло хати  
Маленьких діточок своїх;  
Сама заснула коло їх [27, с. 18].*

Звернемо особливу увагу на зображену ситуацію як на явище художньої форми. Вибрані поетом реалії містять у собі **самоцінне** художнє начало. Ця художня самоцінність стає особливо очевидною, якщо спробувати умовно перекласти словесно-зображувальний ряд цього фрагмента тексту в **живописно-зображальний**. Бо ж легко уявляється картина: у теплий травневий вечір мати поклала своїх дітей спати біля хати й сама, втомлена довгим трудовим днем, заснула біля них. Т. Шевченко створив словесну картину, яка містить у собі



конкретні «вказівки», дотримуючись яких, можна створити твір живопису. «Вказівки» ці стосуються, головним чином, сюжету і композиції, тобто того, що традиційно відносять до форми.

Отже, з усього сказаного випливає висновок, що вибрані та зображені словом **змістові реалії** дійсності є формою художнього твору, а це означає, що їх можна кваліфікувати як **змістоформові прийоми**.

2. Важливе значення для розуміння категорії «художній світ літературного твору» має висунуте М. Бахтіним поняття **ізоляції** (рос. «отрешения»). Воно має відношення «не до матеріалу, не до твору як речі, а до його значення, до змісту, що звільнюється від деяких необхідних зв'язків з єдністю природи...» [2, с. 78]. Створюючи поезію «Садок вишневий коло хати», Т. Шевченко немовби виділив із цілісної дійсності окремі реалії. І так – у кожному художньому творі. Неможливо написати твір, який відобразив би дійсність з абсолютною повнотою; автор ізолює і включає у твір тільки невелику частину дійсності. **Але саме та невеличка частина дійсності, що є ізолюваною, відібраною з дійсності, створює його художній світ.** «Світ художнього твору, – пише Д. Лихачов, – відтворює дійсність у якомусь “скороченому”, умовному варіанті. Художник, вибудовуючи свій світ, не може, зрозуміло, відтворити дійсність з тією ж властивою дійсності мірою складності. У світі літературного твору нема багато чого з того, що є в реальному світі. Цей світ по-своєму обмежений» [15, с. 79].

Отже, сучасне розуміння складу поетики літературного твору має будуватися на ідеї «подвоєння форми». Виокремлюючи (ізолюючи, відділяючи) частину «природи» і будуючи на цьому виокремленні свій твір, автор уже створює його форму. При цьому вона, форма, уже стає законом явища, бо процес відокремлення відбувається за певними авторськими законами. (Нагадаємо відомі слова Гегеля: «... форма є твором, а у своїй розвинутій визначеності вона закон явища»). Процес відокремлення є не чим іншим, як створенням художнього світу твору. Повніше зображення і



вираження цього світу вимагає від автора застосування літературної техніки, тобто системи прийомів, за допомогою яких відбувається більш повне оформлення форми. Таким є процес «подвоєння форми».

Помилково думати, що між процесом відокремлення частини «природи» як початковим етапом формування твору, і процесом «оформлення форми» існує якийсь часовий інтервал – мовляв, спочатку відбувається одне, а потім за ним – інше. Насправді ці процеси відбуваються одночасно. Потрібно, звичайно, враховувати, наскільки важливим є **бачення** (особливості світосприймання) автора, яке визначає художній світ твору. Але тут же треба взяти до уваги, що саме бачення автора детерміноване багатьма зовнішніми та внутрішніми чинниками, серед яких досить вагомим є літературна «техніка». Бо ж художнє мислення автора (а це поняття доволі близьке до поняття художнього бачення) передусім виявляється в особливостях його літературної «техніки». Але це тема окремої розмови.

Широке розуміння складу поетики, яке містить у собі і «змістові» моменти, і «чисту техніку», дає більш повну картину функціонування художнього організму, яким є твір. Бо ж треба врахувати, що художній світ твору, який вибудовується в результаті процесу виокремлення частини «природи», є цілісним, системно організованим. «Література, – пише Д. Лихачов, – бере деякі явища реальності і потім їх умовно скорочує й розширює, робить їх більш яскравими або більш блідими, стилістично їх організовує, але при цьому... створює **власну систему, систему внутрішньо замкнену, таку, що наділена власними закономірностями**» [15, с. 79] (письмівка наша. – Г.К.). Прагнучи пізнати художній світ у його цілісності й організованості, ми пізнаємо не що інше, як бачення автора, його концептуальну «картину світу».

Саме словосполучення «внутрішній світ художнього твору» вперше було легалізовано як операційна категорія академіком Д. Лихачовим ще в 1968 році на сторінках журналу «Вопросы литературы». З того часу воно почало широко й досить вільно використовуватися. Стаття дослідника й досі є чи не єдиною



спробою надати введеному ним терміну певної визначеності й навіть структурувати його зміст. Учений увиразнює категорію «внутрішній світ художнього твору», доводить її до концептуального рівня. Безперечно, такий високий рівень осмислення категорії став можливим саме тому, що вчений побачив її системно організованою. Ось одне з багатьох висловлень ученого, що стосуються системної організованості внутрішнього світу художнього твору: «Внутрішній світ твору словесного мистецтва (літературного або ж фольклорного) наділений певною художньою цілісністю. Окремі елементи відображеної дійсності поєднуються між собою в цьому внутрішньому світі в певну визначену систему, в художню єдність» [15, с. 79].

Учений визначив кілька параметрів внутрішнього світу літературного твору, серед яких чи не найважливішими, на його думку, є **простір і час**. «У своєму творі, – пише він, – письменник формує певний простір, у якому відбувається дія. Цей простір може бути великим, охоплювати низку країн (у романі подорожей) або навіть виходить за межі земної планети (у романах фантастичних), але він може й звужуватися до тісних меж однієї кімнати...

Письменник у своєму творі формує й час, у якому відбувається дія твору. Твір може охоплювати століття або тільки години. Час у творі може йти швидко або повільно, з перервами або без перерв, інтенсивно наповнюватися подіями або протікати повільно і залишатися “пустим”, мало заселеним подіями» [15, с. 76].

У світі художнього твору простір і час тісно поєднані. Таку єдність М. Бахтін назвав **хронотопом**. «Наявний взаємозв'язок часових і просторових відношень, художньо освоєних у літературі, – пише вчений, – ми будемо називати хронотопом (що означає в дослівному перекладі – «часопростір»). ... Хронотопи ми розуміємо як формально-змістову категорію літератури (ми не розглядаємо тут хронотоп в інших сферах культури).

У літературно-художньому хронотопі просторові й часові прикмети зливаються в осмислене й своєрідне ціле. Час тут



згущується, ущільнюється, стає художньо-зримим; простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються в просторі, і простір осмислюється й вимірюється часом. Цим перетинанням рядів і злиттям прикмет характеризується художній хронотоп. ... Хронотоп як формально-змістова категорія визначає (великою мірою) і образ людини в літературі, цей образ завжди суттєво хронотопічний» [1, с. 234–235].

Проблема часу й простору художнього світу активно розроблялася й продовжує розроблятися в нашому літературознавстві. На жаль, не завжди усвідомлюється її тісна прив'язаність до категорії «внутрішній світ художнього твору». Отже, **час і простір**, які у своєму поєднанні / єдності створюють **хронотоп** є важливими параметральними характеристиками художнього світу літературного твору.

Інше важливе поняття, яким Д. Лихачов характеризує художній світ і яке теж треба вважати його параметральною характеристикою, іменується як «**опір середовища**», ступінь якого багато в чому визначає особливості внутрішнього світу – його час і простір, особливості сюжету, принципи характеротворення.

Якщо спроби характеризувати внутрішній світ літературного твору за параметрами хронотопу є досить поширеними, то пропонована й добре розроблена Д. Лихачовим категорія **опір середовища** майже не звертає на себе увагу дослідників поезики літературних творів.

Учений зосередився на названих кількох параметрах характеристики внутрішнього світу. Деякі інші, як, наприклад, «соціальне та матеріальне середовище», «закони психології та руху ідей» [15, с. 87] ним лише названі.

Одним із найбільш важливих параметральних характеристик художнього світу твору є ступінь та особливості його візуалізації, його ейдетичність, яку розуміємо як тривкість та яскравість внутрішнього зорового бачення реципієнтом того, що зображено у творі.

Марія Зубрицька переконує, що «літературно-теоретична проблема homo legens – це передусім проблема візії та



візуалізації» [9, с. 15]. Кожний явлений у свідомості читача художній світ має свої ступені візуальності – один ступінь у пейзажній мініатюрі, інший – в оповіданні, ще інший – у великому епічному творі. Скажімо, візуальний складник внутрішнього світу пейзажної мініатюри – це, як правило, зоровий образ, адекватний живописному творові, що має свою композицію, колористику і т.д. Інша річ – візуальний складник епічного твору, в якому охоплено все розмаїття навколишнього світу – пейзажі, інтер'єри, портрети персонажів...

Дуже важливо виявляти саме художньо-живописний складник візуалізації.

Окремі художні світи наділені виразною кольоровою атмосферою, яка сама по собі може бути потужним чинником художнього впливу. Колористика художнього світу твору набула особливої актуалізації на межі ХІХ і ХХ століть, коли естетика імпресіонізму, а потім і експресіонізму з живопису поширилася у сферу літератури. І взагалі для епохи модернізму, особливо для його початкової стадії, був характерний т.зв. «синтез мистецтв», коли малярство та музика активно «дарували» себе літературі, яка, у свою чергу, найактивнішим чином опосередковувала їх у свої художні світи.

Найбільш органічного й естетично довершеного синтезу живопису, музики і слова домігся Павло Тичина в «Сонячних кларнетах». Про музичність поезій раннього Тичини написано багато. Проте на синтез слова і живопису, який набув у поета такої ж вражаючої органічності, як і синтез слова та музики, досі не звернено увагу. А втім, живопис словом, колористика внутрішнього світу літературного твору є вагомими чинниками художнього враження, які потребують розгадки як «таємниці» художності.

Помітно, що живописання словом, використання виражальних ресурсів колористики найбільш удається митцям, які не лише наділені хистом власне до малювання, а й мають певну практику як живописці. Вочевидь, професійні заняття живописом виробляють у письменника певний спосіб



бачення світу, посилюється «живописний» компонент художнього мислення письменника. Сприймаючи світ (скажімо, пейзаж), письменник, у художньому мисленні якого наявний потужний «живописний» складник, створює «внутрішню» візію відображуваного, що формується за правилами живописного мистецтва. Таким чином відбувається **естетизація** відображуваного об'єкта, утворюється саме той феномен, що був позначений Бахтіним як **естетичний об'єкт**.

Вивчення функціонування живописного компонента в літературному творі виводить нас на поле проблеми, що іменується як «синтез мистецтв» («Gesamtkunstwerk»). Учені, що займаються цією проблемою, прийшли до висновку, що митець, який поєднує два види мистецтва, має бути однаково професійним у кожному виді. У цьому плані зразковим вважається творець «музикального живопису» Чюрльоніс, який, окрім двох консерваторій (Варшавської та Лейпцизької), закінчив художню школу у Варшаві. Литовський митець був конгеніальним як у музиці, так і в живописі.

Письменник, що успішно залучає в літературний текст «живописний» ресурс, як правило, є професійним як у мистецтві слова, так і в мистецтві живописання. Зразковим у цьому поєднанні двох видів мистецтв був Тарас Шевченко.

Ідучи за «вказівками», що містяться в пейзажних картинах поетичних текстів Шевченка, можна писати художні полотна. Тут прямий зв'язок між образними візіями, що з'являлися у свідомості Шевченка-живописця, і тією словесною конструкцією, що була сформована Шевченком-поетом, який бездоганно володів словесним матеріалом як засобом вираження.

Легко уявляється живописна картина, створена за вказівками, що містяться в таких поетичних рядках:

*На могилі кобзар сидить  
Та на кобзі грає.  
Кругом його – степ, як море  
Широке, синіє;  
За могилою – могила,  
А там – тільки мріє [26, с. 110]*





Картина, яку відтворює в уяві цей текст, має свою композицію з виразним першим планом, із широкою й далекою, по-справжньому панорамною перспективою, з виразною колористикою, у якій домінує синій колір.

Спрацьовує закономірність: якщо письменник намагається втілити в слово якусь свою візію, то чим виразнішою і яскравішою буде картина, що постає в його уяві, тим сильнішою буде здатність твореного ним тексту викликати в читача ту візію, яка була у свідомості поета і яку він прагнув втілити в слові. Ідеться, до речі, про одну з головних таємниць літературної творчості, яка ще потребує формулювання як наукова проблема, що повинна розв'язуватися із залученням кількох наук, насамперед психології. Розв'язання цієї проблеми означає наближення до розуміння зв'язку: **енергетика митця – енергетика твореного ним тексту.**

Для акторів зазначена проблема є навіть більш актуальною і, сказати б, більш виявленою, ніж для письменників. Кожний актор-початківець знає, що проголошення тексту має супроводжуватися яскравим баченням того, про що йдеться в тексті, – мається на увазі так звана «кінострічка», синхронізована з проголошуваним текстом. І чим яскравішими є візії актора, чим природнішими й сильніше вираженими є емоційні стани, що оволодівають ним, тим адекватніше вони можуть бути передані глядачам.

Щоб зрозуміти, наскільки «живописний» компонент художнього мислення естетизує внутрішній світ літературного твору, достатньо уважніше проаналізувати власні враження від творів І. Нечуя-Левицького, з їхніми пейзажами, що виписані словом із дивовижною майстерністю. Вони служать виразним, естетично дієвим тлом, на якому проходить життя його персонажів.

Отже, досліджуючи феномен внутрішнього світу художнього твору, необхідно звертати увагу на його «живописний» складник, у тому числі й колористику як важливий функціональний засіб генерування естетичної енергії. Звичайно ж, у кожного автора той «живописний» складник має свої якісні характеристики та свій рівень



функціональності – і перше, і друге залежать не тільки від особливостей художнього мислення окремого письменника, а й від особливостей художнього мислення, характерного для тої чи тієї літературної епохи. Скажімо, манера І. Нечуя-Левицького у створенні розлогих, детально виписаних пейзажів в очах письменників нової, модерністської хвилі, виглядала старомодною. Однак це не означає, що модерністи відмовилися від «живописного» компонента – ні, вони перейшли до сугестивного способу створення враження, який полягав у наявності в тексті певних «живописних» вкраплень, які навіювали потрібні пейзажно-колеристичні враження. Така манера набула чинності під впливом імпресіоністичних творчих принципів, що на початку ХХ століття поширилися з живопису на літературу.

**Предметність** візуалізованого художнього світу є його важливою параметральною характеристикою. Окремо розглянемо такий важливий складник художнього світу літературного твору, як його предметність. Міметичний спосіб художнього відображення дійсності сам по собі передбачає наявність у внутрішньому світі художнього твору предметності тих видимих матеріальних речей, які відібрані письменником з навколишньої дійсності і включені в «другу реальність», якою і є внутрішній світ літературного твору. Таким чином відбувається «ізоляція частини дійсності» (М. Бахтін), перетворення її на складник створюваного художнього світу.

Сам вибір предмета і включення його в художній світ твору є прийомом. Як складник художнього світу твору, предмет виконує свою функцію – працює на «кінцевий результат». Такий предмет уже наділений художньою енергетикою. Вона може бути більшою чи меншою – це залежить від багатьох чинників, насамперед від його функції в розв'язанні основного завдання. Функціональність художніх предметів, які є складниками художнього світу, багато в чому визначається жанровими особливостями твору. Зрозуміло, що у великому за розмірами епічному полотні предметів багато й більшість з них виконує функцію мінімальної значущості, вони необхідні для виконання міметичних завдань. Функціональність



предметів інтенсифікується при зменшенні обсягу жанрової форми. Це стає очевидним, якщо, наприклад, зіставити художню енергетичність предметів у романі та, скажімо, в новелі. Саме в новелах різко збільшується кількість предметів, у яких підвищена виражальність і які набувають статусу художньої деталі.

Пригляньмось до предметного ряду, відібраного Ліною Костенко з метою відтворити інтер'єр похідного шатра, в якому перебував Богдан Хмельницький:

*Посли устали з липової лави.  
Блигомий світ – в Рокитне із Полтави.  
Буває ближче з іншої країни,  
ніж тут – на Україну з України.  
Виговський вийшов, причинивши двері.  
Сто різних справ кричало на папері.  
Іван устав і вийшов вслід за джурою.  
**Стояли лави в килимах порожні,  
фотель німецький з набивною шкурою,  
залізом ковані шкатулки подорожні.**  
І обхопивши голову руками,  
сидів Хмельницький у тому шатрі...  
**та образ Спаса, вибитий на камені...  
та те перо в тому каламарі...***

«Маруся Чурай» – історичний роман, епічне полотно, «енциклопедія України XVII століття», і тому одне з найважливіших художніх завдань Ліни Костенко полягало у візуалізації відображуваної епохи. Саме відповідна візуалізація була чи не найголовнішим засобом наповнення художнього світу твору своєрідною атмосферою середини XVII століття. Зорові картини, що утворюються у свідомості читача «Марусі Чурай», немов «машина часу», переносять його в епоху Богдана Хмельницького. Більш уважно вдивляємося в предметний ряд, що міститься в наведеному фрагменті, і переконуємося в його високій **художній функціональності**. Інакше кажучи, він є важливим чинником художності. Візуалізація предмета конкретизована так, щоб надати йому більшої інформативності. А це означає, що сприймання



читачем предметного ряду відбувається як процес декодування інформації, її «розшифрування». Ланцюжок асоціацій активізується – таким чином відбувається вивільнення закодованої в **образі предмета** художньої енергії.

Чому лава, на якій сиділи послы, позначена поетесою як липова? Хіба це так важливо – липова вона чи, скажімо, дубова? Важливо! Це, між іншим, засвідчує один важливий творчий принцип поетеси – глибинну продуманість кожної деталі. Лави, зроблені з липи, є легкими на вагу – значно легшими, ніж лави, зроблені з будь-якого іншого дерева. А це дуже важливо, бо обозні, збираючись у далекі військові походи, приділяли особливу увагу фізичній вазі тих речей, які необхідно було брати з собою.

«**Стояли лави в килимах порожні**» – лави згадуються другий раз. Таким чином спрацьовує закон економії виражальних засобів: той самий предмет згадується двічі, але кожного разу в різному візуальному оформленні. Тепер лави, **вкриті килимами**, а це означає, що вони вже набули іншого знакового сенсу, а саме – тепер вони асоціюють (сугерують) національний колорит інтер'єру шатра та високий соціальний (військовий) статус його господаря. Лави стояли **порожні** – ця візуальна деталь разом з іншими деталями («Послы устали з липової лави», «Виговський вийшов, причинивши двері», «Іван устав і вийшов вслід за джурою») «працює» на створення змістового мініконцепту *спорожніле шатро*, в якому один на один зі своїми думами залишився Богдан Хмельницький. Треба лише дивуватися витонченій майстерності поетеси, яка, реалізувавши змістовий концепт *спорожніле шатро*, виконала принаймні два локальні завдання, а саме: 1) дати можливість гетьману висловитися у формі внутрішнього монологу (власне, для того вона й залишила його на самоті); 2) звернути більше читацької уваги на інтер'єр шатра й тим самим посилити виражальність предметів інтер'єру (зрозуміло, що ті предмети стають більш помітними, коли шатро стає порожнім).

Якщо вкриті килимом лави сугерують враження національного колориту, то «фотель німецький з набивною



шкурою” засвідчує певну європейськість інтер’єру. Міра цієї європейськості невелика – власне така, якою вона й була в той час в Україні. І тут Ліна Костенко навдивовижу точна.

Далі – «залізом ковані шкатунки». Не думаю, що в козацьких літописах збереглися бодай якісь свідчення про таку деталь тогочасного інтер’єру. Та й у музеях старожитностей їх не знайти. Маємо справу з витвором фантазії поетеси. Але то є настільки точний витвір, що йому віриш беззастережно. Вони, ті ковані залізом шкатунки, мали бути обов’язковою деталлю інтер’єру шатра полководця. Десь мали зберігатися важливі документи, печатка як атрибут влади, дорогоцінності тощо. Шкатунки – як похідні сейфи. Вони повинні бути міцними – тому й ковані залізом.

З інших предметів виділяється «те перо в тому каламарі». Богдан Хмельницький у Ліни Костенко є мислителем, інтелектуалом, по-європейськи освіченою людиною. Гусяче перо, встромлене в каламар, – винятково виразна знакова деталь, що підтверджує цей концепт поетеси.

Таке **прочитання** предметного ряду, наявного в невеличкому фрагменті «Марусі Чурай», однозначно засвідчує високу художньогенерувальну функцію предметів. Зауважимо, що зображені предмети були найактивнішою силою у створенні внутрішнього світу відносно цілісного фрагмента художнього тексту. Подібну функцію з більшою чи меншою активністю вони виконують стосовно всього твору. Ось чому, досліджуючи специфіку художнього світу твору, треба особливу увагу звертати на художню функціональність предметного ряду.

Через те, що зображені предмети виконують важливу художньогенерувальну функцію, їх ще можна називати **художніми предметами**.

Парадоксальність ситуації полягає в тому, що, незважаючи на те, що художня предметність є важливої параметральної характеристикою внутрішнього художнього світу твору, вона все ж таки недостатньо автономізована як проблема, а значить, і не вивчена. Її важливість підтверджується бодай тим, що більшість теоретиків, які намагалися змоделювати



будову літературного твору, як правило, на один з перших планів ставили предметний ряд. Найвиразніше про це сказано в Романа Інгардена, який після мовних планів (шарів) виділяв «план схематичних образів, через які виявляються різні предмети», а також «план предметів, що представлені через суто інтенційні стани речей» [10, с. 179]. Про «рівень предметності», «план предметів», «предметний ряд» і т.п. йдеться майже у всіх теоретичних міркуваннях, що стосуються структури літературного твору. Проте, повторюємо, це лише вказує на проблему художньої предметності й заохочує до її виділення з-посеред інших проблем теорії літературного твору.

Окреме важливе питання стосується такої параметральної характеристики внутрішнього світу літературного твору як його **національна забарвленість**, або ж, точніше, національна сутність.

Добре відомо, що чим талановитіший митець, тим точніше і глибше він відображає національну сутність свого народу. Ця закономірність уже давно визнана. Проте таке визнання не знімає потребу знову і знову повертатися до характеристики національної сутності, що проявлена в художньому світі того чи того митця. Власне такий підхід сприяє не лише повнішій характеристиці творчості письменника, а й глибшій національній самоідентифікації.

На прикладі балади «Причинна» як першого з хронологічної точки зору створеного Шевченком твору (ним відкриваються всі видання «Кобзаря»), покажемо вражаючу проникливість поета в національну сутність свого народу. Для аналізу виберемо лише один фрагмент твору, у якому виражені демонологічні уявлення українського народу.

*Аж гульк – з Дніпра повиринали  
Малії діти, сміючись.  
«Ходімо гріться! – закричали. –  
Зійшло вже сонце!» (Голі скрізь;  
З осоки коси, бо дівчата).*

· · · · ·  
*«Чи всі ви тут? – кличе мати. –  
Ходім шукати вечерять.*



*Пограємось, погуляймо,  
Та пісеньку заспіваймо:  
Ух! Ух!  
Солом'яний дух, дух!  
Мене мати породила,  
Нехрещену положила.  
Місяченьку!  
Наш голубоньку!  
Ходи до нас вечеряти:  
У нас козак в очереті,  
В очереті, в осоці,  
Срібний перстень на руці;  
Молоденький, чорнобровий.  
Знайшли вчора у діброві» [26, с. 75].*

Щоб переконатися в точності таких уявлень, звернемося до відомої книжки Олекси Воропая «Звичаї нашого народу», де є докладна розповідь про русалок: «За народною уявою русалки, – пише етнограф, – це дівчата або молоді жінки, котрі під час купання втопилися. Утоплениці-русалки на віки вічні відійшли від буденного земного буття й переселилися в таємничу сферу, на дно глибоких рік і озер, у казкові палати, що чудом збудовані з прозорого кришталю.

Місяць і зорі викликають русалок з води. З тихим плескотом хвиль, розгортаючи своїми блідими руками густе латаття, русалки виходять на берег. Русалки не мають на собі одягу, вони голі, у них біле знекровлене тіло, довге хвилясте волосся, зелене, як трава, стан високий і гнучкий, а очі палкі й сині, як морська глибочінь. На голові у кожної русалки – вінок з осоки, і тільки в старшої, царівни, вінок з водяних лілій. Вийшовши з води, русалки сідають на березі, розчісують своє довге волосся або беруться за руки і водять дивовижні, з таємничим шепотом, хороводи. Іноді русалки вилазять на дерева й гойдаються на гіллі, як на гойдалці, співаючи пісень. Русалчині пісні небезпечні: хто почує їх, той, як зачарований, підійде близько до русалок, а русалки тоді заманять його до себе, візьмуть у своє коло, будуть бавитися з ним, а потім залоскочуть і затягнуть у річку, на дно.



З дерев русалки найбільше люблять клен і дуб. Гойдаючись на гіллі, русалки часом розважаються, вони розмотують на деревах нитки, що їх крадуть у тих жінок, котрі заснули без молитви. Часом русалки бігають і по полях, засіяних житом; плещучи в долоні, вигукують: «Ух, ух!.. Солом'яний дух!..»

Серед русалок є й лоскотниці – це душі дівчат, що померли зимою; вони з'являються на полях і до смерти залоскочують дівчат і хлопців, якщо ті потрапляють до них» [6, с. 159]. Олекса Воропай засвідчує й інші уявлення про походження русалок: це – «померлі нехрещені діти» [6, с. 168]. Іноді русалок називають «дніпровими дівчатами» [6, с. 169].

Після такого знайомства з народними уявленнями про русалок зовсім інакше сприймаються наведений вище уривок з «Причинної», який повністю присвячений русалчиній темі. Легко прийти до висновку, що в ньому в «закодованому» вигляді міститься майже все, про що йдеться в цитованих місцях з етнографічного нарису Олекси Воропая. Маємо приклад точного і місткого художнього відображення молодим поетом одного важливого етнографічного моменту. Те, що описав дослідник-етнограф (а він зібрав відомості про русалок з різних джерел як друкованих, так і усномовних), було, фактично, відоме Шевченкові. Штрих досить важливий для розуміння особистості поета, який ще в часи свого дитинства та ранньої юності ввібрав у себе культурні багатства свого народу. Окрім мови, якою Шевченко володів досконало, він глибоко знав звичаї свого народу (згадаймо хоча б сцену сватання в «Назарі Стодолі», написану, безперечно, з пам'яті, а не з етнографічної літератури). А скільки знань про історію України він черпав зі свого дитинства, дарма, що вони були не книжні, а взяті з розповідей старих людей, з переказів, які ще жили в народі.

Порівняння обсягу інформації, яка є в цитованих місцях із нарисом Олекси Воропая, з обсягом художньо вираженої інформації «про русалок» у «Причинній», засвідчує не лише щільну інформативність поетичного тексту, яка є важливою ознакою його високого художнього рівня, а й звертає увагу на





*вроджений інтелектуалізм Шевченка. Він повною мірою проявиться, коли поет пізніше писатиме твори, художній світ яких не є українським, а, наприклад, біблійним, як в поемі «Марія», чи давньоримським, як у «Неофітах».*

*Загалом же треба визнати, що характеристика вираженої в художньому світі твору національної сутності, потребує спеціально розроблених методичних підходів, бо одне питання – дослідження візуального компонента (напр., знаковості українських пейзажів у Шевченка), зовсім інше – ритмомелодійне звучання тексту (напр., коломийковість інтонацій), ще інше – прояви в характерів персонажів національної ментальності (напр., жіночі образи). І так – далі.*

Художній світ – фундаментальна формозмістова категорія. Про неї можна і треба говорити як про феномен, утворений подвійною інтенційністю. З одного боку, він є продуктом інтенції митця, тобто його своєрідність визначається особливостями художнього мислення автора, його світобаченням (світорозумінням, світосприйманням). З другого боку, про нього треба говорити як про феномен, сформований у свідомості реципієнта в процесі сприймання твору. Художній світ, витворений інтенцією митця, скоригований у процесі сприймання інтенцією реципієнта і тому є «продуктом», сформованим інтенцією автора та інтенцією читача.

Художній світ твору як **естетичний об'єкт** «живе» у свідомості реципієнта. Тривалість цього «життя», рівень його актуалізації, так само як і частота «повернення» до нього, визначається багатьма чинниками, які у своїй сукупності складають те, що можна іменувати критеріями оцінки художності.

Художній світ як естетичний об'єкт, що «живе» у свідомості читача, є енергетичним феноменом. Його енергетика породжується візуальною виразністю, змістогенерувальною настроєвістю, гуманістичною спрямованістю та багатьма іншими чинниками, серед яких не завжди очевидною, але завжди суцєю є його цілісність, системна організованість. Енергетика художнього світу визначається енергетикою автора



як особистості. Своєрідність художнього світу визначається своєрідністю світобачення (світорозуміння, світосприймання) митця.

Процес онауковлення категорійного поняття є процесом розробки його **параметральних характеристик**. Час і простір (хронотоп), візуальність, предметність, колористика, озвучення і т. д. слугують параметральними характеристиками художнього світу. Художній світ є системно організованим утворенням, і тому всі його складники, представлені щойно названими категоріями, перебувають у системних зв'язках.

Важливою параметральною характеристикою внутрішнього світу літературного твору є його національна забарвленість, або ж, точніше, національна сутність. На прикладі поезії Тараса Шевченка переконливо доводиться, що чим талановитіший митець, тим точніше і глибше він відображає національну сутність свого народу. *Характеристика національної сутності, вираженої в художньому світі твору, потребує спеціально розроблених методичних підходів.*

## **1.2. Специфіка поетичного мислення Тараса Шевченка**

Порушену проблему можна з впевненістю назвати основною в шевченкознавчих дослідженнях. Критики й дослідники творчості нашого геніального митця від появи перших публікацій його творів склали теорії і висували версії відносно специфіки його поезій. Дивовижна сила Шевченкового слова, яка сколихувала емоції і пробуджувала розум, стала справжньою загадкою для літературознавців, філософів, які розглядають питання естетики, психологів, які працюють над теорією художньої творчості.

У цьому контексті подавати бібліографічний опис праць, де порушувалося питання специфіки художнього мислення Тараса Шевченка, – справа невдячна, бо будь-яке наближення до таємниці слова поета, будь-яке декодування його творів і зроблені на тому узагальнення, то й є резюмування поетичних



механізмів, які визначали появу певної художньої системи митця. Тож подібний список імен і праць – окрема робота для бібліографів. У ході викладу міркувань щодо природи художнього мислення поета будемо торкатися і праць попередників, вказувати на їхні вагомні знахідки і суттєві концепти.

Друге питання стосується новизни й актуальності порушеної проблеми, адже, як уже сказано, у цій царині зроблено дуже багато. Розмаїття дослідницьких стратегій, які застосовувалися до художніх текстів митця, призводила до одержання важливих результатів. Проте різновекторність наукових концепцій стоїть на перепоні до створення цілісного, системного погляду на специфіку поетичного мислення Тараса Шевченка.

Якраз це завдання – одне з ключових у нашій розвідці, адже прагнемо визначити базові механізми, які формують специфіку художнього мислення Кобзаря. Фактично, ставимо за мету осмислити і виокремити ті основні чинники, які детермінували появу особливого художнього світу Тараса Шевченка. Однак і це завдання буде деталізоване трохи нижче.

### **1.2.1. Художнє мислення: теоретичні засади.**

Теоретичне осмислення поняття «художнє мислення» – царина філософів і психологів, адже в цьому концепті зішлися два складники: естетичність як ознака специфіки мисленневих дій і реакцій, а також пізнання механізмів і психологічних чинників, завдяки яким ця естетичність з'являється.

Ряд мислителів і вчених-психологів, які торкалися цієї проблеми, більше ніж розлогий, адже таємницею механізмів народження художнього образу дійсності цікавилися Платон і Аристотель, Хрисипп і Плотин, Леонардо да Вінчі і Микола Кузанський, І. Кант і Г. В. Ф. Гегель, Ф. В. Й. Шеллінг і Й. В. Гете, Й. Ф. Шиллер й А. Шопенгауер, Ф. Ніцше й А. Бергсон та ін. Прорив у розумінні психологічних основ художнього мислення здійснили З. Фройд і К. Г. Юнг.



Із вітчизняних дослідників варто згадати І. Франка та всіх представників психологічної школи українського літературознавства, зокрема О. Потебню, Д. Овсяннико-Куликовського й О. Білецького.

Від середини ХХ століття відбулося диференціювання напрямків дослідження цього феномену. Художнє мислення розглядали як форму образного мислення М. Бахтін, Ю. Боров, С. Вайман, М. Гайдеггер, І. Іваньо. Змістово-функціональне наповнення художнього мислення ставало предметом наукових студій Г. Локаревої. Інтуїтивний характер цього явища розглядали А. Бичко, М. Гончаренко, Л. Левчук.

У контексті підходів до осмислення природи художнього мислення особлива увага приділялася особистості митця А. Андреев, С. Вайман, В. Герасимчук, Б. Мейлах, М. Попович, В. Розін та інші.

Тож дослідницька парадигма вивчення цього феномену вражаюче масштабна. Наразі обмежимося теоріями, які торкаються психологічних аспектів і механізмів реалізації цього явища.

У «Літературознавчій енциклопедії» [16] художнє мислення має таке визначення: «...це синтезований процес, який зумовлює написання творів, що мають неперебутню естетичну вартість. [...] Художнє мислення є наочно-образним процесом, збагаченим понятійними та інтуїтивними елементами, який реалізується у мовних засобах. У ньому переважають уявлення та образи уяви, почуття, які завдяки багатству асоціацій витворюють конкретно-чуттєву інтенціонально художню дійсність» [16, с. 564].

У цьому визначенні є два важливих акценти, які необхідно увиразнити для подальшого обґрунтування наших спостережень і висновків:

1. Художнє мислення є понятійним, бо ж митець створює той чи той образ для вираження певної ідеї.
2. Художнє мислення детермінується чуттєвим переживанням дійсності.

Проте в нашій розвідці йдеться про поетичне мислення, а воно має істотні відмінності від, наприклад, від творчого



мислення живописця. Є третя особливість цього феномену, яка дозволить обґрунтувати ракурс нашого розгляду визначальних принципів художнього мислення Шевченка-поета. Йдеться про діалогічність образів, які творить майстер слова, адже в них він синтезує власний досвід і переживання, виражає в певній мовній формі, а читач переживає, пізнаючи світ «іншого» – світ митця. Образна система письменника є одночасно і формою вираження його особистості і формою естетичного впливу (враження, катарсису) на читача. Тож вивчати механізми художнього мислення можна з двох ракурсів – поета і реципієнта. Перший підхід реалізують літературознавчі студії, які вивчають особистість митця як джерело образотворення (психологоспрямовані дослідження), а другий підхід реалізує рецептивна поетика, завдання якої вивчити механізми впливу художнього образу, створеного автором, на читача. І в тому, і в тому випадку дослідники розв'язують спільне завдання – пізнають основи майстерності митця, а коли йдеться про Тараса Шевченка, то – геніальність. Вважаємо, що синтез цих підходів дасть найбільш достовірні результати.

За основу наших теоретичних міркувань і викладок беремо трактат Івана Франка «Із секретів поетичної творчості», який, на наш погляд, став визначальним для всіх подальших досліджень психопоетичних складників творчості Тараса Шевченка.

**1.2.2. Ключові особливості художнього мислення Тараса Шевченка.** Літературознавчі праці, присвячені постаті Тараса Шевченка, демонструють різновекторні напрями і методології пізнання таємниці його геніального слова. Поструктуралізм і структуралізм, психоаналіз, аналітична психологія, міфопоетика, герменевтика, семіотичний метод і т. д. застосовувалися вченими для розкриття таємниці Шевченкового слова. У більшій чи меншій мірі вони розкривали якісь грані, а часто виявлялися штучно притягнутими. Як наслідок, результати таких досліджень



ставали відбиттям особистості дослідників, цитатниками філософів, теоретиків.

Цю кризу діагностували знані і поважні шевченкознавці Г. Ключек, Н. Чамата, І. Дзюба, Т. Мейзерська, П. Іванишин та ін. Досить обґрунтовано й докладно про неї сказав В. Пахаренко в монографічному дослідженні «Шевченко як геній» [19].

Саме він висловив припущення, що природу геніальності поетичного слова Тараса Шевченка не можна розглядати окремо від особистості митця, на формальному рівні, адже саме його психічне «Я» (світогляд, світовідчуття, переконання, інтуїція) не тільки породжує, але й оживлює всі поетичні структури. Справді, у цьому плані творчість геніальної особистості можна порівняти з деміургом, який власним духом наповнює життям мертву тканину. Так і поет енергією своєї особистості (психічною енергією) пробуджує поетичний рядок, надихає поетичний образ.

Цю особливість спостеріг Євген Маланюк, який у статті «Думки про мистецтво» дав таке визначення механізму геніальності: «Монархом в мистецтві був і є – Геній, его же царствію не буде кінця. Геній є внутрішнім змістом мистецтва, незалежним від напрямків і шкіл» [17, с. 72]. Далі мислитель прагне вивести формулу, яка б пояснила або унаочнила енергію поета, який оживлює слово. Він приходить до висновку, що то є музика, ритм і рух. Причому йдеться не стільки про музичність як ознаку верифікаційну чи формально-графічну, тобто зовнішню, скільки про внутрішню музику – гармонію змісту і форм його втілення.

Ще одна теза Євгена Маланюка вельми важлива для наших міркувань, бо в ній фактично представлено специфічний ракурс потрактування феномену «художнє мислення». Йдеться про антропологічний чи екзистенційний підхід, як його визначив Василь Пахаренко. Схиляємося до того, що його варто було б окреслити як феноменологічно-екзистенціальний.

Євген Маланюк описав суть художнього або поетичного мислення так: «Можна припускати, що 'мислення' поета



провадиться на його *власній*, одному *йому* відомій мові, мові, очевидно, малоподібній до всіх на землі існуючих мов. Вірніше всього, ця мова є *мовою образів*, таємничих, не завжди точно окреслених, не співмірних так з генієм, як із технічними як із технічними здібностями поета.

Отже, переклад з 'позарозумової' мови поета на загальнозживану мову його нації складає, *механічно*, процес творчості в поезії, успішність якого обумовлюється кількістю технічних засобів у творця.

Це процес проходить в певній температурі ліричного хвилювання ('натхнення'), що залежить від більшого чи меншого напруження почувань. Коли цей процес йде гармонійно, то наслідок його – твір відзначається досконалістю, 'класичністю', 'талановитістю» [17, с. 76].

У своєрідній метафоричній манері Євген Маланюк підкреслив, що художній світ митця є відбиттям його переживання і відчуття світу, представленого системою образів, які стають естетично й емоційно дієвими тільки під впливом тієї ж внутрішньої енергії митця – його чуттєвості поєднаної з майстерною технікою.

У свою чергу Іван Франко в студії «Із секретів поетичної творчості» висловив думку про те, що митці – це люди із загостреною інтуїцією, джерела якої заховані в несвідомому, а точніше колективному несвідомому. «Майже кожен чоловік, – зазначає Іван Франко, – має в собі величезне багатство ідей і почувань. Хоча мало хто може і вміє користуватися ним. Бо все, що чоловік у своїм життю думав і читав, що ворушилось у його душі і розбуджувало його чуття, все те не пропадає, а робиться тривким, хоч, завичайно, скритим набутком його душі.

Та є люди, котрі мають здібність видобувати ті глибоко заховані скарби своєї душі і давати їм вираз у зрозумілих для кожного словах. Отсі обдаровані психологічні Креси і копачі захованих скарбів – се й є наші поети. Властиво, віднаходять і видобувають вони ті скарби не зовсім зусиллям свободної, автономної волі» [22, с. 93].



Тож Іван Франко, слідом за античними мислителями Аристотелем і Платоном, визначив джерело образності митців – духовний досвід, а точніше «еруптивність нижньої свідомості», «т. е. її здібності – час від часу піднімати цілі комплекси давно погребаних вражінь і споминів, покомбінованих, не раз також несвідомо, одні з одним на денне світло верхньої свідомості» [22, с. 96]. Оце несвідоме визначається критиком як «вітхнення», яке народжує впливову в рецептивному плані поезію.

Спробуємо не просто визначити найсуттєвіші ознаки образної системи творів Тараса Шевченка, але систематизуємо й охарактеризуємо механізми їхнього відбору, тобто ті внутрішні принципи, мистецьке чуття чи інтуїція, які підказували поетові саме такі картини й образи.

Багаточисленні дослідження загадки геніальності Тараса Шевченка акцентують увагу на **архетипності** образів його поезії. Саме ця якість безпомилково «атакує» свідомість і почуття читача, викликає назовні приховані в підсвідомому переживання, притлумлені емоції, страхи.

Карл Юнг визначав архетипи як колективне несвідоме, всезагальні образи і форми, ідеї, які склалися інтуїтивно до знань, отриманих дослідним шляхом. Це мислеформи – образи, які сформовані незліченними переживаннями одного й того ж типу, позачасові. Найкраще проявлені ці структури в колективній народній творчості – міфології і фольклорі.

За визначенням того ж Карла Юнга, архетипність є обов'язковою ознакою мистецької творчості. Способи і творчі підходи її об'єктивації у творах визначають тип творчості – психологічний або візіонерський. Перший властивий митцям, які свідомо використовують міфологічні мотиви й образи, другий – коли це відбувається несвідомо.

Другий тип властивий Тарасові Шевченкові. Маємо тому численні підтвердження, почерпнуті з поетичних зізнань чи одкровенень самого автора. У поемі «Гайдамаки» митець, обґрунтовуючи в ліричному вступі своє звернення до непопулярної і навіть провокативної теми Коліївщини,





відкриває таємницю внутрішніх імпульсів, які спонукають його до цього:

*Плаче Україна...  
І я плачу; а тим часом  
Пишними рядами  
Виступають отамани,  
Сотники з панами  
І гетьмани – всі в золоті;  
У мою хатину  
Прийшли, сіли коло мене  
І про Україну  
Розмовляють, розказують,  
Як Січ будували,  
Як козаки на байдаках  
Пороги минали...[26, с. 131]*

У цих рядках маємо відкриття візіонерського начала поетичного таланту Тараса Шевченка, зроблене ним самим.

У творах митця досить часто зустрічаємо образ «хати» в значенні 'уява', 'душа', 'надсвідоме'. Цей символ означає духовну суверенність особистості, той вимір, який визначає його поведінку, мислення, внутрішні імперативи, складає його над-Я. Витоки цих смислів мають етнічне коріння (це якраз є проявом архетипності).

Для українців хата – це сакральний простір. У ній кожен елемент має священне значення, наповнений таємничим, містичним змістом: «Розгляд хати як світоглядно культурної категорії вказує на домінуючий мотив життя у родинному оточенні, тобто, виявляє вітально-генетивний універсально-культурний комплекс... поріг... маркував границю між засвоєним, впорядкованим простором та зовнішнім хаотичним довкіллям. Простий дерев'яний брус (у фізичному плані) набував високого людського смислу в значеннях "рідного порогу", до якого після мандрів по світу та долання незначених шляхів повертається син, концентруючи у собі весь складний невимовний комплекс спогадів» [12, с. 203].

Дім має декілька міфологічних смислів:

- це продовження природи, яка є вільною і досконалою;



- це Світове дерево, в якому поєднується тривимірний часопростір буття людини (небо, Бог, сакральне, ідеальне – земне, людське, профанне, теперішнє – підземне, потойбічне, минуле);
- це модель світу (чотири сторони);
- це місце зустрічі природи і культури [7].

Дім – це уособлення господаря, це його суверенний простір. Тому Тарас Шевченко обирає цей образ для відтворення творчих процесів, які відбуваються в його свідомості.

У поезії «Три літа» образ хати символізує внутрішній світ поета, його творчу свідомість, що перебуває в глибокій кризі. Причина тому – руйнування естетичного та етичного міфу України, яким живилася творча натура митця, що перебував тривалий час за межами Батьківщини і не бачив реального стану речей:

*Жаль і батька, жаль і матір,  
І вірною дружину,  
Молодую, веселую,  
Класти в домовину,  
Жаль великий, брати мої;  
Тяжко годувати  
Малих діток, неумитих  
В нетопленій хаті, –  
Тяжке лихо. Та не таке,  
Як тому дурному,  
Що полюбить, побереться,  
А вона другому  
За три шаги продається  
Та й з його сміється!* [26, с. 369]

Бачимо, що «нетоплена хата» – образ духовної виснаженості поета. Такий стан опанував його після подорожі Україною в 1843–1845 рр.

Поезія «Три літа» була написана в 1845 році і стала програмовою в однойменній рукописній збірці автора. У цьому творі відбито внутрішній конфлікт, який пережив поет, побувавши після тривалої відсутності в Україні. Дві поїздки в Україну призвели до руйнування авторського романтичного



міфу козацького краю, у якому живуть прекрасні й благородні люди, нащадки волелюбних героїв. Прозріння Тараса Шевченка були тяжкими. Уже в період заслання він віднайшов поетичну формулу, якою описав нову якість українства – рабську психологію, через яку неможливими стали будь-які потуги національного відродження й соціального визволення: «Німі на панщину ідуть і діточок своїх ведуть» («І виріс я на чужині»).

Образ «хати» має в Шевченка ще одне значення – це образ держави, суверенного національного простору. У такому значенні цей символ автор використовує в поемі «Великий льох», описуючи батуринську трагедію:

**Одна тільки й осталася**  
**В Батурині хата!**  
**І в тій хаті поставили царя ночувати,**  
**Як вертавсь із-під Полтави.**  
*А я йшла за водою*  
*До хатини...а він мені*  
*Махає рукою,*  
*Каже коня напоїти,*  
*А я й напоїла!...*  
*Я не знала, що я тяжко,*  
*Тяжко согрішила!*  
**Ледве я дійшла до хати,**  
**На порозі впала.**  
*А наавтра, як цар вийшов,*  
*Мене поховала*  
*Та бабуся, що осталась*  
*На тій пожарині*  
*Та ще й мене привітала*  
**В безверхій хатині** (письмівка наша. – О. Г.)  
[26, с. 316]

«Великий льох» – візійний твір за своїм змістом. Автор створює картину історичної трагедії України, витоки якої в духовному, ментальному вимірі. Тому автор використовує мотив гріха, покарання, висловлює надію на воскресіння. Саме така міфософська модель диктує використання архетипів,



реалізованих через багатомісні й багатопланові образи-символи.

Придивімося уважно до наведеного уривку. Який зміст закодував Тарас Шевченко в цій драматичній картині? Нагадаємо, що це уривок з першої частини поеми «Три душі». Розповідь веде дівчина-підліток (символічне втілення архетипу ментальної України, тобто українського духу; підліток, бо незрілий, але й не здитинілий, як третя душа немовляти, яка посмішкою привітала Катерину II, а точніше несвідомо прийняла поневолення – кріпосництво, яке було введене в Україні за правління цариці). Автор показує Україну часів Мазепи. Вона ще зберігає частину своєї суверенності, але вже не самотійна, як перша душа – Прісінька – Україна часів Богдана Хмельницького.

Дії, які виконує дівчина-підліток по відношенню до російського царя мають ритуальний характер. До речі, усі три душі, коли розповідають про свої мимовільні гріхи (свідомий чи несвідомий відступ від ідеї суверенності і незалежності), вказують на виконання певних дій, які були пов'язані з водою. Прісінька з повними відрами перейшла дорогу Богданові Хмельницькому, коли той їхав у Переяслав, друга – напоїла коня Петра I, третя – посміхнулася Катерині II, коли та їхала «в Канів по Дніпрові».

У міфології вода – це символ материнської сили, це аналог материнського лона, черева, це першоматерія [11, с. 115–116]. Вона дає життя, очищує, наповнює силами. Разом із тим вона символізує несвідоме, інтуїцію і мудрість. В українській міфологічній системі за нею закріпилася аналогія вода – кров (у замовляннях). «Вода в українському фольклорі є межею між світами й станами людського буття, символізує силу та енергію дівчини і жінки, життєдайне жіноче начало, а також родючі сили природи. Тобто вода в уявленні наших пращурів виступає Праматір'ю Світу» [3, с. 84], – зауважує Валерій Войтович.

Як і у випадку будь-якого архетипа, символ води має двоїсту природу: у значенні «ріка» (у Тараса Шевченка Дніпро), вона означає межу між світом живих і мертвих. У



Шевченковій системі знаків національної ідентичності Дніпро – це символ українського духу, енергії, сили.

Тож, у Шевченка образ води постає якраз у таких значеннях як уособлення національних витоків, національної ідентичності, материзни, духовної суверенності. Прісінька перейшла з повними відрами дороги Хмельницькому – це народ несвідомо довірився гетьманові, який привів їх у неволю, передав йому право розпоряджатися своєю незалежністю.

З батуриною ситуація складніша, і модель дещо інша, смислово глибша і драматичніша: вона напоїла коня Петра І. У цій картині з'явився ще один архетипний образ – коня. У системі міфологічних образів-символів кінь – це уособлення сліпих сил хаосу. Мірче Еліаде зв'язував коня з погребальними обрядами хтонічних культів [28]. У давньогрецькій міфології кінь був символом бога війни Марса [11, с. 256–257]. В українському фольклорі кінь – друг і товариш козака. Але так чи так він пов'язаний із чоловічим, войовничим началом.

У системі символів Тараса Шевченка цей образ означає владу. Він амбівалентний за своєю природою і означає як руйнівну силу, так і захист.

Так, у Тараса Шевченка образ Петра І на коні втілює енергію руйнування, смерті, знищення. Це пов'язано з імперською політикою експансії, під дію якої потрапила Україна. У поемі «Сон» Тараса Шевченка є візуалізований образ цієї агресивної завойовницької сили: *«Аж кінь летить / Копитами скелю розбиває! // А на коні сидить охляп, / У світі – не світі, / І без шапки. Якимсь листом // Голова повита. // Кінь басує, – от-от річку, // От...от перескочить// А він руку простягає, // Мов світ увесь хоче // Загарбати!»* [26, с. 274]. Це екфрасис знаменитого «Мідного вершника». Цей опис в інтерпретації Тараса Шевченка стає символом імперської політики Росії, загарбницької за своєю суттю.

Тож, у поемі «Великий льох» дівчина-підліток добровільно передала свою силу, свою незалежність у руки російського



царя, тому й опинилася у «безверхій хаті» – Україні, позбавленій власної політичної та військової еліти. З історії відомо, що перше, що зробив Петро I, втрапивши в Батурин, – наказав вбити всіх сотників і полковників, винищити всіх носіїв ідеї української національної ідеї, залишивши народ без провідників і натхненників.

Отож, образ «хати» в художній системі Тараса Шевченка – це один із яскравих прикладів глибинної закоріненості його художньої свідомості в національний духовний і культурний дискурс. Уміле оперування цими архетипами, втіленими в низці символів, дозволяла йому створювати сповнені трагізму картини історичного занепаду України, які осявали, буквально пронизували його поетичну свідомість.

Карл Юнг, описуючи візіонерський тип творчості, заґрунтований на ретрансляції колективного несвідомого, зазначав: «Кожна доба має свою односторонність, свою упередженість і своє духовне страждання. Кожна епоха – це як душа окремої людини, у неї свій, особливий стан підсвідомості і потребує певної компенсації, яка потім, власне, й відбивається через колективне підсвідоме в той спосіб, що поет або віщун надає словесного виразу невисловлюваному цим моментом часу і чи то образами, чи виводить на сцену те, чого очікує незбагненна потреба усіх, – в Добрі чи уві сні, для спасіння епохи чи для її знищення» [29, с. 102].

Автор концепції колективного несвідомого твердив, що «художнє розгортання праобразу – є в певному сенсі його переклад на мову сучасності, після чого кожен отримує можливість знов віднайти шлях до глибоких джерел життя, котрі інакше залишилися би для нього за сімома замками. Тут криється соціальна значимість мистецтва: воно невпинно працює над вихованням духу часу, тому що дає життя тим фігурам і образам, які духу часу якраз і не вистачало. Від незадоволення сучасністю творча нудьга веде художника вглиб, поки він не намацає у своєму несвідомому того праобразу, який найбільш діяльно компенсує ущербність і односторонність сучасного духу. Він приліпляється до цього образу, і протягом його витягування з підсвідомого і наближення до



свідомості змінює і свій вигляд, поки не розкриється для сприймання сучасної людини» [29].

У ліриці Тараса Шевченка є низка таких промовистих зізнань щодо візіонерства. Наприклад, у поезії «Хіба самому написати» з'являються такі рядки:

*Та іноді старий козак  
Верзеться грішному, усатий,  
З своєю волею мені  
На чорнім вороні-коні!* [27, с. 199].

Цей образ «козака на коні» стає символом омріяної волі, свободи, що була найвищим ідеалом і найвищою екзистенційною цінністю для Тараса Шевченка. Ідеал стосувався не тільки поневоленної імперськими путами і приспаною імперською пропагандою державності і державницького мислення, але й особистої долі митця. Для Тараса Шевченка, який мав особистий досвід несвободи, була очевидною була трагедія світу, у якому насильницьким шляхом відбирається воля в людини й народу.

Тож можемо говорити про те, що архетипність художнього мислення Тараса Шевченка впливала з трагізму світосприймання митця. Його загострене відчуття дисгармонії, кричущих дисонансів між ідеальним і реальним, видобувало з підсвідомого ті архетипи, які найкраще передавали цей конфлікт.

Таку особливість художнього мислення поета спостеріг і описав Євген Маланюк, визначивши її як джерело геніальності Шевченка: «Задивлений у сліпучий міт своєї України – без чого не був би він поетом, – він, одначе, ніколи не втрачав відчуття української дійсності. [...] Цілком свідомий страшної віддалі між 'своєю' Україною і реальною 'Малоросією', він з усім натхненням поета, з усім запалом своєї вогненної натури намагається заповнити ту історичну і соціальну порожнечу, що побачив на Україні. Він намагається оживити гоголівські душі української шляхти і розкрити очі ошуканій кріпацькій масі, себто сполучити й оживити спаралізовані складники нації, вдихнути історичне життя в завмерлий національний організм» [17, с. 129–130].



Есеїст висловив ідею **психологічної реальності романтичного образу України**, яку створив Тарас Шевченко [17, с. 127, 128]. Саме аспект психологічності й є виразником архетипності образної системи поета, реалізованої в авторському міфі. Ідеал вільної України, ідеал «веселих сел» – це міф, який живив уяву митця і ставав джерелом його образної системи, і джерелом відповідних суджень, переживань, оцінок.

Романтизм – це та естетична матриця, яка відповідає особливостям Шевченкового світосприймання і підказувала способи подачі архетипних образів: сюжетні форми, конфлікти, моделі характерів героїв тощо. Він, зокрема детермінував, **пафос образної системи автора – трагічний і героїчний**. Саме в такому зв'язку варто вести мову про специфіку художнього мислення Тараса Шевченка.

Його поетичний світ зітканий із **трагічних і героїчних образів**. Ця властивість є спільною для творів будь-якої тематики чи спрямування.

Коли йдеться про історіософські поетичні тексти митця, то в дослідників не виникає сумніву щодо наявності цих якостей його образної системи, а отже, і специфічних установок художнього мислення. Трагічно-героїчний Гамалія, який привів козаків у Скутар, Іван Підкова і Тарас Трясило, таким же пафосом огорнутий стражденний образ історичної і соціальної України в поемах «Сон», «Великий льох», «І мертвим, і живим...», поезіях «Розрита могила», «Чигирине, Чигирине», «Осії. Глава XIV» та ін.

Проте, коли йдеться про твори Тараса Шевченка, у яких порушуються загальнолюдські питання, морально-етичні проблеми, образна система визначається установкою на вираження героїчності.

Придивімося до творів – ліричних звертань поета до «соузників», написані під час перебування в казематах III-го жандармського корпусу. «Згадайте, братія моя», «Чи ми ще зійдемося знову» – твори, у яких формується образ патріота, який за будь-яких умов і обставин залишається вірним





вищому ідеалові – Україні. За будь-яких обставин він мусить зберегти любов до Батьківщини.

Таким же героїчним пафосом пронизаний образ ліричного героя поезій «А нумо знову віршувати», «Лічу в неволі дні і ночі», «Хіба самому написати» та інші твори періоду заслання. Це поезії-самонавіювання і самоаналізу. Шевченко шукає внутрішнього опертя, щоб протистояти тій безнадії, яка охоплює його душу в умовах солдатського подення. Це пошук внутрішнього резерву для героїчного вчинку – поборення власного відчаю.

У поемах останнього періоду творчості, зокрема у «Відьмі» і «Марії», автор подає приклад героїзму прощення і героїзму самопожертви в ім'я людства. В обох випадках йдеться про шлях страждання як способу духовного осяяння або «відкриття в собі Христа», «містики Христа» [31] як «досвід внутрішньої еднаючої зустрічі людини з Божою нескінченністю» [31, с. 30]. Це шлях до святості, який неминуче вимагає духовного подвигу від людини. Героїня «Відьми» таку якість отримує завдяки дару страждання і дару любові: вона прощає свого кривдника і навіть рятує його.

Марія в однойменній поемі здійснює подвиг тричі: коли усвідомлює високе призначення сина Йвана і його неминучу загибель, коли приймає його віру і коли продовжує його справу. Із цього ряду найголовніший подвиг Марії, за твердженням самого Шевченка, – це жертвенність матері, яка з великої любові до людей жертвує свого сина:

*Не вняли слову! Розп'яли!  
Як розпинать його вели,  
Ти на розпутії стояла  
З малими дітьми. Мужики  
Його брати, ученики,  
Перелякались, провтікали.  
«Нехай іде! Нехай іде!  
Отак і вас він поведе» –  
Сказала дітям. І упала  
На землю трупом [27, с. 327].*



Тож, будь-яка ситуація, конфлікт, який моделює Тарас Шевченко, – це випробування сили, духу, волі людини.

З героїзмом пов'язана це одна особливість художнього мислення митця – **антропоцентризм**. Людина в художньому світі Тараса Шевченка є мірилом усього. Щастя чи нещастя людини – це індикатор гармонії чи дисгармонії світу. Дмитро Чижевський зокрема зазначив: «Основною рисою цілої духовної постаті Шевченка, провідним почуттям у цілій його творчості, основним патосом його життя треба визначити його 'антропоцентризм', – поставлення людини в центрі цілого буття, цілого світу – як природи і історії, так і усіх сфер культури» [24, с. 167–168]. Про антропоцентризм поезії митця говорить і Євген Маланюк [17, с. 107], вказуючи особливий погляд Шевченка на людину як на образ Божий [17, с. 80]. Есеїст мав на увазі промовисту поезію митця «Ми восени такі похожі / Хоч крапельку на образ Божий».

Людина в художньому світі Тараса Шевченка є мірилом цінності світу, вона визначає його суть. Варто погодитися з Василем Пахаренком, який вказав на екзистенціальний підхід Шевченка до світу [19, с. 622].

Антропоцентричність художнього мислення Тараса Шевченка, на наш погляд, виявляється не тільки в специфіці сюжетобудування, розгортання ідей, символічних картин, а в самому механізмі образотворення.

Звернімо увагу, що картини природи, історичні події, у Тараса Шевченка набувають смислу тільки тоді, коли набувають людського виміру, тобто ідентифікуються чи зіставляються з якимись подіями з життя людини, її переживаннями, емоціями. Це специфічний принцип символізації, властивий перу митця.

У циклі «В казематі» митець створює низку, за визначенням Н. Чамати [23, с. 128], «ліричних замальовок з українського побуту», в основі яких стилізація під народні твори – балади, рекрутські та солдатські пісні. Уважаємо, що символічна основа цих творів має прямий перегук із символічними кодами містерії «Великий льох». Письменник вдався до архетипних моделей і образів, використав їхні



фольклорні варіації, щоб відтворити історичну катастрофу української державності, а точніше, втрачений шанс на її здобуття у зв'язку з викриття кириломефодіївців і їхнім покаранням.

Україна постає в образі дівчини-сиротини, яка чекає дружиноньки («Ой одна я, одна»), але так і не може дочекатися, бо чоловічий (державницький) дух минулого – то примара («За байраком байрак»), а сучасних лицарів немає. Причина тому – самознищення українського козацтва, яке зрадило інтереси Батьківщини, ставши зброєю в руках численних гетьманів доби Руїни. Приспаний український дух («Мені однаково») породив манкуртів і безбатченків, тому і виринає у свідомості Тараса Шевченка дівчина – державність, яка покинула матір і пішла шукати долі в розкішних палатах («Не кидай матері» – казали). Хата в запустінні: *«І в хаті вибито вікно. / В садочку темному ягнята / Удень пасуться. / А вночі // Віщують сови і сичі»* [27, с. 13–14]. Зрештою дівчина, втомлена пошуками й очікуваннями мужа й захисника, засинає-помирає («Чого ти ходиш на могилу?»). Її могли би пробудити нові сили – три брати («Ой три шляхи широкії») – політичні концепції відродження України, але вони вже повертаються додому запізно, коли «дівчину заручену кладуть в домовину».

Таким чином, історична недоля України знаходить своє вираження через образи-символи, які мають антропоцентричний характер.

Людський вимір мають і часо-просторові феномени, як, наприклад, у поезії «Неначе степом чумаки», де візуальний образ чумаків, що йдуть восени валкою, відтворює ефект «психологічного часу», коли очікування чогось психологічно подовжує час.

У поезії «І небо невмите, і заспані хвилі», яку традиційно відносять до пейзажної лірики Тараса Шевченка, деталі навколишнього світу стають маркерами душевного стану ліричного героя. Тобто поза відчуттями і переживаннями людини вони не існують. Тому маємо справу з феноменом



психологізованого пейзажу, природи, яка віддзеркалює психологічний стан людини.

Іван Франко зазначав, що якості психічної особи митця («більшої частини тих сугестій, які називаємо вихованням і в яких чоловік вбирає в себе здобутки многотисячлітньої культурної праці всего людського роду [...] щезає з поверхні, тоне в глибокій криниці нашої душі і лежить там погребана, як золото в підземних жилах» [22, с. 91]) раз у раз впливають на судження, діяльність, керують діяльністю.

Джерело психічної особи Тараса Шевченка – національна автентична культура, національний світогляд, національний дух, те, що Євген Маланюк визначив як національна істоту митця, цілісну національну Людину, для якої властивий готичний (духовний) ріст.

Націоцентричність психічної особистості Тараса Шевченка визначила й специфічні риси його поетичного мислення, зокрема такі, як **символічність і фольклоризм**.

Образи в ліриці Тараса Шевченка є ідейно-естетичними комплексами, що породжують варіативні інтерпретації. Митець використовує низку символів, які мають фольклорне походження, проте розширюють свою семантику, вбираючи додаткові авторські смисли й значення. Це докладно описано в праці М. Коцюбинської, торкається цього питання Г. Клочек, В. Пахаренко, Н. Чамата, Дж. Грабович та ін.

Досить часто один і той же символ у ліриці Тараса Шевченка має протилежну семантику. Така амбівалентність теж є маркером архетипності образів митця. Наприклад, козак у системі образів митця має подвійне смислове навантаження. З одного боку, це романтичний образ-символ вільної і незалежної України, а з іншого – деструктивної сили, яка цю волю й губить: У вірші «За байраком, байрак», що входить до циклу «В казематі» з'являється образ козака-привида, якого не приймає земля через гріх братовбивства. Це примара доби Руїни – історичного часу остаточної втрати Україною свободи, а причина тому – амбіції і відсутність згоди з-поміж державних мужів.



Образ «кобзаря» в поезії Тараса Шевченка має подвійне значення. Власне, автор чітко розрізняє ‘лірників’ і ‘кобзарів’, незважаючи на те, що обидва поняття використовуються на означення народного співця, музиканта. Для Тараса Шевченка вони мають відмінності: перші – це виконавці, які розважають народ, а другі – творці, справжні митці, які виконують просвітницьку місію.

Ведучи мову про специфіку художнього мислення Тараса Шевченка, варто вказати ще на дві властивості – **візуальність і музичність** його образів. Ця специфіка художнього світу митця неодноразово ставала предметом досліджень відомих шевченкознавців – Григорія Ключека, Лесі Генералюк. Тож, не будемо переповідати цікаві спостереження і вагомі висновки. Обмежимося невеликою увагою, що, покликаючись на спостереження Євгена Маланюка, відносимо музичність і візуальність до технічних або «формічних» способів організації поетичної мови. Вони допомагають митцеві організувати образну систему, доповнити й оживити образи, щоб виразити, донести ідею твору. Тому як окремі властивості художнього мислення поета не розглядатимемо.

Представлені роздуми щодо специфіки поетичного мислення Тараса Шевченка аж ніяк не претендують на вичерпність. Уповні розкрити проблему механізмів народження і функціонування образів геніального поета під силу тільки геніальному дослідникові. Тож пошуки в цьому напрямку в шевченкознавстві триватимуть і надалі.

### **1.3. Психопоетикальні аспекти внутрішніх конфліктів Тараса Шевченка (лірика періоду заслання)**

Винятковість особистості й творчого доробку Т. Шевченка цілком закономірно корелюють із їхньою затребуваністю в науковому дискурсі, великим прагненням і не меншою ж неможливістю осягнути той безмір художнього та психологічного світів митця. Та все ж розкриті та напіврозкриті таїни Шевченкової унікальності сприяють



реконструкції його психопортрету, уможливлючи при цьому відкриття секретів поетики його творчості. Психопоетикальний аналіз, який базується на скрупульозному «скануванні» мегатексту на предмет відбитків окремих рис особистості, яка реалізується у творах, – це один із способів досягнення такого результату.

Не применшуючи здобутків знаних шевченкознавців, зауважу ними ж (Ю. Барабаш, І. Дзюба, Ю. Івакін, Г. Ключек, М. Коцюбинська, В. Смілянська та ін.) неодноразово стверджену недослідженість окремих аспектів долі й доробку Великого Кобзаря. Великою мірою це стосується особливостей психосвіту й художніх пошуків митця доби заслання. Зокрема, йдеться про проблему встановлення та дослідження особливостей взаємодії психосвіту поета й художніх особливостей його творчості. Певні зрушення в цьому ракурсі були здійснені Г. Грабовичем у праці «Невідомий Шевченко» [5]. Але окремі спостереження, зроблені дослідником, не вичерпують усього багатства окресленої проблеми.

Відомо, що період заслання був одним із найскладніших і дуже суперечливих у психологічному плані етапом у житті Т. Шевченка. Мистецька творчість стала одним з індикаторів тих складних внутрішніх процесів, які відбувалися в душі поета. Окрім того, динаміку переживань, внутрішніх суперечностей, зрушень у світоглядній та ціннісній орієнтації митця, його характері відбиває його багата епістолярна спадщина, спогади про нього близьких на той час осіб. Системне дослідження цих матеріалів, осмислення й аналіз їх за допомогою методології реконструкції психопортрета письменника [18], принципів і прийомів вивчення психопоетики митця дасть можливість наблизитися до розуміння тих глибинних зрушень, які відбувалися в душі, світогляді, психоемоційному стані поета і які визначали художні особливості його лірики періоду заслання.

У критиці утвердилася думка про те, що арешт, ув'язнення в казематі III відділу Таємної канцелярії Т. Шевченко переживав вельми стійко. Радянське шевченкознавство тривалий час творило заідеологізований портрет Т. Шевченка-



стоїка, жертви царського режиму, деспотії якого митець міг протиставити тільки силу своєї мужності, стійкості й психологічної витривалості. Але поезія цього часу (цикл «В казематі») та психологічний ракурс осмислення фактів біографії письменника свідчать про драматичність переживань героя, душевне сум'яття і зневіру, психологічно болісне переживання автором свого ув'язнення, відчайдушний пошук ним внутрішніх резервів моральної й душевної витривалості. Думається, що драматичне переживання Т. Шевченком своєї неволі (найбільш загострене порівняно з переживаннями інших братчиків) зумовлене насамперед досвідом неволі, який мав Т. Шевченко-кріпак. Воно стало вираженням того внутрішнього протесту, який, за твердженням психологів, виникає, коли нові обставини буття вступають у конфронтацію зі сформованою раніше Моделлю Світу, системою цінностей. Під час зіткнення з невідомим, що викликає дискомфорт і тривогу, особистість знаходить пояснення, звертаючись до вже відомих і пережитих почуттів, схем поведінки і психоемоційних реакцій [6, с. 68]. Отож, Т. Шевченко мав психологічний комплекс, що формував підсвідомий страх перед ситуацією обмеження фізичної свободи. За цих умов навіть відносна, обмежена цензурою, внутрішня, особистісна, творча свобода в деспотичній Російській імперії, де «від молдаванина до фіна на всіх язиках все мовчить», яку отримав поет після викупу, була кращою, ніж ситуація абсолютної несвободи в казематах III відділу з перспективою покарання за вільнодумство (ще досить яскравими були спогади про долю декабристів). Емоційний вибух, своєрідний психологічний катарсис Т. Шевченко демонструє у вірші «В неволі тяжко»:

*В неволі тяжко, хоча й волі,  
Сказати по правді, не було.  
Та все-таки якимось жилосьь,  
Хоть на чужому, та на полі...  
Тепер же злої тії долі,  
Як Бога, ждати довелось.  
І жду її, і виглядаю,*



*Дурний свій розум проклиною,  
Що дався дурням одурить,  
В калюжі волю утопить* [27, с. 19]  
(підкреслення наше. – С. М.).

Тавтологія й оксюморон у виділених рядках демонструє глибину й драматизм душевних переживань Т. Шевченка в період ув'язнення, його розпач, самокартання й докір собі та братчикам за необережність і юнацький романтизм, який привів їх у в'язницю. Адже справа практично не дала своїх позитивних «паростків» для українського руху, проте обернулася втратою свободи для кириломефодіївців. Для Шевченка – колишнього кріпака – втрата волі («святої воленьки») була тотожна духовній смерті, тому-то й з'являється розпачливий художній образ, що виражає особисту трагедію поета – «в калюжі волю утопить».

Тож, трагічне переживання поетом ув'язнення стимулювало внутрішній конфлікт, що виразилося в наріканні на власну необережність, недалекоглядність, беззастережність дій, вчинків і висловлювань його й братчиків. Разом із тим відбувався й одночасний пошук внутрішніх резервів «прийняття» долі, примирення з нею, вироблення нової парадигми сприймання дійсності, нової шкали цінностей. Цей шлях був вельми складним.

Поезія «Згадайте, братія моя...», написана одразу після прибуття до Орської фортеці і включена до циклу «В казематі» 1858 року як заспівна, відбиває ті психологічні установки, які виробив для себе й для друзів Т. Шевченко в умовах несвободи. Написаний твір після винесення вироку, коли момент невизначеності майбутнього був знятий, після переосмислення багатьма учасниками гуртка та й самого Т. Шевченка своїх життєвих пріоритетів. Поет – тонкий психолог – добре розумів, що пережитий страх позначиться на суспільній позиції й системі цінностей багатьох його друзів. Тому вірш-навіювання і самонавіювання «Згадайте, братія моя...» став своєрідною психологічною установкою і самонастановою (раціоналізованою, свідомо сформульованою і прийнятою) для поета і його товаришів. Митець говорить про





любов до Батьківщини як єдиний чинник збереження цілісності «Я», спосіб і форму спротиву умовам й обставинам покарання. Принцип ідентифікації як засобу психологічного захисту, реалізований Т. Шевченком у творі, дав можливість розширити межі особистості, сприяти її внутрішньому розвитку. Окрім того, це стало свідченням змін, розвитку авторської Моделі Світу, наповнення її новими ціннісними категоріями.

Тож, перебуваючи на засланні, поет проходить через випробування нової шкали ціннісних орієнтацій, доповнює її.

Шевченкознавство суттєво обмежило розуміння складнощів психологічного буття Т. Шевченка в умовах заслання цитатою-гаслом «Караюсь, мучусь, але не каюсь», перетворивши тим самим художника з чутливою і вразливою душею на стоїка з камінним серцем. Насправді ситуація більш складна і драматична, про що свідчить мегатекст письменника цього періоду його життя.

Болісне й драматичне переживання неволі, яке зародилося в казематі, в умовах заслання в казахські степи ще більш загострилося й набуло рис трагічності. Ф. М. Лазаревський у спогадах про Т. Шевченка обурювався неправдивим викладом, легендами, якими супроводжувалися розповіді про солдатське життя й побут поета. «У деяких провінціальних гуртках довго й уперто подовжували ходити безглузді розповіді про те, нібито Шевченко в Орській фортеці скуштував гіркого солдатського життя. Нібито він зобразив під палицями, з руками, піднятими на голову, з написом: «От бачите!». А М. М. Білозерський в «Киевской старине» запевняє, нібито він бачив у Лизогуба портрет Шевченка з підписом: «Отак тобі!» Стоїть Тарас у мундирі, а унтер б'є його тесаком...» [21, 223–224], – писав мемуарист. Він передає цілу низку переказів, де описуються фізичні тортури, яких зазнав поет в Орському батальйоні. Достовірність фактів, наведених автором, не підтверджена, проте очевидним є драматизм, із яким Т. Шевченко змальовував свій солдатський побут у малярських ескізах.



Описуючи своє життя в казармах, митець підкреслював нелюдські умови свого існування, хвороби, а найбільше говорив про атмосферу цілковитої психологічної й духовної «задухи», яка провокувала депресивні настрої: «Вчера я не мог кончить письма, потому что товарищи солдаты кончили ученье, начались рассказы, кого били, кого обещались бить, шум, крик, балалайка выгнали меня из казарм, я пошел на квартиру к офицеру (меня, спасибо им, все принимают как товарища). И только расположился кончить письмо, и вообразите мою муку, хуже казарм, а эти люди (да простит и им Бог) с большой претензией на образованность и знание приличий, потому что некоторые из [н]их присланы из западной России. Боже мой! Неужели и мне суждено быть таким? Страшно!» (лист до В. Репніної від 25 лютого 1848 р.) [21, 36], «Печальный быт!.. Что делать?.. Таковы люди вообще, а наши особенно. И скорбят, и казарменная жизнь совершенно разрушили мое здоровье. Для меня необходима была бы перемена климата; но я на это не должен надеяться» (лист до В. Жуковського від 10 січня 1850 р.) [21, 53], «Теперь нужно бы вам написать о нравственном моем житьи-бытии. Но оно так скверно, что и писать не хочется, а коли говорить хорошего нечего, то лучше молчать. Живу я, можно сказать, жизнью публичною, сиречь в казармах, муштруюсь ежедневно, хожу в караул и т. д., одно слово, солдат, да еще солдат какой! Просто пугало воронье» (лист до А. О. Козачковському від 16 липня 1852 року) [21, 61].

У листах автор максимально гіперболізував свої страждання, акцентуючи на фаталізмі долі, що провокувало песимістичні настрої, почуття безнадії. Так, звертаючись до М. М. Лазаревського (20 грудня 1847 р.), поет пише: «Тяжко, брате мій добрий, каратися і самому не знати за що. Отже, так зо мною трапилось, спершу я сміливо заглянув лихові в очі. І думав, що то була сила волі над собою, аж ні, то була гордость сліпая. Я не розглядив дна тії бездны, в котору впав. А тепер, як розглядив, то душа моя убогая розсипалась, мов пилина перед лицем вітра» [21, с. 38]. У листі до О. Бодянського від 3 січня 1850 року нарікає на долю: «Мене з Києва загнали аж



сюди, і за що? За вірші! і заказали писать їх, а що найгірше... рисовать! І тепер бачиш, як я отут пропадаю, живу в казармах меж солдатами – ні з ким слово промовить, і нема чого прочитать – нудьга! Нудьга така, що вона мене незабаром вжене в домовину! Не знаю, чи карався ще хто на сім світі так, як я тепер караюсь? І не знаю за що» [21, с. 51–52]. Або в епістолі до Ф. М. Лазаревського (від 22 квітня 1848 року) Т. Шевченко скаржить: «Цур йому, тому лихові, а то ще щоб не заплакати, а іноді далєбі доходить до того, аж самому сором, та що ж, нічого не вдію з проклятушою нудьгою» [21, с. 45].

Утім найкраще динаміка внутрішніх переживань і психологічних установок поета проглядається в його ліричних творах. Варто зауважити, що лірика Т. Шевченка періоду заслання має інтроспективний характер: предметом художнього осмислення стають внутрішні переживання автора, буття його душі (переважає внутрішній конфлікт), що визначає медитативність творів, драматизм оповіді, психологізм, настроєвість, у реалізації якої вгадуються прийоми імпресіоністичної поетики тощо.

Тож, лірика періоду заслання найбільш особистісна, психологізована, що робить її найбільш придатним матеріалом для реконструкції психопортрета письменника. Найоптимальнішим матеріалом для аналізу є поезії – програмові вірші, якими автор відкривав свої «захалавні книжечки». Як показує поетична практика попередніх періодів творчості Т. Шевченка, такі твори максимально згущено демонструють зміни в авторському світогляді, зрушення в його психоемоційному бутті. Тож, послідовний аналіз поетичних заспівів 1847–1850 років дасть можливість простежити за динамікою духовного буття Т. Шевченка.

Перша «захалавна книжечка» відкривається поетичною мініатюрою «Думи мої, думи...». Ідентичність назв творів, які описують цілком різні періоди життя митця, сприймається як своєрідний поетично-психологічний, поетично-буттєвий оксюморон. Якщо поезія 1839 року репрезентує внутрішній конфлікт, пов'язаний із прийняттям митцем свого таланту та його розв'язання, що лежить у площині вибору ним



тематичних пріоритетів своєї творчості, адресата своєї лірики, то конфлікт, розгорнутий у поезії 1847 року, має зовнішній вимір – це конфлікт поета й життєвих обставин, це прийняття Т. Шевченком фаталізму своєї долі й пошук засобів духовної розрядки та психологічної підтримки, якими є його вірші. Це наочно демонструє конотативне поле образу «дум». 1839 року вони втілюють найпотаємніше, сокровенне знання, відкрите героєві, він їх плекає, оберігає й посилає в Україну, а в творі 1847 року вони, акумулюючи в собі інформацію про Батьківщину, є єдиним психологічним зв'язком із нею і психологічною розрядкою для митця:

*Думи мої, думи мої,  
Ви мої єдині,  
Не кидайте хоч ви мене  
При лихій годині.  
Прилітайте сизокрилі  
Мої голуб'ята,  
Із-за Дніпра широкого  
....  
Прилітайте ж, мої любі,  
Тихими речами  
Привітаю вас, як діток,  
Заплачу із вами [26, с. 125].*

Поезія «Думи мої, думи мої» (1847) репрезентує своєрідний механізм психологічного захисту – відчуження. Переживання, пов'язані з тяжким покаранням – солдатчиною (відомо, що Т. Шевченко ненавидів солдатчину, уважав її формою приниження людини, винищення в ній людського, морального), безнадією щодо свого швидкого звільнення чи хоча б тимчасового послаблення покарання (зняття заборони писати й малювати), примусили автора відчужити своє внутрішнє «Я» («Я» поета, патріота) від реальних життєвих обставин. Психологи зауважують, що в кризових станах відбувається розрив між тілом і свідомістю в ті моменти, коли людина переживає сильний фізичний або душевний біль. У цих випадках відчуження є рятівним колом для психіки.



Людина ізолює ті чинники, які її травмують, зосереджуючи своє «Я» на чинниках, що її обтяжують [6, с. 151].

Страх перед невідомим, тривога за майбутнє, таким чином, примусила Т. Шевченка шукати джерел самонавіювання в резервах внутрішнього буття: у пам'яті, спогадах, які акумулювалися в поетичному образі України.

Поезія «А нумо знову віршувати» демонструє динаміку пошуків поетом психологічних механізмів самозахисту в кризових умовах невольничого життя. Процес відчуження, який мав латентне вираження, у цій поезії стає очевидним. У творі представлено розщеплення особистості на дві частини: автор ніби дивиться на свою долю і на своє солдатське життя зі сторони, ізолюючи тим самим своє психологічне поетичне «Я» від реального.

Автор вдається до іншої форми психологічного самозахисту – заміщення, адже гнів проти сильної державної каральної машини був малопродуктивним, тому Т. Шевченко скеровує свою агресію (виражену, щоправда, засобами іронії) проти себе-солдата.

У листі до А. І. Лизогуба від 22 жовтня 1847 року поет із самоіронією так описує своє становище: «От вам і кобзар! Позабирав грошики та й шморгнув за Урал до киргиза гуляти. Гуляю! бодай нікому не довелось так гуляти, а що маємо робить! Треба хилитися, куда нагинає доля. Ще слава Богу, що мені якось удалось закріпить серце так... що муштруюся собі та й годі» [21, с. 40]. У поезії бачимо більш експресивний образ поета на засланні. Автор використовує іронічну самоідентифікацію «малий», «убоге», «воно», «дитина», «подибало»; оксюморон «молодее, сивоусе»: «...Кинула малого (доля. – С. М.) / На розпутті, та й байдуже, / А воно, убоге, / Молодее, сивоусе, – / Звичайне, дитина – / І подибало тихенько / Попід чужим тином / Аж за Урал. Опинилось / В пустині, в неволі / Як же тебе не проклинають, / Лукавая доле?». Іронічний погляд на себе як на Іншого є способом розв'язання внутрішнього конфлікту. Його результатом є нова якість внутрішнього світу героя. Фактично йдеться про стимуляцію стоїцизму, духовного опору обставинам, самореалізацію в



забороненій, а, значить, небезпечно таємній творчості, створення ілюзії визволення, виявом якої є надія: «Не проклену ж тебе, доле, / А буду ховатись / За валами. Та нищечком / Буду віршувати, / Нудить світом, сподіватись / У гості в неволю / Із-за Дніпра широкого / Тебе, моя доле!».

Зауважимо, що в описуваний період Т. Шевченко звертається до персоналізованої форми нарації: промовляє від імені дівчини, вдови, старого парубка, козака, виливаючи екзистенційну тугу в поезіях-піснях, в основі яких мотиви народних ліричних пісень про нерозділене кохання, про самотність і незахищеність бідної людини, сироти тощо. Вони є виявом описаного вище процесу виокремлення іншого «Я». Він наділяє ліричного героя здатністю страждати, переживати самотність – тими конфліктами й емоціями, яких сам митець у своєму внутрішньому вимірі намагався піддати психологічному блокуванню, аби не втрати надії на звільнення.

Третій рік заслання Т. Шевченка – час переосмислення життєвих цінностей. Психологічне й фізичне неприйняття неволі досягло піку своєї напруги, що вилилося в прийняття поетом свого не тільки реального, але й духовного відчуження від суспільства, від української громади, яка була адресатом його художньої творчості. Ця криза поета-громадянина, поета-людини з трагічною долею розгорнута в поезії «Хіба самому написати», де через самоіронію та саркастичні випадки на громаду, Т. Шевченко доходить висновку про важливість і вагомість особистого щастя (родинного благополуччя, яке задовольняє егоїстичний вимір поета). Проте цей конфлікт не має розв'язання, адже свідоме прагнення пріоритету особистого над громадянським вступає в конфлікт з інстинктом творчості. Таким чином, формується новий психологічний захисний механізм, який демонструє переключення агресії митця, спрямованої на свій стан, на друзів та українську громаду, що пасивно ставить до його долі, у творчість. Це своєрідна сублімація. Митець «реконструює не всю Модель Світу, а лише її частину» [6, с. 166]: робить творчість єдиним «рятівним колом» для своєї душі. Її нова якість полягає в тому,



що вона не має адресата поза «Я» автора, а сприяє виключно самореалізації і психологічній розрядці митця.

Заспівна поезія цього періоду «Неначе степом чумаки» демонструє усвідомлення Т. Шевченком нової якості своєї лірики. Поет констатує, що творчість є засобом подолання часової тяглості, пришвидшуючи внутрішній час героя і тим самим знімаючи психологічну напругу: *«Неначе степом чумаки / Уосени верству проходять, / Так і мене минають годи, / А я й байдуже. Книжечки / Мережаю і начиняю / Таки віршами. ...Та вже нехай хоч розіпнуть, / А я без віршів не улежу. / Уже два года промерезав / І третій в добрий час почну»* [27, с. 170].

Свого вивершення переживання неволі, які зумовили деформацію авторської моделі світу, набули в останній рік перебування Т. Шевченка в Оренбурзі. Увиразненням цього процесу стала поезія «Лічу в неволі дні і ночі», що відкривала «захалавну книжечку» 1850 року. Вона унаочнює ту внутрішню кризу, яка спровокувала переоцінку поетом цінностей. Основою сюжету твору є катарсисне очищення ліричного героя, відсторонення ним старих психологічних установок, які виявилися «виробленими» і нежиттєздатними на новому витку його внутрішньої психологічної кризи. Цей процес описаний автором через метафору смерті-народження.

Твір побудований на розгортанні й загостренні відчуття самотності та відчуженості, покинутості й безнадії, що охоплюють героя. Воно нагнітається і підкреслюється анафорою та вивершується риторичними окликом:

*/.../ Немає слов  
В далекій неволі!  
Немає слов, немає сльоз,  
Немає нічого.  
Нема навіть кругом тебе  
Великого Бога!* [27, с. 279].

Конфлікт реалізується через моделювання поетом своєї смерті-самогубства, поданої у внутрішньому монолозі: *«Жити не хочеться на світі, / А сам мусиш жити. / Мушу, мушу, а для чого? / Щоб не губить душу? / Не варт вона того*



жалю...» [27, с. 279]. Фігура замовчування виражає катарсисне переживання ліричним героєм факту свого переродження. І далі формується новий ціннісний життєвий орієнтир, який визначає долю митця: «*Може, ще я подивюся / На мою Україну*» [27, с. 279]. Отож, надія на гіпотетичне повернення на Батьківщину стає життєтворчим чинником для поета на засланні, стає новою метою його життя, визначивши нову якість його життєвих устремлінь і творчої самореалізації, де домінує особистісний чинник, прагнення облаштувати побут, створити сім'ю тощо. Митець переорієнтовується на прозову творчість, яка вимагала спостережливості, життєвої конкретики, епічного осягнення реальності.

У цілому, лірика Т. Шевченка періоду заслання руйнує стереотипний образ Кобзаря-стоїка. Вона оприявнює драматичні переживання поета, загострення внутрішнього конфлікту, зміну Моделі Світу, ціннісних орієнтирів, що трансформувалася на рівні художності, шлях до розуміння секретів якої неминуче пролягає через осягнення психосвіту митця.

### ЛІТЕРАТУРА ДО РОЗДІЛУ:

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики – М. : Худож. лит., 1975. – 504 с.
2. Бахтин М. Литературно-критические статьи / Михаил Бахтин. – М. : Худож. лит., 1986. – 543 с.
3. Войтович В. Українська міфологія / Валерій Войтенко – К.: «Либідь», 2002. – 664 с.
4. Воропай Олекса. Звичаї нашого народу : У 2-х т. – К.: Оберіг, 1991. – Т. 2. – 440 с.
5. Грабович Г. Шевченко, якого не знаємо / Г. Грабович. – К. : Критика, 2000. – 305 с.
6. Грановская Р. Психологическая защита / Р. Грановская. – СПб. : Речь, 2010. – 476 с.
7. Дубровский И. Дом // Словарь средневековой культуры / Под ред. А. Гуревича. – М. : РОССПЭН, 2007. – С. 143– 148.
8. Жайворонок В. Знаки української етнокультури. Словник-довідник / Віталій Жайворонок. – К. : Довіра, 2006. – 703 с.
9. Зубрицька М. Номо legens: читання як соціокультурний феномен – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.





10. Інгарден Р. Про пізнання літературного твору / Роман Інгарден // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. – Львів : Літопис, 2001. – С. 176 – 209.
11. Керлот Хуан Едуардо. Словарь символов : [Мифология. Магия. Психоанализ : Перевод] / Х. Э. Керлот. – М.: REFL-book, 1994. – 601 с.
12. Кирилюк О. Універсальні параметри соціокультурної спеціальності: українська хата // Універсальні виміри української культури. – Одеса : Друк, 2000. – С. 200 – 213.
13. Ключек Г. Шевченкове слово: спроби інтерпретації. – Кіровоград : Імекс-ЛТД, 2014. – 415 с.
14. Ключек Г. «Садок вишневий коло хати...» // Григорій Ключек. Шевченкове слово: спроби наближення. – Кіровоград : Імекс-ЛТД, 2014. – С. 253–284.
15. Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения / Дмитрий Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74–87.
16. Літературознавча енциклопедія / автор-укладач Ю.Ковалів. – Т. 2. – К. : Видавничий центр «Академія», 2007. – 624 с.
17. Маланюк Є. Книга спостережень. Статті про літературу / Євген Маланюк. – К. : «Дніпро», 1997. – 430 с.
18. Михида С. Психопоетика українського модерну: проблеми реконструкції особистості письменника – С. Михида. – Кіровоград : Поліграф – Терція, 2012. – 352 с.
19. Пахаренко В. Шевченко як геній / Василь Пахаренко. – Черкаси: Брама-Україна, 2013. – 839 с.
20. Роменець В. Психологія творчості / Володимир Роменець – К. : Либідь, 2004. – 286 с.
21. Спогади про Шевченка. – К. : Держвидхудліт, 1958. – 660 с.
22. Франко І. Із секретів поетичної творчості / Іван Франко. – К.: Радянський письменник, 1969. – 189 с.
23. Чамата Н. Лірика Тараса Шевченка. Аналізи й інтерпретації/ Ніна Чамата. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2014. – 294 с.
24. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні / Дмитро Чижевський. – К. : Орієн, 1992. – 230 с.
25. Шевченко Т. Зібрання творів: У 6 т. (вид., автентичне 1–6 томам «Повного зібрання творів у дванадцяти томах») / Редкол.: М. Жулинський (голова) та ін. – К. : Наук. думка, 2001. – Т.6 :



- Листи. Дарчі та власницькі написи. Документи, складені Т. Шевченком або за його участю. – 2003. – 623 с.
26. Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 12 т. / Редкол.: М. Жулинський (голова) та ін. – К.: Наукова думка, 2001. – Т.1: Поезії 1837–1847 / Перед. слово І. Дзюби, М. Жулинського. – 784 с.
27. Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 12 т. / Редкол.: М. Жулинський (голова) та ін. – К.: Наукова думка, 2001. – Т.2: Поезії 1847–1861. – 784 с.
28. Элиаде Мирча. Трактат по истории религий / пер. с фр. А. Васильева. – М.: Академический Проект, 2015. – 394 с. (Серия: Философские технологии. Религиоведение).
29. Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // [http://www.bibikhin.ru/ob\\_otnoshenii\\_analiticheskoy\\_psihologii\\_k\\_poetiko\\_hudozhestvennom\\_u\\_tvorchestvu](http://www.bibikhin.ru/ob_otnoshenii_analiticheskoy_psihologii_k_poetiko_hudozhestvennom_u_tvorchestvu)
30. Юнг К. Г. Психологія і поезія / К. Г. Юнг // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / за ред. М. Зубрицької. – Львів, 1996. – С. 93–107.
31. Яковина О., Слободян О. Тарас Шевченко: істина – некомунікативна реальність / Оксана Яковина, Олександр Слободян. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2013. – 312 с.



## РОЗДІЛ 2

### ЗАГАДКА ТАЛАНТУ: ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ШЕВЧЕНКІАНА

Незважаючи на те, що інтеграції материкового та діаспорного літературознавства почалася ще в 1990-х рр., ще лишаються непізнаними сторінки шевченкознавчої есеїстики, зокрема це стосується доробку Євгена Маланюка варшавського періоду. Окрім того, для дослідників творчості Кобзаря цінними стануть історіографічні спростереження за розвитком шевченкознавчого дискурсу в екзилі, питаннями, які цікавили діаспорних дослідників, та ракурси оцінки ними творчості митця. Саме цим проблемам присвячено цей розділ.

#### **2.1. Творчість Тараса Шевченка в оцінці діаспорної критики**

Геніальна постать Тараса Шевченка постійно перебуває в полі зору літературознавчої науки. Доробок автора осмислювали його сучасники М. Костомаров, П. Куліш, В. Білозерський, Є. Гребінка, П. Гулак-Артемівський, П. Корсаков, М. Максимович, О. Афанасьєв-Чужбинський та ін. Біографія та літературна спадщина поета прокоментована в численних статтях та монографіях XIX–XXI століть І. Айзентштока, І. Дзюби, С. Єфремова, П. Жура, П. Зайцева, Ю. Івакіна, Є. Кирилюка, Г. Клочека, Б. Лепкого, М. Шагінян, Л. Новиченка, Є. Сверстюка та багатьох інших.

Оцінку надбань митця визначав час. Зауважимо, що радянське літературознавство характеризувало Тараса Шевченка як поета революційно-демократичного штибу. За цим означенням переважно поза межею уваги залишалася розмова про художні принади творчості автора, його визначальну роль у формуванні національної свідомості українців. Проблема полягала не стільки в позиції конкретного літературознавця, скільки в ідеологічних рамках, за межі яких влада не дозволяла виходити дослідникам. Тому розвідки доробку Тараса Шевченка в Україні епохи соціалізму



багато в чому суголосні й однозначно стверджувати, що вони позбавлені фальші, не маємо права.

Вільно оцінити геніальність поета змогла діаспорна критика. Її формування пов'язане з 20–30-и роками ХХ століття, коли з України емігрувала інтелігенція, котра не прийняла правила гри радянської влади (празька школа). Колишні воїни УНР змінили зброю на перо і через літературну творчість стали чинити опір тоталітарній системі, що запанувала на їхній батьківщині. Одне з таких протистоянь демонструвало літературознавче дослідження доробку основоположника української літератури. Місію наукового осмислення поезії Тараса Шевченка продовжили емігранти 50-х років ХХ століття (літературні організації «МУР», «Слово»).

Ставимо на меті простежити за особливістю сприйняття авторів екзилу художніх надбань та історичної місії Тараса Шевченка в історії України й національної літератури. Зауважимо, що літературознавчій науці ця проблема пунктирно окреслюється в загальному огляді до статей і монографій, присвячених творчості поета. Спроба системно осмислити наукову інтерпретацію доробку Кобзаря в гуманістиці діаспори зроблена в збірнику «Світи Тараса Шевченка» (розвідки С. Павличко «Моделі шевченкознавства в радянській і нерадянській науці» [27], І. Чирка «І за великим муром» [37], К. Накаї «Шевченко в Японії» [23]), монографії Ю. Лавріненка «Зруб і парости» [15], посібнику Л. Скорини «Література та літературознавство української діаспори» [35], статтях М. Ільницького «Еміграційне шевченкознавство» [10], О. Супронюк «Еміграційне шевченкознавство ХХ ст.» [36], О. Гольник «Практика монографічного портретування Євгена Маланюка (на матеріалі розвідок про Т. Шевченка та М. Гоголя» [4], Т. В. Хомяк «...Його голос – це є голос народу» (Рецепція особистості й творчості Т. Шевченка в літературознавчих працях В. Петрова)» [38] та інших.

Систематизуємо фахові висновки еміграційної критики щодо феномену Тараса Шевченка в різні історико-культурні періоди буття українських вигнанців – у добу празької школи,



МУРу, «Слова». Увага зосереджується на статтях про творчість поета знакових представників цих літературних угруповань (О. Теліги, О. Ольжича, Є. Маланюка, Д. Донцова, У. Самчука, В. Петрова, Ю. Шевельова). При цьому окреслимо спільне / відмінне в поглядах діаспорних учених.

Перша хвиля еміграції пов'язана з таким культурно-літературним феноменом як празька школа. Її представники прагнули знайти відповідь на питання, чому українці, отримавши шанс на створення самостійної держави, його втратили і пішли в ярмо радянської системи. Розібратися в цьому складному питанні їм допомогла творчість і доля метра української літератури – Тараса Шевченка.

У статті О. Теліги «Партачі життя (До проблеми цивільної відваги)» порушена проблема культу героїзму, культу людей, які своє життя поклали задля щасливого майбутнього власної землі. Авторка вважає Великого Шевченка героєм нації, який боровся проти московської влади своїми динамічними творами – «небезпечними вибухами-бомбами» [27, с. 105]. Мисткиня закликає говорити про людей такого плану в повний голос, аби закріпити їхні думки та ідеї в житті суспільства. Однак О. Теліга підкреслює й те, що героїв варта тільки та спільнота, яка не має лакейської психіки. Для дослідниці Тарас Шевченко, Микола Міхновський, Олена Пчілка, Іван Франко, Леся Українка, Микола Хвильовий – герої, життєвий подвиг яких довело до абсурду суспільство: «Тому були у нас лицарі абсурду і власне така маса, що ідею цих лицарів обертала в абсурд своєю байдужістю до неї і чемністю та терпимістю супроти ворогів» [37, с. 106].

Зауважимо, що про таких ворогів нації писав і сам Тарас Шевченко в поемі «Сон» (образ землячка з циновими гудзиками), «Великий льох» (образи синів однієї матері – двох Іванів: перший – «буде катів катувати», а другий – «катам помагати»), у поезії «Не так тії вороги» («Не так тії вороги/ Як добрії люди –/ І окрадуть, жалкуючи,/ Плачучи, осудять»), посланні «І мертвим, і живим...» (образ української інтелігенції: «І хилитесь, як і хилились!», «Що добре ходите в ярмі,/ Ще лучше, як батьки ходили»).



О. Теліга називає таких людей «партачами життя». Їхня поведінка, на її думку, «більш огидна і більш небезпечна, аніж ті виразно окреслені, тупі раби, що справді не відчували, з ким мають до діла, і незалежно від ситуації, дерев'яно, але щиро виконували свій обов'язок – не звертати уваги, гнати» [37, с. 107]. Прикметно, що дослідниця говорить про системну проблему українського суспільства, вона визначає ту ментальну рису своїх співвітчизників, яка не викорінюється ось уже протягом багатьох століть, – відсутність людської гідності й особистої цивільної відваги: «Партачі життя, це є ті люди, що не мають звичайної, не геройської, а буденної цивільної відваги, без опертя якої найвищий героїзм зависав в повітрі, не пустивши коріння ані в землю, ані в маси» [37, с. 107].

Аналізуючи долю поета, зокрема під час і після заслання, авторка наголошує на його самотності, бо принцип «жити правдою» відвернув від нього найближчих друзів. О. Теліга не ідеалізує і сучасне їй суспільство, стверджуючи, що коли б Тарас Шевченко «почав жити між нами, то самотність не змінилася б» [37, с. 109].

Таким чином, розмірковуючи над місцем і роллю творчості Тараса Шевченка в українській культурі, дослідниця визначила його як людину високої цивільної відваги, принцип життя якої – правда. Його не розуміло оточення, бо не змогло дотягнутися, усвідомити й прийняти ідеали, запропоновані лідером нації. Наступники, як і сучасники, фальсифікували здобутки поета, оскільки українська інтелігенція не мала не те що геройської, «буденної цивільної відваги», жила в страхіві за себе.

Для безкомпромісної, сильної О. Теліги Тарас Шевченко, Микола Міхновський, Олена Пчілка, Іван Франко, Леся Українка, Микола Хвильовий – приклад людей, чия поведінка гідна наслідування. Вони були близькі їй по духу, саме таких бракувало в 20-х роках ХХ століття, коли будувалася незалежна держава в Україні.

Стаття представниці праязької школи – це, з одного боку, власні висновки авторки про проблеми українського



суспільства, позбавленого стійкості духу, але, з другого боку, це коментар думок, висновків самого Тараса Шевченка про національну псевдоінтелігенцію, яка лобіює тільки власні інтереси. Здобуток О. Теліги полягає в тому, що вона на прикладах з життя українських митців довела правдивість Шевченкових суджень про найбільшого нашого ворога – байдужої еліти.

Позицію О. Теліги щодо оцінки творчості Тараса Шевченка підтримує у своїй публіцистиці й поет-«пражанин» О. Ольжич. Фальшиве трактування нашої історії і культури, незнання її кращих представників у світі митець пов'язує з відсутністю державності (стаття «Героїзм в українській усній словесності»). Оскільки дослідник-археолог очолював Культурну Реферантуру ОУН, йому важливо було визначити, хто з українців є достойним громадянином, який дбав про національну державу і чий життєвий приклад вартий наслідування. Серед знакових постатей ХІХ століття автор називає Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесю Українку, які «наперекір духові своєї доби і своєму вихованню, піднімаючись на висоти творчої інтуїції і прозріння, є повновартними і досконалими проявами власне цієї національної духовності» [25, с. 182].

Шевченкове слово стає для нього ключовим при розмові про проблеми культури в статті «В авангарді героїчної доби» (підзаголовок: «До проблеми національної культури»): «Сонна, але глибоко здорова нація», «збуджена в огні» (вживаючи пророчих слів Шевченка), запалала таким полум'ям духового горіння, що відразу попередила свою добу. Та глибина пережиття, яка випала на долю українського народу в його боротьбі, поразці й пізнішій визвольній акції, так стимулювала його духове переродження, що відтепер Україна стає в авангарді наступу нової світової духовості» [24, с. 267]. Прикметно, що першим речником українського націоналізму автор визначає саме Тараса Шевченка, твердить, що знаковим і граничним в історії нашої культури став 1918 рік, коли наступило «умасовлення ідеї українського націоналізму»



[26, с. 328], з глибоким болем зазначає, що «ця ідея, освячена кров'ю кращих борців, стає нерушима» [26, с. 328].

О. Ольжич не має у своєму доробку окремих праць, присвячених творчості Тараса Шевченка, однак апелювання до постаті митця в статтях дослідника засвідчує розуміння місіонерської ролі основоположника української літератури у формуванні національної державницької ідеї. Зауважимо, що про такий контекст оцінки доробку поета в радянській Україні, як уже зазначалося, не могло йтися.

Серйозний літературознавчий аналіз художніх надбань Тараса Шевченка дав лідер празької школи – Євген Маланюк. У культурологічній розвідці «Книга спостережень» автор вмістив кілька студій, присвячених геніальному українському поету ХІХ століття. Він розглядає психологію і феномен митця.

У статті «Буряне поліття» дослідник наголошує, що справжня українська література почала формуватися в 17–20-і роки ХХ століття: «Джерело української літератури Відродження – цілком, так би мовити, тектонічного характеру. Це – Шевченко, яскрава детонація Гайдамаччини (дід Шевченка – сучасник Коліївщини) – вибух національного підсвідомого. Поруч Куліш – найтрагічніша постать в історії української інтелігенції – перше (в добі Відродження) напруження національного інтелекту» [16, с. 12]. Отже, біля витоків нашого красного письменства стояли два знакових митця – Шевченко і Куліш – «діонісійський й аполлїнійський первні двоєдиного джерела, що в своїй двоєдності несло відвічно-трагедійну колізію творчости» [16, с. 12]. Цю приреченість дослідник убачає в тому, що в колоніальному суспільстві геній не міг синтезуватися зі своїм народом і витворити справжню національну українську людину.

Ю. Лавріненко зауважує: «Думка Маланюка найбільше зосереджена на філософії історії, головне – української історії» [15, с. 163]. Характеризуючи два начала української психіки – скитсько-еллінську та варяго-римську, дослідник апелює до Шевченка, а саме наголошує, як і О. Теліга, на вульгаризації його постаті інтелігенцією. Причину автор статті вбачає у відсутності в українській психіці потужного чоловічого начала,





яке домінувало в часи Київської Русі й козацтва і занепало в добу гегемонії Росії на наших землях. Для українців образ чоловіка-лідера не важливий, як і Бог, що карає за гріхи. Українське християнство, за Є. Маланюком, особливе: «Замість російського «православного язичества» (талановитий вираз гр.. С. Вітте), у нас своєрідне українське християнство, суміш східного богонатхнення й західного раціоналізму на ґрунті майже «політеїстичного» еллінізму» [16, с. 14]. Первень еллінізму автор коментує через аналіз поеми Тараса Шевченка «Марія», яку він називає вершиною «релігійно-натхненного «віри багаточестивої» [16, с. 14]. Дослідник доводить, що твір акумулює в собі особливий релігійний світогляд, для якого на першому плані родина як центр всесвіту.

Відтак, Є. Маланюк доводить, що головна суть української проблеми полягає в спостерігально-пасивній вдачі, вишпеканій природними багатствами краю, звідси – заперечення культу боротьби й егоїзм, заперечення ролі чоловіка-лідера в долі держави. Ця вдача, за дослідником, у Шевченкові бачила лише «садок вишневий коло хати» та славетний кожух із шапкою. Як наслідок: «Шевченко і Куліш, а особливо Франко і Леся Українка для передреволюційної української інтелігенції майже не існували» [16, с. 16].

Отже, Є. Маланюк, як і О. Теліга, твердить, що вульгаризація українською інтелігенцією постаті Тараса Шевченка, спровокована пасивною вдачею українців, на довгий час знівельовала державотворчі ідеї поета, а тому і наш народ не здатний був захистити себе в добу національних змагань 20-х років ХХ століття.

У статті «Ранній Шевченко» дослідник коментує вплив Петербурга на двох українських митців, які опинилися в ньому майже одночасно, – М. Гоголя й Т. Шевченка. Гоголь тягнеться до української культури, але його дворянське походження йде врозріз із внутрішніми бажаннями, що врешті приводить письменника до психологічного краху. Є. Маланюк підкреслює, що кріпак Шевченко не захворів на «петербурзьку отруту». «Метаморфоза вчорашнього безсловесного раба пана



Енгельгардта і наймита Ширяєва надто була казкова» [18, с. 29]. Політично-національне прозріння митця, на думку автора, виросло з усвідомлення своєї волі і кріпацького стану рідних та України. Цитуючи листи Тараса Шевченка до брата, «Щоденник», Є. Маланюк простежує переродження маляра в поета, основним мотивом творчості якого стане доля батьківщини.

В аналізованій статті літературознавець заперечує канонізовані висновки радянської науки щодо «раннього безкритичного романтизму» і «пізнього соціального реалізму» у творчості Тараса Шевченка. Він наголошує на невпинному зростанні митця: «І свідомість його, і його творчість являють рідкий в історії культури приклад органічного, суцільного зростання особистості й світогляду – вверх. Можна прослідкувати, як теми й мотиви раннього періоду творчості – Шевченко розкривав, поширював і поглиблював у творчості періодів наступних» [18, с. 30].

Прихильно коментуючи праці С. Смаль-Стоцького про Кобзаря, Є. Маланюк пропонує свій шлях оцінки доробку митця: «... розуміння творчості Шевченка і висвітлення його особистості можливі лише за національного підходу до національного генія» [18, с. 31].

Літературознавець не відкидає раціонального підходу до аналізу долі й поезії основоположника української літератури, що визначає можливі впливи на митця оточення, проте Є. Маланюк застерігає: «Генія трудно убгати в стисло окреслені рамки» [18, с. 32]. Його романтизм демонструє різні культурно-політичні аспекти тодішнього буття як майстра, так і всієї країни: «Щодо Шевченкового романтизму, то в нім збіглися разом і надзвичайно романтичні перипетії його особистого життя, і могутньо-романтичний перший розгін пробудженого в нім поета, і настрої тодішньої доби в літературі, і, нарешті, як правило, романтичні ж повіви національного відродження, що починалося на тлі загального заінтересування «Малоросією» – з цікавлення історією України... та історично-національними піснями народу українського...» [18, с. 33].



Оригінальним художнім втіленням цього симбіозу дослідник бачить образ Перебенді – самого Шевченка. У цій постаті уособлюються поетові позиції, суть його «роздумвань»: «Поезія для нього – служення, національна (а не лише суспільна) функція – покликання Перебенді. Романтизм його завжди проектується на реальну Україну, він має сталий контакт із дійсністю, з краєвидом, з історією, з долею народу. Був це романтизм, що знайшов своє адекватне органічно-реальне втілення» [18, с. 34].

С. Павличко, коментуючи відмінність радянського й недержавського поглядів на творчість Тараса Шевченка, зауважує: «На Заході послідовно підкреслювався антиімперський дух Шевченкових поглядів. Вони також поділяли ідею про естетичну еволюцію поета від романтизму до реалізму, і навіть те, що Шевченко – реаліст» [27, с. 338]. Є. Маланюк, зокрема, розвінчує радянський міф про суто романтичну спрямованість ранньої творчості Тараса Шевченка. Він наголошує на двох стильових стихіях поезії петербурзького періоду – романтичній і реалістичній, підкреслюючи, що Кобзаревий романтизм позбавлений канонізацій, як це видно на прикладі творчості М. Гоголя: «Національна недокровність Гоголя спричинювала недовтіленість, мертвотність і специфічну «графічність» у його, поза тим, вельми скомплікованій і таємничій, творчості, і він залишається лише «романтиком». Романтизм Шевченка, завдяки національній повнокровності, був завжди доведений до кінця, опуклий, яскравий, живий і реальний» [18, с. 35].

Отже, у статті «Ранній Шевченко» дослідник підкреслює метаморфозний вплив Петербурга на Тараса Шевченка, що сформував у ньому поета, в романтичних візіях якого постала правдива оцінка української дійсності.

Розвідка Є. Маланюка «Три літа» розвінчує радянський літературознавчий міф про прозріння поета після двох відвідин України. Дослідник доказово твердить, що поет ніколи не мав ілюзій щодо ситуації на рідній землі, і «не мав собі рівних навіть серед найвищої інтелігенції України» [19, с. 36]. Тарас Шевченко був «людиною вільною, освіченою і



свідомою історичної трагедії України» [19, с. 36]. Він бере на себе, за словами культуролога, абсурдне завдання, суть якого в тому, щоб «заповнити ту історичну й соціальну порожнечу, що побачив на батьківщині. Він намагається оживити гоголівські мертві душі української шляхти і розкрити очі ошуканій кріпацькій масі, себто сполучити й оживити спаралізовані складники нації, вдихнути історичне життя в завмерлий національний організм» [19, с. 37].

Літературознавець підкреслює геніальну Шевченкову мету – виховати національний державницький інстинкт, апелюючи до історії, вказуючи землякам на найбільшого ворога нашої землі – московську владу, прагнучи консолідувати народ для побудови соборного суспільства. Є. Маланюк наголошує, що найскладнішим для поета було розв'язання останнього завдання, оскільки «нащадки великого минулого обернулися в перевертнів, диваків і мочеморд» [19, с. 43]. Це викликало в митця протест, що започатковує в українській історії епоху змагань за національну державу.

Константи Є. Маланюка щодо періоду «трьох літ» у творчості Тараса Шевченка і на сьогодні звучать актуально. Як для часу написання статті (1935 рік – доба початку репресій у СРСР) вони були вибуховими, бо доказово зривали маски з вульгарних оцінок доробку митця на батьківщині.

У статті «До справжнього Шевченка» літературознавець-пражанин знову вступає в дискусію щодо спрощеного бачення ролі і місця Кобзаря в українській культурі. Характеристики «мужицький бунтар» чи «співець кріпацької неволі» є для дослідника неприйнятними. Автор підкреслює елітарність постаті Тараса Шевченка. Ця його суть розкривалася через поведінку: «Цей «мужик» вмів не лише заховуватися, як рівний, серед багатьох титулованих і славнозвісних, але й вмів серед них заховати духовну дистанцію і духовну височину, що відрізняють генія, навіть і в товаристві молодого Льва Толстого...» [17, с. 47–48]. Обраність поета визначала і позиція бунтаря-романтика: «Він – бувший кріпак – вогнем своєї романтичної душі, інстинктом своєї благородної раси і чуйністю вірної крові – відчув і закипів таким гнівом до



псевдоімперської потвори і такою любов'ю до свого zagrożеного народу, що і цим гнівом, і цею любов'ю нарід його віджив, живе і житиме» [17, с. 51]. Є. Маланюк, як і в попередній статті, наголошує на тісному зв'язку Шевченкової творчості з Україною, її культурою, її космічним колообігом, у якому гармонійно співіснують і родинні цінності, і прагнення державних звершень. Статус бунтаря в поетові, на думку дослідника, невід'ємний від усвідомлення надролі козацтва, а також значення рідної землі у формуванні національної ідеї.

Прикметним у розвідці є коментар Є. Маланюка до поезії «Бували війни і військові справи...». Авторська інтерпретація образу старого дуба вкотре доводить геніальність поета, його месійну роль у нашій культурі:

*Аж зареве, аж загуде,  
Козак безверхий упаде,  
Розтрощить трон, порве порфиру,  
Роздавить вашого кумира  
Людській шашелі!* [46, с. 368].

«В цьому образі старого дуба, що з нього, хоч точеного шашелями, виростають зелені парості невичерпального, незнущального і переможного життя...» [17, с. 56], – пише дослідник.

Таким чином, студія «Справжній Шевченко» Є. Маланюка розвінчує спрощене бачення постаті поета як селянського співця, доводить елітарність митця, яка розкривається в його бунтарстві, у тісному зв'язку творів з буттям народу, у пророчій візії самостійного майбутнього України.

«Шевченко живий» – таку назву має публікація культуролога-пражанина 1961 року. На той момент Є. Маланюку виповнилося вже 64 роки і він з погляду досвіду підійшов до рефлексії Шевченка як національного поета. Дослідник вказує на серйозну роботу літературознавців на шляху вивчення феномену митця, але відзначає й об'єктивні речі – загальмованість процесу наукового осмислення художньої спадщини Кобзаря на материковій Україні. Культуролог уже не вперше наголошує на тому, що філологічна наука не бачить «вогню», не розуміє суті



літературних творів поета. «Скажу коротко і просто, – заявляє Є. Маланюк, – навчитися Шевченка не можна. Його можна сприймати або не сприймати, як явища творчості взагалі» [20, с. 57]. Поета не розуміли сучасники (П. Куліш, наприклад), поети «Молодої Музи», навіть М. Хвильовий і це «невідчуття», за дослідником, має трагічні наслідки, оскільки «від смерті Шевченка аж по сам 1917 рік в нашій інтелектуальній (чи інтелектуалізованій?) суспільстві назагал панував заник здібності сприймати національне поведирство, безумовно ясновидіння, яскраве пророцтво словом – скритий тоді вогонь його поезії і його постаті» [20, с. 58]. Є. Маланюк переконаний, що «параліч Шевченкової емоції» став причиною недоорганізованості українського суспільства в часи визвольних змагань початку ХХ століття.

Отож, студія «Шевченко живий» – це звернення дослідника-емігранта до всіх патріотичних сил рідної землі почути свого Поета, аби здобути державу.

Говорячи про Маланюкову оцінку спадщини Тараса Шевченка, варто звернути увагу і на думки щодо постаті Кобзаря речника української національної ідеї Дмитра Донцова. Літературознавці одноставно підкреслюють, що свідомість Маланюка-поета, культуролога, як і всіх пражан, формувалася під впливом Д. Донцова. По собі цей політик залишив кілька знакових розвідок, присвячених Кобзареві. Це не стільки літературознавчий ракурс зору на доробок митця, скільки погляд філософа, історика, який у феномені великого українського поета бачить силу, що об'єднає націю на шляху до її свободи.

У статті «Шевченко і наша генерація» дослідник підкреслює цілісність натури Кобзаря, яку формує його непоступливість, безкомпромісність. Д. Донцов твердить, що сучасному суспільству бракує тієї твердості поведінки, яку мав поет, визнає, що саме така життєва позиція згубила поета: «Як далеко ті угодіві настрої і психіка сучасних освободителів України від того пекла, що палилося у великій душі Тараса, з котрого зродилися його прокльони, і молитви, і сльози, і віра, і



любов до своєї окраденої вітчизни. Від того пекла, котре пізніше спалило і самого поета...» [9, с. 36].

Трагедію Шевченка дослідник бачить у тому, що поет свідомо йде на муки, жертвує собою задля батьківщини. «Він був потрібний вигнанець: вигнанець зі світу утіх і любови...; вигнанець із рідного краю з волі всесильної Росії, і вигнанець самохітний...» [7, с. 138]. Феномен митця, за Д. Донцовим, у його демонічності, готовності «випити келих зла» [7, с. 141] за весь світ, «аби відродитися наново, свіжий і здоровий» [7, с. 141]. До такого не готові були «положительні» земляки поета, а лиш він, оскільки володів геніальною рисою провідництва.

Д. Донцов, як і Є. Маланюк, певен, що Шевченкові не варто закидати мужиколоубство: «Він виразно розрізняв дві касти – «лицарів» (козаків) і «свинопасів» [5, с. 154]. Апелюючи до текстів поета, дослідник наголошує на його повазі до людини боротьби, здатної до бунту, зневазі до плебейської, невольницької поведінки земляків. Аристократизм митця автор бачив у його іронічному світосприйнятті: «Він глузує – з себе самого, з Богдана, з «великомучениці куми», з «витріщених очей гречкосія», з громади, з «візантійського Саваофа», що куняє, замість правити світом та ин.» [5, с. 159]. Цю рису, на думку Д. Донцова, визначає й поважне ставлення Тараса Шевченка до жінки (цю тезу літературознавець детально прокоментує в статті «Козацька жінка у Шевченка» (про це йтиметься далі)). Громадський ідеал поета – у протесті проти ідилії буття, не обтяженого боротьбою, в утвердженні ідеї «панування», у «шовінізмі» («ставлення понад все його країни» [5, с. 161]). Дослідник підкреслює антиутопічне звучання ідеалів митця, здатного жертвувати життям заради свого народу: «Несита воля поета наказувала йому воліти пекло від «щастя» будня. Щоб се зрозуміти, треба було в його часи належати до окремої верстви, бути «козаком із мільйонна свинопасів» [5, с. 163]. Бачення справедливості поетом також не плебейське, оскільки «справедливість Шевченка – не ангел помсти, а його правда – «правда-мста» [5, с. 165]. Насамкінець Д. Донцов підкреслює вибуховий характер творчості поета,



оскільки він «виражав претензії нової раси до панування, до проводу нацією, нової, але яка вже засвоїла собі духовні прикмети верстви «панівної» [5, с. 166].

Речник українського націоналізму, як і його соратники-пражани, порушує питання про проблему спрощеного підходу до творчості Тараса Шевченка в українській літературознавчій науці, зокрема на баченні і митцеві «необразованного мужика» (стаття «Поет лицарства українського (Тарас Шевченко)»). Дослідник аргументовано переконує, що художній доробок поета не вписується в рамки такого трактування: «Основний тої його поезії – це віра в Бога, пристрасна любов до своєї країни і поняття честі, особистої гідності» [8, с. 323]. Шевченкова віра в Бога, за Д. Донцовим, не мала за орієнтир матеріальні блага. Любов до рідного краю тісно в'язалася з ідеєю боротьби за свободу батьківщини. Поняття честі полягало у возвеличенні лицарів своєї землі і тавруванні земляків-плебеїв. Особиста гідність впливала з суворою душевною дисципліною. Саме ці риси свідчили про елітарність Шевченка, лицарську суть його натури.

З «Вісником», редагованим Д. Донцовим, тісно співпрацювала поетеса О. Теліга, у доробку якої є стаття «Якими нас прагнете». Авторка закидає українським письменникам, що вони не бачать в українській жінці сильну особистість, здатну на звершення подібно чоловікам. Своєрідною відповіддю-запереченням, але вже після смерті поетеси, стала стаття Д. Донцова «Козацька жінка у Шевченка». Дослідник абсолютно по-новому трактує систему жіночих образів у творах поета. Як передісторію своїх літературознавчих спостережень, учений з позицій культуролога окреслює трансформацію жіночого образу язичницьких часів у християнський образ Пречистої Божої Матері – охоронниці Війська Запорізького. Д. Донцов говорить: «Звичайна жінка козацька у Шевченка була символом України... Її сублімація, Діва Марія, сльозами і молитвою хоронила край, була «скорблящих радість», подавала «душі убогій силу, щоб огненно заговорила, щоб людям серце розпалила» [6, с. 372]. Коментуючи поеми «Гайдамаки»,





«Микита Гайдай», «Невільник», «Катерина», поезії «Як я маю журитися», «У перетику ходила» та інші, дослідник доводить, що козацькій жінці властива «вірність, ніжність, характерність, моральна сила, душевна твердість, любов і ненависть, посвята, дисципліна, честь, героїзм або, на випадок невдачі, – гордий спокій» [6, с. 380]. Такою Д. Донцов побачив її в «Кобзарі» і зауважив, що українська культура ХІХ–ХХ століть дала приклади жінок такого складу – Олену Пчілку, Лесю Українку, Марію Башкирцеву, Олену Телігу, чим підкреслив живучість Шевченкових ідеалів.

Розвідки речника українського націоналізму Д. Донцова доробку Тараса Шевченка слугували ґрунтом й акумулювали в собі позиції дослідників-пражан – Є. Маланюка, О. Теліги, О. Ольжича. Студії автора заперечили сфальсифіковані висновки щодо творчості митця, утверджені радянським літературознавством, підкреслили геніальність феномена Кобзаря, провідну роль поета в утвердженні національної свідомості нашого народу.

Аналіз культурознавчо-літературознавчих розвідок творчості Тараса Шевченка О. Телігою, О. Ольжичем, Є. Маланюком, Д. Донцовим засвідчує одностайне усвідомлення ними того, що, позбавлена національної держави, українська інтелігенція спадщину Кобзаря не розуміла, у радянській Україні художня творчість поета коментувалася спрощено і «підтягувалася» до ідеологічних канонів суспільства. Діаспорні дослідники підкреслили надзначущість доробку Тараса Шевченка у формуванні державницького інстинкту, наголосили на елітарності мислення автора, живучості його філософських формул майбутнього України.

Після Другої світової війни в Західній Німеччині та Австрії українські митці-емігранти створили літературну організацію «Мистецький Український Рух», яка ставила собі на меті творити таку українську літературу, що буде цікавою не тільки для національного, але й для світового читача. Щоправда, серед мурівців сформувалося два творчих напрями – «органісти» (закликали продовжувати традиції української



літератури) та «європеїсти» (орієнтир для нового національного красного письменства вбачали у світовій літературі). Критики цього угруповання, безперечно, висловили свої позиції і щодо українського метра – Тараса Шевченка.

Керівник МУРу У. Самчук у своїх спогадах «Планета Ді-Пі» пише про насичене культурне життя емігрантів у таборах для переміщених осіб, зокрема про святкування річниці з дня народження Тараса Шевченка. Він як прихильник національно-органічного стилю визначає важливість слова поета в ідеологічній боротьбі з ворогом: «Воно зміцнює, наснажує, обнадіює. І од нього гріх відмовитись. За нами і перед нами стільки драконів. З Москви ось, раз-у-раз, чуємо, що вони знайдуть нас на дні моря і повернуть живими чи мертвими, а решта світу це лиш невідоме з плюсом. І єдиним проти цього закляттям є Шевченко. «Борітеся – поборете! Вам бог помагає!» [32, с. 51]. Щоправда, дослідник скептично ставиться до того, що він може щось нового сказати про українського поета: «Але ця тема така вже збита, що з нею, особливо для письменника, тяжче впоратись, ніж з теорією релятивності Айнштайна, коли ви хочете «щось нового» сказати. Інакше це трафарет, з яким найкраще дасть собі раду звичайний учитель звичайної народної школи» [32, с. 51].

Отже, бачимо, що для У. Самчука постать Тараса Шевченка, безумовно, є знаковою, він певний, що відкрити нові грані його таланту можливо лише за умови серйозного вивчення питання. На себе такий обов'язок він не готовий взяти.

Кілька статей про життя і творчість Кобзаря написав загадковий представник МУРу Віктор Петров – український націоналіст чи то радянський розвідник, а водночас письменник, літературознавець, історіософ, фольклорист, археолог, історик, мовознавець, історик української філософії. Ряд праць автором було написано до еміграції («Куліш і Шевченко», «Матеріали до історії приятелювання Куліша й Шевченка р. 1856–1857-го»). Ми на них зупинятися не будемо, оскільки предметом розвідки в пропонованому дослідженні є діаспорна оцінка творчості Тараса Шевченка. У часи



перебування В. Петрова в МУРі на сторінках мюнхенських видань він надрукував чотири серйозні розвідки, присвячені Кобзареві: «Тарас Шевченко як поет нації», «Провідні етапи розвитку сучасного шевченкознавства (З приводу книги П. Зайцева «Життя Тараса Шевченка», Львів, 1939)», «Казематні поезії Тараса Шевченка (квітень–травень 1847 р.)», «Естетична доктрина Шевченка: до поставлення проблеми». Кожна з цих статей підкреслює усвідомлення дослідником важливості постаті поета для української культури.

Відгукуючись на 85-ліття з дня смерті Тараса Шевченка, В. Петров називає «Кобзар» для українців книгою, яку можна прирівняти до Біблії. Дослідник твердить, що жоден національний митець не зміг написати подібного Слова для свого народу [31, с. 719]. Винятковість «Кобзаря» в історії світової літератури автор вбачає ще й в тому, що при його перекладі митці не можуть відтворити ідейні посили Шевченкових творів: «... наявні переклади мають у більшості жалюгідний характер» [31, с. 721]. Слова поета, на думку дослідника, звучать позачасово («... сприйняття українським читачем творів з «Кобзаря» Шевченка лишиться незмінним: безпосереднім і гострим» [31, с. 723]). Своєї актуальності вони не втрачають і для його друзів-емігрантів («І кожна згадка про Україну в поета звучить для нас як наша власна» [31, с. 723]).

В. Петров вважає поему «Гайдамаки» ключовим твором у поетичному доробку Тараса Шевченка, лейтмотив якого фіксує і мрію митця, і мрію його народу. «Гайдамаки» Шевченкові є історичним твором. – Констатує дослідник. – В них змальовано певний окремий епізод з історії України. Але такою ж мірою їх було б назвати психологічним твором, бо в них відобразилася душа письменника, і ще більшою мірою твором національним, бо в «Гайдамаках» Шевченкових відбито душу не лише самого поета, але й цілої нації, гайдамачина як один із духовних компонентів, основоположних складників в душі цілої нації» [31, с. 727]. Літературознавець, як і його колега Є. Маланюк, називає Тараса Шевченка націоналістом, але тим, який позбавлений егоїзму, його націоналізм «братерський», бо



митець розуміє волю «не як свавілля, а як прояв звільненого духу, великодухість» [31, с. 730].

Прикметно, що, окреслюючи стосунки Тараса Шевченка з Кирило-Мефодіївським братством, В. Петров апелює знову до «Гайдамак», стверджуючи, що ідеї звільнення України з-під гніту Російської імперії були підтримані учасниками цієї організації. Як засновник жанру романізованої біографії («Аліна і Костомаров», «Романи Куліша»), дослідник пропонує читачеві в цій частині своєї розвідки цікаві сторінки з життя Братства і самого Тараса Шевченка. Історичні факти доповнюються авторськими рефлексіями, що робить студію не тільки змістовною, але й легкою для сприйняття реципієнта.

Дотримання принципів правди написаного – це та якість, яку сформував у В. Петрову фах, зокрема, історика. У статті «Провідні етапи розвитку сучасного шевченкознавства» він детально прокоментував стан літературознавчого осмислення доробку Тараса Шевченка в Україні. Учений толерантно не заперечив висновків, які зробили перші критики творчості поета. Однак, обстоюючи необхідність розвитку наукового шевченкознавства, дослідник докоряє літературознавцям 20–30-х років ХХ століття А. Річицькому, В. Коряку, Є. Шабліовському та іншим у фальшивості оцінок художніх надбань Кобзаря. «Ігнорування фактів, антиреалізм, схематична стилізація, – загальні характеристичні ознаки кожного культового підходу. – Наголошує В. Петров. – Виклад стоїть у суперечності з фактами» [30, с. 756]. Перехід від «культового до наукового» шевченкознавства вчений бачить у працях П. Зайцева та М. Шагінян. Досліднику імпонують намагання літературознавців витворити психологічний портрет поета, увести в наукову розмову досі не описані факти з життя Тараса Шевченка (Аральська експедиція, знайомство з М. Чернишевським та інше).

Подібне проблемне звучання має й розвідка дослідника «Естетична доктрина Шевченка: до поставлення проблеми». Літературознавець дорікає колегам, що наукового осмислення Кобзаря замикається на вивченні біографії та «почасті формальної сторони його поезії» [28, с. 1063]. Він доводить, що



народницька й антинародницька (модерністична) концепції оцінки творчості митця втратили свою цінність. Шевченко потребує вивчення синтетичного: і як поет, і як художник. В. Петров не бере на себе цей обов'язок, але він чітко окреслює формулу шляху, яким повинен іти дослідник: «У Шевченка не слід шукати не зв'язків з романтиками, не проявів романтизму або реалізму, а шевченкізму, розкриття його власної, своєї літературної доктрини, основ теорії, розробленої ним із сполучення Біблії, фольклору, історизму, революційного патосу й творчих фантазмагорій поета» [28, с. 1066].

Зауважимо, що такі критичні статті не могли бути надруковані в радянській Україні. Волю своїй науковій думці В. Петров дав, перебуваючи в еміграції.

Концепт свободи мислення позначився і на рефлексіях дослідника щодо казематної поезії Тараса Шевченка. Розвідка літературознавця, як, до слова, і попередні, має форму викладу, подібну до його романів-біографій М. Костомарова й П. Куліша, де є факт, цитата й авторський коментар. В. Петров зосереджується на детальному описі подій з життя поета, що відбулися протягом квітня–травня 1847 року, коментує нюанси його стосунків із М. Костомаровим, М. Гулаком. Дослідник переконує, що риторика Шевченкового послання «І мертвим, і живим...» позначається на його позиції в Братстві. «Його «Дружнє посланіє» можна було б до певної міри, розглядати як політичну декларацію цієї групи» [29, с. 970]. Окресливши психологічну криву переживань Тараса Шевченка до арешту 1847 року, В. Петров розкриває своє бачення кожного з 14 творів казематного циклу, він зізнається читачеві: «Ми заглянули в лабораторію Шевченка, ненароком спостерегли плетіння повторених тем, те, як особисте прикривається серпанком сюжетів, здавалося б, зовсім чужих і сторонніх» [29, с. 975].

Обрані в статті «Казематні поезії Тараса Шевченка (квітень–травень 1847 р.)» біографічний у синтезі з рецептивним і компаративним підходи дали можливість дослідникові розглянути поезію митця, написану від арешту



до суду, як цілісний твір, у якому відбилися вектори національної свідомості автора.

Т. Хомяк твердить: «Концепція розвитку шевченкознавства окреслена В. Петровим чітко, логічно, масштабно. На високому науковому рівні він зумів показати здобутки, втрати й перспективи шевченкознавства як на материковій Україні, так і в діаспорі» [38]. Із цим висновком варто погодитися. Студії В. Петрова, написані в добу його співпраці з МУРОм (1946–1948 р.р.), засвідчили високий фаховий рівень дослідника-літературознавця. Позиції вченого прозвучали суголосно з його колегами-пражанами щодо непересічності таланту Кобзаря, щодо спрощеної інтерпретації творчості Тараса Шевченка в радянському літературознавстві. В. Петров підійшов до аналізу окремих художніх текстів поета по-новаторськи. Родзинкою його студій стало апелювання до фактів біографії митця в синтезі з рецептивним та компаративним підходами до оцінки творів.

Вірним товаришем по МУРУ, а згодом учасником заокеанської діаспорної літературної організації «Слово» був лінгвіст і літературознавець, культуролог Ю. Шевельов. У його науковому доробку теж є студії, присвячені творчості Тараса Шевченка, – «1860 рік у творчості Тараса Шевченка», «Критика поетичним словом», «Микола Ге і Тарас Шевченко: мистець у відмінному контексті». Студія дослідника «Інший романтик, інший романтизм» дотично теж стосується постаті Кобзаря, його ранньої лірики. Автор зіставляє поезію Михайла Петренка й Тараса Шевченка, зазначаючи, що у творчості першого домінує суб'єктивна, а в другого – універсальна концепція світосприйняття. Ю. Шевельов аналізує виражальні засоби мистецьких здобутків обох авторів і констатує: «Основа поезії Петренка – музичний рух почуття... Але в Шевченка це один із аспектів його майстерності, а Петренка це її суть» [42, с. 51–52].

Торкнувшись у статті «1860 рік у творчості Тараса Шевченка» проблеми періодизації творчості поета, наголосивши на відсутності в літературознавчій науці фахових спостережень за специфікою його життя і лірики в різні часи,



дослідник пропонує своє бачення й розуміння художніх текстів Кобзаря, написаних за рік до смерті. У міркуваннях ученого аналіз поезій митця спрямований на розкриття змін у світосприйнятті після довгого заслання. Дослідник не заперечує, що теми, мотиви, артикульовані в ліриці до і під час заслання, мають своє продовження у творах 1860-го року, проте доводить, що їхнє звучання дещо відмінне, «за позірним хаосом криється незвичайне володіння матеріалом, підспудна логіка й система» [41, с. 60]. Лірика цього періоду побудована на контрастах, простежується нагромадження слів одного семантичного поля, поетичне слово сконцентроване, ущільне (має місце жанр поетичної мініатюри). Ю. Шевельов називає її «поезією для утаємничих», бо «це, у певному розумінні, езотерична поезія, недоступна для необізнаного, випадкового читача» [41, с. 69]. Літературознавець коментує зміни в стилі Шевченкових творів 1860-го року і підкреслює, що ключовим для неї стає «відмова від зовнішнього ефекту, зосередження дії на внутрішньому світі й духовних цінностях людини; особливе відчуття вселенської злагоди, душевна рівновага, злиття зі Всесвітом в ідеальній гармонії» [41, с. 74]. Феномен світоглядних орієнтирів поета дослідник відзначає і на ставленні, зокрема, до гріхів людства й проблеми національної свободи. Для Тараса Шевченка смертним гріхом бачиться жадібність, бо він порушує гармонію в стосунках людини і Бога, і целібат, оскільки людина повинна розвивати всі сторони і прояви життя, бути гармонійною і цілісною [41, с. 79]. Зміни в баченні національної свободи Ю. Шевельов коментує на прикладі поезії «Бували війни й військові свари», зміст якої підпорядкований концепції життя людини і Бога: «Від колишньої залишилося два елементи: безмежна любов до України і віра в її особливе призначення як зачинателя нового устрою, але тепер цей устрій не обмежується слов'янами, а поширюється на все людство» [41, с. 82].

Аналітичні висновки вченого не втрачають актуальності й у наш час, прикро, що в момент їхнього написання вони не були відомі на материковій Україні, яка все ще позиціонувала



Шевченка як революціонера-демократа, який захищав права знедолених.

Стаття Ю. Шевельова «Критика поетичним словом» порушує кілька важливих філологічних проблем. Серед них – літературознавчі погляди Тараса Шевченка. Зауважимо, що це питання і сьогодні у фахових підручниках з історії і теорії критики виписано туманно. Констатується більше бібліографія творів поета (післямови й передмови до творів, епістолярій, «Журнал») із розмитими формулами поглядів митця на літературний процес. У коментованій розвідці науковця, як на наш погляд, ця проблема успішно викладена. Автор оцінює передмову і післямову до поеми Тараса Шевченка «Гайдамаки», поезії-послання «На вічну пам'ять Котляревському», «До Основ'яненка» і розкриває феномен літературознавчих позицій поета. Дослідник зауважує, що «Передмова до поеми «Гайдамаки», як і сам твір, «це дійове ствердження української літератури українською мовою» [43, с. 87]. А звернення до І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка в поезії – це «критика інакшості», «поєднання принципової, беззастережної критики з визнанням заслуг і виявом шани. У короткій формулі – визнання і виклик, визнання і відкинення. Роздоріжжя і впевнений вибір нового шляху, яким ще не ходжено» [43, с. 97]. В І. Котляревського, за Ю. Шевельовим, поет не вітає суржикової мови і бурлескно-травестійного бачення України, меседж історичної розвідки Г. Квітки-Основ'яненка «Головатий», де козак вірою і правдою служить російській імперії, стає приводом до полеміки і вироблення програми орієнтації майбутньої національної літератури на справжніх лицарів.

В аналізованій студії дослідник дещо відступає від предмета дослідження й подає свої синтетичні спостереження про три концепції розвитку літератури – мональну, дуальну і плюральну. Він зауважує, що в національній літературознавчій науці остання не знайшла свого розвитку. Цю тезу Ю. Шевельов доводить, коментуючи розвиток радянського шевченкознавства. Об'єктом його дослідження стає «Шевченківський словник» і радянські видання творів





Кобзаря, у яких автори й укладачі не зважили на факти біографії митця, не врахували відомі розвідки творів поета у світовому літературознавстві, а також вдалися до редагувань його текстів відповідно до радянських ідеологічних норм, у такий спосіб створюючи викривлене бачення місця й значення доробку Кобзаря в українській культурі.

Літературознавчі погляди Тараса Шевченка й оцінка праць про нього, подана Ю. Шевельовим, демонструє свободу, а отже, об'єктивність діаспорного літературознавства в оцінці творчої спадщини основоположника національної літератури.

Прикметним у науковому доробку Ю. Шевельова є компаративне дослідження «Микола Ге і Тарас Шевченко: мистець у відмінному контексті». Об'єктом зіставлення в студії стає малярська спадщина Миколи Ге останнього періоду його творчості і філософські погляди Тараса Шевченка. Літературознавець визначає схожість у світогляді, стилі, зміні ракурсів бачення в доробку митців. Учений зауважує, що брак доступу до архівів не дає йому права стверджувати, що художник і поет-художник були знайомі, однак він не заперечує, що Микола Ге був знайомий із творчістю Кобзаря. Дослідник визначає три точки перетину творчих манер митців: бунт проти Бога і возвеличення Ісуса Христа, оцінка Розп'яття як несправедливої мученицької смерті, завданої безневинному, експресіонізм («пердекспресіонізм») у подачі матеріалу. Ю. Шевельов простежує ті обставини, які засвідчують українську сутність Миколи Ге, і стверджує, що мотиви, сюжети його картин, як поезій Тараса Шевченка, виникли осмислено під впливом обставин буття в імперській Росії I половини XIX століття [44].

Розвідки Ю. Шевельова про творчість Тараса Шевченка відзначаються потужною доказовою базою, застосуванням культурно-історичного, компаративного, біографічного, рецептивного та інших літературознавчих методів і прийомів аналізу. Вони розвінчують облудність радянської оцінки доробку поета. Дослідник, наголошуючи на непересічності таланту Тараса Шевченка, зосередився на вивченні художніх принад лірики митця, сконцентрував увагу на психології та



еволюції філософських поглядів автора, розкрив специфіку літературознавчих орієнтирів Кобзаря.

С. Павличко зауважує, що сьогодні «націоналістичне» шевченкознавство стало частиною літературної історії і хоча його рецидиви трапляються, наукове шевченкознавство Заходу відзначається зовсім іншими принципами. Воно, по-перше, зорієнтоване на філософію і науку Заходу ХХ століття, по-друге, плюралістичне за своїми засадами» [27, с. 339]. Проведені в статті спостереження підтверджують слушність такого висновку. Розпочата нами розмова про специфіку осмислення творчості Тараса Шевченка в діаспорному літературознавстві, на наш погляд, важлива й актуальна для створення історіографічного дослідження наукових праць про основоположника української літератури. Проведені спостереження продемонстрували спільність поглядів у розвідках діаспорних літературознавців різних хвиль еміграції на роль творчості поета у формуванні нації, дотримання вченими-вигнанцями норм об'єктивної наукової дискусії, застосування відомих у світовому літературознавстві методологічних підходів до аналізу творчих набутоків митця. Зауважимо, що праці дослідників першої хвилі еміграції української еліти О. Теліги, О. Ольжича, Є. Маланюка, Д. Донцова більш емоційні, спрямовані на переконання спільноти в потребі взяти на озброєння Шевченкові гасла щодо будівництва держави. Літературознавчі розвідки вчених, що покинули батьківщину в часи і після Другої світової війни – У. Самчука, В. Петрова, Ю. Шевельова, відзначаються прагненням дати еkleктичну, науково виважену оцінку поезії митця.

Ми свідомо поза межами уваги залишилися не раз коментовані в гуманістиці монографії та статті Ю. Бойка, Г. Грабовича, Д. Нитченка, Д. Чижевського та інших. Отже, осягнути цілісно оцінку творчості Тараса Шевченка в діаспорному літературознавстві – це актуальна проблема, що чекає свого дослідника.



## 2.2. Польськомовна шевченкіана Євгена Маланюка: контексти і тексти

**2.2.1. Контексти.** Варшавський період (1929–1944 рр.) життя і творчості Євгена Маланюка в порівнянні з усіма наступними (умовно кажучи, з Регензбурзьким та Нью-Йоркським), що йому належало ще прожити, був чи не найбільш успішним у його житті і творчості. Більш-менш влаштоване особисте життя: одружений, жив у власному помешканні, яке, за окремими свідченнями, було «розкішним», бо йшлося про окремих будинок із садком. Мав роботу – то інженер-меліоратор, який проектував гідротехнічні споруди на Віслі, то викладач російської мови та літератури у військовій академії або ж математики в Українській православній семінарії. Цікаво проводив літні вакації – відвідував престижні курорти, як, наприклад, популярні в ті часи Заліщики на Дністрі.

Мова йде про **побут** – річ важливу, але для творчої людини не завжди визначальну, бо для неї просто необхідним є перебування у відповідному творчому середовищі. А тут, у Варшаві, воно було по-справжньому живильним. По-перше, сформувалося потужне коло з українських письменників та вчених – Ю. Липа, Н. Лівицька-Холодна, О. Теліга, П. Зайцев, Р. Смаль-Стоцький, С. Балей та ін. Виходило чимало українських видань. По-друге, Євген Маланюк мав дружні стосунки з багатьма представниками польської письменницької еліти – назово лише імена Ю. Тувіма, Я. Івашкевича, Станіслава Стемповського та його сина Єжи Стемповського [Див.: 39]. Спілкування з названими і неназваними письменниками було тісним, по-справжньому дружнім, з великою взаємоповагою один до одного.

Земляк Євгена Маланюка по Єлисаветграду Олександр Семененко так описує свої зустрічі з ним у Нью-Йорку: «Були у нас з Євгеном спільні шухляди, звідки ми витягали сотні імен, десятки місцевостей і тисячі подробиць. Особливо останні роки просто пірнали в ту чудову річку нашої спільної пам'яті. У мене на Брукліні, над будинком, траса реактивних літаків,



вони гудуть, а ми все пораємося у своїх шухлядах. Марія Романівна, моя дружина, вже просить до столу, а ми все з'ясовуємо, хто жив у тому будинку, знаєте, там, на розі Перспективної вулиці в Єлисаветі.

Ці мандрівки для Євгена були живою водою. Такий був чоловік» [34, с. 13]. Цей спогад наводжу для того, щоб уявити суть розмов між Євгеном Маланюком та Ярославом Івашкевичем, що відбувалися під час їх частих зустрічей у маєтку польського письменника в Ставиську – їм було що пригадувати, бо обидва майже в один час жили і навчалися у Єлисаветграді.

Між поетом і глибоким – на рідкість глибоким! – знавцем літератури Євгеном Маланюком і чи не найбільш помітним у міжвоєнні часи польським поетом-інтелектуалом Юліаном Тувімом просто не могло не бути щирої та глибокої взаємозацікавленості.

«Станіслав Стемповський (1870–1952), – пише Елліна Циховська, – з яким український поет познайомився під час евакуації, у Жмеринці, влітку 1920 р. С. Стемповський привернув його увагу тим, що тримав у руці «Сонячні кларнети» П. Тичини. Саме тоді, як згадує Є. Маланюк, «...розпочалася наша довголітня приязнь: батьківська з його боку, синівська – з мого» [39, с. 18]. Тут є важливою одна деталь – «Сонячні кларнети» Павла Тичини в руках видатного польського політика та державного діяча, який був прямо причетний до української справи. Євген Маланюк буде одним із перших інтерпретаторів цієї поетичної збірки, який зрозуміє і переконливо пояснить її геніальну інноваційність.

Єжи Стемповський, син Станіслава Стемповського, став хрещеним батьком сина Є. Маланюка Богдана. Але, як на мене, їхня дружба та глибока взаємоповага ґрунтувалася на творчій спорідненості як видатних майстрів есеїстичного висловлювання: «Стемповський був, без сумніву, кращим польським есеїстом ХХ сторіччя» [3, с. 9], есеїстика ж другого по праву характеризується як феноменальна, що за багатьма параметрами є неперевершеною в українській літературі [11]. Взаємоприхильність Євгена Маланюка та Єжи Стемповського,



зумовлена, думається, двома чинниками: по-перше, як видатні есеїсти, мистецтво яких вибудовується на мудрості та особливій мовній харизмі, вони не могли не розуміти і, відповідно, не пошановувати один одного як майстри одного творчого «цеху»; по-друге, Маланюк не міг не поціновувати не тільки прихильність Єжи до української справи, а й те глибоке її розуміння, що повною мірою проявилось в його посмертній збірці есеїв «В долині Дністра. Листи про Україну» («W dolinie Dniestru. Pisma o Ukrainie» [1].

Наводимо лише кілька прикладів, які характеризують тогочасні зв'язки Маланюка з елітним творчим середовищем Варшави. Насправді ж, тих зв'язків було значно більше – тут ми знову покликаємося на вже згадувану монографію Елліни Циховської. Вочевидь, цей за характеристикою Єжи Стемповського «високий, худий, коротко підстрижений брюнет», який «тримався просто, голос його мав легкий металічний тон, який спостерігаємо в його віршах». Звичайно ж, створювало враження те, що «уважний погляд темних очей видавався водночас доброзичливим і скептичним» [Цит. за: 39, с. 28] – усі, хто спілкувався з Маланюком, як про це не раз засвідчено в мемуаристиці, зразу ж відчували, що перед ними людина гострого, проникливого в суть речей та явищ розуму. І той скептицизм у його погляді якраз і характеризував його як всерозуміючого інтелектуала.

Але з'являється питання: чому так мало, а фактично і зовсім відсутня в його есеїстиці хоч будь-яка оцінка тієї держави, у якій він, як вигнанець, знайшов для себе доволі комфортне проживання? Бо ж все-таки в тій II Речі Посполитій, творцем якої був Юзеф Пілсудський, з її режимом «санації», з репресивними акціями проти українського населення на «східних кресах», з її страшним концтабором Картуз-Березою було багато такого, що мало б викликати внутрішній спротив Маланюка. До цього можна ще й додати історію з його відмовою за прикладом Уласа Самчука, Олега Ольжича, Олени Теліги та інших «рушити на Київ» улітку 1941 року – тоді він не відгукнувся на заклик Андрія Мельника «Пане сотнику, ваше місце в Києві».



Частково відповіді на ці питання дав Василь Бондар у своїй статті «Євген Маланюк в роки Другої світової» («Літературна Україна» від 8 березня 2018 року). При цьому він опирався на «Нотатники» Євгена Маланюка [21], що так дбайливо, так розумно були підготовлені та подаровані нам Леонідом Куценком. І справді, у тих «Нотатниках» можна знайти відповіді на поставлені вище питання.

Не вдаючись у деталі в цьому питанні, приходимо до такого висновку. Помітно, що Євген Маланюк відчував нехіть до участі в будь-яких політичних партіях. Якась практична, дієво-конкретна робота була не для нього. Він стояв НАД нею. І це не йшло від його зарозумілості чи від якоїсь іншої подібної пози – зовсім ні. З його вражаючою здатністю проникати в суть речей та явищ він розумів основну причину незреалізованості свого народу, його нездатності створити і відстояти свою державність, яку він спостерігав як активний учасник війни за українську незалежність у 1917–1920 роках. Ця причина – у національній недоформованості українського народу, у хворобі малоросійства, яку він чітко й глибоко пізніше діагностував в одноіменній статті. У цьому він, як ніхто інший, був наближений до Тараса Шевченка, який у поезії «Чигрине, Чигрине...» прямо висловився про необхідність поміняти кров у національному організмі – з поганої «сукроватої» на «живу», «козацьку», «чисту і святу». У цій поезії він рішуче, без найменших сумнівів, визначився у своєму призначенні як поета стати будителем, можна сказати, спасителем нації з допомогою свого слова. Ось цей визначальний для Шевченка рубіжний момент, на який у шевченкознавстві не звертається достатньо уваги:

*Не рвіть, думи, не паліте,  
Може, верну знову  
Мою правду безталанну,  
Моє тихе слово.  
Може, викую я з його  
До старого плуга  
Новий леміш і чересло.  
І в тяжкі упруги...*



*Може, зорю переліг той,  
А на перелозі...  
Я посію мої сльози,  
Мої щирі сльози.  
Може зійдуть і виростуть  
Ножі обоюдні,  
Розпанахають погане,  
Гниле серце, трудне...  
І вицідять сукровату,  
І наллють живої  
Козацької тії крові,  
Чистої, святої!!! [45, с. 255]*

Євген Маланюк, як ніхто в його час, розумів необхідність **заміни крові** в національному організмі. У його нотатках читаємо: «В дійсності ж національна свідомість – це своєрідна **пульсація крові**, це **серце**, а не **голова**. Нац[ональну] свідомість можна **обудити**, але ніколи не можна «прищепити» чи «вмовити».

Причини моєї нехиті до «сусп[ільних] справ».

Національна свідомість – «Styl gui cot Irume memo» (стиль – це людина. – Г. К.), а не азбука й арифметика. Їй не можна навчитися...» [21, с. 59].

Цей запис із «Нотатників» Маланюка багато дає для розуміння його суто людських і, відповідно, творчих позицій. Підняти рівень віками нищеної національної свідомості, знайти ліки від за давненої хвороби малоросійства, тобто знайти спосіб поміняти, як це і прагнув зробити Шевченко, кров у національному організмі – у цьому він бачив сенс свого життя і своєї творчості.

**2.2.2. Позиція. Програма.** Усе сказане сприяє тому, щоб побачити у певному освітленні польськомовну шевченкіану Євгена Маланюка, яка складається з п'яти статей.

Так, Маланюк був у приятельських стосунках із багатьма представниками польської творчої еліти. І то була справжня еліта, висока духовність якої, незважаючи на тогочасну політичну атмосферу, створену режимом «санацій»,



потужними спробами придушити будь-які прояви українського національного руху на колонізованих «східних кресах», визначала її глибоку толерантність до українства. У «Нотатниках» Є. Маланюка, зроблених в часи його перебування в Польщі, знайдемо чимало зауважень про прояви антиукраїнства в польському середовищі – тут і спостереження, що «артистична агресія Сенкевича, виразно скермована на полудневий схід, а не на Москву» [21, с. 35], і неодноразові порівняння імперських амбіцій Польщі часів Пілсудського з російським імперським мисленням. Не менше критичних стріл було послано в бік різного роду вельми поважних земляків (не «землячків!»), напр., Ю. Липа, І. Огієнка, погляди яких на українську проблему не влаштувала Маланюка, який глибоко – глибше за інших! – розумів сутність української проблеми і через те, з якоюсь пристрасною вимогливістю звертався до української людини, до того, **якою** вона має бути: «Мусиш бути **собою**, ц. т. **не калікою**, а собою – здоровим, природним, повним, не щербатим» [21, с. 55].

Творення такої людини для Маланюка – це програма, головний рушійний сенс його не лише поетичної, а й есеїстичної творчості – націософської, культурологічної і, звичайно ж, літературно-критичної. Вона й визначала головний пафос Маланюкової шевченкіани, у якій він не тільки створив образ Шевченка як образ зразкової, ідеальної української людини, а й сформулював у розумінні його творчості основні концептуальні смисли, які стали головною несучою конструкцією для майбутнього шевченкознавства.

**2.2.3. Тексти.** Перший есей його шевченкіани під назвою «Репліка», який спричинився потребою відповісти на слова головного героя роману Миколи Хвильового «Вальшнепи» стосовно того, що «...саме Шевченко кастрував нашу інтелігенцію», був написаний у 1933 році. Основний корпус Маланюкової шевченкіани був створений у Варшавський період – «Ранній Шевченко» (1933), «Три літа» (1933), «До справжнього Шевченка» (1937), «Шлях до Шевченка» (1942).





У цей же період були написані і польськомовні есеї «Із царини літератури» (Kark E. [E. Małaniuk]. Z dziedziny literatury // Biuletyn Polsko-Ukraiński. 1932. – № 1.), «Два обличчя Тараса Шевченка» (E. Małaniuk. Dwa oblicza Tarasa Szewczenki // Przegląd współczesny. – 933. – №140), «Останні Шевченківські видання в УРСР» (E. K. [E. Małaniuk]. Ostatnie wydania szewczenkowskie w USSR // Biuletyn Polsko-Ukraiński. – 1934. – №7), «Повне видання творів Тараса Шевченка» (E. K. [E. Małaniuk]. Zbiorowe wydanie dzieł Szewczenki // Biuletyn Polsko-Ukraiński. – 1934. – № 44) «Душа України» E. Małaniuk. Dusza Ukrainy // Ateneum. – 1938. – №1).

Але, якщо «проза» Маланюка, серед якої були і шевченкознавчі есеї, уже не раз перевидавалася в Україні, то польськомовна есеїстика залишається фактично невідомою. Та й, до слова сказати, сама шевченкіана Маланюка, незважаючи на те, що є важливим, навіть **каркасним** структурним компонентом для сучасного шевченкознавства, за окремими, доволі рідкісними винятками (Гр. Грабович, Є. Нахлік, Г. Ключек), ще не стала об'єктом уважного, як вона на те заслуговує, вивчення.

Зрозуміло, що як україномовні та польськомовні Маланюкові есеї, висвітлюючи творчу постать українського генія, мають багато спільного. І перш за все це стосується одного з провідних пафосів його шевченкіани – через заперечення багатьох стереотипів, що визначали опцію сприймання Шевченка як такого собі поета-самоука, хай талановитого, та все ж зниженого до кобзарського рівня «співця селянської недолі», показати його як геніального митця – інтелектуала, як національного пророка, фактичного творця національної ідеї і, водночас, як «живого Шевченка» – привабливу (завдяки своїм суто людським якостям) особистість.

Такий головний пафос шевченкіани був спрямований на досягнення «кінцевого результату», якого прагнув домогтися Маланюк. Як поет-мислитель, який шукав способи виховання у своєї нації «візантійського» державницького характеру і який, до того ж, як ніхто до нього, так і після нього, розумів



могутність націотворчого потенціалу Шевченкового слова, його здатність помінати кров у національному організмі, він прагнув своїми публіцистичними текстами максимально його посилити – у цьому, вочевидь, він убачав свою місію. І ці конгеніальні стосовно Шевченкового Слова есеїстичні тексти були утворені завдяки ідеально згармонізованому поєднанню літературно-критичного таланту з неперевершеною красою есеїстичного висловлювання [див.: 13].

Проте пафос польськомовних есеїв мав дещо інше спрямування – вони призначалися для іншої аудиторії, до відома якої Маланюк прагнув не тільки донести високу правду про українського генія, а й ствердити цією правдою рівноправність та потребу у взаєморозумінні і взаємоповазі двох сусідніх народів, в історії стосунків яких було чимало драматичних сторінок.

Чи не найбільш показово цей пафос проявився в першому польськомовному есеї **«Із царини літератури»** – у ньому явно проявлений публіцистичний намір не тільки показати Шевченка як «українського Міцкевича», а й наголосити на його дружніх зв'язках з багатьма поляками, у прихильному ставленні до польського народу. І в цьому твердженні не було нічого штучного, нещирого, позначеного кон'юктурою. Маланюк надто глибокий і, водночас, надто майстерний есеїст, який прекрасно відчував, що як і в художній творчості, так і в есеїстиці найменший прояв неправди чи нещирості просто недопустимий – у нього згубна дія.

В есеї проявився наскрізний для шевченкології Маланюка мотив переборення всякого роду нашарувань на постать Шевченка. Цей мотив ще можна назвати «шляхом до істинного Шевченка» – один із його есеїв, де цей мотив був особливо проявлений, так і називався «Шлях до Шевченка» [22].

На початку есею «Із царини літератури» йдеться про необхідність зняти бронзовість із постатей Міцкевича і Шевченка: «Коли «бронзували» Міцкевича, то робили з живої особи бронзову фігуру, позбавляючи її життя і людськості; у випадку ж Шевченка справа виглядає ще гірше, бо з живого, людяного Шевченка було зроблено воскову фігурку з



паноптикуму, солом'яного діда, етнографічно-музейного «лірника Тараса»...» [11, с. 517]. А втім, у цій статті Маланюк лише зазначить наскрізну для себе тему шляху до істинного, не тільки «живого, людяного Шевченка», а й поета-пророка, творчість якого детонувала буквально тектонічні зрушення в процесі формування національної свідомості. «Ми ще не один раз будемо повертатися до «реставрування» образу Шевченка і його творчості» [11, с. 518], – зазначив Є. Маланюк і перейшов до іншої теми, заявивши про свій намір зробити «один крок у бік взаємовідносин Шевченка і поляків, адже саме це місце найгучніше вимагає висвітлення, очищення...» [11, с. 518].

Не будемо зараз переповідати той фактаж, який наводить Маланюк у цьому есеї – про нього при потребі можна дізнатися, ознайомившись із самим текстом есею. Тут важливо звернути увагу на інше, на ту вражаючу переконливість, на той буквально магічний вплив, який здійснює текст есею на читача, доносячи до нього, сугеруючі в його свідомість і в підсвідомість (так, і в підсвідомість!) пройняті пафосом смисли про дружбу українського поета з видатними поляками.

Спробуємо зрозуміти джерела його впливовості, тобто зрозуміти **есеї** як твір мистецтва, у якому **зміст** виражено в абсолютно довершеній, тобто абсолютно оптимізованій у плані виражального потенціалу **формі**. Перша важлива ознака «змісту» – кожний факт, кожне твердження, кожний посил є правдивим, без найменшої фальшивинки і до того ж глибоким у смисловому плані, бо в есеїстиці, так само як і в художній літературі, діє критерій **глибини осягнення життя** – реципієнт має не просто довіряти автору як творцю тексту, а й переживати **ефект відкриття** для себе нового та глибокого смислу.

Ознака ж оптимально довершеної «форми», того «**ЯК ЗРОБЛЕНО**» – це ознака «техне» – високої майстерності, у якій є безліч «секретів», більшість з яких є непомітною для «неозброєного ока», та все ж дієвою як у вираженні смислів, так і у створенні на реципієнта буквально естетичного враження.



У цьому короткому есеї Маланюк якраз і продемонстрував усі ці ознаки. Стисла розповідь зв'язків Шевченка з Б. Залеським, Зигмундом Сераковським, Едвардом Желіговським не лише засвідчує дружбу українського поета з названими поляками, кожний з яких був видатною особистістю і великим патріотом свого народу, а й надає цій дружбі якоїсь особливої, пройнятої емоційністю смислової глибини.

«І там (на засланні – Г.К.) серед п'яних офіцерів і мертвої муштри в жахливій атмосфері життя в гарнізоні, що притуплює розум, Шевченко, який ще молодим хлопцем під час поїздки до Варшави вивчив польську мову (першим коханням Шевченка була варшав'янка), зустрічає там засланих поляків. Відтоді товариш Б. Залеського став близьким та високошанованим приятелем відомого з часів повстання [18]63 року Зигмунда Сераковського, який був повішений за наказом Муравйова 27 червня 1863 року у Вільні. Як людина, що має впливові зв'язки в Петербурзі, Сераковський (офіцер Генерального штабу) раніше за Шевченка був звільнений із заслання, і, без сумніву, був причетний до звільнення Шевченка з неволі. Збереглися фрагменти з листування Сераковського і Шевченка, де Сераковський називає Шевченка «Батьком» і, порівнюючи його зі співцем із Апокаліпсиса, закликає до віри й витримки... Польський герой, страчений «Вешателем», пережив свого зломленого засланням українського приятеля лише на два роки (Шевченко помер 11 березня 1861 року)» [11, с. 519].

Цей фрагмент є типовим прикладом змістової щільності есеїстичних текстів Маланюка. Він буквально вирує смислами. Перший із них: зазначивши, що Шевченко, перебуваючи в юнацькому віці у Варшаві, вивчив польську мову і, до того ж, закохався у варшав'янку, Маланюк буквально сугерує у свідомість / підсвідомість враження прихильності українського поета до польськості. (Те, що сучасні біографи Шевченка заперечують його перебування у Варшаві, як і те, що Ядвіга Гусиковська, його юнацьке захоплення, за свідченням Олександра Кониського, хоч і «була полька-варшав'янка, але



жила вона у Вільні» [14, с. 68], не понижує сугестивний ефект. Вочевидь, ці помилкові твердження про перебування Шевченка-юнака у Варшаві йшли від знаного біографа Шевченка Павла Зайцева, з яким тісно спілкувався Маланюк – Зайцев притримувався «варшавської» версії).

Другий смисл – виразна антиросійська, антиімперська спрямованість. І в Шевченка, який був засланий в оренбурзькі степи, де «серед п'яних офіцерів і мертвої муштри» він втратив здоров'я, і у його польських друзів, які теж були туди заслані, і в Зігмунда Сераковського який був показово, через повішення, страчений віленським генерал-губернатором Воробйовим, був один і той же жорстокий ворог – імперська Росія. Навіювання власне цього смислу, вочевидь, важливим для Маланюка, який у своїх нотатниках варшавського періоду не раз критично висловлювався про помічені ним тенденції в тогочасному польському суспільстві «нотки» прихильного ставлення до Росії – тут і зауваження про «артистичну агресію Сенкевича, виразно скермовану на полудневий схід, а не на Москву» [21, с. 35], і про те, що «П[ольща] зовсім не ворог Москви. Її укрита жадоба: бути самій Москвою-Росією...» [21, с. 49]. Подібних зауважень, що стосуються імперських елементів у тогочасній свідомості польського суспільства часів Пілсудського, у «Нотатниках» Маланюка зустрічається чимало.

Третій смисл, що сугерується зазначеним фрагментом, стосується глибокої взаємоповаги Шевченка і його польських друзів. При цьому акцентується на особливо шанобливому ставленні до Шевченка його польських друзів: Сераковський, на думку Маланюка, «був причетним до звільнення Шевченка з неволі», він же називає його «Батьком».

У подальшій частині есею зазначені смислові акценти постійно варіюються – згадується поет Жейговський (Антоній Сова, що присвятив Шевченкові вірш «До брата Тараса Шевченка», студент Владислав Хорошевський, «який був делегований, найвірогідніше, польським революційним комітетом у Петербурзі» [11, с. 519], проголосити промову на похороні Шевченка, наводиться красномовна цитата з



московської преси, де зазначалося, що «Сераковський і Подлевський... хотіли будь-якою ціною зробити Шевченка національним генієм, українською хоругвою і заволодіти цією хоругвою» [11, с. 519].

Щоб аргументувати шедевральність наступного есею **«Два обличчя Тараса Шевченка»**, його особливе значення для тогочасного і, по правді сказати, й теперішнього шевченкознавства, необхідно взяти до уваги кілька важливих моментів, що зумовлюють його високу наукову й мистецьку (так, мистецьку!) значущість. Феноменальність есеїстики Маланюка якраз і полягає в тому, що її сприймання – на цьому варто наголосити ще раз – породжує естетичне враження, яке генерується багатьма чинниками: глибиною та істинністю думки, що проникає в суть проблеми, інформаційною щільністю тексту і тим абсолютним відчуттям краси висловлювання, яким володів поет / есеїст. Власне «мистецька» складова есею Маланюка характеризується ще й наявністю в ньому нехай ледь відчутної, та все ж дієвої підтекстової сфери.

Есей був надрукований у краківському суспільно-літературному місячнику «Сучасний огляд» («Przegląd współczesny»), з яким співробітничали кращі польські письменники, публіцисти, літературні критики. Тому й відчувається, що есей писався з установкою донести правду про Шевченка до польського **елітного** читача, створити в його свідомості переконливий, добре аргументований образ українського поета як «геніального інтелігента, якого чудом породило українське селянство, обдарувавши нестримним народним прагненням до знань і самовдосконалення, глибоким інтелектом та пророчою інтуїцією» [11, с. 525].

Є. Маланюк був чи не першим, хто розпочав рішучу боротьбу за істинного Шевченка. Це була боротьба цілком усвідомленою, вона наскрізно пройшла через усю його шевченкіану, здійснювалася темпераментно та енергійно, з дотриманням ефективної стратегії і тактики.

В есеї **«Два обличчя Тараса Шевченка»** ця стратегія виявилася в зіставленні «двох обличч» українського генія, для



чого Маланюк чи не вперше в шевченкознавстві вдався до аналізу шевченківської іконографії, у якій він чітко вирізнив два канонічні варіанти: перший – «це портрет Шевченка чи то в суртуку (фотографія), чи то в жакеті чи тужурці (автопортрети), з проникливим, природнім у своїй простоті поглядом маляра і мудреця [...]».

Другий варіант, дуже популярний у старих виданнях, – це Шевченко майже завжди в шапці й, очевидно, в кожусі. Типовим прикладом цього варіанта є популярний портрет пензля Крамського, який поклав початок численних ксилографічних копій: скерований униз погляд підкреслено сумних очей («народний мученик»), штучність сидячої пози, висока зсунута набакир бараняча шапка, солодкість травестованої селянської (навіть хлопства, мужицтва), це риси того (сказав би – фатального) варіанта портрета Шевченка» [11, с. 520–521].

Після цього зіставлення портретів, що надає есею особливої змістової глибини, аналізуються соціально-історичні чинники, які зумовили на довгі часи сприймання Шевченка як «співця болю народного», «кобзаря», «поета-самоучки». Йшлося про «народництво» та «хлопоманство» в його українському варіанті. У такій атмосфері, продовжує Маланюк, формувалися погляди Драгоманова і Грушевського. До такого сприймання і розуміння Шевченка, пише Маланюк, «російському урядові і російській літературі не було чого додати; все зробили надто романтичні земляки одного з найбільших, як уже казав Куліш, поетів Слов'янщини і світу.

Сакраментальний кожух і шапка стали символом української культурної і політичної «провінційності». Вони не тільки допомогли офіційній російській критиці дорівняти Шевченка до мікроскопічних розмірів якогось Кольцова чи Нікітіна, але навіть долучитися до спроби поглинути Шевченка чи то «всеросійською» чи «всесоюзною» літературою» [11, с. 522].

У першій частині есею, який займає лише 2,5 сторінки друкованого тексту, Маланюк зумів аргументувати постійну актуальність одного з кардинальних завдань



шевченкознавства – йдеться про потребу відкривати для суспільства шлях до істинного Шевченка, знімати з його образу скаралупу з фальшивих стереотипів. Але, якщо для народників культивування образу Шевченка як людини з народу, який бачився їм лише в кожусі та в баранячій шапці, було цілком природним і відповідало їхньому світогляду, то в радянські часи творення саме такого «обличчя» поета було одним із засобів його **свідомої фальсифікації**.

Мистецтво Маланюка як есеїста проявилось і в застосуванні іншого способу сугестувати польському читачеві враження про українського поета як винятково значущу постать: він не декларує його суто людську неординарність, яка нічого спільного немає з культивованим образом «людини у кожусі», що похмуро, спідлоба вдивляється у світ, а показує, як його сприймали, як ставилися до нього люди інших соціальних статусів та інших національностей.

У другому розділі есею один за одним подані вражаючі факти, що засвідчують високу повагу до Шевченка віце-президента Петербурзької академії мистецтв граф Федора Толстого, його дружини Анастасії Толстої, письменника Лева Жемчужникова, закоханої в Шевченка графині Варвари Репніної, поляків Зигмунда Сераковського, Едварда Желіговського (Сови) та ін. Навівши спогад дочки графа Толстого про момент отримання звістки про звільнення Шевченка («Вставайте, діти! Велика радість! Вдягнувшись нашвидкоруч, вбігали до зали, а там вже батько, мати, Осипов і ціла родина; на столі стоять келихи із шампанським. Шевченко вільний – кричать, цілують нас, як на Великдень...»), Маланюк пише: «Таким було ставлення до Шевченка, очевидно, дуже і дуже нечисленної еліти петербурзького товариства: пригадується аналогічне ставлення до Міцкевича» [11, с. 523].

І, як контраст до такого прихильного ставлення до Шевченка з боку кращих, елітних у духовному плані представників російського і польського народів, у двох останніх розділах Маланюк наводить красномовні факти жорстокого переслідування українського поета російським





царизмом. Імперська Росія, а потім її прямий наступник більшовицький Радянський Союз були і є одвічними ворогами українського та польського народів – саме такий меседж тонко сугерує польському читачеві есей «Два обличчя Тараса Шевченка». Він був написаний в особливо трагічному для України 1933 році. «... Сьогодні на Соловецьких островах, де 80% засланців становлять українці, і в самій, оберненій у цвинтарство Україні, Росія досягнула ще більших здобутків, бо «планетарних», хто знає, чи серед тисяч, які там гинуть від катувань і наганів, не загинув або не гине новий, незнаний Шевченко...» [11, с. 528] – таким пуантом завершується цей есей Маланюка. І як кожний майстерно задуманий пуант, він увиразнює головний смисл твору, робить зрозумілішим його підтекстову сферу.

Наступна стаття Євгена Маланюка **«Останні Шевченківські видання в УРСР»** з особливою виразністю демонструє вже не раз згадувану нами ту виняткову проникливість у суть речей і явищ, яка і надає його есеїстиці ознак феноменальності [4]. У названій статті ця особливість Маланюкового обдарування проявилася в тому, що він, фактично, першим у шевченкознавстві розгадав і пояснив найбільш сутнісні моменти того процесу фальсифікації творчості Шевченка, яким постійно й цілеспрямовано займалося радянське літературознавство. Йшов 1933 рік, зазначений процес, фактично, лише розпочався, але Маланюк уже зумів не тільки розгадати його «технологію», а й визначив її глибинні чинники, які перш за все йшли зі свідомості, а й навіть із підсвідомості російських імперців. «Що це великий поет, який має величезне національне значення, що його твори є вічно живим геніальним протестом не проти історії, не проти режимів, а проти самої суті Росії – про це знав кожен росіянин, свідомий цієї суті, тим більше росіянин, відповідальний за долю цієї безмежної імперії» [11, с. 529].

Час уже підтвердив істинність спостережень та висновків Маланюка стосовно фальсифікації творчості поета. Він викладав її немовби мимохідь, але від того вона не переставала створювати враження своєї істинності. (Ось це



**враження істинності висловлювання**, зауважимо в дужках, яке супроводжує процес сприймання есеїстичних текстів, є однією з важливих ознак їхньої феноменальності і досі, до речі, належним чином не поцінованої). «Слід об'єктивно і з певним співчуттям визнати, – зауважує Є. Маланюк, – що справа з денатуралізації особистості та творів Шевченка (звернімо увагу на цей вислів «денатуралізація особистості та творів...» – Г. К.) є надзвичайно складним завданням для радянської адміністрації в Україні, а її праця в цьому напрямі, судячи з кількох останніх книжок, здається насправді сізіфовою.

Причиною цього, – продовжує Є. Маланюк, – є, перш за все, те, що після 1907 року в Україні сталися певні історичні події (факти), з якими не вміє боротися жодна адміністрація на світі, навіть та, що використовує найбільш «колоніальні» засоби. Найбільш трагічним для Союзу фактом у справі боротьби з Шевченком є те, що після 1907 року широко розповсюджено всі до того заборонені або невідомі широкому загалу факти <...> Це «чума свободи», яка розповсюджена блискавично і майже не залишає шансів» [11, с. 530]. «Загальне «аутодафе», тобто повне знищення чи ж абсолютна заборона творів Шевченка тут були неспроможними, то ж залишилося комуністичним ідеологам вдаватися до засобів, які б переконували загал, що «Шевченко просто ... не був Шевченком» [11, с. 530].

Коментуючи ці спроби переконати українців, що «Шевченко... не був Шевченком», Маланюк вдається до гострого сарказму. Приклади, ним наведені, є буквально знущальними. Особливо ж гостроти його аргументація набуває, коли він характеризує спроби Шабліовського в праці «Шевченко і російська революційна демократія» не тільки подружити українського генія з російськими «кудратими семінаристами «а Ла Добролюбов і Чернишевський», а й показати нібито він у них чогось вчився. «Дистанція, що відділяє великого поета, великого майстра, а тому й великого ворога самої сутності Росії, від понуро-потворних псевдолюдських продуктів російського державного механізму,



є занадто великою, її неможливо подолати. Шкода часу і радянського паперу. Шкода канцелярської праці радянського Акакія Акакієвича від літератури» [11, с. 532].

З відстані часу зараз легко переконатися в істинності й точності спостережень Маланюка над «технологією» тотальної фальсифікації творчості Шевченка, що продовжувалася в усі наступні «радянські» десятиліття. Щоправда, зараз до його спостережень можна додати низку вражаючих фактів, які засвідчують, що комуністична влада фізично знищувала всіх, хто мав хоч якусь більш-менш активну дотичність до шевченкознавства. Про це свідчить хоча б той факт, що переважна більшість авторів вельми пристойного за науковим потенціалом двотомника «Шевченко і його доба» (1925, 1926) були розстріляні (С. Єфремов, П. Філіпович), або ж загинули в таборах Гулагу. Сам же М. Новицький, про якого згадує Маланюк, незважаючи на те, що він змушено, заради фізичного порятунку, включився в процес фальсифікації Шевченка, кілька разів був арештований і засланий на будівництво Біломорсько-Балтійського каналу. Євген Шабліовський, відбувши 5 років на Соловках, з часом ставши «Акакієм Акакієвичем» у шевченкознавстві, був премійований найвищими на той час преміями через те, що був надзвичайно вигадливим, вибудовуючи наскрізь фальшиві концепції про дружбу Шевченка з російськими «революціонерами-демократами».

Стаття **«Повне видання творів Тараса Шевченка»** має оглядовий характер, що не заважає їй бути максимально інформаційно насиченою – у ній, по суті, подана стисла історія видань Шевченкових творів, починаючи від «Кобзаря» 1840 року і завершуючи другим томом задуманого Українським науковим інститутом 16-томного видання за редакцією Павла Зайцева.

**«Душа України»** – останній польськомовний есей Маланюка. Він був написаний як рецензія на «чудово виданий Українським науковим інститутом у Варшаві том перекладів поезій Шевченка», який, за словами Маланюка, «є з багатьох



точок зору виданням незвичайним і вочевидь в умовах сучасності виходить за межі вузько літературні» [11, с. 538].

Маланюк пояснював польській громадськості, певна частина якої була заангажована імперськими настроями стосовно «східних кресів», Тараса Шевченка як поета, який «так повно, так цілісно вміщував у собі свій край і свій народ» [11, с. 537]. Це було виважена позиція, яке була актом гідного представлення національного генія, що виразив душу великого слов'янського народу, який вперто, переборюючи складні історичні обставини, йде шляхом самоствердження.

Власне ця надія і визначила чітку структуру есею, що складався з чотирьох частин. У першій частині стисло, але по своєму вичерпно, у довершеній в естетично-стильовому плані формі, йдеться про Шевченка як пророка, поява якого «була грізним провіщенням воскресіння народу, якому віддавна відітнуто еліту, а значить, засуджено на політичну смерть» [11, с. 538]. При цьому Є. Маланюк акцентує на такому характерному для польської шевченкіани акценті як потребі позбутися фатальної традиції бачити Шевченка не народно-літературного лірника, «кобзаря», а як «лауреата Петербурзької академії мистецтв та академіка гравюри [...], геніального поета і майстра вірша» [11, с. 537].

Усі наступні частини присвячені детальному аналізу поетичної польськомовної збірки Шевченка. І це був глибокий, вищою мірою професійний аналіз з екскурсами в «історію питання», з міркуваннями стосовно труднощів у досягненні адекватності при перекладі геніальних поетичних текстів, з характеристикою перекладацької майстерності окремих авторів.

І наостанок – про потребу «повернення в Україну» польськомовної спадщини Євгена Маланюка.

Треба врешті-решт усвідомити, що есеїстика Маланюка є неперехідною національною цінністю. Усі без винятку концепти і смисли, що виражені в ній і стосуються таких важливих для національної культури і – ширше – для національної свідомості історико-соціальних, націотворчих, культурологічних, історико-літературних та теоретико-



літературних аспектів, уже пройшли випробування часом на істинність і через це набула особливого статусу вважатися класикою. І якщо врахувати, що ця класика, виражаючи багато в чому пророчі істини, ще й наділена красою стилю, красою висловлювання, вона набуває особливої суспільної значущості.

І, визнавши факт виключної значущості есеїстики Маланюка, маємо змінити самі підходи до неї як видатного явища нашої літератури з тим, щоб виробити певний канон для нашої філософської, культурологічної, літературознавчої і т. д., тобто гуманітарно спрямованої есеїстики. Цей канон нам у край необхідний як взірець, як альтернатива тому «дисертаційному», позначеному псевдонауковістю стилю, який у нашій гуманітаристиці набрав ознак хронічної хвороби – вона ще не відчутна, перебуває немов у латентному стані. Проте її наслідки в ослабленні зв'язку **гуманітарна наука – суспільна свідомість** уже добре відчутні. І те, що та хвороба вже набула хронічності й активно прогресує, є фактом, загрозливість якого нам просто необхідно якомога швидше усвідомити.

За життя Євген Маланюк встиг видати два томи своєї «прози» – «Книги спостережень» (1962, 1966). Третій том, який готувався до видання, він не встиг видати. Але есеїстична спадщина настільки значна в кількісному обсязі, що вона потребує бути виданою принаймні в 5-и томах. Поки що поза увагою залишається велика кількість його публікацій у часописі «Вісник ООЧСУ» (1953–1963) та «Київ».

На цьому тлі окремим розділом бачиться польськомовна есеїстика, яка не вичерпується лише шевченкознавчою тематикою. Вартують уваги публікації в польських виданнях, у яких йдеться про творчість самого Маланюка; йому присвячені спогади Єжи Стемповського (Див.: [39, с. 116–124]. Особливий інтерес викликає переписка Маланюка з Єжи Гедройцем протягом 1948–1963 років, яка видана польською мовою 2013 року [2]. Обмін думками цих двох прихильних один до одного видатних інтелектуалів, кожний з яких у тому спілкуванні представляв свій народ, може бути вельми дієвим



у формуванні ідеологічного підґрунтя, на якому вибудовуються сучасні стосунки України та Польщі.

Максимально повне та фахово прокоментоване видання есеїстики Є. Маланюка – це перший важливий та необхідний крок у створенні умов для перформації в українську суспільство важливих історіософських, культурологічних, естетичних, історико-літературних смислів, наділених потужним націотворчим потенціалом. А далі повинні відбуватися наступні кроки, до здійснення яких мають активно долучатися як вчені (літературознавці, філософи, історики), так і журналісти публіцистичного спрямування. Бо ж надто важливо в часи активного формування української політичної нації відкривати, тлумачити та пропагувати / стверджувати істинні національні цінності.

#### **ЛІТЕРАТУРА ДО РОЗДІЛУ:**

1. Stempowski J. W dolinie Dniestru. Pisma o Ukrainie. – Warszawa: Więzi. – 2014. – S. 384.
2. Ewgen Małaniuk, Jerzy Giedroyc. Listy 1948-1963. – Warszawa : Więzi. – 2013. – S. 168.
3. Вільчинський Марек. Пан Єжи // Стемповський Єжи. Вибрані есе / Єжи Стемповський. – Чернівці : Книги–XXI, 2017. – С. 9. (336 с.)
4. Гольник О. «Практика монографічного портретування Євгена Маланюка (на матеріалі розвідок про Т. Шевченка та М. Гоголя» / Оксана Гольник. – Наукові записки КДПУ ім. Володимира Винниченка. Серія: Філологічні науки. – Кропивницький : ЦДПУ ім. В. Винниченка, 2013. – Вип. 114. – С. 86-95.
5. Донцов Д. Козак із мільйона свинопасів / Дмитро Донцов / Донцов Д. Літературна есеїстка. – Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2009. – С. 154–167.
6. Донцов Д. Козацька жінка у Шевченка / Дмитро Донцов / Донцов Д. Літературна есеїстка. – Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2009. – С. 371–382.
7. Донцов Д. Пам'яті великого вигнанця (До 65 смерті Т. Шевченка) / Дмитро Донцов / Донцов Д. Літературна есеїстка. – Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2009. – С. 148–147.



8. Донцов Д. Поет лицарства українського (Тарас Шевченко) / Дмитро Донцов / Донцов Д. Літературна есеїстика. – Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2009. – С. 322–329.
9. Донцов Д. Шевченко і наша генерація / Дмитро Донцов / Донцов Д. Літературна есеїстика. – Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2009. – С. 27–38.
10. Ільницький М. Еміграційне шевченкознавство: спектр інтерпретацій / Михайло Ільницький // Слово і час. – 2012. – № 3. – С. 47–59.
11. Київські полоністичні студії. – Т. ХХУ: Рецепції творчості Тараса Шевченка в Польщі. У трьох книгах. – Книга перша. – К.: Університет «Україна», 2015. – 672 с.
12. Ключек Г. Есеїстика Євгена Маланюка як визначне явище в українському літературознавстві / Григорій Ключек // Наукові записки ЦДПУ ім. Володимира Винниченка. Серія: Філологічні науки. – Кропивницький : ЦДПУ ім. В. Винниченка, 2017. – Вип. 162. – С. 3–27.
13. Ключек Г. Конгеніальність шевченкіани Євгена Маланюка / Григорій Ключек // Наукові записки КДПУ. Серія: Філологічні науки. – Кіровоград : КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. – Вип. 124. – С. 3–8.
14. Кониський О. Тарас Шевченко – Грушівський : Хроніка його життя. – К., 1999. – 702 с.
15. Лавріненко Ю. Зруб і парости / Юрій Лавріненко. – Мюнхен: Сучасність, 1971. – 331 с.
16. Маланюк Є. Буряне поліття / Євген Маланюк / Маланюк Є. Книга спостережень. – К. : Атіка, 1995. – С. 11–26.
17. Маланюк Є. До справжнього Шевченка / Євген Маланюк / Маланюк Є. Книга спостережень. – К. : Атіка, 1995. – С. 45–55.
18. Маланюк Є. Ранній Шевченко / Євген Маланюк / Маланюк Є. Книга спостережень. – К. : Атіка, 1995. – С. 27–35.
19. Маланюк Є. Три літа / Євген Маланюк / Маланюк Є. Книга спостережень. – К. : Атіка, 1995. – С. 35–44.
20. Маланюк Є. Шевченко живий / Євген Маланюк / Маланюк Є. Книга спостережень. – К. : Атіка, 1995. – С. 56–58.
21. Маланюк Є. Нотатники (1936–1968) / Євген Маланюк. – К. Темпора, 2008. – 336 с.
22. Маланюк Є. Шлях до Шевченка / Євген Маланюк // Проблем. – 1942. – № 3. – С. 146–156.



23. Накаї К. Шевченко в Японії / Казуо Накаї / Світи Шевченка. Збірник статей до 175-річчя з дня народження поета. – Нью-Йорк, 1991. – С. 450–459.
24. Ольжич О. В авангарді героїчної доби (До проблеми націоналістичної культури) // Вибрані твори / Олег Ольжич. – К. : Смолоскип, 2007. – С. 265–277.
25. Ольжич О. Героїзм в українській усній словесності Вибрані твори / Олег Ольжич / Ольжич О. Цитаделя духа. – Братислава, 1991. – С. 179–180.
26. Ольжич О. Українська культура // Вибрані твори / Олег Ольжич. – К. : Смолоскип, 2007. – С. 311–339.
27. Павличко С. Моделі шевченкознавства в радянській і нерадянській науці / Соломія Павличко / Світи Шевченка. Збірник статей до 175-річчя з дня народження поета. – Нью-Йорк, 1991. – С. 335–342.
28. Петров В. Естетична доктрина Шевченка : до поставлення проблеми / Віктор Петров / Петров В. Розвідки. – Т.2. – К. : Темпора, 2013. – С. 1063–1068.
29. Петров В. Казематні поезії Тараса Шевченка (квітень–травень 1847 р.) / Віктор Петров / Петров В. Розвідки. – Т.2. – К.: Темпора, 2013. – С. 968–979.
30. Петров В. Провідні етапи розвитку сучасного шевченкознавства (З приводу книги П. Зайцева «Життя Тараса Шевченка», Львів, 1939) / Віктор Петров / Петров В. Розвідки. – Т.2. – К. : Темпора, 2013. – С. 749–770.
31. Петров В. Тарас Шевченко як поет нації / Віктор Петров / Петров В. Розвідки. – Т.2. – К. : Темпора, 2013. – С. 719–735.
32. Самчук У. Планета Ді-Пі / Улас Самчук. – Вінніпег, 1979. – 355 с.
33. Світи Тараса Шевченка (Збірник статей до 175-річчя з дня народження). – Нью-Йорк, 1991. – 488 с.
34. Семененко О. Там, де була юність... // Євген Маланюк. В 15-річчя з дня смерті. Упорядник Оксана Керч. – Філядельфія. – 1983. – С. 13 – 20.
35. Скорина Л. Література та літературознавство української діаспори. Курс лекцій. – Вид. 2-е, доп. / Людмила Скорина. – Черкаси : Брама-Україна. – 2005. – 384 с.
36. Супрунюк О. Еміграційне шевченкознавство ХХ ст. (за матеріалами відділу зарубіжної україніки Національної





- бібліотеки України імені В. І. Вернадського) / О. Супронюк // Бібліотечний вісник. – 2014. – № 4(222). – С. 35–42.
37. Теліга О. Партачі життя (До проблеми цивільної відваги) / Олена Теліга / Теліга О. Збірник. – Детройт – Нью-Йорк – Париж: Видання Українського Золотого Хреста в ЗСА., 1977. – С. 105–120.
38. Хомяк Т. «...Його голос – це є голос народу» (Рецепція особистості й творчості Т. Шевченка в літературознавчих працях В. Петрова. – Режим доступу до публікації: <http://litzbirnyk.com.ua/wp-content/uploads/2013/12/64.pdf>
39. Циховська Е. Поезія Маланюка в контексті українсько-польських літературних зв'язків. – К., Ніжин: ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2006. – 128 с.
40. Чирко І. І за великим муром / Іван Чирко / Світи Шевченка. Збірник статей до 175-річчя з дня народження поета. – Нью-Йорк, 1991. – С. 446–449.
41. Шевельов Ю. 1860 рік у творчості Тараса Шевченка / Юрій Шевельов / Шевельов Ю. Вибрані праці: У 2 кн. Кн. II. Літературознавство / Упоряд. І. Дзюба. – 2-е вид. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 58–84.
42. Шевельов Ю. Інший романтик, інший романтизм / Юрій Шевельов / Шевельов Ю. Вибрані праці: У 2 кн. Кн. II. Літературознавство / Упоряд. І. Дзюба. – 2-е вид. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 45–57.
43. Шевельов Ю. Критика поетичним словом / Юрій Шевельов / Шевельов Ю. Вибрані праці: У 2 кн. Кн. II. Літературознавство / Упоряд. І. Дзюба. – 2-е вид. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 85–109.
44. Шевельов Ю. Микола Ге і Тарас Шевченко: мистець у відмінному контексті / Юрій Шевельов / Шевельов Ю. Вибрані праці: У 2 кн. Кн. II. Літературознавство / Упоряд. І. Дзюба. – 2-е вид. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 110–142.
45. Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 12 т. / Редкол.: М. Жулинський (голова) та ін. – К.: Наукова думка, 2001. – Т. 1: Поезії 1837–1847 / Перед. слово І. Дзюби, М. Жулинського. – 784 с.
46. Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 12 т. / Редкол.: М. Жулинський (голова) та ін. – К.: Наукова думка, 2001. – Т. 2: Поезії 1847– 861. – 784 с.



## РОЗДІЛ 3

### КОНТРАПУНКТИ ЛІРИКИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА: ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ ТА ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ МИТЦЯ

Рецепція творів Тараса Шевченка – важлива складова шевченкознавства. Запропоновані в розділі фахові розвідки – аналітичні дослідження конкретних творів, праці, присвячені певному феномену шевченкової поетики – хронотопу, пафосу, образу автора, психологізму. Системно вперше розглянуте таке явище як перформативність Шевченкового слова, що відкриває таємницю потужної впливовості лірики митця, її дії на свідомість та підсвідомість читача. Прокоментовано причини внутрішнього супротиву національно незрілого українства і цілеспрямованого відкритого неприйняття, а то й боротьби з Шевченком політичної еліти радянського часу й сьогодення.

#### 3.1. Перформативність Шевченкового слова

Є чимало підстав вважати, що в поняття «перформатив» (лат. *performs* – дію), яке в лінгвістику ввів британський філософ, засновник теорії мовленнєвих актів Джон Остін [40] і яке за Вікіпедією означає «висловлювання, еквівалентне дії, вчинку, повідомлення...», досить перспективне майбутнє.

Щоб зрозуміти головні чинники, які зумовлюють закладену в поняття «перформатив», «перформативність» тенденцію до розширення їхнього змістового наповнення, завдяки якому суттєво розширюється варіативність їхнього вживання, маємо щойно наведене визначення перформативу як «висловлювання, еквівалентне дії, вчинку, повідомлення...» трактувати як «дієве висловлювання» або ж, у метонімічному розумінні, «дієве слово».

Дієвість слова визначається його впливовістю на свідомість того, кому воно адресоване.



Незважаючи на те, що вказані поняття доволі швидко набувають змістової варіативності і починають позначати як певні явища культурного життя, які тією чи тією мірою пов'язані зі словом «дія» («перформанс», «перформанс-арт», «перформативні театральні практики» і т. п.), так і з поняттям тексту. До Біблії як до Головної книги з повним правом можна ставитися як до перформативного тексту. Публіцистичні, художні, навчальні тексти і т. д. (цей ряд може бути суттєво продовженим) теж є перформативними настільки, наскільки в них ідеться про дію, яка вже здійснилася або ж, яка має ще здійснитися.

Якщо ж спробувати звузити предмет нашої розмови до перформативності художніх текстів, то навіть при першій спробі осмислити цю проблему досить швидко прийдемо до буквально вражаючого відкриття – виявляється, що перед нами постала проблема по-справжньому значуща та актуальна. Бо достатньо назвати лише імена Данте, Сервантеса, Шекспіра, Гете, Міцкевича, Пушкіна, Шевченка (цей перелік геніальних письменників може бути суттєво доповнена), то зрозуміємо, що творене цими митцями художнє слово було настільки дієвим, що робило вагомий вплив на формування не тільки націй, а й, відповідно, і європейської цивілізації.

Зробивши такий висновок, звузимо предмет нашої розмови до художнього слова Тараса Шевченка, перформативність якого дуже виразно проявилася у формуванні української національної свідомості, а значить, і у формуванні нації.

Отже, перед нами стоїть два тісно взаємопов'язаних завдань, а саме: 1) розглянути методологічні засади вивчення перформативності художнього слова; 2) висвітлити головні чинники впливовості Шевченкового слова на формування національної свідомості українського народу.

Про величезне значення творчості Міцкевича, Пушкіна, Шевченка для формування національної свідомості і, відповідно, національної культури польського, російського та українського народів написано дуже багато. Ці твердження



вже давно стали аксіоматичними, тобто такими, що нібито й не потребують доведення.

Але якщо спробувати виявити в тому величезному науковому дискурсі, що вже напрацьований у вивченні творчості трьох поетичних геніїв слов'янського світу, окремі праці, які були б присвячені розкриттю «секретів» перформативності їхнього слова, то виявиться, що такі цілеспрямовані дослідження фактично не проводилися. І тому треба визнати, що екстраполяція поняття перформативності слова на художньо-літературну творчість «титкульних» для кожної нації письменників створює окрему наукову проблему, розв'язання якої потребує вироблення відповідних наукових підходів. І ці підходи не можуть бути суто літературознавчими – навпаки, вони потребують активного залучення до співдружності з літературознавством кількох наук, і в першу чергу історії, соціології, психології. Виробляючи такі підходи, в першу чергу маємо врахувати, що йдеться про перформативність художнього слова, у якого своя природа, своя енергетика, тобто своя особлива перформативність, осмислення якої потребує особливого підходу.

Проблема перформативності художнього слова прямо пов'язана з проблемою **критеріїв його художності**, яка, до речі, залишається в сучасній естетиці та в науці про літературу не до кінця розв'язаною. У розв'язанні цього надзвичайно складного питання варто взяти до уваги такі рекомендації Антона Чехова стосовно способу визначення ціннісних критеріїв художності: «Можна зібрати до купи все краще, – пише він, – що створене художниками за всі часи, і, користуючись науковим методом, вловити те загальне, що робить їх подібними одне до одного і що обумовлює їх цінність. Це загальне і буде законом. У творах, які називають безсмертними, загального дуже багато; якщо з кожного з них викинути це з а г а л ь н е, твір загубить свою привабливість. Отже, це загальне і складає обов'язкову умову будь-якого твору, що претендує на безсмертя» [60]. Якщо ж прислухатися до цієї поради і спробувати визначити у творах, які витримали іспит часу і назавжди залишилися в літературі, те загальне,



що є спільним для них, то можна прийти до висновку, що це, вочевидь, стосується здатності митця бачити у світі, у якому йому випало жити, найбільш сутнісне. Йдеться про таку глибинність бачення сутності речей та явищ, яка була доступною лише їм, особливо проникливим у суть речей і явищ людям.

Завдяки винятковій – геніальній! – обдарованості, яка, окрім зазначеного, виявляється ще й у тому, що це своє безпомилкове бачення сутності речей та явищ ці обрані Богом митці уміли виразити з максимальною можливою повнотою. При цьому застосовували величезну кількість прийомів / засобів, які пізніше стануть об'єктом постійного і, в принципі, безконечного вивчення наукою про художність літературного твору – згадаймо лишень, скільки енергії витрачено спеціалістами з поезики для вивчення «таємниць» художності А. Міцкевича, О. Пушкіна, Т. Шевченка. При цьому раз за разом трапляються твердження, що в цій справі ми знаходимося лиш «на початку шляху».

Для всіх творів, що складають «золотий фонд» світової літературної класики, характерна ще й інша **спільна** для них особливість – усі вони сповнені гуманістичним, тобто людинолюбним / людинозахисним пафосом – пафосом Добра і Любові. Цей пафос може звучати голосно й потужно, або ж тихо і щемливо. Він може бути прихований в інвективах, спрямованих проти зла й моральної потворності, або ж може вчуватися в легкому сумі, що викликаний людською недосконалістю.

Отже, він може бути проявленим по-різному. Але треба визнати, що гуманістична наповненість твору є тією обов'язковою складовою його змістовності, яка безпосередньо трансформується в його художню енергію. Іншими словами, Добро, Співчутливість, Любов є тими категорійними складовими змістовності, які трансформуються в Красу. Правдивість і глибина у відображенні життя як результат здатності митця бачити і виражати сутність речей і явищ, гуманістична спрямованість його світовідчуття та світорозуміння – це той базовий матеріал літературної



творчості, без якого, фактично, неможливе утворення художньої енергії.

Глибинне проникнення в суть речей і явищ, що поєднане з гуманістичною змістовністю, є тими неперехідними цінностями, які постійно затребувані людською спільнотою – вони просто **життєво необхідні** для неї, для її виживання в цьому складному та суперечливому світі, яке перебуває в постійному протистоянні добра і зла, краси і потворності.

Інше і вельми окреме питання – про художню форму творів, належних до високої класики. Не вдаючись до детальних інтерпретацій того, що вже напрацьовано в цій галузі, і, розуміючи всю умовність поділу критеріїв художності на «змістові» та «формальні», відзначимо лише загально визнані вимоги до довершеності «форми» літературного твору. Це в першу чергу розвинута образність мови, її здатність викликати у свідомості реципієнта зорові уявлення (візії), які супроводжуються емоційною реактивністю. Інша вимога – цілісність твору, спрямованість усіх його компонентів на досягнення «кінцевого результату» – вираження його головних художніх смислів. Цілісність твору характеризується ще й рівнем внутрішньої системної організації, коли окремі складові його поетики (змістоформові, мовні, ритмомелодійні, композиційні прийоми) перебувають у режимі взаємоузгодженості, породжуючи таким чином синергетичний ефект.

Цей теоретико-літературний екскурс, який стосується критеріїв оцінки художності літературного твору, потрібний для того, щоб вийти на вихідні позиції в розумінні чинників, що визначають ступінь (силу, потенціал) перформативності художнього літературного слова, його здатність здійснювати дієвий вплив як на окремого реципієнта, так і на людську спільноту. Йдеться про зарядження реципієнта / людської спільноти тонкою художньою енергією, яка, окрім всього, і в першу чергу, окрім естетичного задоволення, здатна впливати на формування свідомості, особливостей світорозуміння та світосприймання. Зрозуміло, що на цьому детермінантний вплив не завершується, бо далі – реальна дія / чин.



Проте маємо взяти до уваги, що перформативність художнього слова визначається не лише ним як суб'єктом, а й специфічністю об'єкта – тобто окремого реципієнта, людської спільноти, суспільства. І якщо з цієї позиції підійдемо до перформативності слова А. Міцкевича, О. Пушкіна, Т. Шевченка, то нам відкриються три різні сюжети / історії. Вони розповідатимуть про три різні ситуації, у яких довелося «працювати» і проявляти свою впливовість поетичне слово кожного з них.

О. Пушкін при всьому своєму вільнолюбстві, на якому постійно акцентувало увагу пушкінознавство радянської доби, незважаючи на його критичне ставлення до реалій російського життя (згадаймо лишень його знаменитий вислів «чёрт догадал меня родиться в России с душой и талантом!»), він все ж таки, пристосовуючись до них, неодноразово проявляв імперськість свого мислення. Чи не найкрасномовнішим свідченням його імперськості є вірш «Клеветникам России», яким він відреагував на критичне ставлення західноєвропейської спільноти на жорстоке придушення російськими військами польського повстання 1830 року. У цій поезії О. Пушкін висловив переконання, що Росія має протистояти Заходу. Ідея такого протистояння зараз у Росії є панівною. Імперське мислення, яким був заражений Пушкін, виявляється, не тільки не покинуло російську свідомість, а й вкоренилося в ній.

Виразні прояви імперського мислення Пушкіна робили його як для російської влади всіх часів, так і для російського суспільства поетом, слово якого набувало особливої авторитетності. Між О. Пушкіним і російським читачем, як суб'єктом, якому адресувалося слово поета, не те що не було найменших перепон, а навпаки, існував режим найбільшого сприяння. Тим більше, що відомі оцінки творчості О. Пушкіна, що належали, скажімо, Максиму Горькому (О. Пушкін – «начало всех начал»), Григорію Аполінеру («Пушкин наше всё») мали своє реальне підґрунтя, яке перш за все полягало в тому, що поет створив російську літературну мову, позбавив її тієї кострубатості, переповненості церковнослов'янізмами, що



були характерні для мови його попередників (М. Ломоносов, В. Тредіаковський, М. Карамзін та ін.). Поетична мова Пушкіна набула шляхетності, певного естетизму.

Колізія в стосунках між О. Пушкіним як імперцем та А. Міцкевичем, з його ненавистю до російської імперії, у полоні якої перебувала велика частина Польщі, уже добре простежена. «Мідний вершник», у якому О. Пушкін славить Петра I як засновника Петербурга, був написаний на противагу поеми «Дзяди» А. Міцкевича, у третій частині якої створено образ Петербурга як диявольського міста, що постало на болотах. Таким воно постане, до речі, і в Шевченковому «Сні». «Поєму «Дзяди» писав патріот Польщі, поєму про мідного вершника – патріот Росії, – зауважує В. Панченко. – Чи ж дивно, що вони виявилися зовсім не однаковими за змістом – ці два патріотизми. Один – самооборонний, другий – сповнений гордині» [41].

Якщо імперськість Пушкіна проявилася в його «Клеветникам России», то позиція Міцкевича в ставленні до Росії, до російських друзів і недругів, висловлена в його знаменитому посланні «До друзів москалів». Згущеність смислів у цій поезії надзвичайна – у ній закодований весь спектр домінантних світоглядних та морально-етичних позицій поета. Вірш вражає своєю шляхетністю. Повною мірою вона проявляється в глибокій співчутливості до Бестужева, Рилеева, з якими він познайомився і подружився під час свого перебування в Москві та Петербурзі. Він не може обняти Рилеева за ший, тому що вона вже в петлі («Szlachetna szyja Rylejewa, Któram jak bratnią ścisnął carskimi wyroki Wisi do hańbiącego przywiązana drzewa»), не може потиснути руку Бестужева, тому що вона прикута до тачки («Ta ręka, którą do mnie Bestuzew wyciągnął, Wieszcz i żołnierz, ta ręka od pióra i broni Oderwana, i car ją do taczki zaprzagnał»). Водночас ця співчутливість контрастує з якоюсь клеботливою ненавистю до російського царизму, який не тільки жорстоко розправився з декабристами, а й потопив у крові польських повстанців («Może w ojczyźnie mojej moją krwią się krwawił przed carem, jak z zasług, chlubi się z przeklestwa»). Поет немовби відчував, що





на це його послання до «приятелів москалів» може надійти зовсім не дружня відповідь, яку він порівняє з намаганням собаки вкусити руку того, хто з добрим наміром хотів торкнутися до нього. І в цьому з усією повнотою проявилася шляхетність Міцкевича, його моральна вищість вільної людини над людиною, що заражена бісівською психологією імперця.

Така відповідь надійшла від Пушкіна, який у поезії «Он между нами жил...», віддавши належне своїй давній дружбі з А. Міцкевичем, усе ж охарактеризував його позицію як зрадницьку:

*Он*

*Ушёл на запад – и благословеньем  
Его мы проводили. Но теперь  
Наш мирный гость нам стал врагом – и ядом  
Стихи свои, в угоду черни буйной,  
Он напояет. Издали до нас  
Доходит голос злобного поэта,  
Знакомый голос!..*

А. Міцкевич вирвався з імперської Росії – «ушёл на запад», став у своїй творчості незалежним, позбавився необхідності промовчувати правду перед тираном.

«До друзів москалів» засвідчує основні чинники перформативності поезії А. Міцкевича, яка здійснила могутній вплив на становлення формування польської нації. Перший з них стосується потужної енергетичності поетичного слова А. Міцкевича, яка проявляється в його змістовій щільності. Скажімо, здійснювана методом повільного прочитання інтерпретація «До друзів москалів» здатна продемонструвати «безодню смислів» цієї перлини світової лірики. Процес сприймання такого поетичного тексту є процесом як постійного відкриття все нових і нових смислів, так і збудженням естетичних почуттів, які породжуються цими смислами. Подібним ефектом вирізняється сприймання довершених афористичних висловлювань, у яких глибокий зміст втілено в красиву свою лаконічність форм.



Серед інших джерел енергетичності поетичного слова А. Міцкевича – його яскрава візуальність, що виявляється як у відтворенні польсько-литовських пейзажів, у які був закоханий поет і в які він закохував своїх читачів, так і в точному відтворенні життєвого побуту – не дарма його «Пана Тадеуша» називають «енциклопедією польського життя 10–20-х років ХІХ століття».

Подібних чинників енергетичності поетичного слова Міцкевича ще можна назвати багато, але чи не найголовніший з них, який знаходив прямий відгук у польського народу, була його темпераментна, наділена якимось особливим заряджаючим потенціалом, любов до Вітчизни. Вона не тільки художньо декларувалася поетом – вона визначала спосіб його життя, змушувала діяти практично, наприклад, брати участь в організації «Польського Легіону» під час Кримської війни.

Пам'ять про свою державність постійно живила національну свідомість польського народу, його еліта завжди була патріотичною і дієвою в боротьбі за свободу своєї вітчизни. Саме тому, називаючи чинники енергетичності поетичного слова А. Міцкевича, маємо назвати чи не найголовніший з них: художньо довершене, надзвичайно привабливе в естетичному (поетичному) плані, заряджене високим патріотичним почуттям, його слова немов Господні зерна падали на добре підготовлений ґрунт і тому буйно проростали в ньому.

Для розуміння перформативності творчості Тараса Шевченка потрібні принципово інші підходи, ніж ті, які ми застосовували до поезії А. Міцкевича та О. Пушкіна. І визначальним тут є той ґрунт, на який, згідно щойно згаданої біблійної притчі, падали Шевченкові зерна-слова. Його кам'янистість визначалася перш за все фактичною відсутністю національно свідомої еліти – російська імперія прикладала протягом століть величезні зусилля з метою нейтралізувати вплив еліти на український народ. Для цього застосовувалися широкий спектр цілеспрямованих та продуманих з диявольською винахідливістю засобів – від підкупу званнями



та посадами (скільки ж то за визначенням Шевченка «землячків» було не лише в Петербурзі, а й у Україні!) до фізичного знищення. Найбільш показовим в Шевченкові часи приклад жорсткої боротьби жандармської Росії з першими ростками національно спрямованої української еліти була нещадна розправа з членами Кирило-Мефодіївського товариства. Т. Шевченко, перебуваючи разом із «союзниками» в казематі третього жандармського відділення (попередника НКВД–КДБ–ФСБ), був свідком і жертвою цієї розправи. Завдяки своїй геніальній проникливості в суть речей і явищ, він передбачив тривожні наслідки цієї цілком свідомої з боку російських імперців спроби позбавити український народ його еліти. Ця тривога відчутна в підтекстах кількох поезій циклу «В казематі» [25, с. 88–101]. Але найбільш знаменито вона висловлена в останніх рядках поезії «Мені однаково, чи буду...»:

*Та не однаково мені.  
Як Україну злії люде  
Присплять, лукаві, і в огні  
Її, окрадену, збудять* [63, с. 13].

Ці рядки Євген Маланюк назвав чи не найбільш пророчими у світовій поезії. Якщо розкодувати в словах «злії люде», «присплять», «лукаві» закладену в них конотацію, то можна легко зрозуміти, що в них ідеться про основну загрозу для колонізованого української народу – про цілеспрямовану спробу знищити його природне ество, змінити національний код людини з українського на російський. Шевченко зрозумів, що це призводить до масової появи деформованого людського типу – малороса. Євген Маланюк, прислухавшись до цих заключних рядків Шевченкової поезії «Мені однаково...», писав, що «малоросійство є «еквівалентом нашої окраденості» [32, с. 233]. Він же на запитання «Що ж таке малорос?» дав таку відповідь: «Це тип національно дефективний, скалічений психічно, духовно, а – в наслідках, часом – і расово.

На нашій Батьківщині, – продовжує Є. Маланюк, – головним історичним родовищі цього людського типу, він



набирав особливої патологічності і зовсім не такого простого характеру, як на перший погляд здавалося б.

Завдяки такому, а не іншому перебігу історичного процесу на нашій землі, тип малороса ставав (принаймні по містечках і містах) масовим, а що найгірше, традиційним.

[...] Малоросійство, хоч явище часте і кількісне, – найменш дотикало основну нашу масу – селянство (що нас не мусить тішити, бо не маса творить історію). У нас малоросійство було завжди хворобою не лише півінтелігентською, але – й передовсім – інтелігентською, отже, поражало верству, що мала виконувати ролію мозкового центру нації.

І в цій суть проблеми» [32, с. 236].

Зі сказаного випливає, що провідні особливості суб'єкта, яким було адресоване слово Шевченка, визначаються таким чином: це був народ, у колективній пам'яті якого не було жодних спогадів про власну державність через ту причину, що тієї державності в належному розумінні цього слова фактично й не було. Так звана **українська козацька держава** або ж Гетьманщина, була вельми нестабільним утворенням, позначена до того ж таким явищем, як Руїна, а з часів Переяславської ради (1648 р.) ще й контрольована Московією. Тому навряд чи вона могла залишити в колективній пам'яті колонізованого народу привабливі спогади про свою державність. І, окрім всього зазначеного, треба ще врахувати, що з метою применшити впливовість «Кобзаря», він постійно піддавався то заборонам (наприклад, заборона відзначення в 1914 році 100-річчя з дня народження Шевченка), то витонченим фальсифікаціям, що здійснювалися за хитромудрими технологіями.

Отже, перепон, які ускладнювали перформативну ефективність Шевченкового слова було предостатньо. І тому для розуміння особливостей, які визначають впливовість Шевченкового слова, яке, незважаючи на вказані перепони, все ж здійснило буквально тектонічні зрушення у формуванні національної свідомості українського народу, необхідно вдатися до окремого аналізу.



Могутня резонансність Шевченкового слова, яка сягнула не тільки українського, а й слов'янського світу, повною мірою проявилася ще при житті поета. Про це свідчить той величезний обсяг матеріалів, що зібрані у двотомнику «Тарас Шевченко в критиці» [53; 54]. Це видання, здійснене за загальною редакцією Григорія Грабовича, у перспективі може стати джерелом інформації до низки актуальних у науковому плані досліджень, що створять не тільки точне розуміння прижиттєвої рецензії тогочасним суспільством поезії Шевченка, а й дадуть змогу здійснити світоглядні культурно-естетичні та інтелектуальні виміри освічених верств слов'янського населення 40–60-х років ХІХ століття – у першу чергу російського та українського, меншою мірою – польського.

Для розуміння джерел перформативності Шевченкового слова дуже важливо простежити за реакцією кваліфікованих читачів, якими, зрозуміла річ, були літературні критики, що рецензували на сторінках петербурзьких часописів перше видання «Кобзаря» (1840). Аналіз цих рецензій приводить до висновку, що поезія молодого Шевченка оцінювалася з двох вихідних позицій. Перша з них – критичне ставлення до неї через те, що вона написана українською («малоросійською») мовою. Діапазон висловлених смислів тут дуже широкий – від поблажливої співчутливості, мовляв, жаль, що такий талановитий поет пише не російською мовою, а абсолютно не перспективним і вже зникаючим «малоросійським наречієм», до різко негативного, в'їдливо-іронічного ставлення, у чому особливу активність проявляв, за словами Євгена Маланюка, один із «найвиразніших імперіалістів уже загниваючої імперії, батько російського лібералізму В. Белінський, який для Шевченка не мав інших визначень, як «глупый дурак» чи «хохлацкий радикал» [...].

[...] Типовий російський інтелігент Белінський, – продовжує Є. Маланюк, – усе ж мав велику інтуїцію і з першого разу відчув, що вірші «хлопа-самоука» могли стати вибуховими і дуже небезпечними для імперії-в'язниці» [33, с. 525].



Зараз, з огляду на завдання нашого дослідження, не маємо потреби в розгляді всіх цих висловлювань. Їхній аналіз був би доцільним, якщо ставити собі за мету дослідити генезу російського «колективного несвідомого» в ставленні до українського – воно, це «несвідоме», підживлюване теперішньою російською пропагандистською машиною, вельми увиразнене в наші часи.

Друга позиція, яка безпосередньо стосується завдання нашого дослідження, полягає в осмисленні реакції літературної критики на власне художність «Кобзаря» Шевченка, тобто на ту особливість, яка визначає силу та довготривалість впливу його поетичного слова.

Наведемо лише невелику частину таких висловлювань. «Шевченко назвал именем «Кобзаря» собрание своих украинских дум и песен. Мы прочли это собрание с величайшим удовольствием и рекомендуем его всем любителям малороссийской поэзии. В стихах г. Шевченко много огня, много чувства глубокого, везде дышет в них горячая любовь к родине. Его картины верны с натурой и блещут яркими, живыми красками. Вообще в авторе этих малороссийских стихотворений виден талант неподдельный» [53, с. 5–6]. («Литературная газета», 1840, 4 травня. Ймовірний автор – Василій Межевич).

У рецензії, що була надрукована в «Северной пчеле» (1840, 7 травня) Фаддей Булгарін (ймовірний автор) так оцінює окремі поезії «Кобзаря»: «Первое стихотворение без заглавия («Думи мої, думи мої...» – Г.К.), в роде предисловия, исполнено нежного чувства; это обращение поэта к стихам своим и к отчизне; за предисловием следует описание самого Перебенди («Перебендя». – Г. К.), Кобзаря, мастерское, сильное, исполненное неподкрашенной поэзии. [...] «Катерина», посвящённая В. А. Жуковскому, в пяти неравных песнях, исполнена трогательной, умиляющей поэзии, хотя сюжет и стар, и прост, но сколько тут поэзии простодушной, сколько чувства, глубоко проникающую в душу читателя!» [53, с. 6–7].

Петро Корсаков, який був цензором «Кобзаря», поділився на сторінках часопису «Маяк» (1840, ч. IV) такими оцінками:



«... драгоценная для литературы отечественной и вновь изданная книжка малороссийских стихотворений, под скромным именем «Кобзаря». Они написаны совершенно в национальном духе: полны чувства, неподдельной грации и простоты. [...] Эти стихотворения принесли бы честь любому имени во всякой литературе» [53, с. 9–10].

Подібних висловлювань про першу збірку Шевченка, у яких відчувається не так аналітика, як, сказати б, емоційно-естетична реакція на Шевченкову поезію, можна навести чимало. І якщо відзначити, що вони йшли від людей, для яких українська мова була чужою і які Україну сприймали як таку собі «русскую Италию», то треба прийти до висновку, що, незважаючи на чисельні поради перейти на російську мову («...советовали бы ему рассказать свои прекрасные ощущения по-русски: тогда бы, как называет он стихи свои, были бы роскошнее, душистые, а главное – прочнее» [53, с. 7] – Фаддей Булгарин), поетичний дебют українського поета в Петербурзі був по-справжньому тріумфальний. І він найкрасномовнішим чином засвідчує, що перформативність художнього слова, його, сказати б, пробивна сила багато в чому залежить від здатності викликати естетичні переживання, тобто переживання Краси.

Зараз, не включаючись у процес пізнання таємниць художності поезій Шевченка (він, по суті, є безконечним), зосередимося лише на деяких її особливостях, осягнення яких здатне наблизити до розуміння перформативних спроможностей «Кобзаря».

«В Україну ідіть, діти! В нашу Україну...» – ці слова з поезії «Думи мої, думи мої...», якою відкривався «Кобзар» чітко вказують, кому 26-річний поет адресував свою збірку. І ця визначеність свідчить не лише про геніальну проникливість поета, його обраність (йдеться про питання, яке вже не раз обговорювалося і при цьому, вочевидь, назавжди залишиться не до кінця пізнаним), а й про його абсолютну концентрованість на **служінні Батьківщині** – до цього аж надто банального висловлювання важко підібрати адекватного замітника. Саме в цій концентрації криється один з головних секретів впливовості поетичної творчості Шевченка. Така



концентрованість виконує для всієї творчості функцію системотворчого чинника, тобто організовує її на досягнення певної мети. І якщо з позицій такого розуміння цієї мети підійти до всієї творчості поета, то треба зазначити, що її реалізація відбувалася як творчий процес, у якого була своя еволюція, своя історія з певними етапами розвитку, у якій були кульмінаційні, навіть переломні моменти, найбільш виразний з яких відбувся як могутній творчий спалах восени 1845 року («Переяславська осінь»).

Зрозуміло, що поняття «служіння Батьківщині» є вельми загальним. Але вже аналіз «петербурзького» періоду творчості дає змогу конкретизувати його, наповнити певним змістом, який у наступному набуде стрімкої трансформації. І перше проявлення такої конкретизації полягало в намаганні пробудити історичну пам'ять народу. Звідси й низка історичних творів («Тарасова ніч», «Іван Підкова», «Гайдамаки», «Гамалія»), які творилися з метою не тільки створити у свідомості українців образні уявлення про їхнє історичне минуле, а й надати тим уявленням виховного потенціалу. Якщо власне в цьому аспекті проаналізувати ці твори, то легко можна прийти до висновку, що їхня перформативність полягає в прагненні **виховувати історією**. Усі історичні персонажі цих творів є героями-переможцями, вони хоробро та уміло захищають від ворогів свій народ. Вони красиві своєю мужністю і силою – згадаймо ж, лишень, ту картинну візію запорізького війська, що постає в уяві ліричного героя «Гайдамаків».

Значно пізніше, на противагу сказаному, що «українську історію не можна читати без валідолу», багато разів, немов мантра, висловлювалася думка про необхідність виховувати народ на позитивних та героїчних прикладах. Молодий Шевченко, керуючись геніальною інтуїцією, зрозумів це на самому початку свого творчого шляху. Більше того, поезії «На вічну пам'ять Котляревському», «До Основ'яненка», які за словами Юрія Шевельова є «критикою поетичним словом», фактично сформульована для тогочасного та й усього майбутнього українського письменства концепція необхідності





служіння своєму народу. Разом із «Перебендею» ці твори складають поетичний триптих з глибокими підтекстовими смислами, які стосуються як природи літературної творчості, так і її націотворчої функції. І концепція виховання історією, так само як і концепція літератури як націотворчого чинника, певною мірою конкретизують категорію служіння народу.

Та, незважаючи на те, що поезії названого триптиху вже набули глибоких інтерпретацій (стаття Івана Франка про «Перебендю» та вже згадувана стаття Юрія Шевельова), все ж вони наділені ознаками **невичерпальності**, що само по собі засвідчує глибокий і ще далеко не усвідомлений **інтелектуалізм** молодого Шевченка. Та й в інших поезіях, що видаються більш доступними для розуміння, і такими, що немовби позбавлені підтекстової глибини, все ж відчутна його проникливість у суть речей та явищ. Скажімо, не може не дивувати знання поетом, який у 15-річному віці покинув Україну, звичаїв, обрядів та міфології свого народу, яку він з такою глибиною і точністю проявив у баладах «Причинна», «Тополя», «Утоплена».

Виникає питання: яким чином інтелектуалізм літературного твору визначає ступінь його перформативності? Відповідь на нього треба шукати в психології художнього сприймання, яка стверджує, що один із важливих чинників привабливості художнього тексту полягає в його здатності дарувати читачеві нові для нього смисли. Момент відкриття нового смислу супроводжується появою естетичної емоції. Саме тому «заряджений» інтелектуалізмом художній текст наділений художнім потенціалом довготривалого впливу.

Поки що йдеться про **приховані**, у певному розумінні цього слова, чинники впливовості Шевченкових поетичних текстів. Звертаємо увагу на них саме тому, що вони аж надто рідко стають предметом пильної наукової уваги. Проте, якщо говорити про поетику Шевченка, тобто про систему засобів вираження художніх смислів, які, водночас, і є засобами донесення цих смислів до свідомості читачів, то ми входимо у наукову сферу, де, на перший погляд, уже напрацьований величезний науковий дискурс і який, не зважаючи на свою



огромність, все ж не здатний дати відповідь на головне для нас питання: **як, яким чином** Шевченкове слово здійснювало націоформуючий вплив?

У пошуках відповіді на ці питання маємо взяти до уваги одну умову, яка, фактично, визначає впливовість поетичного слова на народну свідомість – воно, це слово, має бути для народу не тільки упізнаваним, зрозумілим, а й близьким йому, рідним, своїм. І тут не можна обійтися тільки констатацією, що Шевченкове слово було українським. Ні, Шевченко був не просто творцем української літературної мови, він відкрив для всіх приховану в ній красу, ту, яку, наприклад, відкрив для себе поляк Едмунд Хоецький, подорожуючи через Україну до Криму. Про це він написав в одному з паризьких видань у 1848 році: «Це край степів та безкраїх рівнин, вкритих родючими пасовиськами, і його населення – найпоетичніше з-поміж усіх слов'янських племен. Мова його ніжна і мелодійна...» [53, с. 653].

Якщо переглянути епістолярій Шевченка і наявні в мемуарній літературі спроби передати його «живу» розмовну мову, то звертає на себе увагу буквально віртуозне вживання ним фразеологізмів, приказок, прислів'їв. Іван Франко характеризував поетичну мову Шевченка як таку, що ввібрала в себе «сік українських пісень народних» [59, с. 305], тобто ввібрала в себе віками формовану красу висловлювання. І зрозуміло, що ця краса, цей «сік українських пісень» був для українського реципієнта не лише легко упізнаваним, а своїм, рідним, і саме тому й естетично привабливим. А естетична притягальність слова є чи не найголовнішою рушійною силою його впливовості.

Окреме питання стосується «техне» молодого Шевченка, тобто його **поетики**. Одна з прихованих особливостей Шевченкового мистецтва слова, на яку дослідники не звертали увагу, полягала в тому, що свої поетичні тексти він творив, тонко враховуючи ментальні, психологічні особливості «аудиторії», якій вони були адресовані. Відомо, що для сучасної риторики та різного роду PR-технологій врахування ментальних, психологічних, гендерних, професійних



особливостей «аудиторій», є першою й основною вимогою, точно й уміле дотримання якої визначає впливовість слова – його перформативність. Найбільш виразно ця особливість проявлена в «Катерині». У поезії «Думи мої, думи мої...», яка відкривала «Кобзар» 1840 року, поет висловив надію, що там, в Україні,

*Може, найдеться дівоче  
Серце, карі очі,  
Що заплачуть на сі думи...  
Я більше не хочу,  
Одну сльозу з очей карих –  
І пан над панами! [62, с. 124].*

Уся виражальна система «Катерини» засвідчує, що поет і справді був зорієнтований на дівочу аудиторію – тут і спеціально підібрана «маска автора», у якій 24-річний поет мав вигляд як людина старша, умудрена життєвим досвідом і тому наділена правом повчати «чорнобрових», і сюжетні прийоми, різного роду театралізовані, чудово виписані у візуальному плані епізоди, що здатні були викликати і, звичайно ж, викликали далеко не одну сльозу в розчулених українок. Для молодого поета це був спосіб «завоювати аудиторію», пробитися власне українським словом до свідомості своїх земляків. І треба сказати, що, наприклад, поемою «Катерина» це було зроблено настільки успішно, що як засвідчує мемуаристика, українські панянки з вищого, дворянського світу, які розмовляли переважно французькою мовою, почали зацікавлено ставитися до української мови й навіть вивчати її з метою прочитати «Катерину».

Проте якщо в цій поемі адресат був явно визначений, то в інших творах «петербурзького» періоду він був узагальнений – свої месиджі поет посилав усій українській спільноті. Але при цьому, вочевидь, на підсвідомому рівні, керуючись своєю геніальною творчою інтуїцією, він створює образний світ, який пробуджував власне архетипну образну свідомість українців. І в першу чергу це стосується пейзажних візій, сповнених знакових образів та деталей, – усе, що створював молодий Шевченко, було позначене його талантом і вже набутиим у



стінах Академії художеств досвідом живописця. Ось цей явно мистецько-живописний характер створюваних поетом пейзажних візій, пробуджував архетипну свідомість українця і був одним із чинників впливовості його слова.

Отже, «петербурзький» період творчості Шевченка засвідчив такі основні чинники перформативності поетичного слова Шевченка: 1) краса його українськості, яка ввібрала в себе «сік українських пісень народних»; 2) геніальна простота, за якою глибинні інтелектуальні смисли, орієнтовані на ментально-психологічні та гендерні особливості свого читача; 3) здатність пробуджувати у свого читача архетипні образні уявлення.

У певному розумінні йдеться про базові особливості Шевченкового слова, на яких ґрунтується його перформативний потенціал, здатний розбудити «приспану» національну свідомість українського народу.

У подальшому, після першої поїздки в Україну (травень 1843 р. – лютий 1844 р.) потенціал впливовості поезії Шевченка почав інтенсивно трансформуватися. Ні, щойно зазначені чинники, що зумовлювали величезну привабливість для українського читача Шевченкового слова залишилися. Проте в суто змістовому плані поезія Шевченка зазнала кардинальних змін.

Сутність цього зламу з вичерпною повнотою роз'яснена самим Шевченком у поезії «Чигрине, Чигрине...», що була написана зразу ж після того, як поет залишив Україну. Поет, перебуваючи на своїй землі, переконався, що *«заснула Вкраїна, Бур'яном укрилась, цвіллю зацвіла, В калюжі, в болоті серце прогноїла І в дупло холодне гадюк напустила, А дітям надію в степу оддала»*. Поет не може змиритися з такою ситуацією національного занепаду, тому й бачить вихід у тому, щоб, за словами Євгена Маланюка, «оживити спаралізовані складники нації, вдихнути історичне життя в завмерлий національний організм» [31, с. 130]. І зробити це можна лише кардинально змінивши його, Шевченкове слово, з «тихого» на гостре, здатного, немов скальпель хірурга, здійснити операцію по заміні крові в національному організмі:



*Не рвіть думи, не паліте,  
Може, верну знову  
Мою правду безталанну,  
Моє тихе слово.  
Може викую я зйого  
До старого плуга  
Новий леміш і чересло  
І в тяжкі упруги...  
Може, зорю переміг той,  
А на перелозі...  
Я посію мої сльози.  
Може, зійдуть і виростуть  
Ножі обоюдні,  
Розпанахають погане  
Гниле серце, трудне.  
І вицідять сукровиту.  
І наллють живої  
Козацької тії крові,  
Чистої святої!!! [62, с. 255]*

У цих словах – точно задумана стратегія і тактика оживлення з допомогою слова «завмерлого» національного організму. І це можна було зробити, здійснивши в ньому з допомогою слова «заміну крові».

Заангажований цією метою, поет повністю позбавиться «внутрішнього цензора». Він стане вільним, розкутим у висловлюванні, хоч і розуміє, передчуває, що за цю внутрішню свободу, за своє «гостре слово» він буде покараний: «... Страшно впасти у кайдани, Умирать в неволі...». Але вибір зроблено – Рубікон перейдено. І один за одним з'являються твори, кожний з яких є буквально вулканічним викидом енергії – «Сон» («У всякого своя доля...»), «Єретик», «Великий льох», «Кавказ», «І мертвим, і живим...». Вони чи не першими у світовій літературі розкривали страшну сутність Російської імперії («Сон»), демонстрували жорстокість її колонізаторської політики («Кавказ»), давали українцям змогу відчувати себе повноправною частиною слов'янського світу («Єретик»), змушували задумуватися над своєю історичною долею



(«Великий льох»). А «Послання...» («І мертвим, і живим...») – це взагалі системно продуманий моральний кодекс українця, роз'яснення того, як йому жити, яким йому бути, чого йому прагнути...

Усвідомлене прагнення змінити поетичним словом «національний код» свого народу, вивести його свідомість зі стану майже летаргійної приспаності, викликати в нього бажання жити у своїй державі – усе це втілювалося в низку творів, які ввійшли в рукописну збірку «Три літа» (1843–1845). Провідні художні смисли цих творів склали художньо-змістовий комплекс, який з повним правом можна іменувати **українською національною ідеєю**. А це означає, що Шевченкове поетичне слово почало програмувати свідомість українського народу на формування себе як нації, здатної до самостійного життя, тобто здатної побудувати свою державу, свою «хату», у якій «своя й правда, і сила, і воля». Йдеться про новий рівень впливовості поетичного слова – новий, значно вищий ступінь його перформативності, коли це слово не тільки відроджує змертвілий національний організм, а й спрямовує його життєдіяльність на шлях формування модерної нації.

Головні постулати Шевченкової національної ідеї ґрунтуються на системній природі художнього осмислення поетом ключових проблем української нації. Для прикладу пошлемося на широко і глибоко виявлену в творчості поета проблему національної зради, яку інакше можна трактувати як тему малоросійства. Вона започаткована була ще у вступі до «Гайдамаків», де ліричний герой поеми активно полемізує з чисельними рецензентами «Кобзаря» (1840), які вмовляли і не вмовили молодого поета перейти на російську мову. Далі – вбивчо-іронічна характеристика в поемі «Сон» («У всякого своя доля...») «землячка із циновими гудзиками». Ще далі – образи перевертнів, що «помагають москалеві господарювати та з матері полатану сорочку здимати» («Розрита могила»). І так – довга низка творів («Послання...», «Холодний Яр», «Три літа» та ін.), у яких тема національного зрадництва розкрита з вражаючою повнотою. Поет показує витoki цього явища в історичній перспективі, аналізує його як соціальне зло, як



вияв темних сил народу. Проблема національного зрадництва або ж малоросійства є визначальною складовою Шевченкової національної ідеї – складовою, так би мовити, її мінусової, критичної частини.

Інша вагома складова національної ідеї – проблема провідної верстви народу, її духовних лідерів, або ж, як прийнято зараз говорити, **проблема еліти**. Послання «І мертвим, і живим, і ненародженим...» повністю їй присвячене. Сучасна інтерпретація твору, тобто переклад художньо-образної інформації на мову логізовану, понятійну, вражає своєю актуальністю. Тут перед нами постають недоліки нашої національної «еліти», але постають у такому конструктивному світлі, що отримуєш дуже виразне розуміння того, якою ж зрештою **повинна бути** наша провідна верства. Нагадаймо бодай кілька образно-сміслових формул із цього твору – усі вони сповнені нової злободенності: «Кайданами міняються, Правдою торгують», «Нема на світі України, Немає іншого Дніпра», «Якби ви вчились, так як треба, То й мудрість би була своя», «Раби, подножки, грязь Москви, Варшавське сміття – ваші пани».

Геніальна інтелектуальна проникливість Шевченка виводила його на художнє засвоєння ключових опорних моментів національної ідеї, а таке ж геніальне відчуття рідного слова зумовило вираження цих ідей у максимально дохідливій формі, яка, до того ж, часто набувала афористичності.

Перформативність Шевченкового слова посилювалася його наказовістю. У «Посланії...», наприклад, він по-доброму намагається усовістити тогочасну еліту, умовити її на добрі справи заради свого народу, але поряд з цим звучать і прямі накази, висловлені в доволі нецеремонній формі:

*Схаменіться, недолуди,  
Діти юродиві!  
Подивіться на рай тихий,  
На свою країну,  
Полюбіте щирим серцем  
Велику руїну... [62, с. 349].*



І взагалі, власне наказово-вимагальні інтонації домінували в «Посланії...». Якщо в поемі «Катерина» молодий поет повчав українських дівчат зрозумілою для них мовою, перевтілившись з цією метою, як про це вже йшлося, в такого собі старшого, умудреного життєвим досвідом чоловіка, то, перейшовши Рубікон, вирішивши творити поезію дієву у розбудженні національної свідомості, він фактично переорієнтувався на іншу читацьку аудиторію – на ту, яка вже була національною елітою (потенційні члени Кирило-Мефодіївського братства), чи в перспективі могла нею стати. Окремі поезії циклу «В казематі» («Мені однаково, чи буду...», «Не кидай матері», – казали...» та ін.) засвідчували глибоку переконаність поета в особливій та незамінній ролі національної еліти як рушійної сили у формуванні нації [25, с. 88–101]. Звідси – і «нова мова» Т. Шевченка, позначена інтелектуалізмом вищого рівня, який уже був недосяжний для простого народу, проте напружував грамотну верству українського населення, змінюючи її світорозуміння, найактивнішим чином сприяючи складному процесу національної самоідентифікації та національного самовизначення. Стаття Б. Грінченка «Шевченків «Кобзар» на селі» (1906), яка, до речі, є першим і вельми якісним дослідженням із соціології рецепції поезій Тараса Шевченка, переконливо показано, що українські селяни другої половини ХІХ століття зацікавлено сприймали лише ті твори поета, художній світ яких був їм близьким та зрозумілим («Катерина», романтичні балади). Інші ж твори, які потребували історичних, культурологічних знань, сприймалися ними поверхово чи ж взагалі були незрозумілими.

Тож виходить, що орієнтація поета на елітного українського читача була надзвичайно важливим стратегічним чинником посилення націотворчої перформативності його слова.

Окрема тема – спротив впливовості Шевченкового слова, що породжувався різними причинами і здійснювався різними, часто вишуканими своєю винахідливістю методами. Першим





цю тему висвітлив з характерною для нього точністю і глибиною Євген Маланюк у низці шевченкознавчих есеїв. Методи царської Росії відомі – заборона. Партійні ідеологи СРСР не могли вдатися до повної заборони як звичного для себе засобу, який вони застосовували стосовно багатьох письменників – Шевченко надто великий і надто добре знаний у народі. Залишався один шлях – фальсифікувати його творчість, тобто подавати його зовсім не таким, яким він був насправді. Для здійснення цього задуму залучалися доволі фахові науковці. Усі, хто добивався в цій несправедній справі успіху, особливо заохочувалися. Комуністичні ідеологи досить уміло використовували поезію Шевченка в ствердженні в масовій свідомості своїх фальшивих ідеологем. Для прикладу: Шевченковим «Заповітом» виправдовували жовтневий переворот і братовбивчу громадянську війну («... понесе з України в синєє море Кров ворожу»), із поета робили прихильника «союзу братніх народів» («І мене в сім'ї великій, В сім'ї вольній, новій...») та войовничого атеїста («Я не знаю Бога»). З огляду на величезний авторитет Шевченкового слова в народі, вони стали одним з інструментів масового «кодування» суспільства на певні радянські ідеологеми.

Якщо в радянські часи дивовижна за змістовою ємністю формула Шевченка «В своїй хаті своя правда, І сила, і воля» розумілася як обґрунтований заклик до боротьби за незалежність, то з постанням України як незалежної держави виявилось, що ці слова не тільки не втратили, а й набули ще складнішого, більш злободенного смислу. Виявилось, що становлення України як незалежної європейської держави, у якій є «своя й правда, і сила, і воля», є справою дуже складною через багато різних чинників – тут і відсутність досвіду і традицій державотворення, і глибоко вкорінена ментальність малоросійства, і недостатня професійність національно спрямованої політичної еліти, й агресивність північного сусіда, який ніяк не хоче відпустити зі своїх «братніх» обіймів колишню республіку, вдаючись до інформаційно-«гібридної» війни.



У таких умовах в Україні склалася кланово-олігархічна політична система, природа якої суперечить основним постулатам Шевченкової національної ідеї. Саме тому теперішня українська влада й Шевченко перебувають у мовчазних, невидимих, дещо замаскованих та все ж реально існуючих антагоністичних стосунках.

Кожна влада знаходиться під допитливим Шевченковим поглядом. Він безпомилково її оцінює. І все, що оцінене ним негативно, все, що антагоністичне до нього, – усе це приречене на безславне зникнення. Це не містика, це – реальність, яка має своє пояснення. У цьому – ще один прояв перформативності Шевченкового слова, що здатне немов світлом прожектора висвітлювати як добро, так і зло в сучасному житті. Скажімо, такі його рядки, як:

*Доборолась Україна  
До самого краю.  
Гірше ляха свої діти  
Її розпинають ... [62, с. 352],*

породжуючи близькі асоціації з діями багатьох чиновників низьких, середніх, високих і найвищих рангів, пояснюють, увиразнюють і, водночас, засуджують сутність явища, який є гальмом у розвитку суспільства. І в такому **прояві сутнісного**, що здійснюється Шевченковим словом, і криється один з найголовніших секретів сьогоденної перформативності Шевченкового слова. Художні смисли, що виражаються ним, є вічно актуальними. При цьому **актуальність сьогодення** часом буває і злободеннішою за **актуальність вчорашню**.

Євген Маланюк неодноразово наголошував, що Шевченкове слово актуалізувало свій вплив у час визвольних змагань 1917–1920 рр. З того часу стає помітною закономірність: кожний, навіть найменший спалах національного чуття викликає підвищений інтерес до поезії Шевченка. Тема «Тарас Шевченко на майдані» є настільки широкою і різноманітною у своїх проявах, що потребує окремого дослідження. Вона ж красномовно підтверджує ту незаперечну істину, що поезія Шевченка була і залишається



могутнім і незамінним рушієм процесу становлення модерної української нації.

### **3.2. Художнє осягнення психології в поезії Тараса Шевченка**

Творчість геніальних митців, зокрема поезія Тараса Шевченка, – синергетична система, яка постійно продукує нові художні смисли, що під впливом суспільно-історичних й особистісних чинників актуалізуються в національному й загальнолюдському вимірах.

Розглянемо хрестоматійні поезії «Мені тринадцятий минало...», «Сон» («На панщині пшеницю жала...») через призму відкриттів митця, здатного проникнути в глибинні сфери свідомості різних за своєю психологією індивідів – дитини і жінки. Такий підхід дасть можливість висвітлити геніальність Шевченка-психолога, а також переглянути інтерпретаційні стереотипи.

**3.2.1. Поезія «Мені тринадцятий минало...»: психологія дитини-підлітка.** Не претендуючи на відкриття абсолютної істини, пропонуємо інтерпретацію відомої поезії, яка ґрунтується на застосуванні надбань вікової психології.

Твір «Мені тринадцятий минало...» цікавий органічним взаємозв'язком соціального й психологічного аспектів, які виразняють один одного, взаємодоповнюють на змістовому та формальному рівнях. Вікова дитяча психологія презентована дуже яскраво: автор відтворює стан і настрій ліричного героя, його світовідчуття, світосприйняття, динаміку формування світогляду, специфіку мислення індивіда, який перебуває на межі дитинства й підліткового віку, складне синкретичне поєднання емоцій- й рацій-, спроби самопізнання, самоаналізу. Причому всі перелічені складові свідомості ліричного героя перебувають у складній взаємодії, презентують майже повноформатну художню модель людської свідомості (бракує хіба що імпульсів підсвідомого, хоча, на думку Ю. Барабаша



[3], якщо уважно придивитися до тексту, можна говорити й про них).

Форма викладу – спогад уже дорослої людини, яка водночас прагне оживити в пам'яті картини минулого й пояснити собі парадоксальну неузгодженість об'єктивної реальності (статус сироти, робота на пана, злиденність існування) і суб'єктивного відчуття первісної гармонії зі світом, із природою, блаженство духовного єднання з Богом. Віддаленість у часі згадуваних подій пригасила чорні фарби, мабуть, саме тому сюжет спогаду завершується оптимістичним пасторальним фіналом. Тим більше вражає сповідь про болісні прозріння маленької самотньої людини, що так і не змогли притлумитися під впливом подальших життєвих випробувань.

Таким чином, автор не схибив ще й у художньому відображенні феномена людської пам'яті, яка, очевидно, для психологічного самозахисту стирає негатив минулого, лукаво гіпертрофуючи позитивні моменти. Сюжет спогаду й композиція поезії мають форму параболи: радісний, умиротворений настрій змінюється на кардинально протилежний – переживання образи, розпач, а потім відбувається повернення до первинного, але оновленого під впливом попередніх духовних метаморфоз, збагаченого новими переживаннями піднесеного настрою. Такий алгоритм розвитку внутрішнього сюжету відображає змінність дитячого настрою. Знаходить своє підтвердження висновок І. Франка про ефективне застосування поетом «одного із наймогутніших способів поетичного малювання – контрасту» [58, с. 66–67]. Слушною видається думка Я. Орлюка про те, що контраст має важливе концептуальне значення у творчості Шевченка: «Одним із домінантних концептуальних постулатів „Шевченкової моделі відображення” є принцип змістового (у графічних та художніх творах) і візуально-сенсорного (в графічних і малярських творах) різкого контрасту» [39, с. 3].

У завершальній частині «Мені тринадцятий минало...» – автокоментарі дорослої людини – звучить розчарування, песимізм із нотками ностальгії. Таким чином, фінал твору контрастує з пасторальною розв'язкою спогаду, вибудовуючи



параболу, ілюструючи висновок Т. Мейзерської про «параболічну організацію мислення» Тараса Шевченка [35, с. 72].

Автор лишає в підтексті ключові моменти, що мотивують розвиток сюжету (чи не впізнається «принцип айсберга», «запатентований» у літературознавстві, за Е. Хемінгуеем та Дж. Селіджером?). Поет не називає причин, а лише фіксує перебіг настрою дитини, зумовлений змінами в її світосприйнятті. Не з'ясовано, а тільки ескізно, як варіанти, означено причини блаженства ліричного героя – «мені так любо, любо стало, / Неначе в бога...» [63, с. 36]. На думку Г. Ключека, джерело «блаженної радості існування» [23, с. 204] – «виняткова вразливість», властива всім обдарованим людям [23, с. 206]. Виникає питання, чому тоді ліричний герой осягає саме цей момент як особливий у своєму бутті, такий, що принципово відмінний від інших? Що все-таки було імпульсом дитячого враження? Науковець зазначає «йдеться про світлий сонячний стан блаженства, викликаний молитвою, наближенням до Бога» [23, с. 209]. Це, безперечно, так, але, на наш погляд, варто акцентувати молитву як джерело духовної гармонії ліричного героя в психологічному контексті перетворення дитини в підлітка: набування героєм якісно нового, підліткового статусу в плані світовідчуття й світосприйняття, мислення. В інший віковий, а отже, і психологічний період у житті людини була б абсолютна інша психологічна постмолитовна реакція, не спостерігалось б такого глибокого розчарування через відсутність дива, моментальної реакції Бога на молитву.

Два здогади ліричного героя засвідчують несміливу спробу самоаналізу: вектори пошуків мають кардинально протилежні напрями – зовнішній світ – «чи то так сонечко сіяло...» [63, с. 36] (зафіксовано аксіоматичне твердження проектування стану природи на людські почуття та переживання) і внутрішній – «чи так мені чого було...» [63, с. 36]. Можлива причина названа поетом пізніше: «**А я собі у бур'яні / Молюся Богу...** (тут і далі письмівка наша. – О. Б.)» [63, с. 36].



Неусвідомленість героєм молитви як джерела стану гармонії доводять його подальші роздуми про те, «чого маленькому мені / Тойді так приязно молилось, / Чого так весело було?» [63, с. 36]. Очевидно, саме молитва викликала розмаїту гаму позитивних, до кінця не досягнутих дитиною, а тому переданих автором через низку контекстуальних синонімів, емоцій та почуттів «любо», «приязно», «весело». Багата дитяча уява, емоційно-почуттєве начало, яке домінує над мисленням, спричинило повне занурення ліричного героя в молитву – сакральне спілкування з Богом, уявний (читай: ідеальний [36, с. 115]) світ.

Здається, поет випустив найважливіше: сама молитва лишилася за кадром. Але її наявність була б зайвою, адже зміст молитви легко реконструюється через аналіз дитячої реакції після виходу з молитовного стану, повернення в реальність:

***Мов прокинувся, дивлюся:***

*Село почорніло,*

*Боже небо голубее*

*І те помарніло.*

*Поглянув я на ягнята –*

*Не мої ягнята!*

*Обернувся я на хати –*

*Нема в мене хати!*

*Не дав мені бог нічого!.. [63, с. 36].*

Шевченко вихоплює з розмаїття навколишніх реалій низку найважливіших для хлопчика – село, небо, ягнята, хати. Зміни, що відбуваються в дитячій душі, відтворюються традиційно – через проектування їх на природу, зовнішній світ, тому неприйнятний, на нашу думку, варіант прочитання цього фрагмента, запропонований Л. Кіліченко: «...чому в пастушка несподівано міняється настрій. Що мав на увазі письменник, пишучи „та недовго сонце гріло, недовго молилось... Запекло, почервоніло і рай запалило”? Якщо дітям пояснити, що це Т. Шевченко так своєрідно намалював захід сонця, надвечір'я („село почорніло”), які нагадують сироті, що



нікуди йому йти, бо немає в нього хати, діти проймуться настроєм хлопчика, глибше відчують вплив поезії» [22, с. 67].

Дитина просила в Господа щастя, що асоціюється у творі зі світлими, «веселими» кольорами. У поезії відображено специфічну, аналогічну міфічній свідомості властивість дитячої психіки – синкретичність, тобто здатність осягати предмет, явище, почуття в різних кодах. Ліричний герой природно, мовою кольору, говорить про бажане, але незвідане почуття щастя: *«Село почорніло, / Боже небо голубее / І те помарніло»* [63, с. 36]. Остаточний крах надій на позитивні зміни фіксується через образ неба, асоціативно пов'язаного з Богом.

Ця вражальна картина, що відтворює різку зміну світосприйняття ліричного героя, контрастує з попередньою, побаченою очима дитини, що, молячись, відчуває гармонію навколишнього світу й долучається до неї: *«Господне небо, і село, / Ягня, здається, веселилось! / І сонце гріло, не пекло!»* [63, с. 36].

Згадаймо, у Шевченка стан гармонії, почуття щастя, ідеал буття виражається через концепти, «сигнальні слова» [27, с. 29] «село», «сім'я», «мати» в поєднанні з епітетом «веселий»: *«А у селах у веселих / і люде веселі»* [63, с. 119]; *«Веселеє колись село...»* [63, с. 203]; *«Гуляв би я понад Дніпром / По веселих селах...»* [63, с. 209]; *«І в сім'ї веселій тихо / Дітей привітають»* [63, с. 121]; *«І досі сниться: вийшла з хати / Веселая, сміючись, мати, / Цілує діда і дитя, / Аж тричі весело цілує»* [63, с. 233]; *«... Веселая присниться мати»* [63, с. 354]; *«Минулися молодії / Веселії літа»* [63, с. 154].

Молитва – апогей злету духу, один із способів людського самопізнання, адже саме в розмові із Всевишнім індивід максимально щирий. Віра в силу Господа провокує до формулювання найзаповітніших, найважливіших бажань, що сприяє формуванню особистісної аксіологічної системи.

Малий пастушок просив у Бога достатку, який у дитячому мисленні мав цілком конкретне вираження – бути господарем, мати ягнят, хату. Ключове місце в реконструкції змісту молитви займає предметний образ хати, що має широке



асоціативне смислове поле: «символ родового коріння», «ознака добробуту, достатку» [48, с. 29], символ «затишку, родинного тепла», «останнього притулку», «оберіг і захист», тобто «основу всього» [48, с. 31] – від помешкання до сім'ї, ознаки повноцінності людського буття, джерела захищеності, любові. За глибокими спостереженнями Т. Свердан, І. Маляр, «в українців спрадавна виробилося ставлення до хати не лише як до матеріального об'єкта, а і як до осередку внутрішнього духовного світу» [48, с. 29]. Ця світоглядна парадигма українського народу була органічно засвоєна митцем, для нього хата, втілюючи всі зазначені вище смисли, символізувала насамперед особисте щастя, що знаходило найбільш повне втілення в сімейному благополуччі, яке позбавляло від самотності:

*«Благо тобі, друже-брате,  
Як є в тебе хата.  
Благо тобі, як у хаті  
Є з ким розмовляти»* [63, с. 206].

Вічна безпритульність Шевченка відлунилася гіркою іронією в поезії «Не додому вночі йдучи...», також написаній на Косаралі:

*«Наступає свято...  
Тяжко його, друже-брате,  
Самому стрічати У пустині...  
І занесе піском, снігом  
Курінь – мою хату»* [63, с. 169].

У поезії «Заворожи мені, волхве...» Тарас Шевченко актуалізує значення образу хати як символу духовності [27, с. 29], розкриває духовну кризу ліричного героя, використовуючи метафоричний відповідник «погоріла пустка» [62, с. 283], «горіла хата» [62, с. 283].

Із розмаїття актуальних для сироти смислів поняття «хата» на перший план у поезії «Мені тринадцятий минало...» виходить спрага любові (за спостереженнями психологів, дитина, яка виросла в умовах дефіциту любові, гостро відчуває так званий емоційно-почуттєвий голод). Але ж відсутність цих важливих умов повноцінного життя була прийнятою й





узвичаєною для сироти. Чому ж раптом саме зараз це викликало таку бурхливу реакцію: *«І хлинули сльози, / Тяжкі сльози!..»* [63, с. 37]?

На думку Г. Ключека, в образі ліричного героя легко прочитуються авторські проєкції, а тому саме через особливості психоструктури обдарованої особистості, «глибоку емоційну збудливість», що провокує «різку зміну емоційних станів» [23, с. 215], можна пояснити поведінку дитини.

Зауважимо, що герой спогаду наближається до підліткового віку, кризового в плані формування аксіологічної ієрархії, світоглядних принципів, установок, ідеалів. Шевченкові вдалося художньо осмислити чи не найскладніший переломний етап становлення особистості – від дитини до підлітка.

Дитинство – єдиний період у людському житті, який дарує людині відчуття абсолютної гармонії зі світом і собою, адже буття осягається емоційно-почуттєво, тобто в гармонійній цілісності, а не раціонально, аналітично способом фрагментації (що дорівнює руйнації) на сфері пізнання. І хоча світ недосконалий, сповнений суперечностей, виникає ілюзія його довершеності. Активізація критичного мислення в підлітковому віці призводить до відкриття дисгармонії буття, гіпертрофованої через підлітковий максималізм. У поезії Шевченка цей процес загострюється ще й під впливом сирітства пастушка. Як результат, болісне розчарування: *«Не дав мені бог нічого!..»*, вулканічний вибух емоцій: *«І хлинули сльози, / Тяжкі сльози!..»* [63, с. 37].

Автор лаконічно відтворює психологічну кульмінацію – момент прозріння ліричного героя: залишки дитячої наївності, віри в диво, яке може здійснити всемогутній Господь, руйнуються дощенту. Дитина, щиро молячись Богу, звіряючи йому найпотаємніше (а з ким ще може поділитися своїм болем сирота?), свято вірить, що буде почута. І після цієї розкоші спілкування, коли бажане набуває статусу реальності завдяки багатій уяві хлопчика, настає гірке розчарування. Дитина повертається в жорстоку дійсність, яка так і не змінилася під магією молитви на гармонійний світ.



Мотив молитви – один із найяскравіше презентований у руслі Шевченкових теософських пошуків [6]. Через аналіз цього мотиву можна простежити еволюцію авторського світогляду, зокрема осмислення місії митця, покликання людини: від наївної віри, захоплення відчуттям духовного наближення до Бога до розуміння молитви як способу реалізації мистецького завдання – говорити правду в прагненні вияву любові до людей:

*«Витай зо мною і учи,  
Учи неложними устами  
Сказати правду!  
Поможи Молитву діяти до краю...»* [63, с. 261];  
*«І хочеться сповідатись,  
Серце розповити,  
І хочеться... Боже милий!  
Як хочеться жити,  
І любити твою правду,  
І весь світ обняти!»* [63, с. 206];  
*«Може, ще раз прокинуться  
Мої думи-діти.  
Може, ще раз помолюся,  
З дітками заплачу.  
Може, ще раз сонце правди  
Хоч крізь сон побачу...»* [62, с. 283].

Розв'язка сюжету, багатого на психологічні колізії, зміни стану, нюанси настрою ліричного героя, має оптимістичне звучання: Бог явив свою силу й всеохопну любов, виконавши дитячу просьбу. Хлопчик відчув увагу й любов, якої він так прагнув: дівчина *«... прийшла, привітала, / Утирала мої сльози / І поцілувала...»* [63, с. 37]. Цей вияв милосердя рідкісний, а тому особливо цінний у житті сироти, сприймається ним як справжнє диво здійснення мрії, озвученої в молитві. Цікаво, що ілюзія реалізації саме цього дитячого бажання компенсує інші. Таким чином вимальовується ціннісна ієрархія ліричного героя, на вершині якої міститься не матеріальне, а духовне – любов, що актуалізує божественне начало, добротворчий людський



потенціал. Через любов до світу особистість наближається до Бога, розширюючи межі свого Я, гармонізуючи власне буття: «...**Неначе все на світі стало / моє... лани, гаї, сади!...**» [63, с. 37].

Автокоментар дорослої людини: «**Бридня!..**» [63, с. 37] перекреслює ілюзорну пасторальну картинку спогаду подальшим життєвим досвідом. Але водночас у дорослому чоловіку під впливом спогаду ностальгійно озивається дитина, адже, за словами американської письменниці Урсули Ле Гуїн: «Зрілість – не виростання, а ріст, дорослий – це не мертва дитина, а дитина, яка вижила» [Цитую за: 42, с. 21–22]. У фінальній частині твору звучить пронизлива туга за відчуттям первозданної гармонії, наївним дитячим оптимізмом, коли взаємини людини зі світом мисляться як рай – ідеал гармонійного буття, що визначає позитивну життєву стратегію людини:

***«а й досі, як згадаю,  
То серце плаче та болить,  
Чому господь не дав дожити  
Малого віку у тім раю.  
Умер би, орючи на ниві,  
Нічого б на світі не знав.  
Не був би в світі юродивим,  
Людей і бога не прокляв!»*** [63, с. 37].

У поезії «Мені тринадцятий минало...» важливу функціональну роль відіграє багатогранний образ сонця. Це не лише чутливий індикатор спроектованих на природу дитячих переживань, а ще й образний еквівалент, солярний символ Бога, що метафорично виражає його світлоносну сутність, буквализує, унаочнює його життєдайність. Коли ліричний герой переживає радість єднання з Богом під час молитви, «**сонечко сіяло**», «**сонце гріло, не пекло**», «**молилось**» [63, с. 37]. Подальші метаморфози сонця сприймаються як гнів Господа, який дитина навіть не намагається витлумачити, мотивувати, інтуїтивно усвідомлюючи трансцендентність вищої сили: «**Запекло, почервоніло / І рай запалило**» [63, с. 36]. Відновлення



втраченої душевної рівноваги, що відбулося завдяки вияву Божої благодаті, знову розкривається через образ сонця: «Неначе сонце засіяло...» [63, с. 36].

У поезії «Мені тринадцятий минало...» Тарас Шевченко безпомилково, надзвичайно тонко відтворив психологію дитини, яка вступає в доросле життя. Черговий раз переконаємося в універсальності як одній із ключових характеристик генія, що доводить його безпомилкове інтуїтивне відтворення найтонших психологічних нюансів у найскладніший період формування особистості.

**3.2.2. Поезія «Сон» («На панщині пшеницю жала...»): психологія жінки-матері.** Поезія «Сон» («На панщині пшеницю жала...») – зразок хрестоматійних Шевченкових творів, що за радянських часів постраждали від ідеологічно-соціальних трактувань, а тому потребують естетичної реабілітації.

Науковці осягали різні аспекти цього вірша: найчастіше зосереджувалися на ідейно-змістових домінантах, функціях художніх засобів і прийомів (переважно, контрасту), рідше, – жанровій формі.

Л. Попович, у контексті дослідження Шевченкових ремінісценцій у повістях Довженка, говорить про «Сон» як утопію [46], у такий спосіб демонструючи традиційне, на наш погляд, хибне розуміння змісту твору. У цьому ж руслі розглядає вірш Г. Неділько у своїй монографії «Тарас Шевченко: життя і творчість», розміщуючи його аналіз у змістовому блоці під красномовною назвою «Мрії про майбутнє» [38].

Аналогічна інтерпретаційна парадигма експлуатується й іншими літературознавцями. Суголосні думки висловлюють В. Смілянська й Н. Чамата: «розмежування реального та майбутнього планів створено контрастом: драматичної (реальності та ідилічної (майбутнє) тональностей, динаміки поведінки героїні та статички її сну» [51, с. 84].

Таким чином дослідники стверджують ідейну зумовленість контрасту «теперішнє-майбутнє»: «малюється жахливе сучасне і



щасливе майбутнє» [38, с. 223], «якщо перша частина твору дана в драматичному забарвленні, то друга – ідилічна» (Г. Неділько) [38, с. 224], наголошуючи на антигуманній природі соціально-історичній детермінованості конфлікту «між природними потребами людини, кріпака і жорстокими умовами праці на панщині» (К. Волинський) [9, с. 47].

Оригінальне прочитання поезії «Сон» («На панщині пшеницю жала...») належить автору новаторської праці «Незбагнений апостол» В. Пахаренку, який вважає, що «вірш... являє собою візію майбутнього найсправедливішого, єдино бажаного для українця суспільного ладу. ...перед нами заповітна мрія жінки-кріпачки – **самої закріпаченої української душі**» [43, с. 196].

Дослідження художньої форми Шевченкового твору ускладнюється ілюзорною прозорістю, автологічністю письма, й, очевидно, через це інтерпретаційна логіка переважної більшості літературознавців не змінюється й під час тлумачення якісно іншої за своєю художньою природою символічної картини сну.

О. Боронь, вивчаючи просторову поетику сну в Шевченкових віршах і поемах, упритул наблизився до декодування сновидних візій, але, на жаль, обмежився констатацією у фрейдівському дусі: «це – сон-омана. Уві сні, коли послаблені механізми контролю свідомості, постає найпотаємніше бажання, адекватне внутрішньому баченню сновидця. Тим більшої художньої переконливості набуває цей сон, що розбивається об жорстоку дійсність» [8, с. 6].

Серед шевченкознавчих студій ґрунтовністю вирізняється стаття Ю. Барабаша [3], де досягається художнє втілення феномену любові в розмаїтті виявів, у тому числі любов батьків до дітей, що реалізується, переважно, як мотив материнської любові.

Розвідка В. Бородіна [8] містить скурпульозні спостереження над формуванням текстів Шевченкових поезій, ґрунтується на переконливій аргументації різномасштабних текстуальних змін як пошуку оптимальної форми втілення авторського задуму.



Гендерний підхід, застосований Ю. Гончар [10], відкриває нові психологічні виміри творчості українського класика.

Спробуємо витлумачити художні смисли поезії «Сон» («На панщині пшеницю жала...») зокрема через декодування сновидної символіки й у такий спосіб додати штрихи до комплексу рис художнього стилю письменника.

Серед іманентних ознак художнього мислення митця В. Пахаренко називає амбівалентність [43, с. 70] й символобачення [43, с. 78], які, на нашу думку, яскраво виявляються й в аналізованому творі.

Художній образ може генерувати зазвичай синонімічні смисли, які в множині варіантів увиразнюють його сутність, актуалізуючи певні значення.

Найбільш складна природа амбівалентного образу, адже гармонійно поєднати протилежні за своєю семантикою, почуттєвою наснаженістю, емоційним забарвленням виміри під силу лише воістину геніальному митцю.

Зразок такого художнього феномену – образ сну в поезії Т. Шевченка «На панщині пшеницю жала...», що свідчить про глибинне осягнення автором психології матері.

У художньому світі Шевченка щастя як вияв найвищої гармонії представлено через матір і дитя, зазвичай, сина.

*«У нашім раї на землі  
Нічого кращого немає,  
Як тая мати молодая  
З своїм дитяточком малим»* [63, с. 193].

*«І на оновленій землі  
врага не буде, супостата,  
А буде син, і буде мати,  
і будуть люде на землі...»* [63, с. 353].

Одне з можливих пояснень художнього авторського рішення – багатовимірність цього образного тандему, який потенційно багатий на продукування, окрім побутових, ще й філософських, психологічних смислів.

Такий образ щастя – філософська модель, що має виразне українське підґрунтя: жіночий тип української ментальності



зумовив ідейну значущість материнства в питома національному художньому світі Шевченка. Образ матері з сином – лаконічна поетична формула невмирущості народу, незнищенності людини (апріорі, українця) представлена й у поезії «Сон», адже, за спостереженням Ю. Барабаша, «мотив матері в Шевченковій поезії переростає в мотив України-матері» [1, с. 16] (Ця парадигма була творчо засвоєна і збагачена шістдесятниками. – О.Б.).

Цікаво, що образ батька практично ніколи не виписується поетом з подібними конотаціями. Більше того, за спостереженням Ю. Гончар, «батько родини в Т. Шевченка, з одного боку, може бути не біологічним і виховувати чужу дитину як рідну («Сліпий»), а з другого, – заперечувати свою батьківську роль через відмову від дорослої дитини, як у «Катерині»...; невизнання її від народження, наприклад, численними біологічними батьками майбутніх байстрюків; гвалтування батьком власної біологічної дочки («Княжна», «Відьма»))» [10, с. 13].

Здається, що така художня іпостась щастя – мати із сином містить у собі латентну суперечність: син – у перспективі батько, відповідно, образ потенційно насажений усіма негативними в контексті Шевченкової творчості конотаціями. Але образ щастя – це ідеал людського буття, тобто він позбавлений перспектив розвитку, тому подібні смисли блокуються його художньою онтологією.

Зображаючи задрімалу матір із немовлям поет застосовує, за словами І. Терехової, «... так званий ефект „завмирання“, його герої немовби стають застиглими, неживими, їх краса розкривається через монументальну статичність і водночас грацію» [56, с. 16].

Фіксація картини, скомпонованої за законами живопису: «...над сином сидя, задрімала» [63, с. 279], – результат впливу малярського обдарування митця, що фокусує читацьку увагу на концептуальному моменті – сні матері і водночас надає особливої ваги, «монументалізує» ідею ключову в контексті Шевченкової творчості.



Цікаві спостереження над формуванням тексту твору робить В. Бородин, досліджуючи різні стадії цього процесу, починаючи від виникнення авторського задуму: «Первісний текст поезії «Сон» («На панщині пшеницю жала»), записаний на звороті одного з офортів, подарованого Ф. І. Черненкові, починався рядками:

*На панщині пшеницю жала,  
Втомилася; не спочивать  
Пішла собі, пошкандибала  
Маленького нагодувать.*

Тимчасова ритмічна вставка – займенник **собі** – проіснувала тут дуже недовго. Поет одразу ж виправив ці рядки. Позбавлене семантичного значення слово **собі** він замінив виразною предметною деталлю («Пішла в снопи»), яка надала змальованій картині конкретності, зробила її більш зримою й художньо завершеною. Того ж дня 13 липня 1858 року в новій редакції ці рядки поет записав до свого «Щоденника» [7, с. 13–14].

Як відомо, остаточний варіант, представлений у виданнях має відмінності й від щоденникового: «...Івана-сина годувать».

Не заперечуючи ці переконливі міркування, текстуальні зміни можна також, на нашу думку, пояснити авторським прагненням (свідомим? підсвідомим?) установити асоціативний зв'язок між реальним та уявним (сновидним) планом через експлуатацію деталей одного семантичного ряду. Таким чином зроблена поетом заміна: «*собі*» – «*в снопи*» сприяє вибудовуванню асоціативного містка до картини сну, де «...свою-таки *пшеницю жнуть*» [63, с. 279], – здійснюється ненав'язлива мотивація змісту сновидіння.

Дії матері «*розповила, нагодувала, / попестила...*» [63, с. 279], спрямовані на створення, хай і мінімального ситуаційного комфорту для немовляти (задоволення його і жіночих фізичних і духовних потреб), – додаткові імпульси реального світу, що в комплексі з попереднім продукують відповідний пафос сновидіння – умиротворення, спокій, радість, короткочасне відчуття благодаті.





Поет зумів відобразити найтонші психологічні нюанси, найінтимніші переживання матері. Осягаючи гендерні ідентифікації в поезії Шевченка, Ю. Гончар наголошує, що «ліричний розповідач через своє переживання, емпатію співвідноситься з фемінним («За сонцем хмаронька пливе», «Сон» («На панщині пшеницю жала»))» [10, с. 11–12], а Ю. Барабаш акцентує увагу на силі авторського співпереживання: «... сприймання дівочих і жіночих нещасть, мук і кривд, що ним перейнята Шевченкова поезія, є не просто співчутливим, воно **болісно, трепетно** співчутливе» [3, с. 11].

З одного боку, сон – втілення природних жіночих мрій про щасливе майбутнє своєї дитини, уявна реалізація енергетично потужних материнських бажань. З іншого боку, сон – вияв фатальної прозорливості жінки, інтуїтивного передчуття драматичної долі сина, а відтак – і її самої.

Парадоксально, але таке, здавалося б, нелогічне поєднання антонімічних художніх смислів у межах одного образу відтворює складну динамічну картину психологічних порухів жіночої душі. Перший оптимістичний вимір – результат дії надзвичайно потужної материнської любові, яка здатна подолати раціональний бар'єр і продукувати алогічну, зважаючи на ескізно окреслене історико-суспільне тло: «*На панщині...*» [63, с. 279], ідилічну візію – праця вільної людини, щасливого сім'янина на своїй землі:

*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;  
Та на своїм веселім полі  
Свою таки пшеницю жнуть,  
А діточки обід несуть* [63, с. 279].

У контексті поезії ця іпостась образу сну набуває статусу ідеалу, що підкріплюється епітетом «веселе» – поетичним синонімом на означення щастя в художньому світі Шевченка: «*А у селах у веселих / і люде веселі*» [63, с. 119].



І. Франко наголошує на соціальній значущості поетового ідеалу в його аксіологічній системі: «Основою суспільності, по думці Шевченка, є сім'я... Сімейне життя, патріархальне і сумирне – то найбільша святість» [57, с. 469].

О. Боронь слушно зауважує, що «широко трактований літературознавцями соціальний мотив (справді наявний) заступає інше – «не самотній, а самотній», що позначає у Шевченковому просторі сну опозицію неповноти / повноти людського буття» [8, с. 16].

Шевченкове втілення ідеалу людського буття в образі сім'ї має, на переконання Ю. Барабаша, ще й компенсаторний характер, а мотив материнської любові – виразне психобіографічне підґрунтя: «емоційною підставою, першопоштовхом був особистий чинник, болісна й невитравна травма душі – сирітство, синдром якого на все життя визначив поетів психологічний тип, одну з домінант його внутрішнього життя, світосприймання, творчості» [3, с. 14].

Очевидно, концептуальна значущість цього оптимістичного виміру образу сну, що метафорично виявляє превалювання вітаїстичних прагнень, почуттів матері, зумовила його експліцитне втілення.

Другий змістовий рівень сну представляє ті материнські порухи, які свідомість намагається притлумити, заглушити. Чи не тому вони «загнані» автором у підтекст?

Унаслідок декодування сновидної символіки вітаїстичні в контексті материнського бажання-мрії образи набувають кардинально протилежного звучання.

Якщо з'ясувати значення сновидних символів, тональність реконструйованої асоціативної емоційно-почуттєвої картини різко змінюється.

За «Українським сонником», укладеним М. Дмитренком, ключовий емоційний маркер «веселий» у сні означає почуття протилежні реальним: **«Веселість. Бути веселим – печаль, журба; бачити веселими інших – розчарування в тих людях або в якихось справах»** [12].



У такий спосіб оприявнюються небажані, а тому притлумлювані материнською свідомістю думки про синову долю і своє подальше життя.

Таким чином, сон набуває прогностичної двовекторності, однаковою мірою співвідноситься з дитиною і матір'ю: через полісемантичність сновидних символів провіщає їхнє майбутнє, втілюючи ідею духовної єдності, нерозривності долі.

Образ пшениці також розгортається в заданому сюжетом сновидіння семантичному руслі: «Пшениця – **темниця**. Пшениця (зерно) – **сльози**. Як присниться пшениця, то **жінка овдовіє**» [12].

Закцентована емоційно-почуттєва домінанта увиразнюється через взаємодію з негативними конотаціями образу дитини: «Дитину малу бачити вві сні – великий **клопіт**. Дитина – **спорка, бійка...** Дитина – **напасть, сварка, клопоти...** Багато дітей – **тривога**» та обіду: «Обід – **обіда**» [12].

Можна навіть установити причиново-наслідкові зв'язки, моделюючи психологічний сюжет, алгоритм майбутнього дитини й матері: печаль, журба, розчарування – темниця – сльози – напасть, сварка, клопоти, тривога, образа.

Мати, усупереч розуму, незважаючи на ворожі обставини, вірить у щастя сина, і разом із тим, материнське раціо настійливо продукує жорстку, зумовлену об'єктивними соціальними чинниками візію. Ці два моменти, експліковані одним і тим самим художнім образом (щасливий дорослий син разом зі своєю дружиною жниве на власному полі), відображають складну боротьбу емоційно-почуттєвого й раціонального, почуття і розуму жінки. Причому, перший, емоційно-почуттєвий виписаний яскравіше через нюансування переживань: радість материнства, тривога, страх за дитя – іманентні почуття жінки.

Повернення в реальність: «*І усміхнулася небога / Прокинулася – нема нічого...*» [63, с. 279] сприймається жінкою і як розчарування: благополуччя сина – лише ілюзія і, водночас, як полегшення, позбавлення від страху, адже немовля поряд, здорове, його життю ніщо не загрожує.



Поезія Т. Шевченка «Сою» («На панщині пшеницю жала...») вражає глибинним, стовідсотково точним осягненням психології жінки-матері – духовних сфер, здавалося б, не доступних чоловікові, навіть, якщо він геній.

Естетична досконалість твору полягає в оцадливому використанні тропіки, випрозореності експліцитного змістового рівня і його, напрочуд, органічній взаємодії з підтекстом, відкриття якого вражає новими художніми смислами, що кардинально змінюють ідейно-змістові параметри твору. Експлуатуючи амбівалентний образ сну, поет зумів переконливо відтворити суперечливий, динамічний, багатий спектр материнських почуттів та емоцій.

### **3.3. Ідеальний та реальний часопростори в поезії Тараса Шевченка**

Творчість Тараса Шевченка є надзвичайно актуальною, співзвучною сучасності з точки зору інтересу до людської особистості, її положення в суспільстві, її туги за самореалізацією. Письменник уважав людину найвищою цінністю буття. Гуманізм Т. Шевченка зумовлений вірою у велике призначення кожного на землі. Велику роль в осмисленні ідейного змісту його поезій відіграє організація художнього простору. Хронотоп – невід’ємний компонент побудови індивідуально-авторської картини світу письменника. Він визначає особливості методу, стилю, сприяє відображенню своєрідності національного мислення художника слова [45].

У творчості митця, окрім традиційного конфлікту між характерами та обставинами, наявна уявна дискусія між світом реальним та ірреальним, породжена дисгармонійним існуванням людини у світі: суспільство не служить потребам особистості. Концептуальна основа часопростору Тараса Шевченка перегукується з автобіографічним хронотопом, за класифікацією М. Бахтіна. Мова йде про «життєвий шлях шукача істинного пізнання», письменника з високорозвинутою самосвідомістю [17, с. 167]. Художній простір поета



дискретний: він не описується докладно, а лише позначається за допомогою певних деталей найбільш важливих для естетичної системи художника [45].

Хронотоп Т. Шевченка реалізується то в реальному просторі та часі, то в ідеалізованому. Письменник постійно підкреслює вроджену потребу людину у свободі, щасті та красі, застосовуючи прийом порівняння двох світів: світу, у якому живе, та світу, до якого прагне, що постає зі снів, мрій та марень. Дія, що розгортається у вигаданому хронотопі, – обов'язкова для концепції художнього світу письменника. Дві важливі складові визначили своєрідність поезики митця: вірність історії, правді буття та творча уява.

Отож, важливе вивчення своєрідності художнього світу Т. Шевченка у зв'язку із специфікою інтерпретації однієї із центральних проблем для його творчості – «світ реальний – світ ідеальний, світ ірреальний».

Сон у багатьох віршах Т. Шевченка часто є межею двох світів та дозволяє героєві проникнути у світ майбутнього або мрії. Позичуючи свого ліричного героя у реальному часі та просторі, автор спрямовує його свідомість у бажане майбутнє. Ознаки такого ірреального хронотопу набувають лейтмотивного символічного звучання. Образи сільської хатинки, жнив, садочку, щасливої родини – сакральні орієнтири для поета: *«В садочку буду спочивати. // Присняться діточки мені, // Веселая присниться мати, // Давне-колишній та ясний // Присниться сон мені»*; *«І сниться їй: той син Іван // І уродливий, і багатий, // Уже засватаний, жонатий, // На вольній бачиться, – бо й сам // Уже не панський, а на волі; // І на своїм веселім полі // Удвох собі пшеницю жнуть, // А діточки обід несуть...»* [14]. Отже, слова «воля», «садочок», «поле» – ідентифікатори ірреального хронотопу Т. Шевченка. Завдяки ним створюється ефект відкритого художнього простору.

Дуже важливим у концепції бажаного ідеального простору є мотив зближення його з душевним світом героя: описи хронотопу і почуттів героя йдуть паралельно: *«І досі сниться, вийшла з хати // Веселая, сміючись, мати, // Цілує діда і*



дитя // Аж **тричі весело цілує**, // Прийма на руки, і годує,  
// І спать несе. А дід сидить // І **усміхається, і стиха** //  
Промовить нишком: – Де ж те лихо?» [63, с. 233]. У цьому  
фрагменті перед читачем постає ідилічна картина омріяного  
життя, зіткана з людських почувань. Зорово-слухові враження  
щастя створюються також за допомогою частого повтору слів  
певної звукової забарвленості. Звукове зближення їх у цьому  
контексті відбувається завдяки повтору звука «с», який  
допомагає створити атмосферу спокою та тиші та посилює  
образну значущість слів. У той же час, звук «с» нагадує  
читачеві про домінуювальний у цьому творі образ сну. Таким  
чином, сон – це і внутрішній психологічний простір, у якому  
автор, з одного, боку опирається жорстокому реальному світові,  
а з іншого, моделює бажаний хронотоп. Особливості такого  
простору підкреслюються епітетами, за допомогою яких реалії  
життя отримують неймовірну привабливість: **«Веселая  
присниться мати», «веселім полі»; «добрі жнива»; «і  
уродливий, і багатий, // Уже засватаний, жонатий»**.  
Навіть час набуває тут символічного підтексту. Він прискорює  
свій хід, з одного боку, та наче розширяє хвилину для  
роздумів митця про одвічні закони буття, з іншого.

Наскрізним для творчості письменника є мотив неволі та  
насилля: «Не буде нічого. // Як же його у неволі // Жити без  
надії?» [63, с. 11]; «Боже милий! // Чи довго буде ще мені // В  
оцій незамкнутій тюрмі, // Понад оцим нікчемним морем //  
Нудити світом?» [63, с. 117]. «Я бачив пекло... Там неволя, //  
Робота тяжкая, ніколи // І помолитись не дають...» [63, с. 222];  
«Страшно впасти у кайдани, // Умирать в неволі» [63, с. 19]. У  
таких поетичних контекстах створюється особливий хронотоп  
та об'єктивується тема, пов'язана зі смертю та стражданнями.  
Його часово-просторові прикмети реалізовано соціально-  
історичним хронотопом. Слова «кайдани», «пекло», «неволя» –  
ідентифікатори реального простору в поезії Тараса Шевченка  
– указують на його мертвотність, непридатність до життя.  
Заперечні слова з часткою *не* або префіксом *не* та *ні* в  
наведених фрагментах, пов'язані між собою, актуалізують не  
лише своє лексичне значення, а й утворюють новий



семантичний простір – хронотоп неволі та страждання. Одна з ключових його ознак – межовість. Межовий часопростір – це простір на межі життя і смерті, реальності та марення. Такий хронотоп, у свою чергу, породжує межову свідомість – це внутрішній простір героя, його переживання, зміни психічного стану [45]. Простір неволі повністю накладається на внутрішній стан ліричного героя. Саморефлексія поета забезпечує перехід від хронотопу реального життя, до ірреального – до часопростору мрії.

У поезіях страждань постійно мрія про звільнений від насилля простір неньки України: *«Поховайте та вставайте, // Кайдани порвіте // І вражою злою кров'ю // Волю окропіте. // І мене в сем'ї великій, // В сем'ї вольній, новій, // Не забудьте пом'янути // Незлим тихим словом»*; *«Я сам себе, дурний, дурю, // Та ще й співаючи. Орю // Свій переліг – убогу ниву! – // Та сію слово. Добрі жнива // Колись-то будуть. І дурю!»* [62, с. 348]. Це вірші, у яких ідилічний час тільки очікується. У Шевченка поетика часопростору мрій набуває особливої смислової значущості та часто будується на використанні дієслів наказового способу: *«Орися ж ти, моя ниво, // Долом та горою! // Та засійся, чорна ниво, // Волею ясною! // Орися ж ти, розвернися, // Полеми розстелися! // Та посійся добрим житом, // Долею полийся! // Розвернися ж на всі боки, // Ниво-десятино! // Та посійся не словами, // А розумом, ниво! // Вийдуть люде жито жати... // Веселії жнива!»* [63, с. 355]. У поета жнива – філософсько-символічний образ, у якому відбиті основні складові українського національного характеру. Це метафора щасливого гідного життя народу. Отже, традиційна семантика слова «жнива» в Тараса Шевченка збагачується: образ жнив актуалізує уявлення про велич української землі, її родючість, джерело життя. Жнива – неодмінний символ ідилічного простору Шевченка, що визнається однією з найголовніших цінностей гармонійного буття людини.

Важлива роль у моделюванні ідеального хронотопу мрії у віршах поета належить сільській хатинці як символу



заповітного простору, повного внутрішнього духовного життя, радісних подій: *«Поставлю хату і кімнату; // Садокрайочок насаджу. // Посиджу я і походжу // В своїй маленькій благодаті...»* [63, с. 354]. Сільська хатинка начебто віддалена від злиденного земного життя та його проблем. Для Т. Шевченка – це рай на землі, з яким пов'язані основи буття українського народу, його земна краса, гармонія, його споконвічні традиції. Сільська хата в поезії митця являє собою духовну основу людини та людства.

Отже, дві низки контрастних образів: **«воля», «садочок», «поле», «жнива» – «кайдани», «пекло», «неволя»** покликані протиставити один одному два світи, два художніх простори, два стани автора.

Ще один вид ірреального хронотопу спостерігаємо у творчості Т. Шевченка – хронотоп пам'яті, який характеризує фрагментарність, асоціативна логіка спогадів. Він не вигаданий, а створений автором з особистих переживань, видобутий зі своєї родової пам'яті про українське. Хронотоп пам'яті, явлений у ретроспекціях, відбиває духовні пошуки ліричного героя, наділеного хворобливим самопізнанням, та допомагає зрозуміти трагедію його душі: *«Якось недавно довелось // Мені заїхати в Україну, // У те найкраще село... // У те, де мати повивала // Мене малого і вночі // На свічку Богу заробляла; // Поклони тяжкій б'ючи, // Пречистій ставила, молила, // Щоб доля добрая любила // Її дитину... Добре, мамо, // Що ти заранне спати лягла, // А то б ти Бога прокляла // За мій талан»* [63, с. 119]; *«Про тебе, воленько моя, // Оце нагадую. Ніколи // Ти не здавалася мені // Такою гарно-молодою // прехорошою такою // Так, як тепер на чужині, // Та ще й в неволі»* [63, с. 355]. Хронотоп пам'яті у творах Шевченка набуває ідилічного забарвлення: *«Бридню!.. А й досі, як згадаю, // То серце плаче та болить, // Чому Господь не дав дожити // Малого віку у тім раю»* [63, с. 37]. Із ним пов'язаний мотив ностальгії автора. Часопростір пам'яті дає можливість глибше проявитися ліричному началу: героя бентежать думки про незворотність часу, про нездійсненість заповітних мрій та





надій. Якщо реальний хронотоп, що наскрізно просякнутий болем та стражданнями, майже безбарвний, то хронотоп пам'яті насичений кольором: *«З-за туману, слухняная // Рожевая зоре! // І ти, моя єдина, // Ведеш за собою // Літа мої молодії, // І передо мною // Ніби море заступають // Широкії села // З вишневими садочками // І люде веселі...»* [63, с. 98]. Як бачимо, хоча реалії минулого важкі та драматичні, часопростір пам'яті все одно концептуалізується як рай на землі.

Поета надзвичайно хвилює проблема швидкоплинності життя. Він визнає владу часу над собою: *«однаково // Не вернуться знову // Літа мої молодії, // Веселеє слово. // Не вернется...»*; *«А літа пливають меж ними, // Пливають собі стиха, // Забирають за собою // І добро і лихо! // Забирають, не вертають // Ніколи нічого!»* [62, с. 369]. Рефлексія поета забезпечує шлях від світу реального до світу внутрішнього. Співвіднесеність образів часу і води в художньому часопросторовому континуумі твору базується на ідеї плинності: вода втілює ідеї миттєвості, руху часу. Семантика відчаю, песимістичного відчуття неминучості відходу в небуття деталізовано словами: «не вернется», «пливають», «забирають», «не вертають», «ніколи», «нічого». Важливу роль в організації художнього простору поетичного фрагмента відіграють заперечні займенники **«ніколи, нічого»**. У контексті вони не просто конкретизують у смисловому плані дієслова, до яких знаходяться в постпозиції, а й набувають метафоричного значення безвиході, безповоротності.

Отже, у віршах Тараса Шевченка ліричний герой знаходиться в різних часопросторових вимірах – хронотопі реальному та хронотопі ідеальному або ірреальному, що різняться семантично, ідейним змістом та емоційним забарвленням. Ці хронотопи в поезіях знаходяться в складному внутрішньому діалозі з часопростором ліричного героя, завдяки чому й розкривається їхня художня семантика. Сон у творчій концепції митця – це особливий часопростір, який виконує емоційно-моделюючу функцію, адже дозволяє



читачеві пізнати глибше внутрішній світ ліричного героя. Трагічність сприйняття життя моделює особливу інтеграцію сну та реальності: сон формує омріяну форму буття. У реальному хронотопі, зітканому із болі та випробувань, немає усвідомлення тієї краси життя, що наявне в ірреальному.

### 3.4. Ідилічність у художньому світі Тараса Шевченка

Ідилія у художньому світі Тараса Шевченка з'являється відразу після арешту. Амбівалентна (двополюсна) природа ідилічності передбачає перенесення уваги із недосконалого теперішнього на бажане (омріяне) майбутнє, часом утопічне і недосяжне. Якщо у поезіях раннього періоду творчості фокус уваги спрямовано в минуле, поет конструює світ втраченого раю, нереалізованих можливостей, акцентуючи увагу на відсутності гармонії і досконалості в сучасному для наратора світі (звідси сатира, сарказм, викривальний пафос), то в ідилічних поезіях періоду заслання з'являється художньо-поетична спроба витворення, за словами О. Забужко, «українського космосу із хаосу імперії» [19].

Героїка минулих часів, що вириває в поезіях ранньої творчості та періоду «Трьох літ» теж мислиться як втрачена і недоступна в оприявленому художньому світі теперішнього для автора часі. У поезіях того періоду зринали образки ідилічності. Наприклад, у вірші «На вічну пам'ять Котляревському»: *«Засне долина. На калині // І соловейко задріма. // Повіє вітер по долині – // Пішла дібровою луна, // Луна гуляє, Божа мова. // Встануть сердеги працювать, // Корови підуть по діброві, // Дівчата вийдуть воду брать, // І сонце гляне – рай, та й годі! // Верба сміється, свято скрізь!..»* [62, с. 89]. Проте ця картина тут же заперечується: *«Було так перш – тепер дивись...»*, і в загальному звучанні всього твору ідилічність зникає, розчиняється в теперішньому дисгармонійному часовимірі.

Основною тональністю поезії цього періоду стає мотив «втраченого раю», туга за відсутністю гармонії й досконалості. Превалюють риторичні фігури, переважно запитання: *«На кого покинув // Батька, неньку старенькую, // Молоду*



дівчину?» («Думка. Тече вода в синє море...»); «На калині  
одинокє // Гніздечко гойдає. // А де ж дівся соловейко? // Не  
питає, не знає» («На вічну пам'ять Котляревському»); «Де то  
наші діди ділись, // Де вони гуляють?» («До Основ'ненка») та ін.  
Усе найкраще залишилося в минулому, дихотомічний  
конфлікт: «теперішнє – минуле» стає головним лейтмотивом  
творчості періоду до заслання. Часто своє вираження він  
знаходить у дієслові «було». Підтвердження цьому можна  
знайти у вірші «Іван Підкова»: «Було колись – в Україні.  
Ревіли гармати. // Було колись – запорожці // Вміли  
панувати... /// Було колись добре жити // На тій Україні...»; або  
в поезії «Н. Маркевичу» («Бандуристе, орле сизий»): «Було  
колись – минулося, // Не вернеться знову» та в інших.

Отже, провідною домінантою творчості періоду до арешту  
були мотиви втраченої свободи, козацької вольності,  
української держави. У поезіях хоч і звучали нотки  
замилування Україною, але вони так і не витворили окремого  
художнього світу, який би можна було означити як ідилічний,  
це ще не була ідилія в її повноцінному жанровому вираженні.

Ідилічність як жанрове утворення з'являється в поезії  
Т. Шевченка відразу по арешті. Уже в циклі «В казематі»  
маємо найкращий зразок ідилії не лише у творчості Кобзаря,  
але й в усій українській літературі – «Садок вишневий коло  
хати».

Цю поезію досить детально – «під мікроскопом» –  
проаналізував знаний в Україні шевченкознавець Григорій  
Клочек. Окремі розділи їй присвячено у книгах «Поетика  
візуальності Тараса Шевченка: монографія» (2013), «Поезія  
Тараса Шевченка. Сучасна інтерпретація: посібник для  
вчителя» (2014), «Шевченкове Слово: спроби наближення»  
(2014), де дослідник відзначає ідилічну тональність цієї поезії.  
Одними із головних критеріїв ідилічності на образному рівні  
Г. Клочек називає тріаду мати – діти – хата: «Це тріада  
образів, що є головними предметами кадру, відтворює в  
свідомості читача візію, сповнену гармонійно-идилічного  
художнього смислу» [26, с. 337]. Також ідилічності сповнена  
сама картина вечірнього умиропорядованого українського села,



що виражається на зоровому і звуковому рівнях. Не хочу повторювати усе ним сказане, зверну увагу лише іще на одну особливість цієї поетичної мініатюри. Уже в першому ж рядку «Садок вишневий коло хати» зустрічаємо прийменник «коло», який протягом цього короткого 15-рядкового вірша буде вжитий автором аж чотири рази.

Із низки прийменників, що виражають просторові відношення, можна було б вжити *поруч, поряд, біля, при, побіля, поблизу* та ін. Сказати, приміром, «Садок вишневий біля хати», але в поезії звучить саме «КОЛО». І тут це не лише обставина місця! Магія поетичного тексту полягає в тому, що він навіює нам відповідні емоції зовсім у нерациональний спосіб. Зазвичай, щоб вимкнути «рацію», поети вдаються до метафоризації, але тут її немає. Впливи на підсвідомість здійснюються в інший спосіб: за допомогою архетипних образів і прихованої гри слів, що повторюються. Навряд чи прийменник «коло» міг бути таким знаковим, аби він означав лише обставину місця. Тут «КОЛО хати» виокремлюється епіфорою – цим словосполученням завершується кожен перший рядок кожної строфи: «Садок вишневий *коло* хати», «Сем'я вечеря *коло* хати», «Поклала мати *коло* хати...». А в останній строфі «коло» ще й ужите двічі – крім першого рядка, зустрічається у наступному: «Сама заснула *коло* їх». Таким чином, «коло хати» повторене тричі дорівнює «коло їх», тобто – їхнє КОЛО! І тут вже у нас мимоволі виникне асоціація з геометричною фігурою кола, що не має кутів, ні гострих, ні тупих, вона нагадує сонячний диск, навколо якого обертається Земля. Вона рухається по колу своєї орбіти, регламентуючи пори доби і пори року. Так замикається коло нашого всесвіту. Якби потрібно було обрати фігуру, з якою асоціюється ідилія, то нею, напевно б, стало саме коло.

Поезія «Садок вишневий коло хати» вражає своєю геніальною простотою. Наслідуючи розповідну манеру викладу («Сем'я вечеря коло хати»), Т. Шевченко до дрібних деталей відтворює картину вечора в українському селі. Синкретизм звукових та зорових образів витворює полотно сільської ідилії – вишні, хрущі, натомлені працею плугатарі, вечірня зіронька,



соловейко... Є тут і свій «безконфліктний конфлікт» матері й соловейка: «А мати хоче научати, так соловейко не дає...» [63, с. 17]. Але будь-яка ідилія сприймається такою лише тоді, коли є натяк на те, що вона загрожена або її неможливо досягнути на момент оповіді. Найчастіше ідилічне виражає не стільки тугу за втраченим минулим, скільки образ бажаного майбутнього з позицій недосконалого теперішнього [65, с. 101]. У випадку з «Садком вишневим коло хати» – це ув'язнення і перебування на чужині самого автора, який є прототипом образу ліричного героя циклу «В казематі» (до якого й належить вищезгадана поезія).

В іншій поезії «Сон» («На панщині пшеницю жала») ідилічний хронотоп щасливого життя є ілюзорним, можливим лише уві сні: *«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... // ... // Проснулася – нема нічого...»* [63, с. 279]. У цьому випадку ідилічний хронотоп будується на конфлікті «сон – дійсність».

Сон як прийом творення ідилічності Т. Шевченко використовує також у поезії «І досі сниться під горою». Образи майже ті ж самі, що й були в поезії «Садок вишневий коло хати». Тут теж зображено вечір в українському селі, сільську хату на лоні мальовничої природи та родину. Це архетипні образи, впізнавані усіма, що витворюють патріархальність українського життя, несуть у собі спокій, умиротворення. Хата, за Г. Ключеком, – «центр селянського всесвіту, розрив з хатою загрожує руйнацією цього всесвіту» [25, с. 129]. В аналізованій поезії на 22 поетичні рядки слово хата згадується 4 рази. Причому двічі зі зменшено-пестливими суфіксами: «біленька хаточка» та «коло хатиночки». Образ хати доповнює такий же емоційно забарвлений епітет «біленька», що посилює вплив на читача не лише пестливістю, але ще й білим кольором, що символізує чистоту і навіює замилювання цією хатою. У другому випадку – «коло хатиночки» – знову виникає оте сакраментальне «коло». Вище вже зазначалося, що в контексті ідилічного хронотопу *коло* виконує не лише функції прийменника – його варто розглядати і в іншому значенні як



КОЛО хати, тобто родинне коло, колообіг патріархального українського життя.

Хата, хаточка, хатиночка – за допомогою цієї емоційно забарвленої лексики автор не лише виражає свою неймовірну любов до української хати, але й до всього українського світу і людей, що населяють ту сільську хату. Він, використовуючи прийоми повтору, градації, пестливої лексики, навіює читачеві відповідні емоції. Сугестія умиротворення – ось ще одна функція ідилії.

Оксана Забужко наголошує також на тому, що такий образ українського села у Шевченка вибудовано по контрасту до російської деревні, «як суцільну ідилічну у-топію, чи, радше, а-топію, йдеться про топос «рухомий», переміщуваний у просторі вкупі з його автохтонами на будь-яку широту в незмінному вигляді, – справді таки своєрідний блукаючий острів: тут і гостинна («біленька») хата, і мила родина, і традиційна чесна бесіда з доброю вечерею...» [19, с. 52].

Варто зазначити, що творення художньої образності в поетичних ідиліях Тараса Шевченка зазвичай відбувається через автологічне письмо. Тобто усі слова вжиті у прямому значенні. Автор уникає будь-якої метафоризації, персоніфікації та інших тропів, в основі яких лежить перенесення. Тут максимальне зближення зі світом реальним. Проте це не реалістичне побутописання. Поетизація художнього світу відбувається за рахунок інших прийомів: архетипні образи, епітети, повтори, пестлива лексика, поетичний синтаксис – інверсія, анафора, епіфора. Кожен образ і кожна деталь у цих поезіях означає те, що вона означає в реальності, і, водночас, виходить за межі одиничних понять, вбираючи в себе глибинний архетипний зміст предконвічного життя українців на своїй землі. Це ніби усталені моделі ідеального життя, де панує гармонія, умиротворення, сміх і радість. Тому емоційною кульмінацією цього вірша стає поява матері: *«І досі сниться, вийшла з хати // Веселая, сміючись, мати, // Цілує діда і дитя // Аж тричі весело цілує, // Прийма на руки і годує, // І спать несе»* [63, с. 233]. Коротка поява «в кадрі» матері надзвичайно важлива. Перш за все



тому, що образ матері є композиційним центром вищезгаданої ідилічної тріади Т. Шевченка: «хата – мати – дитя». Без неї не обходиться жодна з його поетичних ідилій. Щоб підкреслити вагомість матері в цьому ідилічному *колі*, автор наділяє її появу ущільненою динамічною дією, вона є тим центром, навколо якого обертається усе родинне коло, весь український космос. Кожен з п'яти з половиною процитованих поетичних рядків має своє ключове слово на позначення дії матері: вийшла, сміючись, цілує діда, цілує дитя (тричі), приймає його на руки, годує, несе в хату спати. Стислі і влучні характеристики без надмірної деталізації, без поширених описів – тут авторові це не потрібно: у читача достатньо досвіду, щоб розпізнати просту, але глибинну знаковість цих картин (усміх матері – материнський поцілунок – матір з дитиною на руках – мати, що годує груддю дитину – мати, що заколисує і вкладає спати дитя), з яких зіткано архетипний образ матері.

Ідилічний хронотоп поезії «І досі сниться під горою» також позначено «безконфліктним конфліктом», подібним до ідилічного протистояння матері та соловейка у «Садку вишневім коло хати». Тут відсутність конфлікту увиразнюється риторичним запитанням, вкладеним в уста сивого діда: *«Де ж те лихо? // Печалі тії, вороги?»* [63, с. 233]. Але справжній конфлікт винесено за рамки ідилічного хронотопу. Його не варто шукати ні в садку, ні в хаті, ні коло хати – там гармонія й умиротворення. Він криється у дистанції, що пролягає між наратором і зображуваним ним світом, який є недоступним, вимріяним, ілюзорним. В аналізованій поезії розвінчанням цих ілюзій стають фрази «і досі сниться» (повтореної двічі) та «неначе й досі», що й породжує головний конфлікт твору. Неодноразово вжите «досі» у значенні «до цих пір», повторене аж тричі, вказує на те, що це ілюзія, що зараз цього вже нема «було колись... не вернеться». Хоча мова йде не про якогось конкретного діда, якусь родину в конкретному селі, що вже повмирали, роз'їхалися. Якби там була якась конкретна біографічна або історична, або географічна прив'язка, то це б відразу розвіяло б архетипність зображеного, а те потягнуло б



за собою знищення ідилічності. Проте ми тут маємо узагальнену картину українського життя, яке ще, в принципі, на час написання поезії абсолютно могло б існувати. Тоді виникає питання: чому воно подається Шевченком як щось неможливе і недосяжне? Відповідь знаходимо в біографічних відомостях про поета, що став прототипом ліричного героя цих поезій: Це саме для нього ідилічний світ українського села мислиться як недосяжний! Адже сам автор перебував на той час на засланні у солдатчині у далеких Киргизьких степах.

Прикметно, що ці самі хати у цих самих українських селах не викликали у нього такого замилювання в попередній період творчості, коли він мав змогу бачити їх зблизька: *«За що, не знаю, називають // Хатину в гаї тихим раєм. (...) // Чи єсть у Бога люте зло! // Щоб у тій хаті не жило? // А хату раєм називають! // (...) «Не називаю її раєм, // Тії хатиночки у гаї // Над чистим ставом край села»*. Тоді наратор перебував десь поблизу і бачив-переживав усе з інших позицій. Конфлікт тоді базувався на засадах викриття соціального зла.

Поезія в цілому і поетичні ідилії, зокрема, у період заслання виконують для Шевченка у той же час функцію ще і психотерапевтичну. Ось як напише про вплив творчості на поета Олександр Кониський: *«Сльози оновили, воскресили його. Він зненацька почув на собі ту свіжу силу духу, що вдатна в нашому виображенню чудо сотворити. Перед ним постав чудовий, прекрасний мир захватних, найграціозніших видінь. Він бачив, він мацав ті чарівні видіння, він чув небесну гармонію, він почував, що в йому воскрес дух живої пісні святої»* [28, с. 161]. Бачимо, що витворений поетичним словом український ідилічний космос стає рятівним для Шевченка у тяжкі періоди життя, у роки заслання.

Мотив туги за втраченим минулим у період заслання не зникає зовсім, але поряд з тугою знаходимо яскраві зразки ідилії, в якій витворюється візія гармонійного українського космосу.





### 3.5. Образ внутрішнього світу автора в аспекті самоочікування (на матеріалі поезій Тараса Шевченка 1837–1847 років)

Внутрішній світ реального Шевченка та його художньо вираженого образу неодноразово ставав предметом аналізу й інтерпретації в працях С. Балея [2], П. Жура [18], Г. Ключека [24], М. Коцюбинської [29], Є. Маланюка [34], Є. Нахліка [37], В. Пахаренка [44], В. Смілянської [50] та ін. Проте наразі шевченкознавство потребує і цілісного осмислення, і належного розмежування людського і творчого «Я» Кобзаря. Усе це актуалізує пошук комплексного підходу до внутрішнього світу емпіричного митця та автора, закодованого в його творчій спадщині. На нашу думку, системне обґрунтування індивідуального досвіду автора в поетичній творчості Тараса Шевченка можливе за умови використання розробленої в психологічних дослідженнях так званої «Я-концепції» [13, с. 521], що передбачає аналіз/інтерпретацію художньо виражених самозображень, самооцінок і самоочікувань. Водночас, послуговуючись отриманою з мемуарної літератури й епістолярію інформацією про реального митця, його сучасників і загалом тогочасну суспільну атмосферу, можна висловлювати припущення про природу окремих рефлексій і медитацій художнього автора, констатувати еволюційні зміни в його образі тощо.

У межах вищезгаданої «Я-концепції» самозображення і самооцінка визначають так звані «оцінно-вольовий» [13, с. 521] компонент – сподівання та конкретні дії, спрямовані на самовдосконалення і самоствердження («Я-динамічне»). Дослідники психології творчості переконані, що найбажаніше для кожного митця – віднайти власний сенс життя і зреалізувати його. Отож, ставимо за мету систематизувати й обґрунтувати в поезіях Шевченка 1837–1847 років уявлення, які розкривають самоочікування художнього «Я»: що намагається розвинути в собі; чого та як прагне досягти і т. п.



Принагідно зауважимо, що під час такого дослідження ми, по-перше, урахуватимемо особливості співіснування у творчості романтиків мрії і дійсності, свого часу вичерпно прокоментовані Д. Чижевським: «Плани та наміри, мрії, сновиди часто ставлять вище за дійсність. Нестримна фантазія, нехтування конкретною, «низькою» дійсністю заводять романтичних поетів у сферу фантастики, з якої вони лише з великими труднощами можуть повернутися до реального життя, а той назавжди залишаються в цій сфері втраченими. Не менша небезпека – плекання почуття, настрою; і тут часто переживання, душевний настрій вважається вже досягненням, – романтик обмежується ним, не думаючи вже про здійснення своїх ідеалів, мрій у реальному житті» [61, с. 412]. А по-друге, зважатимемо на закономірну залежність ступеня авторської присутності в спадщині того чи того романтика від психофізіологічних якостей емпіричного митця та специфіки його творчого кредо.

Нами спостережено, що «Я-убогий сирота-невільник на чужині» в поезіях Тараса Шевченка досліджуваного періоду сподівається позбутися свого безталання, отримати найбажанішу для нього цінність – волю:

*А я візьму сльози –  
Лихо виливати;  
Затоплю недолю  
Дрібними сльозами,  
Затопчу неволю  
Босими ногами!  
Тоді я веселий,  
Тоді я багатий,  
Як буде серденько  
По волі гуляти!* [62, с. 102].

Зображуючи тих, які «сріблом-злотом сяють», проте «з нудьгою та з горем / Жупан надівають, / А плакати – сором» [62, с. 102], автор переконує: справжнє багатство – це життя за покликом серця, це вільний вияв душевних поривань. Як зауважував І. Дзюба, такий мотив «волі серця стане однією з



констант Шевченкової поезії, набираючи щоразу нових модуляцій» [11, с. 471].

Як відомо, ще з дитинства Шевченко понад усе прагнув свободи. Маємо згадки про те, як Тарас любляв прогулюватися пустирями. Старший брат Микита тому й не зміг привчити його до господарювання, бо ці заняття хлопцю швидко набридали, і він, за словами О. Лазаревського, «кидав у полі волів і йшов собі блукати по волі» [52, с. 24]. Згодом таке органічне неприйняття будь-яких обмежень зумовило потребу відстоювання власних і чужих прав та свобод. М. Чалий згадував: «Управитель будинку Шевченкового пана у Петербурзі Прехтель зненавидів Тараса за його вільнодумні та ліберальні розмови з дворовими людьми, які й самі почали сваволити, ухилятися від роботи і заявляти дворецькому про свої людські права» [52, с. 54]. Наведені біографічні факти є свідченням того, як неординарна особистість щоразу намагається позбутися всього, що якимось посягає на її свободу та по-справжньому цінує, за висловом самого Шевченка, «велике щастя бути вольним чоловіком» [64, с. 11].

У поетичних творах Шевченка 1837–1847 років зафіксовані й сокровенні сподівання художнього «Я»: не розчаровуватись у коханні («Усе думка побиває, / Як би ж так прожити, / Щоб ніколи такі очі / Серця не вразили» [62, с. 407] («Не журюсь я, а не спиться...»)); мати щирих і вірних друзів, з якими ніколи не втрачати духовний зв'язок: «Поїдеш далеко, / Побачиш багато; / Задивишся, зажуришся, – / Згадай мене, брате!» [62, с. 406] («На забудь Штернбергові»); «И в этот час последней муки / Пошли мне истинных друзей / Сложитъ хладящие руки / И бескорыстия елей / Пролить из дружеских очей» [62, с. 241] («Тризна»).

Авторські сподівання презентує і образ «Я-митець». Ще в «Кобзарі» 1840 року, зокрема в програмовій поезії «Думи мої, думи мої...», поет висловлює прагнення сіяти неспокій і тривогу своїм словом, не втрачаючи при цьому здатності емоційно реагувати на довколишній світ:

*Нехай думка, як той ворон,  
Літає та кряче,*



*А серденько соловейком  
Щебече та плаче...  
Не втирайте ж мої сльози,  
Нехай собі ллються,  
Чуже поле поливають  
Щодня і щоночі... [62, с. 126].*

Увиразнені авторські сподівання ілюструють «раціональне» й «емоціональне» [21, с. 231] (Ю. Івакін) начала творчості Шевченка.

Живучи в чужому краю, художне «Я» мріє побувати в Україні, де «*степи широкі!*», де «*в широких полі воля*», де «*синєє море / Виграває, хвалить Бога, / Тугу розганяє*» [62, с. 127] («Н. Маркевичу»). Щоправда, такі романтичні очікування, ще на чужині отримавши гіркий присмак і трагічне забарвлення (усвідомленням, що в Україні не лише «*козацькая воля ... лягла спочить*», а й «*виросла могила, / А над нею орел чорний / Сторожем літає*» [62, с. 125] («Думи мої...»)), уже остаточно зруйнувалися, як писав П. Зайцев, на «руїнах Суботова й Чигрина», де він «усім еством відчув ганьбу рабської сучасности, весь сором повної національної неволі, сором національної зради цілих поколінь» [20, с. 99].

Доведений до відчаю побаченим у рідному краю, автор спочатку прагне спокою – воліє відправитись «*високо за синії хмари*», де «*немає ... власті, немає ... кари*» [62, с. 268] («Сон»). Та все ж сильнішим (а відтак і постійним) виявилось бажання бути з Україною-«*безталанною вдовою*», шукати шляхи відродження її колишньої слави. «Зустріч» Шевченка «з українською дійсністю», за словами Є. Маланюка, «розв'язує вагання і хутко кристалізує віддавна наболілі й вже готові до зформулювання думки та ідей» [34, с. 39]. Задля порятунку Вітчизни, що «*заснула... / Бур'яном укрилась, цвіллю зацвіла, / В калюжі, в болоті серце прогноїла / І в дупло холодне гадюк напустила....*» [62, с. 255] («Чигрине...»), митець сподівається творити («*А поки що мої думи, / Моє люте горе / Сіятому – нехай ростуть / Та з вітром говорять*» [62, с. 347] («Кавказ»)), шукаючи нові – більш енергомісткі, дієвіші – слова («*До старого плуга / Новий леміш і чересло*» [62, с. 255]).



Аналізуючи «слово» серед інших універсальних мотивів лірики митця, І. Дзюба наголошував, що воно «було для Шевченка не тільки тим, чим він володів, а й тим, що ним володіло. Над його магічною силою він постійно застановлявся, намагаючись її зрозуміти, означити, вловити її пов'язаність з іншими силами життя. Тобто, слово-суб'єкт стає і словом-об'єктом, предметом осягнень та оцінок (самооцінок)...» [11, с. 456].

У контексті роздумів про місію власного «слова» презентоване прагнення автора бути почутим авторитетними для нього людьми. Мова йде і про діяча чеського та словацького Відродження П.-Й. Шафарика («Привітай же в своїй славі / І мою убогу / Ленту-думу немудрую / Про чеха святого... / Прийми, отче...») [62, с. 289]; і про тих, кому були присвячені окремі твори: російського поета В. Жуковського («Катерина»); конференц-секретаря Петербурзької академії мистецтв В. Григоровича («Гайдамаки»); княжну В. Репніну («Тризна»); актора М. Щепкіна («Заворожи, мені, волхве...») і т. п.

Чи не найбільше автор очікує поцінування від «чорнобривих», до яких так часто звертався, кому дуже щиро співчував. Характерно, що бажання бути почутим він, наприклад, у «Гайдамаках» (1841) пов'язує з турботою про власну душу:

*А може, їй легше буде на тім світі,  
Як хто прочитає ті сльози-слова,  
Що так вона щиро колись виливала,  
Що так вона нишком над ними ридала...  
Згадай же хто-небудь її на сім світі –  
Безславному тяжко сей світ покидать.  
Згадайте, дівчата, – вам треба згадать!  
Вона вас любила, рожевії квіти,  
І про вашу долю любила співать [62, с. 128–129].*

Щоправда, у ліричному відступі поеми «Відьма» (1847) автор, перебуваючи під впливом біблійної тематики, зокрема тверджень про тлінність плоті й слави людської та вічність слова Творця, висловить зовсім іншу пораду-побажання:

*Смирись перед Богом, людей не займай,  
Шукай собі брата в палатах і в хаті*



*І дбай домовину, а слави не дбай,  
Бо вона не спинить віку молодого,  
Не верне з-за літа нашої весни!  
Отак-то мій друже, молись, брате, Богу  
І мене в молитвах своїх пом'яни [62, с. 378].*

Потреба визнання, зворотнього зв'язку, звісно, є природною для творчої особистості. Уже з вірша «Думи мої, думи мої...» (1839), стверджував В. Пахаренко, видно, що «болісне переживання людського і свого власного горя та кордоцентрична ж таки надія знайти відгук, розуміння своїх поривів у чийось споріднених серцях (потяг до екзистенційного спілкування) стали у Шевченковій душі першомотивами творчості» [44, с. 71].

«Питання про концепцію адресата мовлення (як відчуває і уявляє його собі мовець або той, хто пише), – узагальнював Бахтін, – має величезне значення в історії літератури. Для кожної епохи, для кожного літературного напрямку та літературно-художнього стилю, для кожного літературного жанру в межах епохи і напрямку характерні свої особливі концепції адресата літературного твору, особливе відчуття та розуміння свого читача, слухача, публіки, народу» (Цит.: [1, с. 316]. Скажімо, Кобзарєва настанова на співбесідника призвела до формування не лише його читача, але й, на думку Г. Сивоконя, «широкої читацької аудиторії – не вибраної, не гурткової, а таки народної аудиторії української літератури» [49, с. 106].

У шевченківському поетичному світі має місце і прагнення автора достукатися до сердець пригноблених українців, а відтак бути ними ж (щоправда, уже вільними!) визнаним: *«І мене в сем'ї великій, / В сем'ї вольній, новій, / Не забудьте пом'янути / Незлим тихим словом» [62, с. 371]* («Заповіт»).

Усвідомлення масштабів та ступеня духовного поневолення України час від часу породжувало зневіру та невпевненість митця у власній здатності вплинути на рабську поведінку земляків:



*А що вродить з того плачу?  
Богилова, брате...  
Не заревуть в Україні  
Вольнії гармати.  
Не заріже батько сина...  
За честь, славу, за братерство,  
За волю Вкраїни.  
Не заріже – викохає  
Та й продасть в різницю  
Москалеві [62, с. 284] («Гоголю»).*

Тому в сподіваннях – бути почутим, сприйнятим своїм поневоленим народом – автор великі надії покладає на Бога: «*Молюсь, Господи, внуши їм / Уст моїх глаголи*» [62, с. 361] («Давидові псалми»). До речі, вірячи в Боже Всезнання, художне «Я» саме від Творця прагне отримати важливі для нього відповіді: коли припиняться і його особисті («*Доки буду мучить душу / І серцем боліти? / Доки буде ворог лютий / На мене дивитись / І сміятись!..*» [62, с. 358] («Давидові псалми»)), і загалом людські страждання («*Пошлем думу аж до Бога, / Його розпитати, / Чи довго ще на сім світі / Катам панувати?»* [62, с. 269] («Сон»)).

Органічно не сприймаючи рабської оспалості, за висловом Є. Нахліка, «духового лінивства» [37, с. 68], автор у «Минають дні...» будь-якою ціною прагне діяння:

*Доле, де ти! Доле, де ти?  
Нема ніякої,  
Коли доброї жаль, Боже,  
То дай злої, злої!  
Не дай спати ходячому,  
Серцем замирати  
І гнилою колодою  
По світу валятись.  
А дай жити, серцем жити  
І людей любити,  
А коли ні... то проклинать  
І світ запалити! [62, с. 367].*



Акцентуючи на власному, говорячи словами О. Забужко, «жаданому-бажаному-воленому «потенційному» житті» та «дійсному не-житті, летаргії, «сні» [19, с. 124], митець до такої ж активності, енергійності – запоруки самобутності – закликає і власний народ: *«Поховайте та вставайте, / Кайдани порвіте / І вражою злою кров'ю / Волю окропіте»* [62, с. 371] («Заповіт»).

Благословляючи праведника в «Тризні», автор просить у нього душевного зцілення, полегшення своїх страждань, а також плекає надію перейняти його *«тайное ученье»*:

*И научи владеть сердцами  
Людей кичливых и своим,  
Уже растленным, уже злым...  
Любить гордящихся людей  
И речью кроткой и смиреньем  
Смягчат народных палачей...* [62, с. 241].

На основі подібних сподівань, підсумовувала О. Забужко, «можна припустити, що Шевченкове архетипальне одинацтво ... за своєю світоглядовою типологією стоїть ближче не стільки до індивідуалістичної самоти романтичного митця, скільки якраз до цієї зумисної, визивної соціальної «змаргіналізованості» пророків стародавнього Ізраїлю...» [19, с. 115].

Натхнений життєвим подвигом *«вещателя молодого»*, митець теж хоче присвятити своє життя наближенню *«святої правди на землі»* [62, с. 255] («Чигрине...»), заслужити вічне блаженство (*«И к вечной жизни с упованьем / ... на небо вознесусь»* [62, с. 241] («Тризна»)). Щоправда, зустріч його душі з Богом можлива лише за умови звільнення стражденого українського народу («Заповіт»). До речі, у подібному О. Пріцак, наприклад, убачав авторське розуміння себе «не тільки поетом», а «пророком, Єремією України» [47, с. 131]. Натомість, О. Забужко спостерегла, що Шевченко тут «сам бере на себе зобов'язання стати тим, що в українському фольклорі зветься «заложним мерцем» та розцінюється як найжахливіше лихо, котре тільки може спіткати живу істоту» [19, с. 117]. При цьому, переконувала дослідниця, лірик не вважає подібне





боговідступництво гріхом. На нашу думку, беззаперечним у поезії «Як умру...» є авторське усвідомлення власної особливої місії та нелегких випробувань на шляху до її здійснення. Уважаємо, що текст і контекст таких самоочікувань дають підстави виокремлювати в межах художньо вираженого індивідуального досвіду автора образ так званого «Я-пророка».

Таким чином, дослідивши в поезіях Шевченка 1837–1847 років авторське самоочікування, ми з'ясували: «Я-убогий сирота-невільник на чужині» хоче позбутися безталання, отримати волю (подібне властиве було й емпіричному Шевченкові), не розчаровуватись у коханні, бути розрадою і підтримкою для своїх щирих і вірних друзів; «Я-митець» прагне емоційно реагувати на довколишній світ, своїм словом «сіяти» неспокій, бути активним і дієвим, почутим і поцінованим, розбудити покірний народ і врятувати Україну; «Я-пророк» (свідомий власної обраності) мріє володіти своїм і людськими серцями, присвятити себе наближенню святої правди на землі, заслужити вічне блаженство на небі. Як бачимо, найбільше автор переймається всім, що пов'язане з його творчим покликанням, відчуттям особливої місії щодо українського народу. Саме тому неодноразово повторюваними в поетичному світі стають мотиви творчої та громадянської активності, слави, синівської відповідальності за долю України, Божого Всезнання, рабської оспалості і т.п. Дещо менше художнього автора хвилює особисте благополуччя. Відповідно, мотиви власної недолі, волі-неволі, кохання, дружби зустрічаються в ліричних рядках значно рідше.

#### ЛІТЕРАТУРА ДО РОЗДІЛУ:

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.: [збірка / ред. Марія Зубрицька]. – Львів : Літопис, 1996. – 633 с.
2. Балей С. З психології творчості Шевченка / Степан Балей; [передм. В. Пахаренко]. – Черкаси: Брама, 2001. – 79 с.
3. Барабаш Ю. «...Людей і Господа любить» (любов як ментальна константа творчості Тараса Шевченка) / Юрій Барабаш // Слово і час. – 2007. – № 3. – С. 3–19.
4. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.



5. Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе* // Бахтин М. М. *Литературно-критические статьи*. – М., 1986. – С. 167.
6. Бовсунівська Т. *Молитва як літературний жанр (роль Т. Шевченка в романтичному жанротворенні)* / Т. Бовсунівська // *Дивослово*. – 2003. – №7. – С. 3–8.
7. Бородін В. *Динаміка творчого процесу Шевченка-поета* / В. Бородін // *Слово і час*. – 2010. – №3. – С. 3–29.
8. Боронь О. «От мені приснилось...». *Просторова поетика сну у творчості Тараса Шевченка* / О. Боронь // *Українська мова та література*. – 2004. – №9 (361). – С. 7–14.
9. Волинський П. «Сон» («На панщині пшеницю жала...») Т. Г. Шевченка / П. Волинський // *Радянське літературознавство*. – 1978. – №3. – С. 3–46.
10. Гончар Ю. *Гендерне прочитання творчості Тараса Шевченка* / Ю. Гончар // *Слово і час*. – 2010. – №5. – С. 10–14.
11. Дзюба І. М. *З криниці літ: У 3 т. – Т. 2.* / І. М. Дзюба. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 976 с.
12. Дмитренко М. К. *Український сонник [Електронний ресурс]* / М. К. Дмитренко. – Режим доступу: <http://www.kolyadka.h1.ru/Son13.html>
13. Дьяченко М. И., Кандыбович Л. А. *Психологический словарь-справочник* / М. И. Дьяченко, Л. А. Кандыбович; сост. и ред. Серии А. Е. Тарас. – Мн: Харвест, М.: АСТ, 2001. – 576 с.
14. *Електронний ресурс* / URL: <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev205.htm>
15. *Електронний ресурс* / URL: <http://lviv1256.com/lists/najkraschivirshi-tarasa-shevchenka-yaki-maje-znaty-kozhen-ukrajinets/>
16. *Електронний ресурс* / URL: [http://svatovo.ws/shevchenko\\_verses\\_easter.html](http://svatovo.ws/shevchenko_verses_easter.html)
17. Єсин А.Б. *Время и пространство [Електронний ресурс]* / URL: <http://scibook.net/teoriya-literaturyi-istoriya/esin-vremya-prostranstvo-17024.html>
18. Жур П. *Шевченківський Петербург [Про життя і творчість великого Кобзаря в Петербурзі]* / Петро Жур. – К. : Дніпро, 1972. – 194 с.
19. Забужко О. С. *Шевченків міф України: Спроба філософського аналізу* / О.С. Забужко. – К. : Абрис, 1997. – 142 с.



20. Зайцев П. Життя Тараса Шевченка: Факс. вид. / Павло Зайцев; вид. підг., іл. упоряд. та прокомент. Ю. Іванченко; передм. В. Шевчука. – К. : Мистецтво, 1994. – 351 с.
21. Івакін Ю. О. Нотатки шевченкознавця: Літературно-критичні нариси / Ю. О. Івакін; упоряд. Р. В. Горбовець, Г. Ю. Івакін, вст. ст. А. Новиченка. – К. : Рад. письменник, 1986. – 311 с.
22. Кіліченко Л. М. Українська дитяча література: Навчальний посібник / Кіліченко Л. М., Лещенко П. Я., Проценко І. М. – К. : «Вища школа», 1988. – 264 с.
23. Клочек Г. Поезія Тараса Шевченка «Мені тринадцятий минало...» / Григорій Клочек. // Енергія художнього слова. Збірник статей. – Кіровоград : Редакційно-видавничий відділ Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка, 2007. – С. 202–231.
24. Клочек Г. Поезія Тараса Шевченка. Сучасна інтерпретація: посібник для вчителя / Григорій Клочек. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2014. – 384 с.
25. Клочек Г. Поетика візуальності Тараса Шевченка: монографія / Григорій Клочек. – К. : Академвидав, 2013. – 265 с.
26. Клочек Г. Д. Поезія Тараса Шевченка: сучасна інтерпретація: Посібник для вчителя / Г. Д. Клочек. – К. : Освіта, 1998. – 237 с.
27. Кодак М. Психологізм у творчості Т. Г. Шевченка / М. Кодак. // Українська мова та література в школі. – 1977. – № 1. – С. 21–32.
28. Кониський О. Тарас Шевченко-Грушівський. Хроніка його життя / Упоряд. В.Л. Смілянська. – К. : ТОВ «Видавництво «КЛІО», 2014. – 672 с.
29. Коцюбинська М. Етюди про поетику Шевченка: Літературно-критичний нарис / Михайлина Коцюбинська. – К.: Рад. письменник, 1990. – 272 с.
30. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. – Т. 1. / Автор-укладач Ю.І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 608 с.
31. Маланюк Є. До справжнього Шевченка // Євген Маланюк. Книга спостережень. Статті про літературу. – К. : Дніпро, 1997. – 430 с.
32. Маланюк Є. Малоросійство // Євген Маланюк. Книга спостережень. – К. : Атіка, 1995. – 236 с.
33. Маланюк Є. Два обличчя Тараса Шевченка // Київські полоністичні студії. – Т. XXV: Рецепції творчості Тараса Шевченка в Польщі. У трьох книгах. – Книга перша. – К. : Університет «Україна», 2015. – 670 с.



34. Маланюк Є. Книга спостережень. Фрагменти. Від Кобзаря до нації. Студії і роздуми / Євген Маланюк; авт. передм. С. Білокінь. – К. : «АТІКА», 1995. – 235, [2] с.
35. Мейзерська Т. Раціональне та ірраціональне в структурі художнього образу / Тетяна Мейзерська // Література. Фольклор. Проблеми поетики: Збірник наукових праць: У 2 частинах. – Випуск 24. – Ч. 2: Питання менталітету в українській літературі / Редкол.: А. В. Козлов (відп. ред.) та ін. – К. : Акцент, 2004. – С. 67–73.
36. Михед П. «Молюся, господи, внуши їм уст моїх глаголи» Уваги до вивчення теми «Шевченко-пророк» / П. Михед. // Сучасність. – 2004. – № 3. – С. 113–125.
37. Нахлік Є. Доля – LOS – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики / Євген Нахлік. – Львів, 2003. – 569 с.
38. Неділько Г. Я. Тарас Шевченко: Життя і творчість: Книга для вчителя / Георгій Якович Неділько. – К. : Радянська школа, 1988. – 247 с.
39. Орлюк Я. Філософія «світла» і «тіні» у творчості Т. Г. Шевченка / Я. Орлюк. // Українська література в загальноосвітній школі. – 2005. – № 9. – С. 2–4.
40. Остин Дж.Л. Слово как действие / Джон Остин // Навое в зарубежной лингвистике. – Вып.17. Теория речевых актов. – М. : Прогресс, 1988. – 423 с.
41. Панченко В. Адам Міцкевич: Українська проекція / Володимир Панченко // День. – 2004. – 27 березня. – № 55.
42. Папуша О. Дитяча література як маргінес літературознавчої теорії: до проблеми конституювання об'єктів наукового дискурсу / О. Папуша // Слово і час. – 2004. – № 12. – С. 20–26.
43. Пахаренко В. Незбагнений апостол: Світобачення Шевченка / Василь Пахаренко. – [вид. 2-е, доп]. – Черкаси : Брама – Ісуеп, 1999. – 295 с.
44. Пахаренко В. Начерк Шевченкової етики / Василь Пахаренко. – Черкаси: Брама-Україна, 2007. – 208 с.
45. Перцова І. В. Художній простір у творі Джека Лондона «Жага до життя» [Електроний ресурс] / URL: <http://dspace.kspu.kr.ua/jspui/handle/123456789/1927>
46. Попович Л. Антиутопічна модель України Олександра Довженка. Спроба інтертекстуального міфологічного аналізу // Довженко і кіно ХХ століття: зб. ст. / [упоряд. Л. Брюховецька, С. Тримбач]. – К. : Вид. Поліграфцентр «ТАТ». – 2004. – С. 37–55



47. Прицак О. Шевченко – пророк / Омел'ян Прицак // Сучасність. – 1989. – травень. – Ч. 5 (337). – С. 109–131.
48. Свердан Т., Маляр І. Символіко-семантичний простір слова хата в українській фразеології / Т. Свердан, І. Маляр // Дивослово. – 2008. – № 3. – С. 29–32.
49. Сивокінь Г. Одвічний діалог: (Укр. літ. і її читач від давнини до сьогодні) / Г. М. Сивокінь. – К. : Дніпро, 1984. – 255 с.
50. Смілянська В. «Святим огненним словом...». Тарас Шевченко: поетика / В. Л. Смілянська. – К. : Дніпро, 1990. – 290 с.
51. Смілянська В., Чамата Н. Структура і смисл: спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка / Валерія Смілянська, Ніна Чамата. – К. : Вища школа, 2000. – 208 с.
52. Спогади про Тараса Шевченка / [за ред. І. О. Дзевєріна; укл.: В. С. Бородін, М. М. Павлюк; авт. передм. В. Є. Шубравський]. – К. : Дніпро, 1982. – 546, [1] с.
53. Тарас Шевченко в критиці. – Київ: Критика, 2013. – Том 1. Прижиттєва критика (1833–1861) / Заг. ред. Григорія Грабовича. – 804 с.
54. Тарас Шевченко в критиці. – Київ: Критика, 2016. – Том II. Посмертна критика (1861) / Заг. ред. Григорія Грабовича. – 806 с.
55. Темирболат А. Категория хронотопа в свете современных научных концепций литературоведения // Филологические науки в России и за рубежом: материалы Междунар. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, февраль 2012 г.). – СПб. : Реноме, 2012. – С. 6-9. – [Електроний ресурс] / URL: <https://moluch.ru/conf/phil/archive/26/1809/>.
56. Терехова І. Антропоцентризм російськомовних повістей Тараса Шевченка/ І. Терехова: Зб. наук. праць – К., 2008. – Вип. 11. – С. 13–16.
57. Франко І. «Наймичка» Т. Шевченка // І. Франко. Зібр. тв.: У 50-и т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 29. Літературно-критичні праці (1893–1895). – С. 447–468.
58. Франко І. Я. Із секретів поетичної творчості // І. Франко. Зібр. тв.: У 50-и т. – К. : Наукова думка, 1981. – Т. 31. – С. 66–67.
59. Франко І. Передне слово (До видання: Шевченко Т. «Перебендя»... Львів 1889) // І. Франко. Зібр. тв.: У 50-и т. – К. : Наукова думка, 1980. – Т. 27.
60. Чехов А. Полн. собр. соч. : В 20-и т. / Антон Чехов. – Т. 4. – М. : ГИХЛ, 1949.



61. Чижевський Д. Історія української літератури / Дмитро Чижевський. – К. : ВЦ «Академія», 2008. – 568 с.
62. Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 12 т. / Редкол.: М. Жулинський (голова) та ін. – К.: Наукова думка, 2001. – Т.1 : Поезії 1837–1847. – 784 с.
63. Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 12 т. / Редкол.: М. Жулинський (голова) та ін. – К.: Наукова думка, 2001. – Т.2 : Поезії 1847–1861. – 784 с.
64. Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 12 т. / Т. Шевченко; редкол.: М. Жулинський (голова) та ін. – К. : Наукова думка, 2003. – Т. 3. – 632 с.
65. Эстетика: Словарь / Под общ. ред. А. А. Беляева и др. – М. : Политиздат, 1989. – 447 с.



## РОЗДІЛ 4

### ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В КОНТЕКСТІ ЕПОХИ: КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ

Про невичерпність і геніальність Тараса Шевченка свідчить те, що кожне покоління по-новому дивиться на його літературну спадщину, знаходить нові аспекти, перспективи, горизонти прочитання та інтерпретації. Осмислюючи творчість Шевченка, ми осягаємо історичний шлях, пройдений Україною, її місце у світі. У кризові моменти нашої історії ми знову звертаємося до його лірики, прагнучи віднайти відповіді, поради на найболючіші питання сьогодення.

Одне з важливих завдань сучасного літературознавства – прочитання Шевченка у контексті літератури інших народів та епох.

#### 4.1. Художній світ балад Тараса Шевченка й Адама Міцкевича

XIX століття ознаменувало появу у світовій літературі цілої плеяди талановитих митців, які стали не тільки національними символами, а й відкривали нову епоху в духовному житті всього людства. Європейський романтизм цього періоду репрезентований творчістю Дж.-Г. Байрона, Й. В. Гете, Г. Гейне, М. Лермонтова, А. Міцкевича, Ю. Словацького, О. Пушкіна, Т. Шевченка. У цьому яскравому сузір'ї блискучих майстрів слова цікавою постає проблема мистецьких взаємин польського й українського письменників – А. Міцкевича та Т. Шевченка. На думку О. Астаф'єва, «творчість Т. Шевченка та А. Міцкевича багато в чому можна порівнювати, розглядати як феноменологічний діалог української та польської культур, факти вражаючих збігів, генетичних і типологічних зближень їхніх текстів» [1, с. 267].

Зв'язок української літератури з доробком Адама Міцкевича став предметом осмислення літературознавців ще з



кінця ХІХ століття. Уперше цю проблему порушив 1885 року Іван Франко в статті «Адам Міцкевич в українській літературі». Про вплив метра польської поезії на наше національне красне письменство йдеться в працях Г. Вервеса «Адам Міцкевич в українській літературі», М. Зимомрі «А. Міцкевич у контексті польсько-українських взаємодій», М. Стріхи «Наш Міцкевич» та ін. З-поміж численних досліджень поетичного доробку Тараса Шевченка вагоме місце посідають наукові студії, які безпосередньо вивчають типологічну схожість його творів із творами А. Міцкевича. Цій проблемі присвячені, зокрема, роботи О. Астаф'єва «Творчість Тараса Шевченка й Адама Міцкевича як феноменологічний діалог культур», Ю. Вавжинської «Місія романтичного поета-пророка: Т.Шевченко, А.Міцкевич, Ю.Словацький, З.Красінський», О. Колесси «Шевченко і Міцкевич. Про значення впливу Міцкевича в розвою поетичної творчості та генезі поодиноких поем Шевченка», Є. Нахліка «Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики», Ю. Третяка «Про вплив Міцкевича на Шевченка» та ін. Розвідки вчених більшою мірою сфокусовані на вивченні романтичних творів основоположника української літератури. Відтак, предметом нашого дослідження стане художній світ балад українського і польського романтиків у компаративному контексті. Окремо зауважимо, що творчі здобутки Т.Шевченка в цьому жанрі прокоментовані в працях М. Мостової, Л. Порожнюк «Художньо-стильова специфіка балад Т. Шевченка», О. Тиховської «Архетипна образність балад Т. Шевченка», В. Халіна «Балади Шевченка на загальному романтичному тлі світової літератури» та інших. Окремі аспекти порівняльного аналізу балад польського й українського поетів простежуються в розвідках О. Астаф'єва «Творчість Тараса Шевченка й Адама Міцкевича як феноменологічний діалог культур», Г. Вервеса «Адам Міцкевич в українській літературі», І. Приліпко «Тарас Шевченко та польські романтики», проте ґрунтовний аналіз поетики балад Т. Шевченка і А. Міцкевича в компаративному





контексті наразі не здійснений, що засвідчує актуальність пропонованої студії.

Романтизм як художній напрям народився в Європі на початку XIX століття і сприяв пробудженню національної самосвідомості через осмислення подій минулого і культури. У цей період спостерігається інтенсивний розвиток жанру балади в авторській творчості. Його функціонуванню сприяла, по-перше, усна словесність (фольклорна балада).

Г. Нудьга називає баладою «ліро-епічний твір фантастичного, історичного, соціально-побутового чи революційного змісту з драматично напруженим сюжетом, у якому наявні елементи незвичайного» [18, с. 8]. У дослідженнях про генезу цього жанру науковці в основному наголошують на важливій ролі фабули та сюжету. Вони зауважують, що епічний елемент у творі прагне розширення, але його коротка форма не дозволяє розгорнути сюжет, а тому в баладі переважає ліризм та драматизм. Цей жанр відзначається фрагментарністю, обмеженням засобів розкриття художнього образу, автори звертаються до драматично напружених діалогів, акцентують увагу на гострих конфліктах, вдаються до несподіваних фантастичних ефектів, трагічного фіналу.

Л. Петрухіна зауважує, що «літературна романтична балада стала своєрідним репрезентативним жанром епохи, акумулювавши в собі провідні ідеї романтизму: поєднання того, що не поєднується, у плані зустрічі світів, культ індивідуалізму, вираження почуттєвості з певною мірою екзальтації, занурення у трагічність, розчинення людини у світі природи тощо» [21, с. 88]. Проте кожна національна традиція визначила свої особливості цього жанру.

Розквіт польської літературної балади припадає на початок романтизму в цій країні. Саме з цього жанру розпочав свою творчість А. Міцкевич, а вихід у світ його поетичної збірки «Балади і романси» («Ballady i romanse», 1822) започаткував нову літературну епоху в польській і світовій культурі. Твори «Рибка», «Світязь», «Лілей», «Романтика», «Світезянка», «Пані Твардовська» стали творчими орієнтирами



для митців-романтиків. Варто зауважити, що цей жанр у А. Міцкевича тематично строкатий (віра, історія, соціально-побутова проблематика), проте змістова розмаїтість логічно вписується в естетичний канон романтизму.

Роздуми поета про романтизм знайшли своє втілення в баладі «Романтичність», де А. Міцкевич закликає поетів керуватися не встановленими правилами і зразками, а прислухатися до свого внутрішнього голосу. Цей твір заклав основи романтичного світовідчуття й окреслив головне завдання літературної епохи: керуватися не розумом, а почуттям і серцем. Епіграфом до балади стали слова Шекспіра із «Гамлета»: «Как будто вижу. Где?.. В очах души моей!». Балада носить полемічний характер – це художня відповідь відомому польському філософу Яну Снядецькому, який у своїй статті «Про класичні і романтичні твори» (1819) закликав бігти від романтизму як від школи зради і зарази. У цій дискусії А. Міцкевич наполягає прислухатися до голосу народної поезії. Канонам лженауки, яка намагається підкорити все живе своїм штучним нормам, поет протиставляє почуття людей. Саме поняття «почуття» розумілося романтиками дуже широко, з ним пов'язувалася уява про вільно розвинену людську особистість, про можливість втілення в життя ідеалів гуманізму:

*Тлін мертвої правди не потрібний люду,  
Без правди живої не побачиш чуда!  
Май серце й дивися в серце [16, с. 52].*

Отже, А. Міцкевич віддає данину популярній у його часи «романтиці жахів». Письменник широко використовує готичну фантастику. На сторінках поезії постають цвинтарі, розриті могили, розмова з потойбіччям – типовий романтичний прийом:

*«Ти? Серед ночі? О мій ясенку!  
Любиш мене і в могилі?  
Йди ж бо, іди помаленьку –  
Мачусі ми не милі  
Хай же не чує, хай собі знає:  
Темна труна тебе міцно тримає!» [16, с. 51].*



У баладі звучать соціально значущі мотиви: світ є жорстоким і нелюдським:

*До мене люди – як звірі.  
Регочуть, коли я плачу.  
Кажу я – не ймуть вони віри,  
Я бачу – вони не бачать* [16, с. 51].

Основні теми для своїх балад «Світезянка», «Світязь» А. Міцкевич, за його власним визнанням, запозичив із народних легенд та переказів. Твори овіяні чарами тихого озера Світязь, а фольклорний матеріал поданий з позиції історичної поетики: в основу твору «Світязь» покладено легенду про життя і боротьбу литовського народу за свою незалежність. Географічні реалії наближають легендарне минуле до дійсності. Під загрозою навали з Русі князь Туган був змушений зібрати військо і вирушити на допомогу Мендогу (князю Литви, який правив у XIII ст. і об'єднав литовські племена). Але мешканці Туганової держави залишалися беззахисними, волелюбні та нескорені вони не хотіли загинути від руки загарбника та жити в неволі і тоді донька Тугана звернулася з молитвою до Бога, який перетворив усіх, хто залишився в місті, на ніжно-білі квіти «в листі зеленім як віття ялини» [16, с. 57] і занурив у воду. Це і є тепер озеро Світязь, образ якого в баладі персоніфікований:

*Світязь мечем він укрив на хвилину,  
Мовив, прекрасний, як сонце:  
«Поки мужі захищають країну,  
Я буду вам оборонцем!»* [16, с. 56].

Якщо хтось із воїнів російського царя-завойовника простягав жадібні руки до води і зривав стеблини квітів, як «раптом, хворобою вбитий страшною, гинув тієї ж хвилини» [16, с. 58].

*Давно подією забуто, здається.  
Є тільки відгомін кари:  
Цвіт цей «цар-зіллям» в народі зветься;  
Так його вславлено чари* [16, с. 58].



А. Міцкевич проектував історичні події на контекст сучасної йому дійсності, промовляючи таким чином до національної свідомості свого народу. Не треба забувати, що територія Польщі на той час була поділена між Австрією, Пруссією та Росією, очевидно, письменник активно підтримував повстання 1830–1831рр., яке було направлене на звільнення країни від російського панування, тож звернення до джерел своєї історії мало активізувати сучасників А. Міцкевича на національно-визвольну боротьбу. «Відстоювання права народу на вільне життя, показ героїчної боротьби проти загарбників – показові мотиви історичних творів А. Міцкевича й Т. Шевченка... у баладах і поемах Т. Шевченка «Гайдамаки», «Тарасова ніч», «Іван Підкова», «Гамалія» зображено боротьбу українців проти сваволі польської шляхти й духовенства, проти турецьких поневолювачів» [22, с. 211].

«Магію поетичного явища А. Міцкевича відчув на собі і Т. Шевченко» [1, с. 267] і хоча він особисто не був знайомий з відомим польським романтиком, добре знався на його творчості. О. Колесса, досліджуючи взаємини Шевченка і Міцкевича у книзі «Шевченко і Міцкевич. Про значення впливу Міцкевича в розвою поетичної творчості та генезі поодиноких поем Шевченка» наголошував, що «польської мови навчився Шевченко не з книжок, а таки межі Поляками. Пан Тараса, П. В. Енгельгардт, пробував довгий час у Вільні, а опісля в Варшаві – а з ним і наш поет. В тих то містах, чуючи скрізь польську мову, мав поет нагоду її навчити ся» [14, с. 37]. Отже, знання мови дало можливість українському митцю вивчати твори польського романтика в оригіналі. І. Приліпко, досліджуючи вплив польських поетів-романтиків на Т. Шевченка, наголошувала, що «суголосними в їхній творчості є принципи розкриття художніх можливостей жанрів балади і поеми» [22, с. 214]. Уже в ранній період своєї творчості Т. Шевченко звертається до цього літературного жанру, репрезентуючи його трьома романтичними творами «Причинна», «Тополя», «Утоплена».



У баладах Кобзаря, так само як і в А. Міцкевича, центральною постаттю виступає жінка, а сюжетну основу складає мотив нещасливого кохання. На думку О. Тиховської, «перед нами постає трагічний простір жіночої душі та різні аспекти нещасливих дівочих доль» [30, с. 243]. Так, героїні «Рибки», «Тополі», «Лілей», «Утопленої», «Русалки», «Причинної» – це типові образи простих тендітних, беззахисних і безпосередніх у своїх почуттях дівчат без щастя і долі. Концептуально протилежними постають образи жінок-матерів у баладі «Утоплена» українського та «Рибка» польського поетів. Народжуючи позашлюбних дітей, героїні стають покритками, але в «Утопленій» образ матері не викликає до себе співчуття, жалю. Вона набуває демонологічних рис, нагадуючи відьму: *«од злості німіє», «то жовтіє, то синіє», «з рота піна», «мов скажена, рве на собі коси»* [34, с. 203]. В А. Міцкевича оспівано сумну долю зрадженої багатим паном дівчини-селянки на ім'я Катруся, проте відтворено її мужність. Перетворившись на рибку-русалку, дівчина-покритка не топить своє дитя, а продовжує боротися за його життя (*«мати з ріки впливає сина свого годувати»*) [16, с. 65].

Образ русалки, найбільш поширений і складний у народній творчості, суттєво впливав на художню уяву українського і польського романтиків. Народні повір'я про русалок і незвичайні сюжетні колізії набувають в обох письменників іншої, ніж у фольклорі, ідейно-естетичної функції. У потрактуванні Т. Шевченка та А. Міцкевича цей образ функціонально значно розширений і тлумачиться як уособлення природних сил, що мають дуалістичну, амбівалентну природу. Виразна асоціативність спостерігається між баладою «Русалка» та «Світязь». На думку дослідника О. Астаф'єва, «народні повір'я про русалок і незвичайні сюжетні колізії набувають в обох творах іншої, ніж у фольклорі, ідейно-естетичної функції, іншого осмислення. Шевченкова русалка в інтерпретації поета – дівчина з трагічною долею, виняткове в її «родовідній» не фантастичне життя під водою, а те, що привело її туди з людського середовища. Щось подібне бачимо і в баладі «Світязь»



А. Міцкевича, де образ жінки конкретизується через сюжет: жінка розповідає людям, що у своїй «прірві підводній» білопінні вали поховали місто, «Туганів державу». Патріотки, щоб не віддати місто ворогам, затопили його, а самі перетворилися у квіти» [1, с. 270]. У дусі народних уявлень про русалок Т. Шевченко зображує загибель й іншої своєї героїні із балади «Причинна». В основу твору покладено типовий для українського фольклору мотив розлуки дівчини з коханим, що має трагічний фінал: русалка занапастила молодого юнака, «залоскотала» – позбавила життя. На асоціаціях, порівняннях дівчат і русалок побудована більша частина балад українського романтика. Варто зауважити, що образи русалок в А. Міцкевича зустрічаються не так часто, як у Т. Шевченка. Можливо, це пояснюється тим, що серед розмаїття героїв українського фольклору популярними стали образи сирен, русалок, мавок та лоскотниць. Важливо, що в інтерпретації Т. Шевченка цей образ не виступає смертельно загрозливою та підступною істотою. Так, у баладі «Русалка»: «...А я собі плила за водою, Поки сестри не зостріли, Не взяли з собою» [34, с. 376]. У «Причинній» вони ніби розважаються: «Виспівує та щечече, Поки місяць зійде, Поки тії русалоньки з Дніпра грітись вийдуть» [34, с. 75] і не вважаються фатально небезпечними: «Кругом дуба русалоньки Мовчки дожидали; Взяли її, сердешную, Та й залоскотали» [34, с. 76]. Героїня балади «Рибка» А. Міцкевича навіть шукає підтримки у цих істот: «Сестри-русалки несила Далі терпіти страждання!» [16, с.63]. Обидва митці творчо переосмислювали народні повір'я про русалок, художньо інтерпретували фольклорні образи через надання їм іншого ідейного змісту. Так, і Т. Шевченко, й А. Міцкевич показали, що причинами того, що дівчата стали русалками, були соціальні обставини.

Художній світ балад А. Міцкевича та Т. Шевченка пов'язаний з образом водної стихії. У міфології різних народів вода наділяється сакральним змістом, цей символ амбівалентний: жива і мертва, у першому випадку можна говорити про рятівні, оберігаючі, омолоджуючі функції води, а в другому цей образ співвідноситься із злим початком і тоді він



визначається як джерело загибелі й смерті. У багатьох баладах українського і польського романтиків стихія води набуває особливого змісту. Так, в А. Міцкевича водна стихія у «Світязі» стає прихистком для мешканців, що залишилися беззахисними, але нескореними; від болю за зражене дівоче кохання кидається у воду і героїня балади «Рибка», зрадливий герой балади «Світезянка» також знищений водою:

*Ах, він забув свою дівчину любу,  
Зрадив недавню присягу,  
В хвилю ту звабну він кинувсь на згубу,  
Дивну вчуваючи спрагу [16, с. 61].*

Концепт води відіграє значну роль у поетиці балад Т. Шевченка «Русалка», «Утоплена», «Причинна». Покарана матір із балади «Русалка», що *«понесла серед ночі у Дніпрі скупати»* [34, с. 376] свою доньку, та *«не дійшла, довелося в Дніпрі ночувати»* [34, с. 377]. У долях матерів та доньок балад «Русалка» та «Утоплена» роль стихії води трагічна, але матері у такий спосіб отримують покарання за дітовбивство, доньки постають жертвами. Близьким за змістом образ води є в баладі А. Міцкевича «Рибка» і Т. Шевченка «Причинна».

Важливим джерелом творчості обох романтиків є прийом метаморфози, в основу якого покладений мотив перетворення людей на рослини, тварин, птахів та тверде каміння. Так, у баладах А. Міцкевича «Лілей» та Т. Шевченка «Лілея» образ білої (тобто чистої) квітки несе особливе символічне значення, героїня українського поета, не знайшовши щастя в реальному жорстокому світі людей, переноситься в чарівний світ природи *«весною процвіла» «Лілею-снігоцвітом»* [34, с. 374], який набуває символічного значення і дорікає людській байдужості. Інше змістове навантаження цей образ несе в польського романтика, тут він поєднаний з готичною фантастикою – чоловік мститься власній дружині за вбивство: *«і мрець іде в завої, «Моя ти, мій вінок! На гробі в мене всюди Лілей багато... З мого це гробу квіти, І ви мої навек!»* [16, с. 79]. Квіти, на які перетворились нескорені мешканці міста із балади А. Міцкевича «Світязь», також мстяться своїм загарбникам:



*«Бачиш квітки? То дівчата і жони,  
Змінені в білі купави...  
Хто лиш сягнув там рукою у воду,  
Вирвав вологі стеблини,  
Раптом, хворобою вбитий страшною,  
Згинув тієї ж хвилини» [16, с. 58].*

Відсутні елементи містики і жахів у баладі Т. Шевченка «Тополя», але провідну роль відіграє прийом метаморфози. Автором окреслений соціальний конфлікт: дівчину хочуть віддати заміж за старого, багатого, але нелюба. Опинившись у драматичній ситуації, героїня твору у відчаї йде до ворожки, а від замовленого зілля перетворюється на тополя, зливаючись із природою. Тополя – символ дівочої краси, а також жіночого й дівочого суму і самотності. В українського романтика цей образ увиразнений словами «тонка», «гнучка», «високий стан». Відтак, образ дерева уособлює струнку й чутливу натуру української дівчини.

Мотив перетворення є провідним у баладі А. Міцкевича «Рибка». Головна героїня, збездечена багатієм, який спокусивши її, готується до весілля з іншою. Дівчина розуміє, що пан її зрадив, і, не маючи сили перенести такий біль, перетворюється на рибку. Єдине її щастя – це дитина, яку вона потай годує. Героїня бореться і силою фантастики карає пана і його наречену – зрадника разом із дружиною перетворено на каміння:

*Лиш піднеслася з долини  
Скеля будови чудної, –  
Зовсім немов дві людини  
Стали й завмерли обое [16, с. 66].*

Отже, у баладах Т. Шевченка й А. Міцкевича характер фантастики різниться. Використовуючи фольклорний мотив про перетворення людей на рослин, тварин, предмети, український поет надає йому соціально-психологічного, а польський – історико-патріотичного звучання. Ці трансформації зумовлені не магічними діями, їх породжують реалії дійсності. Герої в обох романтиків гинуть у реальному





світі, але шляхом метаморфози, набувши метафоричних рис, продовжують існування в інших світах.

Дослідивши поетику балад українського та польського митців, варто зазначити, що твори цього жанру засвідчують тісний зв'язок авторської літератури з фольклором. Художній світ балад обох авторів вирізняє гострота і напруженість сюжету, драматична тональність, романтична піднесеність, епічний та ліро-драматичний спосіб зображення, органічна єдність сюжету творів зі своєю добою та світом народнопоетичних уявлень. Мистецькі здобутки Т. Шевченка в баладному жанрі яскраво демонструють процес входження української літератури в контекст європейського романтизму, оскільки теми, мотиви, спосіб зображення дійсності в ліро-епосі автора суголосні з художніми набутками його польського колеги по перу А. Міцкевича.

#### **4.2. Мотив розбійництва в драмі Фрідріха Шиллера «Розбійники» та поемі Тараса Шевченка «Гайдамаки»**

Історична тема – одна з центральних для романтиків ХІХ століття. Особливий аспект цієї теми – проблема героїзму й героїчності, створення типу народного героя в українській та світових літературах доби романтизму. У зв'язку з цим актуального значення набуває компаративне дослідження такого феномена як розбійництво в драмі Ф. Шиллера «Розбійники» та поемі Т. Шевченка «Гайдамаки». Для осмислення морально-етичної позиції митців видається перспективним виявити особливості формування їхніх світоглядно-естетичних засад, дослідити в порівнюваних творах мотиви помсти, кохання, офірності, віри, гріха, спокути. Аналізуючи типологічні збіги та розбіжності, намагалися з'ясувати, якою мірою образи гайдамаків та розбійників віддзеркалюють аксіологію Шиллера та Шевченка.

Теоретико-методологічні засади роботи становлять праці таких українських і зарубіжних учених, як Р. Гром'як, Д. Дюришин, А. Маріно (у компаративному аспекті),



І. Франко, І. Дзюба, Ю. Івакін, Ю. Барабаш, В. Пахаренко, Є. Нахлік, О. Слоньовська, Г. Грабович, Г. Клочек (у галузі шевченкознавства), В. Жирмунський, Ф. Шиллер, З. Лібінзон, І. Мегела, П. Ланштейн (наукове дослідження творчості Ф. Шиллера).

Вивчення Шевченкової творчості в компаративному аспекті почалося ще в ХІХ столітті. В основному це були порівняльні студії, пов'язані зі слов'янським світом, зокрема, російсько-українським, польсько-українським контекстом. У радянський час було прийнято до ювілейних дат актуалізувати питання про міжнародне значення Кобзаря, видавати збірки наукових праць «Шевченко і світова література» [32], у яких поет поставав насамперед як бунтар, що закликає до світової революції. Чіткі ідеологічні настанови формували відповідний дискурс. На наш погляд, досить несподівано збірник наукових записок КНУ імені Т. Шевченка, виданий до 125-ліття з дня народження поета, на противагу політичній кон'юктурі 30-х років містить статті, у яких в основному превалює літературознавчий аналіз. Однією з таких є розвідка керівника шевченківського семінару професора С. Савченка, у якій окреслюються типологічні сходження творчості Шевченка з класиками західноєвропейської культури. Учений зазначає «міцну спільність ідей, інтересів, образів та художніх особливостей творчості Шевченка та світової літератури» та приходять до висновку, що «вихований традицією світової літератури, Шевченко підійшов до неї цілком самостійно» [23, с. 136].

Значним внеском у шевченківську компаративістику стали наукові праці О. Білецького [3]. Світовий масштаб постаті та творчості Тараса Шевченка аналізує В. Скуратівський [25].

До теми порівняльного аналізу творчості Шиллера та Шевченка звертається І. Дзюба в праці «Шевченко і Шиллер: візія ідеального стану суспільства», проводячи аналогії історичного, архетипічного та творчого порядку. І. Дзюба визначає мотиви творчості Шиллера, які викликають асоціації з шевченковими: «своєрідне балансування між революційністю



і надією на моральне перевиховання і вдосконалення людини та суспільства, мотив кривавої покути (треба впитися кров'ю), благородне розбійництво», мотив розкаяння і морального відродження» [7, с. 162].

Виділяючи риси, що зближують німецького та українського геніїв, І. Дзюба наголошує і на відмінностях. На його думку, «Шевченко пластичніший і спонтанніший, він – геній інтуїції, чуттєво-імпровізаційний і діалектично-полілогічний, а Шиллер більш «доцентровий у своїй духовній напрузі, потужно риторичний» [7, с. 163].

Аналізовані твори посідають знакове місце в літературній спадщині кожного митця. Драма «Розбійники» – дебют Ф. Шиллера. Шевченкознавці вважають, що саме «Гайдамаки» засвідчили появу національного поета. Для 25-річного Шевченка і 21-річного Шиллера це час творчого та громадянського змушнення, юнацького максималізму, полум'яного запалу, пристрасті, героїзації бунту.

Ф. Шиллер – письменник морально-політичної тенденції, продовжувач традицій «Бурі та натиску». На його думку, театр повинен слугувати вихованню національного духу, духовному об'єднанню народу. Справжній національний театр Шиллер вважає важливою передумовою існування єдиної нації. Шевченко, який живе в епоху соціального та національного уярмлення, також надає мистецтву, українському слову великого значення у справі консолідації народу, пробудженні його приспаної пам'яті. Його «Гайдамаки» – будитель свідомості нащадків, нагадування про «славних прадідів».

За свідченнями сучасників, Т. Шевченко був знайомий із творчістю Шиллера, дивився в Петербурзі п'єсу «Розбійники», виявляв інтерес до драми «Вільгельм Телль», більш того, мав восьмитомне зібрання його творів [див.23, с. 111].

Хоча твори Шевченка і Шиллера належать до різних жанрів, можна виділити спільні риси і на жанровому рівні. Практично всі шевченкознавці (О. Білецький, І. Дзюба, Є. Нахлік, М. Гнатюк, Г. Ключек, М. Наєнко) відзначали складність, синкретичність жанрової природи «Гайдамаків». Твір Шевченка порушує традиційні рамки ліро-епічної поеми,



переростає в національний епос, що поєднує ліричні та драматичні елементи. Масові сцени, багатоголосся, драматизовані діалоги, динамічні колізії, психо-емоційна напруга зближують твори українського та німецького генія.

У драмі «Розбійники» точно вказується час і місце дії – Німеччина, середина XVIII століття, а в тексті уточнюється, що перша дія відбувається напередодні так званої Семилітньої війни (1756–1762 рр.) між Пруссією та Австрією. Практично один і той же історичний час є тлом зображених подій у Ф. Шиллера і Т. Шевченка. Але для Ф. Шиллера це майже сучасність (драма написана в 1780 році), а український поет показує минувшину з відстані більше, ніж сімдесят років. Обидва митці бачать в історії джерело майбутнього. Для Т. Шевченка Гайдамаччина не просто історичне тло. Поет протиставляє своє бачення та розуміння Коліївщини офіційній російській та польській історіографії, прагне пробудити народну пам'ять, переконати співвітчизників, що сучасність це «не вечір, а ранок України», незважаючи на те, що «до початку XIX століття наша нація була цілком упокорена, знекровлена загребущими сусідами: еліта знищена або зрусифікована чи сполонізована; навіть найменші вияви державності, самоврядування доценту ліквідовано; козацтво вигублено; хліборобів закріпачено, культуру задушено» [20, с. 46].

За словами Є. Маланюка, для Т. Шевченка «історія не ідеалізація минувшини, а основа, підґрунтя для майбутнього відродження» [13, с. 369]. У «Розбійниках» відсутні певні історичні події, реальні історичні особи, але відтворено колорит епохи, сваволю та задуху феодального абсолютизму.

Феномен розбійництва, постать людини, що кинула виклик суспільним нормам, завжди цікавив художників слова, а доба романтизму висунула такого героя на перший план. Й. Гете в драмі «Гец фон Берліхінген», Ф. Шиллер у «Розбійниках», Д. Байрон в поемі «Корсар», В. Скотт у романі «Роб Рой», О. Пушкін у поемі «Брати-розбійники», К. Рилєєв у поемі «Войнаровський», В. Гюґо в поемі «Ернані» змалювали яскраві образи розбійників, піратів, бунтарів. Апологія героїчного бунту – невід'ємна риса літературного ідеалу



романтиків. Драма Шиллера пов'язана з рухом «Бурі і натиску», який традиційно розглядають у річищі сентименталізму. Саме творчість «бурхливих геніїв» з їхнього винятковою увагою до аналізу внутрішніх переживань героя, романтичною формою художнього узагальнення найяскравіше ілюструє тезу про близькість сентименталізму та романтизму, викликає асоціації з кордоцентризмом Т. Шевченка. Висновки Ю. Барабаша про спорідненість світогляду Т. Шевченка та Г. Сковороди, а саме «трактування «серця» як основного осердя людської сутності», «сповідування постулату про самоцінність людської особистості», «незаперечний... пріоритет універсальних принципів християнської моралі» [2, с. 179] в повній мірі проектується і на порівняльну парадигму «Шевченко – Шиллер».

Впадає у вічі подібність назв обох творів – «Розбійники», «Гайдамаки». Академічний словник української мови дає два значення слова «гайдамака»: «1. Учасник народно-визвольної боротьби XVIII століття на Правобережній Україні проти польсько-шляхетського гніту. 2. Під час іноземної інтервенції та громадянської війни 1918–1920 рр. – солдат особливих кінних частин контрреволюційної Центральної ради, а також різних контрреволюційних загонів Петлюри та Скоропадського» [27, с. 161] ). У «Словарі української мови» за ред. Б. Грінченка зафіксовано два значення: 1. Человек, причастный к крестьянскому восстанию в 18 веке на правом берегу Днепра. 2. Разбойник» [26, с. 265].

У словнику української мови слово «розбійник» пояснюється як «той, хто займається розбоєм, грабіжництвом. *перен., розм.* той, хто чинить насильство, утиски, здирство щодо кого-небудь. 2. Той, хто любить бешкетувати, пустувати (про дітей)» [27, с. 612]. Вікіпедія додає до першого словникового таке тлумачення: «Разом з тим у літературі і народних переказах поширений образ людини, яка в безвихідній ситуації пішла на порушення порядку і закону, пішла проти влади і гноблення з метою боротьби за справедливість, помсти або допомоги нужденним». Як бачимо, слово «гайдамака» пов'язане в основному з історичним



контекстом, а поняття «розбійник» позначене негативною семантикою. Словник Б. Грінченка, доповнюючи значення слова «гайдамака», фактично синонімізує поняття «розбійник» та «гайдамака». Дуже суттєвим видається тлумачення слова «розбійник» Вікіпедією, адже словник фіксує його позитивну конотацію, пов'язану зі справедливістю, допомогою нужденним; з тим, що характеризує поняття «благородний розбійник». Таким чином, заголовки аналізованих творів свідчать про типологічні сходження вже на рівні назви та проблематики.

У Ф. Шиллера в центрі твору бунтар-одинак, хоча німецький драматург, слідом за Шекспіром та Гете прагне створити п'єсу, героєм якої виступає колектив. Але розбійники, незважаючи на індивідуалізацію та диференціацію образів, є більш-менш слухняним знаряддям у руках отамана Карла. Шевченко ж у своєму творі підкреслює масовий, стихійний характер Гайдамачини, створює узагальнений, збірний образ народу, який висуває ватажків зі своїх лав. І якщо романтична традиція в основному змальовує бунтівного героя-одинака, то український поет, вірний історичній правді, показує стихію народного протесту та принаймні двох вождів (що віддзеркалює республіканський характер українського менталітету).

Розбійники в Шиллера більш диференційовані, індивідуалізовані, навіть пораховані, їх 78. Особливе місце серед них займає Шпігельберг, ідеолог розбійництва-грабіжництва-здобичництва, позбавлений будь-яких моральних орієнтирів. Його гасло – «відновлювати майнову рівновагу»; що, на перший погляд, може здатися прагненням відновити справедливість, насправді дуже суголосо лозунгу «грабуї награвоване». Ось як характеризує Шпігельберг своїх «товаришів»: *«чудові хлопці – кожен з них готовий один в одного вкрати останнього гудзика на штанях і почуває себе в безпеці поруч із сусідом, тільки коли тримає в руках заряджену рушницю»* [36, с. 94]. Його розповідь про пограбування монастиря та глумління над черницями не залишає жодних ілюзій про наміри розбійників. Найбільш близькі йому своїм цинізмом, звірячою жорстокістю Шуфтерле



(«зігрів» немовля у полум'ї), Грімм («Хто більше дасть, той мене і матиме» [36, с. 71].

Але є й інші розбійники. Рацман на вихвалювання Шпігельберга говорить про чесних хлопців, які «не соромляться служити під проводом Карла, який не вбиває, як ми, задля грабунку...третину здобичі, яка по праву йому належить, роздає сиротам або платить за навчання бідних юнаків, що подають добрі надії. А коли треба пустити кров поміщикові, який дере шкуру із своїх селян, або провчити негідника в золотих галунах, який перекручує закони і сріблом замилує очі правосуддю, або якогось іншого панка тієї ж масті, отут...він у своїй стихії і шаленіє, як чорт, немов кожна жилка в нього фурією стає» [36, с. 98].

Усі розбійники, крім Шпігельберга, фанатично віддані своєму ватажку. Швейцер заколов Шпігельберга, що зазіхав на місце і життя Карла, а пізніше покінчив життя самогубством, тому що не зміг виконати доручення отамана.

Роллер у загальному пориві обіцяє віддати душу чорту, а перед обличчям смерті відмовляється від самопожертви свого ватажка, що готовий заради нього піти на ешафот.

Гайдамаки показані як згуртована маса, об'єднана прагненням відновити справедливість, що в їхньому розумінні рівнозначно помститися:

*А серед базару  
Стоїть Гонта з Залізняком,  
Кричать: «Ляхам карі!  
Карі ляхам, щоб каялись» [34, с. 183].*

*Вечеряють, а кругом їх  
Пекло червоніє.  
У полум'ї, повішані  
На кроквах, чорніють  
Панські трупи [34, с. 183].*

*Гайдамаки  
Гуляють, карають;  
Де проїдуть – земля горить,  
Кров'ю підпливає [34, с. 180].*



*Максим ріже, а Ярема  
Не ріже – лютує:  
З ножем в руках, на пожарах  
І днює й ночує.  
Не милує й не минає  
Нігде ні одного [34, с. 180].*

Обидва твори дихають ненавистю до деспотизму, пронизані тираноборчим пафосом, уславленням свободи-волі. Драмі Шиллера передують два епіграфи латиною, які не залишають жодних сумнівів у радикальних поглядах автора: «*Чого не гоять ліки – гоїть залізо; чого не гоїть залізо – гоїть вогонь!*» та палкий заклик «*На тиранів!*» [36, с. 51]. Слова Гіпнократа про зцілюючу силу заліза та вогню аж ніяк не викликають асоціації з медичною освітою Шиллера. Це той вогонь, який намагалися загасити, залишивши юного вихованця в академії Карла-Євгенія, цій «плантації рабів» ще на один рік. Свячені ножі гайдамаків, «вози залізної тарані» у поемі Шевченка – також засіб своєрідної соціальної хірургії.

Якщо проводити паралелі між протагоністами німецького та українського письменників, то за сюжетними перипетіями Карла можна порівняти з Яремою (кохання до Оксани), Гонтою (вбивство синів – вбивство Амалії), Залізняком (мудрий відважний ватажок).

На думку В. Панченка, «Ярема Галайда значною мірою є психологічним портретом поета, ...дистанція між Яремою Галайдою і автором мінімальна...У «Гайдамаках автор-оповідач почувається перед Яремою наче перед дзеркалом» [19, с. 508].

Образ Карла також віддзеркалює емоції, пристрасті та цінності Шиллера, герой виступає своєрідним резонером автора. За ідейним навантаженням образ розбійника Моора співставний з образом автора-оповідача в поемі «Гайдамаки»: обидва сповідують люту ненависть до тиранів, що плюндрують рідну землю, співають осанну волі, вірять у щасливу долю і Бога, тонко відчують красу природи і її несумісність з тим, що робить людина. Їхня емоційна амплітуда надзвичайно широка, вони пристрасні в любові і ненависті, вони щирі і





чесні із собою, бо найважче любити й говорити правду про того, кого любиш, говорити правду про себе, про свій народ. Помічаємо еволюцію, суперечливість, амбівалентність їхніх поглядів, але при всьому цьому осердя їхньої особистості залишається сталим.

І в Моора, і в героїв Шевченка ідеали в славній історії – в античній республіці, у життєписах Плутарха, у козаччині та Гетьманщині. А сьогодні для шиллерівського протагоніста – чорнильний вік, *«недолугий вік кастратів, здатних тільки пережовувати події давніх часів та калічити коментарями і спотворювати в трагедіях героїв старовини»* [36, с. 61]. *«Закон примушує плазувати слимаком те, що повинне орлом літати. Закон не створив ще жодної великої людини, тоді як свобода породжує велетнів і великі крайності»* [36, с. 62]. Виродженому сучаснику драматург протиставляє штюрмерський ідеал природи, героїзму, сильної благородної особистості.

Драму Шиллера характеризує моральна трансформація політичної теми. Благородний розбійник Карл є носієм високих моральних ідеалів, любові до людей. Боротьба з суспільством зумовлена неприйняттям приниження людської гідності, сваволі та деспотизму. Його вороги – поміщик, що здирає останню шкіру зі своїх селян, міністр, який завдяки лестощам «доповз» до становища фаворита, чиновник, що продає посади тим, хто більше заплатить, священник, який жалкує про занепад інквізиції. Герой Шиллера, як і ватажки гайдамацького руху в поемі Шевченка, не має певної позитивної програми, своє завдання бачить насамперед у помсті тим, хто чинить кривду. Пробуджувати! – ось його мета. Образ благородного розбійника в Шиллера пов'язаний з англійськими народними баладами про Робін Гуда, розбійником Роке з роману Сервантеса «Дон Кіхот». У німецькій дійсності другої половини XVIII століття, коли країна ще не оговталася від нищівних наслідків Тридцятилітньої війни, як і в Україні, розбійництво було чи не єдиним засобом самозахисту народу, доведеного до відчаю.



Шевченко, створюючи «Гайдамаків», теж надихався народними переказами, хоча, як свідчать джерела, був непогано обізнаний з історіографією про Коліївщину.

На початку драми Карл приймає важливе рішення, він не збирається, як Шпігельберг, лізти по ганебному стовпу на вершину слави. Безтурботний студент хоче полишити гультьайське життя, мріє повернутися в тінь батьківських гаїв, в обійми Амалії, що відповідає поетиці сентименталізму (людина, що живе життям серця на лоні природи). Але його мрії розбиті, у відповідь на каяття він отримує прокляття. Сімейну драму Шиллер наповнює новим громадянським змістом. У пориві люті Карл декларує своє розбійницьке кредо: «...*геть від мене, співчуття й людське милосердя! У мене немає більше батька, немає більше любові, – хай кров і смерть навчать мене забути все, що колись було у мене дорогого!*» [36, с. 74]. Стати на розбійницький шлях Карла спонукала не тільки образа на батька та відчай, а й невдоволення нищістю сучасного життя, республіканські ідеали. Певну роль зіграла солідарність з друзями, бажання виправдати їхню довіру.

Шевченків Ярема пов'язує з гайдамацьким майбутнім наївні мрії про власне вивищення, матеріальний добробут:

*Завтра вночі у Чигрині  
Свячений достану.  
Дасть він мені срібло-злото,  
Дасть він мені славу* [34, с. 144].

Золото-срібло, слава, кохання й доля сприймаються як рівноцінні в уявленнях бідного сироти про майбутнє щастя. Шлях до щастя простий: вирізати ляхів в Україні. «Меланхолійний сирота, зрештою стає месником, який лютує з ножом, караючи кривдників своєї Оксани і всього гайдамацького краю. Яремина неприкаяність, яка має цілком виразне соціальне мотивування, обертається бунтом, помстою» [19, с. 509].

І все ж для більшості повстанців пріоритетними є національно-визвольні прагнення. Гайдамаки вивищуються над розбійниками Шиллера, вони народні месники і захисники:



*Ото гайдамаки. На гвалт України  
Орли налетіли; вони рознесуть  
Ляхам, жидам кару;  
За кров і пожари  
Пеклом гайдамаки ляхам оддадуть [34, с. 148].  
Кругом святого Чигрина  
Сторожа стане з того світу,  
Не дасть святого розпинать,  
А ви Україну ховайте:  
Не дайте матері, не дайте  
В руках у ката пропадать [34, с. 155].*

Різняться також соціальний, освітній статус героїв. Карл – син можновладного графа, інші розбійники, судячи з їхніх реплік, мають непогану освіту, дехто намагається підвести під розбійництво філософію. Але є і спільне: Карл, як і Залізник та Гонта, – непідкупний отаман, ладен за побратима віддати життя. Він *«нещадний до тих, хто обертає справедливість у продажну дівку»* [36, с. 99] до мерзенних святенників.

Почувши цинічні одкровення Шуфтерле про дитя, яке він «врятував» від холодної смерті, кинувши у вогонь, (згадаймо подібний епізод з поеми Шевченка «Варнак» (Варнак: Було, мов жабу ту, на списі / спряжеш дитину на огні), Карл починає замислюватися над ціною, яка була заплачена за порятунок Роллера. Адже в місті, яке спалили розбійники заради визволення друга, залишалися лише хворі, старі та малі, інші пішли дивитися на оголошену страту. Вигнавши та проклявши Шуфтерле, Моор не отримує спокою. Його монолог сповнений самозвинуваченнями: *«... вбивство дітей? Убивство жінок? Як гнітять мене ці злочини! Вони отруїли кращі мої діла»* [36 с. 105].

Карл нещадний у характеристиці своїх товаришів по розбійницькій ватазі: *«На жодному з вас немає й волосинки, яка не прямувала б до пекла»* [36, с. 110]. Шиллер вкладає в уста Карла власні думки про жахливу душевну трагедію, муки сумління тих, хто *«хоче купити безсмертя підпалом і вбивством»*, *«мати гучне ім'я й почесні»*. *«Не для вбивць і паліїв зеленіють лаври! За бандитськими перемогами не*



*тріумфи йдуть, а прокльони, небезпеки, смерть, ганьба»* [36, с. 121].

Намагаючись відвернути Косінського від розбійницького шляху, Карл здійснює суд над самим собою: *«Раджу тобі як батько: досліди глибину провалля, перше, ніж скакати в нього... Тут ти, так би мовити, виходиш із людського кола, і ти повинен або стати вище за людей, або обернутися в диявола... кинь і думати про цю жахливу спілку, в яку йдуть лише з розпачу, якщо це не було призначено вищою мудрістю...»* [36, с. 122].

Німецький драматург показує ватажка розбійників у важкі хвилини внутрішнього сум'яття. Побачивши звірства, які кояться під його началом, Карл готовий розірвати клятву вірності, дану побратимам, відмовитися від розбою: *«Не тобі правувати мечем всевишнього судді, ти впав у першій же сутичці. Віднині я зрікаюся зухвалою задуму – піду сховаюсь в якій-небудь ущелині підземній, де світло дня назавжди відступить перед моєю ганьбою»* [36, с. 105].

Але автор позбавляє свого героя можливості так легко виправити становище. Карл стає заручником вірності своїх товаришів, які під страхом смерті не видали свого отамана. Промова Моора у відповідь на звинувачення Патера – гнівне викриття зажерливих можновладців, продажних суддів, лицемірних священиків, фальшивих істин, всього сучасного світу: *«Мое ремесло – відплата, промисел мій – помста»* [36, с. 110] – ці слова проголошує Карл, змушений продовжувати очолювати справу, яка суперечить його бажанням, поглядам, вірі.

Мотив помсти є визначальним, наскрізним у патетиці обох творів. Як відзначає Ю. Барабаш, «проблема помсти... оприявнюється у Шевченка опосередковано, через органічну включеність до системи координат універсальних, онтологічних категорій, архетипних моральних опозицій: добро і зло, священне і профанне, любов (братолюб'є) і ненависть (насильство), правда і кривда, провина і покута, кара і милосердя – як закономірний супутник, здогадний член цих опозицій» [2, с. 98]. Коліївщина, за Шевченком, – це



«пекельне свято», «недоля козацького краю», «лихо по всій Україні», але в той же час – це справедлива кара гнобителям.

У драмі «Розбійники» мотив помсти також реалізується в складній взаємодії етичних домінант. Неодноразово звучать звертання до «пекельної Евменіди», Немезіди, заклики до помсти (несправедливому суспільству, братові, що звів наклеп на брата, заживо поховав батька). Розповідь дворянина Косінського про свою знеславлену наречену, з одного боку, рухає сюжет (її ім'я нагадує Карлові про його кохану Амалію, це породжує бажання побачити її), з іншого, – увиразнює картину феодальної сваволі в Німеччині, змальовує затребуваний часом образ народного захисника: *«Я шукаю людей, які дивляться смерті в обличчя і граються з небезпекою, як з ручною змією, цінують свободу понад честь і життя; справжніх людей, що від самого лише імені їх, жаданого для бідних і пригнічених, тремтять найвідважніші, а тирани бліднуть»* [36, с. 119]. Помста рухає прагненням Косінського стати до лав розбійників.

Карл волає про помсту, дізнавшись про жахливий злочин брата, його вселенський розпач підкреслює звертання до місяця, зір, неба: *«Помста, помста, помста за тебе, жорстокою наругою зневажений старче!. Ось я розриваю віднині й навіки братній зв'язок....Так проклинаю я перед лицем чистого неба кожену краплину братньої крові! Вчувайте, місяцю й зорі! Вчувай, опівнічне небо, що споглядало на цей ганебний злочин! Вчувай і ти, страшний боже, що царюєш у надзоряному світі, що з-над місяця несеш відомсту й покару, що полум'ям дихаєш над темрявою ночі»* [36, с. 149].

У художньому просторі Шевченкової поеми звертання до синього неба, червоних «зорь», білолицього (а потім червоного, кривавого) місяця вияскравлює образ автора-оповідача, напружену емоційно-чуттєву сферу твору

*А сонечко встане, як перше вставало,  
І зорі червоні, як перше плили,  
Попливуть і потім, і ти, білолиций,  
По синьому небу вийдеш погулять* [34, с. 128].



*Із-за лісу, з-за туману,  
Місяць випливає,  
Червоніє круглолиций,  
Горить, а не сяє,  
Неначе зна, що не треба  
Людям його світу,  
Що пожари Україну  
Нагріють, освітять [34, с. 148].*

*Місяцю мій ясний! з високого неба  
Сховайся за гору, бо світу не треба;  
Страшно тобі буде, хоч ти й бачив Рось,  
І Альту, і Сену, і там розлилось,  
Не знать за що, крові широкее море [34, с. 159].*

*Сумно, сумно серед неба  
Сяє білолиций [34, с. 159].*

У німецького драматурга й українського поета мотив помсти висвітлюється в тісному зв'язку з мотивом віри, милосердя, прощення. Старий Моор знаходить у собі сили простити сина-батьковбивцю: *«Прощення хай буде йому карою, подвоєна любов – моєю помстою»* [36, с. 161].

Саме старий Моор та слуга Даніель є найбільш послідовними носіями християнських цінностей, для них милосердя вище справедливості, милосердя ототожнюється зі щастям: Старий Моор: *«Навіщо тобі губити сина, рятуючи батька?...поглянь: милосердя боже невичерпне, а ми, хробаки нікчемні, відходимо до сну зі своєю злобою.... Будь такий же щасливий, який ти був милосердий!»* [34, с. 163]. Найвища народна мудрість, за словами відданого Даніеля, полягає в тому, щоб *«робити все, що не йде проти сумління»* [36, с. 129].

У п'єсі Шиллера, незважаючи на відсутність авторських ремарок з описами природи, природа, побачена героями, увиразнює їхньою аксіологію. На березі Дунаю смертельно втомлений розбійник Моор захоплюється красою та щедрістю хлібної ниви, виноградної лози. Прекрасний світ, мальовничий краєвид, чудовий вечір спонукають Карла до



глибшого усвідомлення протиприродності свого ремесла, відокремленості від Божого та людського світу: «*Моя невинність! Моя невинність!..Погляньте. Усе в природі вийшло погрітись під привітним промінням весняного сонця...Чому ж для мене ці радощі небесні стають пеклом?...Усе повне щастя, усе пройнято єдиним віянням миру!..Увесь світ – о д н а родина, і один отець над нею угорі...Але він не м і й отець, я один – відкинутий, мене одного вигнано з-поміж праведних...Не для мене солодке слово «дитя», не для мене ніжні погляди коханої...не для мене щирі обійми друга... Оточений убивцями...сичанням ехидни,..прикутий до пороку залізними ланцюгами...я по хисткій жердині пороку йду, хитаючись, через провалля загибелі, – ридаючий Абадонна серед квітів щасливого світу» [36, с. 117–118].*

Характерний для романтиків діалог з Богом – вже визнання божого існування! Тираноборчі мотиви іноді всупереч релігійності митця в інвективах несправедливому світоустрою за силою своєї емоційної напруги наближаються до богоборчих. Згадаємо поему Д. Мільтона «Втрачений рай», драму П.Кальдерона «Життя – це сон».

Складні стосунки Шевченка з Богом, його відчай, біль, розпач дали підстави радянському літературознавству культивувати тезу про атеїзм поета. Але й для Шиллера, і для Шевченка саме апелювання до християнських цінностей є силою, що рятує душу.

Споглядання неба Карлом й усвідомлення власної гріховності викликає асоціації з рефлексіями автора-оповідача поеми «Гайдамаки»:

*Як небо блакитне – нема йому краю,*

*Так душі почину і краю немає.*

*А де вона буде? Химерні слова!* [34, с. 128].

Як і герої шевченкової поеми, Карл черпає сили в рідній землі, цілує її, звертається до неба, сонця, ланів, пагорків, струмків і лісів. Природа вітчизни повертає його в щасливі часи дитинства, коли спокій гармонія і віра огортали його душу: «був час, коли я не міг заснути, якщо забував на ніч



помолитись» [36, с. 117]. Споглядання краси та величі природи у творах Шиллера і Шевченка ніби унаочнює істинну систему координат, показує, наскільки люди втратили зв'язок із нею та справжніми цінностями життя:

*Рай та й годі! А для кого?  
Для людей. А люде?  
Не хочять на його й глянуть,  
А глянуть – огудять.  
Треба кров'ю домальовать,  
Освітить пожаром;  
Сонця мало, рясту мало,  
І багато хмари.  
Пекла мало!..Люде, люде!  
Коли то з вас буде  
Того добра, що маєте?  
Чудні, чудні люде! [34, с. 180].*

*Не спинила весна крові,  
Ні злості людської.  
Тяжко глянуть; а згадаєм –  
Так було і в Трої  
Так і буде [34, с. 180].*

Ці гіркі слова Шевченка, сповнені невимовної скорботи, не залишають жодних сумнівів у його сприйнятті та оцінці кривавих подій минувшини. Такі настрої опановують і шиллерівського героя: «*В бездушній природі така божественна гармонія, звідки в розумній істоті такий розлад?*» [34, с. 144].

Гайдамаки воюють за свою віру, а більшість шиллерівських розбійників цинічні атеїсти. Шиллер підкреслює, що Карл, на відміну від своїх друзів, людина віруюча. Усвідомлюючи злочини, які він скоїв, герой розуміє, що він не має прав називатися сином божим. Відрізавши себе від усієї людськості своїми гріхами, Карл побивається за своєю втраченою невинністю.

Шевченкові герої позбавлені таких сумнівів, вони впевнені в тому, що обрали правильний шлях – «мститися!», адже ножі





освячені православною церквою. Ю.Барабаш зазначає, що «етична позиція Шевченка виявляється ...суперечливою: з одного боку, гіркота, сердечний біль, визнання помилок батьків, засудження фанатизму і кровопролиття, з другого – наївна віра в індульгенцію церкви, яка ті ножі освятила, і стихійна внутрішня симпатія до сироти Яреми..., і співчуття до безталанного Гонти, і відчуття глибокої соціальної та духовної близькості з вільнолюбивими гайдамаками» [29, с. 102]. На думку Ю. Барабаша, у зображенні й оцінці страшної гайдамацької помсти Шевченко не вповні вільний від інерції генетичної пам'яті.

Фабульний каркас обох творів пов'язаний з любовною інтригою. У порівнюваних творах Шевченка і Шиллера простежується певна подібність між сюжетними колізіями закоханих Яреми та Оксани, Карла та Амалії. У Шевченка закохані герої все ж таки мають свою краплину щастя: Ярема дочекався Оксану на побачення, одружився з нею, зрештою помстився за наругу над нею! Поет подарував їм життя. Карл і Амалія в основному згадують колишнє щастя: *«Стояв він, а поруч з ним та, що біля нього небо й землю забувала...Тут лежав він в моїх обіймах...уста його пломеніли на моїх устах, і квіти радісно вмирили під кроками закоханих.[...] Моря, і гори, і обрії далекі лягли поміж закоханими, але душі їх вириваються з брудних темниць і зустрічаються в раю кохання»* [34, с. 137].

Любовні сцени в Шевченка виписані в народно-пісенному ключі. Шиллер, змальовуючи почуття Карла та Амалії, також звертається до фольклорних джерел, підсилюючи їх сентименталістською та романтичною патетикою. Незважаючи на національні відмінності, різницю героїв у соціальному, освітньому вимірах, кохання в обох творах є своєрідним абсолютом, мірилом людської особистості і водночас віддзеркаленням ідеальної людини: *«Коли любиш людину, бачиш її такою, якою її створив Бог»*. Саме спілкування з Амалією остаточно впевнює Карла в хибності обраного шляху. Спогади коханої про нього – колишнього, – чистого душею і серцем – повертають до себе справжнього.



Коротка мить щастя Карла від усвідомлення того, що Амалія прощає і продовжує кохати його, переривається словами розбійників: *«Ти наш! Кров'ю наших сердець ми купили тебе з тілом і душею. Жертва за жертву! Амалію – за ватагу!»*.

І в Шиллера, і в Шевченка мотив жертвовності під особливим наголосом, пов'язаний з вірністю присязі, народу, ройовою солідарністю. Для Карла вбивство Амалії стає моментом істини, етичний максималіст у повній мірі розуміє масштаб трагедії, у яку він вверг себе та близьких людей; осягає справжні, а не ілюзорні цінності. У фінальному монолозі Карл усвідомлює, що його злочини (хоча й з благими намірами), злодіяння його товаришів унеможливили сподівання на щасливе майбуття з Амалією, хоча кохана розуміє його трагедію, готова бути разом з ним попри все. Але благородний розбійник не хоче занапащати її життя; кров, пролита ним, назавжди відділила його від людей.

Читачі двох століть намагаються зрозуміти мотивацію вчинку Карла: він звільняє Амалію від гріха самогубства, адже вона не уявляє життя без коханого; не дає розбійникам осквернити кохану; зберігає вірність клятві, а опісля звільняє себе від неї.

Осягнути причини жахливого вчинку Карла так же важко, як і мотивацію Гонти-дітовбивці. Але ж у художньому творі немає нічого випадкового! Відповідь на ці питання, своєрідну «квадратуру кола від літературознавства» варто шукати в аксіології авторів, у їх розумінні логіки художнього образу. Незважаючи на досить багато розбіжностей у змалюванні шляху героя-бунтаря, і Шиллер, і Шевченко виводять своїх протагоністів за межі людського в їхньому максималізмові, що межує з фанатизмом.. Нам близька думка В. Пахаренка, що в епізоді вбивства Гонтою своїх синів Шевченко «доводить зображення жорстокості до кульмінації, зокрема з метою емоційним шоком утвердити читача в страхітливості й цілковитому безглузді зла-помсти» [20, с. 60]. І. Дзюба також вважає, що «переступання межі етичного увиразнює трагедію людської душі, масштаб знелюднення й того, хто став



знаряддям помсти, чия душа знаходиться під владою помсти, опанована помстою» [6, с. 156]. У світовій літературі проблема переступання межі між людськістю та вірністю «ідеї» в різних тлумаченнях завжди викликала гострий інтерес, дискусію. Згадаємо хоча б сльозинку невинно замученої дитини в Достоєвського, мопассанівську матінку Соваж, яка помстилася за смерть своїх синів, клятву Джулії з роману Орвелла про те, що її ніщо, навіть вбивство дитини, не зупинить у боротьбі проти ненависного режиму.

Шевченко також приводить героя до усвідомлення свого страшного злочину: Гонта хоронить синів зі словами каюття, що є кроком до спокути:

*Тяжко мені плакати! Праведній зорі!  
Сховайтесь за хмару: я вас не займав,  
Я дітей зарізав!..Горе мені, горе»  
Де я прихиллюся? [34, с. 186].*

*Нехай на сім світі  
Мене за вас покарає,  
За гріх сей великий [34, с. 186].*

Спокута гріха зображена з позицій етичного максималізму, притаманному творчості Шиллера («Розбійники»), Лессінга («Емілія Галотті»), французьких класицистів, письменників античності.

Вагоме місце в досліджуваних творах належить пісням, які увиразнюють й образи героїв, й авторську позицію. У ліро-епічній поемі Шевченка це пісні про гайдамаків, жартівливі пісні про Гандзю, про вдовицю-молодицю. Їх співають Кобзар, Залізник, Ярема перед побаченням з Оксаною.

Драма Шиллера включає пісні, які в супроводі лютні виконує Амалія, Карл. Звучить у драмі і пісня розбійників – це своєрідна самопрезентація, їхній моральний (скоріше аморальний) кодекс. Дієслова руйнації, знищення, вбивства складають лексичну основу твору: різать, грабувать, шаліти, обдерем. Серед жертв їхнього розбою не тільки пастор та рандар гладкий, але й батьки поранені, нещасні матері, покинуті відданиці. Інфернальності розбійницькому гімну



додає бравада, своєрідне загравання зі смертю, впевненість, що бенкет закінчиться шибеницею, сатанинські веселощі – зустріччю з катом.

Таке ж моторошне враження в поемі Шевченка справляє пісня, що слідує за криком Гонти після вбивства дітей, розбитна пісня про «орандара, чоботаря», яку «ушкварив кобзар» [34, с. 184]. Така композиція увиразнює відчуття дисгармонії, перевернутості світу, його абсурдності.

Пісня Карла представляє діалог Брута і Цезаря. Брут, за деякими джерелами, був не тільки другом, але й прийомним сином Цезаря. Це надає епізодові зустрічі Карла з батьком, який помирає за волею Франца, міфічного забарвлення, апелює до вічних цінностей: *«Світові закони забавкою стали, розпався зв'язок природи, древній розбрат на волі, син убив свого батька»* [36, с. 148) (Недаремно Карла називали німецьким Гамлетом!).

Шиллерове розуміння непродуктивності насилля як рушійної сили до перевлаштування світу, до гармонізації світобудови знайшло своє продовження у сприйнятті, точніше, несприйнятті нелюдської жорстокості Великої французької буржуазної революції, сучасником якої він був. Незважаючи на те, що французькі революціонери надихалися його «Розбійниками», а Конвент присвоїв поетові почесне звання громадянина Французької республіки, Шиллер засудив трагедію, у яку була ввергнута країна. Шевченко солідаризується з ідеями та духом революції, бачить у ній, як і в козацько-гайдамацьких бунтах, вивільнення народної стихії, що приведе до очищення та відродження.

Фінальний монолог Карла не залишає жодних сумнівів відносно авторської позиції з приводу насильницького втручання людини у хід історії. Але драма Шиллера, як і поема Шевченка, ілюструє загальновідому тезу про те, що твір мистецтва в максимальній мірі віддзеркалює не письменника, а читача. Амплітуда читацько-критичного сприйняття обох творів і в ХІХ, і у ХХ столітті залежала від політичної кон'юнктури, рівня радикальності суспільства. Драма «Розбійники», у якій заперечується насилля, найрадикальніше



була прочитана у Радянському Союзі, країні, де насилля було піднесено в ранг державної політики.

Полярні точки на поему «Гайдамаки» можна представити поглядами Ф. Кейди та Б. Лепкого: «Позиція Шевченка: кров за кров» [9, с. 36] – «Наміром Шевченка було не розбурхувати канібальські інстинкти, а, навпаки, показати..., до якого лиха доводить людство суспільна та національна кривда» [12, с. 36]. Психологія свідчить, що люди схильні бачити й чути те, що вони хочуть бачити і чути. Ми поділяємо думку Є. Нахліка, що «поет романтизує гетьманську державу, симпатизує державницьким думам свого улюбленого героя-повстанця і навіть виражає через них власні національно-державницькі устремління як такі, але в жодному разі не слід буквально сприймати вкладені автором «Гайдамаків у свідомість конкретно-історичного персонажа формулювання за складові державницького ідеалу Шевченка» [16, с. 39]. Поетизуючи Гонту і Залізняка як народних героїв у творі, у «Передмові» Шевченко стримано називає їх «отаманами того кровавого діла». Неодноразово висловлювалася думка про те, що «Передмова» суперечить загальній патетиці поеми, це поступка цензури, адже у виданні 1860 року вона була знята. Але авторська позиція втілюється не тільки в передмовах та післямовах (скільки зречень письменників від своїх творів знає світова література!), а насамперед у художній тканині твору, у тоні оповіді, композиції, ліричних відступах. Автор «Гайдамаків» захоплюється величчю грози, але в той же час розуміє небезпеку стихії, її жорстокість та непередбачуваність. І. Дзюба вважає «специфічно «шиллерівсько-шевченківським...складний перехід від героїзації кривавого місництва до мотиву розчарування персонажа в «благородному розбійництві» як способі відновлення світової справедливості» [7, с. 170].

Протагоніст Шиллера проходить шлях від пристрасного й емоційного протесту до трагічного усвідомлення свого безсилля й безплідності обраного методу боротьби: *«О дурень я, що мріяв злочинами виправити світ і підтримати закони беззаконням! Я називав це відомстою й справедливістю! Я*



наважився, о Провидіння, сточити щербини твого меча і виправити твою...упередженість...але...о пихо дитяча!...Я стою на грані...свого життя і дізнаюсь із скреготом зубовним, що двоє таких людей, як я, могли б ущент зруйнувати всю будову морального світу. Змилуйся...змилуйся над хлопчиськом, що наважився втручатися в твої наміри...Тобі лише одному – відомста. Руки людської ти не потребуєш. Правда, не в моїй владі тепер повернути минуле, – що пропало, то пропало, що я повалив, ніколи вже не підведеться. Але в мене ще є чим примирити зневажені закони і відновити порушений лад. Він вимагає жертви – жертви, яка показала б його непохитну велич усьому людству, і ця жертва – я сам. Я сам повинен умерти за нього» [36, с. 168].

Український перекладач драми Шиллера Майк Йогансен, диференціюючи поняття «помста» та «відомста», наголошує на тому, що людина не може бути суб'єктом відомсти. (Порівняйте нім. Die Rache – die Vergeltung, рос. месть – возмездие). Д. Чижевський, щоб розмежувати ці поняття, використовує слово «правда-мста» – синонім Божого суду» [29, с. 175] (на відміну від зло-помсти).

Драма Шиллера «Розбійники» та поема Шевченка «Гайдамаки» різними художніми засобами стверджують, що помста, насилля, засудження – досить прості дії та емоції. Розуміння більш складне, воно потребує значно більше душевних та духовних зусиль, але саме воно є метою справжнього мистецтва, адже, «пізнаючи правду, людина доростає до волі» [10, с. 52].

Заслуга генія не стільки в тому, щоб відповісти на всі питання, скільки в тому, щоб загострити увагу, долучити нас до болісної іноді рефлексії, а через неї – до очищення, вивищення душі, прощення.

Історія німецького народу, що породив геній Шиллера, переконливо свідчить, що дорога до Храму проходить через національне каяття та спокуту. Слова Є. Маланюка про осягнення спадщини Шевченка мають стати дороговказом для українців: «Процес матеріалізації Шевченкової поезії потужно



триває, і тільки коли він закінчиться власною державою, ми зможемо сказати, що сучасність *доросла* до Шевченка» [13, с. 369].

### ЛІТЕРАТУРА ДО РОЗДІЛУ:

1. Астаф'єв О. Творчість Тараса Шевченка й Адама Міцкевича як феноменологічний діалог культур / Олександр Астаф'єв // Шевченкознавчі студії. Зб. наук. праць. Вип. 17. – К., 2014. – С. 266–278.
2. Барабаш Ю. Вибрані студії. Сковорода. Гоголь. Шевченко. – К. : Вид. дім «Київо-Могилянська академія», 2007. – 744 с.
3. Білецький О. Шевченко і західноєвропейські літератури // Білецький О. Збір. праць: У 5т. – К., 1965. – Т. 2.
4. Вервес Г. Д. Адам Міцкевич в українській літературі / Г. Д. Вервес. – К.: Державне вид-во художньої літератури, 1952. – 132 с.
5. Грабович Г. Шевченкові «Гайдамаки»: Поема і Критика / Наук. ред. О. Федорук / Г. Грабович. – К.: Критика, 2013. – 360 с.
6. Дзюба І. Тарас Шевченко. Життя і творчість / Іван Дзюба.– К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008.– 720 с.
7. Дзюба І. Шевченко і Шиллер: візія ідеального стану суспільства / Іван Дзюба // Тарас Шевченко і європейська культура: Зб. праць Міжнародної 33-ї наукової шевченківської конференції. – 20–22 квітня 1999 року. – К.; Черкаси. – 2000. – С. 161–173.
8. Зимомря М. Міцкевич у контексті польсько-українських взаємодій / Микола Зимомря // Дзвін. – 1999. – №3–4. – С. 157–158.
9. Кейда Ф. Художня інтерпретація гайдамаччини в українській літературі ХІХ–ХХ століть: автореф. дис. д-ра філол. наук 10.01.01 / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – К., 2001. – 40 с.
10. Козак С. Ідеал правди у Шевченка / С. Козак // Слово і Час. – 1990. – №9. – С. 52–55.
11. Колесса О. Шевченко і Міцкевич. Про значення впливу Міцкевича в розвою поетичної творчості та генезі поодиноких поем Шевченка : порівнююча студія д-ра Олександра Колесси / Олександр Колесса. – Львів : [б. в.], 1894. – XXVI, 117 с.
12. Лепкий Б. Про життя і твори Тараса Шевченка/ Богдан Лепкий. – К. : Україна, 1994.– 173 с.



13. Маланюк Є. Вибрані твори / Євген Маланюк; упор. Олеся Омельчук. – К. : Смолоскип, 2017. – 872 с.
14. Міцкевич А. Вибране / Адам Міцкевич. – К. : Музична Україна, 1976. – 164 с.
15. Нахлік Є. Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики / Євген Нахлік / НАН України. Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. – Львів, 2003. – 568 с.
16. Нахлік Є. Із спостережень над поемою «Гайдамаки» / Євген Нахлік // Слово і Час.– 1998. – № 6. – С. 36–41.
17. Неділько Г. Я. Тарас Шевченко: Життя і творчість: Книга для вчителя / Георгій Якович Неділько. – К. : Радянська школа, 1988. – 247 с.
18. Нудьга Г. Українська балада / Григорій Нудьга. – К. : Дніпро. – 1970. – 257 с.
19. Панченко В. Кільця на дереві / Володимир Панченко. – К.: ТОВ «Видавництво «Кліо», 2015.– 560 с.
20. Пахаренко В. Джерела геніальності Тараса Шевченка / Василь Пахаренко // Тарас Шевченко і європейська культура: Зб. праць Міжнародної 33-ї наукової шевченківської конференції. – 20–22 квітня 1999 року. – К. : Черкаси. – 2000. – С. 35–46.
21. Петрухіна Л. Слов'янська балада епохи романтизму: генеза і проблема жанру / Л. Петрухіна // Проблеми слов'янознавства. – 2005. – Вип. 55. – С. 79–90.
22. Приліпко І. «Тарас Шевченко і польські романтики: своєрідність творчих принципів» / І. Приліпко // Шевченкознавчі студії. Збірник наукових праць. Випуск 20. – К., 2017. – С. 208–218.
23. Савченко С. Шевченко і світова література // Наукові записки № 1. Т. Г. Шевченко. Зб. статей до 125-ліття з дня народження. – К. : КДУ ім. Т. Г. Шевченка. – 1939. – С. 105–139.
24. Сверстюк Є. Бог у Шевченковому житті і слові / Євген Сверстюк // Сучасність.– 1994. – Ч. 5. – С. 99–106.
25. Скуратівський В. Шевченко в контексті світової літератури / Вадим Скуратівський // Дивослово. – 2003. – С. 68–72.
26. Словарь української мови : в 4-тт. / За ред. Б. Грінченка. – К., 1907 – 1909. – Т. 1.
27. Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. – К. : Наукова думка, 1970 – 1980. – Т. 2.





28. Стріха М. Наш Міцкевич / Максим Стріха // Київська Русь. – 2007 (7515). – Книга 7(XVI). – С. 125–134.
29. Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка / Ю. Барабаш, О. Боронь, І. Дзюба [та ін.]; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К. : Наук. думка, 2008. – 376 с.
30. Тиховська О. Архетипна образність балад Т. Шевченка / О. Тиховська // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. – Вип. 1 (31). – 2014. – С. 239–244.
31. Халін В. Балади Т. Шевченка на загальному романтичному тлі світової літератури / В. Халін // Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем – 2010. – № 21. – С. 160–165. – Режим доступу до публікації: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vg\\_2010\\_21\\_23](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vg_2010_21_23)
32. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні / Дмитро Чижевський. – К., 1992. – 402 с.
33. Шевченко и мировая литература. К 150-летию со дня рождения. – М. : Наука, 1964. – 274 с.
34. Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 12 т. / Редкол.: М. Жулинський (голова) та ін. – К. : Наукова думка, 2001. – Т.1: Поезії 1837–1847 / Перед. слово І. Дзюби, М. Жулинського. – 784 с.
35. Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 12 т. / Редкол.: М. Жулинський (голова) та ін. – К. : Наукова думка, 2001. – Т.2 : Поезії 1847–1861. – 784 с.
36. Шиллер Ф. Твори / Фрідріх Шиллер. – К. : Молодь, 1968. – 412 с.



## SUMMARY

The monograph deals with the key issues concerning the specifics of the artistic world of Taras Shevchenko and his artistic thinking. On the example of concrete works the basic principles of selecting the life material and transforming it into the aesthetically perfect, emotionally-shaped, and influential artistic system by the writer are determined. The main components of the architectonics of the artist's poetic texts, the mechanism of interaction of content and form are defined.

Furthermore, the features of Taras Shevchenko's poetic thinking, such as archetype, folklore, tragedy, and anthropocentrism, are described.

In the work the presenting observation on the studios, created by diasporic scholars and essayists, indicates the common ground in the researches by the literary scholars of different emigration waves on the role of the poet's creativity in the formation of nation, adherence to the norms of objective scientific discussion by banished scholars, the use of known in the world literary criticism methodological approaches for the analysis the creative achievements of the artist.

The reception of Taras Shevchenko's works is an important part in Shevchenko study. Presented in the monograph research studies, i.e. analytical researches of concrete works, are devoted to a certain component of Shevchenko's poetics, that is, chronotope, pathos, author's image, and psychologism. For the first time systematically the phenomenon of performativity of Shevchenko's word, which reveals the mystery of the powerful impact of the artist's lyrics, its influence on the consciousness and unconsciousness of a reader, has been considered. The causes of the internal resistance to the nationally immature Ukrainians and even the struggle of the political elite of the Soviet time and the present against Shevchenko are considered.

The creativity of great artists, in particular Taras Shevchenko's poetry, is a synergetic system that constantly produces new artistic meanings, actualized the national and human dimensions under the influence of social, historical, and personal factors.



The paradigmatic poems “I Was Thirteen...” and “The Dream” (“She Reaped the Wheat in the Serfdom’s Labour...”) are examined through the prism of discoveries of the artist, able to penetrate into the depths of consciousness different in their psychology of individuals – child and woman. This approach will give an opportunity to highlight the genius of Shevchenko as a psychologist, as well as to reconsider interpretive stereotypes.

The comparative part is represented by studies, which have parallels between the poetics of ballad works by Taras Shevchenko and Adam Mickiewicz, the motive of robbery in Taras Shevchenko “Haidamaky” (“The Haidamaks”) and Fridrich Schiller’s “Die Räuber” (“The Robbers”).

The analysis of T. Shevchenko’s and A. Mickiewicz’s ballads let us determine the specifics of fantastic nature. In the Ukrainian poem the folkloristic motive of transformation men to plants, animals, and things has social and psychological characters, but in the Polish work it has historical and patriotic tones. T. Shevchenko’s artistic achievements in the ballad genre clearly demonstrate the process of the entry of Ukrainian literature into the context of European romanticism, due to the coherent of the themes, motives, and ways of representing reality in the author’s lyric poetry with the artistic achievements of his Polish fellow writer A. Mickiewicz.

In the study of the peculiarities of the drama “The Robbers” and the poem “The Haidamaks”, the specificity of historicism of Schiller and Shevchenko, who see the foundation for the future revival of their nations, are clarified. The concept of Friedrich Schiller’s and Taras Shevchenko’s protagonist is analyzed in terms of romanticism, though the German artist’s drama was written in the years of admiration for the ideas of “Sturm und Drang” (“Storm and Stress”), which is traditionally considered a kind of sentimentalism. The image of the noble robber Karl Moore, in Shevchenko’s poem is matched not only with the other characters (Yarema, Honta, and Zalizniak), but with the image of the author-narrator. In both works motives of revenge, atonement, perfection, faith, and love, which are realized in the complex system of ethical dominants, are observed.

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

ХУДОЖНІЙ СВІТ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА:  
РЕЦЕПЦІЯ ТЕКСТУ І ПІДТЕКСТУ  
МОНОГРАФІЯ

Клочек Г., Буряк О., Вечірко О., Гольник О., Лаврусенко М.,  
Михида С., Перцова І., Ратушняк О., Рибальченко В., Цєпа О.

КНИГУ ВИДАНО В АВТОРСЬКІЙ РЕДАКЦІЇ

Видавець Мачулін  
Свідоцтво про держреєстрацію:  
Серія ХК №125 від 24 листопада 2004 р.

Підп. до друку 26.03.2019 р. Папір офсет. Формат 60x84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
Цифровий друк. Ум. др. арк. 9,9. Тираж 300.

---

Віддруковано: ФОП Озеров Г.В.  
м. Харків, вул. Університетська, 3 – 9  
СВІДОЦТВО ПРО ДЕРЖАВНУ РЕЄСТРАЦІЮ  
№ 818604 ВІД 02.03.2000