

8. Тюпа В. И. Категория автора в аспекте исторической поэтики // Проблема автора в художественной литературе. – Устинов, 1985. 9. Шевченко Т. Г. Повести. – К.: Дніпро, 1983. – 456 с. 10. Шевченко Т. Г. Повісті. Твори в 3-х т. – К.: Держав. вид-во худ. літ-ри, 1955. – Т. 2. – 794 с.

**О. Ткачук, канд. філол. наук, викл.,
Тернопільський національний педагогічний
університет імені Володимира Гнатюка**

РОМАНТИЧНИЙ НАРАТИВ ЛІРО-ЕПІЧНОЇ ПОЕМИ Т. ШЕВЧЕНКА "ГАЙДАМАКИ"

У статті простежується вплив романтичної поеми на художню структуру поеми Т. Шевченка "Гайдамаки". Аналізується "вершинна" композиція твору, роль ліричного оповідача, функціонування романтичних мотивів та засобів творення характерів у зв'язку з епічною складовою, а також вплив поетики поеми на читачку рецепцію.

Ключові слова: романтичний дискурс, "байронічна" поема, оповідач, композиція, епопея.

В статье прослеживается влияние романтической поэмы на художественную структуру поэмы Т. Шевченко "Гайдамаки". Анализируется "вершинная" композиция произведения, роль лирического рассказчика, функционирования романтических мотивов и средств создания характеров в связи с эпической составляющей, а также влияние поэтики поэмы на читательскую рецепцию.

Ключевые слова: романтический дискурс, "байроническая" поэма, рассказчик, композиция, эпос.

The article traces the influence of romantic poems on art structure of Shevchenko's poem "Haydamaky". There are analyzed the "vertex" composition, the role of the lyrical narrator, functioning of romantic motives, the creation of characters in connection with the epic element and the influence of the poetics of the poem on reader's reception.

Key words: romantic discourse, Byronic poem, the narrator, composition and epic.

Жанрова природа поеми "Гайдамаки" не є однозначною. За характером порушених питань вона відповідає жанру епопеї, проте за способом реалізації наративу, сюжетно-композиційної структури відчутно відрізняється від класичного зразка героїчної епопеї. В українській літературі епічна поема не набула поширення, а, окрім того, на час написання "Гайдамаків" цей жанровий різновид епосу відійшов на другий план. Показовими є стильові особливості "Енеїди" І. Котляревського, яка, з одного боку, травестувала класичну героїчну епопею, а з другого – в кінцевих розділах набуває високого звучання, чим засвідчила потребу художнього освоєння категорії епічного. У європейських літературах на час створення "Гайдамаків" уже панувала романтична поема. У польській літературі розквіт-

ла в 1825–1830 рр. поетична повість (powieść poetycka), для якої притаманне поєднання епічного та ліричного начал. Останнє виражалося в настроях, у відношенні до зображеного, в авторських звертаннях до читача, висуванні на перший план наративу героя, який близький поетові, розірваності композиції, навіть фрагментарності викладу й елементах таємничості в сюжеті. Також автори підкреслювали наявність історичного та національного колориту ("литовська повість", "українська повість") [8, 5]. Прикладом такого різновиду поеми є "Каневський замок" Северина Гощинського, який мотивами споріднений з "Гайдамаками". Російська література також засвоїла таку жанрову модель через "байронічну" поему, зокрема у формі "східних" поем Олександра Пушкіна.

Однією з головних жанрових ознак епопеї є зображення подій великого суспільно-історичного значення. Саме тому, підносячи об'єкт зображення на перше місце, Д. Чалий визначив жанр "Гайдамаків" як романтичну епопею [10, 34]. У класичній героїчній епопеї був лінійний виклад подій, розгортався послідовний причинно-наслідковий зв'язок від початку до кінця розповідуваної історії. При цьому наратор звертав увагу на докладний опис зовнішніх об'єктивних обставин, розгортання конфлікту. Головна роль у дискурсі відводилась персонажам, а суб'єктивне вираження ліричного розповідача зводилось до мінімуму. Як бачимо, за характером викладу історії "Гайдамаки" далеко відійшли від класицистичних норм героїчного жанру. На такі відмінності від епопеї та її жанрової структури звернули увагу науковці. М. Гнатюк стверджував, що у своїй основі "Гайдамаки" Т. Шевченка – ліро-епічна романтична поема героїчного змісту [2, 48]. Подібних поглядів дотримуються і сучасні дослідники, розглядаючи "Гайдамаки" як національний епос, модифікований лірико-романтичними інтенціями [4, 159].

"Гайдамаки" побудовано на нових на той час композиційних принципах романтичної поеми з її фрагментарністю, коли автор вільно поводить з фабулою, докладно відтворює лише найбільш драматичні "вершинні" епізоди. Композиційну суголосність Шевченкової поеми помітив М. Гнатюк: «Деякі традиції "байронічної поеми" з її вільною композицією відчуються і в Шевченкових "Гайдамаках"» [3, 32]. Така композиційна організація матеріалу неоднозначно сприймалася критиками. Прикладом слугує рецепція "східних" поем О. Пушкіна, які прихильники романтичного напрямку зустріли схвально, а послідовники традиційних форм скептично оцінювали сюжетно-композиційну побудову "байронічних" поем. «Всі рецензенти 20-х років XIX ст. зупинялися на "фрагментарності" пушкінських поем, будову яких протиставляли звичній зв'язаності і завершеності героїч-

ної епопеї старого стилю», – відзначив В. Жирмунський [5, 69]. Останніх дивувала недовомовленість, відсутність чіткої розв'язки (порівняйте із зауваженням О. Огоновського, який воліє дізнатися більше про подальшу долю Яреми), те, що дія у сцені переривається, а не доводиться до кінця.

Критично поставився до композиційного плану поеми І. Франко. Вказавши на еволюцію естетичних вимог до загальної будови мистецького твору, критик наголошував, що на сучасному етапі зберігається вимога до єдності головної дії. Автор має втримувати увагу читача навколо центральної теми. На його думку, у "Гайдамаках" цього принципу Т. Шевченко не дотримався. На початку твору головною дійовою особою видається читачеві Ярема, але в подальшій історії його роль відходить на другий план. Як зазначає І. Франко, далі у розвитку дії на перший план виходить Залізняк і Гонта, з якими, зрештою, пов'язана кульмінація: "Коли верховною точкою поеми має вважатися найяскравіше списаний образ Уманської різни, то мусимо пригадати напроти того, що образ той з прочою поемою в'яжеться тільки поверхово – тим, що там дійствують ті самі особи, які дійствували перше, – ба навіть з початком поеми, котрий так живо заторгує нашу симпатію, й зовсім не в'яжеться" [9, 53]. Якщо ж вважати, що головна сюжетна лінія пов'язана з українським народом, а "головне дійство – месть на ворогах-гнобителях", тоді, на думку критика, зайвим є надмірна увага автора на початку твору до Яреми та Оксани, а сам народ як дійова особа в поемі не розкривається [9, 53].

Така рецепція І. Франка, на наш погляд, зумовлена тим, що до твору Т. Шевченка він підходить з вимогами до епопеї. Вступні зауваги про історичність / неісторичність поеми "Гайдамаки" вказують на згадані вище читацькі сподівання. Відтак розгалужений сюжет і нові композиційні прийоми викликають його спротив. З романтичної поеми Т. Шевченко взяв принцип вершинної композиції, коли твір підпорядковується драматизованим епізодам; зокрема, виділяють такі: вбивство конфедератами титаря, "освячення" ножів, помста Яреми, "бенкет" повстанців, страта Гонтою своїх дітей [3, 73]. Відтак автор може довільно (у порівнянні з епічною розповіддю) оперувати матеріалом, що й засвідчує змалювання участі Яреми в повстанні лише окремими штрихами. При цьому, моделюючи образ Яреми, автор послуговується романтичними прийомами. Як герой-романтик, він розчарований у житті, хоча причини такого душевного сум'яття, на відміну від західноєвропейських романтиків, Т. Шевченко чітко окреслює. Це безправне національне становище, відсутність матеріального благополуччя, а звідси примарні шанси навіть створення сім'ї. У творі змальовується образ Яреми в руслі

романтичної антитези: картина визиску корчмарем Лейбою змінюється ліричними роздумами героя про свою долю. Внутрішній світ особи протиставляється антигуманному зовнішньому оточенню, що підкреслюється контрастним описом сім'ї Лейби. Романтична концепція героя простежується і в подальших епізодах. Розділ "Титарівна" відкриває характерна романтична картина: *"Ярема співає, / Виглядає; а Оксани / Немає, немає. / Зорі сяють; серед неба / Горить біполиций; / Верба слуха соловейка, / Дивиться в криницю; / На каліні. Над водою, / Так і виливає, / Неначе зна, що дівчину / Козак виглядає"* [11, 142]. Такі ліричні прелюдії є типовими для романтичної "байронічної" поеми, в них, як правило, зображено "картину вечора або ночі з традиційними повторюваними мотивами – останні промені сонця, місяць і зорі, які світять на небі, пісня солов'я, віддалений гомін струмків або плескіт річкової хвилі" [5, 81]. Наприклад, подібні картини ночі зустрічаємо у Дж. Байрона в "Ларі" та "Облозі Коринфа", в О. Пушкіна у "Полтаві". Вони виконують функцію своєрідних декорацій і пов'язані з мотивом побачення героя/героїні або "нічного відвідування" ("Облога Коринфа"), що спостерігаємо і в Т. Шевченка у сцені зустрічі Яреми та Оксани. Так окреслюється романтична сюжетна лінія – історія двох закоханих, які потрапляють у вир історичних подій. Друга композиційна роль пейзажних картин бути увертюрою до наступного драматичного розвитку дії. Прикладом є зачин у розділі "Свято в Чигирині", в якому наявні ліричні відступи оповідача поряд з описовими уривками: *"Із-за лісу, з-за туману / Місяць випливає, / Червоніє, круглолиций, / Горить, а не сяє, / <...> / У темному гаї, в зеленій діброві, / На припоні коні отаву скупуть; / Осідлані коні, вороні готові. / Куди-то поїдуть? Кого повежуть"* [11, 148]. Як і в "байронічній" поемі, вони готують читача до сприйняття наступного швидкого розвитку подій, передають екзотичний колорит обставин дії, як змалювання піратського табору в "Корсарі" Дж. Байрона, турецького війська перед облогою ("Облога Коринфа"). Водночас такі описові картини були і в епічній поемі, однак там вони відзначалися докладністю змалювання й наявністю героїчного пафосу (що засвідчує "Енеїда" І. Котляревського, яка пародіює цей композиційний прийом).

З романтичним наративом споріднює "Гайдамаки" й епілог. Як і в романтичній поемі, розвиток подій у творі раптово обривається після розповіді про Гонту, який поховав своїх синів. Читач лише здогадується про подальшу долю героїв, правда, у Т. Шевченка він отримує скупі відомості про загибель ватажків повстання, але вже в самому епілозі. Ні подальшого перебігу повстання, ні змалювання поразки у творі ми не зустрічаємо. Натомість епілог, окрім окремих

деталей про долю героїв, є ліричним відступом оповідача. В ньому осмислюється історична значимість повстання гайдамаків, але поряд із цим використовуються прийоми, характерні для наративу романтичних поем. Прикметною є сцена з Яремою на могилі Гонти: *«Один тільки мій Ярема / На кий похилився, / Стояв довго. "Спочинь, батьку, / На чужому полі, / Бо на своїм нема місця, / Нема місця волі..."»* [11, 189]. Вона перегукується з подібними мотивами, що зустрічалися у європейських романтиків. Картини запустілих місць, руїн, могила – такий топос змальовували романтики. Дж. Байрон зобразив могилу героїні в "Абідоській нареченій", в О. Пушкіна у "Бахчисарайському фонтані" в такій ролі виступає фонтан, зведений на пам'ять про героїню. Навіть поза Яреми, який "на кий похилився", нагадує замислених героїв поетів-романтиків. Це байронівський Корсар, який задумано схилився на меч, у нього ж – Селім, який схилив голову на руки і дивиться в морську далечинь. Епілог дає можливість ліричному автору подати підсумок змальованих подій, висловити узагальнюючу оцінку. Це притаманно "східним" поемам О. Пушкіна, до такого смислового навантаження вдається і Т. Шевченко. Сам Ярема в епілозі окреслюється пунктирно, внутрішній світ його лише передається через зовнішні ознаки. Автор тут не йде за попередниками, які представляли картину внутрішнього світу героя з характерними романтичними мотивами смутку, розчарування. Натомість у наративі поеми "Гайдамаки" на перший план виходять роздуми ліричного автора про минуле. Зазначимо, що осмислення небуденного минулого, яке протиставляється сірій сучасності, зустрічається в Дж. Байрона, зокрема у змалюванні образу Греції. В художній структурі романтичної поеми такий мотив є рухливим, він міг зустрічатися як на початку, так і в епілозі. У Т. Шевченка бачимо, що заключні міркування перегукуються із філософською медитацією початку поеми. Перегукується Шевченків епілог і наявністю так званого біографічного елемента, коли оповідач говорить про себе, згадує за аналогією події із власного життя. Такі біографічні моменти з'явилися вже у Дж. Байрона, як правило, у середині поеми. В О. Пушкіна у "східних" поемах, зокрема в "Бахчисарайському фонтані", біографічні відомості потрапляють у кінець твору. Споріднює двох авторів і наявність екскурсів, що виходять за рамки індивідуального життя авторів-оповідачів і стосуються питань національного буття.

Як відомо, в романтичному дискурсі ліричний автор виразно висловлює свою емоційну заангажованість, він співпереживає своїм героям, висловлює оцінні судження, звертається до героїв, до чита-

ча, тобто набуває характеристик експліцитного, явного оповідача. Вже у Дж. Байрона оповідач готував читача до сприйняття подальших подій. Його ліричні відступи формували у читача емоційний фон, який сприяв розумінню наступних драматичних поворотів у долі героїв. Так, наратор у Т. Шевченка співпереживає і співчуває сирітській долі Яреми, висловлює сум за минулим гетьманської столиці на початку розділу "Свято в Чигирині", в такий спосіб вказуючи, що причиною повстання є відсутність української держави, яка б захищала інтереси українців. Часто *експліцитний* оповідач звертається до читача, акцентуючи на повчальній ролі оповіданої історії: *"Слухайте ж, щоб дітям потім розказати, / Щоб і діти знали, внукам розказали, / Як козаки шляхту тяжко покарали / За те, що не вміла в добрі панувати"* [11, 158]. Тут озвучується мотив кари, помсти і водночас формує у читача сприймання історії як легендарної, що передавалася з покоління в покоління. Такий композиційний прийом відіграв важливу роль, адже в художній структурі романтичної поеми епізоди не були пов'язані чітким причинно-наслідковим зв'язком. Натомість епізоди об'єднуються не прагматичною послідовністю і логічним зв'язком, а загальним емоційним тоном [5, 61]. Такий емоційний тон задають пейзажні картини протягом цілого тексту, як-от численні образи місяця, що перегукуються зі звертанням до сил природи, характерні для героїчного епосу: *"Місяцю мій ясни! З високого неба / Сховайся за гору, бо світу не треба; / Страшно тобі буде, хоч ти й бачив Рось, / І Альту, і Сену, і там розлилось, / Не знаєш за що крові широкее море"* [11, 159]. У цих міркуваннях наратора простежуються не лише спроби емоційного впливу на читача, а й історіософські думки, які розширюють філософський, морально-етичний та й власне історичний контекст. Як бачимо, наратор осмислює природу людського зла, яке вічно триває в космічному циклі. Від подій ще часів Київської Русі, і це не лише битви, тобто події національного масштабу, а й ті, що стосуються індивідуального буття людини. Така алюзія засвідчує вбивство Бориса на річці Альті і наступну боротьбу за престол між Святополком Окаянним і Ярославом Мудрим, яка закінчилась битвою на Альті. Так само у Т. Шевченка доля його романтичного героя Яреми пов'язана з подіями історичного масштабу. Як бачимо, оповідач Т. Шевченка не стільки дбає про розкриття подробиць боротьби, скільки формує рецепцію читача щодо повстання гайдамаків як значимого історичного феномену.

У цьому контексті поглянемо на міркування І. Франка, який вказав на відсутність стрункого композиційного стрижня в поемі: "Вбивство дітей Гонти, нічим попереду не було приготоване, читач не по-

чував ні тривоги, ні надії, окрім хіба загального щем'ячого, болісного чуття, що буде велика різня" [9, 54]. Власне, критик вказує, що об'єднуючим чинником виступає згаданий вище емоційний тон, проте, як уже зазначалось, з погляду романтичного дискурсу, це не є недолік, якщо використовується "вершинний" композиційний принцип. У такій художній структурі важлива роль відводиться ліричному оповідачу, який втручається в розповідь. Гетеродієгетичний наратор об'єднував вільну композицію, його фігура виправдовувала її, а відтак, розповідач виступав як важливий композиційний прийом [7, 52]. Безсумнівно, таку функцію виконує і оповідач "Гайдамаків". У його розпорядженні ліричні описи, які готують очікування читача, оцінні судження про дійових осіб, пояснення їх вчинків, розкриття внутрішнього світу героїв, а також власне ліричні відступи, які можуть містити не лише моралізаторські висновки, а й з'ясовувати причинно-наслідкові зв'язки, спрямовувати читача від одного епізоду до іншого. Розуміння такої ролі ліричного оповідача засвідчує робота Т. Шевченка над наступними варіантами поеми. Федір Ващук, аналізуючи роботу Т. Шевченка над "Гайдамаками" в "Кобзарі" 1860 р. у порівнянні з першим виданням, вказував, що основною настановою редакційної роботи було "досягнення органічної єдності змісту і форми, поліпшення архітекτονіки всієї поеми, гармонійне поєднання всіх її частин, досягнення єдиного композиційно-структурного регістру" [1, 29]. Письменник вносив різного плану зміни, перейменовував розділи, додавав уточнення історичного характеру. Однак серед правок виділяється ціла група строф, які вводилися вкінці розділу, перед початком наступного. Наприклад, у кінці розділу "Лебедин" були вставлені рядки: *"Не журися, сподівайся / Та Богу молися, / А мені тепер на Умань / Треба подивитись"* [11, 179]. Композиційну функцію цього ліричного відступу оповідача помітив Ф. Ващук, зазначаючи, що він має два мотиви: «логічно завершує, обрамлює попередній розділ, а другий спроектований у наступний – "Гонта в Умані"» [1, 30]. Поряд із такими уточнюючими змінами аукторіального дискурсу оповідача Т. Шевченко вдавався і до зміни наративного представлення подій. Так, у розділі "Бенкет у Лисянці" епізод спочатку викладався цитатним драматизованим дискурсом – діалогом Яреми та Гонти, а був змінений на транспонований дискурс, коли розповідач переказує події вже з меншим вкрапленням мовлення героїв. Отже, автор намагався уникнути зайвого акцентування на прохідному моменті, адже найбільш напружені моменти в поемі подаються у драматизованих сценах, в яких змальовані кардинальні сюжетні зміни, а натомість розповідь-резюме ліричного оповідача пов'язує такі клю-

чові епізоди. Окрім смислового навантаження, головні сцени виділяються тим, що передаються в теперішньому часі, вони містять пряму мову героїв, картина розгортається за мінімального втручання ліричного автора, немов перед очима читача. Так змодельована сцена вбивства титаря, події в Чигирині розписані як драматичне дійство. Коли оповідач змальовує бенкет у Лисянці, то його мовлення переривається численними репліками персонажів, що створює враження швидкого темпу, галасливості гайдамацького гуляння. Відсутня тут докладність у змалюванні подій, оповідач лише малює зображене окремими штрихами.

Романтична поема мала мінімум узагальнюючих фрагментів, у яких розповідач переказував би хід подій. У романтичному наративі домінують "вершинні" епізоди, автор ігнорує все несуттєве, акцентуючи увагу читача лише на найбільш драматичних моментах на шкоду зв'язків між частинами поеми. Відтак читачеві може здатися, що у розповіді відсутній розвиток дії, а та чи інша сцена є зайвою, оскільки відрізняється від попередніх чи змістовно чи в емоційному плані. Прикладом, може слугувати змалювання вже згаданого бенкету гайдамаків у Лисянці, а потім – в Умані. Ці сцени закидали автору як художньо маловартісні, звинувачуючи його в оспівуванні різні. На думку І. Франка, "мож було уникнути кількоразового повторювання опису пожарів та бестійських бенкетів серед трупів і знищення" [9, 55]. У сучасному літературознавстві також вказується на неоднозначність цих моторошних картин. Так, Оксана Забужко відзначає буйну діонісійську народну тілесність у змалюванні гайдамацького святкування, але народна сміхова культура, на її думку, неспроможна вивести суб'єкта (опанований жагою нищення народ) із кола земного пекла. Оскільки матеріально-тілесний аспект втрачає тут життєствердний характер і зображений фольклорний комізм тут безсилий [6, 110–111]. Зазначимо, поява таких картин у "Гайдамаках" зумовлена насамперед літературною традицією. Щодо розділів "Червоний бенкет", "Бенкет у Лисянці", то в них застосовується "такий традиційний для епічної поезії символ, як бенкет в значенні бойовища" [10, 57–58]. У світовій літературі бенкет після перемоги над ворогами – це мотив героїчного епосу. Звідси складається враження, що коли автор відходить від романтичного дискурсу, навіть у сферу фольклорного образного мислення, то це ніби призводить до художніх втрат.

Тут варто згадати естетичний досвід О. Пушкіна, який після циклу "східних" поем з їх виразно байронівською поетикою, перейшов до створення епічної поеми, а саме "Полтави". Поему митець задумав не в традиційних рамках героїчної епопеї, а в утвердженні під упли-

вом Дж. Байрона композиційній формі ліричної поеми епохи романтизму [5, 200]. Епічна складова зумовила більш послідовний виклад подій, домінування оповідного елементу. Поема вже не має ефектного зачину, а є вступ і події розвиваються у хронологічній послідовності. Оповідь веде зв'язану розповідь, окреслює мотиви вчинків, дає оцінки персонажам. Це вже не сукупність епізодів, а суцільна історія. При цьому автор зберігає романтичну лінію кохання Мазепа та Марії. Помітний відхід від психологічної характеристики байронічного типу до виразно окресленого моралізаторського відношення автора до героїв, згідно з яким Мазепа – героїчний негідник. При цьому зберігається важлива роль ліричного оповідача, який має широкий спектр вираження, як і в романтичній ліро-епічній poemі.

Тобто епічний складник накладає свій відбиток на художню структуру, навіть якщо автор творить у руслі романтичного дискурсу. Це видно і в poemі Т. Шевченка, який, опрацьовуючи історичний матеріал, використав хронологічний виклад подій, подав розширену експозицію історичного характеру в "Інтродукції", його ліричний наратор виконує композиційну функцію, своїм мовленням об'єднує окремі картини. Присутні у творі й описові моменти, коли розповідач передає перебіг подій повстання, але, як уже зазначалось, повноцінного викладу історії Коліївщини у творі немає. Це швидше експресивний виклад у руслі фольклорної образності помсти повсталого народу, в якому відходить на другий план романтичний герой. Конкретністю письменник наділяє лише два моменти: епізод освячення ножів та кульмінаційну картину в Умані.

Якщо порівняти "Полтаву" та "Гайдаки", то стає очевидним, що Т. Шевченко пішов іншим шляхом. Осмислюючи спробу російського поета перенести романтичний дискурс на епічну тему, В. Жирмунський вказав на еволюцію О. Пушкіна в "Полтаві", його відхід від "східних poem": "Байрон прагнув передусім до емоційної експресивності, до безпосереднього вираження ліричного хвилювання, до декламаційної емфази і мелодраматичної ефектності. Пушкін ніби свідомо утримується від безпосереднього вираження емоційного хвилювання і зупиняється на повсякденних, майже тривіальних деталях зовнішньої, об'єктивної дійсності, досягає цим стриманим умовчанням більш високого трагічного напруження" [5, 216]. Т. Шевченко натомість не відмовився від емоційного наповнення при розкритті епічної теми. Працюючи над poemою, він, навпаки, підсилював її, що засвідчує вступ поеми, написаний пізніше за сам твір. Погляд П. Куліша на те, що вступ нічого не додає до розвитку подій у poemі, а відтак, його варто вилучити (лист від 25 липня 1846 р.) є помилковим. Навпаки, вступ органічно поєднується з лірич-

ною манерою оповіді в основній частині. Саме її високо оцінив І. Франко, вказавши, що найбільш вартісними в поемі є ліричні відступи та рефлексії поета.

Вступ поеми відігравав важливу комунікативну функцію. Т. Шевченко, на відміну від західноєвропейських, польських, російських романтиків, був поетом підневільної нації. Колоніальний статус України впливав на функціонування літератури, яка щойно зародилася на базі української мови. Відтак вступ готував читача до сприйняття твору, написаного на нових засад, у якому подається тема гайдамацького повстання з незвичного боку для читачів. Т. Шевченко не мав змоги спиратися ні на традицію української епічної поеми, не розроблена була і тема. Навпаки, офіційна історіографія негативно трактувала повстання українських селян, вбачаючи в ньому анархічну силу, а метою – власне збагачення за рахунок панів. Осуд гайдамаків звучав і в художніх творах польських авторів. Натомість читач міг тільки знати романтичне трактування розбійника у творчості романтиків, але воно прямо не співвідносилось з народним повстанням. Автор захищав свій вибір мови, тематики та принципів зображення, оскільки він уже знав реакцію на появу "Кобзаря".

Окрім того, вступ відігравав ще одну важливу функцію – створення образу ліричного оповідача. Таку ж роль виконала передмова до першої частини "Вечорів на хуторі біля Диканьки" Миколи Гоголя, в якій зображено образ Рудого Панька й розкриті його світоглядні позиції. Так само Т. Шевченко формує у читача уявлення про світогляд оповідача, його історичні уявлення про минуле України. У вступі поет утверджує митця як деміурга, який створює художню фікцію і водночас усвідомлює свою важливу суспільну роль. Це виправдовує численні металеписи, втручання в художній світ автора у самому творі, його всезнання. Проте в тексті поеми наратор вдається до комунікативної гри: він знає про майбутній хід подій, адже розповідає про минуле, але при цьому стає на точку зору здивованого або схвильованого спостерігача подій. Це здійснюється з метою сформулювати ставлення у читача до зображеної події, але при цьому уникнути нав'язливої повчальної чи ідеологічної позиції (як це виявляється в "Полтаві" О. Пушкіна).

Таким чином, ліро-епічна поема "Гайдамаки" побудована на засадах романтичного дискурсу. Автор не ставив перед собою мети створення героїчної епопеї, на що вказує в тому числі наративна дистанція між оповідачем та змальованими подіями. Це дозволило йому творчо застосувати для зображення масштабної історичної події романтичні прийоми композиції та принципи моделювання характерів. Лірична манера оповіді при цьому засвідчила талановитість автора навіть у розробці такої в очах читачів неоднозначної теми.

1. Ващук Ф. Шевченкознавчі праці: зб. статей / Федір Ващук. — К.: Агентство "Україна", 2011. — 304 с. 2. Гнатюк М. Поема Т. Г. Шевченка "Гайдамаки". — К.: Держ. в-во художньої літератури, 1963. — 172 с. 3. Гнатюк М. Українська поема першої половини XIX ст. — К.: Вища школа, 1975. — 167 с. 4. Дзюба І. Тарас Шевченко. — К.: Альтернативи, 2005. — 702 с. 5. Жирмунський В. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. — Л.: Наука, 1979. — 420 с. 6. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. — К.: Абрис, 1997. — 142 с. 7. Мильдон В. Очерк теории прозы / В. И. Мильдон. — М.,-СПб.: Модерн-А. Центр гуманитарных инициатив, 2010. — 360 с. 8. Стахеев Б. Предисловие // Польская романтическая поэма XIX века. пер. с пол. — М.: Художественная литература, 1982. — 343 с. 9. Франко І. Причинки для оцінення поезій Тараса Шевченка // Франко І. Шевченкознавчі студії / Упоряд. М. Гнатюк. — Львів: Світ, 2005. — С. 45–56. 10. Чалий Д. В. Епопея в російській та українській літературах XIX ст. — К.: Наукова думка, 1980. — 222 с. 11. Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 12 т. / Редкол.: М. Г. Жулинський та ін. — Т. 1.: Поезія 1837–1847. — К.: Наукова думка, 2001. — 784 с.

**Р. Харчук, канд. філол. наук, ст. наук. співроб.,
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України**

ОБРАЗ ДУМИ У ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

У статті розглядається Шевченків образ думи, його джерела і значення.

Ключові слова: жанр думи, образ думи, символічне, концептуальне значення.

В статье рассматривается образ думы Т. Шевченко, его истоки и значения.

Ключевые слова: жанр думы, образ думы, символическое, концептуальное значение.

The article deals with T. Shevchenko's image of Duma, its source and meaning.

Key words: genre Duma, Duma's image, symbolic, conceptual meaning.

У поезії, прозі й епістолярії Т. Шевченка слово "дума" вживається в таких значеннях:

1. **Як синонім до "міркування"**, без додаткового емоційного навантаження, напр., у листах (див.: лист до М. Макарова від 30 липня 1860 [6, 205] [тут і далі твори Т. Шевченка цит. за: 14]). У цьому ж значенні слово "думка" вживається і в поезії: "*Сидить сотник на причілку / Та думку гадає*" ("Сотник"), "*Неначе стоптана трава, / І думка ваша і слова*" ("Подражаніє 11 псалму");

2. **Як жанр** українського героїчного епосу: у Передмові [до видання: "Гайдамаки". Поема Т. Шевченка. Санктпетербург, 1841] [5, 201], у листуванні (див.: лист до А. Маркевича від 22 квітня 1857 [6, 124]), у повісті "Прогулка с удовольствием и не без морали", в якій наратор висловив своє захоплення думами. Дві думи – "Про