

чи жить, чи вмерти..."» [5, 422]. Посередництвом образів автор протиставляє державницькі ідеї козацької старшини і християнську мораль Божого чоловіка. Відчутним у творі є протиставлення трагічного розриву між ідеальним і реальним.

Отже, домінування у творчості Шевченка і Куліша ідеї козакоцентризму свідчить про те, що обидва митці бачили в козацтві (низовому чи елітному) прообраз тієї рушійної сили, яка здатна на побудову української держави. Ідея козакоцентризму у Шевченка ґрунтується на розумінні простого козацтва як головної рушійної сили досягнення незалежності України. Крім того, Шевченко висловлює повагу до тих гетьманів, які послідовно виступають носіями ідей козацтва, захищають його інтереси. Натомість П. Куліш розглядає козацьку еліту як носія кращих рис державних будівничих. Освічені козацькі верстви, які займають вищі щаблі влади, потенційно можуть виступити рушійною силою побудови незалежної України. Водночас обох митців єднає інтерес до національного козацького минулого, звернення до образів козаків як романтичних героїв. Відтак, ідея козакоцентризму, тобто поставлення у центрі уваги козацтва як рушія національного розвитку, є домінуючою рисою творчого світогляду обох авторів.

1. Барка В. Правда Кобзаря. — Нью-Йорк, 1961. — 289 с.
2. Єфремов С. Історія українського письменства. — К.: Феміна, 1995. — 688 с.
3. Лисяк-Рудницький І. Каразин і початки українського національного відродження // Лисяк-Рудницький І. Історичні есе. В 2 т. — Т. 1. — К., 1994. — С. 203—220.
4. Охрімівич Ю. Розвиток української національно-політичної думки. — Нью-Йорк, 1965. — 120 с.
5. Чижевський Д. Історія української літератури. — К.: Феміна, 1994. — 478 с.

**Л. Жванія, асп.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка**

КАТЕГОРІЯ ПРОСТОРУ В ТВОРЧОСТІ Т. ШЕВЧЕНКА Й ЛЕСІ УКРАЇНКИ

У статті досліджується простір як онтологічна категорія структури художніх світів Т. Шевченка й Лесі Українки. Прослідковуються особливості співвідношення внутрішнього світу героя і простору, в якому він діє.

Ключові слова: простір, дорога, безмежність, відкритість, духовний простір, профанне, сакральне.

В статье изучается пространство как онтологическая категория структуры художественных миров Т. Шевченко и Леси Украинки. Прослеживаются особенности соотношения внутреннего мира героя и пространства, в котором он действует.

Ключевые слова: пространство, дорога, бесконечность, открытость, духовное пространство, профанное, сакральное.

The article examines the space as an ontological category of the structure of T. Shevchenko's and Lesya Ukrainka's artistic worlds. We study the correlation of characteristics of the inner world of the hero and the space in which it operates.

Key words: space, road, infinity, openness, spiritual space, profane, sacred.

Простір є однією з фундаментальних категорій філософії, формою сприйняття світу людиною. Сутність простору хвилювала мислителів із глибокої давнини, породжуючи безліч концепцій. Від Демокріта, який вважав простір однорідною і безкінечною порожнечою, що є вмістилищем речей, тобто самостійною сутністю, котра існує незалежно від матеріальних об'єктів та процесів (субстанціальна концепція) і Арістотеля, який називав простором сукупність місць, що займають тіла, тобто підкреслював відносність, залежність його від матерії (реляційна концепція), до І. Канта, який визначив, що "простір є необхідним апіорним уявленням, що лежить в основі всіх зовнішніх споглядань... є форма всіх явищ зовнішніх чуттів, тобто суб'єктивна форма чуттєвості, умова, за якої лише і є можливим для нас зовнішнє споглядання [7, 59–60]. Як відомо, І. Кант розділяє світ на дві складові – світ речей у собі (ноуменальний) і світ явищ (феноменальний). Ноуменальний світ, тобто сама реальність, недоступна пізнанню, існує поза простором і часом. Апіорний континуум простору й часу І. Кант залишає лише для світу явищ. Філософ підкреслює, що "тільки з точки зору людини ми можемо говорити про простір... Якщо ми відійдемо від суб'єктивної умови, що єдино за неї можемо мати зовнішнє споглядання – здатності піддаватися впливу предметів, – то уявлення простору не означає геть нічого" [7, 61]. Таким чином, за І. Кантом простір – апіорна форма чуттєвого споглядання, передумова усілякого розуміння і пізнання. Простір належить "не до існуючого емпіричного світу речей в собі і подій, а до нашого власного духовного арсеналу, духовного інструменту, за допомогою якого ми пізнаємо світ" [15, 47]. Філософія І. Канта в цілому і його концепція простору й часу зокрема "мала величезний вплив на всю наступну філософію" [6, 11]. Такі напрямки західної філософської думки, як екзистенціалізм, феноменологія, філософія життя та ін. більшою чи меншою мірою приймали погляди І. Канта на сутність цих категорій. Концепція І. Канта стала поштовхом до розробки проблеми нефізичних форм простору в філософії XX століття, зокрема мала значний вплив на уявлення про художній простір.

Біля витоків філософського осмислення простору мистецтва стоїть О. Шпенглер. Мислитель критикує концепцію простору І. Канта; на його думку, простір не форма споглядання, а "форма того, що споглядається" [25, 401]. За О. Шпенглером простір – це "спосіб протяжності" [25, 403], "прасимвол культури" [25, 403], різний у різних куль-

турах. Саме зі "способу протяжності" як прасимволу можна вивести всю мову форм певної культури, зокрема і художній простір, характерний для її мистецтва. О. Шпенглер протиставляє "прасимвол античної душі як окреме матеріальне тіло" і "прасимвол західної – як чистий, безкінечний простір", що "є ідеалом, який західна душа постійно шукає в оточуючому світі" [25, 404]. Головною характеристикою простору філософ вважає глибину – далечинь. "Переживання світу пов'язано виключно з феноменом глибини – далечини чи віддаленості" [25, 394]; це переживання глибини є творчим актом, за посередництвом якого "Я отримує... свій світ" [25, 395]. За О. Шпенглером єдиного всезагального простору не існує, у кожній культурі своє уявлення про простір. "Західне світовідчуття висунуло ідею безмежного світового простору з безкінечними системами нерухомих зірок і віддалями, які відходять за межі всіх оптичних можливостей, – творіння внутрішнього зору, яке навіть як думка залишається <...> чужим і недоступним людям інших культур" [25, 399], це "безкінечний простір з глибинним натиском третього виміру" [25, 402]. О. Шпенглер підкреслює важливість категорії простору як "прасимволу", що відображається не тільки у формах живопису, музики і поезії, але й в основних поняттях науки, ідеалах етики. Таким чином, простір, за О. Шпенглером, є першоосновою будь-якого мистецтва, свого роду кодом культури, її визначальною характеристикою.

Для М. Гайдеггера простір – це місце вкоріненості людської екзистенції. "Зв'язок людини з місцем і через місце з простором полягає у проживанні. Відношення людини і простору не є чим іншим, ніж проживанням, помисленням у своїй сутності" [3, 326–327]. Глибину сутність цієї категорії М. Гайдеггер шукає у мові, у значенні слова "простір": "У цьому слові говорить простягання. Воно значить: дещо просторе, вільне від перешкод. Простір несе з собою свободу, відкритість для людського поселення й існування <...> Простір є вивільнення місць. У просторі і дає про себе знати і разом ховається подія" [22, 314]. На відміну від "фізично-технічного", такий справжній, глибинний, вільний простір є прафеноменом, що не може визначатись чи зводитись до чогось іншого. Разом з тим просторовість – різноманітна, М. Гайдеггер говорить про існування "художнього простору, простору повсякденної поведінки і спілкування" [22, 313]. Художній простір як результат взаємодії мистецтва і простору, на думку М. Гайдеггера, повинен розумітись не як відтворення чи підкорення фізично-технічного простору, а виходячи з розуміння місць і області. Він є "способом, яким художній твір пронизаний простором" [22, 313]. Як система місць і їхня взаємодія, художній простір, вважає М. Гайдеггер, надає єдності художньому твору.

Проблема сприйняття простору і, зокрема, простору мистецтва була детально розвинена М. Мерло-Понті. У своїй "Феноменології сприйняття" філософ досліджує простір, який сприймає суб'єкт у процесі наділення його значенням і сенсом. "Існує стільки просторів, скільки різноманітних просторових досвідів" [10, 339]. Мислитель розмежовує "природний", "видимий" простір і простір перцепції, естетичний простір, простір сновидіння, міфу, котрий, як він стверджує, формується завдяки наявності у суб'єкта здатності проектувати реальність своїми унікальними способами [10, 334–335]. За М. Мерло-Понті "простір є не середовищем (реальним чи логічним), у якому розташовані речі, а засобом, завдяки якому розташування цих речей стає можливим" [10, 282]. Таким чином, філософ розглядає простір як "універсальну можливість взаємодії" предметів [10, 282] та підкреслює, що ці "відношення існують тільки завдяки суб'єкту, який їх описує і носієм яких він є" [10, 282]. Саме суб'єкт будує простір, надаючи йому різних смислів.

Цікаві ідеї щодо проблеми простору загалом і художнього простору зокрема були висловлені російським філософом П. Флоренським. На відміну від представників філософії екзистенціалізму й феноменології, які розглядали простір як місце екзистенції, наголошували на ролі суб'єкта, інтереси П. Флоренського лежали в царині розрізнення Божественного і людського. Мислитель вважав, що природний чи видимий простір – лише частина цілого, більшого, невидимого простору. Справжнє мистецтво повинне відтворювати цю просторову цілісність, особливий, у собі замкнутий світ, який підтримується не механічними, а внутрішніми духовними силами. На думку П. Флоренського, "дійсність – це лише особлива організація простору; і отже, завдання мистецтва – переорганізувати простір, тобто організувати його по-новому" [20, 70], тому питання простору є одним із головних, первинних у мистецтві, а тип його трактування визначається культурою епохи. Адже мета мистецтва – "символічне ознаменування першообразу через образ" [21, 53], тому художній простір повинен бути символом духовного простору, простору "іншої", "справжньої" реальності. Таким чином, філософ порушує проблему співвідношення духовного простору й простору художнього, що особливо важливо в контексті нашого дослідження.

Сьогодні "простір" набуває сенсу в межах певної концептуальної системи і має міждисциплінарний характер. Філософська і природничо-наукова експлікації цієї категорії стають лише одним із аспектів її соціокультурного змісту. Так, окрім математичного, простору чистої візуалізації [13, 304], сучасні дослідники говорять про простір біологічний, психічний, соціальний [12, 26].

З точки зору об'єктивності в сучасній науці розрізняють реальний, перцептуальний і концептуальний простори [5]. Якщо реальний простір існує об'єктивно, незалежно від чиєїсь свідомості, то перцептуальний є суб'єктивним чуттєвим відображенням "реальних просторово-часових властивостей і відносин" [4, 28]. Концептуальний простір – це "абстрактні моделі й структури", що є "засобом наукового опису і пізнання реального й перцептуального часу і простору" [4, 28]. А. Мо-степаненко переносить цю класифікацію і у сферу мистецтва. Він стверджує, що "твір мистецтва – це особливий тип реальності, який існує у вигляді трьох шарів або сфер, кожна з яких локалізована в просторі і часі особливого типу. В реальному просторі і часі він є звичайним матеріальним об'єктом... в концептуальному представлений у вигляді певної моделі реальних чи мислимих ситуацій і в перцептуальному – у формі художнього образу" [6, 14]. Перцептуальний простір, про який тут ідеться, це "перш за все простір... уявлення і уяви" [6, 17]; якраз у перцептуальному просторі автора чи реципієнта, на думку дослідника, локалізований художній образ. Таким чином, дослідник літературного твору має справу з концептуальним простором (історичний простір, у якому відбуваються події, зображені у творі) і перцептуальним – тим простором, який створює автор літературного твору, а також із тим, який сприймає, уявляє реципієнт у процесі читання як співтворчості. У свій час П. Флоренський писав про це так: "Поет дає формулу деякого простору і пропонує читачеві за його вказівкою самому уявити конкретні образи, за допомогою яких цей простір повинен бути проявлений" [19, 61]. Він вважав що «великі поетичні твори, такі, наприклад, як поеми Гомера, драми Шекспіра, "Божественна комедія", "Фауст" та інші, вимагають від читача надзвичайних зусиль, і великої співтворчості, для того, щоб простір кожного з них виник в уяві вповні наочно й цілісно» [19, 61].

У царину літературознавства категорія простору увійшла з працями М. Бахтіна, Ю. Лотмана, Д. Лихачова, В. Топорова. На відміну від М. Бахтіна, який увів поняття хронотопу як "суттєвого взаємозв'язку часових і просторових відношень" [1, 21], Ю. Лотман говорить про художній простір як універсальний, "первинний і основний" [9, 293] засіб художнього моделювання. Разом з тим, М. Бахтін і Ю. Лотман сходяться у тому, що розглядають простір і час як смислові категорії. М. Бахтін відзначає, що "будь-яке вступання у сферу смислів здійснюється тільки через ворота хронотопів" [1, 290]. Схожа думка у Ю. Лотмана про категорію простору: "Простір у художньому творі моделює різні зв'язки у картині світу: часові, соціальні, етичні і т. п." [9, 252], він "часом метафорично приймає на себе вираження зовсім не просторових відношень" [9, 252]. І далі: "Художній простір стає формальною системою для побудови різних, в тому

числі й етичних, моделей, виникає можливість моральної характеристики літературних персонажів через відповідний їм тип простору, що постає вже як своєрідна двопланова метафора" [9, 66]. В. Топоров актуалізує поняття "міфопоетичного простору" в літературному творі. Він відзначає, що основними елементами цього простору є центр і шлях [16, 229]. Міфопоетичний простір, на думку дослідника, "завжди заповнений... поза речами він не існує" [16, 234]. Окрім простору, є ще не простір, Хаос, від якого відділяється і розвертається назовні простір.

Д. Лихачов розглядає простір як складову внутрішнього світу художнього твору, який має "свої власні взаємопов'язані закономірності, власні виміри і власний сенс, як система" [8, 75–76], зокрема, "письменник створює певний простір, в якому відбувається дія" [8, 75–76].

Таким чином, простір належить до основних понять філософського аналізу мистецтва в цілому і літератури зокрема.

У контексті цього дослідження нас цікавитиме простір як філософська категорія, що відображає найзагальніші закономірні зв'язки й відношення мислення, уяви, філософських ідей і власне простору дії, які існують в естетичній реальності літературного твору. Таке потрактування видається слушним, адже простір поезії Т. Шевченка, втім, як і Лесі Українки, інтелектуально наснажений, символічний, міфологічний, часто досить абстрактний. Слід зауважити, що ідея філософського потрактування категорії простору не нова. Так, О. Боронь пропонує теорію простору як "філософського концепту літературного твору", оскільки простір – "категорія інтегральна, що включає в себе, з одного боку, певну філософську квінтесенцію, а з іншого – узагальнює напрацювання літературознавців у напрямку дослідження іманентних властивостей літератури" [2, 39]. Дослідник слушно зазначає, що "ті маргінальні локуси, які часто не суміщаються із загальною картиною бачення наратора, подвійна природа більшості просторів (образно-символічна), тісна взаємопов'язаність майже усіх топосів із ментальними структурами доводять категоріальний статус простору у творчості Т. Шевченка" [2, 116].

З огляду на вищезазначене спробуємо розглянути деякі ліро-епічні твори Т. Шевченка, в яких категорія простору набуває, на нашу думку, особливого значення: поеми "Гайдамаки" і "Марія".

В "Інтродукції" Т. Шевченко підкреслює широту, панорамність, описаних у "Гайдамаках" подій: "*Польща запалала*", "*Встає шляхетська земля*", "*Розбрелись конфедерати / По Польщі, Волині, / По Литві, по Молдаванах / І по Україні*" [23, 93]; масштаб місця дії співвідноситься з масштабом скоєного лиха. Такий максимально розширений простір звучується в першому розділі поеми до розмірів жидівської хати. Замкнутість простору чужої домівки, наповненої чужими

речами й обмеженими нищими людьми, негативно впливає на самоусвідомлення героя поеми, притлумлює почуття власної гідності: *"Пішов Ярема, похилився", "Ярема гнувся"* [23, 94]. Разом з тим, як наголошує Т. Шевченко, така поведінка "сироти убогого" не є виявом його внутрішньої сутності, істинної природи, про яку до часу не знає і сам Ярема: *"Не знав, сіромаха, що вирости крила, / Що неба достане, коли полетить"* [23, 94]. Т. Шевченко підкреслює значимість розімкненого відкритого простору для людського буття, – життя сироти набуває сенсу в мріях про можливість реалізації природного бажання вирватись у вільний простір, у якому герой матиме змогу чинити відповідно до власних бажань, у справжнє життя: *"Хочеться дивитись, як сонечко сяє, / Хочеться послухать, як море заграє, / Як пташка щебече, байрак гомонить"* [23, 94]. Таким чином, простір дає людині можливість сприйняти й пережити повноту буття, залучившись до неї за допомогою руху. Адже саме в русі відкривається онтологічна спорідненість людини і світу. Зрозуміти це й зробити перший крок до нового життя – прийняти рішення іти в Чигирин, щоб "свяченим" "добувати долю", допомагає Яремі любов до Оксани. Це почуття наповнює сенсом, гармонізує внутрішній світ героя, надає йому рішучості. Спробігшись розімкнути вузький простір наймитського життя, долучившись до широкого простору дороги, Ярема стає іншим. Нічого не лишилось від того, "жидівського попихача", що хилився й мовчки терпів. Дорогою до Чигирина він, *"мандруючи співа, / Як Наливайко з ляхом бився"* [23, 106]. Тепер його світ нічим не обмежений, одна дорога переходить в іншу, якою Ярема простує уже зі "свяченим" до "ляхів поганих" у Черкаси. Постійне розширення простору дії героя спричинює до постійних змін у його внутрішньому просторі. Дорогою до Черкас вже йде людина, що усвідомлює себе спадкоємцем великої козацької громади, причетним до творення нової долі батьківщини; його думки, уява, прагнення набувають зовсім іншого, величного масштабу (тут уже не йдеться про "добування" власної долі, слави, "срібла-злата"). Ярема відчуває себе органічною частиною топосу України, – він звертається до Дніпра як до батька (*"Ой Дніпре, мій, Дніпре, широкий та дужий!"*), у полі його зору вся Україна, у мріях – її державницьке майбутнє: *"в степах України – / О Боже мій милий – блисне булава!"* [23, 120]. Варто зауважити, що Дніпро тут не є частиною пейзажу (подібно до природи у "Слові о полку..."), він, як і грім із блискавкою, бере участь у дії, реагує на майбутні жажливі події: *"А Дніпр мов підслухав: широкий та синій, / Підняв гори-хвилі... реве, стогне, завиває"*, грім "гогоче", блискавка "хмару роздирає" [23, 120]. Таким чином, простір відкриває Яремі нові можливості буття. Фізичне переміщення від однієї просторової координати до іншої призводить до змін у душевному стані героя. Фізичний рух набуває метафізичного сенсу.

Відсутність руху, обмеженість простору життя також призводить до змін у внутрішньому світі героя. Доречно з цього приводу згадати Оксану із драматичної поеми Лесі Українки "Бояриня". Вона, подібно до Яреми, опиняється в чужій хаті, яка, до того ж, знаходиться у просторі чужини. Загалом весь твір будується на основі бінарної опозиції профанного простору Московщини й сакрального – України, яка реалізується на різних рівнях. Так, для Оксани є дикими й абсолютно неприйнятними ні зовнішні атрибути чужого простору: вбрання, запинання обличчя, поділ дому на чоловічу й жіночу частини, релігійні звички, ані московські звичаї та норми життя, що принижують людську гідність, обмежують найменші вияви свободи, а жінку взагалі позбавляють будь-яких прав. Постійно згадуючи про своє вільне, сповнене краси і сенсу життя в Україні, Оксана не може примиритись із жорстокою дійсністю чужини, яку героїня порівнює з "неволею бусурменською". Таке порівняння ще більше підкреслює профанність простору Московщини, норми суспільної поведінки в якому антилюдські, нехристиянські: *"Хіба я тут не як татарка / сиджу в неволі? Ти хіба не ходиш / під ноги слатися своєму пану, / мов ханові? Скрізь палі, канчуки... / холопів продають..."* [17, 533]. Справді, життя молодой жінки обмежується вузьким простором терему, з якого навіть не можна виходити самій. До того ж так тотально ув'язнена не тільки вона: сестра Степана, Ганна, теж нікуди не виходить, не має товаришок, вона навіть не знайома зі своїм нареченим, бачила його тільки здала, адже про весілля "на Московщині" домовляються через сваху (в Україні, підкреслює автор, молоді люди самі обирають собі пару). Загалом просторова мова Лесі Українки дуже виразна. Авторка постійно протиставляє відкритий вільний простір України, у якому й люди внутрішньо вільні, закритому, поділеному на відокремлені один від одного страхом і дивними звичаями частини, просторові Московщини. З дитинства включена й повністю підпорядкована законом такого закритого простору, Ганна має обмежену можливість розвивати свій внутрішній світ, – звідси й апатія, і бездіяльність, і примітивність її розваг, таких, наприклад, як лузання насіння. Степан, хоча й має певну свободу переміщення, але не має ні найменшої свободи у своїх вчинках, про що сам із гіркотою зазначає: *"...я в неволі"* [17, 542]. Постійний страх "диби", безвихідь, відсутність хоча б якоїсь кращої перспективи загнали його у пастку, виходу з якої Степан не бачить. Він не здатний на рішучий вчинок, не може вирватись за межі цього простору, тому просто намагається більш-менш достойно вижити у ньому, навіть якщо для цього доводиться називати себе "холопом Стьопкою" чи танцювати тропака для царя. Та найгірше – Оксані. Вона звикла до іншого життя – багатого на події, внутрішньо наповненого (дівчина завжди була

активною, – першою братчицею "в дівочім товаристві" [17, 495], вона завжди "в першій парі" несла корогу). В її житті було місце і простій хатній роботі й невинним розвагам (дівчата йшли "на вигон або в гай на річку" [17, 517] співати пісень), масштаб її внутрішнього світу відповидав масштабові максимально розширеного терену її життя. Простір чужини, до того ж ще й обмежений, звужений до розмірів дому, руйнує внутрішній світ Оксани. Молода жінка ніде не буває, нічого не бачить, у її житті немає ніякого руху, не відбувається ніяких подій, як наслідок – її внутрішній простір також звужується, стає обмеженим: "Що ж я розкажу? / Нічого я не бачу і не чую, сиджу собі" [17, 539]. Єдино можлива для Оксани робота (вишивання) стає механічною, навіть кохання до Степана не рятує її душу від спустошення: "Я гину, в'яну, жити так не могу!" [17, 541]. Найбільше пригноблює жінку те, що в той час, як "на Вкраїні" вирувала боротьба за волю, вони з чоловіком сиділи "у запічку московським", бо "боялись / розливу крові, і татар, і диби, / і кривприсяги, й шпигів московських" [17, 555]. Оксана не може вирватись за межі чужого простору фізично: "Якби я мала сили не жаліти / то вирвались би геть з сії кормиги" [17, 556], але до цього прагне її душа, яку душить "страшна... змора" [17, 558], відтак героїня поеми приймає рішення: "Отже, треба вмерти" [17, 558].

Таким чином, профанному простору чужини – Московщини, головною характеристикою якого є закритість, обмеженість, внутрішня спустошеність, Леся Українка протиставляє сакральний – це вільний відкритий простір України. Найгіршою бідою героїні драматичної поеми є те, що вона нічого не змогла зробити для батьківщини, не підтримала земляків у боротьбі проти наступу чужинців на сакральний простір рідної землі.

Оксана не знайшла в собі сили подолати межі простору, в який потрапила волею долі. Герой Шевченкової поеми зміг це зробити. Вибір свого шляху, вихід у вільний простір – усе це дуже змінило Ярему. Спочатку, як зазначено вище, зміни були на краще, – та чи еволюція його внутрішнього світу виявилася тривалою?

Ярема потрапляє у страшний простір вогню й крові, точніше, таким простором стає вся Україна: "Горить Сміла, Смілянщина / Кров'ю підпливає. / Горить Корсунь, горить Канів, / Чигирин, Черкаси; / ...і кров полилася / Аж у Волинь" [23, 121]. І знову ми бачимо героя поеми в новій якості – він не просто чинить відповідно до ситуації, – Ярема знищує ворогів із такою жорстокою завзятістю ("страшно глянуть – / По три, по чотири / Так і кладе" [23, 121]), що удостоюється особливої уваги ватажка, отримує нове ім'я – Галайда. Важко судити, чи то пробудились у ньому досі глибоко приховані темні сили, або ж він справді переродився, став іншою людиною (в такому

випадку видається цілком виправданим наречення його новим ім'ям). Що ж не дає герою Шевченкової поеми остаточно підпасти під владу зла? Любов створює особливий простір у внутрішньому світі Яреми, й ніщо не може зруйнувати його, цей острівець світла в душі героя поеми завжди з ним, надає сенсу його існуванню. Почуття до Оксани інспірує розкриття внутрішнього простору Яреми. Як зазначав М. Мамардашвілі, "людина носить в собі особливий внутрішній простір, переміщаючись у світі разом із ним" [цит. за: 14, 154]. Саме цей внутрішній простір тримає людину на світі. Адже простір зовнішнього життя, хоча й значно впливає, та ніколи не може бути того, "щоб він збігався з внутрішнім образом" [14, 154]. Справді, почуття до Оксани є світлим і щирим, але у просторі насильства й жорстокості воно також зазнає змін – трансформується у прагнення помститися за кривду коханої, точніше, доповнюється цим прагненням, бо любов до Оксани залишається незмінною. Масштаб ненависті, зла, кровопролиття, яке несе у світ Ярема, співвідноситься з масштабом любові у внутрішньому просторі його душі. Він, "мов скажений", "не ріже – лютує". Пекельна дійсність, створена самими людьми, страшно впливає на їхні душі, затягуючи їх усе глибше у вирву зла.

Людське зло, яке перейшло усілякі межі, розповсюдившись кривавим морем на величезні простори, призводить до страшної деструкції, – руйнується Космос, розверзається безодня хаосу: *"Стіни розвалили, – / Розвалили, об каміння / Ксьондзів розбивали... Гонта кричав, / По Умані бігав. А серед базару, / В крові, гайдамаки ставили столи"* [23, 145]. Проте Хаос, опанувавши простір, не може повністю заволодіти людською душею. Приклад тому – Гонта, які б руйнації і страхіття він не чинив, його внутрішній світ прагне до впорядкування, подолання Хаосу. Це прагнення проектується назовні діями: Гонта, розриваючи *"купу / Ляхів мертвих"* [23, 147], відшукуює тіла своїх дітей (тобто забирає у Хаосу) і ховає їх у полі, до того ж риття ями уподібнюється Т. Шевченком до будівництва дому (як упорядкування хаосу) – *"Синам хату серед степу / Глибоку будує"* [23, 147]. Символічну природу мають і просторові координати в епілозі поеми: Гонта несе кару за страшний злочин дітовбивства – *"нема йому Хреста, ні могили. / Буйні вітри розмахали / Попіл гайдамаки"* [23, 150], а Залізняка, хоча й положили "в чужу землю", та його поховано, над ним "висока могила" (вертикальна вісь, що поєднує землю та небо, як профанне й сакральне, цю функцію також виконує хрест, якого немає над Гонтою). Ярема, поховавши товариша, *"пішов степом... / Довго, довго оглядався, / Та й не видно стало. / Одна чорна серед степу / Могила осталась"* [23, 151]. Галайда просто йде "степом" (степ в українців – вільний простір), без усіляко-

го напрямку, щоб залишитись у пам'яті, у пісні («*старі гайдамаки, / Ідучи співають: "А в нашого Галайди хата на помості..."*» [23, 152].

Герої Шевченкової поеми активні, постійно переміщуються у просторі, й це динамізує зовнішній простір, а відтак, вносить у нього неодмінні переміни. У певний момент простір, у який вони внесли хаос, починає впливати на них самих, змінюючи їхній внутрішній світ. Таким чином, на думку Т. Шевченка, переміщення у просторі, активні дії особи не обов'язково призводять до еволюції її внутрішньої природи, але зате дають змогу виявити її сутність, роблять життя наповненим, надають йому сенсу. В будь-якому випадку моральну відповідальність за свої вчинки чи бездіяльність несе сама людина. Про це ж тільки дещо по-іншому говорить і Леся Українка. Внутрішній світ героїв її драматичної поеми руйнується, спустошується через відсутність дії, руху, обмеженість простору їхнього існування.

Разом з тим, стан обмеженості чи відкритості простору зовнішнього світу залежить від того, як людина його сприймає, а точніше – від того, яким є внутрішній світ цієї людини. Часто те місце, яке для однієї людини видається закритим, відмежованим, для іншої є безмежним, розімкненим у безкінечність. Принаймні такі висновки можна зробити, прочитавши іншу драматичну поему Лесі Українки – "Адвокат Мартіан". Простір твору – це відгороджена високою брамою Мартіанова оселя, за межами якої лише вгадується інше життя, інші горизонти: "*Коли брама відчиняється, видно хороший морський краєвид*" [18, 188]. Цей двір видається доньці адвоката Аврелії справжньою пустелею, і справа не тільки в зовнішній схожості ландшафту: "*наш двір / піском посипано та колючками / засаджено! Зовсім пустиня!*" [18, 196], а в тім – що простір її життя обмежений стінами батьківської оселі. Дівчина самотня, вона не спілкується з подругами, нікуди не виходить, навіть слуги в домі "*як не глухонімі, то чужомовні*" [18, 196]. Аврелія, так само як і її брат Валент, відчують себе ув'язненими, через те, що не мають змоги діяти згідно зі своїми переконаннями, реалізовувати свої життєві проекти, адже заради загальної справи, якій присвятив себе їхній батько, мусять приховувати те, що вони є християнами. "*Ми в тебе в домі тільки бути смієм, / а жити нам не можна*" [18, 208], – нарікає Валент. Нездаремно власний дім видається Аврелії пустелею, адже життя позбавлене сенсу, справді стає пустим, "сірим животінням". Спустошується і душа дівчини, у ній вмирає віра і любов ("*Моя любов, так як і віра, мертва*" [18, 199]). Прагнучи активного життя, діти адвоката Мартіана вириваються із замкненого простору батьківської оселі в зовнішній світ, кожен із них обирає свою дорогу: Аврелія йде жити до матері, де зможе розквітнути "трояндою... розкішною", її принаджують "шовки червоні" та юрби шанувальників. Валент записується

в легіонери – він прагне слави. Обмеженість простору, в якому перебувають герої твору, безпосередньо впливає на їхній духовний простір, здрібнюючи його масштаби. Простір власного дому не видається вузьким, замкненим і пустим лише адвокату Мартіану. Він заповнює його роботою задля потреб християнської громади, а свій внутрішній світ – роботою духу. Сенсу Мартіановому життю надає справжня віра, яка розширює простір його існування, збільшує внутрішній, духовний світ.

Місцем для розгортання сюжету поеми "Марія" Т. Шевченка стає той самий сакральний простір, у якому відбувалась і євангельська історія. Принаймні так здається на перший погляд, якщо ж придивитись уважніше, – можна помітити, що поет створює свій простір, – теж глибоко символічний і сакральний, але відмінний від євангельського. Він має складну структуру, утворюється з кількох смислових сфер, об'єднаних однією ідеєю: простір, у якому відбуваються події, описані в поемі; простір євангельської історії, який є свого роду матрицею, – він присутній як уявний, простір мислення, адже існує у свідомості автора і реципієнта ще до знайомства з твором (щось подібне до простору в І. Канта, як апіорної форми сприйняття) та є необхідною умовою для розуміння поеми; символічний простір біблійної історії про вигнання перших людей з раю. Останній, оприявнюється за умови уважного прочитання. Візьмемо хоча б початок поеми, – Т. Шевченко декілька разів називає простір, у якому перебуває Марія раєм ("*Рожевим квітом розцвіла / В убогій і чужій хатині, / В святому тихому раю*" [24, 267]; "*Раю! Раю! / Темний гаю! Чи я молодая, / Милий Боже, в твоїм раї / Чи я погуляю...*" [24, 270]). З райським існуванням людства до гріхопадіння асоціюється вся змальована Т. Шевченком картина Маріїного життя в Йосипа, який поет надав ідилічного забарвлення: чисті відносини, проста праця на лоні прекрасної природи. Подальший розвиток сюжету ще більше впевнює, що такі асоціації не випадкові: героїня поеми, подібно до перших людей, піддається спокусі, через що її душа втрачає той блаженно-невинний, гармонійний стан, у якому перебувала. Як результат – "вигнання з раю"; подібно до перших людей, Марія мусить пройти свій гіркий життєвий шлях, у якому, як і у всіх людей, будуть і біль, і радість, і щастя. Життя її з моменту "гріхопадіння" стає дорогою у вічність, та це потім – як результат тих випробувань, що випадуть на її долю на реальних життєвих дорогах.

Дорога набуває особливого значення у просторі Шевченкової поеми. Так, на рівні розвитку сюжету одна дорога в житті героїні змінюється іншою: перша – у Віфлеєм "на ревізію", стала доленосною – Марія "*з шляху не вставала, / Марія сина привела*" [24, 275]. Далі – втеча до Єгипту Мемфіським шляхом, а згодом повернення додому

"...у свій гай, / У свій маленький тихий рай!" [24, 278]. Та раю вже немає: "Все, все сплюндровано", – повернення до райського стану неможливе наголошує Т. Шевченко. Остання дорога – за Сином: "Пішла тинялись попідтинню, / Аж поки, поки не дійшла / Аж до Голгофу" [24, 283]. Дорога розмикає межі простору, відкриваючи нові горизонти, нові можливості буття. Як особлива просторова форма, дорога набуває у поемі Т. Шевченка філософського значення, оскільки відкриває можливість людині здійснитись як особистості, здійснити свій життєвий проект. Для Марії дорога стає шляхом її внутрішнього становлення. Справді, Марія на початку поеми (як і на початку свого життєвого шляху) і в кінці – це дві різні людини. Поет підкреслює, що героїні його поеми властиві людські слабкості: це і земне кохання, і страшний розпач: "Небога трохи не втопилає / У тій криниці" [24, 279], та, незважаючи на це, Марія знайшла в собі сили достойно пройти свій шлях, повністю посвятивши життя Сину. Без її тихої жертвовності, наголошує Т. Шевченко, без материнської любові не було б і Такого Сина: "Горе нам / Було б, іскупленням рабам! / Дитина б тая виростала / Без матері, і ми б не знали / І досі правди на землі! / Святої волі!" [24, 279]. Марія ніби не робить нічого особливого, її дії непомітні на перший погляд, – вона всього лише Мати свого Сина, яка завжди з ним і для нього: "Гадаєш, думаєш-гадаєш, / Як його вчити, навести / На путь святий святого сина / І як його од зол спасти?" [24, 278]. Саме ця, непомітна на перший погляд материнська робота допомогла здійснити справжню духовну революцію у просторах людських душ. Героїня Шевченкової поеми постійно перебуває у русі, йде життєвими дорогами, постійно розширюючи горизонт свого життя. Відповідно розширюється її внутрішній простір – аж до такої міри, що вміщує всі людські болі, весь світ. Марія стає "великою в женах", здатною "своїм святим огненним словом" розвіяти "униніє і страх" [24, 284]. Пройшовши, через всі випробування, через біль і страждання на своєму життєвому шляху, Шевченкова Марія стає втіленням досконалості, досягає найвищої святості. Митець підкреслює людськість героїні поеми, обожнення якої, на відміну від безгрішної, такої, що не потребує вдосконалення, євангельської Марії, стає результатом її страдницького жертвовного життя заради Сина (обоження тут у значенні близькому до того, яке надає цьому терміну російський філософ В. Соловйов: як результат особистого розвитку людини до абсолютної божественної досконалості). Як слушно зазначив Л. Ушкалов, «у підложжі поетової візії Воплочення перебуває... іманентне "обоження людини"» [19, 326]. Т. Шевченкові, на думку вченого, було важливо втілити у своїй героїні "архетипальний образ усієї його поезії" [19, 327] – зневажену й упосліджену матір-покритку. Таким чином, поема "Марія" Т. Шевченка – "це смілива са-

кралізація профанного" [19, 327]. Категорія простору в цьому творі несе особливе смислове навантаження, що реалізується на кількох рівнях: перший – це, власне, той терен, на якому розгортається сюжет поеми і який безпосередньо впливає на формування внутрішнього простору героїні твору; другий – такий, що існує у формі матриці у свідомості автора й реципієнта – простір євангельської оповіді; й останній – простір старозавітної історії про гріхопадіння. Всі ці просторові сфери об'єднані однією ідеєю: ідеєю святості материнства, величності материнського подвигу, який втілює своїм життям Шевченкова Марія і результатом якого є досягнення найбільших висот духу, можливих для людини – її обоження.

Таким чином, у кожного з митців своя просторова мікромодель, яка є втіленням філософських ідей, систем цінностей, поетичного мислення і уяви Т. Шевченка та Лесі Українки. Разом з тим, є багато точок, у яких ці просторові утворення співпадають: для обох авторів важливою є така характеристика простору, як його відкритість, розімкненість, безмежність. Герой, який діє в масштабі такого простору, розширює, наповнює сенсом простір свого внутрішнього світу. Відповідно, вузькість, обмеженість, закритість терену існування героя збіднює, спустошує його духовний простір. Кожен із митців підкреслює важливість дії, активної життєвої позиції, що здатна не тільки розширити межі простору життя, а й змінити внутрішній простір людини. Суттєвою різницею є те, яким чином вищезазначені тези реалізуються в їхніх творах. Герої Шевченкових поем активні, вони діють, розширюють горизонти свого існування. Дороги, якими проходять Марія та Ярема, стають для них шляхами внутрішнього становлення, збагачують їхній духовний світ. У Лесі Українки – навпаки: дійові особи розглянутих вище драматичних поем поміщені автором в обмежений закритий простір. Для більшості з них (окрім Мартіана) це має негативні наслідки: масштаб їхнього внутрішнього простору зменшується, думки та вчинки дрібніють, стають обмеженими, егоїстичними.

Отже, простір є онтологічною категорією структури художніх світів Т. Шевченка й Лесі Українки. Особливі риси цієї категорії, спосіб побудови просторових відношень в естетичній реальності літературних творів визначаються індивідуальною свідомістю кожного з авторів, типом їхнього художнього мислення, уяви, світоглядних настанов. Безперечним є те, що ментальні простори, створені ними, – оригінальні, символічні, наповнені глибокими й різноманітними смислами.

1. Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе* // Бахтин М. М. *Литературно-критические статьи*. – М.: Художественная литература, 1986.
2. Боронь О. В. *Поетика простору в творчості Тараса Шевченка*. – К., 2005.
3. Гайдеггер М. *Будувати, проживати, мислити* // Возняк Т. *Тексти та переклади*. – Х.: Фоліо, 1998.
4. Зборовский Г. *Пространство и время как формы социального бытия*. – Свердловск, 1988.

ловск: Свердлов. юрид. ин-т, 1974. 5. Зобов Р. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства / Р. Зобов, А. Мостепаненко // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / [отв. ред. Б. Ф. Егоров]. – Л.: Наука, 1974. 6. Кант И. Критика чистого разума. – К.: Юніверс, 2000. 7. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. 9. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М., 1988. 10. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / пер. с фр. – К.: Український центр духовної культури, 2001. 11. Молчанов В. И. Время и сознание. Критика феноменологической философии. – М., 1998. 12. Потёмкин В. К., Симанов А. А. Пространство в структуре мира. – Новосибирск, 1990. 13. Рейхенбах. Философия пространства и времени. – М.: Прогресс, 1985. 14. Руденко Д. Пространство: грань бытия // Философия языка: в границах и вне границ / Ю. С. Степанов, Ю. И. Сватко и др.; науч. ред. тома Д. М. Руденко. – Т. 2. – Х.: Око, 1994. 15. Поппер Карл. Все люди – философы: как я понимаю философию; Иммануил Кант – философ Просвещения / пер. с нем., вступит. статьи и примеч. И. З. Шишкова. – Изд. 2-е, стереотипное. – М.: Едиториал УРСС, 2003. 16. Топоров В. Н. Пространство и текст: семантика и структура / В. Н. Топоров. – М., 1983. 17. Українка Леся. Драматичні твори. – К.: Дніпро, 1989. 18. Українка Леся. Твори в чотирьох томах. – Т. 3. – К.: Дніпро, 1982. 19. Ушкалов Л. Сковорода та інші. Причинки до історії української літератури. – К., 2007. 20. Флоренський П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. – М.: Издательская группа "Прогресс", 1993. 21. Флоренський П. А. Обратная перспектива // Флоренський П., священник. Соч. В 4-х т. – Т. 3 (1). – М.: Мысль, 1999. 22. Хайдеггер М. Искусство и пространство // Время и бытие. Статьи и выступления. – М.: Республика, 1993. 23. Шевченко Т. Г. Твори в п'яти томах. – Т. 1. – К.: Дніпро, 1978. 24. Шевченко Т. Г. Твори в п'яти томах. – Т. 2. – К.: Дніпро, 1978. 25. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Гештальт и действительность. – М.: Эксмо, 2007.

**О. Кривуляк, канд. філол. наук, доц.,
Чернігівський національний педагогічний університет
імені Т. Г. Шевченка**

ТИПОЛОГІЯ ХУДОЖНЬОГО ВТІЛЕННЯ ЖАНРУ ПОСЛАННЯ У ТВОРЧОСТІ Т. ШЕВЧЕНКА ТА М. ВОРОНОГО

У статті пропонується типологічна модифікація художніх образів у поетичних текстах Т. Шевченка та М. Вороного на прикладі жанру послання. Визначаються спільні та відмінні особливості етичних, естетичних позицій та виразально-зображальних засобів у поезіях.

Ключові слова: вплив, синтез методів, перехідний період у літературі, послання.

В статье предлагается типологическая модификация художественных образов в поэтических текстах Т. Шевченко и М. Вороного на примере жанра послание. Определяются общие и отличительные особенности этических, эстетических позиций и изобразительно-выразительных средств в стихах.

Ключевые слова: влияние, синтез методов, переходный период в литературе, послание.