

*І ти слова його живії
В живу душу прийняла.
І на торжища, і в чертоги
Живого істинного Бога
Ти слово правди понесла [5, 229].*

Мати стає продовжувачем справи сина, несе у суспільство зерна його справи, поширює християнську віру. Одкровенням звучать слова Шевченка про те, що спас її "розп'ятий син Марії". У цьому – глибока віра самого митця в істинного Бога і Сина Його.

Загалом у характерах Алкіда та його матері Т. Шевченко синтезував два етапи в еволюції свого світогляду. Перший – героїчний, перейнятий прагненням до відкритої боротьби. Другий – глибоко християнський, сповнений віри у Бога і Суд Божий. Герої "Неофітів" виявляють готовність до жертвовної боротьби в ім'я християнських ідеалів. Для Шевченка ці ідеали є втіленням національних ідеалів. Власне, у такому контексті митець підносить і звеличує образ Матері Божої, такий, що втілений на іконі "Всѣх скорбящих радость". Він розуміє, що у часи страждань як його особистих, так і національних, викликаних відсутністю української державності, саме цей образ здатний дати сили і поведи далі.

1. Головінський І. Національна свідомість як рушійна сила державотворення. Психологічна інтерпретація. – К.: Акніт, 2004. – 127 с. 2. Задорожна Л. М. Історія української літератури кінця XVIII–60-х років XIX століття. – К.: ВПЦ "Київський університет", 2008. – 479 с. 3. Задорожна Л. Категорія свободи як філософська засада "Щоденника" Т. Шевченка // Шевченкознавчі студії. Збірник наукових праць. Випуск 19. – К.: ВПЦ "Київський університет", 2009. – С. 56–73. 4. Смоль-Стоцький С. Т. Шевченко. Інтерпретації. – Нью-Йорк, Париж, Торонто, 1965. – 238 с. 5. Шевченко Т. Том другий. Поезія. 1847–1861 // Шевченко Т. Повне зібрання творів у дванадцяти томах. – К.: Наукова думка, 1991. – 589 с. 6. Шевчук В. "Personae verbum" (Слово іпостасне). – К.: Твім інтер, 2001. – 260 с.

І. Терехова, канд. філол. наук, викл.

ПРОБЛЕМА МИТЦЯ ТА МИСТЕЦТВА В ПРОЗІ Т. ШЕВЧЕНКА (на матеріалі повісті "Музыкант")

У статті охарактеризовано парадигму прекрасного на рівні мистецтва. Доведено, що авторська візія краси в мистецтві постає індикатором світогляду митця, його літературно-мистецьких орієнтирів, актуальних і нині. На прикладі аналізу повісті "Музыкант" показано, що мистецтво для шевченківського типу митця – своєрідна релігія краси, яка наближає його до божественної гармонії та абсолюту.

Ключові слова: мистецтво, прекрасне, людство, релігія краси.

В статті охарактеризовано парадигму прекрасного на рівні мистецтва. Доказано, что авторская визия красоты в искусстве служит индикатором мировоззрения творца, его литературно-художественных ориентиров, актуальных и сейчас. На примере анализа повести "Музыкант" показано, что искусство для шевченковского типа художника – своеобразная религия красоты, которая приближает его к божественной гармонии и абсолюту.

Ключевые слова: искусство, прекрасное, человечество, религия красоты.

© Терехова І., 2011

The article describes a paradigm of beauty at the level of art. Proves that the author's vision of beauty in art is an indicator of world-creator, his literary landmarks that are relevant today. The analysis of the novel "The Musician" shows that the art for Shevchenko-type artist is a kind of religion of beauty that brings him closer to the divine harmony and absolute.

Key words: art, beauty, humanity, the religion of beauty.

Оригінальність художньої прози Т. Шевченка, яка свого часу не отримала належної оцінки і довго перебувала в забутті, виявляється в її амальгамності (термін І. Лімборського) – поєднанні різноманітних естетичних і мистецьких принципів. Це явище закономірне і його можна пояснити "здатністю літератури змінюватися у своїх провідних формах та наративах разом з естетичними нормами епохи" [1, 30]. Такий синтез зумовлений розвитком української літератури, який "в першій половині XIX століття характеризується швидкою зміною літературних напрямів, а естетичну усвідомленість цього процесу – зміною естетичних принципів, понять і концепцій" [2, 128]. Розглядаючи творчість Шевченка як унікальний літературно-естетичний феномен, В. Петров у статті "Естетична доктрина Шевченка" характеризує його не як прояв певної літературної традиції, романтичної чи реалістичної, а цілком самостійної доктрини, яку можна трактувати як "шевченкізм" [3, 39]. Проза Шевченка справді синтетична, вона ввібрала в себе естетичний досвід кількох епох: античності, Середньовіччя, Відродження, бароко, Просвітництва, Нового часу.

У прозових творах Т. Шевченка синкретичне поняття прекрасного співвідноситься з античними канонами через естетичне ставлення до краси світобудови, що мало підґрунтя в принципах міри, пластики, гармонії, у погляді на людину як міру прекрасного, у ствердженні свободи через відчуття краси. Ці ідеї органічно вплітаються в художню тканину повістей. Герої художньої прози Шевченка нагадують античних персонажів і постатей: Лукія з повісті "Наймичка" порівнюється з образом Церери та Венери; Музикант з однойменної повісті названий Орфеєм; Варнак (повість "Варнак") схожий на Нестора – одного з героїв "Іліади" Гомера, мудрого царя Пілоса; Івана Максимовича (повість "Музикант") названо Вергілієм через його зацікавленість історією, археологією та національною пам'яттю свого народу. У Шевченковій прозі втілена давня ідея єдності добра і краси (антична калокагатія), що мала свою проекцію в художній світ прози і втілена в системі образів: Лукії ("Наймичка"), Катрусі ("Княгиня"), Олені і її брата матроса ("Прогулка с удовольствием и не без морали"), родини Сокир ("Близнецы"), Прехтелів ("Прогулка с удовольствием и не без морали"), панни Магдалени ("Варнак"), Степана Мартиновича Левицького ("Близнецы"). В епоху Середньовіччя ідея пре-

красного постає як міра божественного. Шевченківський ідеал (а саме його божественна основа) відповідає канонам тієї доби: відчувається у природі присутність Бога-творця, цим зумовлюється пантеїзм; людина дотримується Божих заповідей і живе за ними; мистецтво як творіння рук людини має божественну основу.

Проза Шевченка перегукується і з літературно-естетичною доктриною епохи Відродження через глибоку зацікавленість долею людини, вірою в красу світу. У часи бароко у царині дійсності та мистецтва ствердження набуває контрастність, де прекрасне взаємодіє з потворним, добро відтіняє зло. Паралель з просвітницьким реалізмом, який прийшов на зміну бароко, виявляється в соціально-виховній та дидактичній настанові, у засудженні негативних явищ і ствердженні високих моральних правил.

У повістях Т. Шевченка культ розуму поєднується з культом серця. Письменник мріє про повернення людини до природи, ідеалізуючи просте і природне життя. Світоглядні орієнтири, утілені в прозі, перегукуються з романтизмом: використання фольклорної символіки, різнобічна персоніфікація та символізація образів, наявність ознак національного колориту. У повістях є і риси, властиві бідермаєру, який знаходиться на межі романтизму та реалізму: психологічний аналізм, об'єктивність зображення реалістичної предметності, романтичні крайнощі й контрасти. Авторські літературно-естетичні орієнтири проявляються в прозі Шевченка через достовірне зображення подій, приділення значної ролі деталі, порушення проблем суспільства та людини. Перегуки з різними епохами в тексті прози надають проблемі прекрасного значущості та загальнолюдськості, характеризують автора як всебічно розвинену особистість, людину-інтелектуала, що добре орієнтується як у мистецтві, так у світовому літературознавчому надбанні.

У прозовому тексті Шевченка відбувається нестримане обожнення мистецтва, яке автор маркує такими епітетами, як *"благородное"* [4, т. 6, 108], *"прекрасное"* [4, т. 6, 99], *"волшебное во всем блеске и его магическом очаровании"*, *"раем, в котором могут пребывать только святые"*, *"божественное"* [4, т. 6, 120], *"возвышенно прекрасное"* [4, т. 6, 94]. У світоглядному сприйнятті Т. Шевченка мистецька візія виступає на першому плані. Позбавлення цієї рецепції позначене для автора рисами трагедійності: *"дивитися і не сміти малювати, – се така мука, яку зрозуміє тільки суций художник"* [4, т. 6, 36].

Для письменника прекрасне, підняте на щабель святості, постає таїною, так досі й не розгаданою людством. Тому мета мистецтва – нагадати людині про божественну красу, покликати до перетворення її життя. Щодо обожнювання мистецтва М. Євшан зазначає, що *"країна мистецтва починається там, де людина стикається з невідомим,*

з тайною, де вона починає молитися, адорувати ідеал; там, де вона стає здивована перед образом краси і чоло своє мусить схилити в порі" [5, 93]. Саме тому мистецтво викликає в автора стан зачарованості, загадковості, зокрема особливого зачарування викликають думи: "...меня сладко волновали эти задушевные унылые думы. Я был околдован ими" [4, т. 4, 293] або "предо мною открылся чудный, дивный мир самих восхитительных, самих грациозных видений. Я видел, я осязал эти волшебные образы, я слышал эту небесную гармонию, словом, я был одержим воскреснувши, духом живой святой поэзии" [4, т. 4, 24].

Рецепція прекрасного в мистецтві, на думку Шевченка, здійснюється на двох рівнях: раціоналістичному, де провідними стають упорядкованість і логіка, а також емоційно чуттєвому, що зумовлюється вільним сплеском емоцій, викликаних від споглядання краси. У листі до Бр. Залеського від 10, 15 лютого 1857 р. письменник занотовує: "Без разумного понимания красоты человек не увидит всемогущего Бога в мелком листочке малейшего растения. Ботанике и зоологии необходим восторг, а иначе ботаника и зоология будет мертвый труп между людьми. А восторг этот приобретается только глубоким пониманием красоты, бесконечности, симметрии и гармонии в природе" [4, т. 6, 121].

За спроможністю сприймати красу автор розподіляє персонажів своїх творів на дві антагоністичні групи: люди, які мають "божественный разум – чуття", і люди – так звані матеріалісти, позбавлені такої рецепції. Визначальними образами виступають люди-митці, яких автор підносить на рівень святості.

Однак чи втілюється мистецький ідеал прекрасного в реаліях дійсності? Шевченко звертається до цієї проблеми неодноразово: спочатку – у "Варнаку", потім – у повісті "Музикант", пізніше – у творі "Художник". Детальніше зупинимось на аналізі повісті "Музикант".

Назва твору одразу вказує на детермінованість фабули однією провідною темою – взаємозв'язком людини і мистецтва. Головним героєм повісті є молодий скрипаль – кріпак Тарас. Уже в імені персонажа вбачаємо подібність автора і персонажа, це виявляється і в біографічних паралелях – обдарованість мистецьким хистом, захоплення улюбленою справою, соціальний бар'єр (здавалось би, майже неподоланий) – кріпацтво. Авторська оповідь побудована на контрасті, що спостерігається в антиномії понять прекрасного і потворного, ідеалу і реальності. Перший контраст виявляється в образі Тараса: він хоч і є кріпаком, але одночасно з тим – учень відомого музиканта Шпора, це в очах інших надає юнакові певного авторитету.

Зустріч Музиканта з розповідачем відбувається на балу одного поміщика, куди автор вирушає "по праву разыскателя древностей" з метою подивитися на "сельские импровизованные забавы". Цей бал постає авторською модифікацією дійсності, на нього прибув весь "цвіт" місцевого панського середовища. Однак розповідач не помічає

еліти, він зосереджує увагу на "джентльмене первой породы, вдобавок самой симпатической породы", справжньому аристократові – стрункому, граціозному юнакові із жвавими очима. Це кріпак-музикант. Він розважає гостей, граючи на віолончелі. У грі автор вбачає щось незвичайне, майже фантастичне: "Буря" Мендельсона у виконанні Тараса здається не просто музикою, а гуркотом грому серед "нечеловеческого веселья". Звуки мали справити ефект на слухачів, викликати захоплення. Проте у відповідь – мовчання. Автор, дивуючись із цього, пише: "Соло свои он (виолончелист) исполнял с таким чувством, что хоть бы самому Серве так впору. Меня удивляло одно: отчего ему не аплодируют" [4, т. 3, 186]. Відсутність реакції пояснюється зневагою панів до кріпака, вони не хочуть визнавати прекрасне в соціально нижчому від них. Таку поведінку автор порівнює з реакцією тварин. На це вказує характерна портретна деталь – "воловы глаза самого хозяина" [4, т. 3, 87]. Змальована картина створює враження дисгармонійності, хаосу, що їх може впорядкувати лише звучання віолончелі, яке виривається з глибин "рыдающего, непорочного" серця митця. Однак гармонію і красу мистецтва спроможні сприймати прості люди: "То были горничные, лакеи и фрейторы приезжих господ. Они оставили окна, в которые глядели на немецкие танцы вымуштрованных господ и госпож своих и пришли послушать как Тарас играет" [4, т. 3, 188]. У цьому епізоді Музикант уподібнюється до давньогрецького співака Орфея (на що вказує порівняння в тексті), який своєю грою зачаровує все навколо. Музична гра постає своєрідною естетичною реальністю, яку створює Музикант і куди потрапляють його слухачі. Під час гри вони поринають у стихію свободи, творчості, внаслідок чого настає момент вищої естетичної насолоди. Від магнетизму музики слухачі не ворухаться, потім чути зітхання, а згодом – знову мовчання, беззвуччя. Але тут мовчазна реакція має вже зовсім інше навантаження – усвідомлення дисонансу між гармонією вищого порядку, спроектованого грою Музиканта, та життєвих реалій – кріпацтва. Дійсність і мистецтво виключають одне одного. На цю непоєднуваність вказують образи-символи: віолончель як символ піднесеного мистецтва – і серветка, якою огорнуті руки митця. Відчуваючи свою приреченість і не маючи сили боротися з життєвими обставинами, він думає про самогубство. Проте автор-розповідач, перейнявшись симпатією до митця, полюбив його "как что-то близкое его сердцу" [4, т. 3, 195] і застерігає від цього вчинку: "Не отчаивайтесь, друг мой, любите свое прекрасное искусство, и Господь успокоит вашу страдающую душу и положет вашему терпению счастливый конец" [4, т. 3, 203]. Тут виявляється терапевтична функція мистецтва, це доповнює як окреслені Аристотелем функціональні можливості мистецтва (пізнавальну, виховну, функцію емоційного впливу, яка полягає в чуттєвій насолоді), так і нові його функції: пізнавальну, що ґрунтується на від-

ношенні: суб'єкт – об'єкт, митець – дійсність, соціальну [6, 158]; сугестивну, пов'язану з певною гіпнотичною дією, впливом на психіку людини [6, 158]; виховну, яка передбачає формування цілісної гармонійної особистості, використання різних механізмів впливу для досягнення цієї мети; компенсаційну, що "дає змогу людині у процесі сприймання художнього твору пережити ті почуття, яких вона була позбавлена в реальному житті" [6, 159]; комунікативну, призначену для реалізації зв'язку митець – аудиторія; функцію передбачення, що має типологічний зв'язок з "кассандрівським" початком.

Далі в тканину оповіді вплітається елемент двійництва, з'являється нова героїня – артистка Тарасевич. Вона є типологічним двійником Музиканта, на що вказує близькозвучність антропонімів *Тарас – Тарасевич*. Схожими є і життєві колізії. Зустрівшись з Музикантом у лікарні, героїня розповідає про своє життя. Її історія зворушлива і водночас жахлива: "Я все забула для искусства и для столицы все всем пожертвовала! И вот результат моей великой жертвы! Нищя! ...В больнице и, вдобавок, под именем ... крепостной девки" [4, т. 3, 216].

Топосом, який визначає хід подій і зіткнення прекрасного та потворного в мистецтві й дійсності, є театр. (Нагадаємо, для Музиканта таким місцем був бал). Кріпосний театр, де опинилася Тарасевич, постає формою спотвореної дійсності. Там немає піднесеності, таланту, потягу до краси, натомість панують розпуста, брутальність, насильство. Цей театр був жахливим витвором поміщика Арновського: "Кроме разных улучшений по имению... он завел у себя оркестр... сначала наемный, а потом и крепостной. Выписал артистов. И завел театральную школу, разумеется, крепостную. Пирам и банкетам конца не было... Когда же собственные артисты подросли и начали уже играть любовниц и одалисок, то он, смотря по возрасту и наружным качествам, учредил из них гарем на манер турецкого султана" [4, т. 3, 213]. У цьому осередку розпусти й виховувалася Тарасевич. Контрастують з оточенням постійно підкреслювані автором розум і шляхетність актриси. Середовище не має впливу на героїню; тому дія потворного опосередкована. Тарасевич усвідомлює свою трагедію і говорить: "Зачем открыл он мне тайну сочетания звуков, зачем открыл он мне эту божественную, погубившую меня гармонию" [4, т. 3, 217]. Таку ж приреченість відчуває й Музикант: "О, лучше бы я никогда не видал свету божьего, чем видеть его, чувствовать и не сметь ни чувствовать, ни смотреть на него" [4, т. 3, 211]. Ідеал мистецької краси домінує над потворністю дійсності, він здатний повністю заповнити митця: "Боже мой, что это за игрушка! Только одна душа может так плакать и радоваться, как поэт и плачет этот дивный инструмент. Это моя любовница, моя жизнь, мое "я". И если б я был два раза раб, то за этот инструмент продал бы себя в третий раз..." [4, т. 3, 230].

Прекрасне в мистецтві можна охарактеризувати як магічну безодню, що позначається химерністю і має містичний вплив на душу людини, бо вводить її в стан найвищої насолоди та ейфорії, дає змогу бачити чарівне мистецтво у всій його магічній величі. Саме в такому стані перебуває Наташа під час гри Музиканта: "Она цепенеет, и больше ничего" [4, т. 3, 230]. Для центральних героїв повісті царица мистецтва становить собою так звану віртуальну дійсність, у якій прагнуть перебувати ці творчі особистості. Так, Мар'яна Якимівна "любила в часы досуга забывать свое прозаическое насущное существование и уноситься в мир созвучий, в небесные пределы божественной фантазии" [4, т. 3, 200]. Ще сильніше магія прекрасного впливає на душу Музиканта й артистки Тарасевич. У спробі наближення до вічної гармонії та краси мистецтво має на цих персонажів катарсисну дію – силу очищення, певного кульмінаційного моменту, після якого відбувається розв'язка. У кінці повісті автор підводить читача до такої тези: "Нет прекраснее, нет усадительнее зрелища, как образ счастливого человека. И я видел и был счастлив счастьем этих простодушно благородных людей!" [4, т. 3, 213]. Мистецтво допомагає моральному вдосконаленню людини, пробуджує прагнення до прекрасного, а відповідно, й до добра.

Мистецтво для шевченкового типу митця є своєрідною релігією краси, яка допомагає йому наблизитися до божественної гармонії та абсолюту. Митець служить людству, хоче відкрити йому вихід з повсякденної дійсності в дійсність трансцендентну, відкрити те, що без його допомоги довго залишалося б загадкою. Таке служіння обумовлює сам процес авторського самоусвідомлення в прозі, його віру, що краса ладна врятувати людство.

1. Попович М. В. Нарис історії культури України. – К., 1998. 2. Івакін Ю. Нотатки шевченкознавця. – К., 1986. 3. Петров В. Естетична доктрина Шевченка // Слово і час. – 2002. – № 10. 4. Шевченко Т. Г. Зібрання творів: У 6 т. – Т. 3, 4, 6. – К., 2001. 5. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К., 1998. 6. Левчук Л. Т. Основи естетики. – К., 2000.

О. Ткачук, викл.

МЕДІАЛЬНИЙ НАРАТИВ ПОЕМИ "СОН" ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

У статті визначаються особливості наративу поеми "Сон" Т. Шевченка, аналізується образ наратора у творі.

Ключові слова: Т. Шевченко, художній наратив, наратор, сон.

В статье определяются особенности художественного нарратива поэмы "Сон" Т. Шевченко, анализируется образ наратора в произведении.

Ключевые слова: Т. Шевченко, художественный наратив, наратор, сон.

The special features of the artistic narration of T. Shevchenko's poem "The dream" are defined, and the image of a narrator is analysed.

Key words: T. Shevchenko, artistic narration, a narrator, and a dream.

© Ткачук О., 2011