

Володимир КАЛАШНИК, Микола ФІЛОН (Харків)

КОНЦЕПТ РОЗ'ЄДНАННЯ ЯК СКЛАДНИК ХУДОЖНЬОЇ СВІДОМОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

(особливості мовно-текстової реалізації)

Знакові для кожної національної культури письменники посідають особливе місце в історії національної та світової літератури. Якщо ж ідеться про поетів-пророків Нового часу, до яких належить і Т. Шевченко, то вони значною мірою не можуть бути розглянуті в жорстких межах звичних для філологічної думки класифікаційних характеристик, термінів і понять. Творчість поетів-пророків, так само, як і біблійних письменників-пророків, принципово не вписується у властиво літературні рамки. С. Аверінцев проникливо зауважив, що “пророк” — не “літератор” не тому, що поряд зі своїм місцем в історії літератури займає місце також в історії релігії, але тому, що його місце в історії літератури – інше¹. Т. Шевченко займає особливе, цілком відмінне від інших письменників, місце в літературі не тому, що він геніальний поет, а тому, що він поет-пророк. У письменника є те, що виводить його за межі “звичного” розуміння літератури. У породженому Кобзарем людському слові раз по раз відчувається така сила й творча міць богонадхненного поета, яка виокремлює в усій своїй проблемній значущості питання про характер художнього пізнання, властивого творчій особистості мистця, його комунікативні стратегії та семантику поетичного слова. Саме такий погляд є для нас важливим для висвітлення базових складників художньої свідомості поета. І розуміти його можна як особистість, відмінну від письменницького загалу своїм пророчим даром.

Художня свідомість письменника охоплює, інтегрує, синтезує, перетворює й генералізує під знаменником відмінної своїм характером творчої діяльності всю багатоплановість духовних феноменів, що становлять зміст свідомості біографічної (соціокультурної) особистості. Правлячи про художню свідомість як цілком особливе, складне своєю внутрішньою будовою явище, відмінне від інших духовних конститuentів особистості, тим самим стаємо на точку зору, згідно з якою таку свідомість не можна звести лише до “художности” як рефлексивно-естетичного ставлення до дійсності. Навпаки, саме тому, що художня свідомість, як і свідомість взагалі в її щоденному соціокультурному вияві, повною мірою охоплює в собі в перетвореному й підпорядкованому духовному пізнанню феномен буття, в її структурі можна досить умовно виділити два складники: а) власне онтологічний, що репрезентує пізнавально-ціннісну категоризацію відношень у дійсності; б) рефлексивно-художній, що відображає особливості втілення у слові

¹ Аверинцев С. Между “изъяснением” и “прикровением”: ситуация образа в поэзии Ефрема Сирина [Електронний ресурс] // Режим доступу до статті: http://www.k2x2.info/literaturovedenie/averincev_s_drugoi_rim/p4.php

ідеологічного ставлення письменника до дійсності. Якщо діяльнісна здатність поета реалізувати пізнання дійсності та здійснювати її ціннісну категоризацію ґрунтується на загально-світоглядних орієнтирах, життєвих настановах та морально-етичних цінностях, то для художнього формотворення принципову роль відіграють поетичні форми й категорії, жанрові структури, засвоєння стильових різновидів мови та її стилістичної диференціації, мовленнєві жанри, взагалі весь естетичний досвід поета. Отже, до базових конститuentів художньої свідомості належать, *по-перше*, ті, що детермінуються загальним ціннісно-пізнавальним ставленням до світу й репрезентують феномен його соціокультурної “онтології”; *по-друге*, ті, що зумовлюються чинниками власне естетичного порядку й відображають особливості художнього формотворення на основі властивих мистцеві уявлень про прекрасне й потворне, трагічне й комічне, високе й низьке, про функції мистецтва слова.

Важливим і доцільним для опису конститутивних ознак художньої свідомості в її результативному та процесуальному вимірах є концепт. Він характеризується постійною “присутністю” в структурах свідомості автора і може бути класифікований як найвища й найбільш загальна змістовна ідейна форма мистецького бачення дійсності, під знаменником і крізь призму якої здійснюється поетична “генералізація” духовного світу мистця в його пізнавально-об’єктній спрямованості. У такому розумінні художній концепт може бути виявлений лише в межах всього текстового континууму, який створив автор. Художній концепт у структурах свідомості письменника існує у своєму парадигмальному вияві, співвідносячись, взаємодіючи і корелюючи з іншими концептами художньої свідомості автора. Можна виділити три форми існування художнього концепту: *лексико-фразеологічну* (номінативне поле концепту, його структура), *мотивну* (сукупність мотивів, в яких реалізується концепт) та *текстову* (художні тексти, в яких у складній взаємодії експліцитних та імпліцитних чинників реалізується концепт).

Парадигма Шевченкових художніх концептів детермінується змістом та природою культурно-історичного діалогу, який веде поет-пророк з народом та історією. До таких, зокрема, належать концепти *Україна, людина, Бог, віра, любов, воля, правда, слово, слава, доля, роз’єднання та відчуження*. Звернімося до аналізу Шевченкового художнього концепту *роз’єднання*.

У художньо-релігійній свідомості поета світ сприймається, художньо осмислюється, категоризується й ідеологізується крізь призму констант духовного релігійного життя, детермінованих вірою в чинність невидимого закону, який повинен визначати існування світу в його гармонії й завершеності. Фундаментальним складником художньо-релігійної свідомості Т. Шевченка є категорія “цілісність”, якою поет вимірює буття окремої людини, сім’ї, народу, історії. Але світ відкривається перед поетом зовсім з іншого боку, і тоді цілісність постає не як модус існування світу, а як необхідний і можливий в потенції його ідеальний стан. Уже в ранніх поезіях “Думи мої, думи мої...”, “Перебендя”, “Катерина”, “Тополя”, “Думка (“Нащо мені чорні брови...””, “До Основ’яненка”, “Іван Підкова”, “Тарасова ніч” художній світ недвозначно виявляє мистця як діяльнісного суб’єкта, який у світоглядних, мисленнєвих, поетикальних складниках творчості закорінений у світ народнописенної культури, фольклорної свідомості, української ментальності з її архетипними уявленнями та ціннісним переживанням життя. Поетична картина

світу, окремі фрагменти якої репрезентують тексти першої збірки, виростає на ґрунті творчої рецепції та художньої асиміляції фольклорних мотивів, образів, символів, що у творах народної словесности виконують функції моделювання світу й формують відносини між різними суб'єктами художнього зображення. Визначальними для “Кобзаря” 1840 року виявилися такі сенсотвірні одиниці, як “розлучення”, “від'єднання”, “покидання когось або чогось”, “втрата”, головним засобом лексико-фразеологічної маніфестації яких є поетичні номінації на кшталт *блукає, шукає, покинув, загинув, не вернеться, пішов, покинув, йти кудись*.

Суб'єктами художнього світу Т. Шевченка, в яких втілюється настанова поета-пророка на послідовне осмислення нецілісного, роз'єданого буття України є: *людина – її доля; хлопець – дівчина; батько – дочка; мати – дочка; Україна – її діти; кобзар – народ* тощо. Так, наприклад, у поезії “Думка (“Тече вода в синє море...”)” роз'єднання стосується, з одного боку, долі та козака, з другого – козака та батьківщини: *“Шука козак свою долю, / А долі немає”; “А журавлі летять собі / Додому ключами, / Плаче козак – шляхи биті / Заросли тернами”*. В іншому вірші “Думка (“Вітре буйний, вітре буйний!..”)” предметом художнього зображення є розлучена із хлопцем дівчина: *“Піду шукать миленького, / Втоплю своє горе”*. У поезії “Думка (“Тяжко-важко в світі жити...”)” художня рефлексія автора стосується сироти, в якого немає роду: *“Тяжко-важко в світі жити / Сироті без роду, / Нема куди прихилиться - / Хоч з гори та в воду”*. Ранні поезії започаткували творення Т. Шевченком художнього світу українського життя як нецілісного, неповного, енгармонійного. Розглянуті у проекції на всю подальшу творчість Т. Шевченка, відповідні складники семантики художніх образів світу постають точками відліку на шляху осягнення поетом України.

Поет акцентує на сімейному житті (буття в масштабі різних поколінь), на житті одного покоління (однолітків), певного товариства, об'єданого глибокими духовними інтересами. Тим важливішим є зображення не лише українського, а й слов'янського життя загалом: *“Отак німота запалила / Велику хату і сім'ю . / Сім'ю слов'ян роз'єднувала / І тихо, тихо упустила / Усобищ лютову змію”* (“Єр-тик”); українсько-польського життя: *“Того ж батька, такі ж діти, – / Жити б та брататься. / Ні, не вміли, не хотіли, / Треба роз'єднаться !”* (“Гайдамаки”), *“Отак-то ляше, друже, брате! / Неситії ксьондзи, магнати / Нас порізли, роз-вели”* (“Полякам”). Отже, в художньому універсумі Т. Шевченка під знаменником роз'єднання здійснюється концептуалізація світу в його зовнішніх та внутрішніх, соціальних і культурних, психологічних та ідеологічних, свідомісних та історичних вимірах. Роз'єднання формує наскрізну для поетичної творчости Т. Шевченка лінію художньо-світоглядної ідеологізації нецілісного стражденного життя України. Це життя виявляє себе в образах і мотивах горя, лиха, людської неволі, соціальної несправедливости, печалі, суму, самоти, розлуки, нещасливого сімейного життя, передчасної смерті, насильства, сирітства, знедоленого життя – усього, що виражає загальну ідею недосконалости, негармонійности українського буття і задає основний тематичний вектор художньо-ідеологічної концептуалізації національного буття.

Роз'єднання тісно пов'язане з рухом. Увесь художній світ Т. Шевченка про-низують образи відцентрового руху, а центром у просторі поетичних світів автора може бути не лише родина, сім'я, а в ширшому вимірі – село, товариство, громада,

Україна, – одним словом, усе те, з чим пов’язане життя людини на малій та великій батьківщині і що становить певну духовну, соціальну, етнічну єдність. Відцентровий рух – духовний, соціальний, світоглядний – часто спрямований назовні, на чужину, тим самим окреслюючи бінарну опозицію *свій – чужий*. У висвітленні Т. Шевченка український світ постає як такий, що втратив або втрачає свою цілісність; світ, що перебуває у стані розлагодження, розпадання; світ, що роздрібнюється або вже існує як роздрібнений. Тому можна вести мову про *роз’єднання* – базовий концепт художньої свідомості Т. Шевченка.

З особливою силою й послідовністю ідея роз’єднання проявляється в образі української сім’ї, що, як відомо, займає центральне місце в художньому світі Т. Шевченка². Уся інтонаційно-сміслова структура Шевченкових поезій, їх образний лад свідчать, що поет мислить про це не як про природний вияв особливостей “дорослішання” дітей та їх самостійного соціального життя, а як трагедію українського життя, – наприклад, у творах “Думка (“Тече вода в синє море...”): “*Куди ти йдеш не спитавшись? / На кого покинув / Батька, / Неньку старенькую, / Молоду дівчину?*”; “У нашім раї на землі”: “*Літа минали, / Потроху діти виростають. / І вирости, і розійшлись / На заробітки в москалі. / А ти осталася, небого, / І не осталося нікого / Із тобою дома.*” Дітей забирають від батьків, ведуть, везуть від них: “*Стали хлопців / В кайдани кувати / Та повезли до прийому / Битими шляхами*” (“Сова”).

Ідейно-художня генералізація образу роз’єднання родини виразно проявляється в поезії “Ой три шляхи широкії” (1847): “*Ой три шляхи широкії / Докупи зійшлися. / На чужину з України / Брати розійшлися. / Покинули стару матір. / Той жінку покинув, / А той сестру. / А найменший / Молоду дівчину*”. Поезія полісенсова. Сучасні дослідники наголошують на різних складниках її художнього змісту. Очевидно, вона постає перед читачем-науковцем тією своєю стороною, що видається йому найважливішою. Для Є. Сверстюка основною тематичною домінантою вірша є “туга згасання колись живого села, до якого не вертаються брати з чужини”³. І. Дзюба заважає, що поет у цьому творі (і в двох інших циклу “В казематі” – “Рано вранці новобранці” та “Чого ти ходиш на могилу?”) “повертається до народнопісенних мотивів своїх ранніх романтичних балад, але шляхетна стриманість їхнього драматизму й немовби змирення з фатальною долею вносять у цей Шевченків жанр новий тривкий настрій”⁴. О. Боронь наголошує на особливостях фольклорної символіки, зазначаючи при цьому, що “брати, покинувши стару матір, сестру, занедбали свій рід <...>втратили духовні цінності – сімейне щастя, любов”⁵. У “Шевченківському словнику” наведене, очевидно, найбільш типове для свого часу розуміння основного тематичного змісту поезії, що “сповнена настроїв суму і відчуття розлуки з рідним краєм. За своїм сюжетом вона є поєднанням народнопісенних мотивів про розлуку з рідними, про сирітство

² Див. зокрема: Янів В. Українська родина в поетичній творчості Шевченка // Тарас Шевченко: Зб. Доповідей світового конгресу української вільної науки для вшанування сторіччя смерті патрона НТШ //ЗНТШ. ...– 176. – Нью-Йорк; Париж; Торонто, 1962. Яременко В. Тарас Шевченко про святощі української родини // Нар. творчість та етнографія. – 1992. – № 2/3.

³ Сверстюк Є. На святі надії. Вибане. – Київ: Наша віра, 1999. – С. 311.

⁴ Дзюба І. М. Тарас Шевченко. Життя і творчість. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”. 2008. – С.398.

⁵ Боронь О. Мотив шляху //Теми й мотиви поезії Тараса Шевченка / Ю. Барабаш, І. Дзюба [та ін.]; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – Київ: Наук. думка, 2008. – С. 154.

матері без синів, горе жінки й дітей без чоловіка і батька, про сестрині сльози за братами та про смерть коханої від туги за милим...”⁶. Кожну з наведених вище характеристик твору можна розглядати як певну сходинку до його пізнання. Всі вони увиразнюються тим фактом, що вірш “Ой три шляхи широкі” виявляє свої сутнісні ознаки у складі змістової організації всього циклу “В казематі”, до якого належить. Як відзначає Н. Чамата, його (циклу) “центральні мотиви від перших поезій розробляються як опозиційні пари й ускладнюються додатковими темами й мотивами, ключовими для творчости Шевченка. На ці мотиви *доли/недоли, волі/неволи, зустрічі/розставання, пам'яті/забуття, своїх/чужих, України/чужини* тощо й спирається великий ліричний контекст твору, ними твориться асоціативне поле, що об'єднує поезії – складові циклу”⁷. Отже, дослідник окреслює взаємозв'язок сенсотвірних складників, належних до трьох різних величин – окремого твору, цілого циклу та всієї творчости поета. Цей зв'язок має не формальний, а глибоко змістовний характер, що виявляється в закономірностях актуалізації конструктивних елементів Шевченкового художнього світу й здійснюється в річищі реалізації настанов автора на зображення роз'єданого буття України.

Можна вести мову про особливий вимір і образу матері в цій поезії, який виписано в побутовому плані, але шляхом поетичного узагальнення піднесено до алегоричного образу України, і образу сім'ї, що на концептуальному рівні твору є алегорією українського життя, зрештою можна правити про алегорично-символічний характер усіх складників вірша, зокрема мотиву дороги: “Мотив дороги, – зауважує О. Боронь, – провідний у вірші “Ой три шляхи широкі” – зображенням шляхів твір починається і завершується”⁸.

Визначальною для поезії є художньо-тематична домінанта *розходження – сходження*, яка формально означена протиставленням дієслів *зійшлися – розійшлися* і складники якої по-різному виявляють себе в різнорівневій семантичній організації твору. Так, образ сходження вжито лише один раз – у сильній позиції на початку твору, а вся подальша змістова структура тексту побудована на образах розходження. Ці образи визначають зовнішній семантичний рисунок вірша (його фактуальну інформацію) й водночас у взаємодії та протиставленні з антонімом “сходження”, що пронизує всю смислову організацію тексту, формують його ідейно-художні сенси.

Свого часу І. Франко звернув увагу на те, що в початкових рядках поезії – *Ой три шляхи широкі / Докупи зійшлися* – йдеться про роздоріжжя. Утім прикметне для початку твору слововживання *зійшлися* позначає не лише розходження, а й сходження, і так є ознакою доцентрового руху. Таким центром, як можна бачити зі змістової структури твору, є Україна. У перших рядках вірша недвозначно проакцентовано саме доцентровий рух: шляхи ведуть в Україну, з'єднуються в ній. Між тим в концептуальному баченні поета вони є дорогою з України, від своєї землі до чужого простору. У художньому світі Кобзаря є численні випадки поетичного

⁶ Шевченківський словник. У 2 томах. – Т. 2: Мол – Я. – Київ: Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка. 1973. – С. 65.

⁷ Чамата Н. В казематі /Смілянська В. Л., Чамата Н. П. Структура і смисл: Спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка [Монографія]. Київ: Вища школа, 2000. – С. 107.

⁸ Боронь О. Мотив шляху ... – С. 154.

пояснення причин покидання домівки або України (на заробітки; в солдати тощо). В аналізованій поезії лише констатується *брати розійшлися*. Припускаємо, що номінація *брати* важлива для поета не лише своїм ціннісно-фактуальним значенням, а й символічною семантикою як засобом творення асоціативно-семантичного поля, пов'язаного з ідеями братства, дружби, братерства, єдності. Для усвідомлення результату такого розходження важливим є те, що воно торкається зв'язки *жіноче/чоловіче* начало: стара мати залишилася без синів, дружина – без чоловіка, сестра – без брата, дівчина – без нареченого. У символно-цифровому вимірі маємо: 1 – 3 (мати – сини); 1 – 1 (старший брат – жінка); 1 – 1 (середній брат – сестра); 1 – 1 (молодший брат – дівчина). При пильному погляді на семантичні характеристики означених опозицій, оприявлених у поетичному тексті, можна простежити деякі смислові акценти, які можуть видатися незвичними. Матір покидають *брати* (можна було сподіватися на вживання іншого слова – *сини*); середній син покидає чомусь тільки одну сестру (насправді ж художня ситуація свідчить про інше). Очевидно, пошукові імпульсивно-підсвідомі художні стратегії автора зумовлюють особливе сенсове навантаження цих образів. Жіночі образи вибудовують ряд поколінь, починаючи від найстаршого, символом якого є *мати*, і закінчуючи наймолодшим, яке маніфестується словообразом *дівчина*. Розійтися – значить порушити певну цілісність, однак у кожному конкретному випадку цілісність щоразу наповнюється новим змістом. На векторі *мати – брати (сини)* окреслюється руйнування зв'язків між різними поколіннями роду, на векторі *старший брат – жінка* постає розпадання сім'ї; зв'язка *середній брат – сестра* сигналізує про руйнацію зв'язків між представниками одного покоління; *найменший брат і дівчина* завершують ряд дихотомічних образів і маніфестують ідею не реалізованого, не втіленого в можливій сім'ї життєвого начала. Отже, на концептуальному рівні означені складники поетичного твору “Ой три шляхи широкі” можна розглядати як символи втрати цілісності, повнокровності, тяглости українського життя.

Глибоко символічний образ саджання дерев редує ключову для концептуальної семантичної структури твору опозицію *жіноче/чоловіче*, однак не обмежується нею. Прикметно, що символічне співвідношення, означене образами розставання, при цьому втрачається: мати саджає три ясени (тобто у символічному вираженні маємо 1 – 3), невістка – тополю (1 – 1), сестра – три явори (1 – 3), дівчина – калину (1 – 1). Той факт, що з чотирьох використаних поетом образів-фітонімів два (*калина та тополя*) в українській культурній традиції співвідносяться з жіночим началом, а два (*явір та ясен*) – з чоловічим, можна розглядати як вказівку на існування потужних шарів підтекстової інформації поетичного твору. Звернімо увагу, що у світі українського фольклору дерева саджають з метою дізнатися про долю людини, яка покинула батьківщину. У такій своїй етнокультурній предикації мітопоетична символіка дерева має об'єктну спрямованість: стан дерева (засихає або росте) є своєрідним сигналізатором долі людини, яка перебуває на чужині. Однак у поетичному творі мітопоетичний символізм синкретичної семантики сухого, зів'ялого (“*Не прийнялися три ясени,/ Тополя всихала,/ Повсихали три явори, / Калина зов'яла*”), охоплюючи образи, що символізують і чоловіче, і жіноче начало, стосуються долі всіх зображених у поезії ліричних суб'єктів – матері, сестри, братів, дівчини, жінки. “Калина, що в'яне, чорніє, – пише О. Потебня, – це символ

не лише втрати цнотливости, а й печалі, смерті”⁹. Так само сухі ясени, явори, тополя символізують загибель маркованих ними суб'єктів поетичної картини світу. Утім, у змістовій структурі твору цей же таки символізм не обмежується лише стійким для української мітології зв'язком засохлого або зів'ялого дерева зі смертю людини. У семіосфері української культури явір, калина, ясен, тополя виявляють себе, з одного боку, як символи, що входять до складу ціннісно значущих явищ предметної культури, а з другого боку, – як символи вербальні, які належать до констант українського лінгвокультурного простору. Кожен із цих символів у світі українського життя виражає цілі парадигми національно значущих сенсів і в своїй справді безмежній семантичній поліфонії як знак національної культури синтезує фундаментальні культурні складники українського буття.

Тут обмежимося лише короткою характеристикою мітопоетичного символу *явір* – найпоказовішого репрезентанта невичерпности значенневої структури символічного образу-фітоніма. Як предметний символ явір (клен) формує типові ознаки українського культурного ландшафту: він є неодмінним маркером різних точок простору, насамперед подвір'я та дороги. Як вербальний символ явір (клен) є наскрізним для різних за часом свого виникнення жанрів народної словесности, починаючи від найдавніших жанрів (замовлянь, чарівних казок, календарно-обрядової та сімейно-обрядової поезії), продовжуючи жанрами, що примикають до попередніх, синтезуючи засоби їх поезики та символіки, а водночас і демітологізуючи та фольклоризуючи їх (балади) і закінчуючи найпізнішими в історико-типологічному плані жанрами фольклору (пісні про кохання, чумацькі пісні тощо). Етнокультурний символ явір (клен) проходить через усі етапи духовного життя людини, яка живе у світі української культурної семіосфери. В українських чарівних та героїко-фантастичних казках, що відображають надзвичайно архаїчні моделі світу, явір постає як образ одного із різновидів світового дерева – дерева життя. В поезії Т. Шевченка словообраз явір синтезує всю множинність сенсів, які виявляють його етнокультурні предикації. Засихання явора можна розуміти як символічне означення загибелі космосу всього українського життя.

Іншим твором, належним до циклу “В казематі”, в якому простежується реалізація художнього концепту *роз'єднання*, є вірш “Чи ми ще зійдемося знову?..”. Перший рядок цієї поезії у варіанті автографа з окремого рукопису циклу “В казематі”, так само, як і варіанти автографа в “Малій книжці”, замість остаточного “ми” містив інший займенник – “ви”: “Чи ви ще зійдетеся знову”. Звернімо увагу на семантику слова *ми*. “Ми, нас, займ. особ. 1 ос. мн. 1. Уживається для називання двох чи багатьох осіб разом з тим, хто говорить. // Уживається на позначення групи людей, зв'язаних спільним походженням, заняттями, поглядами і т. ін., до якої входить і мовець. // Уживається для називання неозначеної особи. У нас – у нашій сім'ї, країні, у нашому суспільстві тощо <...>”¹⁰. Заміна займенника другої особи множини на займенник першої особи множини істотно впливає на семантичний рисунок поезії, оскільки змінюється комунікативна ситуація: автор позначає адресата – групу людей, пов'язаних спільним походженням, заняттями, поглядами і т. ін., до якої входить і мовець. Тим самим виразніш формується

⁹ *Потебня А.* О некоторых символах в славянской народной поэзии // Символ и миф в народной культуре [Сост., подг. Текстов и комент А. Л. Топоркова/]. – Москва: Лабиринт, 2000. – С. 30.

¹⁰ Словник української мови. У 11 т. – Київ: Наукова думка, 1973. – Т. 4. – С. 173

імпліцитна опозиція “наше – чуже”, “батьківщина – чужина”. У “Малій книжці” ця поезія була вміщена на передостанньому місці в структурі циклу “В казематі”. У коментарях до вірша, вміщених у Повному зібранні творів Т. Шевченка у 12-ти томах, відзначено, що, переписуючи вірші з “Малої книжки” до “Більшої книжки”, поет подав його останнім. Поет використав вірш як засіб обрамлення циклічної структури “В казематі” і підкреслив сенсотвірну значущість тексту. Як завважила Н. Чамата, цей вірш разом із кількома іншими – “Згадайте, братія моя...”, “Мені однаково, чи буду...”. “Н. Костомарову”, “В неволі тяжко, хоча й волі...” – відіграє особливу роль в розгортанні сюжету, втіленого в циклі¹¹. Як і в інших творах цього циклу, домінантою твору є протиставлення *зійтися – розійтися*. Мікрообраз *розійтися – стрижневий* для поетичного словника Т. Шевченка – в наведеному тексті постає на ґрунті надзвичайно болісної реакції поета на події особистого життя та долю членів Кирило-Методіївського товариства. Арешт його членів, ув’язнення поета, розлучення з друзями та Україною, нездійснені мрії – це тло, на якому постає поетичний образ *розходження-роз’єднання*.

Як і багато інших Шевченкових віршів, поезія “Чи ми ще зійдемося знову?..” засвідчує одну особливість творчості мистця: окремий, індивідуальний факт його особистого життя стає поштовхом для широких художніх узагальнень, що виражається в ідеї омріяної й можливої єдності, гармонії, цілісності, пов’язаними з правдою і любов’ю. Перші чотири рядки вірша “*Чи ми ще зійдемося знову, / Чи вже навіки розійшлись? / І слово правди і любови / В степи і дебри рознесли*” становлять смислову єдність, в якій антонімічний образ *єдності – розходження*, не втрачаючи своєї загальнономовної семантики, стає символом великої узагальнювальної сили. Далі в тексті йде несподівана, можливо, навіть істотна зміна змістових акцентів, пом’якшена, щоправда, перехідною фразою “*Нехай і так*”. Другу образно-смислову єдність тексту складає зміст рядків “*Не наша мати, / А довелося поважати. / То воля Господа*” з перехідною ланкою “*Годить!*” до третьої, завершальної, структурно-смислової єдності: “*Смиріться, молитесь Богу / І згадуйте один другого. / Свою Україну любіть, / Любіть її... Во время люте, / В остатню тяжкую минуту / За неї Господа молитъ*”. Зміна смислового акценту твору пов’язана з рухом поетично думки від “розходження” до мікрообразу “матері”, максимально сугестивного, особливо в асоціативно-оцінному плані. Ю. Івакін, інтерпретуючи зміст Шевченкового “*Не наша мати...*”, схиляється до думки В. Щурата, згідно з якою *мати* в поезії “*Чи ми ще зійдемося знову?..*” – це евентуальна лиха доля, а зовсім не Росія¹². У коментарях Л. Білецького до Шевченкового “Кобзаря” питання про семантику *матері* в цьому вірші не розглядається. Зміст епітетного словообразу *чужа мати* неможливо визначити без урахування імпліцитних та підтекстових шарів інформації поетичного твору, достоту очевидних ціннісно-семантичних протиставлень “чужа мати – Україна”, нарешті без найближчого синтагматичного оточення: “*Нехай і так*”, з одного боку, та “*А довелося поважати. / То воля Господа*”, з другого боку, але, можливо, найголовніше – без урахування смислової цілісності циклу з його всепроникною ідеєю розлуки з Україною, роз’єднання, розходження. Без усього цього неможливо вірогідно стверджувати, що “*А довелося поважати /*

¹¹ Чамата Н. В казематі... – С.106.

¹² Івакін Ю. О. Коментар до “Кобзаря” Шевченка: поезії, 1847–1861 рр. – Київ: Наук. думка, 1968. – С.16

То воля Господа” стосується не лише примхливости долі, а й чужої землі. І *мати* в аналізованій Шевченковій поезії – це передусім чужа сторона. У поезії вкотре в Шевченковій художній практиці акцентується зв'язок і залежність життя України від життя українця. Пристрасне благання поета “*Свою Україну любіть, / Любіть її... Во время люте, / В останню тяжкую минуту / За неї Господа моліть*” адресоване не лише арештованим членам товариства, а й усім українцям. Т. Шевченко тут, як завжди, виявився поетом-пророком: любов до останньої тяжкої минути вимагає цілковитої самовідданости, самопожертви, стійкості духу. Багато десятиліть по тому, в часи радянського лихоліття, виявилось, що любов до *України во время люте* здатні продемонструвати лише одиниці, мільйони ж співвітчизників такого *время* не відчувають або не хочуть бачити.

Ключова для художнього світу поета тема роз'єданого життя етапно висвітлена у вірші “Зійшлись, побрались, поєднались...”. Твір датується 5 грудня 1860 р., тобто написаний він за три місяці до кончини митця. Як і багато інших поезій, створених протягом останніх двох років життя автора, вірш відзначається якимось особливим, можна сказати, підсумковим характером. Автоінтертекстуальність як питома ознака Шевченкової поезії проявляється в ньому з особливою силою не лише у проєкції на “Ми вкупочці колись росли...”, “Ми заспівали, розійшлись...”, “Чи ми ще зійдемося знову?..”, “Росли укупочці, зросли” – творах, у змістовій організації яких художній концепт *роз'єднання* відіграє ключову роль, а й на текстовий простір “Кобзаря” в цілому, формуючи тим самим специфіку вияву поетичного коду й визначаючи особливості архітекτονіки смислів тексту. Семантичний стрижень вірша проникливо відчув і концентровано схарактеризував Є. Сверстюк. Як відзначає дослідник, у Шевченковому вірші “<...> майже самі дієслова, одні дієслівні рими – самий плін життя, в якому примарною весною зазеленіли острівці <...> і раптом все зміло чорною хвилею: *Дівчаток москалі украли, / А хлопців в москалі забрали*. А далі як прірва небуття – самий привид знебулої екзистенції, в якій нема сенсу, як у засохлому дереві, що не дало плоду <...> Оце “неначе”, ота ілюзорність реальности, з якої одпливає суть і залишається тінь самої форми, – це кобзарева нота, споріднена з гетівською тугою за миттю, якої не спинити...”¹³. Відзначена науковцем “ілюзорність реальности” як прикметна ознака семантики окремого словообразу є певною мірою показником і текстової модальности загалом, і модусом внутрішнього світу ліричного персонажа. Цей модус визначається фундаментальною психологічною особливістю відчуття людиною життя, яке не просто залишилося в минулому, прожите й пережите, а доходить кінця і постає як сон, напів'ява. Акценти на якійсь глибинній завершеності, пройденості життя оповідача, на цілковитій його оберненості в минуле досягнуто вживанням дієслівних форм минулого часу. Як визначальний формант семантичної організації тексту всі вони вжиті саме в цій часовій формі: *зійшлись, побрались, поєднались, помолоділи, підросли, розвели, пишались, грались, росли, виростили, украли, забрали, розійшлись, брались, не єднались*. Дієсловом текст розпочинається, і дієсловом він закінчується. Початок і кінець твору – це його сильна текстова позиція. Поезія обрамлена лексемами, значення яких виражає відповідно два протилежні за своїм художнім навантаженням сенси – “сходження” і “розходження”. Водночас і увесь

¹³ *Сверстюк Є.* Остання сльоза // На святі надії: вибране. – Київ: Наша віра, 1999. – С. 288.

семантичний рисунок вірша групується навколо двох загальних домінантних образів – доцентрового і відцентрового руху. Доцентровий рух пов'язаний з ідеєю справжнього життя: *побрались, поєднались, помолоділи, підросли, гайок, садочок розвели*. Це життя росту та творення. Його глибинним символом є певна єдність, цілісність. Відцентровий рух, навіть вимушений, викликаний зовнішніми причинами, – це рух розпадань, руйнації спільноти як осердя національного буття. Неокресленість суб'єкта дії, його неозначеність формує смислову перспективу твору, яка із зображально-фактологічного плану переходить у план символічний. “Сходження” характеризує, так би мовити, суб'єкт як категорію національну. Прикметно, що доцентровий рух у художній організації тексту виявляє себе в координатах предметного етнокультурного символізму: *гай, садок, хатина, діти*. Відцентровий рух окреслює простір, в якому залишається лише українські дівчата й хлопці в їх протиставленні москалям. І це не далеке, ілюзорне минуле ліричного персонажа, а та жорстка констатація безсумнівної, достовірної реальності, у якій живе мистець і яка в перетвореному вияві символічно репрезентована в художньому тексті. “*Дівчаток москалі украли / А хлопців в москалі забрали*”. За цим лапідарним образом повною мірою постає пророка сутність поета: забирання москалями дітей України-матері повторюється щоразу на кожному витку української історії, але не лише у фізичному чи соціальному вимірах, а й ментальному, духовному, а сам вір по-особливому проєктується в кожний новий етап життя українського життя.

Ідейним контрапунктом змістової організації твору є максимально сугестивне й поліфонічне Шевченкове “*А ми неначе розійшлись, / Неначе брались — не єднались*”. У мовностилістичному плані сугестивність цього поетичного мікрообразу значною мірою досягається актуалізацією значень слова *неначе*, що як частка “*вживається для вираження неповної достовірності, сумніву, непевності і т. ін. щодо висловленого в реченні*”¹⁴. Але водночас *неначе* має значення і порівняльного сполучника, що особливо важливо з огляду на зіставлення різномодальних висловлювань, в яких констатується життєва доля хлопці/дівчат й оповідача. У смисловій парадигмі можливих різновекторних прочитань мікрообразу можна виділити “*чи справді брались?*” – вираження ідеї не ілюзорності самого розходження чи колишнього єднання як буттєвої даності оповідача, а самої давнини розходження та єднання, які в пам'яті за плином часу втрачають контури своєї чіткості. За зовні нейтральною, спокійною, однак внутрішньо, приховано надзвичайно емоційною ліричною оповіддю – сутнісне осягнення Т. Шевченком стану роз'єданого українського світу, модус існування якого визначає і життя самого поета-пророка.

¹⁴ Словник української мови. У 11 т. –Т. 5. – С. 343.