

ВИРАЖАЛЬНІ ФУНКЦІЇ АЛЕГОРІЇ У ПОЕТИЦІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА

У статті йдеться про місце і роль алегорії у поезії Шевченка. Розглядаються ліричні твори, написані в процесі емоційного самовираження. Здатність алегорії унаочнювати абстрактні категорії у формі простих виразних ілюстрацій із життя Шевченко використав як спосіб об'єктивації складних психологічних станів і експресивного впливу на читача.

Ключові слова: алегорія, персоніфікація, символ, ліричне самовираження.

Постановка проблеми. Про алегорію у творчості Шевченка дослідники згадують досить часто. Як засвідчує стаття М. Бондаря, підготовлена для «Шевченківської енциклопедії», існує неперервний дискурс вивчення алегорії. Але перелік алегорій, а тим паче – творів, побудованих на алегорії, у дослідженнях не дуже великий і повторюваний: передусім це обидві поеми «Сон», поеми «Кавказ», де використані яскраві алегоричні картини, містерія «Великий льох», поезії «Чума», «Сичі», «У Бога за дверима лежала сокира». Пов'язуються алегоричні картини у згаданих творах із сатирою поета, власне, саме дослідники сатиричного аспекту творчості Шевченка й звертають увагу на алегорію. Іноді йдеться про загальний алегоризм зображення (так розглядаються поеми «Марія», «Неофіти» у статті С. Герасимчук [4]), коли давня історія стає алюзією на події сучасні. У статті М. Бондаря наголошено контекст романтизму і зміну художньої парадигми у цей період, що важливо і для Шевченка; йдеться про те, що в цей час алегорія «втрачає своє провідне значення, – на авансцену, як фіксує художня свідомість цього часу, починають висуватися метафора та символ» [3, с. 162]. До цього варто було б додати, що у працях європейських романтиків (зокрема, Гете і Шиллера) чітко прозвучала теза про опозиційність символу й алегорії як поезії й антипоезії. Раціоналізм і дидактизм алегорії, тисячоліття експлуатації не зовсім поетичними жанрами байки й притчі призвели до її дискредитації у царині високої романтичної поезії. Романтики не просто цураються алегоризму, а й мають свідому настанову на її вилучення із поетичних текстів. Ця тенденція протриває все ХІХ ст. й досягне апогею (себто агресивного несприйняття алегорії як поетичного засобу) в естетиці

символістів. Відтоді кожна енциклопедична стаття, присвячена алегорії, починається з характеристики її диспозиції щодо символу, обов'язково містить розмежування за критеріями раціональна алегорія / інтуїтивний символ, двозначна алегорія / багатозначний символ. Отож при аналізі творчості романтика, який досить активно використовує алегорію, не можна обмежитись висновком: «Серед форм, прийомів, механізмів Шевченкового художнього мислення алегорія не меншою мірою, ніж усі інші, становить самобутньо-творчий, повноправний і повновартісний компонент» [3, с. 164]. Сам по собі висновок ніби не викликає заперечень. Питання виникають саме на тлі розуміння ролі алегорії в естетиці романтизму.

Загалом роль алегорії у поезиці Шевченка не надто цікавить дослідників його творчості. Навіть ті нечисленні алегорії, які складають відомий ряд, часто посуваються у семантичне поле іншого образу, отримавши побіжне визначення. Скажімо, смерть з косою («Над головою вже трясє косою смерть у «Сліпому»), чуму (в однойменному вірші) Н. Слухай [5] категоризує як алегорії-персоніфікації, але не включає у цей перелік косаря з косою з відповідного вірша, за сюжетною моделлю такого ж, як і чума. Аналіз вірша «Косар», який здійснює Ю. Барабаш, завершується висновком: «косар перетворюється на **Косаря** – символ трансцендентної Судьби, знак вічної і невблаганної смерті» [1, с. 268]. Розглядаючи поняття «смерть» як тему і мотив усієї творчості Шевченка, дослідник не вживає термін «алегорія». Тимчасом жінка чи чоловік (людиноподібна постать, її кістяк у балахоні) з косою – традиційна для християнської свідомості алегорія смерті. Якщо для прочитання навіть такого твору поняття алегорії виявилось зайвим, годі ставити питання про роль алегорії у поезиці загалом. У розвідці Н. Чамати [7] зіставляються композиційні моделі вірша-символу і вірша-алегорії, вірш «Косар» тут розглянуто як сюжетна модель алегорії, а от до символічних чомусь віднесено вірш «Сичі», досить усталений і поширений приклад Шевченкових алегорій. Хоча досить ускладнена аргументація розрізнення двох моделей у статті розгорнута (йдеться про багатозначність символічного плану та простоту алегорії, яка «легко піддається розшифровці завдяки прямолінійності образної основи алегорії [7, с. 138]), важко збагнути, чому «Косар» – це алегорія, а «Сичі» – символ.

Дослідники тем і мотивів творчості Шевченка [6] фактично не розмежовують поняття символ, знак, метафора, алегорія, багатознач-

ний образ. Нехтування категорією, яка позначає характер образності, – це вочевидь втрачати суттєві прошарки змісту в процесі інтерпретації конкретних творів і поетики загалом.

Основна частина. Композиційні моделі вірша-алегорії у творчості Шевченка загалом нечисленні і, здається, вони цілком повинні вкладатися у традицію алегоричного повчання.

Алегорія відома, навіть знаменита своїм дидактичним потенціалом, який блискуче показала ще у давні часи, створивши жанр байки. У байках і притчах алегорія унаочнює складні морально-етичні проблеми, переконливо (на прикладі) показує, як треба чи не треба людині чинити. Середньовічні мислителі і проповідники теж вповні оцінили педагогічні інтенції алегорії, а герменевтики утвердили ще й алегоричний спосіб тлумачення Біблії, коли до кожного фрагменту зі Старого Заповіту, часто темного за змістом, можна прикріпити своєрідне роз'яснення з повчальною метою. Апогею алегорія досягла у добу Відродження, добу надто раціональну і просвітницьку. Саме тоді вся багата на яскраві ілюстрації життєподібних форм давньогрецька міфологія стала невичерпним джерелом алегоричних персонажів.

Але придивимось до таких яскравих алегорій, як «Косар» або «Чума»». У чому суть повчання (настанови, моралі)? Що смерть неминуча і нікого не оминає? Ніби аж надто тривіальна істина, аби знову і знову до неї вертатись. Тексти здаються якоюсь мірою незавершеними, принаймні відкритими. Хочеться запитати: ну і що? Це все ми знаємо, а що далі? Усе, крапка. Просто картини повальної смерті. Для чого ці моторошні видива створені? Здається, для одного – навіяти жах.

«Не благай, не проси, / Не клепає коси; / Чи то пригород, чи город, / Мов бритвою, старий голить / Усе, що даси». Традиційна алегорія смерті – жінка з косою – настільки поширена, так часто з'являється в народних вертепах, що стає відчутно комічною, цим образом важко когось по-справжньому налякати. Інша справа – реальний, впізнаваний по багатьох ознаках косар, правда, він не клепає коси, косить без упину, косить усе (далі йде досить довгий перелік скошених голів), косить, наче бритвою бриє. Косар-велетень, майстер своєї справи (скосити, наче поголити – найвища оцінка косарської майстерності). Ось оце реальне косіння, яке гіперболізується і поширюється на увесь світ (не покоси – гори) справляє таки мото-

рошне враження. Передусім тому, що образ косаря не традиційно міфічний (фантастичний, умоглядно створений), а конкретно-побутовий. Ніби нічого нового не додано у тему смерті, а все ж вражає, навіює тяжкі емоції. Ймовірно, так об'єктивується авторський страх смерті. Остання строфа «Косаря» («І мене не мине, / На чужині зотне, / За решткою задавить, / Хреста ніхто не поставить / І не пом'яне») засвідчує психологічне підґрунтя мотиву смерті (з косою, лопатою чи в образі сокири). Об'єктивуючи власний страх (надто всевладний для людини емоційного типу, яким був Шевченко), поет малює в уяві страшні картини і таким чином вчиться його долати. Отже, алегоричні вірші Шевченка аж ніяк не є поезіями-повчаннями, алегорію поет використовує не з дидактичною, а перш за все з виражальною метою.

Поруч із сатирою і мораллю алегорія здавна виконувала й дещо іншу роль. Цю роль вповні продемонстрував бароковий театр, персоніфікувавши морально-етичні якості людини і таким чином перетворивши її внутрішній світ на гігантську сцену, де Добро у білосніжних шатах змагається з понурою лиховісною постаттю в чорному лахмітті – зі Злом. Боротьба Добра і Зла на сцені набуває не лише наочності, такої важливої для дидактики, а й яскравої виразності. Внутрішній світ людини наповнюється драматизмом і суперечливістю, в умовних (таки ж раціонально створених) постатях несподівано прозирає переконлива (отже – реальна!) психологія. Втім, бароковий театр швидко потіснить класицистський, вернеться бароковий театральний алегоризм аж у ХХ ст. Можливо, саме тому виражальні здібності алегорії випадають з поля зору і митців (до ХХ ст.), і науковців. Дещо про виражальні можливості алегорії напише у 1920-ті роки дослідник німецької барокової драми Вальтер Беньямін [2]. Але це суттєво не вплине на вивчення алегорії, оскільки вона все менше і менше цікавить науковців, далі алегорія послідовно буде прив'язана виключно до раціонального мислення, і всі її особливості будуть виводитись саме з цього первня.

Алегорія, як і всі мовні образи, пов'язана походженням з персоніфікацією. Власне, саме із первісного світосприйняття, яке не бачило суттєвої різниці між фрагментами профанного світу, легко перекидало місток між профанним і сакральним світом, виростають образні властивості мови. Тому усі мовні образи споріднені і легко взаємодіють, переходять один в одного, часто переплітаються так тісно, що

годі побачити місце, де закінчується поле дії одного і починається іншого. Але чим ближче до нашого часу, тим важливіше розрізняти мовні образи, адже кілька з них так багато взяли на себе, що утворили цілі материки культурних кодів. Від розуміння чи не-розуміння ролі і значення цих кодів залежить дуже багато у нашому процесі пізнання світу і людини.

Н. Слухай у розвідці, присвяченій персоніфікації у творчості Шевченка, виділяє чотири види персоніфікації: уособлення феноменів природи, уособлення абстракцій, метонімічне уособлення, алегорії-персоніфікації. Остання категорія проілюстрована дуже скупо: «Четвертий тип персоніфікації Шевченка складають алегорії, широко представлені у другий період творчості. Так, у перший період з'являється алегорія смерті («Над головою вже трясє косою смерть» («Сліпий») ... алегорією-персоніфікацією також виступають образи чуми («Чума»), Божої сокири («У Бога за дверима лежала сокира»), Діани («Ну що б, здавалося, слова...»), сичів, орлиного царства, ворон («Сичі»)...)» [5]. Ото й усі алегорії. Натомість три попередні категорії проілюстровані дуже довгими рядами прикладів. При цьому у статті не йдеться про теоретичне розрізнення чотирьох категорій, не пояснюється, чим саме персоніфіковані абстракції відрізняються від алегорії-персоніфікації (смерть з косою – це теж персоніфікована абстракція).

Персоніфікація повсюдно присутня у мовленні. Алегорія, метафора і всі її різновиди (тропи загалом), порівняння, гіпербола, іронія тощо немислимі без обміну характеристиками між живим і неживим, людським і тваринним, людським і рослинним і так далі. Весь міфічний пантеон – персоніфіковані (здебільшого антропоморфні) явища природи. Де саме починається «територія» конкретного мовного образу, неможливо чітко сформулювати, оминаючи персоніфікацію. Хід алегорії й алегоричного мовлення починається з персоніфікації – тварини, птахи, комахи, риби стають носіями людських якостей. Персоніфікація – це механізм, з допомогою якого створюються різні «речі». Алегорія виразно виділяється домінантною метою: не стільки «оживляти», скільки витягувати назовні щось із внутрішнього світу людини. Психіка, внутрішній світ, духовний чи душевний світ – це абстрактна сфера для конкретного мислення. Коли внутрішнє набуває ознак зовнішнього, корелює із повсякденним життєвим досвідом, – перед нами алегоричний фрагмент.

У фольклорі ніби алегорій небагато (код домовленості мусить закріпитись на письмі), а зате щедро використовується психологічний паралелізм. От він і є предтечею алегорії барокового типу (внутрішнє ілюструється зовнішнім). Про багаті виражальні можливості паралелізму зайве говорити. Саме цим прийомом насичена уся творчість Шевченка. Разом з тим буквально фольклорного паралелізму у нього майже нема. Кожного разу паралельні картини не просто з'являються поруч і перегукуються, а тяжіють до розгортання і утворення подвійного сюжету. У підсумку – вже не паралелізм, а яскрава алегорія. Для прикладу, із ранньої поезії:

*Вітер з гаєм розмовляє,
Шепче з осокою,
Пливе човен по Дунаю
Один за водою.
Пливе човен води повен,
Ніхто не спиняє.
Кому спинить – рибалоньки
На світі немає.
Поплив човен в синє море,
А воно заграло, –
Погралися горі-хвилі –
І скіпок не стало.*

*Недовгий шлях – як човнові
До синього моря –
Сиротині на чужину,
А там – і до горя.
Пограються добрі люде,
Як холодні хвилі;
Потім собі подивляться,
Як сирота плаче;
Потім спитай, де сирота –
Не чув і не бачив (1841).*

Це вже цілком Шевченківська стилістика, ніби фольклорна, навіть стилізаторська (ліричний твір, позбавлений першої особи, з типово фольклорним персонажем, цитація пісень), але водночас виразно авторська (отже й анти-фольклорна). Головне враження будується

не так, як при психологічному паралелізмі. Картина природи не поглиблює співчуття до сироти, а роз'яснює, чому його доля неминуче лиха. Човен – уособлення людини, море – життя, хвилі – байдужих людей, скіпки – пам'яті. Перша картина може сприйматись окремо (так само, як і друга), тоді вона набуде ледь відчутного символізму і буде лірикою про плинність людського життя. Разом дві картини творять алегорію про те, як люди ставляться до сироти. З'являється обурення і морально-дидактична нота, неминуча при такому цілком штучному прив'язуванні однієї картини до другої. Вибір ілюстрації до долі сироти, хоч і спирається на народну поетику, є авторським, а отже читач не може його прогнозувати: чому човен з водою без рибалки – це саме сирота? а хвилі – добрі (у значенні не дуже добрі) люде? Завдяки авторській конструкції вірш набуває глибини й ліризму, відсутніх у фольклорних стилізаціях. Ми розуміємо, що співчуття до сироти має бути переадресоване автору, але при цьому розуміємо також, що автор більше переймається не власною долею сироти (хоча він її зазнав), а усіма іншими подібними долями, особливо винуватцями таких доль.

Подібний приклад із пізньої творчості:

*Мов за подушне, оступили
Оце мене на чужині
Нудьга і осінь. Боже милий,
Де ж заховатися мені?
Що діяти? Уже й гуляю
По цім А р а л у; і пишу.
Віршую нищечком, грішу,
Бог зна колишнійі случаї
В душі своїй перебираю
Та списую: щоб та печаль
Не перлася, як той москаль,
В самотню душу. Лютий злодій
Впирається-таки, та й годі (1848).*

Початок вірша – метафорична конструкція, персоніфікація нудьги й осені, наділених повноваженнями збирачів податків. Але вже тут ми отримуємо очевидний відтінок не так поетичного піднесення (за що «відповідальна» метафора), як заниження, прозаїзації. Якщо осінь укупі з нудьгою знаходять ліричного героя навіть на чужині, щоб

здерти з нього подушний податок, то це нагадує алегорію тієї ж таки смерті, від якої не сховаєшся. Картина буденного життя (зумисне не-поетичного, хоч і йдеться про віршування), коли поезія – це всього лише спогади про дрібні події минулого, ще раз унаочнює візуальний ряд. Події внутрішнього життя опиняються зовні і отримують яскраві костюми і маски: ліричний герой між трьома персонажами. Нудьга і осінь його лише оступили і чатують, а от лютий злодій москаль не чекає, не церемониться, впирається таки в душу. Лютий злодій – алегорія печалі. Без прив'язки, даної автором (мов москаль), навряд чи читач зміг би уявити печаль у такому костюмі. Але це саме той образ, який глибоко укорінений у свідоме й несвідоме автора. Ліричний вірш про печаль конкретного моменту поетового буття корелюється з цілим життям на чужині, бо саме лютий злодій москаль окрав поета, забрав родину й Україну. Цей загальний алегоризм (мить буття ілюструє ціле життя) увиразнюється і втрачає умоглядність абстракції. Центральна алегорія (унаочнена абстракція, точніше, персоніфікований психологічний стан) виконує виражальну функцію. Саме такі алегорії щедро розсипані по ліриці Шевченка, саме вони роблять поезію Шевченка не просто емоційною, а яскраво експресивною, наповнюють її ускладненим психологізмом.

Децо інший приклад, з більш традиційними ознаками алегоричного зображення: вірш «Ой чого ти почорніло, / зеленее поле?» (1848). Розмова ліричного героя з полем є коротким діалогом (тому тут ужито лапки прямої мови). Одне коротке питання і розлога відповідь на нього. Зелене поле почорніло від трупів козацьких і гайвороння, що клює тільки очі, а трупу не хоче (вистачить одних очей, щоб насититись). Відбувається часове зміщення: поет у теперішньому часі може бачити лише зоране, тому й чорне поле, натомість поле пам'ятає інше страшне почорніння, внаслідок битви, і нинішній чорний колір перетворює на знак трауру. І поет, з його вмінням відчувати лиховісний дух чорного поля, і оживлене поле з його похованим вмістом із козацьких трупів – дійові особи на сцені історичної пам'яті. Це яскрава алегорія у стилі барокового театру.

*І тут, і всюди – скрізь погано.
Душа убога встала рано,
Напряла мало та лягла
Одпочивать собі, небога.*

А воля душу стерегла.
 «Прокинься, – каже. – Плач, убога!
 Не зійде сонце. Тьма і тьма!
 І правди не землі нема!»
 Ледача воля одурила
 Маленьку душу. Сонце йде
 І за собою день веде.
 І вже тії хребетносили,
 Уже ворущаться царі...
 І буде правда на землі (1860).

Це знову лірика, але з більш виразними нотами викриття й дидактики, без яких алегорія не обходиться. Кільце-антитеза мусить через алегорію наповнитись логікою взаємозв'язку. Якщо скрізь погано, на чому базується певність, що «буде правда на землі»? Історія з двома алегоричними персонажами, долею і волею, надто олюдненими, аби пам'ятати їх абстрактне значення, якраз і стає майже життєвим прикладом, що так таки буває. Душа убога й мала, не надто дбайлива й працьовита, а воля – лінива й брехлива, вміло може переконати, що раз тепер ніч, то скрізь і завжди тьма. Але з'являється сонце, а за ним день, і це наочне доведення, що так само погане неминуче зміниться добрим, тобто правдою. Парадокс цього вірша, ніби традиційного за **анти-кріпацьким (анти-царським)** пафосом, у тому, що душа і воля насправді не казкові (чи байкові) пряха і сваха, а персонажі внутрішнього життя, найперше ліричного героя, схованого за оповідачем. Першої особи нема, але початок і кінець явно сказані від імені ліричного героя. Водночас центральна алегорична частина подає внутрішню колізію, суть якої в боротьбі не так душі з волею, як у вірі і зневірі, свідчення пригніченого стану безнадії й одчайдушних спроб і собі, й людям довести, що правда переможе. Мусить перемогти, бо на світі є ніч і день, темрява й світло. Мабуть, цей аргумент – із тих, які називають соломинкою потопаючого. Але він перетворює алегоричне повчання на щемливе ліричне зізнання. Алегорія не стільки унаочнює і роз'яснює, скільки увиразнює, наповнює картину глибоким психологізмом, передає щирі почуття.

Висновки. Отже, алегорія у поезиці Шевченка посідає чільне місце. І вона не суперечить його послідовно романтичній (спорідненій з бароковою) естетиці, оскільки стає «відповідальною» не за дидактику у традиційному сенсі, а швидше за моральний імператив,

за експресивне повчання, яке базується на тотальній незгоді з існуючим станом речей і навіть світоустроєм. Шевченко, завдяки урокам українського фольклору, знайшов здатність алегорії унаочнювати не лише морально-етичну настанову, як у байці та притчі, а й внутрішню суперечність, зумів зробити алегорію яскравим образом лірики, дієвим інструментом експресивного самовираження.

Джерела та література

1. Барабаш Ю. Смерть / Ю. Барабаш // Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка. – К. : Наук. думка, 2008. – С. 256–278.
2. Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы / Вальтер Беньямин ; пер. с нем. С. А. Ромашко. – М. : Аграф, 2002. – 288 с.
3. Бондар М. Алегорія // Шевченківська енциклопедія : в 6 т. – Т. 1 : А–В / НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка; редкол. : М. Г. Жулинський (гол.) [та ін.]. – К., 2012. – С. 161–164.
4. Герасимчук С. Алегорична рефлексія біблійних образів та сюжетів у творчості Т. Г. Шевченка (на матеріалі поеми «Неофіти» та «Марія») / С. Герасимчук // Волинь – Житомирщина : іст.-філол. зб. з регіональних проблем. – 2012. – С. 20–29.
5. Слухай Н. Персоніфікація в поетичній мові Шевченка [Електронний ресурс] / Н. Слухай. – Режим доступу : <http://www.utoronto.ca/tsq/20/slukhai.shtml>
6. Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка / Ю. Барабаш, О. Боронь, І. Дзюба [та ін.]. – К. : Наук. думка, 2008. – 376 с.
7. Чамата Н. Композиційні моделі вірша-символу і вірша-алегорії в поезії Т. Шевченка / Н. Чамата // Зб. пр. 34-ї наук. шевченків. конф. : у 2 кн. Кн. 1. – Черкаси : Брама. Видавець Вовчок О. Ю., 2003. – С. 134–140.
8. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів : у 12 т. / редкол. : М. Г. Жулинський (голова) та ін. – К. : Наук. думка, 2001. – Т. 1. – 784 с. – Т. 2. – 592 с.

Моклиця Марія. Выразительная функция аллегории в поэтике Т. Г. Шевченко. В статье речь идет о месте и роли аллегории в поэтике Шевченко, по мнению автора, недостаточно изученной и оцененной. Критически рассматриваются примеры путаницы между символом и аллегорией, игнорирование специфики языка образов. Делается акцент на том, что со времен бароккового театра аллегория выполняет не только дидактическую, но и выразительную, экспрессивную функцию. Вопреки традиции в качестве примеров аллегории Шевченко приводит сатирические произведения, в статье рассматриваются лирические произведения, написанные в процессе эмоционального самовыражения. Способность аллегории воплощать абстрактные категории в форме простых и выразительных иллюстраций из жизни Шевченко использовал как способ объективации сложных психических состояний и экспрессивного влияния на читателя.

Ключевые слова: аллегория, персонификация, символ, лирическое самовыражение, экспрессия.

Moklytsya Mariya. Expressive function of allegory in T. G. Shevchenko poetics. In article it is a question of a place and an allegory role in Shevchenko poetics, according to the author insufficiently studied and estimated. Confusion examples between a symbol and allegory, ignoring of specifics of language of images are critically reviewed. The emphasis that since baroque theater the allegory carries out not only didactic, but also expressive, expressional function is placed. Contrary to tradition to give satirical works as examples of allegory of Shevchenko, in article the lyrical works written in the course of emotional self-expression are considered. Ability of allegory to embody abstract categories in the form of simple and expressive illustrations from life Shevchenko used as a way of an objectivization of difficult mental conditions and expressional influence on the reader.

Key words: allegory, personification, symbol, lyrical self-expression, expression.