

А.Ткаченко, докт. філол. наук, проф.

ХУДОЖНІСТЬ І ПОЕЗІЯ Т.ШЕВЧЕНКА

Поняттю *художності* присвячено ґрунтовну, хоч і трохи застарілу вже монографію В.Тюпи [20], статті в енциклопедіях та словниках. І все ж воно досить невловне для визначень, плинне, різновимірне.

І.Роднянська виводить *художність* із гегелівської естетики єдності форми і змісту через розв'язання суперечності між концептуальністю й "видимістю випадковості" завдяки залученню досвіду бодай одного або кількох сильних вражень автора, довірі до образної (а не детермінуючої) природи "прокресленого плану", а також із концепції художньої правди. А початкова дефініція вельми розпливчата: "**ХУДОЖНІСТЬ**, складне поєднання якостей, що визначає належність плодів творчої праці до сфери мистецтва. Для художності істотною є ознака завершеності й адекватного втілення творчого задуму, того "артистизму", що є запорукою впливу твору на читача, глядача, слухача" [7, 1178].

Ю.Ковалів пов'язує *художність* із яскравою образністю, у вужчому розумінні – з поцінуванням "завершеності, досконалості, чуттєвої викінченості (Г.-В.-Ф.Гегель), адекватного втілення творчого задуму". "Передумовою Х. твору вважається творчий потенціал митця, охопленого оригінальною ідеєю, що спонукає до одивнення вживаних образів. Тут першорядну роль відіграє тонкий естетичний смак автора, тип його світобачення, ідіостилю, що відповідають певному мистецькому канону або суперечать йому, потребують нагального оновлення усталених еталонів і топосів" [8, 566]. Проте: а) можна мати потужний творчий потенціал і не втілити його у текст; б) так само й з оригінальною ідеєю: за Платоном, є *ідея творяща* й *ідея творена*, а в художньому акті, як зазначив Б.-І.Антонич, є *ідея ex ante* (початкова, на вході) і *ex post* (на виході); в) не обов'язково творяща ідея "спонукає до одивнення вживаних образів", та й не "вживають" їх (прагматика) окремо від ідеї, вони народжуються разом, у слові; г) одивнення – лише один із засобів (так, *мінус-прийом* передбачає відмову од яскравої образності). Далі названо три першорядні складники одивнення: "естетичний смак автора, тип його світобачення, ідіостилю...". Проте: а) доти стверджувалося, що *художнє* нетотожне з *естетичним*; б) у кожної людини – своє *світобачення*, їх, певне, можна зводити й до типів, але як це пов'язано з *художністю*? А от щодо в) *ідіостилю* (тільки ж не типу, бо *ідіос* – свій, особливий) – ближче до тексту, тут можна вести мову про конкретні *вияви художності* як у синхронному, так і в діахронному аспектах.

Поетика і стиль, на мій погляд, становлять бінарну опозицію (аналогічно до де-Сосюрової опозиції мова/мовлення), що дає змогу

розглядати основні компоненти **формозмісту** водночас і як *елементи* поетики (аналіз, пасивний стан), і як *чинники* стилю (синтез, активний стан), не шукаючи їх лише на змістовому рівні чи поза текстом [докладніше див.: 12]. Адже **якщо** перед нами справді художній твір, то вирізнені ще Платоном компоненти **як і що** в ньому зливаються **як + що = якщо**. Ця знахідка, підказана самою мовою, і то лише нашою, допомагає підкреслити умовність суто дослідницького поділу на *форму* і *зміст*. Усі компоненти формозмісту в найрізноманітніших видозмінах визначають художні особливості твору. Найзагальнішу модель цієї єдності можна уявити у вигляді концентричних сфер: у центрі – *художня ідея, тема, проблематика* та інші **змістові прояви художньої форми**; проміжна сфера – *літературна генерика* в усьому її розмаїтті; найширша – *композиція* (в тому числі композиція *сюжету*, предметна *деталізація*, – загалом структурування тексту) та *художня мова* – теж у всіх її сферах – **формальні проявники художнього змісту**.

Саме тут і займається "субстанції незримої вогонь", ховається жарптиця *художності*. Поетологічний аналіз розкриває "молекулярний", "атомарний" і ще глибші складники *майстерності, техне* (це також не цілковитий синонім *художності*, а все ж один із ключових її вимірів) – від загального цілого і до окремого звуку. А стилістичний синтез розгортає функціональні, структурні, семантичні зв'язки в межах цілого. Отут шукаймо й критерії *художності*. Інакше говоритимемо про неї або загалом, або лише з погляду змісту, не враховуючи руху форми. А зміст, коли його "оголити" у найзагальнішому вигляді силогістично вилущеної "ідеї", тисячоліттями повертає на кола свої, на ключові проблеми буття людини і світу: добро і зло, правда і кривда, любов і ненависть, народження і смерть, батьки і діти, красиве і потворне... Незрідка для письменника твір саме так і починається – з *ейдосу*, з ідеї *ex ante*. Своєрідним виявом цього можна вважати й ледь не машинальне записування підсвідомих емоційних вивержень, про що писав І.Франко у трактаті "Із секретів поетичної творчості", не відкидаючи й наступного холодного обмірковування на стадії шліфування форми. А для читача спочатку постає зовнішня форма, за якою шукаємо квінтесенцію змісту. Франкові положення аж ніяк не застаріли: то їх ігнорували зліва, тепер справа, а вони – у центрі, там горнило переплавляння і світовідчуття, і сновидінь, і "змислів" у "вогонь в одежі слова".

Словники та енциклопедії термінів постмодернізму взагалі не мають такої позиції – *художність*. Англійське *artistry*, французьке *art* – також не зовсім те. Тут усе-таки більше техніки, майстерності (у "Парадоксі про актора" Дідро стверджував, що найбільшої майстерності актор досягає тоді, коли найменше переймається тим, *що* він грає). Тим-то сучасні англо- та франкомовні критики більше намагаються з'ясувати специфіку літератури, літературності саме в тому аспекті, *що* в ній спільного, а *що* відмінного з іншими видами комунікації.

Ц.Тодоров виводить специфіку літератури з нелогічності порівнянь. Ілюструє рядком із Бодлера: "море чування, наче груди Амелії". І пояснює: але ж ми нічого не знаємо про груди Амелії, тож ніколи не дізнаємося, яке воно, море чування. Оце, і все, що може запропонувати "чистий розум". Далі Тодоров розмірковує, яку функцію має література – продуктивну чи репродуктивну, з'ясовує, "чи не існує такої форми письма, де присутня презентація, а не репрезентація" [19; 65, 69]. Але ж ні те, ні те не головне для неї, натомість відтісняється *нібито* на периферію найважливіше, про що казав ще Лев Толстой – заражати почуттями. Бо це мистецтво. Чому танець, музику не вимірюємо презенто-репрезентаціями, продукто-репродуктивною функціями, світоглядом та іншою розумовою сальєристикою? Бо там є об'єктивні фахові критерії, дарма що оцінювачі можуть бути суб'єктивні.

А.Компаньон, розмірковуючи на двадцятьох сторінках, що таке література, доходить висновку: "Література – це література", те, що авторитети (професори, видавці) включають у літературу". Відчувши, що це – аж надто переконливо, оправдується посиленням на авторитет: "І все-таки не кажімо, що даремно тупцювалися на місці: адже, як нагадував Монтень, задоволення від полювання – не у здобичі" [4, 53-54]. Певна річ, задоволення – у самому процесі полювання, зокрема й на монстрів-автор-итетів, едіпо-комплексно загнаних у дужки (професори, видавці). Але відповіді на поставлене питання – немає.

Пітер Баррі, прагнучи унаочнити різницю між структуралізмом і ліберальним гуманізмом, вдається до аналогії з яйцями та курчатами: місткі структури "(альба, куртуазне кохання, сама поезія як культурна практика)" – курча, а окремий вірш – яйце. "Для структуралізму найважливішим є визначення природи курчат, тоді як для ліберального гуманізму головне – докладний аналіз яєць" [1, 52]. І це ж треба так дохідливо й розважливо не помітити, що головне, а що – похідне! Що першим був окремий вірш, а не поезія взагалі. Та й без аналогій першим було яйце. Бо воно – ядро, згусток енергії, де єднаються чоловіча й жіноча первини, воно – сонце, земля, центр; воно є в гадюки і в курки, і в усієї парадигми живого, а та парадигма – лише розмаїття форм. Ще латиняни знали, що починати треба ab ovo, а тоді вже – куртуазні курчата як один із виявів яйця. Так і зі Словом, яке було на початку.

Так і з *художністю*, яка є в основі мистецтва слова. За всіх часів її намагається поглинути позалітературна прагматика. Педалювання соціології перетворюється на вульгарний соціологізм, філософії – на панфілософізм, психоаналітики... гри... постколоніальних, джендерних⁸,

⁸ Культивуючи термін «ґендер», знічев'я вбиваємо двох зайців: 1) фонетично спотворюємо американців (саме в них джендер означає, крім роду, ще й стать); 2) стаємо більшими греками, ніж греки (*зама* {y} в Стародавній Греції звучало ближче до нашого г, ніж до г, а *γεννος*, звідки *ген*, *генетика* і т.д., означало тільки рід).

гей-лесбійських, ліберально-гуманістичних, ура-патріотичних та інших абсолютизованих підходів... Кожен витлумачує на свій лад, вимагає бути "коліщатком і гвинтиком" того чи того нібито універсальнішого механізму. Розривають навсібіч, а не виходять із неї самої. Чи не це дало підстави І.Фізеру, ретельному дослідникові психолінгвістичної теорії літератури О.Потебні, стверджувати, що література – онтично імпотентна і семантично вагітна [21]. Виходить, вона нібито не має свого онтичного ядра, а чекає, поки прийдуть філософія, психоаналітика, семіологія тощо й запліднять її своєю семантикою. А суть учення О.Потебні – якраз у **слові** як онтичному ядрі.

Але річ у тім, що постструктуралізм устами Ю.Крістевої [6] оголошує вже неконкретним і саме поняття слова, натомість універсалізуючи текст, що з нього ж таки, слова, виростає. У них пропущене джерело О.Потебні, вони розпливаються в речовині тексту (чого варта лише ремісничо-ткацька етимологія), "не помічаючи" його першовитоку. А полемізуючи проти логоцентризму, чомусь убачають у логосі лиш античне раціо, тоді як там, у ядрі, в центрі – й емоцію, почуття, серед яких найцентровіше – любов. Тобто, підмінили суть *логоцентризму* *раціоцентризмом*, а потім одностайно (тут цілком підходить оте радянське слівце) його осуджують.

Натомість наші науковці, опановуючи теоретичний досвід Заходу, часто-густо вдаються лише до його реферування, оновлення іконостасів, не завжди зважаючи на власні думки, бодай тоді, коли закордонні колеги рухаються по колу, відкриваючи давно відомі в нас велосипеди. Переказ гіпотез, зокрема й ковзання по маргінесах, підсумовують, наприклад, так: "З огляду на те, що в різні історичні періоди в центрі дослідження були різні аспекти та підходи до літератури, її завдань, функцій, намагаємося показати, що література залежить від теоретичної позиції її дослідників, історичної епохи, традиції, періоду" (Б.Бабій). Справді, певною мірою залежить. Але "не вся". Є таки в літератури іманентні властивості, як і в музики, архітектури, малярства. Попри все, вона – мистецтво. Це її есенція. А квінтесенція – *художність*.

"І нового навчайтеся, й свого не цурайтесь" – трохи перефразую цей вислів. Справді геніально простий, а вічно актуальний.

То що ж таке *художність*? Навряд чи вдасться будь-коли дати її універсальне визначення. Однак мушу запропонувати й свою логізовану версію, не відкидаючи на узбіччя того, що пройшло перевірку часом.

Попри історичну плинність уявлень про критерії *художності*, "рухома в часі **згармонізована єдність формозмісту** лишається однією з найтривкіших підвалин, що вирізняють *мистецькі* здобутки на тлі минулих фактів *літпроцесу*" [16, 435]. Так виявляються духовно-ідейний прорив автора і його стилістична майстерність, закоріненість у традицію і здатність її розвивати.

Тепер конкретика – Шевченкові вірші так званого Ликериного циклу. Про історію їх написання сказано чимало, були й мої публікації [13-15; 17,18], де мусив доводити очевидне: потребу враховувати всі відомі нам факти – і біографічні, й релігійні, й соціальні та національні, і психоаналітичні, й джендерні, а не препарувати одні на користь інших. Тут – про найважливіше для мистецтва – художні якості цих творів.

Вірш "**Ликері**" постав як безпосередня реакція на заборону незарученій нареченій їхати з Шевченком купувати придане [11, 324]. Але художнє узагальнення значно ширше: закріплені у святенництві оточення, яке осуджувало в інших те, що дозволяло собі. Тому вжито третю особу множини: "Раби, невольники недужі!" (раби догматизму, ханжівської моралі, забобонів, зокрема й привнесених пишнотами та ритуалізацією візантійської обрядовості).

За розгортанням семантичної композиції послання можна умовно поділити на три частини, кожна з яких розпочинається звертанням до адресата. *Перша частина* завершується риторичним вигуком перед цезурою павзою посеред 6-го рядка.

Моя ти люблю! мій ти друже!
Не ймуть нам віри без хреста,
Не ймуть нам віри без попа.
Раби, невольники недужі!
Заснули, мов свиня в калюжі,
В своїй неволі!

Друга частина – настанови ліричного героя (а він майже ідентичний із власне автором, окрім рольової лірики). На перший погляд, єретичні заклики видаються досить несподіваними, чому сприяє й винесення риторичних заперечень "не хрестись" і "не молись" на завершенні 7-го та 8-го рядків, унаслідок чого ритмічне та римове сподівання емпатично їх виділяє, і лише наступні анжамбмани пом'якшують попереднє єретичне "провисання", а в рядках 9-13 з'являється й мотивація. Емпатичної павзації анжамбманом та цезурами зазнають і рядки 9-11, що також посилює враження спонтанної фіксації мовного потоку на найвагоміших твердженнях, серед яких і джендерна рівність:

Мій ти друже,
Моя ти люблю! Не хрестись,
І не кленись, і не молись
Нікому в світі! Збрешуть люде,
І візантійський Саваоф
Одурить! Не одурить Бог,
Карать і миловать не буде:
Ми не раби Його – ми люде!

Ці рядки зазнавали цензурних вилучень і переkrучень. Ю.Івакін слушно вбачав тут критику церкви й релігії, хоч та критика здавалась йому трохи

парадоксальною, оскільки поет протиставляє богові офіційної релігії Саваофу Бога як символ вищої правди і справедливості. Є також думки, що тут протиставлено Богові-Отцеві – Бога-Сина, або що поет викриває старозавітного Саваофа. Очевидно, варто говорити і не про атеїстичну, і не про суто протестантську критику (в дусі європейського протестантизму), а про власне Шевченків пошук єдиного Бога, не нав'язуваного силовими хрещеннями, місіонерами, царями, котрим вигідно культивувати рабську психологію. Поет підноситься над різними типами релігій, до того ж закріпнених від дріб'язкового догматизму, лицемірства, пристосованих до суєтних земних потреб.

Це актуально і нині, і присно. Подібні мотиви звучать і в написаному раніше вірші "*Світе ясний! Світе тихий!..*"; безпосередньо примикає до "Ликериного циклу" й вірш "*Не нарікаю я на Бога*", де поет, щойно переживши важку драму, все ж таки стверджується на усвідомленні високої пророчої місії власного слова.

У *третьій* частині (рядки 14–21) наростає антитеза лиху, облуді, посилюється сподівання щасливого кінця, якому в реальному часі та просторі так і не судилося здійснитися.

Увесь вірш сповнений риторичних фігур – вигуків, стверджень, заперечень; варіюються анафоричні й епіфоричні звертання. Серед тропів – і емоційно анжамбоване експресивне порівняння, що завершує *першу частину* твору. У *третьій частині* "калюжа" стає вже предметним символом неволі, обмеженості, затхлості, фарисейства, житейського бруду. Контекстуальна антитеза – образ волі – постає завдяки повтору ключового епітета "вольную" в поєднанні з образами святої душі та руки – на вічний союз і на долання лукавого лиха:

Моя ти любо! усміхнись
І вольную святую душу
І руку вольную, мій друже,
Подай мені. То перейти
І Він допоможе нам калюжу,
Поможе й лихо донести
І поховать лихе дебеле
В хатині тихій і веселій.

Цікавими є ритмічний малюнок та римування твору. Вірш становить собою астрофічну 21-рядкову структуру, написану 4-стоповим ямбом, що від часів "Енеїди" І.Котляревського став набувати в українській літературі рис канону. Однак завдяки вже згаданий емоційній павзації, риторичним і пунктуаційним особливостям, нерегульованому альтернансу (чергування 2-складових і 1-складових клавзул) ритміка тексту великою мірою урізноманітнюється, наближаючись до розмовної прозої.

Схема римування – **baabbbccdeeddcbcbchh** – підтверджує, що вірш написано експромтом, без особливої регламентації чергувань. Це

дало змогу варіювати римові повтори, підхоплюючи й підтримуючи за їх допомогою посилювані римами звертання до адресата й наскрізні мотиви, а насамкінець різко відійти від них у дворядковій кодї, де застосовано прикметникову неповну йотовану риму *"дебеле – веселій"*.

Наступний вірш написано після розцурання. Його тепер називають за першим рядком *"Барвінок цвів і зеленів..."*, хоч більш слушно було б подавати так, як пропонував Ю. Івакін: **"Н. Я. Макарову"** (*"Барвінок цвів і зеленів..."*). У цьому шедеврї художнього лаконізму розгортається прихована паралель між природним і соціальним світом:

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

Ю.Івакін вважає загальний сенс цих рядків ясним і зрозумілим: нещасливий кінець кохання до Ликери. А щодо образів барвінка і недосвіта постають різнотлумачення. Так, О.Кониський гадав, що під барвінком поет розуміє Ликеру, а може й себе з нею, а під недосвітом – *"всі оті пащикования"* про неї [5, 570]. Ніби й погоджуючись із таким тлумаченням образу барвінка, хоча й звузивши його (тільки Ликера), Ю.Івакін далі розмірковує: *"Якщо "недосвіт" (тобто ранковий мороз) – це "пащикования", то чому авторові "недосвіта шкода"? Чи не самого себе (або свої почуття до Ликери) розумів поет під "недосвітом"?"* [3, 356].

Тут аж ніяк не можна погодитися. Одна фраза *"недосвіта шкода"* не дає підстав розвертати на *"самого себе"* весь попередній текст:

Потоптав веселі квіти,
Побив... Поморозив...
Шкода того барвіночка
Й недосвіта шкода!

В українській міфопоетиці образи-символи барвінка і приморозку такі прозорі, що варто лише трохи доповнити тлумачення О.Кониського: барвінок – *"символ молодості, дівочтва, першого кохання та чистого шлюбу. Зів'ялий барвінок символізує нещасний стан жінки"* [10, 9]. Слово *"топтати"* має й переносне значення. Підтвердження знаходимо, зокрема в сороміцьких піснях у запису З.Доленги-Ходаковського:

В вишневім садочку
Скопаю я грядочку,
Посію я васильок
І хрещатий барвінок.
Где ся взяв мій миленький,
Пустив коня у барвінок,
А сам пішов у васильок.
Кінь барвінок витоптав,
А сам васильок вищипав.

* * *

Ой ходила по садочку,
По зеленім барвіночку,
Набачила, бідная,
На вулиці бугая.
Як стало вечоріти,
Став ся бугай волочити
Сюди-туди по улиці,
Де хороші молодиці.
А дівчина твердо вснула
Ворітечок не примкнула.

.....
– А як тато запитає,
– Че ж барвінок усихає?
– Коти ходять за мишами,
Барвіночок витоптали [2; 9, 19].

Т.Шевченко, добре знаючи і цей шар фольклору (збереглися його записи сороміцьких пісень), якісно модернізує його, відкидаючи раблезіанську грайливість і виводячи під "недосвітом" не лише "пашекування", а якщо й так – то швидше їх носіїв, усіх тих, чиїми стараннями було відвернуто шлюб, але насамперед, певна річ, пана покоївки Ликери, Макарова, котрому присвячено вірш. І тоді все стає на свої місця: зазнавши гірких страждань і нервового потрясіння, поет похристиянському прощав усіх і, не вдаючись до інвектив, сумовито підносився над інтригами й метушню. Отут і відповідь на запитання Ю. Івакіна, чому "недосвіта шкода"? Та тому, що коли зійде сонце – де й дінеться приморозок. Спираючись на могутній прихисток народної етики й естетики, поет відкривав перед "доброзичливцями" завісу над тим, що буде з їхніми суєтними пристрастями у світлі вічності.

Навряд чи варто тлумачити "недосвіт" як "весняний передсвітанок" (Н.Чамата) і також пов'язувати з ним не лише людей, що прагнули перешкодити шлюбу, а й, знову-таки, "власні сумніви поета перед важливим життєвим кроком"; а з барвінком – не тільки "символ весілля, одруження з Ликерою, якого так бажав Шевченко, а й образ його сподівань, мрій про родинне щастя" [22, 95]. Виходить, нібито і барвінок – Шевченко, і недосвіт – його ж таки сумніви. А в тлумаченні канадського дослідника В.Сімовича, певно, через відсутність фольклорних джерел, "недосвіт" – "не такий світ, як повинен бути", до того ж це чомусь знову тільки Ликера [9]. А макарови, забіли, вовчки, карташевські, що сунули свого носа до чужого проса й таки розладнали майбутнє весілля, – виходить, нормальний світ?

Не вельми вмотивованою видається й отака логіка коментарів: "Присвята вірша М. Макарову засвідчила приятні почуття до нього Шевченка й, можливо, визнання слушності того негативного ставлення

друзів і знайомих до наміру поета взяти шлюб з Ликерою, яке спочатку так обурювало поета" [22, 94]; "Присвята вірша М.Я.Макарову замість первісної присвяти Ликері свідчить, що й після розриву з нареченою Шевченко зберігав до нього приязні почуття, а може, й визнав слушність його негативного ставлення до свого шлюбу з Ликерою" [23, 746]. Дуже далекосяжні висновки з самої лише переадресації, та й то сумнівної. Адже в Шевченка були й інші адресати, наприклад Аскоченський чи цяця-цариця... До того ж наступний вірш циклу – "Л.", написаний 27 вересня, тобто після розцурання, адресовано не кому іншому, а Ликері, до якої, за подібною логікою, не могло вже бути "приязних почуттів". І тут коментар чомусь аж надто куций: "Л. – Ликера Полусмакова, розрив взаємин з якою відбився в цьому вірші" [23, 748].

А як же він там відбився? Адже це досить показово і з погляду психології творчості, і з погляду *художності*: навіть після гостро-емоційних сцен розриву, вже ніби змиряючись із думками про довічну самоту, Шевченко-лірик та романтик ще бодай у жанрі ідилії зберігає химерну та марну надію, пов'язуючи її з архетипами хати, саду-раю, матері, діток. Саме тому й хронотоп твору, підносячись над неприємним "тут і тепер", коливається в діапазоні "майбутнє – минуле – майбутнє": од візії-прожекту до візії-сну-спогаду і навпаки – від туги за тим, чого не судилося, до невизначено-сновидного замовляння прийдешнього, де є час і місце для християнського прощення, любові, чуттєвих спалахів.

За розгортанням художньої семантики та компонуванням психологічного сюжету вірш "Л.", як і чимало інших ліричних творів Шевченка, умовно можна поділити на три частини. У *першій частині* (рядки 1-6) висловлено мрію про будівництво своєї хати, прихистку від житейських турбот. Для її здійснення поет вдавався і до практичних кроків, але тут увижається вже радше предметний символ усамітнення, втечі від спокус і тривоги світу:

Поставлю хату і кімнату,
Садок-райочок насажу.
Посижу я і похожу
В своїй маленькій благодаті.
Та в однині-самотині
В садочку буду спочивати...

Переважають помірковані оповідні інтонації, втілені в усіх сферах художньої мови – від фонічної до синтаксичної. Неокличні речення, сповільнювальна тавтологізація у фольклорному дусі ("хату і кімнату", "садок-райочок", "однині-самотині"), ощадлива тропіка (лише два епітети, виражені іменником-прикладкою – "садок-райочок" – та прикметником – "маленький благодаті"), некваплива дієслівна динаміка, протяжні асонанси з переважанням *i-o-y*, приглушені алітерації на *с-д-т*, – усе це має навіювати стан розважливого втихомиреного спокою-забуття, що переходить у

сновидні образи-візії *другої частини* послання (рядки 7-10). Не даремно тут, у *другій частині*, тричі повторено дієслово "приснитися": як анафора і як епізевксис (невпорядкований повтор, що постає в даному разі ще й завдяки інверсіям):

Присняться діточки мені,
Веселая присниться мати,
Давнє-колишній та ясний
Присниться сон мені!.. //

Третя, завершальна *частина* починається після цезури в 10-му рядку: // "і ти!..". Останній склад – займенник *ти* – виділено ще й тим, що він не має повної рими – лише асонанс. Зате алітеративно-асонансна гармонія пов'язує з ним, як із камертоном, і попередні ключові слова – *хату*, *кімнату*, *благодати*, *спочивати* і перекидається до наступних рядків. Це – контрапункт, емоційний центр вірша. Спокійний плин оповіді тут уривається. Навіть трохи раніше – на попередньому риторичному вигуку, який, проте, ще не віщує різкої інтонаційної зміни, а лише готує її, зокрема й візуально-пунктуаційно. Далі постає антитеза до попередньої оповіді. І то не тільки на суто граматичному рівні (у першій частині – "буду спочивати", тут – "Ні, я не буду спочивати"), а й на контекстуальному, оскільки переміщений у майбутнє сон "Давнє-колишній та ясний" протиставлено також переміщеному в майбутнє сну теперішньому. І в цьому майбутньо-теперішньому сні знову постає нав'язливе марево такої нібито цілком можливої ідилії кохання:

Присниться сон мені!.. і ти!..
Ні, я не буду спочивати,
Бо й ти приснишся. І [в] малий
Райочок мій спідтиха-тиха
Підкрадешся, наробиш лиха...
Запалиш рай мій самотний.

Два завершальні рядки – як остання надія і як шанс адресатові. Хай і ціною руйнування спокою, спочинку, райочку, маленької благодаті, зате – "лихо"-радість, "лихо"-чуттєвість, лік від самоти і тихого сну-згасання.

Отже, у духовній сфері немає ворожнечі, а є те ж таки прощення, повернення до спогадів, туга за тим, чого не судилося.

Із погляду строфіки та ритміки вірш є астрофічною 15-рядковою структурою, де застосовано один з основних Шевченкових розмірів – Я4. Цим розміром написано й ідилію "Садок вишневий коло хати" з казематного циклу (вона також налічує 15 рядків), як і послання "Лукері". Однак, на відміну від останнього, буквально зітканого з фігур патетики, риторичні вигуки зустрічаються тут лише в 10-му рядку. Завдяки цьому, а також цезурі після третьої стопи та відсутності виразної повної рими (є лиш асонансна; загальна

ж схема римування – *baabcbcbе(a/e)bedde*⁹) саме тут збурюється й підноситься інтонаційна хвиля над загалом розміреною емоційною тональністю та згармонізованим ритмічним малюнком. Це допомагає створити ефект несподіванки, необхідний і для фонічного й тональнісного виокремлення, передачі раптового збурення спокою.

Просодія твору також наближається до розмовної. Асонанси й алітерації (*i-o-y, c-d-m*) підтримуються як горизонтально, так і вертикально протягом усього тексту.

Відлуння, інтертекстуальний перегук із віршами циклу відчувається і в інших творах цього періоду, аж до останніх – *"Зійшлись, побрались, поєднались..."* – ще один крах ідилії; і прощального – *"Чи не покинуть нам, небого..."*, де в заключних рядках знову зринає омріяний мотив (*"Поставлю хаточку, садочок..."*), тільки дія переноситься вже на той світ. Передчасно звело в могилу намагання уникнути гіркої пророчої чаші й спізнати звичайного, нормального людського життя.

Романтичне світобачення сповідує безсмертні душевні пориви, що підносять до універсуму. Пафос інтимної лірики романтиків – у невтомних пошуках спорідненої душі, "загубленої пари", з якою можна з'єднатись у відчутті вічної сили прекрасного. Цьому піднесеному ладові протистоїть реальне життя, що породжує драматичні й трагічні колізії. Романтична естетика страждань та її життєвий контекст виявилися фатальними. Зате в тій естетиці і в тому контексті постав текст, який і досі хвилює й мучить українську душу. Бо звідти струмує глибинно інтелігентна ментальність наша, яку за всіх часів намагаються витоптати найрізноманітніші недосвіти, аж ніяк не бажаючи випаруватись, "як роса на сонці". Нині, наприклад усіяло розесенціалюється поняття народності. Але навряд чи вдасться остаточно викоренити й Франкове порівняння митця з деревом, що корінням своїм углибає в життя свого народу, а кроною розкошує в атмосфері інтернаціональних змагань і тем. І це теж – одна з основних ознак *художності*.

"Мысль изреченная есть ложь" – "изрек" свого часу Ф.Тютчев. А отже – сказав не всю правду. Бо вистраждана, в муках зроджена – то правда. Та ще й не просто думка, а насамперед чуття, що для мистецтва все ж найголовніше. Відтак знаходимо ще кілька есенційно-змістових ознак художності: правда почуття, щирість, несимулякрованість, спонтанність, вибуховість (еруптивність). Саме це викликає й читацьке спів-чуття, катарсис. А якби "В хатині тихій і веселій" – то й співрадість.

⁹Способи римування подано за системою Б.Ярхо: 1) якщо малі літери латинського алфавіту не підносяться над умовною лінією тексторядка (*a, c, e, o*), то ними позначаємо **римовані** 1-складові (чоловічі) клавзули; 2) якщо підносяться (*b, d*) — 2-складові (жіночі); 3) нижче тексторядка (*g*) — 3-складові (дактилічні); 4) обабіч рядка (*f*) — клавзули з 4-х і більше складів; літерами **грецького** алфавіту позначають **неримовані** клавзули. У даному разі маємо справу з напівримованою клавзулою (так трактую асонанс, узявши його в дужки).

1. *Барі П.* Вступ до теорії: літературознавство і культурологія / Пер. з англ. О.Погиначко. – К., 2008; 2. Бандурка : Українські сороміцькі пісні в записках З. Доленги-Ходаковського, М. Максимовича, П. Лукашевича, М. Гоголя, Т. Шевченка, П. Чубинського, Хв. Вовка, І. Франка, В. Гнатюка / Упоряд. М. Сулима. – К., 2001; 3. *Івакін Ю.* Коментар до "Кобзаря" Т.Шевченка : Поезії 1847-1861 рр. – К., 1968; 4. *Компаньон А.* Демон теорії : Література і здоровий смысл / Пер. с франц. С.Зенкина. – Москва, 2001; 5. *Кониський О.* Тарас Шевченко-Грушівський : Хроніка його життя / Упоряд., підгот. текстів, передм, приміт., покажч. В.Л.Смілянська. – К., 1991; 6. *Кристева Ю.* Разрушение поэтики // Вестник Москво. ун-та. – Сер. 9 : Филология. – 1994. – № 5; 7. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н.Николюкин. – Москва, 2001; 8. Літературознавча енциклопедія : У 2 т. / Автор-укладач Ковалів Ю.І. – Т.1. – К., 2007. – Т.2; 9. *Сімович В.* "Недосвіт" у Шевченка // Сімович В. Українське мовознавство : Розвідки й статті. – Оттава, 1984; 10. *Слухай Н.* Міфопоетичний словник східних слов'ян. – Сімферополь, 1999; 11. *Спогади про Тараса Шевченка* / Упоряд. і прим. В.Бородіна і М.Павлюка. – К., 1982; 12. *Ткаченко А.* Елементи поезики – чинники стилю // Філол. семінари. – Вип.6. – К., 2003; 13. *Ткаченко А.* "Запалиш рай мій самотний" (осінній спалах інтимної лірики Тараса Шевченка) // Матеріали VI міжнародного семінара "Т.Г.Шевченко і мировая культура" / Под общ. ред. Т.Н.Лебединской. – СПб., 2007; 14. *Ткаченко А.* Інтимний цикл Тараса Шевченка: реальне тло і романтичні візії // Наук. записки Київ. нац. ун-ту імені Тараса Шевченка. – Т.ХІІІ. – К., 2004; 15. *Ткаченко А.* Ликерин цикл: штрихи до інтерпретації // Шевченкознавчі студії : Зб. наук. праць. – Вип. 6. – К., 2004; 16. *Ткаченко А.* Мистецтво Слова: Вступ до літературознавства: Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. – 2-е вид., випр. і доповн. – К., 2003; 17. *Ткаченко А.* Публікація статті К.Широцького та спогадів Ликери Полусмаківни про Т.Шевченка // Літ. Україна. – 2003. – 26 черв.; 18. *Ткаченко А.* Спокуса і спокута: фактажне та етичне тло "Ликериного циклу" // Літ. Україна. – 2003. – 19 черв.; 19. *Тодоров Ц.* Поняття літератури та інші есе. – К., 2006; 20. *Тюпа В.* Художественность литературного произведения. – Красноярск, 1987; 21. *Фізер І.* Редуктивна модель "Історії української літератури Дмитра Чижевського // Літературознавство : Матеріали ІІІ конгресу Міжнарод. асоціації українців (Харків, 26 – 29 серпня 1996 р.). – К., 1996; 22. *Чамата Н.* "Барвінок цвів і зеленів..." // *Смілянська В., Чамата Н.* Структура і смысл: Спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка. – К., 2000; 23. *Шевченко Т.* Повне збір. тв. : У 12 т. – Т.2 : Поезія 1847-1861. – К., 2001.

О. Ткаченко, канд. філол. наук, доц.

ОБРАЗ КАІНА У ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА ТА ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША

Вічний образ світової літератури, Каїн є одним із найпопулярніших персонажів українського письменства ще від давньоруської доби. До художніх прочитань цього образу вдавалося чимало вітчизняних класиків (К.Туровський, С.Оріховський, М.Смоліцький, Г.Сковорода, Г.Квітка-Основ'яненко, І.Франко, Леся Українка, О.Кобилянська, В.Сосюра, П.Тичина, М.Рильський, Є.Маланюк, І.Багряний, О.Довженко, Д.Павличко, Б.Олійник, Ю.Андрухович, О.Забужко тощо), не минули його у своїй творчості Тарас Шевченко та Пантелеймон Куліш.

У Шевченковій ліриці натрапляємо на образ Каїна лише в поодиноких випадках, зазвичай поет не відходить від усталеного, пов'язаного з