

Міністерство освіти і науки України
Державний заклад
„Луганський національний університет
імені Тараса Шевченка”

Кафедра української літератури

І. Є. Бойцун

**ІСТОРІЯ
УКРАЇНСЬКОЇ
ЛІТЕРАТУРИ
(40-60-ті роки
XIX століття)**

Методичні рекомендації до практичних занять

Старобільськ
2017

УДК 821.161.2.09'06(075.8)

ББК 83.3(4 Укр)6я73

Б 76

Рецензенти:

Цалапова О.М. – кандидат філологічних наук, доцент, заступник директора з навчальної роботи Інституту педагогіки та психології ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Пінчук Т.С. – кандидат філологічних наук, професор, декан факультету української філології та соціальних комунікацій ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Бойцун І. Є.

Б76 Історія української літератури (40-60-ті роки ХІХ століття) : методичні рекомендації до практичних занять. / І. Є. Бойцун ; Держ. закл. „Луган. нац. ун-т імені Тараса Шевченка”. – Старобільськ, 2017. – 168 с.

Методичні рекомендації до практичних занять призначені для студентів філологічних факультетів вищих навчальних закладів з метою покращення підготовки з курсу.

Навчальне видання містить плани практичних занять, матеріали для самопідготовки до них, завдання для самостійної роботи, списки рекомендованої літератури.

УДК 821.161.2.09'06(075.8)

ББК 83.3(4 Укр)6я73

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Луганського національного університету імені Тараса
Шевченка (протокол № 10 від 31 березня 2017 року)*

© Бойцун І. Є., 2017

ПЕРЕДМОВА

Література 40-60-х років XIX століття сприяла виходу української літератури, отже, і культури, на світовий рівень, формування нового типу художнього мислення, який пройшов, умовно кажучи, під знаком романтизму й просвітницького реалізму. Під час вивчення матеріалів курсу простежено внутрішню логіку історико-літературного процесу, зумовленість виникнення різноманітних літературних напрямів і стилів в українській літературі, формування системи родів і жанрів, зародження літературно-естетичної та літературно-критичної думки в Україні в першій половині XIX століття. Творчість письменників цього часу характеризується ідейно-художніми пошуками, суперечливістю світогляду й оригінальністю, що є явищем свідомо національним. Вагому роль у розвитку української літератури відіграла спадщина Тараса Шевченка, чії історіософські погляди сформували історичну концепцію в українській літературі. Під час роботи над навчальним посібником було використано кращі надбання вітчизняного літературознавства.

Курс охоплює відносно невеликий часовий період розвитку української літератури (40-60-ті роки XIX століття), але представлений творчістю Тараса Шевченка й Пантелеймона Куліша, що докорінно змінила розвиток української літератури, чії погляди сформували історіософську концепцію в українській культурі.

Студент повинен вміти:

- осягати естетичну природу та пізнавальний, виховний, розвивальний потенціал літератури, визначати її роль у формуванні високодуховної, національно свідомої особистості;
- критично осмислювати навчальний матеріал, виробляючи власну позицію в осягненні певної проблеми;
- апробувати різні види аналізу художнього твору з метою його глибинного осягнення як літературного феномена;
- формувати культуру ведення дискусії;
- розвивати свій читацький смак та підвищувати філологічний рівень.

Студент повинен знати:

- визначений програмою навчальний матеріал з курсів фольклору, історії української літератури, психології, вступу до літературознавства, української мови;
- найважливіші моменти творчої біографії письменників, які пов'язані з появою визначних творів у сфері української літератури;
- визначений програмою навчальний матеріал.

Для того, щоб наша робота була максимально плідною, необхідно:

1. Працювати на практичних заняттях. Підготовка до заняття вимагає чимало часу й зусиль:

- На кожне практичне заняття слід обов'язково прочитати художній текст.
- Необхідно також уважно прочитати конспект лекції на подану тему.
- Кожне практичне заняття включає в себе невеличкий теоретичний матеріал, який потрібно осмислити і вміти застосувати при аналізі та інтерпретації художнього тексту.
- Необхідно попрацювати з літературознавчими словниками та засвоїти поняття, якими Ви маєте оперувати під час практичного заняття.

Практичні заняття є дуже важливими, оскільки на них Ви вчитеся аналізувати та інтерпретувати художній текст, систематизуєте теоретичний матеріал.

СПИСОК ХУДОЖНІХ ТЕКСТІВ, ОБОВ'ЯЗКОВИХ ДЛЯ ПРОЧИТАННЯ

Тарас Шевченко Кобзар. Щоденник. Назар Стодоля. Прогулка с удовольствием и не без морали. Художник. Музыкант. Близнецы.

Марко Вовчок Народні оповідання. Інститутка. Живая душа.

Степан Руданський Вечорниці. Над колискою. П'яниця. Студент. Тополя. Повій, вітре, на Україну! Чумак. Мазепа,

гетьман український. Іван Скоропада. Павло Полуботок. До України. Розмай. Співомовки.

Анатолій Свидницький Люборацькі. Україно, мати наша. В полі доля стояла. Рoste долом березина.

Пантелеймон Куліш Чорна рада. Жизнь Куліша. Дівоче серце. Орися. Дума про найвищий дар. Дивлюсь на волос срібний твій, кохана. Епілог. Україна.

Юрій Федькович Довбуш. Лук'ян Кобилиця. Страж на Русі. Люба-згуба. Три як рідні брати. Соکیلська княгиня. Стрілець. Дезертир (вірші й поема). Новобранчик. Русь. Україна. Старий жовнір.

Список текстів для вивчення напам'ять

Т. Шевченко «Сон» (У всякого своя доля) (уривок), «Кавказ» (уривок), «Садок вишневий коло хати», «Ликері», «І небо невмите, і заспані хвилі».

С. Руданський «Повій, вітре, на Вкраїну», «Ти не моя».

Список літератури

- **Історія** української літератури в 12 томах. – Т. 4. – К. : Наукова думка, 2014. – 784 с.

- **Історія** української літератури та літературно-критичної думки першої половини XIX століття : Підручник / За ред. О. А. Галича. – К. : Центр навчальної літератури, 2000. – 392 с.

- **Історія** української літератури. XIX століття : У 3 кн. – Кн. 2 : Навч. посібник / За ред. М. Т. Яценка. – К. : Либідь, 1995. – 368 с.

- **Дзюба І.** Тарас Шевченко. Життя і творчість. / Іван Дзюба. – К. : Видавництво Києво-Могилянська академія, 2008. – 720 с.

- **Зеров М.** Українське письменство XIX ст. Від Куліша до Винниченка : Лекції, нариси, статті / Микола Зеров. – Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2007. – 568 с. – (Cogito : навчальна класика).

Шевченкознавчі дослідження

- **Барабаш Ю.** «Коли забуду тебе, Єрусалиме...» : Гоголь і Шевченко : порівняльно-типологічні студії / Юрій Барабаш. – Харків : Акта, 2001. – 373, [2] с. (Українські письменники, 19 ст.; Російські письменники, 19 ст.).

- **Барабаш Юрій** Тарас Шевченко: імператив України: історіо- й націософська парадигма. / Юрій Барабаш. – К. : Видавн. дім «Києво-Могилянська академія», 2004. – 181 с.

- **Барабаш Юрій.** «...Людей і Господа любить» (любов як ментальна й поетична константа творчості Тараса Шевченка) / Юрій Барабаш // Слово і час. – 2007. – № 3. – С. 3–19.

- **Бовсунівська Тетяна** Шевченко і концепція войовничого романтизму / Тетяна Бовсунівська // Дивослово. – 2011. – № 3. – С. 58 – 63.

- **Боронь Олександр.** Композиція повістей Тараса Шевченка / Олександр Боронь // Слово і час. – 2013. – № 3. – С. 25–34.

- **Генералюк Леся.** Код образотворчого мистецтва у слові Шевченка: колористика / Леся Генералюк // Слово і час. – 2013. – № 2. – С. 3–13.

- **Грабович Г.** Шевченко як міфотворець / Григорій Грабович. – К. : Радянський письменник, 1991. – 211 с.

- **Грибан Г. В.** Біблійні мотиви і пророцтво майбутнього у творчості Тараса Шевченка / Г. В. Грибань // Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. – Житомир, 2010. – № 21. – С. 36–41.

- **Даниленко Ірина.** Давидова арфа й Тарасова кобза: про «Давидові псалми» Т. Г. Шевченка / Ірина Даниленко // Слово і час. – 2007. – № 5 – С. 3–16.

- **Єременко Олена.** Макросистемність етноконцепту кобзаря у творчості Тараса Шевченка / Олена Єременко // Слово і час. – 2007. – № 9 – С. 26–34.

- **Забужко О.С.** Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу / Оксана Забужко. – К. : Абрис, 1997. – 144 с.

- **Зайцев П.** Життя Тараса Шевченка / Павло Зайцев. – К. : АТ «Обереги», 1994. – 456 с.

- **Клочек Г. Д.** Поетика візуальності Тараса Шевченка / Г. Д. Клочек. – К. : Академвидав, 2013. – 256 с.

- **Космеда, Т. А.** Ego і Alter ego Тараса Шевченка в комунікативному просторі щоденникового дискурсу [Текст] : монографія / Т. А. Космеда. – Дрогобич : Коло, 2012. – 372 с.

- **Коцюбинська М. Х.** Етюди про поетику Шевченка : Літ.-критич. нарис. / М. Х. Коцюбинська. – К. : Рад. письменник, 1990. – 272 с.

- **Марко В.** Наближення до Шевченка (Аналітичні етюди) / Василь Марко // Дивослово. – 2012. – № 5 (662). – С. 44 – 48.

- **Мовчанюк В.** Медитативна лірика Т. Шевченка / В. Мовчанюк. – К. : Наук. думка, 1993. – 148 с.

- **Наливайко Д. С.** Тарас Шевченко в контексті романтизму та націоналізму / Д. С. Наливайко // Магістеріум . Літературознав. студії. – 2005. – Вип. 21. – С. 21–35. – Бібліогр. : 30 назв. – укр.

- **Пахаренко В.** Тарас Шевченко / В. Пахаренко. – К. : ТОВ «Атлант ЮЕмСі», 2007. – 95 с. – (Стозір'я. Б-ка укр. родини: Письменники. Живописці. Скульптори. Графіки)

- **Пахаренко Василь** Генеза Шевченкової етики / Василь Пахаренко // Дивослово. – 2013. – № 5. – С. 36–39.

- **Поліщук Ярослав** Від правди до істини Шевченка / Ярослав Поліщук // Українська мова та література. – 2010. – № 7 (647). – С. 3–10.

- **Росовецький С.** Агіографія християнська в літературній творчості Шевченка / С. Росовецький // Темі і мотиви поезії Тараса Шевченка. – К. : Наукова думка, 2008. – С. 321–342.

- **Смаль-Стоцький С. Т.** Шевченко. Інтерпретації / С. Смаль-Стоцький. – Черкаси : Брама, 2003. – 376 с.

- **Смілянська В. Л.** Структура і смисл: спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка : монографія / В. Л. Смілянська, Н. П. Чамата. – К. : Вища шк., 2000. – 208 с.

- **Ушкалов Л.** Образ сліз у творчості Тараса Шевченка / Ушкалов Леонід // Дивослово. – 2012. – № 3 (660). – С. 2 – 8.

- **Харчук Роксана.** Поетичний красвід Тараса Шевченка: значення і сенс / Роксана Харчук // Слово і час. – 2013. – № 1. – С. 46–52.

- **Филипович П. П.** Шевченкознавчі студії / Павло Петрович Филипович; Ін-т літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН

України, Черкас. держ. ун-т ім. Б.Хмельницького, Черкас. наук. центр шевченкозн. досліджень. – Черкаси : Брама, 2002. – 219 с. – (Шевченкознавчі раритети).

- **Цепа Олександра** Авторське самоочікування в поезії Тараса Шевченка 1837 – 1847 років / Олександра Цепа // Дивослово. – 2011. – № 3. – С. 13 – 17.

- **Шевчук В.** Про любовну драму Тараса Шевченка / В. Шевчук // Укр. мова та література. – 2004. – № 18 (трав.). – С. 1 – 4.

- **Шевчук В.** Любов, що розійшлася сном : [про роман Т. Шевченка з Феодосією] / В. Шевчук // Укр. мова та література. – 2001. – № 18 (трав.). – С. 4 – 8.

- **Яблонська Ольга.** Поетична творчість Т. Шевченка у світлі етнопсихології / Ольга Яблонська // Слово і час. – 2011. – № 4. – С. 108–120.

- **Яковина Оксана.** Особа митця і творчий акт як метафізичні категорії. Контекст Шевченка / Оксана Яковина // Слово і час. – 2015. – № 8. – С. 31–38.

- **Яременко Василь.** До проблеми історіософії Тараса Шевченка: методологічні підходи / Василь Яременко // Слово і час. – 2007. – № 3 – С. 19–27.

- **Яременко Василь** Шевченкова поема «Сон (Комедія)» в аспекті христологічного та історіософського прочитання / Василь Яременко // Дивослово. – 2013. – № 3. – С. 17–22.

- **Яременко В.** Тарас Шевченко та Кирило-Мефодіївське братство: долання стереотипів / В. Яременко // Київ. старовина . – 2007. – № 2. – С. 59–77. – Бібліогр.: С. 73–77. – укр.

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ СТУДЕНТІВ

Історія української літератури першої половини ХІХ століття становить собою унікальне явище, оскільки саме в цей період формуються літературні жанри, українські письменники роблять перші спроби по написанню творів живою мовою про реальне життя реальних людей. Відсутність української державності на довгий час призупинило розвиток української культури, котра на кінець ХУІІ століття перебували в бароковій стадії з переважанням творів фольклору. Суспільні процеси в Європі сприяли пробудженню української культури спочатку в особі Григорія Сковороди, а згодом – у русі масонів, до яких мав приналежність автор першого твору нової української літератури Іван Петрович Котляревський. Методом спроб та помилок, використовуючи кращі набутки європейської літератури та фольклорні традиції, поступово українські письменники розробили систему жанрів української літератури, зробили її внутрішню сутність національною, народною.

Письменникам довелося протистояти тиску з боку російської влади, яка спочатку сприйняла твори українською мовою як модну тенденцію, розвагу, а потім відчула небезпеку й переслідувала митців. Не випадково граф Орлов у доповідній записці Миколі І про Тараса Шевченка написав: «З улюбленими віршами на Україні могли посіятися і згодом закоренитися думки про вигадане блаженство часів гетьманщини, про те, що буде щастям повернути ці часи, і про можливість існування України як окремої держави....Проте, з огляду на бунтівничий дух і зухвальство, що виходять за всякі межі, треба визнати його за одного з найважливіших злочинців».

Значення творів української літератури першої половини ХІХ століття є унікальним, саме вони послужили зразком для наступних поколінь українських письменників, а подекуди проблеми, висвітлені в них, залишаються актуальними й до нашого часу. Не випадково романтики вивчали історію, вважаючи, що в ній є уроки для сучасників. Саме тому вивчення літературного процесу в Україні першої половини ХІХ століття є

важливим для усвідомлення тенденцій сучасного літературного процесу.

Самостійна робота при здобуванні літературної освіти має свою специфіку – в першу чергу йдеться про таку об'ємну роботу як знайомство з художніми творами. Підраховано, що успішне засвоєння історико-літературних курсів можливе лише за умови, якщо студент щоденно читатиме не менше 100 сторінок художніх текстів. Через те, що одне із головних завдань вищої літературної освіти полягає у творенні імпліцитного (зразкового, ідеального) читача, сам процес читання художніх текстів не повинен зводитися до поверхового знайомства із сюжетом та головними образами-персонажами, а скеровувався певними установками на виявлення імпліцитної смислової сфери та на способи її вибудовування, на спостереження над окремими, найбільш виявленими у творі поетикальними структурами (мова, композиція, принципи характеротворення, ритмомелодика тощо). Ознайомлюючись з матеріалом розділів курсу й планами семінарських занять, студентові слід пам'ятати про **головні завдання** дисципліни:

- усвідомлювати своєрідність формування реалістичної прози в українській літературі, відхід від фольклорної манери оповіді, опрацювання нових тем, викриття антилюдяності самодержавно-кріпосницького режиму.

- знати основні моменти життєвого та творчого шляху Марка Вовчка та Анатолія Свидницького.

- уміти робити аналіз літературного твору.

- мати уяву про своєрідність творчої манери Тараса Шевченка.

- знати основні дати життєвого шляху Тараса Шевченка.

- виокремлювати специфіку творчого доробку письменника, розрізняти специфіку Шевченкового міфу України, усвідомити роль спадщини Тараса Шевченка в розвитку української літератури, володіти навичками аналізу його творів.

- мати уяву про етапи розвитку української романтичної прози, визначати жанри прозових творів, знати життєвий шлях та творчу діяльність П. Куліша, Ю. Федьковича, С. Руданського.

- засвоїти визначення та основні ознаки романтично-реалістичного історичного роману, соціально-побутової повісті, тлумачення образів творів на лексичному, семантичному та символічному рівнях.

- орієнтуватися в новітніх літературознавчих концепціях аналізу художнього твору.

Критерії оцінювання: під час практичного заняття перевіряється знання студентом художнього твору, його критична рецепція, вміння робити аналіз тексту, оперувати літературними термінами, виконані завдання. За умови дотримання названих умов студент отримує найвищий бал за практичне заняття – «5 балів».

І той минув – день Маковія, Великеє свято в
Україні _____

Червоний бенкет _____

5. Напишіть і запам'ятайте визначення літературознавчих понять

Прототип _____

Романтизм _____

**Історична
поема** _____

Символ _____

Матеріали до заняття

Микола Крячок Перший випуск «Гайдамаків» Тараса Шевченка: маловідомі факти, архівні джерела

Друк одного з найвизначніших творів Т. Г. Шевченка – поеми «Гайдамаки» було започатковано в українському літературному альманасі «Ластівка», впорядкованим Євгеном Гребінкою (СПб., 1841).

«Коли саме, в якому місяці вийшла «Ластівка», – писав Є. П. Кирилюк 1941 р. у статті «Шевченко в «Ластівці», – невідомо» і, зіставивши наявні відомості про це видання, тут же уточнював: «...десь у травні-червні».

В. С. Бородін, досліджуючи перше видання «Кобзаря» Тараса Шевченка й посилаючись на документи колишнього ЦДІА СРСР, переконливо доводив: «Майже одночасно з «Кобзарем» проходив цензуру альманах «Ластівка». Записи про нього зроблено в реєстрі безпосередньо після записів про «Кобзар». Альманах було подано до цензурного комітету під назвою «Малороссийский сборник» (назва «Ластівка» прийнята була вже в коректурі). Він надійшов до цензурного комітету 12 березня 1840 р. Цензор Корсаков майже одночасно читав «Кобзар» і твори Шевченка, вміщені в альманасі Гребінки».

Один примірник альманаху (очевидно, з приватної колекції, на сьогодні – раритетного видання) зберігається під шифром Р-959 у філії № 1 Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського.

Альманах форматом 14x11 см має тверду коричневу оправу, на шкіряному корінці якої позолотою відтиснуто: «Ластовка», а

дещо нижче – криптоніми: «И. П.». Мабуть, це означає: «Издание Полякова», оскільки на титулі вміщено такі вихідні дані: «С. Петербург. Издание Книгопродавца Василия Полякова. 1841». На звороті зазначено: «Печать позволяется с тем, чтобы по печатаньи представлено было в Цензурный комитет узаконенное число экземпляров. С. Петербург. 12 марта 1840 года. Цензор П. Корсаков».

У верхній частині титульної сторінки після назви «Ластовка» вміщено підзаголовок: «Сочинения на малороссийском языке», а також подано досить повну інформацію про авторський колектив та жанрову ознаку впорядкованих матеріалів.

З друкованим словом Т. Г. Шевченко виступив тут разом з І. П. Котляревським, Г. Ф. Квіткою-Основ'яненком, Л. І. Боровиковським, В. М. Забілою, Є. П. Гребінкою, О. С. Афанасьєвим-Чужбинським, О. П. Кулішем та іншими авторами.

«Ластівка», як зазначено на титульній сторінці, друкувала повісті й оповідання, деякі народні малоросійські пісні, приказки, прислів'я, вірші й казки.

У «Ластівці» (с. 371–377) з'явився лише перший розділ «Гайдамаків» Т. Г. Шевченка, причому без назви. Тут було також вперше надруковано його твори «Вітре буйний», «Причинна», «На вічну пам'ять Котляревському» і, як продовження останньої поезії, – вірш «Тече вода в синє море...». Згадані твори Т. Г. Шевченка до першого випуску «Кобзаря» не увійшли. Про це писав і Є. П. Кирилюк: «В «Кобзарі» 1840 р. немає жодного уривка з «Гайдамаків». Очевидно, Шевченко почав писати поему пізніше, вже після виходу «Кобзаря» [...]. Дуже можливо, що деякий матеріал Гребінка додав уже в процесі друкування «Ластівки». Така наша думка про уривок «Гайдамаків».

Учений наголошував: «Вперше в історії, весь альманах був складений з творів, писаних українською мовою».

Очевидно, беручи під сумнів, чи набуде популярності у російській столиці україномовне видання (власне, «Ластівка» і закінчилась одним випуском), Є. П. Гребінка у вступі з властивим йому народним гумором звертається (ніби між іншим) «так собі до земляків»: «Читайте, хлопці, коли уподобаете, – а ні, як

зволите, усе таки папір у хазяйстві здасться, коли часом кабаку заверните (мається на увазі цигарку. – *М. К.*), або люльку запалите, – і то добре».

Вміщений у «Ластівці» перший розділ «Гайдамаків» із посвятою «В. И. Григоровичу на пам'ять 22 апреля 1838» (день викупу Т. Г. Шевченка з кріпацтва. – *М. К.*) Є. П. Гребінка супроводив досить схвальною приміткою: «Порадував нас торік Шевченко «Кобзарем», а тепер знову написав поему «Гайдамаки». Гарна штука, дуже гарна, така смашна, мовляв, як у спасівку та у жаркий день після обіду гарний кавун – і їси, і ще хочеться – і читаш і не одірвешся. Оце вам для приміру з неї перва глава. А там дальше усе лучче й лучче. Штука, я вам скажу!».

Не вдаючися до розгляду редакційних правок Є. П. Гребінки в авторському рукопису при публікації у «Ластівці» першого розділу «Гайдамаків», що в основному торкались «усталюваних тоді орфографічних та пунктуаційних норм» і досить повно висвітлені вченими-шевченкознавцями, перейдемо до розгляду фактів щодо видання окремою книжкою та розшуку стародруків поеми «Гайдамаки».

У «Біографії» Т. Г. Шевченка з посиланням на архівне джерело зазначено: «8 листопада 1841 р. Шевченко подав рукопис «Гайдамаків» до Петербурзького цензурного комітету». У реєстрі, поданому цензурним комітетом до Головного управління цензури, 30 листопада 1841 р. записано, що рукопис поеми «Гайдамаки» («166 страниц»), який надійшов до комітету від Шевченка 11 і 29 (малось на увазі листопада. – *М. К.*), схвалений цензором Корсаковим до друку.

1 грудня 1841 р. Т. Г. Шевченко забрав поему з цензурного комітету. Того ж місяця книжку було надруковано, але білет на її випуск у світ був підписаний цензором П. О. Корсаковим лише 21 березня 1842 р., про що свідчить запис у реєстрі Петербурзького цензурного комітету від 14 квітня 1842 р. В одній із граф цього реєстру зазначено, що твір було видрукувано в друкарні А. Сичова.

Один примірник «Гайдамаків» 1841 року видання свого часу Т. Г. Шевченко подарував петербурзькому чиновникові Р. І. Чернявському. Оскільки він має власноручні правки

Т. Г. Шевченка (в рядках 845 та 2522), то згодом потрапив до особового фонду поета (ф. 1) відділу рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, де зберігається й нині під № 613.

Видання першого випуску «Гайдамаків» окремою книжкою віднайти у відділі стародруків та рідкісних видань філії № 1 Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського не вдалося. Очевидно, це пояснюється мізерним тиражем цього видання (1 тис. примірників).

Як зазначав Сергій Єфремов, який у 20-х роках минулого століття зробив чималий внесок у наукову Шевченкіану, перше видання «Гайдамаків» друкувалося власним коштом автора, і майже весь наклад (800 примірників) поет продав петербурзькому книгареві І. Т. Лисенкову. Скориставшись матеріальною скрутою Шевченка, цей спритний ділок 8 лютого 1843 р. майже за безцінь придбав право на друк «Кобзаря» й «Гайдамаків», що згодом призвело до судової тяганини (С. Єфремов яскраво описав це в статті «Шевченко на літературних позовах»).

Набувши згадане право, І. Т. Лисенков один примірник із нерозпроданого першого випуску «Гайдамаків» зброшував разом з «Чигиринським Кобзарем» та з метою отримання дозволу на друк подав 15 лютого 1843 р. до Петербурзького цензурного комітету. 19 лютого того ж року схвалення на друк дав цензор П. О. Корсаков. Книжку було надруковано під назвою «Чигиринський Кобзар і Гайдамаки».

Білет на її випуск у світ 17 серпня 1844 р. підписав цензор О. В. Нікітенко¹⁵ (примірник згаданої книжки зберігається під шифром Р-883 там же, у філії № 1 НБУ ім. В. І. Вернадського).

Книжка невеликого формату (11x17 см) має тверду картонну оправу. На шкіряному корінці позолотою витиснено: «Шевченко. Кобзар», нижче – криптоніми: «Е. Т». Штемпельний відбиток на першій сторінці – «Елисей Киприянович Трегубов» – дає розгадку криптоніму власника книжки, з колекції якого вона, очевидно, й потрапила до бібліотеки.

Своєрідність книжки – дві титульні сторінки. На першій подано її повну назву: «Чигиринський Кобзар і Гайдамаки». Також позначено, що нове видання «з картинкою» виходить

малоросійською мовою у Санкт-Петербурзі 1844 року. Тут же вміщено рядки рідкісної поезії Т. Г. Шевченка:

«Пішов Кобзар по вулиці –
З журби як заграє!
Кругом хлопці навприсідки,
А він вимовляє:
«Нехай буде оттакички!»...»

У книжці з 5-ї по 75-ту сторінки видрукувано поезії «Кобзаря», на останній сторінці подано зміст, потім – вставна, друга титульна сторінка. На ній зазначено: «Гайдамаки. Поема Т. Шевченка. Санкт-Петербург 1841».

Повний текст поеми має окрему, особну від «Кобзаря», нумерацію: сторінки 7–124; сторінки 125–127 – це 23 «приписи» (примітки, особисто складені Т. Г. Шевченком), після пропуску однієї безтекстової (128-ї) на сторінках 129–131 вміщено «передмову», що фактично була післямовою.

У кінці книжки на обкладинці з м'якого паперу блакитного кольору надруковане добре відоме нині звернення поета до передплатників у вживанім тоді словотворенні: «Панове субскрибенти!».

Щодо окремого видання «Гайдамаків» 1841 року, що представляє для нас найбільший інтерес, видатний вчений та громадський діяч П. І. Зайцев, колишній член Центральної Ради, начальник Генерального секретаріату освіти, директор Інституту Шевченкознавства при УВАН, зауважував: «видавав Шевченко поему власним коштом, оголосив передплату й сам розсилав знайомим на Україні білети для «субскрибентів». Один передплатний білет «Гайдамаків» зберігся у фонді Т. Г. Шевченка ЦДАМЛМ України (ф. 506, оп. 1, од. зб. 28, арк. 1).

Цей документ невеликого розміру (10,5x7,3 см) має такий зміст: «Гайдамаки»

№ поема 91

Т. Шевченка

Цена 5 рублей ассигн.»

Номер зліва та його цифрове позначення, розміщене справа, вписано чорним чорнилом від руки. На звороті – власноручний підпис Т. Г. Шевченка цим же чорнилом (там само, арк. 1 зв.).

«Але справа передплати, – зазначав у своєму дослідженні П. І. Зайцев, – йшла мляво [...], петербурзькі видавці-спекулянти часто ошукували «субскрибентів», і люди воліли заплатити гроші за готову книжку».

Проте Т. Г. Шевченко мав і надійних помічників у розповсюдженні «Гайдамаків». У згаданому фонді ЦДАМЛМ України (оп. 1, од. зб. 30, арк. 1, 2) збереглися автографи двох листів поета, написаних 22 травня та 18 листопада 1842 р. викладачу фізики і математики 2-ї Харківської гімназії П. М. Корольову.

Ця людина була палким шанувальником Т. Г. Шевченка та поціновувачем його творів, активним популяризатором «Кобзаря» та «Гайдамаків». За власною ініціативою П. Корольов зібрав у Харкові від передплатників «Гайдамаків» 30 крб. та надіслав їх поету. 2 травня 1842 р. він писав Т. Г. Шевченку: «Узяв я у Корсуна десяток білетів, роздав, скільки було можна, і от тобі 30 рублів. Може б і більше та, ей-богу, і в мене багато роботи, та ще й через те, що мало в мене знайомих у Харкові, а на селі й того менше. Посилаю тобі «Запорозьку старину», чим багаті, тим і раді [...], прошу «Кобзаря».

У листі від 22 травня 1842 р. Т. Г. Шевченко дякував П. М. Корольову: «Спасибі тобі, добрий чоловіче, за ласкаве слово, за гроші і Старину Запорозьку, спасибі і тільки що спасибі, а більше нічого не маю. Прийми, не гніваючись, Гайдамаки, а за Кобзаря вибач. Нема ні одного».

У другому листі до П. М. Корольова, від 18 листопада 1842 р., Т. Г. Шевченко бідкався: «заставили мене злидні продать компонування всі і друковані і не друковані».

Подальші пошуки можливостей продажу накладу «Гайдамаків» знову привели Т. Г. Шевченка до І. Т. Лисенкова. В. С. Бородіну пощастило в 1962 р. віднайти у бібліотеці тодішнього ленінградського Державного музею Великої Жовтневої соціалістичної революції примірник першодруку (інвентарний № 29853) «Гайдамаків» 1841 р. із власноручним написом Шевченка такого змісту: «В вечное потомственное владение передаю право сего сочинения Ивану Тимофеевичу Лисенкову. Т. Шевченко. 1843 – февраля 8. Санктпетербург».

Тож, сліди пошуку першодруків «Гайдамаків» ведуть до архівів та книгозбірень сусідньої держави.

Не вдаючися до глибокого аналізу рецензування перших випусків «Гайдамаків», оскільки це – тема окремого дослідження, варто все ж зупинитися на окремих фактах, що стосуються цього питання.

У згадуваній на початку нашого допису статті Є. П. Кирилюка зазначено: «Для блазня з журналу «Библиотека для чтения» альманах «Ластівка» разом з книгою Основ'яненка «Жизнь и происхождения Петра Сагайдачного» став приводом для знушання з української мови».

В «Москвитянине» у рецензії Олександра Чужбинського, присвяченій «Ластівці», що датована 14 серпня 1841 р., з любов'ю сказано про українську літературу й твори Т. Г. Шевченка, зокрема передбачено великий успіх «Гайдамаків»: «Є ще ... прекрасний уривок з поеми Шевченка «Гайдамаки». Уявляю собі, що це вийде за поема!

Степ, могили, Дніпро, ліси, козацтво! Ляхи!.. О, братіку, пиши швидше свого «Гайдамака» та дай і мені послухать козацької розмови!».

У листі до Г. С. Тарновського (С.-Петербург, 25 січня 1843 р.), уже після появи повного тексту поеми, Т. Шевченко писав: «Спасибі вам і за ласкаве слово про дітей моїх Г а й д а м а к і в. Пустив я їх у люди, а до цієї пори ще ніхто й спасибі не сказав. Може й там над ними сміються так, як тут, москалі зовуть мене ентузіастом, сиріч дурнем. Бог їм завидить, нехай я буду і мужицький поет, аби тільки поет, то мені більше нічого і не треба. Нехай собака лає, вітер рознесе.

Ви, спасибі вам, боїтеся мені розказувать про людей – цур їм, покоштував уже я цього меду, щоб він скис».

Торкаючись питання критики творів Т. Г. Шевченка, П. І. Зайцев відводив велику роль українському і російському вченому XIX ст. М. І. Костомарову: «В українському літературному русі він узяв живу участь, виступаючи як поет і як критик. Шевченкового «Кобзаря» й «Гайдамаків» він високо оцінював як творчий прояв народного українського духу».

Оцінюючи значимість Т. Г. Шевченка через призму сучасності вже в незалежній Україні, професор Григорій Клочек у

статті «До істинного Тараса Шевченка» наголошує: «Національна ідея – домінанта творчості Шевченка». А академіки НАН України Іван Дзюба і Микола Жулинський у вступі «На вічному шляху до Шевченка» до найновішого, повного зібрання творів Тараса Шевченка підкреслюють: «Волею історії він ототожнюється з Україною і разом з буттям рідної держави продовжується нею, вбираючи в себе нові дні й новий досвід народу, відгукуючись на нові болі та думи, стаючи до нових скрижалей долі».

Крячок Микола Перший випуск «Гайдамаків» Тараса Шевченка: маловідомі факти, архівні джерела / Микола Крячок // Архіви України. – 2004. – № 1 – 2 (253). – січень-квітень. – С. 85 – 92.

Василь Яременко До проблеми історіософії Тараса Шевченка: методологічні підходи

Історики вже давно висловили думку, що художня творча спадщина, особливо великих письменників, виступає достатньо вагомим історичним джерелом для вивчення епохи, в яку постала. Якщо ж у ній відбиті певні історичні явища, то вона може, більше або менше, віддзеркалювати ще й індивідуальні або колективні уявлення та судження про минуле. Тобто подавати додаткові, дотичні відомості для вивчення розвитку історіософії. У цьому сенсі доробок Тараса Шевченка – і література, і живопис – відкриває перед дослідником української історіософії великі можливості, адже поет і художник знав та своєрідно студіював історичні першоджерела, друковані й рукописні праці з історії, активно використовував їх у творчому процесі; практично у всіх видах та жанрах його творчої спадщини наявне величезне розмаїття історичних мотивів; вплив Шевченкових творів на формування історичної та національної свідомості українців унікальний; в українській історіографії аж до наших днів помітна «концептуальна присутність» Шевченкової позиції. Враховуймо також, що «виникнення новітньої історіософії збігається з початком процесу національної самоідентифікації, пошуком власного місця в історичному просторі і часі», а сама вона – своєрідний процес, що «відбувається на межі філософії,

емпіричної історіографії і політичної ідеології». Новітні дослідження засвідчують: історіософічність – одна із сутнісних ознак Шевченкової музи. Так, найавторитетніший дослідник історіософії Т. Шевченка Ю. Барабаш називає історичну складову його творчої спадщини «вельми значною за обсягом і чи не найвагомішою за змістом, художньо-світоглядною функцією». Ця риса за своєю виразністю, можливо, не має аналогій у всій світовій культурі....

Стосовно Т. Шевченка доцільно вживати поняття історіософії у трактуванні польського вченого А. Цешковського (трактат «Prolegomena zur Historiosophie», 1838), який, на противагу Ф.Гегелю, вважав, що історіософія охоплює не тільки минуле, а й майбутнє, з наголосом на останньому. Вважаємо, що під історіософією Т. Шевченка слід розуміти такий світоглядний комплекс: 1) знання про минуле; 2) погляди на історію, її дослідження та вивчення; 3) використання історичного матеріалу у творчості: і як засобу досягнення художньої мети, і як специфічної суб'єктивної форми сприйняття, вираження та розуміння історії....

Шевченкова творчість розпочалася в епоху романтизму, тому необхідно врахувати особливості історіописання цієї доби. Наприклад, Д. Чижевський вважав, що її дискурсом був пошук та віднайдення єдності історичного процесу, а не його інтерпретація як єдності. А Ю. Лотман зазначав, що великий представник цієї епохи О. Пушкін історію сприймав не як абстракцію, не як далеку від дійсності ідею, а як живий зв'язок між людьми, нитку від діда до батька, а потім до сина і його нащадків – «зв'язок людей, які живуть в одних і тих самих рідних місцях, які виростають та вмирають в одному будинку і знаходять спочинок на тому самому цвинтарі». Такий підхід до історії помітний у творчості Т. Шевченка....

Коли вивчається історіософія письменника, не можна ігнорувати особливостей і художнього часопростору, які часто пояснюють історичні неузгодженості у творах великих майстрів. Коментатор академічного видання творів М. Гоголя, наприклад, встановив, що дія «київської» частини «Вія» не може відбуватися раніше 1817 року, бо у творі є атрибутика доби Гетьманщини. Ю. Лотман пояснював це особливістю художньої творчості:

«Мова просторових співвідношень [...] не єдиний засіб художнього моделювання, але він важливий, бо належить до первинних і основних. Навіть часове моделювання часто становить вторинну надбудову над просторовою мовою». Це спостерігаємо й у Т. Шевченка. У поемі «Тарасова ніч», коли йдеться про козацькі рухи, перед читачем лінійно (просторово), а не вертикально (часово) розгортається історична панорама, з якої автор вибирає потрібну йому просторову композицію....

Василь Яременко До проблеми історіософії Тараса Шевченка: методологічні підходи / Василь Яременко // Слово і час. – 2007. – № 3. – С. 19-27.

Література

- **Дзюба І. М.** Тарас Шевченко. Життя і творчість / Іван Дзюба. – 2-ге вид., доопрацьов. – К. : Вид. дім «Києво-Могилян. акад.», 2008. – 718 с. – укр.

- **Зайцев Павло.** Життя Тараса Шевченка / Павло Зайцев ; Бібліотека українського раритету. – К. : Обереги, 2004. – С. 76 – 91.

- **Смаль-Стоцький С. Т.** Шевченко. Інтерпретації / С. Смаль-Стоцький. – Черкаси : Брама, 2003. – 376 с.

- **Голуненко О.** Романтичні образи раннього Шевченка (поема «Гайдамаки») / О. Голуненко // Українська мова і література в школі. – 1991. – № 4. – С. 21 – 24.

- **Зеров М.** Шевченкова творчість. «Кобзар», «Гайдамаки» // Твори в 2 т. – Т. 2. – К. : Наукова думка, 1990. – С. 157 – 164.

- **Павличко С.** Література як помста: образи жорстокості в епоху романтизму// Теорія літератури. – К. : Вид-во Соломії Павличко, 2002. – С. 595 – 599.

- **Нахлік Є.** Із спостережень над поемою «Гайдамаки» / Є. Нахлік // Слово і час. – 1998. – № 6. – С. 10 – 13.

- **Барабаш Юрій** Тарас Шевченко: імператив України: історіо- й націософська парадигма. / Юрій Барабаш. – К. : Видавн. дім «Києво-Могилянська академія», 2004. – 181 с.

Практичне заняття № 2

Біблійні мотиви у творчості Тараса Шевченка

Мета: ознайомити студентів з релігійними поглядами Тараса Шевченка, проаналізувати особливості інтерпретації митцем біблійних текстів, формувати вміння оперувати літературознавчою термінологією.

План

1. Своєрідність Шевченкової віри.
2. Актуалізація в циклі «Давидові псалми» злободенних питань часу.
3. Викриття діянь біблійних царів та піднесених до рангу «святих» владик в поемі «Царі» та вірші «Саул».
4. Сатира на сучасну Шевченкові дійсність у поезії «Во Іудеї во дні они».
5. Пророчий характер переспівів «Осії. Глава ХІУ», «Ісайя. Глава 35», «Світе тихий! Світе ясний!».

Завдання

1. Чому Т. Шевченко переосмислює тексти Біблії?

2. Яка подія за життя поета спричинила написання поезії «Во Іудеї во дні они»?

6. Напишіть і запам'ятайте визначення літературознавчих понять

Бурлеск _____

Гротеск _____

Сатирична поема _____

Лігота _____

Псалом _____

Матеріали до заняття

Доманицький Віктор Тарас Шевченко (синтетично-націологічні студії його життя й творчости).

...Християнська віра прийшла в Україну, коли там вже були розвинені і стояли на високому рівні родові поганські вірування, висока мораль і всебічно розроблене українське звичаєве право. Людина не була рабом померлих прародичів, предків чи в останньому перед християнством столітті – поганських богів. Вони могли гніватись на людину, відвернутися від неї, але людина могла вживати заходів, щоб боронитися перед цим гнівом. Людина мала певні права і ними не поступалася навіть перед предками й богами. І ця свідомість людських прав, людської гідності, справедливості перейшла, не без боротьби, в українське православ'я. Українці козацької доби любили й шанували свого християнського Бога, часто віддавали за християнську віру своє життя, часом власними руками забивали власного сина за зраду прадідівській вірі й народові, але вони не почували себе «рабами Божими», не втрачали своєї людської гідності в зносинах з Богом. В тяжкі хвилини життя рідного народу вони щиро й гаряче просили Бога про милосердя, про захист. Але коли їх щирі молитви не були узгляднені, вони ставали перед Богом зо скаргою, ждали справедливого суда, узгляднення своїх прав.

Так вірив у Бога і Т. Шевченко. Він був щирий син православ'я українського, але не православ'я московсько-російського. В поезіях Шевченка можна знайти найтепліші слова про «народню релігійність, релігійність українського села, релігійність, що зв'язалась та зрослась протягом століть з усім українським народнім побутом» ...

Зовсім інакше ставився Шевченко до офіційної російської церкви. Старе російське церковне малярство здається Шевченкові естетично неможливим, єпископська богослужба або великодня відправа в Кремлі робить на нього враження чужого ритуалу («щось тибетське та японське», «японська комедія») та сухої мертвої обрядовості. Він не відчував в цій богослужбі піднесення

духа, загострення почуття, екстази. Що таке негативне наставлення спрямоване було не проти релігії, не проти християнства, а проти хибних, викривлених зовнішніх форм, про це говорять записи в його «Журнали» та численні уступи в його творах. Шевченко в усіх своїх переживаннях, почуттях та думках, зв'язаних з релігійним життям, відрізняє правдиву, «природну», чисту релігійність від зовнішніх форм, що, «закривають, затемнюють та псують правдивий, вічний, глибший, святий зміст релігійного переживання»...

Шевченко відкидає все те, що робить релігію якоюсь відірваною від життя (абстрактною) силою, байдужою до живої людини. Шевченко закидав сучасній йому єрархії російської православної церкви ігнорування людських релігійних потреб. Він проти «забобонів» (суєвірства) проти зловживання релігією з політичною метою, проти «проливання сліз та крові в ім'я релігії», проти релігійних воєн, проти інквізиції та палення еретиків, проти негуманного відношення церкви до грішників, але в усьому цьому Шевченко бачить лише виродження «правдивої» релігійної ідеї, упадок дійсної релігійності. Релігійність, на його думку, це «правда», справедливість, справедливий лад.

Постать Христа залишається для нього центральною в історії людства та в житті людини. Але християнську релігію, на його думку треба очистити від чужих їй первнів. Очищення полягає на встановленні безпосередніх зв'язків людини з Богом; лише Бог має бути предметом віри та поклоніння, але той Бог

«... карать і милувать не буде,
Ми не раби його, ми люди»...

Два почуття були в душі Шевченка особливо загострені: почуття національне й почуття релігійне. На тлі роздумувань над долею рідного українського народу часом в його душі повставала боротьба цих двох почувань і тоді його душа схилилася на бік почуття національного:

«Я так її, я так люблю
Мою Україну убогу,
Що прокляну святого Бога,
За неї душу погублю»... -

Аж до віршів про «всевидяще око».

Доманицький Віктор Тарас Шевченко (синтетично-націологічні студії його життя й творчості). – Чикаго, 1961. – С. 33-38.

Потапенко Я. Особливості Шевченкової релігійності: проблеми інтерпретації

Духовно-ментальні аспекти сучасного українського соціокультурного простору, їх витoki та специфіку неможливо збагнути без, принаймні, наближення до розуміння релігійного досвіду Т. Шевченка-митця, який став основоположним духовним первнем національного буття в модерну добу, визначив провідні «силові лінії» самоідентифікації українців. Різновекторні модуляції смислової поліфонії доробку поета в жодному разі не дозволяють нам робити якісь остаточні висновки чи категоричні тлумачення. Усвідомлюючи вказану обставину, наважимося, проте, здійснити огляд найбільш поширених підходів до аналізу Шевченкового богошукання і богоуявлення, сформувані власне бачення проблеми й перспектив її подальшої наукової розробки.

Формат статті не дозволяє наводити численні цитати з поезій Шевченка, в яких автор звертається до Бога. Подібну справу зробив М. Шевченків, щоправда, проаналізувавши відібрані фрагменти досить тенденційно (втім, це є питомою рисою для досліджень осіб церковного сану – і для митрополита Іларіона, і для протоієрея Івана Стуса). Не бачимо сенсу і в тому, аби в черговий раз наводити статистичні підрахунки, скільки разів згадано слово «Бог» у творах автора «Кобзаря», адже нерідко ці згадування мали характер буденно-інерційний (Ю. Барабаш назвав подібну особливість марним вживанням сакральних формул у профанному контексті, коли втрачається їх первісний сенс).

Одразу зауважимо надзвичайну строкатість і контроверсійність існуючих у шевченкознавстві поглядів, концепцій, ідей та тенденцій, пов'язаних із задекларованою проблемою. Слід визнати, що ця особливість зумовлена специфікою Шевченкових творів, наповнених християнськими ремінісценціями й образно споріднених Писанню (за О. Сирцовою), – але разом із цим, придатних до найвіддаленіших

прочитань-розкодовувань. Одна лише фраза «Брешуть боги! / Ті ідоли в чужих чертогах», – може тлумачитися у найрізноманітніший спосіб (через призму герменевтики, деконструкції, структуралізму, постструктуралізму, культурної антропології тощо) – і щоразу варіант прочитання буде кардинально відмінний. Там, де одні автори (Л. Плющ, М. Шевченків) вбачають заклик до подолання спокуси помсти, прощення й молитви за ворога («Москалева криниця»), інші (Я. Розумний та Н. Іщук-Пазуняк) – приховану іронію-метафору рабської покірності, в'їдливий докір «малоросам» за неспроможність боронити власну честь та гідність.

Дослідники віднаходили в Шевченковому світогляді й доробку і риси благочестивого непохитного християнина, який здійснив високу апостольську місію, став «учителем цілого людства» (Д. Бучинський, В. Пахаренко); й аріанські мотиви, «абсолютизацію Христової людськості» (Л. Ушкалов); вплив філософії Л. Фейєрбаха та Д. Штрауса (В. Щурат, Д. Чижевський) та ідей Ф. Шеллінга (Л. Білецький); апокрифічно-дуалістичні мотиви (І. Франко, О. Сирцова); двовір'я (поєднання християнських і язичницьких уявлень) (Л. Білецький); «богохульництво» (П. Лободовський), богоборчо-блюзнірські інвективи (Ю. Шевельов, Я. Розумний, Ю. Барабаш та ін.); ототожнення себе із Христом і Україною водночас (Г. Грабович, О. Забужко, Н. Зборовська); профетизм і богообраність (прийняття жертвовної пророчої місії); «культ людини» («гомо центризм») (Д. Чижевський, М. Коцюбинська); спільні моменти з релігійним екзистенціалізмом С. К'єркегора (Б. Рубчак); прометеївський метафізичний бунт, наслідування етосу та стилю старозаповітних пророків (Є. Сверстюк, Д. Степовик). Твердження про Шевченків «атеїзм», доволі поширені в радянському науковому дискурсі (І. Назаренко, І. Романченко), виглядають сьогодні далекими від будь-якої інтелектуальної та морально-етичної адекватності. До переліку імен вище згаданих дослідників слід додати імена М. Грушевського, М. Драгоманова, В. Стуса, В. Барки, Л. Плюща, М. Гнатишака, С. Смаль-Стоцького, І. Дзюби, Б. Завадки, Г. Костельника, Л. Архипової, В. Домашовця, Б. Барвінського, М. Шевченківа, П. Лана, Є. Маланюка, І. Огієнка, В. Діброви, В. Мокрого, О. Прицака,

М. Жулинського. Кожен із цих вчених тією чи іншою мірою намагався визначити, якими саме були ключові релігійно-світоглядні орієнтири поета, що його образи багато в чому визначалися архетипами національного підсвідомого, ставши згодом символами української культури й «матеріалом» для формування нових національних архетипів.

Безперечно, особливості Шевченкової релігійності багато в чому визначали вектори й тенденції його творчості – проте існував і зворотний зв'язок: творчість як найдієвіший засіб розкріпачення індивідуальності та самопізнання, вільного й невпинного (щоразу нового) самостворення людини досить потужно впливала на характер поетового богопізнання. За словами М. Бердяєва, творчий акт виходить з усіх класичних берегів; творити завжди означає звільнятися від чогось в собі. Трансцендентний сенс справжньої творчості завжди передбачає прорив до максимальної свободи, не зумовленої ані світом, ані Богом. Ю. Шевельов називав Шевченка відважним експериментатором із поетичними образами та стилем, творцем власного специфічного уявлення про світ і місце людини в ньому.

Могутня творча спрага, поєднана з надзвичайною душевною м'якістю та ніжністю, пробуджували в Шевченкові потяг до покаяння в тому сенсі, який це поняття мало у грецькій мові: буквально значення слова «метанойя» («покаяння») – «зміна розуму» (за С. Аверінцевим). Засадничий антидогматизм поета виявлявся у схильності до апокрифічних інтерпретацій, які з погляду канонічного православ'я цілковито можуть бути потрактовані як еретичні (зокрема, поема «Марія»). Ще І. Франко зауважував близькість Шевченкової віри до народної, адже переважали в ній «мотиви легендарні й апокрифічні». О.Сирцова кваліфікує Шевченка як поета-апокрифотворця, добре обізнаного з комплексом апокрифічних джерел, – поета, котрий змодельовав новий, «співзвучний знедоленому українському серцю» сюжет історії Марії, що понесла не від Святого Духа, а від земного чоловіка (який лише мав Месію «народу возвістити»). Радикальна відмінність від канонічного потрактування образу Богоматері спостерігається в Шевченковому тексті й у плані символічної ідентифікації Матері та Сина в таїнстві Воскресіння, і щодо зображення Марії (а не Ісуса!) у якості первинного й вихідного

начала для надії на майбутнє святе й досконале життя людства. Саме Марія «своїм святим огненным словом ... дух святий свій пронесла» у «душі вбогі» Христових учнів, сповнених безсилля, страху й розгубленості.

Вказуючи на Шевченкове «богохульство» в зображенні Богоматері як «святої грішниці», покритки, що зачала від захожого чоловіка-проповідника, Н. Зборовська стверджує: поет у такий спосіб «матріархалізує» християнство, перетрактує його з позиції жіночої перспективи, «ожіночує» Богоматір шляхом повернення їй тілесної природи гріха. Окрім цього, дослідниця помічає в Шевченковій інтерпретації біблійного сюжету радикальну зміну гендерних пріоритетів: Йосип, оберігаючи Марію від жорстокого патріархального світу, у символічному сенсі стає «чоловіком-дружиною», сходить з традиційного «чоловічого» шляху (асоційованого з кривдою й осудом) – натомість духовно сильна Матір «воскрешає» розп'ятого Сина, збирає до купи наляканих і дезорієнтованих апостолів, надихає їх на високу місію (виконуючи функцію традиційно чоловічу).

Протест і повстання проти Бога (іноді розпачливе заперечення, а то й прокляття Його) у душі титанічно-байронівського романтичного бунту віднаходить у творах Шевченка Я. Розумний. Дослідник наводить у якості аргументів не лише емоційно-поетичні фрагменти, але й роздуми зі «Щоденника» поета. Так, почувши зворушливу гру невільника, Шевченко з *іронічним* докором звертається до його Творця: «Чи швидко долетять ці пронизливі зойки до Твого олов'яного вуха, наш праведний, невмолимий, невблаганний Боже?.. Молю тільки довготерпеливого Господа вмалити малу частину своєї бездушної терпеливості. Молю Його хоч раз уповні прихилитись своїм олов'яним вухом до зойку своїх щирих, простосердих молителів...». На думку Я. Розумного, Христос у Шевченка – лише уособлення «безплотної ідеї добра і чистоти», тільки алегорія оновленої «Весною народів» 1848 року людини, готової на самопожертву в ім'я «нового святого закону». Дослідник апелював до авторитету Д. Чижевського, для якого релігійність автора «Кобзаря» – це не єдине «християнство», а складний комплекс різноспрямованих особистих переживань, а також явищ, культурно й історично дуже різноманітних».

«Ізраїлеве богоборство» і близькість до уявлень східної езотерики відзначила в релігійних пошуках поета О. Забужко, заперечуючи, втім, можливість Шевченкової обізнаності з гностичними ідеями, надзвичайно поширеними в середовищі українських діячів шляхетного походження. Богоборчі, навіть блюзнірські інвективи в Шевченка зауважують І. Дзюба та Ю. Барабаш (зокрема, в поезіях «Гімн черничий», «Світе ясний! Світе тихий!..» та «О люди! люди небораки!..»). Інший авторитетний шевченкознавець висунув припущення, що поет повставав і проти канонічного церковного «Бога» («сивого верхотворця») – анти-Бога, котрий мислився ним частиною механіки космічного тоталітаризму, – і проти «справжнього Бога, основи основ світопорядку». Ю. Шевельов акцентував увагу на тій обставині, що Шевченкова релігійність парадоксально поєднує поклоніння, безмежно палку любов до Господа з «несамовитим богоборством» та відчайдушним бунтом проти Нього, – але й сам Бог у зображенні поета поєднує несполучне (всеосяжну любов і жорстоку помсту). Радикально розмежовуючи уявлення Шевченка про Бога (Отця) й Христа (Сина), дослідник констатує самоототожнення поета з останнім як, насамперед, «найкращим і найстражденишим з-поміж людей (курсив наш – П.Я.). Христос – живий істинний Бог..., бо він уособлює найсуттєвіше в людині».

Образ Христа в Шевченка – «безмежно людський» (за Ю. Шевельовим). Складається враження, що поет пристрасно-молитовно звертається саме до людської сутності Боголюдини, антропологізує й десакралізує Христа – не в сенсі псевдоатеїстичної «демистифікації», а у сенсі руйнування будь-яких меж між Ним і людством, в сенсі ствердження абсолютно органічної, невідчуженої спорідненості Христа як «недосконалого і стражденного втілення Бога» пересічній земній людині. «Парадоксальне протиставлення» Христа Богові, періодично повторюване в Шевченкових творах, відзначав і Л. Ушкалов, котрий пояснював метафізичний прометеїзм поета любов'ю до людей, доведеною до абсолютного жертвового самозречення. Ця позиція досить близька до думки К. Чуковського про те, що Шевченко «аж ніяк не богошукач», а коли і став шукати Бога, то

тільки тому, аби Він допоміг «якій-небудь сердешній Оксані», – Бог потрібен поету лише для втамування людських страждань.

Навіть окремі (хоча й досить потужні) мотиви «поезії ненависті», уславлення-заклики «правди-мсти» у автора «Кобзаря» вчені виводять з надміру любові, спрямованого на досягнення абсолютної людяності й гармонії. Гаряче протестуючи проти мертвої обрядовості й віджилих, суто формальних компонентів релігійної практики, порівнюючи «московське православ'я» з варварським ідолопоклонством, «бард», що став улюбленцем еліти (за Г. Грабовичем), намагався збагнути найістотніше, найсокровенніше у християнському віровченні. І знаходив його, схоже, в любові до людини, повазі до людської гідності, «безмежному антропоцентризмі» (що його Д. Чижевський кваліфікував як головну характеристику духовної постаті Шевченка).

Христос у Шевченка займає центральне місце в історії, адже Він – «людинолюбець», який розв'язує головну проблему людини – проблему свободи. Доволі вмотивованим виглядає твердження про релігійність автора «Кобзаря» як особливу версію християнського гуманізму. Досить переконливо звучить і теза про те, що Бог Шевченка – не «візантійський Саваоф», Бог кари та Страшного Суду; це Бог «олюднений», котрий може, як і людина, бути підданий скаргам і протесту за кривду чи непротивлення злу.

Сенсовою і структурно-художньою домінантою Шевченкової творчості, найвищою духовною й моральною вартістю як національного так і особистого плану, вирішальним чинником життєвої постави й ідейних переконань, парадигмальною для поетового світогляду категорією визначає Ю. Барабаш поняття «Україна» – семантично вбирущий словообраз, що сконцентрував глибинну суть Шевченкового світосприймання. Любов до України в поета невіддільна від любові до Бога; образ України наділений в його історіософській візії ознаками боготвореності й трансцендентності, постає в сакральньо-містичному світлі. Болісне Шевченкове відчуття катастрофічної недосконалості світу й людини пов'язане, насамперед, з переживанням національного поневолення і приниження, «звихнутістю» саме українського світу.

Поетичний «міф Марії» постає, за О. Сирцовою, інваріантом «міфу України», як земна доля Богоматері в поетовій релігійно-апокрифічній історіософії стає прообразом долі України. Сакралізувавши українське минуле, поет здійснив «трансформацію національної історії в священну». Потужні месіанські й апокаліптичні мотиви Шевченкової поезії пов'язані не з пошуками індивідуального душеспасіння, а з екзальтовано-фаталістичними шуканнями підстав і шляхів порятунку загальнонаціонального. Д. Степовик назвав автора «Кобзаря» великим національним поетом-християнином – на нашу думку, наголос слід зробити саме на слові «національним». Українці в Шевченка – це «безталанні діти розіпнутої святої матері Марії-України». В поезії «Заповіт» поет, фактично, ставить Господу ультиматум, чітко вказавши власні пріоритети: допоки Він допускає поневолення поетової вітчизни й не покаже правди, останній «не знає Бога», готовий погубити безсмертну душу. В подібному ключі потрактовують контroversійну фразу із «Заповіту» («... а до того / я не знаю Бога») Л. Білецький, Б. Романенчук, В. Сімович, Д. Чижевський, І. Франко, Я. Рудницький та ін. (В той час як митрополит Іларіон (І. Огієнко) намагався довести, що згадана фраза Шевченку взагалі не належала, була дописана до оригіналу твору кимось іншим).

Доречно в цьому контексті навести думку Н. Зборовської про те, що Шевченкове психологічне наслідування Христа пов'язане, насамперед, з прагненням дати Україні державницьку свідомість; релігійні пошуки поета тісно пов'язують ідею української держави зі «справжнім», українським монотеїстичним християнством – на противагу російському імперському «православному язичеству», яке перетлумачує сутність християнської релігії заради збереження імперії. Дослідниця, фактично, узалежнює звертання Шевченка до релігійної тематики від бажання відродити «українську душу», заковану Російською імперією в «церкву-домовину» після «викрадання релігійного ядра в України». У дещо схожому ключі міркував і Є. Маланюк, доводячи, що Шевченко відроджував «українське християнство», котре органічно поєднувало східне богонатхнення з західним раціоналізмом, як засіб духовного опору соціокультурній експансії російського офіційного псевдохристиянства.

Стверджуючи, що поет до кінця життя служив «Нації і Богові», Л. Білецький саме слово «Нації» ставить на перше місце.

Здійснюючи артикуляцію основних алгоритмів національного буття у формах міфологічних, Шевченко як «народно-віруючий християнин» першим озвучив притаманну українській інтелігенції відразу до «московської церкви» й «чужих богів» та в душі протестантизму «виніс» Христа за межі церкви, за влучним висловом О. Забужко.

Насьогодні усталеною в шевченкознавстві є теза: Шевченко цілком свідомо ідентифікував власне життя (краще сказати, життєтворчість) з місією пророка, що підтверджено численними джерелами й аргументами. Навіть церковна особа, митрополит Дмитрій, пише, що Шевченко став «пророком поза Церквою», оскільки Бог для нього – це Бог правди і покривджених. Ми однозначно приєднуємося до подібного твердження, проте хотілося б внести певні корективи щодо адекватного розуміння терміну «пророк». За словами О. Голець, в давніх суспільствах пророки сприймалися як знаряддя Сили, котрі отримували дар об'єктивної мови, передбачення, проте були позбавлені свого власного «я» й можливості вибору (говорити – не говорити). Слова пророка ставали «певним обрядом, виявленням Сили» і «дією спасіння»; індивідуальне релігійне переживання пророка може зростати до того рівня, що він навіть «стає спасителем». Але обранців Сили супроводжує жорстока розплата за ексклюзивний дар: розпад особистості, одержимість, відмова (на рівні переживань) від усього власного й безмежна самотність (за П. Тілліхом), в якій пророки змушені постати перед «лицем Божим». Перераховані характеристики знаходимо у психологічному портреті Шевченка – за словами Є. Сверстюка, «національного пророка і мученика, розп'ятого і воскреслого»; пророка, «багатофункціональна духовність» якого вражала М. Жулинського.

За Т. Мейзерською, Шевченко знаходився «всередині» міфу, який «діяв через нього, через стихію його індивідуального натхнення, що підсвідомо виливається в слові». Описана екзистенційна ситуація все сильніше відриває людину від власного духовно-вольового ества й усе більше підводить до стану істоти сакральної, що пізнала глибинну спорідненість-взаємозумовленість

добра і зла й готова спокутувати колективні гріхи спільноти, взявши їх «на себе», трансформували «національну душу» в магічному акті священної самопожертви. Подібні ритуально-релігійні практики відомі задовго до Христа, в давніх культурах – це типовий соціокультурний механізм виходу з кризових ситуацій (що досить переконливо доводили Р. Каюа, Е. Дюркгейм та У. Сміт). Сакральна істота потрапляла в особливий режим містичної ізоляції, адже, за язичницькими уявленнями, знаходилася на межі між богами та людьми, була тим створінням, що належала двом світам одночасно. Припускаємо, що Т. Шевченко, з молодих років прийнявши на себе пророчу місію й перебуваючи під потужним впливом Псалмів і Книг пророків, підсвідомо «запрограмував» себе на вищеописаний режим жертвовної життєтворчості. Інтуїтивне відчуття цього стану звільняло поета від «іга послуху» канону й догм, дарувало йому незвичайну для українського менталітету релігійну суверенність, котра вивільняла потужну енергію протесту й гордині проти влади світської (легалізованої церковною догматикою та інституціями) й утверджувала право на сумнів і дискусію замість послуху.

Релігійно-світоглядний суверенітет був згодом перенесений Шевченком у сферу політичного й заклав підвалини магістрального антиімперського дискурсу його поезії. Прагнучи залучити Бога у свою *особисту політично-екзистенційну боротьбу* з демонічною Російською «імперією зла», поет, фактично, постулює своє власне, *індивідуальне* уявлення про Господа як ключового світоглядно-етичного орієнтира для всього українського світу (пророком якого він себе відчував і самостверджував).

Аж ніяк не можна погодитися з думкою дослідника, який релігійні погляди Шевченка кваліфікував як системні, ясні й визначені. Шевченків «дух» завжди видавався занадто складним і загадковим, таким, що не дає можливості себе збагнути; антитетичне зіставлення двох світів (розуму й серця) у творах поета виглядає тут схематично-спрощеним поясненням феномену внутрішньої роздвоєності митця (існування якої категорично заперечує Д. Степовик – попри виразну очевидність проявів цієї роздвоєності). Щоправда зазначений автор помічає у Шевченковому ставленні до Бога «деякий дуалізм», до якого додається, за словами Л. Білецького (цитованого Д. Степовиком)

«іще третє, ота боротьба між злом і добром, між неправдою і правдою, і перемога зла над добром і правдою у душі людини й оте страшне, що так хвилювало Шевченка». В цьому «третьому» компоненті, можливо, і приховано ключ до розуміння особливостей релігійності основоположного поета України, світогляд і душа якого були «нескінченим і безперервним сплетінням самозаперечень» (за І. Дзюбою).

У Ю. Шевельова знаходимо твердження про те, що глибока й дійова релігійність Шевченка виливалася в бунт проти Бога, – Д. Чижевський означив цю особливість світосприйняття як «прометеїзм». Слова авторитетних вчених дуже близькі до думки Г. Грабовича про те, що свою духовність, свій духовний авторитет автор «Кобзаря» виборював своїм сумнівом і зневірою. Богохульно-блюзнірське оскарження промислу Божого знаходимо й у Старому Заповіті (Йов. 24:12; 10:2-3), і у Псалмах Давидових (6:4; 35:17; 74:1; 89:47) – творах, що мали колосальний етичний та естетичний вплив на Шевченка. Мета подібних інвектив – «прискорити» реалізацію Божого праведного суду над вершителями кривди і зла, зробити Господа активним «союзником» у власній боротьбі за правду.

«Тяжкі питання», що їх поет так часто ставив Богу, – це питання, які ставлять люди глибоко віруючі («і чим більше віруючі, тим більше ці питання їх мучать», зазначав Є. Сверстюк). Варто погодитися з дослідником, котрий стверджував, що жоден з видатних поетів, крім Шевченка, не сповідався так щиро й інтенсивно у своїх творах перед Богом, не жив у постійному молитовному діалозі з Ним. З іншого боку, психологічні Шевченкові «метання» в діапазоні від смиренного благочестя до шаленого протистояння Богу, життєві колізії поета, який мав «багато суто людських вад і гріхів», актуалізують в пам'яті старозавітні тексти про життя найбільших пророків монотеїзму – Давида й Соломона, – котрі періодично відходили від віри, впадали в спокусу та гріхи, забували високу місію й кардинально змінювали стиль життя.

Пошуки поетом Бога як єдино можливого порятунку від «недолі і неволі» для всієї нації (символічне самоототожнення з якою неодноразово відзначали в Шевченковому доробку вчені), приводили, очевидно, до глибинного пізнання-осягнення образу

Божого в собі й потужного творчого потенціалу, що періодично затьмарювалося нападами сумнівів і смутку. Усвідомлюючи й репрезентуючи Україну (отже, й себе) в категоріях релігійних, Шевченко тонко відчував, болісно переживав і чесно відображав внутрішні суперечності християнської картини світу, весь тягар «проклятих запитань» (відповісти на які кожна віруюча людина може лише індивідуально, якимось чином примиривши у власному світогляді логічно непокдані, різноспрямовані фрагменти віровчення).

Рішуче не погоджуємося з тезою, що наприкінці життя Шевченко остаточно перейшов на позиції всепрощення й милосердного християнського благочестя (правда-прощення перемогла правду-мсту). Значно переконливішою виглядає думка Л. Плюща про перманентне співіснування в Шевченковому світогляді одночасно кількох шляхів до життєвої істини й суспільної справедливості – «хаос» моделей-бачень світу й сенсу Божого промислу. Самозаперечення – звична справа для геніїв.

Подальше осмислення особливостей релігійності Т. Шевченка виглядає наразі надзвичайно важливим і актуальним не лише для поступу шевченкознавства, але і для вітчизняної гуманітаристики в цілому. Доволі перспективними, на нашу думку, стали б спроби аналізу релігійних уявлень Шевченкових сучасників – діячів національного руху, їхній вплив на поета, як і вплив (можливий) філософських концепцій, мотивів народно-апокрифічних та гностично-дуалістичних на специфіку поетового світогляду.

Потапенко Я. Особливості Шевченкової релігійності: проблеми інтерпретації / Я. Потапенко // Шевченкознавчі студії: зб. наук. праць. – Вип. 12. – К. : Видавничий центр «Київський національний університет», 2009. – С. 143-151.

Даниленко Ірина Давидова арфа й Тарасова кобза: про «Давидові псалми» Т. Г. Шевченка

«Давидові псалми» відкривають у творчості Т. Г. Шевченка нову сторінку, зміст і значення котрої повністю не осягнуто. Незважаючи на те, що окремі біблійні образи,

стилістичні формули, ремінісценції і прямі цитати трапляються й у попередніх творах поета (приміром, образ царя Давида в «Кавказі», Йосипа Прекрасного в «Слепой», епіграф із Псалтиря в «Єретику» та «Великому льосі»), саме «Давидові псалми» – перший Шевченків переспів з Біблії. Створення циклу припало на час творчого піднесення поета, коли з-під його пера протягом 12 днів з’явилися твори «І мертвим, і живим...» (14 грудня), «Холодний Яр» (17 грудня), «Маленькій Мар’яні» (20 грудня), «Минають дні, минають ночі...» (21 грудня), «Три літа» (22 грудня), «Як умру, то поховайте...» ([«Заповіт»]) (25 грудня). Написаний 19 грудня 1845 р., увесь цикл уперше був надрукований з кількома цензурними купюрами значно пізніше – 1860 р. в «Кобзарі» під назвою «Псалми Давидові» (назва «Давидові псалми» – за автографом у рукописній збірці «Три літа»). У наступні роки, особливо після заслання, Шевченко вже неодноразово звертався до переосмислення біблійних мотивів, зокрема і псалтирних. Наприклад, 1859 р. він написав «Подражаніє 11 псалму», яке, готуючи «Давидові псалми» до друку, залишив, однак, поза циклом. Ідея переспіву псалмів у Шевченка, очевидно, виникла восени 1845 р., коли він уважно перечитував Біблію. Псалтир поет знав добре ще з дитинства, бо за традицією, що сягає часів Давньої Русі, навчався через ці тексти грамоті. З багатьох причин «Давидові псалми» постали визначною подією не лише у творчості митця, а й в українській літературі й культурі загалом. За своїм задумом і його художнім утіленням цикл виступає одним із найвіртуозніших творів Шевченка. У десяти ретельно відібраних псалмах (1, 12, 43, 52, 53, 81, 92, 132, 136 і 149 за церковнослов’янською нумерацією) поет, переймаючись тяжкою долею свого народу, створив метаісторію України, підкріплену авторитетністю сакральних текстів першоджерела та переконливістю образу поета-пророка, здатного силою свого глаголу керувати серцями. Розвинута Шевченком паралель Україна–Єрусалим прочитується з підтексту псаломних обробок, рецепція яких у зазначеному векторі відбувається й завдяки глибоко продуманій загальній композиції циклу. Вірогідно, саме масштабність задуму поета та багатозначність його витвору зумовили тривалу дискусію навколо циклу, відправним моментом у якій стало питання про функцію

сакральних текстів, що лягли в основу твору, і відповідно – про його ідейно-образний зміст. Існують два полярні погляди, згідно з якими частина дослідників (і не лише радянських, як прийнято вважати) причину звернення до Псалтиря вбачають у прагненні Шевченка використати образно-стилістичну базу сакральних текстів з метою «героїзації» революційно-визвольної боротьби, а також як езопівську мову для втілення революційного змісту (І. Айзеншток, К. Волинський, Є. Кирилюк, Ю. Івакін, Л. Міріджанян, М. Ласло-Куцюк, І. Дзюба та ін.). Інші (В. Щурат, Т. Пасічник, Л. Білецький, Д. Штогрин, М. Домашовець, М. Павлюк, Л. Кисельова та ін.) наголошують на тому, що «Давидові псалми» передовсім виявляють релігійність поета, що знайшов у Псалтирі «надійну моральну опору, вироблену систему етичних координат людського буття, в якій усіляке зло – звичайно, і суспільне – розглядається як гріховний відступ від Божої правди». Гарвардський дослідник Р. Коропецький убачає проблему неповного розуміння твору в тому, що він здебільшого розглядається як «група поодиноких творів, об'єднаних формально чи то спільним джерелом, чи спільним прийомом». Репрезентований ученим аналіз твору як «свідомо задуманого цілого» дозволив досягнути «революційність» Шевченка в руслі міленарних ідей. Неузгодженим у шевченкознавстві залишається й питання стосовно жанрово-стильової специфіки твору. Найбільш усталена думка, що «Давидові псалми» виступають переспівом 10 пісень Псалтиря. Утім, час від часу з різних причин спостерігається прагнення переглянути це жанрове визначення твору, але без вочевидь необхідного теоретико-філологічного обґрунтування. Так, зосереджуючись на проблемі взаємодії *sacrum/profanum* (себто духовного і світського, релігійного і естетичного) у кожній з поезій циклу, дослідники намагаються з'ясувати, як варто кваліфікувати «Давидові псалми» з погляду суто перекладознавчого: вважати їх наслідуванням, переспівом чи перекладом. При цьому одні наявність близьких до сакрального оригіналу віршів у Шевченковому циклі вважають стратегічним прийомом, що дозволяв гострополітичному творові пройти сувору царську цензуру. Інші прагнуть довести високий ступінь точності відтворення Шевченком «духу і букви» першоджерела через відстоювання тези про релігійність поета. Із цих позицій

заперечує визнання «Давидових псалмів» «більш чи менш вільним переспівом біблійного оригіналу» М. Павлюк, який провадить думку, що цикл виступає поєднанням переспівів (43, 81, 93, 132, 136, 149) з перекладами (1, 12, 52, 53). Приховану небезпеку сакралізації Шевченкових «Давидових псалмів» можна побачити у твердженні Л. Кисельової, яка вважає, що «про певну смислову й композиційну трансформацію можна говорити лише стосовно псалма 81; меншою мірою – псалмів 43, 93, 132», а оскільки розбивати Шевченків твір «на окремі частини, з яких одні належать до «перекладів», а інші – до «подражаній», дослідниця слушно вважає недоречним, вона доходить, за її власним визначенням, «тривіального» висновку, буцімто «Давидові псалми» – «це створений Шевченком новітній український Псалтир – «кишеньковий», як називають, приміром, скорочений варіант цієї біблійної книги, написаний блаженним Августином», що був виданий у Києві 1846 р. слов'янською мовою («Псалтирь сокращенная блаженного Августина»). Ця цілком оригінальна думка стосовно можливого задуму поета та особливостей читацької рецепції, на жаль, не прояснює жанрової природи «Давидових псалмів» як твору літературно-художнього. Момент трансформації сакрального тексту в художній не враховується й тоді, коли вчені констатують наявність у Шевченкових «Псалмах» «помилки», що трактуються ними як похибки у сприйнятті канонічного тексту. Важливо пам'ятати, що на той час поети дуже добре знали Святе Письмо: Шевченко, за його ж власним зізнанням, багато читав Біблію без коментарів («без изучения») (див. листи поета до А. Г. та Н. Я. Родзянків від 23 жовтня 1845 р., В. М. Репніної від 1 січня 1850 р.), тому можна припустити, що поет був обізнаний і в іншому способі читання Св. Письма – з коментарями. Нез'ясованість жанрово-стильової природи «Давидових псалмів» взаємопов'язана з очевидною нестачею загальних праць, що вирішували б питання специфіки псаломних віршових обробок в українському дискурсі, причини їх виникнення й популярності, особливості розвитку, співвідношення традиції й новаторства тощо. Приміром, немає аргументованого жанрового визначення Шевченкового твору і в загальному теоретико-історичному дослідженні І. Бетко, де наявний розділ «Рецепція псалтирної лірики». Зосереджуючись на

резонансній проблемі рецепції Псалтиря в українській поетичній традиції, дослідниця нараховує п'ять відповідних рецептивних типів, але, на жаль, не надає чіткої жанрово-стильової диференціації псаломних обробок, ба навіть виявляє певну понятійну неузгодженість. Тому, ставлячи знак рівності між поняттями «переклад» і «наслідування», І. Бетко вважає «перекладом-наслідуванням» (або «безпосереднім наслідуванням») псаломні обробки С. Полоцького, П. Куліша, П. Гулака-Артемовського, М. Максимовича, В. Александрова та подібні. Шевченкові «Давидові псалми» дослідниця зараховує до «групи контекстів другого рецептивного типу», але чомусь ставить їх поряд із циклом «Псалми Русланові» М. Шашкевича, де насправді відсутнє постульоване дослідницею «збереження всіх композиційно-змістових вузлів оригіналу як тієї основи, що актуалізується». Назагал поетика «Давидових псалмів» залишається недостатньо вивченою, попри існування окремих спостережень стосовно загальної композиції твору та аналізу його мотивного комплексу. За останні десятиліття одним із найбільших за обсягом досліджень псаломної поезії Шевченка постала монографія В. Домашовця, де, аналізуючи мотиви «Давидових псалмів» у контексті всієї творчості поета, дослідник, на жаль, нехтує питаннями архітектоніки твору, не звертає належної уваги на текстуальний генезис циклу (відсутня опора на церковнослов'янський текст, яким користувався поет), а відповідно неможливо повніше осягнути задум митця. Тим цінніші праці, що ці питання ставлять та послідовно вирішують. Серед них помітне місце займає монографія М. Ласло-Куцюк, в якій дослідниця подала зразки аналізу українських обробок псалмів, зокрема й деяких пісень із Шевченкових «Давидових псалмів», у річищі своїх генетичних гіпотез. Підхоплюючи методику М. Ласло-Куцюк у вивченні взаємодії поезики псаломних віршових переспівів і стилістики Псалтиря, М. Павлюк у своїй спеціальній фундаментальній праці «Інтерпретація Псалтиря в поезії Т. Шевченка» репрезентував ретельний аналіз художніх особливостей «Давидових псалмів», розглянувши твір у контексті всієї Шевченкової спадщини. Але для вичерпного розуміння поетико-семантичної особливості твору теоретико-методологічну базу цих небагатьох досліджень

не можна вважати достатньою. Повністю інтерес Шевченка-поета до Псалтиря, значущість його твору та місце «Давидових псалмів» серед решти псаломних обробок у світовій літературі можна осягнути, лише виходячи із загальнозначущого факту – зв'язку культури з культом, а нової європейської поезії із Псалтирем як одним з найпопулярніших сакральньо-культових текстів. Практика віршової переробки псалмів сягає часів раннього християнства. Одним із перших європейських поетів, що здійснив повний віршовий переспів Псалтиря, очевидно, був грецький єпископ Аполлінарій Лаодикійський, який у IV ст. інтерпретував повний його текст гекзаметром – на зразок гомерівських поем. За спостереженнями дослідників, цей різновид творчості надзвичайно актуалізується в тих країнах, де національна мова, словесність (передусім лірична поезія), літературний вірш перебувають у стадії пошуку, формування, становлення. Псалтир з його проблемно-тематичним розвоєм відтворення людських переживань, проникливим ліризмом, точністю та геніальною простотою в поетичному вираженні релігійного почуття постає універсальним зразковим прототекстом, що надихає національних поетів до творчого самовираження. За часів Давньої Русі, коли на життя значно впливала церковність, Книга Хвалінь твердо ввійшла в побут східнослов'янських православних, ставши не лише збіркою сакральних текстів, а й першою навчальною книжкою, предметом дидактичного читання та, звичайно, високим зразком богонатхненого поетичного слова, під впливом якого й формувалась давньоруська книжна поезія, що виникла на межі XVI–XVII ст., тобто в час, коли завдяки західноєвропейській Реформації і Контрреформації (що інспірували відносно невимушене ставлення до сакрального тексту) на східнослов'янському ґрунті виникли певні умови для естетичного переживання і сприйняття Давидових Псалмів. Надзвичайно широка практика перекладання псалмів з латини національною мовою спостерігається в той період у сусідній Польщі, де поряд із прозовими перекладами існувала велика кількість віршових переспівів не лише окремих псалмів (див. переспіви В. Врубеля, А. Тржецького, Я. Любельчика, Н. Рея та ін.), а й усього Псалтиря, серед яких найбільш популярний «Psa terz Dawidow»

Я. Кохановського, виданий з музикою Н. Гомілки 1578 р. На Русі, де неконвенційне ставлення московських книжників до церковнослов'янської мови ускладнювало процес адаптації релігійно-містичних жанрів національною світською поезією, псалтирні мотиви починають переспівуватися передовсім поетами українського походження – А. Филиповичем, І. Армашенком, Л. Барановичем та ін. Найбільш відчутний внесок у розвиток руської поезії зробив білоруський книжник, вихованець Києво-Могилянської академії С. Полоцький. Створена ним 1860 р. «Псалтирь Рифмотворная» (повна назва твору: «Псалтирь царя и пророка Давида, художеством рифмотворным равномерно слоги, и согласноконечно, по различным стихов родом предложена») – віршова переробка всього Псалтиря силабічними віршами (на зразок «Psa terz Dawidow» Я. Кохановського) – постала важливим етапом на шляху секуляризації руської культури. Адже в ній уперше знайшла своє позитивне вираження взаємодія православної духовності з європейським віршовим досвідом. Пізніше – у XVIII ст. – віршовий переклад псалмів, традиція якого надзвичайно усталилася в російській літературі (до нього зверталися Ф. Прокопович, А. Кантемир, В. Тредіаковський, М. Ломоносов, О. Сумароков, А. Майков, М. Херасков, В. Капніст, Г. Державін, І. Крилов та ін.), постав приводом для знаменної дискусії про основи нового російського віршування (зміст цієї дискусії див. у книжці В. Тредіаковського «Три оды парафрастические псалма 143»). А в середині XVIII ст., коли псаломний переспів постає вже магістральним жанром російської поезії, затвердилася й одна зі значущих функцій поета – функція пророка, провидця. Живою українською мовою поетична рецепція Псалтиря розпочинається з XIX ст., і пов'язана вона передовсім з ім'ям Шевченка. До Шевченкових «Давидових псалмів» відомий лише один випадок художнього освоєння сакральних текстів українським митцем – твір М. Шашкевича «Псалми Русланові» (1830-ті), що становить цикл із трьох поезій у прозі, стилізованих під біблійні тексти псалмів. У них, очевидно, уперше спостерігається прагнення поєднати на змістовому й мовностилістичному рівнях два начала – біблійне й національно-українське («[...] гордиш ся і кажеш: ніт Бога! – то й тебе ніт, сон єсь мара, а твоє ім'я вітер на степах

України»; «Сполошиш ми долю і проженеш щастє [...], а не видреш любові і віри не видреш, бо руське ми серце тай віра руська»).

Шевченкові «Давидові псалми» – перший віршовий переспів Давидових псалмів літературною українською мовою – припадає на один із проміжних етапів шляху Псалтиря до українського читача, коли, по-перше, зв'язок з українським досвідом барокових псаломних переробок був утрачений, а по-друге, не існувало україномовного тексту Святого Письма, зокрема Книги Псалмів. Послугуючись церковнослов'янським текстом Псалтиря (текст «Єлизаветинської Біблії» 1751 р.), Шевченко, однак, ніде не висловив ідеї створення Біблії українською мовою, бо, очевидно, цього не прагнув (на відміну, приміром, від П. Куліша, котрий згодом створить повний віршовий переспів Псалтиря). На наш погляд, Шевченкові «Давидові псалми» – визначний крок в утвердженні української поетичної традиції в контексті національної поезії, що має спільну загально-християнську пам'ять поетичного засвоєння та актуалізації старозавітного минулого. Завдяки саме Шевченкові в український літературний дискурс уперше був уведений «високий» жанр віршованого переспіву псалмів, що поет зробив глибоко органічно (після Шевченкових «Псалмів» були здійснені віршовані псаломні переспіви П. Гулака-Артемовського, М. Максимовича, В. Александрова, Ю. Федьковича, С. Руданського, Я. Щоголева, П. Куліша, П. Грабовського, І. Франка, Олени Пчілки, Лесі Українки, П. Карманського; Олександра Олеся, А. Кримського, Є. Маланюка та ін.). Недарма П. Куліш, високо оцінюючи цей Шевченків цикл, написав у листі до М. Костомарова від 27 червня 1846 р.: «Вы говорите, что можно писать на этом языке только мужицкие повести. Но у вас перед глазами Шевченко, который выражает на этом языке и псалмы Давида, и чувства, достойные уст самого высшего общества». У межах світової поетичної традиції стає очевидною жанрово-стильова специфіка твору Шевченка. Як відомо, канонічний текст Псалтиря становить збірку 150 різних за змістом та жанром творів юдейської релігійної лірики. Поряд із культовим славленням Бога (др.-юд. тегілім означає хваління; грецьк. psalm i – струнний інструмент, схожий на гусла), тут є й

моління, і медитації теологічного характеру, і пронизливі скарги, й історичні огляди, є навіть прокльони та шлюбна пісня тощо. Звернувшись до Книги Хвалінь, Шевченко, як і багато інших поетів світу, зумів широко використати можливість тонкої ідейно-тематичної модифікації з художньою метою: за допомогою вибору певних пісень для переспіву, зсуву акцентів, розширення або стиснення оригінального змісту він створив прозору паралель Україна–Єрусалим, не вдаючись до прямого використання понять, що вказували б на національно-патріотичний орієнтир ідейно-образної системи циклу (як це було у М. Шашкевича). Автентична назва, яку поет обрав для циклу, великою мірою репрезентує твір як єдиний сакральньо-профанный простір, зорієнтований на відповідну напівсакральну рецепцію українського читача. Застосування віршових засобів при художній обробці псалмів також передбачає момент більшої (як у традиції західноєвропейських поетів) або меншої (як, приміром, у С. Полоцького та російських віршотворців XVIII ст.) індивідуалізації. Відомо, що головна ознака давньоєврейської поезії – наскрізний паралелізм: текст псалма складається із фраз – так званих «стихів», а кожний стих розпадається на дві симетричні частини («гемістихи», або піввірші), де другий піввірш варіює зміст першого, підсилюючи його емоційне забарвлення. Шевченко у псаломних переробках послуговується своїм улюбленим віршовим розміром, найхарактернішим для українського мелосу – 14-складником, поділеним цезурою на дві половини (8 і 6 складів) та традиційно скріпленим жіночою римою. На письмі поет розбиває 14-складовий рядок на два, де непарний 8-складовий, розділений цезурою, утворює дві 4-складові групи, що мають по одному наголосу, а 6-складовий рядок має два опорні наголоси. Як зазначає М. Ласло-Куцюк, цей «двоактний коломийковий вірш з його чіткою ритмічною організацією та синтаксичною впорядкованістю становив ідеальний засіб передачі українською мовою наскрізного паралелізму біблійного стиха». Шевченко, мабуть, єдиний з українських митців зумів максимально використати всі можливості цього розміру при створенні псаломних обробок. На тлі «коломийкової симетрії» (М. Ласло-Куцюк) Шевченко в «Давидових псалмах» дозволив собі цілу низку креативних

«вільностей» порівняно з поетикою першоджерела: порушення синтаксичного паралелізму, індивідуальне інтонування за допомогою енjamбеману (віршового переносу) та інших ритміко-синтаксичних засобів; яскраво помітна й висока частотність уживання прикметників, що передають суб'єктивне ставлення автора до зображуваного. Ці «вільності», однак, компенсуються в Шевченка такими ознаками сакрального генезису його текстів: широким використанням у творі церковнослов'янських або лексики, створеної за церковнослов'янським зразком («древо», «муж», «віспою», «благая», «восхвалили», «яко в притчу», «ізбави», «беззаконіє», «творящий», «доколі», «взискающий», «восхвалимо», «возрадується», «уст», «преподобній» тощо); подібних до текстів Святого Письма ускладнених синтаксичних періодів з ампліфікаціями, інверсіями, антонімічними конструкціями, полісиндетоном тощо. Особливо привертає увагу суб'єктна організація циклу, що, з одного боку, віддзеркалює специфіку суб'єктних відносин у літургійній поезії, де вихідною виступає певна суб'єктна сукупність, яка включає в себе «я», «ми», «він (вони)», що не змішуються один з одним, але й не відпадають один від одного і слабо марковані; а з другого – репрезентує ліричну особистість, яка, відчуваючи себе частиною соборної спільноти, не розчиняється в ній, зберігаючи свою значущість і цілісність. Слушні заклики дослідників розглядати цикл як непорушну єдність, вважаємо, мають послідовно реалізовуватись у процесі дефініції «Давидових псалмів» як віршового псаломного переспіву, заснованого, як відомо, на парафразі (переказі тексту іншими словами), що, на відміну від псаломного наслідування (де автор здебільшого виступає в ролі імпровізатора), передбачає інтерпретацію та актуалізацію всіх основних мотивів певного тексту псалма (зі збереженням вузлових моментів його композиції та відносно повним відтворенням лексичного складу) засобами мови реципієнта, – славетного літературно-поетичного жанру, що сприяв становленню національної лірики в багатьох країнах світу (Франції, Англії, Німеччині, Польщі, Угорщині, Росії тощо). Попри очевидні побоювання деяких дослідників, визначення «Давидових псалмів» як псаломного переспіву не означає виведення твору за межі духовної поезії. Псалми Шевченкового

циклу – це, безумовно, не сакральні тексти, але вони інспіровані богодухновеним Псалтирем, що поетично осмислений, засвоєний і по-новому втілений автором. Як зазначає Л. Луцевич, автор переспівів ніколи не виступає автором-творцем у повному розумінні цього слова: він виходить із первісно заданого канону, проблематики й тематики. Ліричний пафос Шевченкових «Псалмів» випливає із загальної спрямованості водночас і на тематичну залежність від першоджерела, і на варіативність, модифікацію, породжену суб'єктивним сприйняттям оригіналу. Попри тематичне й жанрове розмаїття, більшість пісень Псалтиря пронизані молитовним началом хвалебного або прохального типу. Як зауважує священник Петро Зуєв, «псалми глибоко ліричні; це, передовсім, особиста молитва. І як такі вони настільки драматичні, настільки спонукувані серцем». Окрім того, усі псалми Книги Хвалінь об'єднані цілісністю життєсприйняття псалмоспівців, в основі якого – присутність високого ідеалу, загальна налаштованість на викриття зла й неправди з позиції беззаперечних моральних вимог, заповіданих Богом. З цього погляду «Давидові псалми», попри вибірковість Шевченка при створенні циклу, наслідують оригінал. Шість псалмів (12, 43, 52, 53, 81, 93) з десяти містять класичну молитовну ситуацію, а всі вони охоплені високим пафосом надії ліричного героя на перемогу Божої правди над злом. Водночас помітно, що з усього тематичного розмаїття псалмів Шевченко для переспіву обрав ті десять, що в основному присвячені проблемі взаємин суспільства та людини. Усі ці псалми об'єднують наявність рефлексії стосовно життя в оточенні неправедних грішників («злих», «лукавих») та ворогів-чужинців («лютих» і «хитрих»), що переважно викликають у ліричного героя гнів, бо поет далекий від традиції християнської інтерпретації псалмів, згідно з якою під «ворогами» слід розуміти людські гріхи. Християнська складова світогляду Шевченка виявляється в його «Давидових псалмах» лише спорадично (див. 53), але назагал, розбудовуючи в циклі паралель Україна–Єрусалим, Шевченко, як ніхто інший, увійшов у саму глибину почуттів старозавітного псалмоспівця, котрий, переймаючись проблемами юдейського народу-обранця, спрямовує свій гнів на його соціальних та зовнішньополітичних ворогів (а отже – і ворогів самого Бога),

яким щиро бажає Божої помсти та переконаний в їхній незворотній загибелі від Божої кари. Зважаючи на це, дуже важко погодитися з твердженням польського дослідника В. Мокрого, буцімто в обробці Шевченком оригіналів Псалтиря виявляється «християнський спосіб» їхнього осмислення й інтерпретації, через що «деякі неясності» в піснях Старого Заповіту «були доповнені тлумаченнями, відповідними до християнського вчення про посланництво Ісуса Христа». Отже, художній простір «Давидових псалмів», що суворо підпорядкований авторському задуму, вирізняється на тлі першоджерела промовистою тенденційністю. Наявність двох головних опозицій – «свій праведний і свій нечестивий (або «лукавий»)» та «знедолений свій» і «сильний чужий» (або «ворог»)» – відповідають провідній ідеї твору – ідеї політичної незалежності народу та суспільної злагоди на основі єдності національних інтересів і моральної досконалості (дотримування Божого закону) – що послідовно реалізується в циклі на всіх його поетико-семантичних рівнях, виявляючись в особливостях композиції. Знаменно, що «Давидові псалми» Шевченка, як і Книгу Хвалінь, розпочинає псалом 1-й (1. «Блаженний муж на лукаву...»), котрий, як відомо, виконує функцію своєрідного духовного підґрунтя для решти пісень Псалтиря, бо оспівує віру в закон Господній, дотримуючись якого людина наблизиться до блаженства життя вічного. Поет досить точно відтворив семантику першоджерела: у жанрово-тематичному плані цей псалом – не молитва, а безособова з погляду суб'єктної організації медитація, що містить прославлення або «ублажання» (уподібнення) праведної людини Богові («Блаженний муж на лукаву / Не вступає раду [...] / А в законі Господньому / Серце його й воля / Навчається...», рр. 1-7). Змістом оригіналу визначається й головна ідея поезії – справедливого Божого суду, згідно з яким визначальна опозиція «праведний – нечестивий» (звідси й бінарна композиція поезії) вирішується в ідеальному вимірі: «І не встануть з праведними / злії з домовини, / Діла добрих оновляться, / Діла злих загинуть» (рр. 17-20). Завдяки цьому псалму формула контрастного протиставлення концептів добра і зла постане наскрізною для всього циклу. Друга поезія (12. «Чи Ти мене, Боже милий...») – переспів псалма 12-го (Давидової молитви), що, згідно з

богослужбовою літературою, виступає зразком молитви для кожного, хто перебуває у важких життєвих обставинах. Шевченко досить близький до змісту першоджерела. Але поряд з наявним в оригіналі образом ворога, якого псаломспівець бажає позбутися з Божою допомогою, ця поезія вперше в Шевченковому циклі репрезентує мотив ворожого посміху, тотожного публічної ганьбі, що постане наскрізним: «Доки буде ворог лютий / На мене дивитись / І сміятись!...», рр. 25–30; «І всі злії посміяться, / Як упаду в руки, / В руки вражі, спаси мене / Од лютої муки» (рр. 34–36). Переакцентувавши по-своєму та розширивши псаломні вірші «...доколе вознесетєся враг мой на мя» (12:3) і «Стужающии ми возрадуютєся, аще подвижуся» (12:6), Шевченко випередив реальну появу цього мотиву в 43-му псалмі (43:14). Можна припустити, що сміх ворога в Шевченковій поетичній свідомості означає велику зневагу, що зачіпає національну гідність. Тож наявність цього мотиву в переспіві досить знаменна – він мав підкреслити не лише (і навіть не стільки) сердечний біль ліричного героя через усвідомлення своєї гріховності (зокрема, поет оминає промовисте прохання про духовне просвітлення, наявне в оригіналі: «Призри, услыши мя, Господи Боже мой: просвети очи мои, да не когда усну в смерть», 12:4), а й передати принизливість становища героя через знуцання над ним «ворога лютого». У третій поезії (43. «Боже, нашими ушима...») – переспіві псалма 43-го (повчальної «рольової» пісні, де, за святоотецькими тлумаченнями, від імені Давида звертаються до Бога сини Маттафії Маккавея, непохитні захисники юдейського закону та звичаїв) – моління набуває ще більшого драматизму, бо відчуття самотності, відсутності Божої підтримки перед обличчям ворога поширюється на весь народ. Звідси й лірико-суб'єктивне «ми» у зверненні до Бога, й екскурс в історію в першій половині псалма. В оригіналі молитва пов'язана з наслідками війни Юдейського царства з ідумеянами (див. докладніше: 136), які, скориставшись тим, що Давид вів війну проти сирійців на півночі країни, вторглися в її південні землі та знищили багатьох, а ще більшу кількість населення за безцінь продали в рабство єгиптянам та грекам. З метою актуалізації старозавітної історії для її рецепції в українському вимірі поет вніс значні зміни у псалом, але зберіг базові компоненти образності та бінарну

структуру пісні, побудовану на контрасті. Порівняно з оригіналом поет зробив хвалебну частину свого псалма набагато лаконічнішою, прив'язуючи її винятково до минулих славетних перемог «дідів» (в оригіналі «отців», себто покоління менш віддалене в часі, аніж у Шевченка), які розповідали про них своїм нащадкам («[...] І силу / Твою восхваляли / Твої люди і в покої, / В добрі одпочили, / Слава Господа!.. А нині!..», рр. 49-53). Оминув поет також слова сподівання Давида на Бога за будь-яких обставин («О Бозе похвалимся весь день, и о имени твоём исповемься во век», 43:9) і скоротив розгорнуте оповідання про подвиг вірності Богові Його поневоленого народу до поодинокі лаконічної згадки «Не молимося чужим богам...» (р. 71). Натомість акцентував на героїчному минулому народу, що мав Божу підтримку («Боже, нашими ушима / Чули Твою славу, / І діди нам розказують / Про давні кроваві / Тії літа: як рукою / Твердою Своєю / Розв'язав Ти наші руки / І покрити землею / Трупи ворожі», р. 44-49). Алітерація на «т» підкреслює семантику, що вказує на міцність Божої допомоги у народній боротьбі, а наявні у рр. 44-45, 48-49 віршові переноси надають ліричній розповіді урочистого звучання. Картині славетного минулого протиставлена ретельно збережена в поезії при обробці першоджерела градація теперішнього ганебного соціально-політичного становища народу-обранця: «Покрити еси знову / Срамотою свої люди, / І вороги нові / Розкрадають як овець, нас / І жеруть!.. Без плати / І без ціни оддав еси / Ворогам проклятим» (рр. 54-60); «Окрадені, замучені / В путах умираєм...» (рр. 69-70). Віршові переноси у рр. 56-58 підсилюють інтонацію відчаю, що змушує нарікати на Бога. З новою силою звучить тут і мотив ворожого посміху, що принижує гідність народу: «Покинув нас на сміх людям, / В наругу сусідам, / Покинув нас яко в притчу / Нерозумним людям. / І кивають, сміючися, / На нас головами, / І всякий день перед нами / Стид наш перед нами», рр. 61-68). Знаменно, що слова 14-го та 15-го віршів 43-го псалма про «притчу во язицех і посміяніє в людях», за спостереженням Л. Кисельової, найчастіше повторюються в одному із джерел Шевченкових історичних відомостей про минуле України – в «Історії Русів». Вірші 14-й і 15-й із цього біблійного псалма Шевченко взяв за епіграф до містерії «Великий льох» (1845).

Експресивний заклик до Божої милості наприкінці поезії, як і в оригіналі, містить момент упокорення (пор.: «Не молимося чужим богам», р.71; «Смирилася душа наша, / Жить тяжко в оковах!», р. 81), котрий, однак, переплітається з багатозначним промовисто революційним проханням до Бога («Встань же, Боже, поможи нам / Встать на ката знову», рр. 81-84; пор.: «Яко смирилася душа наша, прильпе земли утроба наша. Воскресни, Господи, помози нам, и избави нас имене ради Твого», 43:26-27). Диференціація ворогів (ворог «давніх літ» та ворог «новий», або «перша сила» й «друга, Ще лютіша») відсутня в першоджерелі, та, порівняно з оригіналом, більша часова віддаленість подій, що згадуються, прозора вказує на історичні реалії суто українського буття: на польсько-шляхетське поневолення України в минулому та гніт Російської імперії в теперішньому, а синтаксичний паралелізм та сильний віршовий перенос, що тут наявні, увиразнюють значущість прохання: «Поборов Ти першу силу, / Побори ж і другу, // Ще лютішу!..», рр. 75-77). Саме через ці волелюбні вірші поезія серед інших пісень «Давидових псалмів» зазнала найбільшого втручання духовної цензури в особі В. Карпова (було знято рр. 75, 76, частково 77, 81-84). Отже, у переспіві 43-го псалма поет свідомо акцентував не так на духовному, як на соціально-політичному становищі народу; не так на стосунках людей із Богом, як на їхньому власному прагненні здобути волю й незалежність революційним шляхом. Зумовлений цим поетичним завданням характер модифікації відповідного канонічного тексту значною мірою скеровує вектор сприйняття й подальших переспівів циклу. Четверта поезія (52. «Пребезумний в серці скаже...») – переспів 52-го псалма (у Псалтирі він майже тотожний псалму 13-му), в якому Пророк нарікає на безумну зухвалість нечестивих, що не хочуть знати свого Творця. У «Давидових псалмах» у жанровому та ідейно-тематичному плані ця поезія перегукується з переспівом 1-го псалма, себто виступає безособовою медитацією, що порушує питання вірності/ невірності Богові: «Пребезумний в серці скаже, / Що Бога немає...» (рр. 85-86). Утім, на відміну від першої поезії циклу, де концепт добра в образах блаженних праведників лише відтінюється опозиційними образами «лукавих, нечестивих», тут на передній план виходить концепт зла: у морально-духовному

вимірі змальовується картина суспільного буття, що вражає ліричного героя пануванням безбожників («А Бог дивиться, чи є ще / Взискающий Бога. / Нема добротворячого, / Нема ні одного», рр. 89-92), жорстокосердих, «неситих» (улюблений епітет Шевченка) грішників, що «Їдять люди замість хліба, Бога не згадають» (р. 95-96). Осудження поетом соціальної пасивності має убачає Ю. Івакін у наступних рядках поезії («Там бояться, лякаються, / Де страху не буде. / Так самі себе бояться / Лукавії люде», рр. 97-100), указуючи на те, що в Біблії, на відміну від Шевченкової інтерпретації відповідних віршів, «люди устрашаються тому, що їх бог покарає». Назагал висновки дослідника варті уваги, але з огляду на те, що в оригіналі насправді осуджується марнославство людей («человекоугодников»), які замість догоджати Творцю прагнуть догоджати Його тварі (пор.: «Тамо устрашася страха, идеже не бе страх: яко Бог разсыпа кости человекоугодников...», 52:6), то, вважаємо, Шевченко у своєму переспіві досить близький до змісту оригіналу, бо розвиває думку про лякливість людини як наслідок її відступу від вищого закону. Це призводить до логічного висновку про взаємозв'язок між поневоленним станом народу та його боговідступництвом («Хто ж пошле нам спасеніє, / Верне добру долю», рр. 101-102). Заклучні рядки поезії містять оптимістичну надію, що, духовно вдосконалюючись, народ таки виборе моральне право на Божу підтримку в реалізації визвольних намірів: «Колись Бог нам верне волю, / Розіб'є неволю./ Восхвалимо Тебе, Боже, / Хваленієм всяким; / Возрадується Ізраїль / І святий Іаков» (рр. 103-108). Виразний наголос на визвольній інтенції, що наявна в цих загалом близьких до змісту оригіналу рядках, змусила цензора вилучити вірш «Розіб'є неволю». Можна припустити, що, звернувшись до 52-го псалма, поет знайшов у ньому авторитетне підґрунтя для своєї «концепції національного гріха», котрий, за словами О. Забужко, «перетворює історичне буття провинного народу на різновид земної покути», концепції, згідно з якою знегоди, що випадають на долю України, цілком закономірні через її «синовній» гріх – «альянс зі світовим злом» та відмову від власної волі («параліч волі як гріх»). У зв'язку з цим, мабуть, слухна думка Т. Мейзерської: мотиви Шевченкових «Псалмів» виникають

тому, що «нікому ті ідеї пропагують. Сучасники глухі, не чують, «кайданами міняються, правдою торгують». Звідси – нелюдський біль, благання – молитва до Бога: послати Слово» – молитва, що відчутно пролунає в наступній пісні циклу. П'ята поезія (53. «Боже, спаси, суди мене...») – переспів 53-го псалма. В оригіналі – це особиста Давидова молитва, що містить прохання до Бога про порятунок Пророка від ворога (Саула) та захоплену обіцянку молільника за великі Божі милості невпинно оспівувати Його ім'я («Волею пожру тебе, исповемся имени твоему, Господи, яко благо. Яко от всякия печали избавил мя еси, и на враги моя воззрє око мое», 53:6). У системі Шевченкового циклу цей псалом займає особливе місце, адже він є й композиційним центром «Давидових псалмів», і вузловим моментом у розкритті інтенцій ліричного «я» автора. Розпочинається поезія-молитва проханням про допомогу в духовному зростанні («Боже, спаси, суди мене / Ти по своїй волі...», pp. 109-110), яке в Шевченка набуває яскраво харизматичного характеру («Молюсь: Господи, внуши їм / Уст моїх глаголи, / Бо на душу мою встали / Сильнії чужії...», pp. 111-112) завдяки знаменному зсувові акцентів: поет переніс наголос із Божої волі на людську – на волевиявлення Пророка – через буквальне сприйняття церковнослов'янського вислову першоджерела «Внуши глаголи уст моих» (пор. з синонімічним висловом: «Вонми ми, й услыши мя»). Але саме тому в «Давидових псалмах» промовисто звучить мотив пророчого Слова, котре, як відомо, репрезентує здатність Божої людини не лише віщувати, а й утішати, умовляти, повчати. Гадаємо, цей Шевченків «псалом» дає визначальну підставу вважати «Давидові псалми» вершиною реалізації процесу ідентифікації поета й божественного слова в Шевченковій творчості періоду до заслання. Згідно з першоджерелом уводиться тут також і мотив Божої відплати політичним ворогам Пророка – «сильнім чужім», водночас безбожникам («Бо на душу мою встали / Сильнії чужії не зрять Бога над собою, / Не знають, що діють» (pp. 114-116). Наслідуючи оригінал, поет підкреслив і момент особливої близькості молільника до Бога. За словом-молитвою Пророка Бог карає ворогів («А Бог мені помагає, Мене заступає / І їм правдою Своєю / Вертає їх злая», pp. 117-119). Так у переспіві 53-го псалма знаходить свій логічний розвиток головний мотив псалма 52-го –

беззаконня «лукавих», що Божого страху не мають. В останніх рядках поезії розкривається ще одна іпостась душі поета – біль неприйнятого оточенням Пророка («Помолюся Господові / Серцем одиноким...», р. 122), у поглядах якого раптом дешифруються християнські рефлексії з ідеєю любові до ближнього, зокрема й до ворогів («І на злих моїх погляну / Незлим моїм оком», рр. 123-124), – своєрідний вияв амбівалентності світоглядних переконань Шевченка. Шоста поезія (81. «Меж царями-судіями...») – переспів 81-го псалма, тема якого – несправедливий земний суд та неправедні старійшини народу, які через їхнє «начальницьке та судове достоїнство» в оригіналі названі земними богами («Бог ста в сонме богів, посреде же боги разсудит. Доколе судите неправду, и лица грешников приемлете; Судите сиру и убогу, смирена и нища оправдайте», 81:1-4). У Шевченка відповідно до зазначеної семантики псалма визначення «сонм богів» конкретизовано: «Меж царями-судіями / На раді великій / Став земних владик судити / Небесний владика. / «Доколи будете стяжати / І кров невинну розливать / Людей убогих? а багатим / Судом лукавим помагать?», рр. 125-133). Слід зауважити, що критичне твердження Б. Струминського, буцімто Шевченко тут «не зрозумів згадки про богів, яка є залишками старожи́дівського пантеїзму, і замінив богів земними владиками і царями, згідно зі своєю антимонархічною і антипанською ідеологією», свідчить про певну необізнаність радше самого дослідника, аніж поета. Шевченко свідомо посилив соціальний аспект проблеми, бо в нього «лица грешников», яких «приемлет» суд, від початку трактуються як «багаті» (пор. цитоване), «руки грешничи» – як «руки неситих». Мотив викриття неправедних земних суддів поет підкреслив закликком захищати «вдову убогу» та сміливим нагадуванням, що «Царі, раби – однакові / Сини перед Богом» (рр. 141-142). Не випадково ці рядки під час першої публікації циклу були вилучені цензором. До того ж, створивши опозицію «ваш князь – ваш раб» у наступних рядках («І ви вмрете, як князь ваш / І ваш раб убогий» (рр. 143-144), поет, мабуть, свідомо підпорядкував ідеї рівності також загрозливе нагадування Пророка «земним богам» про диявола, що був «єдиним від князів серед янголів», але «пал», потрапивши до пекла (пор. у Псалтирі:

«Вы же яко человецы умираете, и яко един от князей падаете», 81:8). Нарешті, деяке збільшення завершальної хвалебної частини псалма дало змогу Шевченкові звернутися до наскрізних в його творах понять-образів «правди» (себто вищої справедливості) і «волі» та ввести поняття-образ «слави». Ці образи пронизують наступну поезію циклу: «Встань же Боже, суди землю / І судей лукавих. / На всім світі Твоя правда. / І воля, і слава» (рр. 145-148). Примітно, що центральні ідеї (неправедність суду «земних владик», ідея захисту «тихих» від рук «неситих», ідея рівності) Шевченко підкреслив за допомогою яскравого ритміко-синтаксичного засобу виразності – віршового переносу (див.: рр. 130-132, 136-138, 141-142), паралелізму (рр. 139-140) та анафори (рр. 143-144). Сьома поезія (93. «Господь Бог лихих карає...») – переспів 93-го псалма – синтезує провідні мотиви та образи попередніх шістьох переспівів, зокрема розвиває мотив неправедності «земних богів» (81). На тлі попередніх цей вірш промовисто вирізняється більш світлою, оптимістичною тональністю згідно з головною ідеєю оригінального псалма – ідеєю Божого Промислу, віра в який не дозволяє вболівати та тривожитися навіть тоді, коли грішники насолоджуються своєю «неправдою», а праведники терплять утиски. Свій переспів 93-го псалма поет побудував на протиставленні вічної слави, всепрозірливості й милосердя Всевишнього гордовитому марнославству, сліпоті та жорстокості неправедних можновладців: «Встань же, Боже, Твою славу / Гордий зневажає. / Вознесися над землею / Високо, високо, / Закрий славою Своєю / Сліпе горде око» (рр. 151-156). Знаменно, що словообраз «слава», відсутній у першоджерелі, стає наскрізним у переспіві Шевченка. Ліричний пафос визначено в двох ключових висловленнях суб'єкта мовлення: «Господь Бог лихих карає – / Душа моя знає» (рр. 149-150) і «Господь любить свої люди, / Любить, не оставить...» (рр. 177-178). Засобами вираження авторської негативної позиції стосовно людей безбожних (у поезії знаходимо цілий синонімічний ряд, що їх визначає: «лихі», «горді», «немудрі», «злі», «лукаві»), які тут не просто чинять неправду, а ще й «хваляться» нею, постають традиційні прийоми, що повертають до попереднього переспіву: праведний гнів ліричного суб'єкта, розгорнутий опис злодіянь «гордих» (що поет значно

деталізував порівняно з першоджерелом) та пророкування Божої кари, що спіткає цих неправедних, поєднане тут з нагадуванням про всепрозорливість Всевишнього. Натомість роздуми Шевченкового псалмоспівця стосовно суті Божої любові до «своїх людей» та ролі Господа в особистому житті ліричного героя в межах циклу унікальні. Поет майже точно передав зміст тих рядків першоджерела, де йдеться про батьківських характер любові Бога до вірних, які також можуть бути покарані Всевишнім задля їхнього блага («Благо тому, кого Господь / Карає меж нами, / Не допуска, поки злomu / Изриється яма», рр. 173-176), але, на відміну від першоджерела, експлікував словообраз «любов»: двічі повторене, воно підкреслює експресивно-інтимний характер Шевченкової рецепції цього мотиву («Господь любить свої люди, / Любить не оставить, / Дожидає, поки правда / Перед ними стане» (р. 173-180)). Далі, підхоплюючи відповідну – більш особистісну – інтонацію оригіналу (див.: 93:16-19), поет зробив її виразно щирою, що наводить на думку про наявність автобіографічного моменту в цих визнаннях («Хто б спас мене од лукавих / І діющих злая? / Якби не Бог поміг мені, / То душа живая / Во тьмі ада потонула, / Проклялась на світі. / Ти, Господи, помагаєш / По землі ходити», рр. 181–188); а за допомогою анафори підкреслив рядки: «Ти радуєш мою душу / І серце врачуєш, / І пребудет Твоя воля / І труд Твій не всує» (рр. 189-190)). Логічним семантико-композиційним завершенням поезії постають провіденційні слова Пророка, які вочевидь перегукуються із семантикою 53-го псалма: про заступництво, що надасть йому Бог, та про справедливу Божу відплату неправедним за «діла їх кроваві, лукаві», через що «їх слава / Стане їм в неславу». Восьма поезія (132. «Чи є що краще, лучше в світі...») – переспів псалма 132-го, присвяченого оспівуванню любові до Бога і ближнього («Се что добро, или что красно, но еже жити братии вкупе», 132:1), за жанром виступає хвалою (або гімном) з безособовим типом суб'єктної організації. У структурі циклу цей твір логічно продовжує світле, оптимістичне світосприймання ліричного героя, зумовлене сподіванням Пророка на Божий Промисел (див. переспів пс. 93-го). Цей псаломний переспів здійснювався Шевченком за принципом ампліфікації, себто розширення змісту

оригіналу в процесі його художньої інтерпретації: адже вихідний мотив першоджерела, що вочевидь привабив поета, – мотив братерського життя в однодумстві і згоді. У Шевченковій інтерпретації псалом набуває додаткової діалогізації, бо розпочинається риторичним питанням, спрямованим не до Бога, а до співвітчизників: «Чи є що краще, краще в світі, / Як укупі жити, / Братом добрим добро певне / Пожити, не ділити?» (рр. 201-203). Зберігаючи образність оригіналу, поет, однак, по-своєму – барвистіше – відтворює Давидове лаконічне (у три вірші) порівняння життя у братній злагоді з архієрейським миром (єлеєм), котре складалось із багатьох благовоній і було особливо запашним: «Яко миро добровонне / З голови честної / На бороду Аараону / Спадає росюю / І на шитії омети / Ризи дорогої» (рр. 205-210). Заключний вірш оригінального псалма – порівняння життя в любові з росами, що з гори Єрмона приходять на гори Сіонські, – Шевченко також розгорнув, відтворюючи глибинний смисл – життя в любові схоже на рятівну вологу, що, зменшуючи спеку, сприяє родючості землі: «Або роси Єрмонської / На святії гори / Високії Сіонській / Спадають і творять / Добро тварям земноводним, / І землі, і людям [...]» (рр. 211-216). Сентенція, якою завершується поезія, відсутня в першоджерелі, а отже, виражає суто авторську візію омріяного ідеального суспільства, соціального раю, можливість якого вбачається поетом у дотримуванні людьми Божого закону (розширений відповідний мотив у пс. 52-му): «Отак братів благих своїх / Господь не забуде, / Воцариться в дому тихім, / В сім'ї тій великій, / І пошле їм добру долю / Од віка до віка» (рр. 217-222). Ідею очищеного від гріха суспільства Шевченко вдало підкреслив за допомогою двічі повтореного, на відміну від оригіналу, образу роси (спочатку – елейної, а потім – рос із гори Єрмонської), з якою порівнюється соціальне братерство; а мотиви добра і блага – багаторазовим вживанням слівформ з відповідними коренями («братам добрим добро», «добровонне», «добро», «добру долю», «братів благих») та використанням алітерації на «д» і «б» (рр. 203-205, 207-208, 214-216, 217-218, 221-222). Запропонувавши утопічну мрію братерської гармонії як альтернативу суспільству безбожних безумців (пор. з переспівом 52-го пс.), поет змінив свій настрій у переспіві псалма 136-го (136. «На ріках круг Вавилона...»). Згідно

зі святоотецьким тлумаченням, Давид у пс. 136 пророкує майбутній вавілонський полон юдеям, що й були поневолені за свою нерозкаяність. Так у контекст «Давидових псалмів» уводиться нова тема – втраченої можливості ідеальної спільноти через морально-духовну недосконалість. Водночас псалом зображує й духовну велич колишніх боговідступників, які навіть попри загрози іноплеменників не наслідили порушити Божий закон. Псалом за жанром виступає «колективним» плачем (від особи «ми»): полонені євреї оплакують втрачений ними Єрусалим, де був храм істинному Богові («Не реках Вавылонских, тамо седохом и плакахом, внегда помянути нам Сиона», 136:1), оплакують свою неможливість прославити Всевишнього (бо, за законом, це слід було робити лише в Єрусалимі) та, потерпаючи від знущань вавилонян, прохають Господа покарати «едомлян» (див. також пс. 43) – найзліших ворогів євреїв, що в день руйнування Єрусалима були разом із вавилонянами та вимагали повного знищення міста. Переспівуючи цей відомий псалом, що завдяки своєму драматизмові постав чи не найпопулярнішим серед численних наслідувачів та перекладачів, поет зберіг суттєві моменти оригіналу на рівні композиції та поетичної образності. Проте, згідно зі своїм авторським задумом, удався до поетичної деталізації за допомогою епітетів та зміщення акцентів, ба навіть заміни одних реалій іншими. Своєму творові Шевченко відразу надав більшого порівняно з оригіналом драматизму, виходячи з бажання передати читачеві глибину страждань народу. Так, суворий лаконізм перших двох віршів першоджерела під пером Шевченка набуває яскравіших барв, що, однак, не змінює первісного змісту: «На ріках круг Вавілона, / Під вербами в полі, / Сиділи ми і плакали / В далекій неволі. / І на вербах повішали / Органи глухії», pp. 226-228). Наступні рядки біблійного псалма Шевченко вже інтерпретує по-своєму. Як і в переспівах пс. 12-го та 43-го, у цій поезії з'являється мотив ворожого сміху («І нам стали сміятися...», р. 229); але, виходячи з підтексту першоджерела, можна стверджувати, що Шевченко глибоко зрозумів прохання вавілонських воїнів, звернене до засмучених євреїв заспівати святі пісні на чужині. Інтерпретуючи цю сцену, поет замінив вавилонян «едомлянами» (ідумеяни – нащадки Ісава,

що мешкали в землі Едомській), етнічно спорідненими з євреями, але ворожими сусідами, у чому проглядається очевидний намір Шевченка актуалізувати біблійні події відповідно до своєї концепції історії українського народу. Прозора паралель виникає й через авторську деталізацію змісту прохання «злих едомлян»: «Розкажіть нам пісню вашу, / Може, й ми заплачем. / Або нашу заспівайте, / Невільники наші» (рр. 231-234; підкреслені нами рядки були вилучені духовною цензурою). Суть запропонованої ворогами альтернативи вочевидь наштовхує читача на роздуми про мову або вірність рідним пісням. Поет осучаснює відповідь поневолених євреїв «edomлянам», наголошуючи не стільки на неможливості співати святі пісні на чужині, скільки на несумісності самого співу в полоні: «Якої ж ми заспівает?... / На чужому полі / Не співають веселої / В далекій неволі», рр. 235-238 (пор.: «Како воспоем песнь Господню на земли чуждей», 136:4). Мотив полону підкреслено й завдяки змінам, внесеним у формулу клятви полонених не забувати Єрусалим: «І коли тебе забуду, Єрусалиме, / Забвен буду, покинутий / Рабом на чужині», рр. 238-240 (пор.: «Аще забуду тебе, Иерусалиме, забвена буди десница моя», 136:4). У завершальній частині Шевченко близько до оригіналу відтворив моління полонених про покарання «edomлян» («І Господь наш вас помяне, / Едомські діти, / Як кричали ви: «Руйнуйте, / Руйнуйте, паліте / Сіон святий! [...]», рр. 247-251) та пристрасний прокльон Вавилону («[...] Вавилоня / Дщере окаянна! / Блаженний той, хто заплатить / За твої кайдани! / Блажен! блажен! Тебе, злая, / В радості застане / І розіб'є дітей твоїх / О холодний камень», рр. 251-258), увиразнюючи агресивні вигуки «edomлян» та передрікання вавилонянам їхнього кривавого фіналу за допомогою лексико-синтаксичних віршових засобів виразності: низкою лаконічних окличних речень (рр. 249-255), лексичних повторів (рр. 249, 253, 255) та цілого ланцюжка віршових переносів (див.: рр. 249-256). Заклучна поезія циклу (149. «Псалом новий Господові...») – досить точний (попри протилежне твердження деяких дослідників) переспів 149-го псалма, що за жанром виступає хвалою. Шевченко на зразок Псалтиря закінчив свій твір одним із «алілуйних» псалмів, тобто пісень радості, в яких возноситься хвала Богові за перемогу над ворогами та здобуте. Утім, знаменно, що поет обрав для фіналу не

150-й, а передостанній псалом: саме в ньому виразно звучить заклик до соборності народу та урочистий гімн свободі й щасливому майбутньому. 149-й псалом у структурі шевченківського циклу виконує функцію обрамлення, бо, зводячи воєдино всі мотиви та образи, має найтісніший діалогічний зв'язок із псалмом 1-м, де був указаний духовний орієнтир для вибудовування суспільних відносин. 149-й псалом, за слушним визначенням Р. Коропецького, це вже «картина остаточної години [...] перед появою вічного царства «преподобних», які, соборно славлячи праведний суд Божий новою піснею оновленої людини («Псалом новий Господові / І нову славу / Воспоєм честним собором, / Серцем нелукавим; / Во Псалтирі і тимпані / Воспоєм благая, / Яко Бог кара неправих, / Правим помагає», рр. 259-266; перегук з пс. 81-м, 93-м), відчують моральне право бути зброєю в Його руках, щоб очистити суспільство від гонителів народу («Преподобнії во славі / І на тихих ложах / Радуються, славословлять, / Хвалять ім'я Боже, / І мечі в руках їх добрі, / Острі ободу, / На отмщеніє язикам / І в науку людям. / Окують царей неситих / В залізніє пута / І їх славних оковами / Ручними окрутять, / І осудять губителі / Судом своїм правим», рр. 267-280). У двох останніх рядках поезії («І вовіки стане слава, / Преподобним слава», рр. 281-282) промовисто виражена оптимістична віра поета в можливість ідеального суспільства (перегук з мотивами пс. 52-го, 132-го), себто в ідею неминучого, остаточного, земного колективного спасіння – романтичний Шевченків міленаризм, скерований як проти національного, так і проти соціального гніту й задивлений у невизначене майбутнє. Включення цього псаломного переспіву до поеми «Неофіти» (1857), де вона була вкладена в уста Алкіда, якого везли на страту (рр. 375-398), свідчить про ту значущість, що Шевченко надавав семантичному коду 149-го псалма. Отже, магістральний вектор руху ліричного сюжету «Давидових псалмів» цілеспрямований: високий ідеал людського буття за законами Божої справедливості; боговідступництво народу, через що він не може здобути собі ані «правду», ані «волю»; ідея пророчого Слова, скерованого на духовне виховання народу; ідея неприродності (безбожності) соціальної несправедливості, а отже – неправедність земних можновладців; оптимістична віра в Божий Промисел, Божу

справедливість та підтримку; ідея братнього життя в єдності і злагоді; картина поступового повернення народу до Бога через страждання в неволі та щире каяття; візія щасливого майбутнього праведного народу, що за Божою підтримкою виборів собі і «правду», і «волю», і «славу». Поетична логіка «Давидових псалмів» віддзеркалює особливості історіософських поглядів Шевченка: керуючись міленарними ідеями, підкріпленими авторитетом біблійного архетипу, поет вибудовує метаісторію України, за слухним визначенням Д. Наливайка, по вертикальній осі: втрачений рай вільної козацької України; поневолення та кріпосне рабство сучасної йому України; майбутнє України, що вимальовується у світлі візіонерства та профетизму як повернення волі та відродження справедливості в найширшому значенні «Божої правди». Через Шевченкову історіософію, що відбита в «Давидових псалмах», стає зрозуміло його революційність, що невід'ємно пов'язана з національними інтересами й релігійно-містичними переконаннями поета, зокрема з вірою Шевченка в ідеальний соціум, в якому справжня влада належить лише Богові.

Даниленко Ірина Давидова арфа й Тарасова кобза: про «Давидові псалми» Т. Г. Шевченка / Ірина Даниленко // Слово і час. – 2007. – № 5. – С. 3-16.

Література

- **Дзюба І. М.** Тарас Шевченко. Життя і творчість / Іван Дзюба. – 2-ге вид., доопрацьов. – К. : Вид. дім «Києво-Могилян. акад.», 2008. – 718 с. – укр.

- **Зайцев Павло.** Життя Тараса Шевченка / Павло Зайцев ; Бібліотека українського раритету. – К. : Обереги, 2004. – 481 с.

- **Пахаренко В.** Тарас Шевченко / В. Пахаренко. – К. : ТОВ «Атлант ЮЕмСі», 2007. – 95 с. – (Стозір'я. Б-ка укр. родини: Письменники. Живописці. Скульптори. Графіки)

- **Смаль-Стоцький С. Т.** Шевченко. Інтерпретації / С. Смаль-Стоцький. – Черкаси : Брама, 2003. – 376 с.

- **Кудрявцев М.** «Не зрять Бога над собою...» (До проблеми історизму мислення Т. Шевченка у світі Євангельських

істин) / М. Кудрявцев// Українська література в загальноосвітній школі. – 2001. – № 2. – С. 6–10.

- **Барабаш Юрій.** «...Людей і Господа любить» (любов як ментальна й поетична константа творчості Тараса Шевченка) / Юрій Барабаш // Слово і час. – 2007. – № 3. – С. 3–19.

- **Даниленко Ірина.** Давидова арфа й Тарасова кобза: про «Давидові псалми» Т. Г. Шевченка / Ірина Даниленко // Слово і час. – 2007. – № 5 – С. 3–16.

- **Пахаренко Василь** Генеза Шевченкової етики / Василь Пахаренко // Дивослово. – 2013. – № 5. – С. 36–39.

- **Бовсунівська Т.** Молитва як літературний жанр: Роль Т. Шевченка в романтичному жанротворенні / Т. Бовсунівська // Дивослово. – 2003. – № 7. – С. 3–8.

Практичне заняття № 3

Мотиви «невольничої лірики» Тараса Шевченка

Мета: ознайомити студентів з життям і творчістю Тараса Шевченка періоду заслання, проаналізувати особливості образної системи поезії цього часу, формувати вміння оперувати літературознавчою термінологією при інтерпретації текстів.

План

1. Життя і творчість Тараса Шевченка 1847 – 1857 років.
2. Цикл поезій «В казематі»: композиційна структура, мотиви й образи.
3. Тема творчості в ліриці поета цього періоду («Думи мої, думи мої», «Неначе степом чумаки», «О думи мої! О славо злая!», «То так і я тепер пишу»).
4. Синтетичний характер пейзажної лірики («Ми восени таки похожі», «І небо невмите, і заспані хвилі»).
5. Мотиви філософсько-психологічної лірики («Один у другого питаєм», «Добро у кого є господа», «Дурні та гордії ми люди», «Пророк»).

Завдання

1. У чому був сенс покарання Тараса Шевченка?

2. Дайте характеристику образу ліричного героя в циклі «В казематі» Тараса Шевченка.

3. Риси образотворчого мистецтва в пейзажній ліриці Тараса Шевченка.

4. Філософський характер поезії «Дурні та гордіі ми люди».

5. Поясніть рядки Молюся! Господи, молюсь! Хвалить тебе не перестану! Що я ні з ким не поділю Мою тюрму, мої кайдани!

6. Напишіть і запам'ятайте визначення літературознавчих понять

Цикл _____

Пейзажна лірика _____

Синкретизм _____

Матеріали до заняття

Чирков О. С. Творча особистість і літературний процес

...Адже митець не дуже вже й опікується існуванням літературного процесу. Для нього важливим є його власна творчість, його власне світовідчуття та світосприймання, оскільки будь-яка творча особистість є егоцентричною за своєю суттю. І в тому є свій великий і безцінний сенс: митець, якщо він не епігон, починає літературу кожного разу з чистої сторінки. І то є благо для літератури: відкриваючи себе, митець відкриває новий художній всесвіт...

Проте письменницький процес передбачає й інше: рух художника в часовому просторі, зміну його творчих орієнтирів, еволюцію його поглядів, які зрештою і визначають появу нових фарб на художній палітрі творчої особистості.

Чирков О. С. Творча особистість і літературний процес / О. С. Чирков // Літературний процес: методологія, імена, тенденції : Збірн. наук. праць (філолог. науки) : № 1-2 / Ред. колегія О. Є. Бондарева, О. В. Єременко, Н. П. Неборсіна та ін. – К. : Київськ. ун-т імені Бориса Грінченка, 2010. – С. 187-193.

Шупта-Вязовська Оксана Художній простір у творчості Т. Г. Шевченка

Розуміння й трактування категорії художнього простору потребує на сьогодні певного уточнення. Безперечно, що художній простір певним чином пов'язаний з простором реальності, в якій живе людина. Останній у найзагальнішому розумінні являє собою сформований за принципами співіснування та відокремленості хаос. Уявлення про художній простір як відображення реального є досить поширеним, але по суті помилковим. Якщо простір реальності є сформований хаос матеріального світу, то художній простір виокремлюється зі світу свідомості, зокрема художньої свідомості; це один із виявів сформованого хаосу свідомості, і основою формування тут виступає принцип не співіснування – відокремлення, а художнього узагальнення як певного типу інформації. Подібність, аналогічність художнього простору реальності, що спостерігається на рівні плану зображення, зумовлена інформаційним обміном – зв'язком між матеріальним світом і

світом свідомості, власне, цілісністю феномена людини, а також необхідністю прочитання тексту.

Незбігання художнього простору та простору реальності виявляється послідовно й різноаспектно. Істотним є той момент, що художній простір, знаходячи своє втілення в просторі художнього твору, одночасно виступає і зовнішнім та внутрішнім відносно людини (і автора – творця і читача). Ця двоєдність художнього простору пов'язана з тим, що його формування відбувається як самоусвідомлення людського Я, як пошук співвідносності Я зі світом співіснувальних і відокремлених речей, явищ. Але Я не належить тільки світу реальності, тому ця співвідносність у певному розумінні є ілюзорною.

Тому-то в художньому просторі твору суттєвим моментом виступає не повнота (ширина, довжина, висота), обсяг простору, а відбір його функціональних ознак.

Подивимось під цим кутом зору на Шевченків «Садок вишневий коло хати...». Поезія вражає довершеною гармонією висловлення почуття, образної насиченості. Не випадково твір вважається квінтесенцією Шевченкового ідилічного погляду на Україну, розуміння ним особистого щастя як щастя українця. Поетична візія автора видається абсолютно повною, і передовсім ця повнота досягається за рахунок того, що картина зіперта на фундаментальні домінанти національного простору: садок вишневий, хата, поле. Домінанти ці подано в просторовій перспективі: ближній простір – хата як певний центр, з її, скажемо, підсилювальною національно визначальною ознакою – садок вишневий; дальній простір – поле. Ці простори з'єднані між собою дорогою («Плугатарі з плугами йдуть»). Отже, маємо простір не як площину, але як поєднання певних сфер, маємо космос - простір, який у реальності лише мислимо (площинність реального простору чи не найкраще передає живопис, «сферичність» якнайоптимальніше передається передовсім музикою, а також художньо-словесним образом). Можемо говорити про те, що хрестоматійність поезії визначається цілісністю переживання гармонійного національного простору – космосу, й цілісність переживання ґрунтується на повноті останнього, що виникає завдяки не кількості ознак, а їхньому концептуальному відбору. Причому характер функціональних

ознак, а тим більш їхня система, істотно залежні від родової (й жанрової) природи твору.

У ліриці для розуміння художнього простору особливої ваги набуває розв'язання проблеми просторової об'єктивації автора як концептуальної першооснови того, що називаємо художнім світом. Говорячи про художній простір лірики Шевченка, важливо з'ясувати основну тенденцію процесу самоусвідомлення Шевченка-автора. Ким він себе бачить? Натхненним співцем, пророком, козаком, сиротою, скривдженою упослідженою істотою, «обличителем» людей неситих? Можна продовжувати цей ряд виявів, на які шевченкознавство звертає досить пильну увагу. Але не можна заперечити того, що ні бідність сама собою, ні сирітство само собою, узагальнюючи, скажемо, ні той чи інший суспільно-соціальний чи морально-психологічний стан, вражає душу автора: кожен з цих виявлень має на увазі інші, вони «переливаються» одна в одну, – передовсім його вражає неможливість гармонійного співіснування людини й дійсності, неминуча відторгненість людини від дійсності. Це переливання – один із моментів, що породжує певна іронія, негачія реалій власного життя, розрізнення реального життєвого шляху і шляху духу. Отже, маємо всі підстави стверджувати, що насамперед Шевченко сприймав себе як людину. Подібна істотна повнота самоусвідомлення супроводжується складним комплексом рефлексій – людина знаходить свою плоть і кров. Подібний погляд на себе потребує конкретизації, почуття і розуміння власної людськості, людино-належності має бути уточнений.

Людини взагалі не існує, розуміння себе людиною свідомістю окремої особи, в тому числі й художня свідомість, намагається втілити в інших категоріях, в яких загальне виступає у частковому. Однією із центральних категорій подібної акцентації є категорія національного. Слід констатувати те, що Шевченко усвідомлює себе переусім українцем. Незаперечність та органічність подібного самоусвідомлення очевидна настільки, що ми не знайдемо її відкритої прямої декларації, це статус-кво художньої свідомості автора як людини. Чи не найбільш потужним моментом опосередкування подібного самоусвідомлення є просторова об'єктивація автора.

Однак, однією із закономірностей художнього мислення є його парадоксальність. Усвідомлюючи себе людиною-українцем, Шевченко, здавалось би, саме в національному просторі мав би знаходити доцільну й гармонійну об'єктивацію. Але однозначно стверджувати подібне ми не можемо. Просторова об'єктивація автора будується не на вживанні його Я в той чи інший простір, а на протиставленні Я будь-якому простору. У Шевченка це виявляється через своєрідний комплекс самотності, що в нашому разі набуває вигляду «чужості» автора, де б він не перебував (можемо це розуміти як один із виявів екзистенційності світовідчуття Шевченка). Шевченкова самотність-чужість у цьому контексті виявляє певне розуміння того, що людина повністю простору реальності не належить, простір її свідомості із простором реальності не тотожні. Але вони мають певним чином бути узгоджені; одним із таких компромісів є художня творчість і породжений нею художній простір, що дає ілюзію просторового побутування авторського Я.

Останній вірш Шевченка достатньо увиразнює цю думку. В ньому створена просторова картина досить чітка (і традиційна): є цей світ і той світ, і є між ними дорога – життєвий та пожиттєвий шлях людини. Причому можемо знову бачити, що цей світ – Дніпро, гай, хата, садочок – світ український.

Але важливо, що обидва ці простори, виявляється, не суть сутнісні. Сутнісними є не життя і смерть, але безконечна творчість, яка розгортається сама в собі, провокуючи істинність художнього простору.

Цікавим є те, що просторові уявлення та орієнтації у творчості Шевченка істотних змін не зазнають. Чи розвивався Шевченко? ... Шевченків розвиток – це виявлення того, що було закладено, це більш широка й глибока розробка певних моментів, із самого початку заявлених у його творчості. У ліриці Шевченка провідною тенденцією у зображенні світо-простору виступає його опозиційність. Світо-простір складається з двох частин-антагоністів: простору «свого» й простору «чужого», України та чужини. Але антагоністичність цих двох просторів нейтралізується самотністю-чужістю автора («І на Україні Я сирота, мій голубе, як і на чужині» – 1840 р., «О горе! горенько мені! І де я в світі заховаюсь?» – 1859 р.). Більше того, на

певному рівні прочитання єдність світо-простору відновлюється, що досягається, зокрема, істотно різною мірою розробки просторів-антагоністів. Національний простір – Україна – тотально домінує, поглинає чужину, яка постає не самодостатньою одиницею, а не-Україною. І коли простір не-України художня свідомість Шевченка намагається осмислити, то осмислення – це знов-таки відбувається через образи, що виражають простір національний («В неволі тяжко, хоча й волі, Сказати по правді, не було. Та все-таки якимось жилось. Хоть на чужому, та на волі...» (дві мініатюри 1848 р., написані в Орській фортеці, де ландшафт далекий від українського, але? «Ой гляну я, подивлюся На той степ, на поле...»), «Ой піду я степом-лугом Та розвою свою тугу. Не йди, кажуть, з цієї хати Не пускають погуляти»).

Подивимось з цього погляду на вірш «Ми восени таки похожі...», написаний на засланні 1849 року (Чужина – «Помарнілая пустим кинутая богом»). В основі розвитку теми лежить паралелізм – природа – стан душі ліричного героя, герой, його доля порівнюється із билиною. Але пейзажна деталь – билина – перекотиполе – елемент «свого» простору України. Не випадково так широко поданий на початку пейзаж... І далі «І жаль тобі її стане, Малої билини. Підеш собі зажурившись Гаєм по долині, Гай шепоче, гнуться лози В яру при дорозі...» Хіба це Косарал чи Оренбург? Звичайно, це Україна.

Будь-яке місце сприймається як Україна, якщо воно входить у душу, інтимізується, це місце (пейзаж, ландшафт) стають українськими, їх бачить українець. Якщо ж свідомість тільки нотує простір, – то чужина – це пустиня («Погано дуже, страх погано! В оцій пустині пропадять. А ще поганше на Україні Дивитись, плакати – і мовчать!»). Зображення національного простору тримається не на розмаїтті конкретики, а на елементах, що традиційно вживаються у змалюванні України: село, хата, садок, гай, поле, степ, могили, Дніпро, шлях, море як своєрідне пограниччя тощо. Шевченко демонструє новаторство вищого типу, коли зображальний план не насичується новими елементами, а новим є авторське індивідуальне бачення та переживання. І це принципово. Україна як простір реальності є даність, що не потребує підтверджень. Національний художній

простір формується на основі переживання цієї даності. Розвиток (як індивідуальне переживання) ментального просторового стереотипу допомагає Шевченкові зосередитись на проблемі узгодження себе як окремої одиниці зі світом. Відзначене утворює достатню повноту й наповненість національного простору, сприяє його універсалізації.

У прозі (повістях) Шевченка ми спостерігаємо дещо інший концептуальний підхід автора до втілення художнього простору. В прозі Шевченко тяжіє до конкретизації простору, що здійснюється за кількома напрямками: можемо говорити про локальний простір у його географічній, топографічній, історичній, національній специфіці. Подібне зображення тримається на широкому деталізованому авторському описі, в якому простір реальності стає автономним самодостатнім феноменом. Цей зовнішній щодо героя простір вибудовується як система концентричних кіл, коли у певну місцевість вписується село, хутір, маєток, де виокремлюється дім, оселя з усією господарською структурою. Одночасно ця система концентричних кіл виявляє перспективу погляду автора, певне розуміння ним внутрішнього змісту зовнішнього простору. Якщо в ліриці й ліро-епосі цей зміст визначався як просторове побутування трансцендентальної пан-ідеї України в екзистенції українця, то в повістях його матеріальна відчутність і повнота тісно пов'язана з приватною людиною. Цілком зрозуміло, що у зв'язку з цим у зображенні простору питомої ваги набувають пейзаж та інтер'єр, одним з провідних в організації художнього світу стає хронотопічний принцип, коло простір тісно переплітається з часом, останній стає його четвертим виміром.

Зовнішній простір у повістях Шевченка, володіючи ознаками епічності, разом з тим стає функцією людини, він не просто заселений людьми, але у певному розумінні людиною він сформований, і людину він виражає. Ця замкненість на людину пов'язана із відзначеною досить чіткою структуризацією простору, що, у свою чергу, створює замкненість самого простору – замкненість у розумінні довершеності та доцільності місця життя людини.

Шупта-В'язовська Оксана. Художній простір у творчості Т. Г. Шевченка / Оксана Шупта-В'язовська // Наукові записки. – Випуск 50. – Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград : РВГ ІЦ КДПУ імені Володимира Винниченка, 2003. – С. 402-407.

Література

- **Пахаренко В.** Тарас Шевченко / В. Пахаренко. – К. : ТОВ «Атлант ЮЕмСі», 2007. – 95 с. – (Стозір'я. Б-ка укр. родини: Письменники. Живописці. Скульптори. Графіки)
- **Смаль-Стоцький С. Т.** Шевченко. Інтерпретації / С. Смаль-Стоцький. – Черкаси : Брама, 2003. – 376 с.
- **Ушкалов Леонід** Від бароко до постмодерну: есеї. – К. : Грані-Т, 2011. – 552 с.
- **Дзюба І. М.** Тарас Шевченко. Життя і творчість / Іван Дзюба. – 2-ге вид., доопрацьов. – К. : Вид. дім «Києво-Могилян. акад.», 2008. – 718 с. – укр.
- **Пастух Т.** Чари «вишневого садка» Т. Шевченка / Тарас Пастух // Дивослово. – 1999. – № 9. – С. 14 – 16.
- **Зайцев Павло.** Життя Тараса Шевченка / Павло Зайцев ; Бібліотека українського раритету. – К. : Обереги, 2004. – 481 с.
- **Яременко В.** Тарас Шевченко та Кирило-Мефодіївське братство: долання стереотипів / В. Яременко // Київ. старовина . – 2007. – № 2. – С. 59–77. – Бібліогр.: С. 73–77. – укр.
- **Яблонська Ольга.** Поетична творчість Т. Шевченка у світлі етнопсихології / Ольга Яблонська // Слово і час. – 2011. – № 4. – С. 108–120.
- **Харчук Роксана.** Поетичний краєвид Тараса Шевченка: значення і сенс / Роксана Харчук // Слово і час. – 2013. – № 1. – С. 46–52
- **Генералюк Леся.** Код образотворчого мистецтва у слові Шевченка: колористика / Леся Генералюк // Слово і час. – 2013. – № 2. – С. 3–13.
- **Барабаш Юрій.** «...Людей і Господа любить» (любов як ментальна й поетична константа творчості Тараса Шевченка) / Юрій Барабаш // Слово і час. – 2007. – № 3. – С. 3–19.

2. Поясніть, чому відбулися зміни у тематиці творів Тараса Шевченка в 1843-1947 роки?

3. На які твори раннього періоду творчості Тараса Шевченка є алюзії в поезії «Три літа»? Назвіть їх.

4. Чому увагу графа Орлова привернула поема «Сон» («У всякого своя доля») Тараса Шевченка? Відповідь обґрунтуйте.

Сарказм _____

Матеріали до заняття

Потапенко Я. Руйнування імперського дискурсу в творчості Тараса Шевченка

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

Зупинимося на деяких суто термінологічних зауваженнях, необхідних в добу «кризи надвиробництва» слів, коли тотальна

недовіра до слова призводить до втрати авторитету і будь-якого впливу на суспільство науками гуманітарними. Поняття дискурсу ми використовуємо здебільшого в тому сенсі, який надає йому британська дослідниця Сара Мілс: «це не просто сукупність висловлювань або тверджень, це висловлювання, які мають значення, силу і вплив у суспільному контексті», – посилаючись на М. Фуко, авторка додає, що до статусу дискурсу відносяться твердження, що мають певну інституційну силу, можуть бути співвіднесені з певною формою авторитету. Проте слід, бодай побіжно, оглянути й дещо відмінні інтерпретації терміну. Так, Мішель Пеше кваліфікує дискурс як матеріальні форми встановлених ідеологій та джерел ідеологічної боротьби. Норман Фейрклоу акцентує увагу на тому аспекті, що дискурс є не просто практикою репрезентації світу, але й означенням світу, укладанням і конструюванням світу у значенні. Російський дослідник Г. Гутнер під дискурсом розуміє характеристику особливої ментальності й ідеології, які виражені в тексті, що володіє цілісністю та зв'язністю й занурений у соціокультурний та соціально-психологічний контексти. Імперський дискурс розглядається нами як вироблена державними інституціями та окремими культурними діячами Російської імперії система стійких офіційно підтримуваних поглядів на всі суспільно значущі сфери життєдіяльності (політика, економіка, освіта, релігія, ідеологія, мистецтво тощо) – система, що кодифікує й канонізує «правильні» твердження щодо природи соціуму й відсікає ті, які видаються «неістинними» або невідповідними дискурсу. Вважаємо за потрібне включити до цього переліку всі практики легітимізації режиму, а також всі можливі (як наявні, так і приховані) моделі конструювання позитивного й безальтернативного образу імперії, що, врешті, «вмонтовуються» у свідомість підданих як їхні «власні» судження й оцінки (за М. Фуко, дискурс є практикою, що систематично формує об'єкти, про які вона говорить). Головною метою імперського дискурсу є глибоке укорінення у свідомості всіх суспільних прошарків і станів ідеї згоди і взаємодії між владою і суспільством, яка уможливорює гегемонію еліти як безперервний, тонкий і динамічний процес контролю й переконання.

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

Першим національним інтелігентом, що усвідомлює репрезентативність своєї діяльності для всього українства, О. Забужко називає Т. Шевченка, підкреслюючи принципову відмінність між ним і попереднім поколінням діячів нової української культури (І. Котляревський, Є. Гребінка, Г. Квітка-Основ'яненко, С. Гулак-Артемівський). Саме Шевченко, на думку дослідниці, впроваджує принципово нову парадигму співжиття українського індивіда з імперією, в якій офіційні, казенні імперські інституції та норми кваліфікуються як «злонаčinaючі». Імперія (Московщина) мислиться поетом як втілення метафізичного світового зла, «царство зла» – призначене за природою своєю житися чужим, абсорбувати його, перетворюючи на власне «тіло» (в цьому аспекті драконівсько-сатанинська функція імперії виявляється найбільш зримо й об'ємно). В спеціалізованих дослідженнях загальним місцем є твердження про те, що царська держава для Т. Шевченка є земним аналогом пекла, місцем страждання, безнадії і зла. Імперська структура влади цілком протилежна омріяній Шевченком «ідеальній спільноті»; «гріх царизму» в тому, що він

знебожує людство, духовно тягне вниз, веде до невідвортної деградації й катастрофи космічного масштабу. Війну, що її поет упродовж усього свідомого життя провадив з імперським дискурсом, О. Забужко називає «літературним аналогом Французької революції», «коперниківським переворотом» в історії української самосвідомості, – адже саме від Т. Шевченка бере свій початок в Україні традиція модерної національної свідомості, котра відкидає ключове для попередньої станової системи вартостей співвідношення «центр-провінція».

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

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

Монархи в Т. Шевченка – неповноцінно-макабрисні, ущербні істоти, котрі, не належачи до нормального, людського світу, стають, разом з тим, призвідниками бід, інструментом сатанинського промислу.

Протистояння Імперія – Україна є базовою бінарною опозицією всієї Шевченкової творчості (на цю обставину вже вказували окремі науковці). Вони несумісні, як несумісними постають в поетовому світі «московська» (імперсько-російська) та українська культури (на думку Е. Вілсона, до якої ми вважаємо за доцільне приєднатися).

Московщина і Україна утворюють культурну і політичну антитезу, котра в Шевченковій творчості абсолютизується, доводиться до межового протистояння. Все «московське» – тотально чуже для поета (як і для всякої «душі нелукавої»), викликає в нього цілу гаму виключно негативних емоцій і переживань: огиду, презирство, гнів, сарказм, ненависть, смуток, зневіру, відчуття відчуженості, біль, спантеличення, відчай тощо.

Сповнений праведного гніву за сплюндроване материнське тіло України, Шевченко приходиться до висновку про неможливість свободи без помсти і розправи над «катами». С. Павличко зазначає, що саме насильство є головним компонентом «найважливішого твору Шевченка» – поеми «Гайдамаки» («Воно повсюдне, постійно присутнє...»).

Дослідниця помічає «садистський романтизм» у Шевченка, що буцімто знайшов максимальне вираження в «Заповіті»: лише тоді, коли «ріки» ворожої крові потечуть у «сине море», душа поета заспокоїться й «полине» до Бога молитися.

Подібні слова могли бути сказані митцем глибоко релігійним тільки у стані страшного душевного сум'яття й безмежного відчаю, причиною яких, схоже, стало усвідомлення «безпам'ятства» української родової еліти, зрада нею національних інтересів, байдужість до власної історії, пам'яті та «братів нещасних гречкосіїв». Одним з найтяжчих гріхів українства Шевченко, очевидно, вважав саме цю характерну рису українського панства, котра символічно ототожнювалася з братовбивством, затьмаренням свідомості, блудом, зрадою «вольностей козацьких» та відступництвом від Божого Закону, що невідворотно призведуть до тяжкої розплати. Принагідно

пригадаємо твердження П. Коннертона про те, що контроль над пам'яттю суспільства значною мірою зумовлює ієрархію влади, тому метод «організованого забуття» в практиці імперського врядування є одним з ключових: образи минулого – найкраще знаряддя для легітимізації існуючого соціального ладу чи, навпаки, для його радикального опротестування. «Образи минулого», що їх намагався актуалізувати автор «Кобзаря», для імперського дискурсу виявилися максимально небажаними і смертельно небезпечними.

Справедливо жорстокий до своїх шляхетних земляків, затавруючи їх як «підніжки, грязь Москви, / Варшавське сміття», – поет досить гостро висловлювався на адресу «німців», «ляхів» та «москалів» («кацапів»).

Цьому факту знаходимо численні підтвердження як в поезіях, так і в листах. Зокрема, в листі до О. Бодяньського від 8 травня 1844 р. закликає його написати сюжет з української історії «тілько по-нашому – щоб тямилі безглузді канапи»; в листі до Я. Кухаренка від 26 листопада цього ж року читаємо: «...Сплюндрували Україну катової віри німота з москалями, щоб вони переказилися». Очевидно, Т. Шевченка глибоко обурювало засилля етнічних німців на вищих щаблях імперського бюрократичного апарату (Бенкендорф, Корф, Клейнміхель тощо) та й пам'ять про самодура-поміщика Енгельгарда аж ніяк не сприяла появі проницьких симпатій. Привілейована військово-бюрократична каста Російської імперії була досить космополітичним, інтернаціональним утворенням, від якого вимагалось русифікуватися, уніфікуватися, демонстративно дистанціюватися від власного народу й культивувати презирство до решти індивідів, які офіційних посад не обіймали. Можливо, поет вважав, що саме чиновники – вихідці з німецьких теренів – подавали згубний приклад денационалізації для «малоросійського дворянства». Зречення рідної мови, традицій, духовних надбань, – в цім, схоже, полягає причина Шевченкових «антинімецьких» висловлювань (наважимося припустити, що «німота» – це збірний образ зденационалізованого чиновництва іноземного походження, що зневажливо ставилося до всього слов'янського, декларуючи абсолютну лояльність імператору). Отже, люди, що з точки зору імперських інтересів виглядали ідеальним «кадровим ресурсом»,

ставали у Т. Шевченка одним з головних об'єктів нищівного сарказму або гнівного осуду.

Варто зазначити, що Україна позбулася свого пріоритету в культурній сфері імперії аж наприкінці XVIII століття. До цього ситуація виглядала зовсім іншим чином: понад три чверті професорів, префектів та ректорів Слов'яно-греко-латинської академії становили вихованці Києво-Могилянської академії, переведені до Московії урядовим наказом; М. Трубецкой навіть писав про «українізацію» Великоросії у XVIII столітті; окремих російських авторів XIX століття (Н. Знаменський, К. Харлампович та ін.) обурювало «зарозуміле ставлення» більш культурних українців, що обіймали вищі державні й церковні посади, до «великоросів» протягом всього XVIII століття (відповідною реакцією росіян вже з кінця століття стало, за словами С. Єфремова, висміювання «малоросів» – як помста за «колишне своє пониження»). На зламі XVIII–XIX століть українська інтелігенція набула рис подвійної самосвідомості: російської громадянської та української національної.

«Малоросійська» подвійна лояльність і роздвоєна ідентичність викликали в поезії Т. Шевченка гостре неприйняття (адже в цьому – причина втрати Україною волі); лише відкинувши імперські спокуси, на думку автора «Кобзаря», можна відродити «добру славу України», духовно відродитися й очиститися від тяжкої скверни («В своїй хаті своя й правда, / І сила, і воля...»). Символом волі й рівності у Т. Шевченка постає козацьке минуле (з позицій імперського дискурсу – бунт, анархія, «антисвіт») – «золота доба» колишньої і майбутньої утопії.

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

Потужний есхатологічний вимір поезії Т. Шевченка (мотив «смерті України» – одна з його варіацій) кидав виклик тезі про нескінченність, непереможеність та безальтернативність

Російського самодержавства: фундаментальною основою імперської ідеї слугувала формула ченця Філофея про Москву як «Третій Рим» («а четвертому не бути»).

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

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

у 1823 р.). Підриваючи «культурне ядро» імперії, вводячи до українського культурного простору нові образи, символи, теми й засоби художнього впливу, Т. Шевченко здійснив «ментальну революцію», розірвавши загальноімперський соціокультурний і естетичний канон як «пута містифікації», що унеможлилювали розвиток українства.

Потапенко Я. Руйнування імперського дискурсу в творчості Тараса Шевченка / Я. Потапенко // Шевченкознавчі студії : Зб. наук. праць. – Вип. 11. – К., 2008. – С. 53-59.

Література

- **Барабаш Юрій** Просторинь Шевченкового слова / Юрій Барабаш. – К. : Темпора, 2011. – 540 с.
- **Барабаш Юрій** Тарас Шевченко: імператив України: історіо- й націософська парадигма. / Юрій Барабаш. – К. : Видавн. дім «Києво-Могилянська академія», 2004. – 181 с.
- **Забужко О.** Шевченків міф України: Спроба філософського аналізу. / Оксана Забужко. – К. : Факт, 1997. – 194 с.
- **Франко І.** Темне царство / Іван Франко // Зібрання творів в 50-ти т. – К. : Наукова думка, 1980. – Т. 26. – С. 131 – 152..
- **Семків Р.** Шевченків «Сон» («У всякого своя доля»): діалогічність, карнавальність / Р. Семків // Слово і час. – 1999. – № 7. – С. 13–15.
- **Моклиця М.** Покритка в творчості Шевченка (Психоаналітична інтерпретація) / М. Моклиця // Слово і час. – 2000. – № 3. – С. 8 – 12.
- **Дзюба І. М.** Тарас Шевченко. Життя і творчість / Іван Дзюба. – 2-ге вид., доопрацьов. – К. : Вид. дім «Києво-Могилян. Акад.», 2008. – 718 с. – укр.
- **Зайцев Павло.** Життя Тараса Шевченка / Павло Зайцев ; Бібліотека українського раритету. – К. : Обереги, 2004. – 481 с.
- **Поліщук Ярослав** Від правди до істини Шевченка / Ярослав Поліщук // Українська мова та література. – 2010. – № 7 (647). – С. 3–10.

- **Яременко Василь** Шевченкова поема «Сон (Комедія)» в аспекті христологічного та історіософського прочитання / Василь Яременко // Дивослово. – 2013. – № 3. – С. 17–22.

Практичне заняття № 5

Прозова спадщина Тараса Шевченка

Мета: ознайомити студентів російськомовною прозою Тараса Шевченка, проаналізувати особливості сюжету, композиції, жанру, образної системи повістей та Щоденника, формувати вміння оперувати літературознавчою термінологією при інтерпретації текстів.

План

1. «Щоденник» Тараса Шевченка: проблематика, своєрідність композиції, стильова манера.
2. Історія написання повістей Тарасом Шевченком. Проблематика повістей російською мовою.
3. Варіанти долі творчої особистості в умовах кріпосницького суспільства в повістях «Художник», «Музикант». Своєрідність композиції.
4. Повість «Близнець»: проблеми виховання в тогочасному суспільстві на прикладі доль близнюків, постаті відомих українських діячів, вплив європейської літератури.

Завдання

1. Чому у повістях Тараса Шевченка головний герой – переважно творча особистість?

2. Чому Тарас Шевченко в повісті «Близнець» піднімає проблему освіти? Якій системі освіти він надає перевагу?

3. Доведіть, що «Щоденник» Тараса Шевченка – художній твір. Відповідь аргументуйте прикладами.

4. Якої думки про повісті Тараса Шевченка був П. Куліш? Чи був він правий? Відповідь аргументуйте.

5. Напишіть і запам'ятайте визначення літературознавчих понять

Соціально-побутова повість_____

Наратор_____

Щоденник_____

Портрет_____

Автобіографія_____

Матеріали до заняття

Габдукаєва О. Автобіографізм як вияв психологізму у повісті Тараса Шевченка «Музикант»

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

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

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

автобіографічність є однією з найхарактерніших особливостей повістей, яка визначає їх індивідуальне обличчя й виділяє серед інших прозових творів того часу. Письменник протягом тривалого часу вкладав у свою прозу весь набутий життєвий досвід, починаючи з дитячих, юнацьких років, часу навчання в Академії мистецтв, двох перших подорожей в Україну і закінчуючи пережитим на засланні.

Часовий діапазон власне автора становить у повістях Т. Шевченка близько сорока років.

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

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

Загалом можна стверджувати, що діапазон художньої виразності авторської розповіді стає ширшим і глибшим, якщо у творі йдеться про біографічні факти з життя автора, бо вони пропущені через призму авторської душі, а художній домисел

служить лише засобом трансформації життєвої правди у художню. Л. Кодацька, досліджуючи художню прозу Т. Шевченка, вказує на те, що вся внутрішня структура кожного художнього твору є виявом авторського ставлення до дійсності.

Про це свідчить, зокрема, панування у повістях глибокої ностальгії за Україною то у настроях і спогадах персонажів, то у ліричних висловлюваннях самого автора, то в його описах різної місцевості України. Ще однією особливістю прози, яка зумовлена авторською психологією, є всепроникаючий ліризм. Т. Шевченко, лірик за натурою, не міг повністю ввести всю дію повісті у статичне річище епічної розповіді й бути незалежним від неї стороннім глядачем. Розповідь весь час переривається спогадами автора, його роздумами й міркуваннями. На думку Н. Демчук, автобіографічний простір повістей Т. Шевченка умовно можна поділити на дві паралельні площини: «світ реальний (достатньо потрактований у вітчизняному літературознавстві) і віртуальну (можливу) реальність, вивчену ще не досить детально». З погляду створення віртуальної реальності, цікавим об'єктом аналізу є повість «Музикант». У долі головного героя простежується схожість з біографією автора – сирітство, кріпацтво, мистецька, глибоко емоційна натура, щаслива зустріч зі щирими людьми і викуп з кріпацтва.

Проте своєму герою автор дарує щасливу долю, він зміг реалізуватись не тільки як творча особистість, а й у сімейному житті (одружився з коханою дівчиною). Стосовно такої ситуації слушним є зауваження З. Фрейда, який підкреслював, що людина з високими культурними вимогами знаходить дійсність взагалі незадовільною і тому веде життя у світі фантазій, в якому ми прагнемо згладити недоліки реального світу, уявляючи собі здійснення наших бажань. У цих фантазіях втілюється багато конституційних якостей особистості. Отже, повість «Музикант» є втіленням виплеканої мрії автора про щасливе сімейне життя. Твору притаманний теплий, щирий тон оповіді, оскільки образ музиканта і психологічно, і біографічними обставинами близький Шевченкові.

Про деякі епізоди з життя музиканта дізнаємося з листів, у яких він «изображает большею частью состояние души своей», адже для Шевченкового героя важливо було поділитись своїми

емоціями і почуттями: «Я так щаслив, так бесконечно щаслив, что едва могу писать вам, а писать необходимо, потому что счастье задушит меня, если я не выскажусь». Зрозуміло, що така потреба була і в автора твору, адже писав навіть тоді, коли це було заборонено.

Характеризуючи повість «Музикант», сучасна дослідниця Н. Демчук говорить про «розщепленість» образу скрипаля Тараса на «реального» в межах тексту повісті (митець-кріпак з омріяною й винятковою долею) й «віртуального», у можливій і досить типовій історії артистки Тарасевич.

Літературознавець зазначає, що ім'я самого Т. Шевченка в імені й прізвищі цих героїв – не випадкове, це вказівка на їхній «генетичний» зв'язок, а різна стать – посилання на різні типи психологічної зорієнтованості: Тарас – чоловіче начало – «рацію», Тарасевич – жіноче начало – «емоцію», тобто, можна говорити про «подвійну віртуальність» повісті «Музикант», за допомогою якої Т. Шевченко досліджує психофізичну організацію людини.

Фантазії Т. Шевченка на жіночу тематику С. Балей пояснював фемінізмом самого письменника, який в автобіографії описав себе подібним до дівчинки, особливо очима. Дослідник стверджував, що по-жіночому вразливою й емоційною була душа письменника. Саме ця психічна риса, на його думку, є причиною того, що Т. Шевченко так глибоко розуміє душу жінки і так співчуває її долі. Прослідковуються прямі аналогії між почуттями й бажаннями жіночих образів його творів, їх доля нагадує долю поета, а їх переживання – самотність, нудьга, знедоленість – нагадують його переживання: «Його «я» криється в тих постатях, хотя і поет не освідомлює собі сього як слід. Таким чином креованне таких постатей дає поетови нагоду до вилливу власних, особистих почувань, до облегшення власної душі, до «катари» в розумінню Аристотеля». У Т. Шевченка власна гірка доля об'єктивується саме у жіночих образах. Вагома причина такого феномену – прагнення якнайскравіше й найсильніше висловити свою велику трагедію. На переконання С. Балей, ця трагедія реалізувалась у творчості Т. Шевченка в образі молодої гарної жінки зі скаліченою долею: «З сеї причини образ жінки здоптаной судьбою притягав до себе поета своїм внутрішнім контрастом, даючи йому можливість вчувати там своє власне я, його власне горе і

при тім скріпляти і поглиблювати відчування сею силою контрасту лежачого в тім образі». Саме таким у повісті «Музикант» є образ m-HeТарасевич.

У художній тканині повістей Т. Шевченко висловлює свою позицію стосовно жінки-матері, яку він піднімає на небувалу висоту за шкалою загальнолюдських цінностей, він навіть її обожає у своїй уяві або в уяві оповідача чи персонажа, порівнюючи з античними богинями – Гебою («Художник»), Церерою («Наймичка»), а також зі святою. У повісті «Музикант» маємо й іншу ситуацію. Тут автор показує жінку, у якої нема материнських почуттів і яка цурається своїх дітей. Це «Красавица, которая конфузится, когда ее кто спросит о здоровье ее детей. Для нее это все равно, что сказать: «Как вы, Софья Самойловна, подурнели». Загалом у цій повісті Т. Шевченко подає ще один ракурс образу покритки як образу-символу знедолення, нереалізації у найсуттєвішому.

Тарасевич народила мертву дитину? Так і не відбувшись ні у творчості, ні у материнстві. В інтонуванні образу вловлюється особистісний, власне авторський емоційний підтекст, адже Т.Шевченко так само не відбувся у найсокровеннішому для себе: сім'ї, дітях.

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

Габдукаєва О. Автобіографізм як вияв психологізму у повісті Тараса Шевченка «Музикант» / О. Габдукаєва // Шевченкознавчі студії : Зб. наук. праць. – Вип. 11. – К., 2008. – С. 19-23.

Сізова К. Специфіка портретування у повістях Тараса Шевченка: герой очима художника

Синтетизм Шевченкового генія поєднує літературний та малярський способи бачення світу, у творах митця «професійно задіяні прийоми візуалізації, підсилення образотворчим мистецтвом звукової магії слова». Проза Тараса Шевченка вражає інтенсивністю залучення «живописного» ресурсу, «живописання словом, використання виражальних ресурсів кольористики найбільше вдається митцям, що не лише мають хист до малювання, а й практикують як живописці.

Вочевидь, професійні заняття живописом виробляють у письменника певний спосіб бачення світу. Посилюється «живописний» компонент художнього мислення».

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

Прозові твори Тараса Шевченка вражають розмаїттям способів портретної характеристики персонажів. Серед них необхідно наголосити на притаманному саме творам Т. Шевченка прийомі, суть якого полягає у використанні відомого образотворчого образу (герой порівнюється з образом живопису, скульптури, іноді творінням конкретного автора). У творі «Близнецы» зустрічаємо мальовничий портрет дівчини: «Первое, что мне попало на глаза, это была выходившая из садовой калитки Наташа. Она мне показалась настоящей богиней цветов: вся голова в цветах, между волосами, вместо жемчуга, бусы из белых черешен. Будь она одета барышней, эффект был бы не полный, но к наряду крестьянки так шли эти огромные цветы и черешневые бусы, что пестрее, гармоничнее и прекраснее я в жизнь свою ничего не видывал».

Портретний опис головної героїні твору «Наймичка», Лукії, є немовби описом однієї з картин Т. Шевченка: «Впереди всех их, тихо выступая, шла прекрасная царица святая; стыдливо, как бы от тяжести венка, опустила на грудь свою прекрасную

смуглую голову, укритую золотистым венком и распушеною черною косою; в руках у нее был серп и небольшой сноп жита, перевитый зеленою березкою, – настоящая Церера». Необхідно звернути увагу на те, що героїні показані у русі, що є характерним для живописних творів Т. Шевченка.

Якщо Лукія могла б служити моделлю для зображення грецької богині родчості, то головний герой повісті «Варнак» нагадує авторові монументальний біблійний або епічний образ: «В первое воскресенье моего там пребывания увидел я в церкви старика, совершенно седого, но еще довольно свежего и необыкновенно выразительной и благородной физиономии [...] Его величаявая наружность меня поразила.

Огромный рост, седая длинная вьющаяся борода, такие же белые густые вьющиеся волосы, темные густые брови. Лицо правильное, чистое, с легким румянцем на щеках, как у юноши, словом, он мог бы быть прекрасной моделью для Моисея-боговидца или для гомеровского Нестора».

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

У зображенні Єлени («Капитанша») до описаних вище прийомів портретування приєднується й тонка колористична характеристика: «Это была настоящая, только что расцветшая красавица. Густые темно-каштановые волосы, заплетенные в две косы и перевитые зеленым с синими цветами барвинком, придавали какою-то особую свежесть ее изящной головке.

Тонкая белая рубаха с белыми же прозрачными узорами на широких рукавах лежала на плечах и на груди такими складками, какие не снились ни Скопасу, ниже самому Фидию, – словом, передо мною сидела богиня красоты и непорочности».

Поєднання білого, зеленого і синього кольорів (холодна гама) сприяє творенню образу чистої юної дівчини. Око маляра є дуже чутливим до відтінків; Т. Шевченко першим в українській літературі вводить у твори всю кольорову палітру, збагачуючи традиційну народну колористику новими художніми надбаннями.

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

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

всмотреться и подробнейшее окончание портрета оставляю до следующего сеанса». Останні слова роблять літературний опис схожим на художню замальовку, шкіці.

Портретне зображення Осипа, персонажа того ж твору, виконано за допомогою подібних прийомів: «Я стал наблюдать его внимательно. Это был молодой здоровый парень, с черными жесткими волосами, остриженными под гребенку, с такими же черными густыми бровями и с подстриженными усами. Глаза он постоянно опускал и прятал под черными длинными ресницами, а потому о них положительно ничего сказать нельзя, как и о верхней губе, которой контур прятался под усами, а нижняя была прекрасно очерчена, только немного толстовата. Вообще же он казался физиономии грубой, но такой кроткой и выразительной, что я невольно им любовался». У портреті героя Севастополя переважає чорний колір, але він не говорить про негативізм або трагізм образу, швидше за все, завдяки цьому передається суворая скромність, стриманість героя.

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

Таке ж семантичне навантаження має колористична характеристика доктора Степана Осиповича Прехтеля та його дружини у повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали»: «гуляет высокий человек, весь в белом»; «Я посмотрел на него внимательно. Это был белый, свежий, худощавый, высокого роста старик в кавалерийском белом кителе и в таких же широких шароварах»; «белая блестящая голова»; «в дверях показалась кубическая, свежая, живая старушка в ширококрылом белом чепце и в белейшей широкой блузе»; навіть слуги у них – «парень в белой чистой рубахе» і «белолицая, свежая девушка в

малороссийском костюме», яка закриває «лицо белым широким рукавом рубахи».

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

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

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

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

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

Сізова К. Специфіка портретування у повістях Тараса Шевченка: герой очима художника / К. Сізова // Шевченкознавчі студії: Зб.наук.праць. – Вип. 11. – К., 2008. – С. 76-81.

Література

- **Зайцев Павло.** Життя Тараса Шевченка / Павло Зайцев ;
Бібліотека українського раритету. – К. : Обереги, 2004. – 481 с.
- **Дзюба І. М.** Тарас Шевченко. Життя і творчість / Іван
Дзюба. – 2-ге вид., доопрацьов. – К. : Вид. дім «Києво-Могилян.
акад.», 2008. – 718 с. – укр.
- **Гетьман С.** Традиції англійського роману виховання у
прозі Т.Шевченка / С. Гетьман // Слово і час. – 2003. – № 7. – С. 4
– 8.
- **Барабаш Юрій** Просторінь Шевченкового слова / Юрій
Барабаш. – К. : Темпора, 2011. – 540 с.
- **Боронь Олександр.** Композиція повістей Тараса
Шевченка / Олександр Боронь // Слово і час. – 2013. – № 3. –
С. 25–34.
- **Смілянська В.** Шевченкові повісті: український гумор у
російському тексті / В. Смілянська // Слово і час. – 2003. – № 3. –
С. 5 – 10.
- **Ципердюк І.** Перед обличчям символів: Перечитуючи
«Щоденник» Тараса Шевченка / І. Ципердюк // Сучасність. –
2000. – № 5. – С. 13 – 17.
- **Білокінь О.** На гострих гранях буття / О. Білокінь // Слово
і час. – 1999. – № 11. – С. 10 – 12.

Практичне заняття № 6

Жіноча недоля в оповіданнях Марка Вовчка

Мета: ознайомити студентів з аболіціоністичними оповіданнями Марка Вовчка, проаналізувати особливості сюжету, композиції, жанру, образної системи творів, формувати вміння оперувати літературознавчою термінологією при інтерпретації текстів.

План

1. Оповідання «Козачка» як звинувачувальний документ (контраст, деталі портрета, внутрішній монолог).

3. Визначте стильові особливості прози Марка Вовчка.

4. Чому героями творів письменниці виступають жінки?

5. Напишіть і запам'ятайте визначення літературознавчих понять

Аболіціонізм _____

Контраст _____

Реалізм _____

Символ _____

Балада _____

Матеріали до заняття

Ольга Новик «Максим Гримач» Марка Вовчка як романтичне оповідання

Романтики намагалися передати всю повноту внутрішнього життя особистості, зображеної у творі, прагнули відтворити найтонші рухи душі. В українській романтичній особистісно-психологічній прозі найвиразніше окреслюються три типи особистості: герой, який, (часто жертовно) співвідносить свої вчинки з інтересами коханої людини; романтично-просвітительський, етичний, але малодійовий герой; власне романтичний (баладний) герой, який, нехтуючи моральними нормами свого середовища, домагається реалізації своїх

пристрастей. У різних творах Марка Вовчка ми можемо віднайти всі три зазначені типи романтичного характеру.

О. Є. Засенко зазначає, що портрети своїх героїнь Марко Вовчок змальовує лаконічно, здебільшого вдаючись до влучних, яскравих, широко вживаних у живій народній мові порівнянь. Так само стисло, переважно у формі традиційних для народної творчості словесно-образних означень, емоційних окликів і запитань, говорить письменниця про душевні достоїнства своїх героїнь. Типовим у цьому сенсі є портрет і характеристика Наталі (оповідання «Данило Гурч»): «А дівчина виходилась у неї хороша, як маківочка повненька, свіжа, як ягода лугова, а весела, мов та пташка співоча; а що вже правдива та щира душа! Зроду-віку не чули, щоб кого обмовила чи осудила; така вже люб'яча істота була! Щоб там посвариться з ким, як другі, то ні в світочку! Чи на вечорницях, чи в танку, чи дома – до всіх привітна й веселенька, як ясочка». Портретних рис тут вказано тільки три, надто загальні, близькі до фольклорної традиції: хороша, повненька, свіжа, все інше розкриває психологічні та моральні риси персонажа (правдива, привітна, веселенька, любляча).

Порівняймо інші портретні характеристики жіночих образів із творів Марка Вовчка. Образ Оксани («Отець Андрій»): «Піднялась висока дівчина, ставна, хороша: коси її аж до пояса; і така ласкава, привітна, ввічлива!»; Ганна з оповідання «Свекруха»: «Молода в золотому очіпку; намітка – як дим, тонесенька; червоні корали аж до пояса. Всі здивились на неї: як повна рожа!»; в оповіданні «Чумак»: «стояла дівчина – хороша, як зоря ясна; руса коса нижче пояса». Нарешті, образ Катрі («Максим Гримач»): «Сорочка тоненька і плахта шовкова, пояс сріблом цвіткований, черевички високі; дрібно-дрібнесенько русу косу заплела, і золотий перстень блищить на правій руці». Убрана як до вінця, Катря збирається здійснити страшний крок і підходить до батька немов за благословенням: «Увечері ввійшла до батька й поцілувала його в руку. Старий схопив її за голову: – Катре, дочко моя нещаслива! Нехай тебе Божа мати помилує!».

На думку О. Є. Засенка, закономірно, що образи в оповіданнях Марка Вовчка змальовано дуже схоже до образів дівчат у творах Григорія Квітки-Основ'яненка, Тараса Шевченка та інших українських письменників XIX ст., бо всі ці типи

українських селянських дівчат і жінок спостережені письменниками в житті, в народі, тільки змальовані ними по-різному, у дусі своїх ідейно-художніх вимог, індивідуальної мистецької манери, сили і самобутності обдаровання. Характерною рисою, що також об'єднує всі ці образи, є використання фольклорних художніх образів для змалювання героїнь, зокрема, й Катрі та її сестри в оповіданні «Максим Гримач». Увиразнюючи таку рису творів Марка Вовчка, М. Зеров щодо стилю авторки писав: «Вона немов колекціонує у своїх писаннях поетичні образи, народні приказки, рідкісні слова й граматичні форми, а звідси прянощі, поетична напруженість, піднесеність її стилю».

Герой оповідання Максим Гримач, іменем якого названо твір, – козак, натура цілісна, відкрита: «Такий-то багатир! Ходив у жупанах, та в сап'янцях, та в атласах. І хороший був: повновидий, чорнобровий, черноусий; а веселий, а жартовливий! Було, як вийде в неділю поміж люди, то так його і обступлять. Дуже його любили». Водночас характер у козака рішучий: «А такий був: нехай тільки станеться кому з нашого села пригода – головою ляже, а врятує; нехай зачепить хто чужий, то й не збудеться лиха: налетить, як той вихор нагальний, дощенту викорчує. Колись шляхтич да зайняв козаچه поле, то він і хату його спалив, і попіл розвіяв, і самого протурив за Дніпро. Коли жив, то, може, й досі пам'ятає, які нагайки-дротянки плелися в пана Максима Гримача». Знали всі, що Максимове тверде слово козацьке, тому Катря навіть не робила спроби переконувати, просити, коли батько сказав: «Слухай лишень, моя дитино: я тебе не буду за них силувати, та й за бурлаку не віддам; нехай він хоч і місяця з неба схопить. Не оддам, дочко! Як тобі кажу, так і буде. Слово в мене батьківське, кріпке, сама знаєш». О. Засенко вважає, що саме «освячена патріархальними традиціями селянського побуту покірливість дітей волі батьків призвела до загибелі вродливу, з сильним і цільним характером дівчину Катрю («Максим Гримач»): після смерті коханого парубка Семена своє даліше життя Катря вважала безцільним і втопилася в Дніпрі». Беззастережно прийняти таку думку не можна, оскільки воля батька була тільки поштовхом до подальшого розвитку подій,

Марко Вовчок підпорядковує розгортання сюжету твору романтичній поетиці й доля Семена вирішується сліпою стихією.

Максим Гримач є люблячим батьком, що дуже страждає, співчуваючи доньці, а потім горюючи після її смерті: «Тетянка плаче, старий Гримач без шапки ходить, розхристаний та все питає: – Де моя Катря? Де моя дитина люба? <...> Зачинився старий Гримач, аж п'ять років не виходив за свої ворота. Одцурався й отамана, й здобичі. Посівів, як той голуб сивий»; «Сумно старому Максиму самому в хаті; глянув тоді на Дніпро та й згадав старшу дочку, а сльози йому покотились на сивий ус. – Катрю! Катрю! Дитино моя хороша! Загубив я твій вік молоденький!». Образ батька змальовано психологічно обгрунтовано, бачимо тут риси романтичної концепції особистості. О. І. Гончар, покликаючись на дослідження І. Денисюка та Є. Нахліка, пише, що «горді, вольові, експресивні натури з народу, формування яких письменниця пов'язує з традиціями бурхливих і суворих часів козаччини, виступають у драматичних родинних стосунках в оповіданнях «Максим Гримач» (за фабульною схемою близькому до Квітчиної «Марусі») та «Данило Гурч». Указуючи на соціальну зумовленість трагедій героїв, письменниця обстоює ідею не спотвореного родинним деспотизмом і майновими розрахунками родинного щастя. Ці твори, а ще більшою мірою оповідання «Чари» та «Свекруха» з наявними в них елементами народної фантастики, мають романтично-баладний характер. У зображенні сильних і гордих натур із народу в «баладних» оповіданнях відчувається пошук письменницею активного позитивного героя».

Фабульна основа твору «Максим Гримач» дійсно перегукується з «Марусею» Квітки-Основ'яненка, але характери героїв істотно різняться. Василь в «Марусі» скоряється волі обставин, а Семен їде в подорож з власної доброї волі, щоб досягти своєї мети – стати вільним козаком і одружитися з Катрею. Різняться і жіночі характери: Катря не змогла змиритися зі смертю коханого і вкоротила собі віку, Маруся ж із однойменного твору Квітки-Основ'яненка богобоязлива і смиренна натура. Характерно, що розлучниками закоханих в обох творах виступають батьки, які прагнуть для своїх дітей життя в

достатку. Доля в баладному оповіданні Марка Вовчка постає жорстокою і непередбачуваною: Семен загинув, уже повертаючись до коханої, – не на війні, а в Дніпрі, під час страшної бурі.

Те, що герої твору «Максим Гримач» є козаками, цілком закономірно. Соломія Павличко, характеризуючи історію українського народу як компонент романтичності, зауважувала, що «козаччина з часів романтизму стала найбільш інтригуючою, романтичною стихією, хоча не всіма ідеалізованою». Коханий Катрі – сміливий козак, що як справжній романтичний герой готовий на все, заради свого кохання і прагне виконати вимогу Максима Гримача до майбутнього зятя: «Вільного козака, дочко, щоб сам собі паном був, нікому не кланявсь – от якого!». Зовнішність змальовано кількома штрихами, з використанням народнопісенної поетики: «Найчастіше припливав молодий козак Семен, уродливий парубок, хисткий, як очеретина, смілий, як сокіл» («Максим Гримач»).

В іншому романтичному творі Марка Вовчка – повісті «Маруся» – теж постає низка образів козаків. Усі вони змальовані як романтичні герої, гіперболізовано зображення сили і мужності, це вродливі й рішучі чоловіки.

Для романтиків було характерним прагнення показати характери героїв у взаємозв'язку з природою, часто пейзаж використовувався як засіб психологічного паралелізму для відтворення душевного стану героя. У текстах «Народних оповідань» Марка Вовчка немає зображення бурхливої природи, єдиний пейзаж такого типу – опис бурі на Дніпрі в оповіданні «Максим Гримач»: «Дуби так з кореня й вивертає; дощ комиші позсікав, як шаблюю; Дніпро – аж пісок зо дна викидає... Ніч темна – темна, тільки блискавка блискає. А як грім гримне, то наче всі гори наддніпрянські луснуть». Така грізна стихія є передвісником чогось трагічного в житті героїв твору. Плинність часу також виражено за допомогою змалювання змін у природі: «Скресла крига, пройшла. Шумить Дніпро, сивіє й чорніє, і плескає в береги; розвивається верба, зеленіють комиші. Весела наша Катря ходить собі да поглядає. Зацвіли вишні, прокувала сива зозуля. Красно в садочку! Послався зелений барвінок, голубо зацвів; червоніє зірка; повився горобиний горошок; вовча ступа

попустила широке листя; цвіте-процвітає мак повний: і сивий, і білий, і червоний; розкинувся по землі синій ряс; розрослась зелена рута. Поміж тим квітом сама, як найкращий квіт, походжає Катря, походжає та з синього Дніпра ясних очей не зводить, а тільки зійде місяць та посипле іскорцями у темну воду, Катря вже й під старою вербою на березі. Пильно дивиться вона, придивляється, чи не пливе хибкий човен, чи не править тим човном ставний та любий козак». Інший пейзаж твору є навпаки статичним, але для Катерини він водночас є тривожним: «Якось сидить вона під вербою, а ніч зорешлива та тиха; тільки соловейко свище, та гуде Дніпро».

У тексті кілька традиційних образів є стрижневими. Так, часто в творах романтиків ми бачимо місяць. В оповіданні «Максим Гримач» саме місяць виступає німим свідком і щастя закоханих, і останніх хвилин життя героїні: «Там, під кучерявою вербою, і освітив її місяць, хорошу й смутну, у маковому вінку. Як заіскрився місяць у воді. «Уже ясний місяць зійшов», каже (а то було, як любилися із Семеном, місяць зійде – він і пливе до неї) – та й ступила на вербову віть...». Іще один персоніфікований образ, що супроводжує долі героїв протягом всього твору, – Дніпро.

Саме Дніпром здобуває своє багатство старий козак, біля Дніпра зустрічаються закохані, Дніпром вирушає Семен здобувати собі волю, в бурі на Дніпрових порогах гинуть човни, біля ріки чекає коханого Катря, в Дніпрі вона знаходить свою смерть, і, дивлячись на Дніпро, батько сумує за дочкою і розкаюється в своїх вчинках. Маковий вінок, який плете дівчина, дізнавшись про смерть нареченого, є і символом кохання Катрі, весільним вінком для вінчання зі смертю, і водночас стає символом смутку для рідних після смерті дівчини. Стара верба, соловейко, зозуля, ряс, зорі, – образи, які часто трапляються в народній творчості й у творчості романтиків, не оминає їх увагою й Марко Вовчок.

І. Денисюк, аналізуючи твори Марка Вовчка, зауважує, що проза письменниці – поетична проза, лірична проза, її пісенність завдячують своєю появою не тільки збиранню фольклору, а й особистій налаштованості на ліризм, на оновлення жанру суспільно-проблемного оповідання. Характерними рисами текстів

романтичних оповідань авторки вчений називає баладність, яка вимагає більше епіки, бурхливий розвиток, катастрофічний обрив, манеру пісенної композиції.

В оповіданні «Максим Гримач» пейзажі чергуються з діалогами, образ оповідача не виокремлюється, як в інших творах Марка Вовчка, тільки одна фраза свідчить про причетність оповідача до дії: «А такий був: нехай тільки станеться кому з **нашого** села пригода...» (виділення моє – О.Н.). Час дії в оповіданні окреслено досить широко: «Не за вас се діялось, – давно колись, як панувала на Україні удвозі Польща і Московщина». Місце дії подано більш точно: «Саме проти Черкас, нижче Домонтова сидів хутором над Дніпром Максим Гримач...». У тексті використовуються не лише елементи фольклорної поезики, але й описуються козацькі звичаї, наприклад, у розповіді козака про лихо, заподіяне бурею: «Позавчора перед бурею, опівночі, горіла береза (а козаки, було, як треба дати звістку, що йдуть, то й запалять березу або друге яке дерево над Дніпром); от ми й примічали та вчора й виїхали назустріч...».

Твір Марка Вовчка «Максим Гримач» містить риси романтичного твору, романтичні характери героїв, жанрові ознаки баладного оповідання. Загалом більшість творів авторки літературознавці вважають реалістичними, проте низка текстів «Народних оповідань» мають риси романтизму, що свідчить про розвиток цього стилю в середині ХІХ століття.

Розглядаючи романтичні риси поезики баладного оповідання Марка Вовчка «Максим Гримач», учитель може запропонувати учням виокремити спільне й відмінне в характерах героїв твору і «Марусі» Квітки-Основ'яненка, знайти в тексті фольклорні художні засоби, традиційні для романтиків образи тощо.

Ольга Новик «Максим Гримач» Марка Вовчка як романтичне оповідання / Ольга Новик // Українська мова і література в школі. – 2010. – № 1. – С. 21 – 24.

Література

- Агеєва В. Чоловічий псевдонім і жіноча незалежність: Марко Вовчок / Віра Агеєва // Слово і час. – 2002. – № 4. – С. 27–33.

- Єфремов С. Історія українського письменства / Сергій Єфремов. – К. : Феміна, 1995. – 688 с.

- Левчик Н. Світло класики: Марко Вовчок / Н. Левчик // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2005. – № 3. – С. 101–107.

- Марко Вовчок статті і дослідження: Збірник наукових праць. – К. : Наукова думка, 1985. – 312 с.

- Дудко Віктор Марко Вовчок у журналі «Основа»: реалії і міфи / Віктор Дудко // Спадщина: Літературне джерелознавство. Текстологія / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К. : ПЦ «Фоліант», 2007. – Т. 3. – С. 7–56.

- Три долі: Марко Вовчок в українській, російській та французькій літературі / Упор. В. Агеєва. – К. : Факт, 2002. – 368 с.

- Лобач-Жученко Б. О Марко Вовчок: Воспоминания, поиски, находки / Б. Б. Лобач-Жученко. – К. : Днипро, 1987. – 399 с.

- Леськів Б. Велика драма великого таланту: (Марко Вовчок) / Б. Леськів. // Літ. Україна. – 2005. – 29 груд. – С. 7.

- Чопик Р. Вовчок: [про Марка Вовчка] / Р. Чопик // Слово і час. – 2007. – № 8. – С. 3–14.

- Фурсова Л. «Воля – це право бути людиною»: Урок за романом Гаррієт Бічер-Стоу «Хатинка дядька Тома» та повістю Марка Вовчка «Інститутка» 9 клас / Л. Фурсова // Українська література в загальноосвітній школі. – 2007. – № 2. – С. 27–32.

Практичне заняття № 7

Історичний роман «Чорна рада» П. Куліша

Мета: ознайомити студентів з історичним романом «Чорна рада» Пантелеймона Куліша, проаналізувати особливості сюжету, композиції, жанру, образної системи роману, формувати вміння

оперувати літературознавчою термінологією при інтерпретації текстів.

План

1. Історична основа та літературна історія твору.
2. Українська нація в романі П. Куліша. Яскраві носії українського менталітету (Божий чоловік, Василь Невольник, Тарас Сурмач, Пугач).
3. Вплив епохи Хмельниччини на формування української козацької старшини (Іван Шрам, Михайло Черевань, Матвій Гвинтовка).
4. Морально-етичні ідеали Якіма Сомка й Івана Брюховецького (історичні постаті й літературні герої).
5. Романтичні образи козацького юнацтва у творі (Кирило Тур, Петро Шраменко).
6. Причини втрати Україною державності в контексті подій 1663 року. Епізод ради у Ніжині – порушення демократичних устоїв. Роль Хронотопу дороги.
7. «Чорна рада» П. Куліша очима критиків.

Завдання

1. Поясніть, чому роман «Чорна рада» П. Куліша називають «енциклопедією українського характерознавства»? Відповідь оформіть у вигляді таблиці. Зробіть висновок.

Персонаж роману	Характеристика
Яким Сомко	
Іван Брюховецький	
Полковник Шрам	
Черевань	
Гвинтовка	
Петро	

Шраменко	
Кирило Тур	
Божий чоловік	
Тарас Сурмач	
Пугач	
Василь Невольник	

2. Як відомо, П. Куліш був, у першу чергу, істориком. Чому для свого роману він обрав саме події в Ніжині 1663 року? Які правила обрання гетьмана було порушено під час ради.

3. Чому письменник одночасно працював над російським і українським варіантами роману, а не зробив переклад одного з варіантів. Чим вони різняться?

4. Напишіть і запам'ятайте визначення літературознавчих понять

Історичний роман _____

Сюжет _____

Хронотоп _____

Хроніка _____

Матеріали до заняття

Гурдуз А. «Чорна рада» П. Куліша : роман як знакова система

Про свого роду епохальний для української літератури роман П. Куліша «Чорна рада» написано чимало й різноаспектно: від розвідок про його творчу історію (скажімо, Дж. С'єдіної) до

компаративних студій (передовсім, Р. Багрій). Однак особливість структури твору, про яку йтиметься в цій статті, поки в дослідженнях не артикулювалася.

Текст роману містить окремі промовисті символічні деталі, які утворюють своєрідну знакову систему твору (в наявних розвідках зазвичай увага звертається на окремі з цих деталей, та не говориться про їх функціонально-символічну поєднаність, взаємообумовленість). Виявлення цієї знакової системи (яке ставимо собі за мету) відповідно дозволяє дещо по-новому прочитати твір, осягнути нові його грані, що, вочевидь, має принципове значення для інтерпретації роману (такого рівня художньої майстерності, до речі, не бачимо у Вальтера Скотта, тимчасом як звичайно акцентується певне учнівство в нього українського автора).

Фактично перед нами своєрідний роман-подорож. Розтерзаною великими й малими війнами країною їде паволоцький полковник Шрам – літня людина з багатим життєвим досвідом, саме ймення якої символічно концентрує в собі загальний стан тогочасної України, – «шрам». Отже, у критичний для України час, руїну, козак і священник в одному обличчі, Шрам із сином вирушає в дорогу, усвідомлюючи свою місію – сприяти об'єднанню рідної землі. Шпори під його рясою нагадують шпори під рясою Айвенго-пілігрима, коли читач уперше бачить героя Вальтера Скотта. Своєрідне ж поєднання в образі старого Шрама двох начал – військового й релігійного – перегукується з відомим давнім гаслом «хрестом і мечем». Отже, герой Кулішевого твору має виконати таку собі рятувальну місію.

Перший ключовий момент роману – зупинка Шрама з сином на хуторі свого товариша Череваня. Прозора тут функціональність промовистого прізвища козака (як, до речі, й символіка назви хутора – Хмарище), яке свідчить про світогляд цієї людини, самий спосіб життя її: піклування переважно про свій сьогоdnішній день і матеріальний добробут («А що нам, бгате, до України? Хіба нам нічого їсти або пити, або ні в чому хороше походити? Слава тобі, Господи, буде з нас, поки нашого віку! Я, будши б тобою (до Шрама. – А. Г.), сидів би лучче дома та їв би хліб-сіль з упокоєм, аніж мені битись на старість по далеких дорогах...»).

«Тяжко грошовитий да й веселий пан із козацтва», Черевань не втручається в події високого соціального й політичного гатунку, живе для себе й сім'ї; він – «Черевань». Такий спосіб життя-існування був притаманний багатьом заможним українцям того часу (ба не тільки того); Шрама ж це дратує не лише через пасивність такої життєвої позиції Череваня, але й тому, що той – колишній вояка, бойовий товариш Шрама. (Важливо, що П. Куліш – один з небагатьох тогочасних митців, хто наважився більш-менш об'єктивно поглянути на козака, на цей символ України).

Друга зупинка Шрама – хутір шурина Череваня – ніжинського пана осаула Гвинтовки. Спостереження над текстом роману підтверджують, що головними рисами цього персонажа є агресивність і політична мінливість («Тепер на Україні усе так перевернулось, переплуталось і перемішалось, що навпростець нікуди не проїдеш. Утремо ми запорожцям носа, як колись візьме наша, а тепер поки що треба гладити за шерстю»), кар'єризм і підступність (пригадаймо хоча б його поведження з дружиною «рабинею» чи «різнорангове» ставлення до гостей).

Чим небезпечний Гвинтовка? Вочевидь, тут у пригоді стає дешифрування його прізвища: на відміну від «черева» (Черевань), гвинтовка – предмет, зброя, знаряддя вбивства. Соціальна небезпечність Гвинтовки полягає, передусім, у тому, що він, «визначаючи», з ким йому по дорозі, завжди обирає переможця, сильніший бік, а отже, не є щирим у висловленні своїх поглядів, легко піддається сторонньому впливу, шукаючи матеріальної вигоди. Іншими словами, хто (читай: яка політична сила) візьме до рук «гвинтовку» (тобто переманить персонажа на свій бік), той і керуватиме нею (читай: за ту силу Гвинтовка і вбиватиме).

Отже, в образі Гвинтовки втілено другу модель чи спосіб життя.

Третій варіант шкали життєвих цінностей репрезентує в романі козак Кирило Тур, чиє прізвище є не менш промовистим за попередні. Цей образ втілює неприкаяну, у певному розумінні «безвекторну» енергію, дещо анархічну («Усе йому дурниця: чи жити, чи вмерти – йому байдуже; що людям плач, те йому іграшка»).

Нарешті, ще раз скажемо про людину, яка зустрічає (чи символічно збирає?) репрезентантів цих типів (моделей) життя. Шрам, який іде по країні, вкритій страшними шрамами руїни! Якщо ж додати, що географічно Україна нагадує форму серця, то картина стане ще яскравішою.

Перед нами, по суті, панорама України 1663 року, символом якої є сам полковник-священик Шрам. Три провідні й такі різні за характерами й переконаннями персонажі твору – Черевань, Гвинтовка й Кирило Тур (виділяємо саме їх, оскільки це, в першу чергу, авторські, неісторичні постаті в романі) – є збірними й домінуючими образами в тогочасній національній дійсності. Врятувати-об'єднати країну у вирішальний для неї момент історії – місія старого полковника (нагадаймо, що, за текстом, Шрам підтримує претендента на гетьманську булаву Якіма Сомка, який прагне об'єднати Правобережну і Лівобережну Україну). Актуальність і тексту роману, і артикульованої версії його аналізу, до слова, очевидна, як ніколи: ще не так давно сучасний українець опинився перед схожим життєвим вибором: живіт (пасивність), активна громадська позиція, агресія, хаос, компроміс тощо.

Вартим окремого зауваження здається й той факт, що власне події описаної «чорної» ради, на перший погляд, більше схожі на хаос, є не чим іншим, як добре спланованим і розіграним сценарієм «боку Івася Брюховецького».

Також символічно, що фінал твору утримується парою молодих – Петром Шраменком і Лесею Череванівною, які кохають одне одного й за якими майбутнє; а також благородством січового лицаря Кирила Тура.

Розглядаючи роман П. Куліша «Чорна рада» в запропонованому ключі, виходимо на інтерпретацію твору як тонко й точно продуманої концептуальної символічної системи, яка повністю вписується в національну парадигму тієї доби. Як окремі елементи цієї художньої системи, так і бачення її в цілому можуть бути конкретизовані з додаванням певного історичного й культурного коментарю, що, у свою чергу, є цікавим і продуктивним, оскільки розкриває глибинні пласти тексту й порушує проблеми психології творчості П. Куліша як цілком оригінального митця.

Гурдуз А. «Чорна рада» П. Куліша: роман як знакова система / А. Гурдуз // Укр. л-ра в загальноосвіт. шк. – 2007. – № 7. – С. 10–11.

Література

- С'єдіна Дж. «Чорна рада» Пантелеймона Куліша. Українська та російська версії: відмінності й подібності / Дж. С'єдіна // Слово і час. – 2004. – № 7. – С. 3.

- Гуляк А. Становлення українського історичного роману: монографія / А. Б. Гуляк. – К. : ТОВ «Міжнародна фінансова агенція», 1997. – 293 с.

- Гурдуз А. «Чорна рада» П. Куліша: роман як знакова система / А. Гурдуз // Укр. л-ра в загальноосвіт. шк. – 2007. – № 7. – С. 10–11.

- Слоньовська О. «Гетьмани, гетьмани, якби-то ви встали...» Аналіз роману П. Куліша «Чорна рада» / О. Слоньовська // Дивослово. – 1994. – № 12. – С. 11 – 16.

- Зеров М. Куліш: «Чорна Рада» // Зеров М. Твори в двох томах. – К. : Дніпро, 1990. – С. 196–203.

- Железна Ю. Козацтво як державотворчий символ (у романі Пантелеймона Куліша «Чорна рада») / Ю. Железна // Українська мова і література. – 2008. – № 1 – 2. – С. 16–19.

- Петриченко Н. Особливості використання Вальтер-Скоттівської моделі у творчості Пантелеймона Куліша та Миколи Гоголя // Н. Г. Петриченко // Філологія. Літературознавство. – Вип. 181. – Т. 193. – Миколаїв : Вид-во ЧДУ імені Петра Могили, 2012. – С. 92 – 96.

Практичне заняття № 8

Роман «Люборацькі» А. Свидницького

Мета: ознайомити студентів з романом «Люборацькі» Анатолія Свидницького, проаналізувати особливості сюжету,

композиції, жанру, образної системи роману, формувати вміння оперувати літературознавчою термінологією при інтерпретації текстів.

План

1. Історія написання та творчий задум роману.
2. Проблема загибелі молодого людини в умовах тогочасної системи освіти. Образ Антося Люборацького.
3. Наслідки впливу польсько-шляхетського виховання на формування жінки. Образ Масі.
4. Жанрово-стильові особливості твору. Роль роману в розвитку української психологічної прози. Схожість проблематики з твором Помяловського «Очерки бурси».

Завдання

1. Випишіть цитатні характеристики Антося і Масі. Простежте зміни, що відбуваються з героями протягом твору. Зробіть висновок.

Характеристика Антося

Цитата	Коментар

Характеристика Масі

Цитата	Коментар

2. Які проблеми об'єднують роман «Люборацькі» А. Свидницького й оповідання «Очерки бурси» Помяловського.

3. Чому письменник звертає увагу на систему освіти в Україні у творі?

4. Коли вперше був надрукований роман і чому?

5. Напишіть і запам'ятайте визначення літературознавчих понять

«Роман виховання» _____

Психологізм _____

Жанр _____

Матеріали до заняття

Ольга Чик Феміністичний дискурс у романах «Люборацькі» А. Свидницького та «Effi Briest» Т. Фонтане

...У романах «Люборацькі» А. Свидницького та «Effi Briest» Т. Фонтане ми маємо справу з «чоловічими текстами», які можна з упевненістю назвати «феміністичними» з огляду на те, що їхні автори свідомо кидають виклик не так патріархальному літературному канону, як патріархальному суспільству. У цьому й полягає їхня основна ідеологічна наснаженість. У досліджуваних творах не просто репрезентована «жіноча тема», а й висловлено протест проти панівних патріархальних стандартів і цінностей. Автори стали на захист жінки та її права на реалізацію в суспільстві. На наше переконання, те, що жінка не мала змоги самостійно розпоряджатися власною долею в умовах тогочасного патріархального устрою, хвилювало і А. Свидницького, і Т. Фонтане. У романі «Люборацькі» спостерігаємо майстерне зображення трагічної долі Ориси, доньки священика Люборацького. Чуйний характер доброї та покірної Ориси зображено з допомогою авторської характеристики її внутрішнього стану: під час похорону отця Гервасія, зауважує письменник, «Орися й плакала б, та не могла: за серце стиснуло, аж мову замкнуло, і сльози наче зав'язав, наче камінням їх приклав у грудях, хоча би одна навернулась – так ніт». На противагу зіпсутій «великосвітським» вихованням Масі, Орися слухається матері й кориться волі близьких – одруження із

зайдою Тимохою дасть змогу родині вдови священника залишитися на парафії, адже загроза бути вигнаними громадою надто очевидна. ...

... Для опису своїх героїнь А. Свидницький та Т. Фонтане використовують живописний та паспортний портрети, які мають також важливе символічне значення. Так, зовнішня краса Масі («...собою була чорнобрива, повновида, коса густа, світліша від брови, губи складні, живо-червоні, і лиця аж горять») певною мірою відображає характер дівчини, яку автор зображає сором'язливою, добродесною та роботящою. Та під впливом «виховання» пані Печержинської Мася стала цуратися своєї природної краси. Як зауважує, М. Шкандрій, у романі А. Свидницького «паралеллю до зовнішньої метаморфози Масі, що п'є оцет, аби мати біде, змарніле личко, як у "панянки", є її внутрішня трансформація: вона стає жорстока, зажерлива й зарозуміла». «Панська» краса дисонує з вродою української дівчини, яка незворотно зникла: «...попід очі смуги, наче сажею повиводив: щоки позападали, обличчя витяглось, і губи зблідли, і брови наче злиняли; на виду аж сині жили знати. Та така тонка в перехваті, аж страшно, щоб не звихнулась...». ...

Образ старої Люборацької, на нашу думку, має глибинний символічний зміст і допомагає зрозуміти авторський задум та власне цілісну ідею твору. Як відомо, образ Magna Mater (архетип Великої Матері) – центральний для української літератури. Свідомо чи несвідомо звертаючись до символіки й атрибутики Magna Mater, українські письменники у творах (які ввійшли до канону української літератури завдяки своїй естетичній вартості) часто експлікували не так власні авторські художні ідеї, як ментальність багатостраждальної нації, що історично та психологічно заґрунтована на Жіночності. У релігійному аспекті образ Magna Mater проявляється в Марійському культі, що постав завдяки особливому складу колективного несвідомого українського народу, для якого жінка-матір була основою суспільства, «запорукою та гарантом моральності, життєдайності родини і суспільства». За К. Г. Юнгом, Е. Нойманном, Ю. Крістєвою та іншими представниками аналітичної школи психоаналізу, архетипу Великої Матері властива низка суперечливих атрибутів, однак аналіз української літератури

засвідчує тяжіння письменників до саме християнського варіанта Magna Mater. Таким чином, трагічний образ Люборацької, яка бачить страждання власних дітей і стає свідком їхньої наглої смерті, є, на нашу думку, образом України, що не може захистити своїх синів і дочок. Люборацька постійно апелює до слів свого батька про прикмети настання Судного дня, намагаючись пояснити для себе причини деградації власної родини. Для українського поневоленого народу, на переконання А. Свидницького, апокаліптичні часи вже настали, адже останні адепти питомо української духовності та культури – українські священицькі родини – безславно вимирають під згубним впливом польського католицизму та російського православ'я, так і не реалізувавши жодної надії українців на національно-культурне відродження (недарма мрія Антося про створення української школи так і залишиться мрією). Чоловік Орисі, Тимоха Петропавлівський, утілює в собі образ Російської імперії, яка, будучи християнською православною країною, все ж не може відмовитися від спокуси дивитися зверхньо на своїх ближніх братів-«хохлів» і дозволяє собі поводитися з ними як заманеться. Як зазначає Н. Данюк, «його рабовласницьке ставлення до жінки проявилось уже у епізоді знайомства з родиною українського священика: кожну дівчину він оглядав, як на рабському торжищі, а коли йому зауважили, що без власної згоди попівна не вийде за нього заміж, його відповідь хибувала великодержавною шовіністичністю».

Ганебні оглядини якнайповніше характеризують вихованця Тульської духовної семінарії, який уподібнюється тиранічному вершителя людяних долі. Безталанній дівчині не залишається нічого іншого, як іти під вінець із приїжджим священиком: «обставини роблять Орисю безсловесною істотою, живою річчю. Побачивши свого судженого, вона не може, не має права сказати ні “так”, ні “ні”».

... Холодної розсудливості Геерта бракує Тимосі, який із пафосом загарбника поводить у родині Люборацьких і в селі Солодьки. Тимоха підозрює, що Орися подумки бажає йому смерті, й постійно мордує її та стару Люборацьку. А. Свидницький протиставляє два типи ментальності в романі – українську та російську, зображуючи неприйняття українською

громадою Солодків негативних рис останньої, що втілені в образі-характері хулігана та п'яниці Тимохи. Він уособлює колонізаторів України, для яких брутальне, зверхнє поводження з автохтонами та їхньою культурою не є чимось незвичним. Імперський дискурс, який творять і репрезентують Геерт та Тимоха, перемагає, доводячи конфлікт до єдино можливої форми безмовного опору жінок – смерті....

Неоднозначним жіночим образом-характером є кохана Антося Люборацького – Галя. Спершу А. Свидницький поетизує образ красивої та вразливої дівчини, яка здатна на глибокі переживання, скажімо, від туги за Антосем: «І стисне єї за серце від таких думок. Защемить бідненьке, заб'ється, і ні в кого порадоньки попрохати, лиш сльози – та Божа роса – сплоснуть його трохи, і все пройде». Та з епілогу роману читач дізнається, що Галі важило не так кохання, як перспектива стати попадею (хай навіть і в статусі дружини потворного та підлого Робусинського), тож вона зраджує Антосеві й не перечить із суто меркантильних міркувань проти вигнання Люборацьких із села....

Чик Ольга Феміністичний дискурс у романах «Люборацькі» А. Свидницького та «Effi Briest» Т. Фонтане / Ольга Чик // Волинська філологічна: текст і контекст. – 2015. – № 19. – С. 300-309.

Ковалець Л. М. Запаніти – все одно що вмерти? Спроба кваліфікації самогубства Масі з роману Анатолія Свидницького «Люборацькі».

Вивчення «Люборацьких» має давню історію, в якій фігурують імена багатьох літературознавчих авторитетів (І. Франка, Ом. Огоновського, М. Петрова, С. Єфремова, М. Зерова, М. Сиваченка, Н. Крутікової, Н. Жук). Власне, усі, хто писав про цього «природним хистом обороненого від людської непам'яті» (М. Зеров) автора, писав і про головний витвір його хисту – «прехорошу повість» (І. Франко), фактично перший в українській літературі соціально-психологічний роман.

У площині переважно загальних характеристик образів Масі Люборацької завжди знаходилося чільне місце, позаяк саме її історія та ще історія її брата Антося Люборацького виписана

А. Свидницьким із найбільшою скрупульозністю, їхні трагедії при всій своїй персоналізованості особливо значущі, бо стосуються не лише конкретного роду, але й цілого нашого народу. Однак трагедія Антося Люборацького, до всього ж блискучого скрипаля-самоука («він грас, аж вимовляє»), людини, здатної на велике кохання та велике особисте страждання, не настільки трагічна, як Масина, самогубство цієї найстаршої дитини отця Гервасія та паніматки виявилось кульмінаційним пунктом їхньої сімейної хроніки. Тож як кваліфікувати цей вчинок? Як самопокарання? Протест, виклик середовищу? Остаточна капітуляція перед життєвими обставинами? Просто наслідок стресових розладів, котрі супроводили Масю здавна і змусили нарешті знехтувати добре знаним у рідному священничому середовищі тлумаченням самогубства як тяжкого непоправного гріха?

Ні згадані дослідники, ні сучасні інтерпретатори А. Свидницького, вивчаючи, скажімо, метод психологізації у його творчості, проблему української жінки, проблему пращурів і нащадків у романі (Н. Данюк, Н. Фігурна), не пробували аналізувати поведінку молодої Люборацької в розвитку – як рух по низхідній, а рішучий крок до розриву з життям (отже, до переривання такої традиції життя) як закономірний для тих обставин, для загостреного, явно деформованого їх сприйняття. Сам у підсумку «загиблій серед мертвої тиші провінціального лихоліття 60-70-х рр.» (М. Зеров), автор «Люборацьких» володів не позиченим, а власним знанням матеріалу: реальними прототипами Масі були рідна сестра письменника Марія, котра пройшла вишкіл у польському пансіоні пані Вернер, що в містечку Тернівці, та ще одна знайома попівна. Тож, може, й тому художнє віддзеркалення реальних історій зримає і, незважаючи на об'єктивну манеру повісткування та дещо тенденційне трактування матеріалу, співчутливе – як до пропащої сили.

Показово, що пропащість Масі Люборацької умотивовується цілим комплексом факторів зовнішнього та внутрішнього порядку, індивідуально-психологічними та соціально-психологічними чинниками, адже зведення рахунків із життям засвідчує неспроможність / відмову особистості досягти злагоди / ефективно взаємодіяти як із собою, своєю сутністю, так

і з соціальним середовищем. Отож А. Свидницький уже відразу налаштовує читача на екстремальність розгортання подій та їхню національну, морально-духовну домінанту, устами ліричного героя проказуючи: «Ми себе забули і своєї мови цураємось, а ляхи – хоч які-то вони на Поділля: ні нашим, ні вашим, – не цураються своїх звичаїв, не соромляться, що вони ляхи, а не хто другий. Та ще мало: вони думають, що наша правобіцька сторона – то Польща, і так діла повели, що лядщина там зовсім взяла верх... Хіба старі панотці свого не цураються, та й на них добрі сильця понаставляли ще не так на самих, як на їх дітей». Увесь наступний хід розповіді – задля з'ясування, чому, здавалось би, найсвідоміша частина суспільства – панотцівське середовище – на своїй власній землі потрапляло у ті чужі «сильця» і чому перебування там же таких енергійних, імпульсивних натур, як Маса, оберталось страшними втратами. Втім, репліка у цьому ж зверненні до читача «Якби в нас наука друга!» (себто інша – не чужа, а українська) прямо вказала на одну з головних причин такої ситуації, тобто на відсутність навіть самого вибору, проблематичне становище тодішньої української освітньої справи загалом. Вибір був в іншому. І чи не задля ствердження його присутності в житті своїх персонажів А. Свидницький уже на початку подає сповнені етнографічного колориту описи одягу подільських шляхтянок і українського селянства, щоб потім кількома розчерками пера акцентувати на вигляді Масі: явно шляхетському (бо «в спідниці, в сорочці з виложистим коміром, з шляркою і заплетена в ріжки»), але й не зовсім (бо боса, руки шорсткі та чорні від роботи). Якщо одяг – промовиста емблема людини, то ця емблема чотирнадцятирічної попівни зафіксувала перебування її на роздоріжжі, хоч зі значною зорієнтованістю, головне – дистанційованістю від трудящого загалу. У хвилину перепочинку між звичайними сільськими клопотами дівчина моделює своє майбуття як панське («І лице біле, і руки білі... А дівчата (прості сільські дівчата. – Л.К.) аж уздихатимуть, що самі не такі...»). Хоч тут же, згадавши про роботу, своїх ненагодованих кабанів, вона готова зрадити мрію, бо «хутчіш за сікач. Де те й панство ділось і те бажання білих рук! Січе дівчина, а коси розмітались... бодай того панування ніхто не знав! ... Не буду більше так заплітаться, хай йому цур».

У цей найвизначальніший час своїх отрочих літ іще під крилом у батьків Маса і входила в нову соціальну роль, а не тоді, коли зустрілась із Фрузиною Печержинською та вже радикально деформуючою душі її системою перевиховання українських дівчат («хамок») у шляхтянок. Перевиховання ж у Солодьках здійснювалось опосередковано – від шляхтича, місцевого дідича Росолинського через Масиною батька і непослідовно, а все ж запроваджувану ним у сім'ї атмосферу байдужості до питомого, щиро народного, натомість культу шляхетського. Власне, Росолинський «загнуздав», «заплутав панотця, як павук муху», а той, матеріально мало імуший, із недорозвинутим та й деформовуваним почуттям національної і суто людської гідності, власної самоцінності, забобонний, із вірою у пророцтва глави халдейських мудреців, тлумача снів Мартина Задеки, купився на дрібні подачки Росолинського, аж поки твердо не повірив, що тільки пани – люди, «що всі предки його були хамство, дурні, не знали добра і не варті доброго слова...».

Отож чи не з таких переконань батька, людини іще авторитетної, його якщо не індиферентності, то малої задоволеності своїм соціальним і національним статусом зростало аналогічне незадоволення тим же з боку доньки, під впливом сприятливих обставин закономірно набравши стрімкіших обертів і ще більшої гіпертрофованості. Бо, як констатує А. Свидницький, на момент прощання із Солодьками Маса ніби й навчилася працювати й «викохала добре серце», а позаяк матір'ю їй було заборонено братання з селянками, то й «навіть не набралась ненависті до панів», більше того: «панування прилещало небогу», «їй кортіло запаніти». Кинуте навздогін дівчатами-наймичками «запаніє, злукавіє, то все одно що вмерла» відображало народний погляд на складну ситуацію і ніби готувало читача до сприйняття розв'язки. Таким чином, сповнений гордошів і адресований звироднілій Масі вибух глибинної пам'яті старої Люборацької («Твого прадіда в цім-таки селі ляхи замучили, що в гайдамаччину ножі освятив, ще в першу різанину, і діда твого тут же мучили, хто zostавсь після Коліївщини»), вибух, абсолютно іншої природи, ніж ті репліки, що стосувались покійного «татуся» і його сумних пророцтв, закономірно не мав ефекту через свою запізнільність. Отож смуга вагань, навіть вироблення

позитивної установки щодо власного панства мали місце іще до Печержинської, як і мав тоді ж місце початок розмивання Масиної індивідуальності.

Не прийнявши умов життя у своїй соціальній групі, пред'явивши останній занадто високі претензії, ще одна вихованка пані Печержинської закономірно і майже безболісно пристає до іншої соціальної групи, яка й допомагає їй не лише доволі швидко змінити самооцінку в бік неймовірного завищення, але й зненавидіти все, що було питомим. Так пансіон, за М. Зеровим, виявляється «лабораторією, що в ній готується і набуває сили перевертенство»: заражена ним самим Печержинська могла спродукувати тільки такий наслідок. Якщо раніше А. Свидницький ізчаста концентрував свою увагу на внутрішніх переживаннях дівчини, то з часу категоричної зміни в її характері він майже не звертає увагу на світ її «я», ніби відмовляючись зазирати у порожнечу, хоч і не спускає зі своїх очей її постаті та діянь. При цьому важливим є все: і те, як легко (за якихось три місяці) Люборацька відреклась від базових цінностей кожної людини («узвичаїлась по-польськи балакати, по-католицьки молитись ... з погордою споминати батька-попа, матку-попадю, хлопів, хлопську мову і хлопську церкву», і те, як цинічно вона відреагувала на батькову кончину, «вбиралася, як павич, останню краплю крові, як то кажуть, тягла з матері», як перетворила сестер на своїх наймишок, а, йдучи на власне хазяйство, заграбастала навіть материну подушку. Супроводжувані емоційною запальністю діадні конфлікти дівчини з матір'ю, братом Антосем, іншими найближчими людьми («в сім'ї не було супокою») по суті переросли в конфлікт із питомою соціальною групою, значно більшою за родину, сформованими у групі нормами поведінки, що не могло не призвести до групового неприйняття (її «всі відцурались, всі відстрахались»), а значить, розриву важливих соціальних стосунків, нівеляції родинних обов'язків, зрештою, зруйнування зв'язків із біологічними, особистісними, історичними коренями. Таким чином, розбурхані амбіції («себе мала за найрозумнішу»), потреби в самореалізації, суто людські потреби в позитивних емоціях і соціальних контактах на тлі низької, зі знаком мінус активності так і залишилися незадоволеними.

Якщо, повторимося, молодість сина Люборацьких виявилась осяяною любовним почуттям, то цього не скажеш про Масю, і ліричний відступ автора («Щаслива в Бога та людина, що має сльози тугу вилити, та та щасливіша, що має серце серцю до розмови, що має пару собі до розмови, що має пару собі до любові, що долю й недолю має з ким ділити, – що болить в одного, й другого болить. Щаслива в Бога та людина!») хоч і присутній у контексті Антосявої історії, узагальнює і гіркий досвід його старшої сестри, вказуючи на її нещасливість. Думається, А. Свидницький не дарма позбавляє деформовану душу Масі здатності любити, бо тоді треба було б «розділити долю й недолю», забувши про власне єго; він не дарма «оселяє» свою «ляховку» з її недібраним подружжям у лісі, бо така територія закономірно передбачає обмеженість, неповноцінність комунікативної системи; він, схоже, не випадково «усуває» Кулинського «зі сцени», прирікаючи його жону-грішницю на крайню самотність, іще радикальнішу трансформацію поведінки й душевного складу. Мася залишається зі своїм атрофованим материнським інстинктом у товаристві жорстких на вдачу пасинків, для яких вона – лише «хапокнишка», тобто нешляхтянка, і не дивно, що внутрішньо спустошена, із вкрай негативним життєвим балансом, ця жінка так і не змогла прихилитись до цих дітлахів душею, тим самим утративши, може, й останній шанс на свій власний порятунок. Покута є покута. І думка письменника вже не береться «анатомувати» ситуацію, в якій опинилась Мася прикінцевої пори життя: про неї повідомляється скупі, як у протоколі, – з акцентацією на позиченому в якогось солдата ножі, «бо свого ножа не було» (сікач на початку твору і теперішній ніж – подані за принципом кільця, художнього обрамлення промовисті деталі, своєрідні вказівки на гостроту проблематики) та що «в хлівчику зарізалась, в неділю», мабуть, голодна, «жадна й на шматок хліба», «пішла ніби сорочку вбирати». Натомість читачеві дається простір для уявної реставрації заретушованого. І крізь ретуш проглядає не лише громаддя тяжких негативних переживань, утрата сенсу життя, крайня стривоженість, може, й досі озлобленість, а може, зм'якшоту душі, котра, перефразовуючи Сенеку, задля того, щоб померти, не мала вже іншого бажання, як бажання померти. Крізь

ретуш проглядає осквернена, звиродніла, зрозуміло, що нещаслива, а тому варта співчуття Масина індивідуальність – сумний варіант загального багатолокого образу українки. Безумовно, що це був зовсім інший тип людини, ніж, скажімо, Галя – оте саме велике Антосеве кохання, людина цілком іншого темпераменту, також випускниця польського пансіону. Запанівши, пристосувавшись у житті побіч іншого, не такого «філософа», як Люборацький, вона в кінцевий момент свого перебування на сцені сконстатувала свою мізерну правду «А я собі щаслива...» й цим наче протиставила власну історію трагічній історії Масі Люборацької, спростувавши і заодно потвердивши сентенцію «запаніти – все одно що вмерти».

Як бачимо, роман Анатолія Свидницького цілком уписується в жанрово-тематичні рамки складного соціально-психологічного полотна, яке містить іще цілий спектр актуалізованих і надзвичайно злободенних смислів. Максимально пізнати їх і зінтерпретувати також означало б оборонити цього автора від непам'яті, зрештою, і в літературознавчий спосіб донести до суспільства його важливі моральні уроки.

Ковалець Л. М. Запаніти – все одно що вмерти? Спроба кваліфікації самогубства Масі з роману Анатолія Свидницького «Люборацькі»./ Л. М. Ковалець // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. – 2012. – № 31. – С. 240-242.

Література

- Зеров М. Анатоль Свидницький, його постать і твори / Микола Зеров // Зеров М. Твори : В 2 т. – Т. 2. – К. : Дніпро, 1990. – С. 323 – 359.
- Жук Н. Анатолій Свидницький. Нарис життя і творчості. – К. : Дніпро, 1987. – 150 с.
- Фігурна Н. Проблема української жінки (на матеріалі роману А. Свидницького «Люборацькі») // Слово і час. – 1999. – № 11. – С. 14 – 16.
- Данюк Н. Метод психологізації у творчості Анатолія Свидницького / Н. Данюк // Слово і час. – 2005. – № 6. – С. 80–83.

- Фігурна Н. Проблема «пращурів і нащадків» у романі Анатолія Свидницького «Люборацькі» / Н. Фігурна // Українська мова та література. – 1999. – Ч. 40. – С. 12.

- Франко І. Анатоль Патрикійович Свидницький. Уваги до його «Люборацьких» // Франко І. Твори : У 50-ти т. – Т. 27. – К. : Наукова думка, 1980. – С. 7–8.

- Данюк Н. Про художню інтерпретацію теми села і міста у романі А. Свидницького «Люборацькі» // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2001. – № 3. – С. 205–207.

- Коваленко Б. Микола Зеров – дослідник творчості Анатолія Свидницького / Б. О. Коваленко // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. – Кам'янець-Подільський, 2009. – Вип. 19. – С. 127 – 129.

Практичне заняття № 9

Жанрово-тематичне розмаїття творчості Юрія Федьковича

Мета: ознайомити студентів з творчістю Юрія Федьковича, проаналізувати особливості тематики, стилю, образної системи творів письменника, формувати вміння оперувати літературознавчою термінологією при інтерпретації текстів.

План.

1. Етапи життєвого шляху.
2. Жовнірська тема в поезії Ю. Федьковича.
3. Патріотична лірика.
4. Романтичний характер історичних поем «Довбуш», «Лук'ян Кобилиця».
5. Гуцульський край у повісті «Люба-згуба».

Завдання

1. Чому Юрія Федьковича називають «буковинським соловейком»?

2. Якими постають гуцули у творах Юрія Федьковича?

3. Особливості оповіді в повістях Юрія Федьковича.

4. Образи жовнірів у творчості письменника.

5. Напишіть і запам'ятайте визначення літературознавчих понять

Орнаменталізм _____

Притча _____

Мелодраматизм _____

Матеріали до заняття

**Микола Ткачук Наратор-медіум у прозових творах
Юрія Федьковича**

Звертання до першоособового наративу не є очевидним, як це видається на перший погляд. В українській прозі така форма

викладу набуває розквіту в першій половині XIX ст. При цьому в літературознавстві побутує думка, що автори ставили перед собою завдання досягнути «ілюзії усномовності оповіді, прагнули наслідувати спосіб мислення селянина, у живомовній стихії, показати побутування народних характерів». Таке прагнення, на думку І. Денисюка, виникло через намагання перебороти “вігадку” як фальш і брехню, тобто відійти від наперед готового дискурсу з метою наблизитись до реального виміру буття. Проте з розвитком просвітительського реалізму й романтизму, захоплення фольклоризмом, утвердження народності літератури фіктивний статус літературного твору як художнього домислу став на заваді розгортання наративу нової української літератури. В цьому контексті слід згадати поширену в західноєвропейському літературознавстві концепцію Платона щодо розрізнення розповідної та міметичної форм нарації. Якщо перша передбачає розповідь про події, то друга – «наслідує» мовлення героїв. Ці розповідні моделі Платон ілюстрував на прикладі Гомера, де вони органічно поєднані в «Іліаді», що є опосередкованим доказом їх рівноцінності. Попри це українська проза першої половини XIX ст. характеризується манерою, в якій «автор намагається додержуватися найбільшої достовірності, навіть свого роду протоколізму чи, вірніше, стенографізму в передачі народної мови, способу мислення простолюду». З наведених вище міркувань випливає, що українські прозаїки рухались у річищі міметичності, що відбилось не тільки в точному відтворенні мовлення героїв, але й в наслідуванні наративу народного оповідача. Саме такий наратор виступає своєрідним посередником, медіумом, який має налагодити комунікацію між автором і читачем. Однак з погляду наративної типології однозначної рівності між безпосереднім наслідуванням та першоособовою нарацією немає, остання в дискурсі першої половини XIX ст. перетворюється на засіб створення ілюзії реальності – конотатор мімезису. В цьому контексті українська проза відзначеного періоду з властивою їй ознакою усномовності ґрунтується на засадах характерного сказу, який виділили в системі російської літератури XIX сторіччя російські формалісти В. Виноградов, Б. Ейхенбаум, М. Бахтин, Ю. Тинянов, на чому акцентує сучасний дослідник В. Шмід. Серед принципів

характеристик такого типу тексту вчений виділяє наративність, обмеженість розумового горизонту наратора, двоголосся, усномовну оповідь, спонтанність, діалогічність та розмовність. Йдеться про те, що для такого характерного сказу важливою є увага до функціональності самого наратора, чия перспектива керує всім наративним дискурсом у творі, його відірваності від автора. Однак поряд з демократичним характером оповідача-персонажа цього наративу в українській літературі XIX ст. розвиватись тенденція, яка по-своєму плекала присутність автора навіть у чужому слові людини з народу. При цьому слово автора не стільки виражалось у системі критичних оцінок, скільки вони все ж таки належали персонажеві, а то й прочитувалось у підтексті. Таку форму сказу В. Шмід називає орнаментальною, оскільки вона ґрунтується на поєднанні кількох стилістичних конструкцій. У цьому контексті вчений зауважує, що «орнаментальний сказ об'єднує принципи наративної і поетичної структури тексту і тому представляє собою явище на межі наративного тексту». Йдеться, отже, про те, що текст орнаментального сказу формувався в літературі першої половини й середини XIX ст., синтезуючи ознаки романтичної, реалістичної, а в останній третині XIX ст. натуралістичної тенденцій. Перша пропонувала оповідача з народу, а друга – доповнювала її ознаками авторства, що виражалось, зокрема, складністю синтаксичних, поетичних конструкцій, книжними й фольклорними елементами. Словом, розглядаючи типологію наратора в орнаментальному сказі, необхідно засвідчити, що хоча ним і могла бути проста людина з народу, водночас відчувається те, що історія, викладена нею, могла належати «цілій гамі різномірних голосів, які не вміщуються в єдність особистості і психології». У цьому світлі цікаво подивитись на наративну побудову прозових творів Ю. Федьковича. Ще М. Драгоманов звернув увагу на використання Ю. Федьковичем оповідача-жовняра. Художня специфіка прози письменника досліджувалась у взаємозв'язку з усною народною творчістю у працях М. Юрійчука, М. Пазяка, проблематика, образна система у статті В. Пасічного, Н. Томашука, в монографіях М. Нечиталука, М. Шалати. Проте наративна специфіка прози Федьковича ґрунтовно ще не висвітлювалась, хоча слухні міркування про

викладову манеру прозаїка зустрічаємо в згаданих працях, зокрема в монографіях І. Денисюка та Р. Міщука. На думку І. Денисюка, Ю. Федькович відійшов від традиції зображати оповідача старшого віку, омолодив його, що засвідчує повість «Люба-згуба». На наш погляд, наративна структура оповідань Ю. Федьковича ґрунтується на загальних засадах і принципах орнаментального казку. На таку властивість прозової спадщини українського автора звернув увагу Р. Мішук, відзначивши, що «оповідь у творах Ю. Федьковича ведеться безпосередньо від автора, який живе разом із героями і в той же час активно домислює певні ситуації, імпровізує, узагальнює, тобто поєднує в собі прикмети героя, спостерігача, автора». Відтак у тексті наративу Ю. Федьковича можна виділити декілька ознак, які підтверджують думку про його усномовний характер. Зокрема, в художньому наративі оповідач виступає у власній ролі, тому наповнюється конкретними характеристиками соціального, вікового, психологічного плану. Такі атрибути наратора вказують на його місце в зображуваному світі, а тому є засобом надання достовірності оповідній історії. Не менш важливою інформацією для читача є висловлення таким наратором свого ставлення до подій, вияв його зацікавленості, оцінки та міри обізнаності стосовно викладеної історії. На основі цих сигніфікативів можна класифікувати нараторів, що й було зроблено в численних наративних типологіях, згадаймо хоча б систему Нормана Фрідмана, який обґрунтував розрізнення оповідних форм: «Я як свідок» і «Я як протагоніст». Перша конструкція, яка відповідає персонажу, котрий більше чи менше задіяний у подіях, більше чи менше знає головних персонажів і говорить до читача від першої особи, висвітлює, зокрема, і наративну ситуацію оповідань Федьковича. Принциповою ознакою наративу орнаментального казку в контексті прози письменника стає та домінанта, що оповідач не мусить вживати форму першої особи, адже достатньо лише деталей, що свідчать про його присутність у зображуваній історії та окреслюють його особистість. Такий тип наратора називається гомодієгетично-екстрадієгетичним. Згадана конкретизація наратора може проходити через весь текст, інколи, як у Г. Квітки-Основ'яненка, викладовою формою якого захоплювався Ю. Федькович, така інформація подається лише в

кінці твору: «Оттак-то сюю повість розказував мені пан Симейон, джигунівський дяк. Вже не знаю, чи правда сьому була, чи півправди... Коли товариство перестане писати, не буду і я; а то далєбі, що не втерплю» («От тобі й скарб»). Організація такого наративу впливає на композицію твору, адже в розповіді знання про наратора, його суб'єктивна позиція, повернення в минуле чи забігання наперед дозуються і розміщуються в тексті згідно з інтенціями автора. Елементи оповіді перетворюються на дієві чинники композиційної побудови. Таким композиційним прийомом є своєрідний зачин, яким відкриваються повість «Люба-згуба» Ю. Федьковича: «Нічо так чоловікові віку вже не укоротас, як та люба. Хто не вірить, най лише слухас, що розказуватиму». В ньому репрезентується дидактична ідея, яка розшифровує назву твору та відтінює смислову семантику всього тексту. Дискурсивна природа цього вступу походить з народної мудрості. Наратив фіксує колективний досвід, який розгортається в дієзисі (історії). Як спостеріг М. Бондар, прозаїк, «зображуючи звичаї гуцулів, спирався... на відомі йому залишки архаїчних форм у тогочасному житті. Вони виявляються в точній регламентації гідної, визнаної віком і становищем поведінки, у тривкості сердечної прив'язаності, в урочисто-підкреслених жестах дружби, в щедрій гостинності... Проте з цими етнічними особливостями звичаю нерозривно пов'язане й допущення непомірного егоцентризму та зарозумілості, що в крайніх виявах здатні навіювати персонажеві гадку про права розпоряджатися чужим життям». Це дає підстави розглядати оповідання Ю. Федьковича як реалізацію комунікативної моделі притчі. Для неї характерна актантна модель, в якій дійова особа здійснює вільний вибір. Водночас картина світу є імперативна, а сам герой втілює певний тип. Дидактична природа притчі передбачає моралізаторський аналіз дій героя, які імпліцитно є реалізацією акту вибору. Семантика твору будується на осмисленні наслідків порушення суб'єктом моральних законів світобудови. Про це знаходимо роздуми Ю. Федьковича в листі до Д. Танячкевича: «У виховному оповіданні чи оповіданні взагалі, якщо хочемо, щоб воно мало поетичну вартість, – каже один славний німець (забув уже котрий), – повинен відбиватися вічно моральний закон, – що добро перемагає, а все погане і зле гине. Коли ж добро зазнає

поразки, то принаймні мусить перемагати ідея вищого світового порядку, морального принципу”. Так, у повісті «Люба-згуба» цей семіотичний код експлікується аж у епізоді похорону героїв. У творі немає людського осуду вчинку Василя, проте порушення морального закону дає про себе знати: ховають Василя за цвинтарем: «Що вже стара напросилася та намолила панотця, аби й його з братом укупі ховали, – не помагало!». На відміну від Марії, яка помирає від нерозділеного кохання, причиною загибелі героя є порушення морального закону: «Най ваш син, – кажуть панотець, – уже на сім світі покуту приймає; може, господь його за тото на тім світі простить». Ця ж модель реалізується в оповіданні «Серце не навчити». Вольове, егоцентричне начало героя вже виявляється більш зримо. Оповідач подає інформацію про героя: «Іван був хмурний, неввічливий і дуже фудульний, бувало, й гуляти не хоче, а коли піде на базар, то лиш про Василя...» У наратив вводиться ретроспекція про те, як Іван допоміг бідній вдові й помстився зажерливому попові. Художня функція цього аналепсису полягає в тому, щоб проілюструвати тезу наратора про Івана: «Але ж бо й Іван, знаєте, не був з тих святих. Як, бувало, возьме з собі що в голову, то гадає, що таки на його мусить бути, аби не знати що, – дуже упертий був. Лиш за тільки його хіба можна похвалити, що за правдою, бувало, аж гине, аж топиться». Волюнтаризм Івана призводить до трагічних смертей: гине його побратим, герой вбиває свою дружину. В дію вступає згаданий Ю. Федьковичем морально-етичний принцип — Іван закінчує самогубством. Причиною нещастя можуть бути не тільки вчинки самих персонажів, в оповіданні «Хто винен?» вина лягає на матір. Стара Лавриха віддає доньку Калину за нелюба, що в романтичному дискурсі відіграє функцію порушення природного ходу речей і призводить до негативних наслідків. Винесене в заголовок запитання вказує, що наратив розгортається згідно з герменевтичним кодом: ставить запитання, загадку перед читачем, подає оманливу відповідь, поступово веде читача до розгадки, втримуючи таким чином увагу реципієнта до кінця твору. Соціологічна критика вбачала в оповіданні першопричиною конфлікту соціальне розшарування, проте, на наш погляд, у структурі наративу цей чинник другорядний. Розпочинається твір не моральною сентенцією, яка б проливалася

світло на тему розповіді, а своєрідним індексом достовірності: «Ой, кажу, не то що, але й порох аби їм святився, тим молодим літам! Учорашне не пам'ятаю, а що тогді діялося, що й до крихіточки тямлю». Такий прийом, як зазначає І. Денисюк, виконував функцію достовірності: «Чим з уст древнішого діда чи баби було взято оповідання, тим воно вважалося міцнішим, автентичнішим». Розгортаючи свій наратив, оповідач згадує Лавра, якому не велося в господарстві, однак Лавриха після його смерті не стала бідною вдовою, а навпаки, розбагатіла. Проте бідним є Марко, в якого закохується донька Калина. Використовуючи дещо шаблонний сюжет, Федькович розширив його семантичне поле, зображуючи переживання героїв. Це розповідь про останні хвилини життя Марка, яка, по суті, є вставною, оскільки подається зі слів не наратора, а старого гайдука, а також через марення Калини. Відтак у наративі читач знаходить відповідь на поставлене запитання. В останньому епізоді наратор повідомляє, що стара Лавриха вже не силує другу дочку, бо усвідомлює свою провину: «Іди, каже, – доню, за кого тобі мило та любо, а собі піду в монастир, чей бих там спокутувала гріхи свої неспасенні. Да чи і простить мені бог, що я три душещці погубила?». Отже, відповідь подається у мелодраматичному дусі, що підтверджується й прикінцевою кодою (coda), в якій повідомляється про щасливе одруження Оленки й семантика якої близька до казкової: «Після цього вони жили довго й щасливо». Повчальний дискурс передбачає спрямованість на конативну (апелятивну) функцію комунікації. «Мовленнєвий акт притчового типу є монолог у чистому вигляді, цілеспрямовано спрямований від однієї свідомості до іншої». Тому в наративній ситуації явно виявляють себе обидва учасники: наратор, який повчає та наратор, якому належить сприймати повчання. Дидактична роль наратора в Ю. Федьковича яскраво виявляється вже в моральних сентенціях, якими розпочинаються окремі твори. Окрім того, на це вказують індекси, сигналізуючи, що оповідач – людина старшого віку, досвідчений чоловік. У цьому аспекті слухним є спостереження Р. Міщука, який відзначив: «Ідейно-етичні висновки робляться не тільки з логіки дій, а й у прямому коментарі». Численні звертання до читача вказують на адресата комунікації: «Ще одно вам розкажу», «А кров, бачите,

так грає косицями». Вони ж підкреслюють загальнови́знаний, автентичний характер суджень наратора. Таку саму художню функцію відіграють вставні слова «знаєте», «бачите», «або, може, не так» і визначають компетенцію рецепції адресата, регулюють її. Адже повчальний зміст роповідуваної історії не передбачає сумнівів читача в її правдоподібності й обізнаності оповідача, не викликає довільної інтерпретації. Відповідно організовується комунікативна стратегія дискурсу твору, який має провадити читача до моральної сентенції, для формування якої оповідач повинен формувати центр читацької орієнтації. Оскільки саме до міркувань обізнаного наратора має прислуховуватись реципієнт, то й мовлення персонажів інтегрується в його оповідь, стає суголосним йому. Звідси «єдністю авторської позиції позначено у творах співвідношення плану мовлення оповідача і плану мовлення персонажів». Така єдність створює враження ліро-епічності оповіді, породжує ефект діалогізму, коли на риторичні запитання героя дає відповідь оповідач: «– А не йде, – каже, – Марочко, га? не йде мій милесенький? Ох, що ж бо то бавиться, коханнечко моє молоденьке? Де ти пробуєш? А він пробує у славнім місті Станіславі, у темниці: на руки і на ноги кайданнечко гостре». Пестливі форми, художні паралелізми, порівняння, яскраві епітети, фразеологізми, якими багатий наратив творів Ю. Федьковича, висвітлюють ставлення наратора до предмета зображення не менше за прямі коментарі й оцінки. Все це свідчить про яскраво виражену позицію оповідача, його окреслений характер. У жовнірських оповіданнях наратор персоналізований, оскільки репрезентований як персонаж. Проте в деяких творах не можемо окреслити чітко персону оповідача. Наратор в оповіданнях «Серце не навчити», «Хто винен» подає небагато інформації про себе. Цей наратор уже не є експліцитний, бо немає імені, а історія, викладена ним, розгортається в парадигмі поглядів безпосередніх очевидців. Такий наратив стає псевдодієгетичним, адже читач забуває, що розповідь веде конкретна особа. Голос конкретного оповідача перетворюється на мовлення абстрактного наратора. Звертання до читача, які зустрічаються у дискурсі наратора, функціонують вже не для вияву структури наратора, його властивостей, а працюють на окреслення адресата твору. Власне, у творах Ю. Федьковича ці

індекси вказують на рівність між наратором та уявним читачем. Оповідач звертається до осіб, які мають спільний з ним культурний, соціальний рівень. Винятком є повість «Люба-згуба», де оповідач звертається до читачів, для яких призначений твір, іншого соціального статусу. «Не смійтеся, пани мої; наші прості груди жаль дужче дотикає, як ваші – панські. Ми серце ще не запечатали в калитці, ані віддали до шпаркаси: як в його є, так і говоримо. Коли се не до ладу, то красно дуже вас прошу не гнівайтесь». У руслі романтичного дискурсу наратор розмежовує просте природне, а отже, народне світосприймання та панську точку зору, стриманішу й чужу сентиментальним почуттям наратора. Звідси й вибачення за відхід від культурної традиції, яка не передбачає такого явного звертання до читача. Проте в цьому ж творі, які в інших оповіданнях Федьковича, простежується тенденція оповідача бути на тому ж рівні, що й адресат. «Прагнучи скоротити відстань між автором і персонажем, письменники стилізували виклад матеріалу у творі під слово, взяте з уст народу», – зазначає І. Денисюк. Звідси конструкція наратора як людини з народу, й звертається він до такого ж читача, а тому передбачає обізнаність з народним побутом: «Зимні Николи, як здорові знаєте, припадають серед пилипівки»; «А парубкам та дівкам що за храм без музики? – але нащо вам казати, коли самі здорові знаєте». Проте не слід забувати, що імпліцитний читач, тобто аудиторія, яка передбачається наративом, не такий самий гуцул, а інтелігентний читач. Саме для нього наводиться опис свята, інституції субординації парубків, при цьому «кількість інформації про гуцульські звичаї подається величезна». Важливим структурним чинником наративу в творах «Люба-згуба», «Штефан Славич», «Стрілець», «Сафат Зінич» є інтрадієгетичний характер оповідача, який виступає безпосереднім свідком, а то й учасником подій. «Хоч центром художнього зображення є епічна дія, у такому творі все «забарвлено» суб'єктивним сприйняттям оповідача». На відміну від оповідань («Серце не навчити», «Хто винен»), в яких відбувається перетворення метадієгетичного наративу в псеводієгетичний, оповідач набуває важливої функції – стає носієм внутрішньої фокалізації. Через твір проходить точка зору оповідача, який як персонаж спостерігає події з конкретної

просторової, часової позиції. Більше того, він перебуває в родинних зв'язках з протагоністам оповідуваної історії. Зазначимо, що наратив, в якому оповідач розповідає про себе, відзначається накладанням двох часових точок зору. Перша характеризує наратора в час розвитку подій, а друга – в час розповіді про події. В повісті «Люба-згуба» домінує перша часова позиція: наратор розповідає так, ніби події відбуваються в теперішній час. Зрозуміло, що нарація є за своєю природою апостеріорною, тобто слідує за подіями. Проте оповідач створює ілюзію тривалості події «зараз»: «Най вони там здоровенькі розшабашовуються, а я вам тим часом розкажу про Ілаша». «Але доки долі буде, а я обірву від брата якийсь кулак, бо він мене відколи кликав, а я тут зачав вам рацію про любу та про долю, ніби ви сього діла і без мене не знаєте. Господи! От біжу ліпше д братові». Таку ж ілюзію присутності створює введення в мовлення наратора слів Ферика, храмського старости, який запрошує гостей до столу, яке звернене (через мовлення наратора) й до читачів, немовби вони присутні на святі. У такому наративі оповідач набуває ролі провідника, який веде читача за руку через розповідану історію. Цікаво, що в оповіданні «Штефан Славич» наратор називає себе Юрієм Федьковичем. Цей наративний прийом має таку ж природу, як вище згадані засоби, до яких вдається наратор у «Любі-згубі», коли обіграє подвійність темпоральності історії й нарації, тобто здійснюється перехід з одного наративного рівня на інший, металепис, який, по суті, є порушенням наративного коду. Застосовуючи цей наративний прийом, Ю. Федькович мав намір позбутися маски художньої вигадки, створити ілюзію правдивості зображуваної історії. Поєднання загальних принципів наративних конструкцій суперечливих планів лежить в основі орнаментального сказу, над розвитком його у парадигмі своєї прози працював письменник. Свідченням є відповідна побудова комунікативної ситуації, яка має здатність надавати перевагу якомусь з факторів комунікації. Звідси схильність до утвердження фатичної функції, що виявляється в настанові на підтримання контакту, зв'язку між наратором й адресатом, наратором. Металепис у цьому випадку стає засобом усунення протиріч між двома наративними інстанціями – прихованим автором і оповідачем. Бажаним

ідеалом виступає тотожність цих двох наративних інстанцій. Наратор у цій парадигмі виступає медіумом-посередником, без якого не можна обійтися, але втручання якого в спілкування між прихованим автором та його аудиторією прозаїк намагався нівелювати, щоб не завадити точно виразити свій моральний ідеал. Подібна викладова форма зумовлює відкрите відтворення емоційної, інтелектуальної, етичної точок зору оповідача, формування причетності до історії, співучасть у подіях, а звідси й дає право на розгортання в такій ліро-епічній оповіді повчального дискурсу.

Ткачук Микола Наратор-медіум у прозових творах Юрія Федьковича / Микола Ткачук // Наративні виміри літератури. Матеріали міжнародної конференції з наратології. Тернопіль, Україна, 23-24 жовтня 2003 р. / Упорядник І. В. Пануша // Studia methodologica. – Вип. 16. – Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005 – С. 148-155.

Новик О. П. Традиційність розкриття мотиву смерті у творах Юрія Федьковича

Творчість Юрія Федьковича є досить своєрідною, оскільки синтезує риси кількох напрямів української літератури, проте можемо говорити, що здебільшого тематика текстів є традиційною, і такою, що вписує постать Федьковича в історію і вітчизняної, і європейських літератур. Біографію та творчість автора розглядали О. Маковей «Життєпис Осипа Юрія Гординського-Федьковича»; І. Франко «Молодий вік Осипа Федьковича»; М. П. Бондар «Юрій Федькович»; П. Загайко «Вивчення творчості Ю. Федьковича»; М. Шалата «Юрій Федькович. Життєвий і творчий шлях» та інші вчені. Проблеми жанрово-стильової приналежності прози митця висвітлювалися у працях М. М. Пазяка «Юрій Федькович і народна творчість»; Лесі Українки «Малорусские писатели на Буковине»; Г. Є. Гуця «Юрій Федькович і західноєвропейська література»; Є. К. Нахліка «Амбівалентне трактування пристрасті: новелістика Ю. Федьковича»; О. Добржанського «Юрій Федькович і початки українського національного відродження на Буковині». Попри

існування такого масиву праць можемо стверджувати, що потребують окремого поглибленого прочитання тематика і окремі мотиви творів Юрія Федьковича у контексті традицій української літератури. Стильовий синкретизм, характерний для літератури початку ХІХ століття, притаманний і творам Юрія Федьковича. Важко розмежувати сентименталізм і романтизм у прозі письменника, настільки тісно в текстах переплітаються різні стильові домінанти, як і риси різних літературних та фольклорних традицій. Важливим для розуміння творів письменника, видається зауваження Івана Франка у роботі «Карпаторуська література ХVІІ-ХVІІІ віків», де пишучи про дослідження старої літератури і наслідування її традицій, вчений пише: «Обхідною дорогою, через польський романтизм і чеський панславізм, дійшли деякі талановиті русини до нового зближення з рідним народом, поклали в 30-х роках основи народної літератури. Карпатська територія дала тому новому рухові талановитого співробітника в особі Вагилевича, потім інших у Миколі Устиновичу, Антоні Могильницькім, Йосафаті Кобринськім, а в другій половині ХІХ в. видала Юрія Федьковича, поета і новеліста, першого з карпаторусів, у котрого писаннях такий європеєць, як Тургенєв, міг добачити справжнє «джерело живої води». Звернення Юрія Федьковича до теми смерті, до мотивів гріха та покари не було винятковим явищем у літературі ХІХ сторіччя. Зацікавленість цими традиційними мотивами в літературі та мистецтві наростає хвилеподібно, обумовлюючись історичними подіями, які відбуваються в ту, чи іншу епоху.

Так, Середньовіччя спричинило появу багатьох творів, у яких лунають есхатологічні мотиви. Епоха Бароко багато в чому була спадкоємицею попередньої доби, виростала з неї, вбираючи й органічно вплітаючи в канву своїх творів різні елементи Середньовіччя, серед яких, зокрема, захоплення зображенням картин кари Божої, мук грішників та іншого.

Д. Чижевський називав серед елементів барокової поетики, які цілком виходять «поза межі краси», а іноді не можуть бути поєднані з нею за своєю суттю, – «закоханія бароко в зображенні страхіть, жорстокості, трупів, смерті тощо». Безумовно, що поява таких мотивів була зумовлена історичними подіями: «Сам час підготував наочний матеріал для таких зображень, бо саме

сімнадцятий вік належав до епох, що вкрили Європу руїнами та трупом. І Україна належала до тих країн, що в них спустошення були найбільші.».

Змалювання жахливих картин чуми, катаклізмів і, зрештою, пекла та кінця світу використовуються письменниками, як правило, в традиційному ключі й мають морально-повчальну мету. Для порівняння звернімося до прикладу, наведеного Д. Чижевським, коли той писав про «окремиї літературний гатунок» доби Бароко – «О чотирьох послідніх річах чоловіка» (зображення смерті, Страшного Суду, пекла та раю): «Смотри, чоловіче, і ужахайся // кожної години смерти сподівайся // Ходить бо тайно, наглядає, // і діл твоїх розсмотряє, // как би ти жив». Тут знову ж таки мовиться про страх смерті, який повинен переслідувати грішників і навертати їх на праведне життя. Богдана Криса, визначаючи як одну з основних рис барокового тексту його прив'язаність до певних мотивів і сюжетів, говорить, що бароко зробило проблемою поетики екзистенційну проблему життя і смерті. Із цієї проблеми випливає ціла низка тем, спільних для різних видів мистецтва бароко – малярства, театру, музики, літератури, – зокрема, теми *Vanitas* і *Memento mori*.

Такі картини були прикметними для української барокової проповіді. Скажімо, Антоній Радивилівський, стверджуючи думку про нікчемність земного життя, яке не може дати належного прихистку для праведної душі, казав таке: «Слухачу Православный, если для души своей хочете добыти вспанялого й пространнаго мешканя, не шукайте его на сем світі, бо то барзо малая клітка для Великого пташка: для того мовлю шляхетного створеня души нашой, кровію Христовою откупленой подлый и нікчемный сут мешканя на землі...». Марність світу земного ставить людину перед проблемою вибору і постійно підштовхує до пошуків сенсу власного існування. Л. А. Софронова у своїй книзі «Культура крізь призму поетики» наголошує на тому, що романтики були впевнені в тому, що не Бог і не природа, а лише людина, «що творить завдяки своїй безсмертній індивідуальності, наперекір природі, в ім'я Бога та проти нього», визначає картину світобудови. Опозиції Бог/ людина, людина/ природа обов'язково брали участь в створенні образу людини, її безсмертної індивідуальності, яку шукали у всьому. Дослідниця зазначає, що

людина у романтичній літературі набула багатьох суперечливих рис, котрі ще не були конкретизовані настільки, щоб вона втратила свою умовність. Романтизм відкрив для себе внутрішній світ людини. Сконцентрувавшись на людині, романтики зовсім не прагнули до її цілісності. Зробивши її центром Всесвіту, вони зберегли її роздвоєність. Тепер не лише дух був протиставлений плоті. Дух сам стає роздвоєним. Він вів вічну боротьбу з самим собою. Одна його частина знищує себе отрутою смертельного кохання, інша – прагненням до небесної благодаті. Людина не може зробити остаточного вибору.

Юрій Федькович перейняв багато ідей філософії німецьких романтиків. Стосовно впливів німецького романтизму на український, Паласюк М. І. зауважував: «Характерною рисою українського романтизму можна вважати сентименталізм та індивідуалізм як одну з підвалин німецького романтизму. Увага до внутрішнього життя героя в українському романтизмі вилилася в оспівування сільського побуту, образів селян, картин рідної природи, патетичну любов до своєї землі, виділення високих моральних рис українського народу, підкреслення його богообраності – місіанства, виняткової душевності (М. Костомаров, Т. Шевченко, П. Куліш, М. Гоголь). Переосмислення сентименталізму проявилось в утвердженні переваги вільного життя, поетизації почуттів, переживань особистості, посиленому інтересі до всього національного».

Романтичний герой постійно робить не один вибір, а безліч, тому його образ незавершений і тяжіє до безкінечності. Герой стоїть перед лицем Всесвіту, залучений до життя всього існуючого і сам «відповідально починає ціннісно-смысловий ряд свого життя». Здійснити виважений вибір такий герой не може, оскільки на заваді цьому постає його роздвоєність, боротьба духу.

Романтик знав, що «лише за допомогою кохання та через усвідомлення кохання людина стає людиною». Тема кохання у творах Юрія Федьковича майже завжди пов'язана з темою смерті. Романтики поетизували кохання та боготворили його настільки, що не раз ставили на місце релігії – у зітканнях коханої герой чув голос Бога. Кохання відривало людину від землі та вело її вгору, тому що у очах коханої можна побачити небо, віднайти Бога, пізнати світ. У більшості оповідань Юрія Федьковича кохання-

пристрасть призводить до того, що герої здійснюють незвичайні вчинки – вбивство й самогубство. Трагування любовного почуття наскрізь пройняте романтичною парадоксальністю. Прагнення героїв нерідко сповнені внутрішньої суперечливості, що призводить до кривавої драми чи самогубства, в окремих випадках здатні наводити на думку, що герой шукає радше не взаємності почуття чи щасливого шлюбу, а загибелі через кохання. У «повісточці» «Серце не навчити» друзі вирішили на пістолях з'ясувати, кому дістанеться Олена. Іван переміг: «...з Василевого плеча почуріла кров по тоненькій сорочці, що сестричка усіма шовками та загірськими ліліточками вишивала», і одружився з дівчиною, але не було щастя, бо вона не його кохала, а Василя. Друга зустріч друзів призвела до трагедії: схопилися за ножі, Олена хотіла допомогти Василеві, але поцілила Василя. Поховав його Іван, а Олені зрубав топором голову. Сам знайшов смерть у Черемоші: «Аж тут пістоля. – грим! Кров бризнула у три косиці, Василь повалився до землі»; «Третьої днини витягли його [Івана] рибарі аж коло Тюлева з Черемошу». До трагічної загибелі героя призводить зрада дівчини, її одруження із іншим (оповідання «Безталанне кохання»): «Що сей світ, що його віра, що його любов, що його доля? Світ – дністрова хвиля, віра – отой шум, що на камені сперся, любов... Не доказав... Другої днини нашли тільки кресаню на березі да сопілку».

Романтичні герої оповідань Юрія Федьковича зустрічають свою смерть на лоні прекрасної буковинської природи. Описуючи смерть героя в оповіданні «Безталанне кохання», автор показує це на фоні романтичного пейзажу: «Пливе Дністер тихий, як той руський народ, широкий, як його думка, глибокий, як його рани. По тім боці Галичина, по сім – Буковина. Вечір був тихий. В Хрещатицькім монастирі дзвонили на вечерню, місяць сходить поволі. Зійшов, засвітив, засіяв, цілу Буковину золотом поволік. Соловейко співав у лузі. А в лузі стоїть зелений явір, обняв молоду калину, пригорнув до себе. Стара верба нахилилась над ними, знай та ненька рідна над своїми діточками. Дівина здоймила золоті та пахучі свої кити д горі; коло неї постелився зелений барвінок, пригорнувсь-притулився, задумався. Пишна черемшина вимахує білими своїми вітами, знай та багацька донька писаними рукавами, а кучерявий дуб стоїть да сміється,

мабуть, до тої фіялочки, що йому на корені зацвіла. Високими да широкими дністровими берегами постелились шовкові трави молоденькі, а по них ходить парубок хороший-прехороший, ходить да в сопілку грас. Се був Годір. Грав він довго – раз весело, що аж серце тріскало, а відтак знов сумно, тужливо. На березі стояв білий камінь; він сів собі на тім камені, поклав кресак да сопілку біля себе на мураву, склонив голову на руки.». Подібний колорит і в оповіданні «Серце не навчити», де зображено романтичну загибель друзів: «Ніч ясна була та тиха, місяць сіяв серед неба, зорі плакали, а Йван копав у чагорі гріб, стояв над ним та й думав. Далі нарубав самим тим топірцем, що своїй жінці голову стяв, зеленого віття смерекового, вистелив яму, розкрив Василя, зложив легесенько до гробу, поплакав над ним, а відтак поклав те пістоля, що його застрілило, а друге, що з його раз в лісі на міру стріляв, товаришеві на груди та й промовив: «Маєш, – каже, – братчику, пам'ятку навіки! Я не забарюся!» Накрив його знов зеленим віттям, засипав яму та й пішов. Третьої днини витягли його рибарі аж коло Тюдева з Черемшу.».

Смерть, що настає героїв творів Юрія Федьковича, все ж постає не фатумом, а тим, що є Божою волею і власним вибором людини водночас. У творі «Люба-згуба» подаються такі міркування: «Господь наш Ісус Христос сам так робив, так і ви, діточки: веселіться, доки ще весело! Господь Бог недурно дав і весну, і молодість, і утіху, і скрипки, і пістолета нарешті: все то Бог дав людям, не хто. – Правда, панотче, що Бог, – утяв Василь, а сам так і повеселів. – Він дав чоловікові для його заходу і веселість, і скрипку, і пістоля, лиш аби знав він, коли чим орудувати». Часто використовується мотив “смерть є сон», наприклад: «Лиш братік мій Онуфрашко, сизий мій, не обізветься між нами, не подивиться очима тими тихими та любими, не промовить речами своїми добірними: як спить, так спить собі на цвинтарі поуз батечка свого та нььки», причому такий образ смерті використано до праведника, що спокійно помирає. Мотив смерті виокремлює в текстах Юрія Федьковича і образ могили, що був поширений у поезиці українського романтизму. О. Камінчук слушно зауважила, що активізацію цього образу в ліриці Пантелеймона Куліша та Юрія Федьковича зумовили увага

до історичної проблематики і вплив поезії Тараса Шевченка. Проте можемо додати, що такі романтичні образи як могила, сльози, доля, серце, сирота, – є традиційними як для української усної народної творчості, так і для європейської літератури барокової доби.

У роздумах про долю оповідач розрізняє поняття «серце» і «душа»: «Най мені що хто скаже, що душа не віщує своє горе! Та що з того, що душа віщує, коли серце годі навчити. <...> Але що, – чоловік не годен своїй долі так утечи, як земля від сонця не годна відступитися. Та вже най би зрештою і так було, лиш коли б тота доля май по правді робила, а то дасть одному забагато, а другому таки нічого, Бог би її побив!». Неминучість долі змальовано і в поемі «Дезертир»: « А від долі ні за море, // Ні у синє море // Не утечеш, не вкриєшся – // Уведе здогонить...». Про милість божу до грішників свідчать слова священника, що ними він намагається розрадити матір самогубці Василя, якого поховали за цвинтарем (оповідання «Люба-згуба»): «Най ваш син, – кажуть панотець, уже на сім світі покуту приймає: може, Господь його за тото на тім світі просить. – А знай, що Господь милосердний простив; бо така вже вам красна та ясна днинка була, як їх ховали! Тото лиш люде лихі, а Господь милосердний добрий: він нам усім батько, погрозиться, а відтак і обернеться, і вже добрий». Мотив воскресіння з мертвих вживається й у метафоричному переосмисленні, – віра у воскресіння України переплітається з козакою долею: «Як отаман з гробу встане, // На козаків свисне; // Як бунчуки залеліють, // А булави блиснуть, // Як поганці в однім ранці // В болоті утонуть, // а у Львові на церкві // По ляхах задзвонять; // А церкви-сь одцурають // Антихриста з Риму, // Та помолясь Господові // До Єрусалиму // Гарнесенько, вірнесенько // Про долю козачу, // Про руський край, про руський мир.».

Низка текстів Юрія Федьковича, що тільки нещодавно потрапили до читачів, теж містить мотиви смерті, швидкоплинності й марності дочасного людського життя, переплетені з зображенням несправедливості людських стосунків у суспільстві. Принагідно можемо згадати Григорія Сковороду з його твором «Всякому городу нрав і права»: «Смерте страшна, замашная косо! // Ты не щадиш и царських волосов, // Ты не

глядиш, гдѢ мужик, а гдѢ царь, – // Все жереш так, как солому пожар». Зокрема, читаємо таке у Федьковича: «Як Господь знає – так я знаю, // Що довго жити я не му, // Да те байба! Я не питаю, // Я світ у яму не возьму! // Але що після мене буде? // Як після мене будуть жить // Та гризтися сердешні люди? // О чим і я, й я став журить!.. // Як били, так і будуть бити: // Хто битий, того будуть бити: // Хто б'є, тому ся поклонять!.. // Чого та смерти ся боять?».

Ще більш красномовними є рядки: «Я не журюся, що загину, // І цар, і старець у торбах, // В одну ся замішають глину, // В однакий ся розсип'ють прах. // Да і нехай! Шо буде, буде, // Але коли ті бідні люде // До свої мети ся допнут?.. // Не час – они мня в гріб ведут!..». Автор приміток говорить про виразну індивідуальну трагічну психологію автора, без якої, за М. Сріблянським, «нема дійсного романтичного настрою». Хотілося б все ж зауважити, що трагічне світовідчуття було притаманне й авторам інших епох, а не тільки письменникам-романтикам. Кирило Транквіліон-Ставровецький, говорячи «О злости мира сего и яко гріси его умножаша паче Содоми», уподібнює світ бурхливому морю: «От глубини его смоци и китове на пожрєніє душі готови, еретици з бокув, разбойници, дімони, засіли пути правошєственнии, до живота вічного не допускають. В том моря жєгловання безвістное, час смертний в глубину адову: корабль – состарілий гріх, стирник – дімон, зверху мрак – невідомость бона, мольнія убивательная и гром – вирок – декрет он страшливий правосудного бога».

Сюжети окремих балад Юрія Федьковича побудовано на метаморфозах («Шипітські берези», «У широкім полі стояла тополя»), тож героїні не помирають, а перетворюються на дерева, що стають одушевленими істотами. В поетичних творах письменника часто подибуємо мотив швидкоплинності й марності людського життя. Наприклад: «Що в цьому світі не міняєсь, // І зле і добре – в цвіті мак». З потойбічним світом пов'язана й поема «Мервець», де йдеться і про посмертне буття, і здійснюється естетизація смерті, вочевидь пов'язана зі християнською традицією бачення смерті як переходу в інший світ. У творах Юрія Федьковича є досить багато традиційних мотивів та образів, пов'язаних із темою смерті, проте здебільшого

автор використав їх у романтичному переосмисленні. Можемо, зокрема, виділити барокові мотиви гріха та покари, марності дочасного людського життя, образи душі, сну, серця, вічності, ночі, житейського моря, бурі тощо. Синтез народнопоетичної та літературної традицій надає індивідуальній творчій манері автора екзотичного колориту. Творчість митця, як і тексти інших письменників-романтиків містять великий масив традиційних мотивів, сюжетів і образів, які ще необхідно виокремити, і дослідити особливості їх функціонування задля поглибленого порівняльного прочитання творів українського письменства різних епох.

Новик О. П. Традиційність розкриття мотиву смерті у творах Юрія Федьковича / О. П. Новик // Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвуз. зб. наук. ст. / [відп. ред. В. А. Зарва]. – Бердянськ : БДПУ, 2009. – Вип. XXII : Лінгвістика і літературознавство. – С. 347–355.

Література

- Берегич В. Потенціал Федьковича / В. Берегич // Українська мова та література. – 2007. – № 13–14. – С. 10–11.
- Вертій О. Відображення народних епічних поглядів у художній прозі Юрія Федьковича / О.Вертій // Народна творчість та етнографія. – 1984. – № 4. – С. 23 – 29.
- Гуць Г. Юрій Федькович і західноєвропейська література / Г. Є. Гуць // Українська мова й література в школі. – 1986. – № 7. – С. 76–78.
- Івашків В. Романтичні драми Юрія Федьковича / В. Івашків // Рад. літературознавство. – 1987. – № 1. – С. 60 – 67.
- Ковалець Лідія Юрій Федькович як інтерпретатор світової поетичної драматургії: грані важливого і непізаного / Лідія Ковалець // Дивослово. – 2010. – № 4. – С. 60 – 64.
- Маковей О. Життєпис Осипа Юрія Гординського-Федьковича / О. С. Маковей; за ред. Б. І. Мельничука та ін. – Чернівці : Золоті литаври, 2005. – 432 с.
- Мафтин Н. Страждаючи від кохання, утверджуючи життя...: еросно-танатосна парадигма новелістики Юрія Федьковича / Н. Мафтин // Українська мова й література в

середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2006. – № 45. – С. 169–175.

- Ткачук М. Наративна своєрідність прозових творів Юрія Федьковича / М. Ткачук // Українська мова і література в школі. – 2006. – № 8. – С. 59–63.

- Шалата М. Юрій Федькович. Життєвий і творчий шлях / М. Й. Шалата. – К. : Дніпро, 1984. – 239 с.

- Юрій Федькович. Матеріали до вивчення // Укр. мова та літ. – 2000. – № 21.

Практичне заняття № 10

Творчість Степана Руданського.

Мета: ознайомити студентів з жанрово-стильовою особливістю творчості Степана Руданського, проаналізувати особливості сюжету, образної системи балад, історичних поем, формувати вміння оперувати літературознавчою термінологією при інтерпретації текстів.

План.

1. Страдницьке життя поета.
2. Балади і драми : оригінальність , вплив творів Шевченка.
3. Новаторський характер співомовок.
4. Інтимна лірика , романси.
5. Історія України в ліриці й поемах.

Завдання

1. У чому полягає новаторство Степана Руданського в трактуванні народної пісні «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» в баладі «Розмай»?

2. Якими постають українські гетьмани в історичних поемах Степана Руданського? Дайте цитатну характеристику.

3. Яку роль відіграли співомовки С. Руданського в українському літературному процесі?

4. Напишіть і запам'ятайте визначення літературознавчих понять

Співомовка_____

Коломийка _____

Романс _____

Дума _____

Матеріали до заняття

Вишняк М. Я. Історичні поеми С. Руданського: жанрово-композиційна своєрідність і художня інтерпретація гетьманщини та її героїв

Цілком імовірно, що на задум С. Руданського написати твори про гетьманщину вплинули історичні твори Т. Шевченка. Взагалі ж історичною тематикою письменник цікавився ще на початку свого творчого шляху. Означилась вона вже в його ранніх поезіях, теж написаних у Петербурзі 1857 р. – «Пісня (Гей браття-козаки, сідлайте коні)», «Над могилою», «До України». Подальше ж осмислення поетом історичних подій спонукало його до більш широкого художнього відображення, і тому його звернення до жанру історичних поем є цілком закономірним. Більшість із цих творів є ліро-епічними поемами з відчутним романтичним забарвленням. За жанровими різновидами всі

історичні поеми С. Руданського можна віднести до поем-персоналій, сюжетну канву яких складають події певного історичного періоду країни з головним героєм, чие ім'я відбито в самій назві твору. Його життєві перипетії, державна, суспільно-політична чи громадська діяльність, а то й особисте життя змальовуються на фоні подій, активним учасником яких він виступає.

Чотири з названих історичних поем С. Руданського присвячені гетьманам України – І. Мазепі, І. Скоропадському, П. Полуботку й Д. Апостолу. Дві інші – «Вельямін» та «Мініх» – намісникам Петра I, які здійснювали царську політику в Україні. Усі ці твори написані за досить нетривалий час (датовуються періодом 6 березня–13 червня 1860 р.) і засвідчують добру обізнаність автора з історією України гетьманської доби. Доказом цього слугує чимало використаних у цих творах достовірних фактів, що їх своєрідно інтерпретував письменник. Окрім того, С. Руданський, пишучи свої поеми, спирався і на відображення гетьманських часів та їхніх героїв у народній творчості – в українських народних піснях, думах, легендах і переказах. Усе це дало змогу поетові створити своєрідні художньо-життєві образи героїв поем, близьких з одного боку до історичної достовірності, а з іншого – позначених поглядом на ці події українського народу.

Перша з історичних поем С. Руданського, «Мазепа, гетьман український», яку можна сприймати як головну у всьому циклі, найбільше відбиває позицію автора щодо українського питання. Він постає в ній як державник, патріот, що вболіває за втрачену Україною незалежність. Порівняно з іншими творами всього циклу вона найбільш містка і має чітку композиційну структуру: складається з трьох розділів. Перший із них – своєрідна інтродукція, де в художньо-описовій формі відтворено реальні картини сучасності Мазепи, коли в Європі починається військове протистояння між царською Росією, шляхетською Польщею та королівською Швецією за сфери впливу та переділ кордонів. На фоні цих подій постає образ І. Мазепи, найбільша мрія якого – це позбутися колоніальної залежності України та здобути волю: «Тепер би нам відплатити // За нашу недолю.// Тепер би нам підійнятись // З неволі на волю». А опісля – збудувати сильну і

незалежну державу: «І від Дінця до Орелі // По самі Карпати // Могучее та сильнеє // Царство збудувати».

На досягнення цієї мети він і спрямовує всі свої думки і дії. І врешті гетьман пристає на пропозицію шведського короля Карла XII діяти разом проти Москви, щоб повернути Україні втрачену суверенність, яка була зумовлена Переяславською радою та березневими статтями, у яких ішлося про досить широку автономію України в складі Російської імперії. Гетьман розуміє, що повернути втрачені права можна лише в боротьбі за них. І тому, звертаючись до козацького війська, закликає до боротьби: «Ми тепер повинні за волю устати...». Його державницький розум виявляється і в тому, що він думає не лише про свободу сучасників, а й наступних поколінь:

І коли ми позабудем
Свої жалі, муки,
Нас довіку не забудуть
Наші діти, внуки;

А коли ми не захочем

За дітей подбати,
То будемо як останні
Довіку прокляті!

Це слова справді державного мужа, який власну долю не відділяє від долі всієї України: «Подумаймо ми за себе та за Україну!». І, як цілком слушно зазначає П. Киричок, «уже в самій назві своєї поеми «Мазепа, гетьман український» С. Руданський підкреслює величність і незвичайність цієї державної постаті».

Розвиваючи сюжетні лінії поеми, письменник іде за хронологією історичних подій, що відбувалися в Україні за часів 21-річного гетьманування І. Мазепи. Письменник показує його життєвий шлях і державну діяльність від часів протистоянь між Москвою, Польщею та Швецією до останніх днів на чужині після поразки в Полтавській битві 1708 р.

У першому розділі роздуми гетьмана завершуються рішенням відстоювати волю й незалежність гетьманської держави. У другому – події сягають більшої напруги, коли гетьман уже обрав шлях, уклавши союз із шведським королем. Метою цього союзу було звільнення від московської опіки і здобуття справжньої незалежності України. Оповідь про ці події

переплітається зі сценами особистого життя І. Мазепи – його любовними стосунками з донькою генерального судді Мотрею Кочубеївною, портрет якої виписаний у душі народнопісенної тропіки:

Поглядає як голубка,
Ходить як лебідка,
А бігає та літає,
Як та перепілка...

У третьому розділі події досягають кульмінаційного моменту – програна Полтавська битва і втрата гетьманських надій гетьмана на здійснення планів. Розв'язкою сюжетних ліній є передача гетьманом булави з бунчуком П. Орлику, що символізує, незважаючи на поразку, оптимістичну надію – попри поразку Україна не скорилася й боротьба за незалежність триватиме. Це лейтмотив останнього розділу і всієї поеми.

Наступна за часом написання історична поема С. Руданського «Іван Скоропада» створена за два дні – 6-7 червня. І якщо в попередньому творі «Мазепа, гетьман український» уже сама її назва, містить позитивне начало, акцентує увагу на постаті І. Мазепи як державника, то змінюючи справжнє прізвище нового гетьмана І. Скоропадського на Скоропада (так його називали і в народі – М. В.), автор підкреслює власне й народне ставлення до нього. Бо хоча і гетьманував П. Скоропадський близько 14 років, здебільшого його діяльність не мала позитивних наслідків для України. Обраний на цю посаду за погодженням із Петром I, він виявився слабодухим і нерішучим. І хоча за його гетьманування цар підтвердив умови договору 1654 р., однак усе лишилося, як і було. Умови договору не виконувались. А до гетьмана було приставлено царського намісника з двома полками, щоб вони слідкували за ним.

І. Скоропадський, на відміну від рішучих дій свого попередника, виявився нездатним боротися за повернення Україні втрачених прав і суверенності. Саме його нерішучість і призвела до поступової втрати гетьманської влади: в Україні за його гетьманства насправді «уже гетьманує московська рада», «цар гетьмана права відіймає, тільки бунчук та булаву йому залишає». Тож гетьман ніби й володіє символом влади, але самої влади не

має. У країні панують царські намісники і його політики, один із них – Вельямін. А взяті гетьманом на допомогу Міняйло й Шафіра, яких він задобрив земельними ділянками та містечками, дбають лише про свої статки. Родючі українські землі роздаються російським вельможам та іноземцям. Гетьман же отримує накази про відправлення козаків десятками тисяч, то на будівництво нової російської столиці, то Ладозького каналу, то у військові походи, де вони масово гинуть за чужі інтереси.

Усе це відображено в поемі, яка має своєрідну композицію. Сюжет розвивається то через окремі оповіді про події в Україні, то через діалогічні вкраплення між нинішнім гетьманом І. Скоропадським і майбутнім – П. Полуботком. Саме через ці оповіді та діалоги, а також монологи персонажів вимальовується зрима картина підневільної козацької України, коли царська влада при бездіяльності призначеного нею, хоч і формально обраного гетьмана нещадно принижуює і гнобить козацтво, український народ і його країну. Не відчувуючи жодного опору, царська влада все більше обмежує права людей, насаджує свої порядки, диктує свої правила співжиття, бо, на її розсуд, без Росії Україна не може існувати: «Москва каже, що її Вкраїні – без Москви не жити».

І якщо перша поема підкреслює прагнення І. Мазепи досягти поставлених цілей – повернути Україні зумовлені Переяславською угодою права, а гетьман постає патріотом своєї землі, то І. Скоропадський змальований в осудному плані. С. Руданський вдається до характеристики І. Скоропадського, послуговуючись елементами негативного образотворення через використання засобів гумору та сатири, знижувальних інтонацій, відповідної лексики, різноманітної тропіки, як-от: епітетів, порівнянь негативного плану («сидить сова на камені, лупас очима», «гетьмана дурного», «огида» тощо). Образ гетьмана в поемі наближений до оцінки його діяльності, точніше бездіяльності, у народній творчості, усних переказах, піснях і думках про Козаччину та Гетьманщину, осудах самого козацтва, побудованих у традиціях народних прокльонів:

Бодай же ти, Скоропадо,
Ще маленьким згинув,
Що ти своїх українців
Серед поля кинув!

Бодай же ти, Скоропадо,
Не діждався смерті,
Коли пустив кілька тисяч
Із голоду мерти!

І цілком органічно з усією оповіддю пов'язана фінальна частина поеми, коли гетьман вбачає причини трагедії України й у власній бездіяльності. До нього приходить нарешті запізніле каяття, так само виписане в народнопісенній манері:

Тепер годі, все пропало
Усе через мене!
Прости мене, Україно,
Прости, моя нене!

Бо й справді: за І. Скоропадського внаслідок його недолугої політики в Україні було втрачено решту гетьманської державності.

Наступна поема «Павло Полуботок» була написана С. Руданським за один день – 8 червня і присвячена наказному гетьману, обраному після І. Скоропадського. Твір має чітку композицію, включає зачин, розвиток подій, кульмінацію, розв'язку. Поема продовжує хронологію подій, викладених у попередніх творах. Як і в «Івані Скоропаді» сюжетні колізії поеми окреслюють подальші руйнівні події в Україні, зумовлені політикою Петра I та виконанням його імперських рішень, які призводили до ще більшої втрати країною суверенних прав. Створивши в Україні Малоросійську колегію, царська влада прагнула скасувати гетьманське самоврядування. У творі є своєрідний зачин, що побудований у формі звернення за зразками народнопісенної поезії і пройнятий глибокою авторською симпатією до гетьмана:

Полуботку, Полуботку,
голубе, соколе!
А як же ти підіймешся
За козацьку волю?
Полуботку, Полуботку!
Рідная дитина!

Подальший розвиток подій набуває емоційної напруги, яка посилюється риторичними запитаннями, окликами та ствердженнями. На відміну від свого попередника,

І. Скоропадського, гетьман діє наполегливо й рішуче, вступає в гострі суперечки з самим царем, звинувачуючи його в порушенні ухвалених Переяславських угод. Відстоюючи права гетьманської держави, П. Полуботок виявляє непримиренність і до Малоросійської колегії, що обмежувала суверенні права гетьмана, і до голови цієї колегії Вельяміна. Розкриваючи це протистояння, С. Руданський, як і на початку твору, послуговується народнопісенними традиціями та народнопоетичною символікою й образністю:

Та не ворон же то чорний
Із соколом б'ється:
То Вельямін з Полуботком
За права дереться...

І рішуча наполегливість гетьмана в цьому протистоянні зробила свою справу. Російський сенат прийняв постанову, щоб колегія ухвалювала рішення, погоджуючи їх із гетьманською владою. Зайнявся гетьман і реформою судочинства, домагаючись того, «щоб козаки самі по собі розправу чинили». Гетьман звертається до Петра I з листами, у яких «просить за Україну». Однак ні ці листи, ні неодноразові розмови з російським царем нічого не змінили. П. Полуботок звинуватив Вельяміна в недотриманні слова, закидаючи звинувачення в подальших утисках козацтва:

Чого ж тепер на Україні
Воєводи стали,
Чого права козацькії
Й вольності пропали?!

Кульмінаційним моментом твору стає епізод, коли, не побачивши ніяких рухів назустріч із боку царського уряду щодо відновлення міждержавних домовленостей, П. Полуботок разом зі старшинами прибув до царя, щоб виголосити йому «останнє своє слово». І це слово сприймається як гнівне гетьманське звинувачення царизмові за його відступництво і одночасно як утвердження незламності народу («Україна – не дитина, вона волю має, а вільного не неволя, – правда пригортає») та власної самопожертви в ім'я держави, аби вона здобула свободу. Це слово гетьмана суголосне з мотивами вірша Т. Шевченка «Мені однаково».

Т. Шевченко:
Мені однаково, чи буду
Я жить в Україні, чи ні.
Чи хто згадає, чи забуде
Мене в снігу на чужині –
Однаковісінко мені.
Та не однаково мені,
Як Україну злії люде
Присплять, лукаві, і в огні
Її, окраденую, збудять...
Ох, не однаково мені...

С. Руданський:
Тепер кажи мені, царю,
Хоч залізо терти,
Хоч у тюрмі холодній
Із голоду мерти;
Усе їдно мені, царю,
Тільки б не видати,
Як та бідна Україна
Буде пропадати.

Фінал поеми трагічний. Петро I наказує ув'язнити гетьмана за непокору і протест, де його здолала недуга. Дізнавшись про це, цар надсилав до нього лікаря. Однак гетьман відмовився від лікування. «Нащо, – каже, – життя моє назад повертати, коли я не можу долі батьківщині дати». Та, незважаючи на таку трагічну розв'язку – загибель гетьмана, у ній утверджується думка про те, що свободу можна здобути лише в боротьбі, якій до останку присвятив себе П. Полуботок. Після розправи з П. Полуботком царська влада заборонила вибори нового гетьмана, і з 1724 р. в Україні протягом трьох років фактично правив ставленик Петра I Вельямін – очільник малоросійської колегії. Про його правління йдеться в поемі «Вельямін», яка хронологічно відтворює подальші події української історії про три роки злочинної діяльності цього царського емісара, спрямованої на все більше обмеження державного устрою в Україні, на ліквідацію залишків її автономії. Традиційно й ця поема написана в оповідній формі й починається із зачину, після якого вимальовується трагічна доля України та її народу за часів урядування Вельяміна. Як і в попередній поемі «Павло Полуботок», цей зачин побудований на заперечних протиставленнях-паралелізмах, часто вживаних в українській народнопісенній творчості:

То не туман, то не сірий
В'ється по долині:
То Вельямін без гетьмана
Рядить на Україні....

І далі бачиться наочна картина діяльності цього царського ставленика, як він «рядить-вадить, учить-мучить щодня і щоночі»

український народ, як «страшно дуже чогось стало по всій Україні». І знову постає аналогія з Шевченковим: «І не в однім отім селі, / а скрізь на славій Україні / людей у ярма запрягли / пани лукаві». Щоправда, у Т. Шевченка гнобителями постають кріпосники-поміщики, а в С. Руданського – царські чиновники, які визискують з українського народу. Один із них – Вельямін – збиткується з козацтва, відправляючи його десятками тисяч на різні каторжні роботи – «дванадцять тисяч війська (козацького – М. В.) шле на Коломану, десять тисяч з М. Маркевичем шле аж до Сулану». А щоб забезпечити себе й далі владарювати в Україні, Вельямін двадцять тисяч козаків звільняє зі служби, а замість них «москалів тридцять тисяч з Москви викликає». Так само замінює він і знаних українських полковників на російських військових. Діяльність Вельяміна схвалюється Петром I, а той, заохочений царем, ще більше збиткується над людьми, непомірно збільшивши податки. Та з приходом на престол Катерини I становище Вельяміна похитнулося. Цариця наказала не гнати козаків на важкі роботи, зменшити податки. Але це послаблення було нетривалим, бо «полегшало на два роки в Україні».

Після Катерини I царем став її син Петро, але він був ще недолітком, і тому правив такий же, як і Вельямін, пан Міняйло. За його правління знову «наступила тяжка година, застогнала, заридала ціла Україна». Та внаслідок інтриг і змов при царському палаці ці кати українського народу, Вельямін і Міняйло, були усунені від влади й заслані до Сибіру.

Цьому сприяв і відомий політик О. Меншиков, який несподівано став на захист гетьманського самоврядування.

Хоча весь твір сприймається як пісня-плач за знедолену Україну, однак попри її трагічний мотив, розв'язка твору має оптимістичне звучання. Після ліквідації Малоросійської колегії Україна здобула право знову обирати гетьмана. Таким новим гетьманом 1727 р. став миргородський полковник Д. Апостол. Йому й присвячена наступна поема С. Руданського, написана 10 червня. Щоправда, автор називав цей твір «Павло Апостол», відступивши від історичної правди, бо справжнє ім'я гетьмана – Данило. Хоча правління новообраного гетьмана й було недовгим, до січня 1734 р., однак він, відстоюючи дотримання Переяславських угод із боку російської влади, зумів повернути

деякі права. Однак і на час гетьманства Апостола припали тяжкі випробування. Царська влада й надалі відмовлялася від виконання цих угод, упроваджувала на Україні все нові й нові обмеження. За політикою гетьмана знову почав наглядати царський намісник, а військовими справами керував російський фельдмаршал Мініх. Цар же розпоряджався землями України, даруючи їх на власний розсуд. Не маючи змоги відродити політичний престиж гетьманства, Д. Апостол взявся за реформування соціального й економічного устрою України. І він досягнув у цьому успіхів. Як писав поет, «підняв на ноги гетьман слабу Україну». Автор змалював його в діях по розбудові України. Апостол продовжив реформу судоустрою, провів земельну ревізію, відстояв право знову обирати полковників і генеральну канцелярію, відновив юрисдикцію Києва, яким до нього правили російські губернатори. Він же домігся повернення запорожців, які після 1708 р. жили в Криму.

Дотримуючись історичних фактів, С. Руданський доповнив свою оповідь про Д. Апостола й художніми домислами, скажімо, неочікуваною прихильністю царевича до України й гетьманства. У поемі це пояснюється тим, що одна Україна стала на захист сина Петра I Олексія під час суду над ним: «Їдна тільки Україна / За нього обстала, / Їдна тільки Україна / Голос свій подала». За це молодий цар буцімто і повернув Україні старі права, дозволив знову обирати гетьмана і старшин: «За то тепер і гетьмана / Я вам позволяю, / За то тепер і права вам / Давні повертаю».

Та це тривало недовго. Сина Петра I рано не стало, а нова цариця Анна всі заборони відновила. Козацтво знову стає підневільним. Його, як і раніше, тисячами відправляють в імперських інтересах «в степи бусурманські», «відсилають насипати вали» від Дону до самого Дінця», женуть на війну з Польщею, а владу гетьмана знову обмежують (по суті ліквідують), надсилаючи з Москви свого намісника:

Лизогуба півгетьманом
Тільки обирають,
А другого півгетьмана
З Москви присилають....

Останньою за часом написання є історична поема С. Руданського «Мініх», створена 12–13 червня. Її герой теж є

історичною особою. Це генерал-фельдмаршал російської армії, який був запрошений на військову службу ще Петром I і зробив чимало для утвердження російської імперії. Події поеми, у якій Мініх постає головним героєм, відбуваються пізніше, у часи імператриці Анни, а після неї – за царювання Єлизавети.

Поряд із першою поемою «Мазепа, гетьман український» – це найбільший за обсягом твір, хоча в ньому й немає поділу на окремі розділи. Особливістю її композиції, як і інших поем цього циклу, є введення в оповідь засобів, притаманних власне драмі – діалогів і монологів. Вони виступають і одним з елементів сюжетотворення, драматизують конфлікт і надають оповіді більшої динамічності. Драматична напруга у творі досягається завдяки конфлікту між Мініхом та його супротивником Біроном, фаворитом цариці Анни, який деякий час був фактичним правителем імперії. Зачин поеми, як і іншої – «Вельямін», побудований на основі паралелізму, як уже підкреслювалось, близького до народнопоетичної творчості:

Ходить сокіл коло моря,
Крила розпускає;
Ходить Мініх коло двору
Та й думу гадає...

У наступному за цим зачином монолозі Мініх розкриває свої потаємні плани – добути «цілу Україну», стати її правителем. Заради досягнення цієї мети він хоче здобути собі славу й через неї заслужити приязнь цариці. Беручи участь у військових походах російської армії, здобуваючи перемоги, він і досягає цієї слави. До цих походів залучаються й багатотисячні козацькі загони. Ради імперських інтересів Мініх веде війни з Туреччиною, з буджаківськими та нагайськими татарами. Як головнокомандувач, він постає безжальним до тих десятків тисяч воїнів, яких використовує як гарматне м'ясо заради своїх інтересів, задля своєї слави. І, врешті, він досягає свого. Шляхом інтриг позбувається суперника Бірона та приводить до престолу Єлизавету. Але невдячна цариця засилає, як і Бірона, до Сибіру. Як і інші поеми С. Руданського, цей твір засвідчує добру його обізнаність із історією гетьманської України та царської Росії. Автор зумів створити яскраві образи, художньо інтерпретувачи

їх близькими до історичної реальності, водночас наділивши через художні засоби індивідуальними рисами.

Уся система образів в історичних поемах С. Руданського групується за їхнім ставленням до України і її народу. Одні з них – позитивні (усі гетьмани, окрім І. Скоропадського). Вони постають реальними, історично правдивими у своїх діях і в той же час романтизованими. Решта образів негативні: царські особи, їхні емісари, які здійснювали царську політику в Україні, – Вельямін, Мініх, Бірон і їхні прислужники, такі, як Міняйло та інші. Усі вони змальовані реалістично, з виразним авторським осудом. Через усі ці образи обох груп узагальнюються й міждержавні відносини між двома країнами – царською Росією та гетьманською Україною.

Будучи близькими до хронологічних зображень історичних подій часів гетьманщини в Україні, кожна з поем С. Руданського позначена і специфічними особливостями у відтворенні цих подій, сюжетних ліній, образів та їхньої художньої інтерпретації. Разом же вони створюють загальну картину нелегкого становища України часів гетьманства в її протистоянні з царською Росією за свої суверенні права. Наскрізний мотив усіх цих поем – це прагнення українського народу, втілене в діяльності гетьманів І. Мазепи, П. Полуботка та Д. Апостола, відстоювати умови Переяславських угод, підписаних гетьманською і царською владами, за якими Україна отримувала широкі права автономії і мала будувати свої відносини з Росією на паритетній основі.

Окрім шести розглянутих історичних поем, С. Руданському належить ще одна історична поема – «Костьо – князь Острозький», текст якої був виявлений 1958 р. В. Герасименком. Оскільки доля цього тексту невідома, і він не був опублікований, судити про поему можна лише зі слів критика В. Герасименка, який називає цю поему розгорнутим переспівом твору польського письменника Ю. Немцевича «Костянтин – князь Острозький». У його основі лежить життя й діяльність вінницького і брацлавського старости, гетьмана литовського К. Острозького. У творі йдеться про боротьбу князя з російським царем Іваном III та турецьким султаном. Однак відсутність тексту твору не дозволяє здійснити його аналіз.

Історичні поеми С. Руданського чітко визначають авторську позицію щодо зображених у них подій і героїв. Відчутна його не байдужість, а вболівання як патріота за долю України і її народу. Поет глибоко переживає за втрату гетьманського самоврядування, спричиненого порушеннями царською владою Переяславських угод. У поемах чітко простежуються авторські симпатії до гетьманів, які відстоювали суверенні права козацької держави, і водночас він осуджує порушення прав і свобод народу царською владою і її намісниками в Україні. Усе це простежується в ставленні С. Руданського до своїх героїв, носіїв добра чи зла, у засобах їх змалювання, використанні відповідного піднесено-романтичного стилю, коли йдеться про позитивні образи І. Мазепи, П. Полуботка чи Д. Апостола, і знижувально-викривального при зображенні царів і їхніх емісарів в Україні. І позитивні, і негативні образи поем найбільше розкриваються чи саморозвиваються в діалогах і монологах, наявних у кожній поемі.

Вишняк М. Я. Історичні поеми С. Руданського: жанрово-композиційна своєрідність і художня інтерпретація гетьманщини та її героїв / М. Я. Вишняк // Вісник Запорізького національного університету. – 2015. – № 1. – С. 43-53.

Література.

- Киричок П. Романтичний образ гетьмана-патріота : Про поему С. Руданського «Мазепа, гетьман український» / П. Киричок // Слово і час. – 1993. – № 8. – С. 36 – 40.

- Киричок П. Поетична хроніка гетьманщини (Сучасне прочитання поем С. Руданського) / П. Киричок // Укр. мова і літ. в сер. шк., гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2001. – № 6.

- Мовчун А. Степан Руданський / А. Мовчун // Укр. мова і літ. – 2002. – № 23–24. – С. 22 – 25.

- Погребенник В. Степан Руданський / В. Погребенник // Укр. мова і літ. – 1998. – № 21 – 24. – С. 29 – 30.

- Погребенник В. Дороги Степана Руданського (1834–1873) / В. Погребенник // Українська мова та література. – 2006. – № 37. – С. 3 – 14.

- Приходько І. Степан Руданський – поет національного болю / І. Приходько // Дивослово. – 1999. – № 4. – С. 54–57.

- Сиваченко М. Є. Студії над гуморесками Степана Руданського (порівняльно-культурологічний аспект). / М. Є. Сиваченко. – К. : Наукова думка, 1995. – 448 с.

- Слапчук В. Національна ментальність у співомовках Степана Руданського / В. Слапчук // Дивослово. – 1994. – № 9. – С. 59 – 60.

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

ЗМІСТ

Передмова	3
Список художніх текстів, обов'язкових для прочитання	4
Список літератури	5
Методичні рекомендації для самостійної роботи студентів	9
Практичне заняття № 1	12
Практичне заняття № 2	26
Практичне заняття № 3	66
Практичне заняття № 4	76
Практичне заняття № 5	88
Практичне заняття № 6	102
Практичне заняття № 7	112
Практичне заняття № 8	119
Практичне заняття № 9	132
Практичне заняття № 10	153

Навчально-методичне видання

Бойцун Ірина Євгеніївна

**Історія української літератури
(40-60-ті роки ХІХ століття)**

Методичні рекомендації до практичних занять

За редакцією автора
Бойцун І. Є.

169