

# Повернені із забуття

УДК 821.161.2

ББК 83.3 (4Укр.) 6

## ЛІРИКА Й ГУМОР У ШЕВЧЕНКОВОМУ «ЖУРНАЛІ»

**В. М. Державин**

*Уперше, після 1927 р., публікується праця Володимира Державина (1899-1964) про особливості поетики і стилю «Щоденника» Тараса Шевченка.*

***Ключові слова:** лірика, гумор, стиль, шевченків «Журнал» («Щоденник»), поезія і проза письменника.*

ДЕРЖАВИН Володимир Миколайович (24.07.1899, Петербург, Росія – 7.03.1964, Авгсбург, Німеччина) – український літературознавець та мовознавець, критик, перекладач і поет, дійсний член НТШ (1948) та УВАН у США (1949). Навчався у Петербурзькій німецькій класичній гімназії (1909-1917) та на класичному відділі історико-філологічного факультету Петербурзького і Харківського університетів (1917-1921), в аспірантурі Інституту народної освіти в Харкові (1922-1925). Науковий співробітник Харківського ІНО (1926), Харківської філії Інституту літератури Української академії наук (1927-1937), керівник теоретико-лінгвістичного семінару для аспірантів Інституту УАН (1938-1940). Кандидат історичних наук (1941). Надзвичайний професор Харківського університету (1941-1943). Емігрував до німецького м. Авгсбург (1943). Працював в українському Допомоговому Комітеті у Веймарі (1945), у редакції україномовних видань Авгсбурга та Мюнхена (1944-1946), в Українському Вільному Університеті та в Українській реальній гімназії в Авгсбурзі (1946-1949). Доктор філософії УВУ (1949), надзвичайний професор (1952) і звичайний професор (1953) Українського Вільного Університету в Мюнхені. Володимир Державин – автор книг «Курс загального мовознавства» (1947), «Три роки літературного життя на еміграції» (1948), «Афоризми» (1966), укладач «Антології української поезії» (1957). Він також написав і видав (1928-1964) близько півтори тисячі друкованих праць теоретичного, історико-літературного, літературно-критичного спрямування в українській, діаспорній та західноєвропейській періодиці, з проблем методології та історії національного і зарубіжного письменства, зокрема поетики українського поетичного нео-

класицизму і лірики представників т.зв. празької (“вісниківської”) школи українських поетів. В Україні вперше вийшов том його вибраного «Література і літературознавство» (упорядн. С.І.Хороб). – Івано-Франківськ: Плай, 2005. Здійснив переклад на українську поезій античної літератури, творів німецьких, французьких та англійських символістів і неокласиків.

Шевченкознавчі зацікавлення Володимира Державина включають вперше запропоновану до передруку працю «Лірика й гумор в Шевченковому «Журналі» («Щоденнику». – С.Х.) (Шевченко: Річник інституту Тараса Шевченка, I, 1928), в якій він аналізує ідейно-естетичну природу ліричних і гумористичних засад щоденникових записів Шевченка, а також, статті «Проблематика стилів і плужанства за кордоном» (1945), «Національна література як мистецтво (Національна мета і метода національної літератури)» (1949), «Проблема наслідування і стилізації» (1952). У них творчість Шевченка вчений розглядає крізь призму наукових проблем стилю, стилізації, наслідування, у світлі категорії національного та інтернаціонального, зіставляє його поетичні твори з лірикою українських неокласиків та символістів, доводячи, що національний характер будь-якого письменства виражається в системі стилів, проте завжди через домінування в ній якогось одного з них (романтизму в «Гайдамаках»). Тут працю В. Державина подаємо зі збереженням стилю автора.

**Степан Хороб**

## I

У вступній статті до видання «Журналу» («Щоденник». – Ред.) І. Я. Айзеншток зазначив, що “задачей дальнейших исследований будет изучить «Дневник» как *литературное произведение*, связав это изучение с параллельным исследованием других русских произведений поэта... Русскими произведениями Шевченка вообще занимались непростительно мало, хотя они помогают нам уяснить многие вопросы в творчестве поэта (например, вопрос о традиции); «Дневник» же в этом отношении представляет подлинную *tabula rasa*. А между тем... он представляет особенно желанное и непечатое поле для исследователя, как ряд набросков, эскизов, “проб пера”, эмбрионов *будущих произведений*”<sup>1</sup>.

І справді, питання про значення і вартість Шевченкової художньої прози ще далеко від об’єктивного розв’язання, і конче потрібно вивчити для цього свіжі матеріали, бо на самому протиставленні Шевченка-поета й Шевченка-прозаїка далеко не підеш. Зупинімось, для прикладу, на найсоліднішій спробі в даному напрямі – на статті О. Навроцького «Т. Шевченко як прозаїк»<sup>2</sup>. Автор намагається розв’язати цю проблему,

<sup>1</sup> Т. Шевченко “Дневник”. Редакция, вступительная статья и примечания И.Я.Айзенштока. “Пролетарий”, 1925, ст. XXXI.

<sup>2</sup> Червоний Шлях. – 1925, № 10, стор. 163-180.

розглядаючи та порівнюючи *композицію* в Шевченкових прозаїчних і віршованих творах, і приходять до висновку, що з композиційного боку Шевченкові повісті, порівнюючи з його ж поемами, хибують на розтягненість, переобтяжені зайвими деталями, вставними епізодами тощо; звідси природно випливає цілком негативна оцінка Шевченкової художньої прози: “Проза не була фахом Шевченка, що він належить скоріш до групи письменників, міць яких полягає більш у поглибленні, ніж у поширенні своєї техніки... Шевченко й не міг бути нічим іншим, ніж криком. Коли він узявся за прозу, він узявся не тільки не за свою мову, і не зовсім за свою справу, – справу вироблення російського роману. Ця неприродність спрямування творчих настроїв зовсім у бік від нормального шляху розвитку й обумовила, на нашу думку, невдалість повістей” (стор. 180).

Чи досить обґрунтована ця оцінка, що зводить багатолітню творчу працю поета в царині художньої прози до рівня “неприродного спрямування зовсім у бік від нормального шляху розвитку”? Визнаючи тонкощі композиційної аналізи, що її зробив Б. Навроцький, все ж доводиться сказати, що одержані наслідки навряд чи дають право на такі широкі висновки. По-перше, він порівнює переважно такі прозаїчні й віршовані твори Шевченка, які мають однаковий (або зовсім близький) сюжет (повість «Княгиня» і поема «Княжна»); певна річ, ця спільність сюжету полегшує порівняння даних творів та вивчення їх композиції, але саму по собі її слід розглядати як фактор, що *ускладнює* проблему, бо вона легко могла спонукати поета до навмисного ускладнення (або спрощення) композиції, до запровадження максимальної кількості варіацій – просто з тією метою, щоб не повторюватися. Ці обставини конче потрібно брати до уваги.

По-друге (і це найголовніше), порівнювати й аналізувати прозаїчні та віршовані твори (хоча б тільки з композиційного, а не стилістичного погляду) – справа завжди ризикована, яка навряд чи може дати об’єктивне обґрунтування для оцінки тих та інших, бо принципові відмінності прозаїчної й віршованої мови в їхніх функціях і завданнях ні в якому разі не обмежуються самою стилістикою, а охоплюють собою весь художній твір в цілому і виявляються, зокрема, в кожному з його елементів, у тому числі і в композиції.

Визнаючи, що композиція літературного (словесного) твору є композиція *слів*, цебто величин мовних, ми не можемо сумніватися в щільній залежності композиції кожного твору від наявності (або відсутності) віршованого розміру і від обмеженого цим поетичного або прозаїчного характеру стилю. А тому головну передумову Б. Навроцького: “Зіставлення лірики й прози може мати рацію у царині композиції, бо цю останню в деякій мірі незалежну від мови як такої” (стор. 167), слід визнати за помилкову: існує не тільки *мова* віршованої лірики як окрема, що має самостійні функції, система вислову, але й окрема лірична композиція (див. В. Жирмунський – «Композиция лирических стихотворений», 1921), генетично зв’язана з мовою й розміром лірики і через

те *незмінна* з композицією будь-якого прозаїчного твору, приміром, по-вістю. Зіставлення й порівняльне вивчення композиції віршованих і прозаїчних творів має, звичайно, велике значення для з'ясування *своєрідності* й принципової різниці тих та інших, але не може бути за підставу для естетичної (хоча б навіть суто іманентної) оцінки, бо порівнювані твори різняться не тільки ритмом і мовою, але й усім художнім завданням в цілому.

Отже, до розв'язання питання про значення й вартість Шевченкової художньої прози не можна підходити з боку його віршованих творів: потрібен якийсь інший вихідний пункт дослідження. За такий пункт можуть бути: 1) художні твори руських прозаїків 40-х і попередніх років, точніше ті з них, з якими Шевченко був знайомий і які *могли* зробити вплив на його прозаїчну творчість; при цьому за об'єкти порівняння повинні бути переважно другорядні й малооригінальні щодо стилю руські прозаїки, бо в них краще виявляється загальний стиль даної літературної епохи, не затемнений індивідуальними й новаторськими стилістичними відхиленнями<sup>3</sup>; 2) не художня проза Шевченка – його листи і в першу чергу «Журнал». Зайве буде доводити, що для літератора-прозаїка вести щоденник, значить, не тільки збирати сюжетний матеріал для майбутніх художніх творів, але й вправлятися у прозаїчному стилі на матеріалі повсякденних життєвих вражень.

Те, що Шевченко взявся вести щоденник лише з того моменту, коли перед ним розкрилась можливість відновити широку літературну діяльність, – ні в якому разі не випадкове; і припущення, що його висловив І.Я. Айзеншток, яке пояснює виникнення «Журналу» тим, що поетові «необходима была ежедневная проба пера, особенно перед выходом из своего заточения в широкий свет»<sup>4</sup> – цілком відповідає замислові самого поета (з 14 червня): «Как инструмент виртуозу, как кисть живописцу, так литератору необходимо ежедневное упражнение пером» (стор. 8)<sup>5</sup>. Як такі щоденні справи в царині художньої прози, «Журнал» дає нам ключ до розкриття основних стилістичних тенденцій в повістях Шевченка, дає змогу визначити найхарактерніші й найзвичніші авторські способи, вводить нас в його «стилістичну майстерню» і вказує на співвідношення між його повсякденною («житейською») мовою і мовою його художньої прози. Усіма цими сторонами «Журнал» незрівняно більше показовіший, ніж листування, оскільки в останньому (листуванні) стилістичні тенденції автора неминуче схрещуються й нормуються від

<sup>3</sup> Навпаки, порівнювання Шевченка з Гоголем, що його зробив Б. Навроцький (в цитованій вище статті), є позбавлене серйозного розуміння; що *прозаїк* Шевченко не мав Гоголевого стилістичного генія, ми знали й раніш, але хіба це розв'язує питання?

<sup>4</sup> Ор. cit. стор. XXV

<sup>5</sup> Цифри в дужках (без інших указівок) визначають сторінки «Журналу» за видання Української Академії Наук: «Повне зібрання творів Тараса Шевченка. Під загальною редакцією Сергія Єфремова. Том IV. Щоденні записки (журнал)». ДВУ. 1927. Розставлення розділових знаків ми в деяких випадках змінили (без особливих зауважень) заради розумілості. Те саме й щодо правопису.

практичних завдань і потреби вважати на смак та громадське становище адресата; навпаки, в «Журналі» маємо право припускати цілком адекватне виявлення стилістичного смаку автора, без будь-яких поблажливостей читачеві й критикові. Книжка М. Ейхенбаума «Молодой Толстой» (1922) якнайкраще показала істотність нехудожньої (мемуарної) прози для розуміння й оцінки літературної прози того самого автора.

Що ж до Шевченка спеціально, то дві обставини роблять стилістичне порівняння «Журналу» й повістей особливо багатонадійними: 1) широке використання в повістях матеріалів автобіографічного походження, що значно скорочує тематичну віддаль між суто літературною й мемуарною прозою Шевченка: збіг в способах літературної обробки показовіший, бо засвідчує одноцільність оброблюваного матеріалу (тематики); 2) потреба зважати на мимовільні стилістичні помилки Шевченка траплялась через не досить управне володіння руською літературною мовою (особливо в найранніших повістях).

Очевидно, що такі мимовільні помилки треба відрізнити від навмисних і свідомих відхилень, що дають індивідуальні розходження із загальноновизнаною нормою, вживаних як «літературний спосіб»; однак насправді так розмежувати стилістичні помилки, з одного боку, і спроби, скеровані на утворення *індивідуального стилю* – з іншого, було здебільшого справою дуже важкою. Це особливо стосується вживання українських слів і зворотів мови, які однаковою мірою можна розглядати і як спосіб надання оповіданню “локального колориту” (*couleur locale*), і як наслідок того, що поет не досить засвоїв руську літературну мову<sup>6</sup>. З цього погляду «Журнал» може дати цінні вказівки, бо в ньому літературні способи особливо яскраво вирізняються на тлі прагматичного викладу дрібних щоденних подій і небезпека змішати свідомий стилістичний спосіб з мимовільною помилкою в руській мові стає мінімальною. Зокрема, вживання “українізмів” виявляється (як побачимо нижче) зв’язаним із *специфічними* художніми завданнями і пояснювати їхнє з’явлення недбайливістю мови уже не доводиться.

Сказаного досить, щоб зрозуміти, наскільки плідотворним й доцільним було б систематичне порівняння стилістичних особливостей «Журналу» зі стилем руських повістей Шевченка, з додатком його листів (як руських, так і українських). Без такої порівняльної стилістичної аналізи не можна зробити ані об’єктивної художньої оцінки повістей Шевченка, ані визначити місце, що вони займають в загальній еволюції руської художньої прози. А проте, майже не маючи підготовчих дослідів, доводиться визнати, що таке широке порівняння тепер ще завчасне. Раніш аніж користуватися стилем «Журналу» як вихідним пунктом для стилістичної аналізи повістей, конче потрібно визначити його особливості, які найбільш впадають в очі і мають виразну художню мету. Тому

<sup>6</sup> Б. Навроцький (Черв. Шлях, 1925, кн. 10. стор. 165-166) погоджується з останнім поглядом, але без об’єктивних підстав (унаслідок порівняння Шевченкової лексики з лексикою Гоголевою!).

обмежуємо себе в даній статті багатоманітними завданнями: пізнати *найголовніші* стилістичні тенденції, що виявилися в «Журналі», і визначити їх як із формального боку, так особливо з боку їхніх естетичних функцій, показати, що «Журнал», не являючи собою твору художнього в справжньому розумінні слова, має в собі цілу низку ідейно-образних способів і «фігур», вживаних *систематично*, і тому може правити за вихідний пункт для стилістичної аналізи й естетичної оцінки повістей<sup>7</sup>. Певна річ, на жодну докладність викладу дана стаття не може претендувати.

Своєю художньою функцією вживані в „Журналі” літературні способи досить виразно розподіляються на два класи: на ліричні й комічні. Почнемо з лірики.

## II

Основну форму, що править у «Журналі» за висловлення ліричних компонентів, можна визначити як «ліричний відступ» (рос. «лирическое отступление»). Почнемо з прикладу. Запис з 2 липня. Оповідання про відносини з Афанасьєвим-Чужбинським і Апрелевим («Ложные друзья») переривається міркуваннями на тему «вернейший дружба есть деньги». Після цього написано: «Вера без дел мертва есть. Так и дружба без существенных доказательств – пустое, лукавое слово. Блаженны, стократ блаженны друзья, которых жизнь была осенена радужным сиянием улыбающегося счастья и голодная нужда своим железным посохом испытания ни разу не постучала в дверь их бескорыстной дружбы. Блаженны! Они и в могилу сойдут благословляя друг друга» (34).

На цьому запис закінчується. Визначмо, користуючись даним зразком як прикладом, основні (конче потрібні) і побічні (факультативні) ознаки ліричного відступу. Це насамперед система окликів, упорядкованих з синтаксичного погляду, стилістично помітних, якщо порівняти з попереднім викладом (або міркуванням) і що правлять для нього за емоціональну кінцівку<sup>8</sup>. В даному разі маємо два оклики, скріплені фігурою

<sup>7</sup> Кажучи тут і надалі про худож. оцінку та вартість, маємо на увазі естетичну вартість, *іманентну* даному творові й даному стилеві, цебто ступінь експлікації певних структуральних моментів під поглядом певної стилістичної системи. Як противагу суб'єктивному естетичному оцінюванню зовні, це поняття *необхідно* для конструкції літературознавства, бо поза ним не можна відмежувати історію літератури від історії макулатури (це зовсім різні справи).

<sup>8</sup> Далі ми розглядаємо різні окличні фігури, їхні комплекси та їхні еквіваленти як специфічну ознаку ліричного жанру загалом, спираючись при цьому на характеристики окличних фігур, що її дав Гр. Гуковський: «Речевые фигуры апострофа, восклицания, вопрошения. Все эти формулы, осуществляющие, в сущности, одну и ту же интонационную и смысловую группу, могут быть объединены как восклицательные формулы вообще. Природа их по преимуществу аффективна, поскольку они являют некую тематическую потенцию, раз но осуществляемую в каждом отдельном случае; уже осуществлённая в данном выражении форма имеет условное значение аффективной темы, и прямой смысл ее может вовсе не покрывать того, в котором мы её понимаем. Такие формулы-фигуры могут быть названы элементами лирической речи по преимуществу. В своей совокупности они могут быть не связаны меж собой лирическою последовательностью их прямых тем и тем не менее являются рядом, объединённым принципом фигурального высказывания и приносимым сознанием воспринимающим единством эмоциональной темы, которая и есть их подлинная лирическая тема». (Русская поэзия 18 века, Л. 1927, ст. 62). Про переважну ефективність окличних фігур див. Bally, *Traité stylistique française*. I, 2 éd. 1921, § 259-264, 282-283 (L'expression affective tend toujo vers l'exclamation», p. 308). Для читача, що не погоджується з таким розумінням «ліричного жанру» (терміну, як відомо, дуже суперечливого й тлумаченого по-різному), є можливість прийняти наше вживання даного терміну як *умовного* («ліричний» = «окличний») в найширшому значенні слова).

анафори (“одно починання”): 1) “*Блаженны, стократ блаженны*”; 2) “*Блаженны! они и в могилу...*”. За першим окликом ідуть дійові стосункові речення, друге з яких перетворено на вказівне за допомогою далеко не звичайної координації (и ... их = которых). За другим окликом, що є (на пртивагу першому) не речення, а окреме слово («Блаженны!») іде одно вказівне речення, коротше, ніж те, що йде за першим окликом. Перед окликами йде порівняння, розподілене на два паралельно збудовані речення. Точний паралелізм усієї синтаксичної конструкції виявиться цілком виразно, якщо розподілити цілий абзац (“колон”) на окремі члени (“фрази”)

«Вéра	без дéл	мертва ёсть.
так и дружба	без существенных доказáтельств	<i>пустое, лука-</i>

вое слово.

Блаженны, стократ блаженны друзья,  
 которых жизнь была осенена | *радужным* сиянием улыбающегося  
 счастья,

и голодная нужда своим *железным* посохом испытания | ни разу  
 не постучала в дверь их *бескорыстной* дружбы.

Блаженны!

Они и в могилу сойдут, | благословляя друг друга».

Визначаючи незалежні речення великими літерами, залежні – малими, синтаксичний зв’язок між реченнями – знаком : , а оклики – знаком ! , одержимо синтаксичну формулу цього ліричного відступу:

(A : A1) [(B! : c+c1) (B1! : c2)]

Синтаксичний паралелізм природно утворює паралелізм ритмічний, що особливо виявляється в перших двох реченнях: в кожному з них по три самостійні наголоси. Відзначмо так само наявність цезури всередині кожного великого речення (знак I).

Що ж до лексичного складу, то треба відзначити: 1) підсилювальне повторення в першому оклику: “*Блаженны, стократ блаженны...*”; 2) рясноту епітетів<sup>9</sup>, що скрізь ідуть перед означувальним іменником, і як всі являють собою “украшающие” епітети (epitheton ornans), бо виявляють собою такі якості, які природою своєю містяться в означувальному понятті і яких не можна з нього усунути<sup>10</sup>; 3) смисловий паралелізм речень, що йдуть за першим окликом: те саме поняття “безмятежного счастья” висловлено спершу позитивно (“которых жизнь была осенена...”), потім негативно (“и голодная нужда... ни разу не постучала...”); 4) врочистий і піднесений характер лексики: архаїзми (“стократ блаженны”, “мертва есть”, “осенена”), уособлення “нужды” (з “посохом”!) і “счастья” (“улыбающегося”), метафори (“сияние счастья”, “сойдут в могилу”) і цілковита відсутність звичайних словосполучень. Усе це утворює різкий контраст між ліричним відступом і рештою тексту, написаного

<sup>9</sup> Подані в тексті курсивом. Курсив у всіх цитатах – наш.

<sup>10</sup> «Пустое, лукавое слово» = «только слово»

найзвичайнісінькою “розмовною” мовою. Досить порівняти лексику нашого прикладу з рядками, що йдуть безпосередньо перед ним: “Таких друзей у меня было много и как на подбор все люди военные. Я уверен, что если бы Афанасьев не был прежде уланом, он мог бы писать стихи (...) и мы бы с ним расстались иначе” (34).

Отже, сумніватися в *естетичному* значенні й призначенні ліричного відступу не доводиться: це справжній стилістичний *спосіб* (“приём”, що його автор усвідомлював як такий і навмисно вирізняв із контексту з метою певного *художнього* ефекту). Те, що «Журнал» зовсім не призначався до друку, не має, певна річ, жодного значення для визначення літературних способів автора, розрахованих на певний естетичний вплив. І кожний, хто пише, є сам свій власний читач, ні трішечки не менш жадібний до художніх вражень, ніж перший-ліпший читач з боку.

Тепер ми можемо остаточно визначити, що становить собою “ліричний відступ” в «Журналі» Шевченка. Його основними і конче потрібними ознаками є:

1) *Система окликів*, об’єднаних і взаємно зв’язаних синтактичним паралелізмом; цей паралелізм факультативно поширюється як на залежні речення, що доповнюють оклики смисловою стороною й утворюють перехід одного оклику до іншого, так і на речення, що йдуть безпосередньо перед залежними і правлять за синтактичний “приступ” до першого оклику;

2) *ритмічний паралелізм*, що являє собою зовнішній вираз синтаксичного паралелізму, факультативно підсилюваний словесними повторюваннями (зокрема, анафорою), цебто паралелізмом лексичним;

3) *поетична лексика*, книжкова і врочиста, побудована на контрасті з лексикою розмовної мови; факультативне вживання архаїзмів, різних тропів, фігур (а надто епітетів) і (як побачимо нижче) словесної інструментації;

4) *функція емоціональної кінцівки*, яка закінчує собою певне смислове ціле (оповідання або міркування), а іноді й увесь запис.

Факультативною ознакою є, нарешті, вживання цитат (“Вера без истины мертва есть”) і “біблійний”, цебто церковний характер лексики, що повинен, як видно, підсилювати врочистість стилю (поруч з архаїзмами церковно-слов’янського походження). З іншого боку, сам поет стверджує, що він “неравнодушен к библейской поэзии” (134), а значить, і до церковнослов’янської мови, так що ми маємо право припустити тут вплив особистого смаку.

Ліричний відступ досягає іноді досить великих розмірів. Такий є, приміром, той, що йде за оповіданням про трагічну долю рядового Скобелева відомий своєю величиною (17 рядків друкованого тексту) і триразовим повторенням оклику:

„Бедный Скобелев! родился ты...

Бедный, несчастный Скобелев, ты честно...

Бедный, несчастный Скобелев". (Кінець запису).



Відзначмо підсилення 2-го й 3-го оклику (якщо порівняти з 1-им), утворених подвійним епітетом. Цим способом поет взагалі широко користується; тому самому ліричному відступу препаруємо: “чтобы своими сладкими заунывными песнями напомнить мне мою милую, мою бедную родину”; “ты честно, благородно возвратил пощечину”; “такого внимательного и благодарного слушателя, товарища твоих заунывных, сладких песен”; і навіть потрійний епітет: “попробовать широкой сладкой вольной воли”; “за отрадные сердцу, милые, родные звуки”. Тут ми бачимо, між іншим, різноманітність Шевченкового епітету: якщо в розглянутому вище ліричному відступі всі епітети були “украшаючими”, то в цьому – мало не всі є “характерними”: за винятком трьох епітетів до слова “воля”, решта вказує на іншу якість, якої нема в самому значенні означувального іменника (або дієслова). З подвійним і потрійним епітетом, зазначені якості стосуються одна одної так само вельми різноманітно; то вони синонімічні (“бедный, несчастный”, “отрадные сердцу, милые”, “честно, благородно”), то, навпаки, контрастують (“заунывные, сладкие”), то, нарешті, перебувають у складнішому (павзальному?) співвідношенні (“милые, родные”, “внимательного и благодарного”). Відзначмо так само повторення подвійного епітету (але в зворотному порядку) з тим самим іменником: “сладкими, заунывными песнями... унывных, сладких песен”.

Споріднене (щодо функції) з епітетом вживання в тому самому ліричному відступі двох більш-менш синонімічних іменників, у звичній пунктуації сполучуваних рисою (“вору-грабителю”, “невольника-сироту”, “земляка-варнака”) або сполучником (“на берега пустынного Иртыша и Оми”).

Приклади словесної інструментації (явище доволі рідкісне в “Журналі”) того самого відступу: “вольной воли”, “в своей новой неволе”, “земляка-варнака”. Звичайно, словесну інструментацію вживається не як самостійну, а як наслідок повторення цілих слів або словотворчих формантів.

“Оклик” в ліричному відступі слід розуміти не занадто вузько. Найзручніше можна покладатись на розділові знаки, якими Т. Шевченко користувався досить своєрідно, але без певної послідовності. Ми маємо право розглядати “оклик” як всяке поширене звертання, якщо воно не обслуговує практичних потреб словесної комунікації, а виявляє собою емоціональне звернення психіки, скероване на будь-яку (справжню або фіктивну) річ. А тому ліричними відступами будуть і звертання до друзів (дуже численні в «Журналі»), і звертання до власної пам’яті (24) або до вітру (51), зв’язані з фігурою уособлення, і при цьому зовсім незалежно від того, чи поставлено знак оклику, а чи замінено комою і навіть крапкою. Паралелізм трьох окликів у ліричному відступі про рядового Скобелева (41), з яких лише перший є знаком оклику (“*Бедный Скобелев! родился ты и вырос... Бедный, несчастный Скобелев, ты честно... Бедный, несчастный Скобелев*”) ясно свідчить, що знак оклику вживається тут (як і загалом у руській пунктуації не після кожного оклику, а

лише для особливої вимови, і при тому без серйозної послідовності, і скрізь та всюди він замінюється або комою, крапкою – (залежно від синтактичного зв'язку оклику з контекстом). Особливу увагу слід звернути на заміну знака оклику знаком питання в питальних окличних реченнях, звично названих “риторичними питаннями”, хоч риторики вони стосуються не більше, ніж кожний інший стилістичний спосіб. Ці речення, що сполучають у собі оклик з питальними зворотом мови, визначається звичайно як такі питання, “на которые спрашивающий не ждет ответа”; і справді, їхня суто питальна (інтелектуальна) функція в значній мірі послаблена, але послаблена саме в силу їхнього окличного (емоціонального) характеру, а не через якісь особливі “риторичні” риси, як гадає традиційна стилістика. Таких питально-окличних речень дуже багато в тексті «Журналу», а надто в ліричних відступах, які часто перетворюються з “системи окликів” на “систему риторичних питань”, наприклад: “*Что же я теперь буду делать без моей Академии? Без моей возлюбленной акватенты, о которой я так сладко и так долго мечтал? Что я буду делать?*” (118); повторення питального словосполучення (подано курсив на початку і в кінці питального періоду (так звана “симплока” або кілька, що ясно свідчить тут про емоціональну (окличну) функцію питання).

“*Может ли быть чище, возвышеннее, богоугоднее молитва, как молитва о душе нераскаявшегося грешника?... Где же любовь, завещающая нам на кресте нашим спасителем-человеколюбом? И что языческое навидывали, лжеучители, в этом христианском всепрощающем жертвоприношении?*” (випускаю дійсні речення після першого питання, що утворюють “сполучну тканину” між початком і кінцем ліричного відступу). “*Увижу ли я эту прекрасную блондинку? Запою ли с нею эту душевную песню?*” (46) – прекрасний приклад витриманого паралелізму не тільки синтактичного:

*Увижу ли | я | | эту | прекрасную | блондинку?*

*Запою ли | | с нею | эту | задушевную | песню?*

але й семантичного (сміслового): обидва епітети (подані курсивом) належать до розряду “украшающих” (див. вище).

Часто ці питально-окличні речення супроводжують відповіді, які в свою чергу слід розглядати як емоціональні оклики, оскільки питально-окличні речення не потребують в силу свого емоціонального характеру інтелектуальної «дійсної» відповіді. Відсутність знаків оклику тут, певна річ, не брати до уваги: єдиний переважаючий пункт – це афективне забарвлення контексту.

Приклади<sup>11</sup>

“Лицемерка! | Идолопоклонница!

И наверное блядь, | И она ли одна?

<sup>11</sup> Поділ на рядки тут і подалі в прикладах – наш; / знак цезури.

Миллионы подобных ей бессмысленных извращенных идолопоклонниц.

Где же христианки? | Где христиане?  
 Где бесплотная идея | добра и чистоты?  
 скорее в кабаке, нежели в этих обезображенных животны капищах” (106).

Тут паралелізм досягає *строфічності* будови; синтактична схема:

[(A! + A1!) (B!+B1?)]: c!  
 [(D? + D1?) (D2 + D2?)]: c1

“За что она меня достаивает | этого неизреченного счастья?  
 И чем воздам я ей | за этот нечаянный, светлый, сердечный праздник?  
 Слезы радости и чистая молитва – | твоя единственная награда, моя благородная, святая заступница” (125).

Вартий уваги ускладнений хіазмом (в другому члені) паралелізм у питальних реченнях:

За что | она меня достаивает | этого | неизреченного | счастья?  
 И чем | воздам я ей | за этот | нечаянный и т. д. | праздник?

Синтактична схема цього ліричного відступу:  
 (A? + A1?) : B!

Особливо часто питально-окличне речення вставляється в середині між двома суто окличними, так що друге з них править одночасово і за “риторичну відповідь” на дане “риторичне питання”, і за окличну кінцівку для одного абзацу; схема:

A! + B? : C!

Приклади: “Чудная женщина! Неужели кровь древних сабинянок так всемогуща, бесконечно жива? Выходит, что так” (118). “Жертва тайная, великодушная! Чем же я заплачу вам, добрые, великодушные земляки за эту искреннюю жертву? Свободной искренней песней, песней благодарности и молитвы!” (133).

Іноді останній оклик повторює собою (з більшими або меншими варіаціями) перший, і риторичне питання залишається без відповіді: “*Прекраснейшее, благороднейшее призвание гравера!* Сколько изящнейших произведений, доступных только богачам, копилось бы в мрачных галереях без твоего чудотворного резца? *Естественное призвание гравера*” (22).

Досі ми мали справу з поширеною формою ліричного відступу з системою окликів (або питань-окликів). Але існує і непоширена (коротка форма, що складається з одного оклику плюс одно або кілька залежних од нього (семантичною стороною) дійсних речень. Ми маємо право й говорити про ліричний відступ, оскільки збережено інші характерні ознаки цього явища – синтаксичний паралелізм, ритм фрази, що його виразно можна схопити, поетична лексика, функція емоціонального вступу, що контрастує з “прозаїчними” повідомленнями й міркування найближчого контексту. Наприклад:

*“Незабвенные золотые дни!*

*Мелькнули вы светлым, радостным сновидением передо мною,*

*Оставив по себе неизгладимый след*

*Чарующего воспоминания”* (43);

Тут відзначмо симетричне розміщення епітетів перед іменниками (2 + 2+1+) і ритмічний розподіл (“колона”) на дрібні ритмічно-еквівалентні синтакси (“такти”).

У деяких випадках вживання словесних повторів дає нам змогу визнати ліричний характер “непоширеного відступу”: “С некоторого времени, с тех пор, как мне позволено *уединяться*, я чрезвычайно любил *уединение*. Милое *уединение!* Ничего не может быть в жизни слаще, очаровательного *уединения*” (11) – фігура “епіфори” або “лексичної кінцівки”.

Ми маємо право зарахувати до окликів так само й речення з вольовими й бажальними формами дієслова, якщо є синтаксичний і ритмічний паралелізм та емоціонально-поетична лексика. Обмежимося одним прикладом з багатьох:

“Пошли же тебе, господи, мой неизменный друже, скорый конец испытанию.

*И поможи тебе, пресвятая мать всех скорбящих,*

*пройти эти безводные пустыни,*

*напиться сладкой Днепровой воды*

*и вдохнуть в измученую грудь живительный воздух*

*нашей прекрасной, нашей милой родины!”* (72).

Все вищесказане досить характеризує *стилістичну форму* ліричного відступу; тепер розгляньмо його композиційну й тематичну функцію. З композиційного погляду ліричний відступ править здебільшого, як зазначено вище, за “емоціональну кінцівку” певного міркування або повідомлення, а іноді й цілого запису; останнє, наприклад, в записах з 2 липня ( 6 липня (38), 8 липня (41), 5 вересня (89), 29 грудня (137). Іноді один ліричний відступ править не за кінцівку, а навпаки, за “початок” для відання (43), або ж вставляється його в середину (11), зберігаючи в той самий час характер контрастового відступу. Проте така незвичайна композиційна функція трапляється майже винятково в коротких (непоширених відступах; як правило, ліричний відступ замикає собою оповідання. Цікаво, що таку саму роль відіграє в «Журналі» і окремих оклик: ми ледь не на кожній сторінці знаходимо фігуру, яку можна визначити

як “резюмувальний оклик”, що являє собою емоціональне ставлення самого поета до події або особи, описаних в попередньому викладі, і що в своїй особі подає зазвичай моральну оцінку даної події. Звичайно, окремий короткий оклик, що має більш-менш промовистий епітет, наприклад: “Старушки сообщили мне, что мать Ниночки – простая якутка и теперь ещё жива в Якутске, а что отец её г. Пущин служит где-то на видном месте в Москве, и что он женился на богатой вдове, некоей madame Коцебу, собственно для того, чтобы достойно и прилично видеть свою Ниночку. *Отвратительный отец*” (124).

(Про М. С. Щепкіна):

“И весьма, весьма немногие из людей, дожив до семидесяти лет, сохранил и такую поэтическую свежесть сердца, как М.С. *Счастливый патриарх-артист!*” (136).

(Оповідання про візит до Піунових):

“Я с полчаса поболтал с отцом, и ушел, как несолоно хлебал. Замечательная простота” (152).

Нерідко такий “резюмувальний” оклик скорочується до одного слова; особливо часто це буває після “риторичного” (окличного) питання, на який, однак, нема відповіді щодо значення. Так що виходить цікава досі ще не вживана, оскільки мені (відомо, ніде не згадувана) фігура “фіктивної оповіді”: останнє слово-оклик синтактично поставлено так, наче б воно служило за відповідь на попереднє питання, хоч щодо значення, то воно з ним зв’язане: “Какая нелепость посылать молодых медиков в такую даль от центра просвещения. Где господства на будущее развитие? *Варварство!*” (152). “Где же эстетическое воспитание женщины? А оно для ней, как освежающий дыхание воздух, необходимо. *Душегубцы*” (147)<sup>12</sup>.

А іноді, навпаки, виходить доволі складна комбінація з кількох резюмувальних окликів. Приклади:

(Оповідання про співи М.В. Максимович):

“И пела так сердечно, прекрасно, что я вообразил себе на берегах широкого Днепра спасительные песни! Очаровательная певица!” (161-162).

Два незалежних один від одного паралельних оклики.

(Оповідання про пригоду з генеральською дочкою):

“Где она через несколько дней умерла. *Ужасное происшествие!* И все это определяет (...) сословие. *Отвратительное сословие!*” (136). Два синтактично-паралельних оклики, розподілені “прозаїчним” дійсним реченням. Відзначмо епіфоричне повторення слова “сословие”.

“С разговора о минувшей и будущей судьбе Славян мы перешли к психологии и философии, и просидели до трех часов утра. *Школьничество. Но очаровательное школьничество*” (175). Тут другий оклик обмежує собою значення першого і дає протилежну (з морального погляду) оцінку факту.

<sup>12</sup> Вставне дійсне речення (“А оно... необходимо”) слід тут розуміти як ніби взяте в дужки належне від риторичного питання.

“В семействе М.С. торжественного обряда и урочного часа для разговен не установлено кому когда угодно. *Республика! хуже, анархия!* еще хуже – *кошунство!* Отвергнуть векам освященный обычай обжираться и опиваться с восходом солнца – *это просто поруган святыни!*” (162). Тут чотири оклики (іменники), що послідовно підсилюються, з яких останні (найбільше розвинені) відокремлено від попередніх іронічно-пояснювальною фразою, а перші три розділено підсилювальною часткою “хуже”, “еще хуже”.

Уже з наведених прикладів видно, як “резюмувальний оклик”, що спершу (себто в найпримітивнішій формі) складався із одного слова, має тенденції розростатись, обростати епітетами, подвоюватись та потроюватись і перетворюватись, нарешті, на цілу систему більш-менш паралельно побудованих окликів (і “риторичних питань”) з пояснювальними і внутрішньо-залежними реченнями в середині. Одно слово, наближатись до того, що ми вище назвали “ліричним відступом”. Наступний приклад особливо характерний для цієї ускладнювальної еволюції (мова йде про зневажливість шеренгового навчання солдатів): “А наш почтенный Гиппократ, не смотря на зной и холод, целые часы просиживает у калитки и любитесь унижением себе подобного. *Палач ты, как видно, по призванию, и только по названию лекарь*” (13). Тут ми вже маємо такі характерні для ліричного відступу стилістичні ознаки, як словесна інструментація (внутрішня етимологічна рима: “по призванию” – “по названию”) і точно витриманий хіастичний паралелізм (з перехресним розміщенням відповідних один одному речівок):

*Палач ты (как видно) по призванию  
и только по названию – лекарь.*

Отже, генетична аналіза показує нам, що найбільш ускладнені форми “резюмувального оклику” збігаються з найпримітивнішими формами ліричного відступу, і що резюмувальний оклик слід, певна річ, розглядати як своєрідну початкову (імпліцитну) форму ліричного відступу. Генетична аналіза викриває таким чином в резюмувальному оклику прототип ліричних елементів Шевченкової прози – прототип, певна річ, щодо їхньої генетичної еволюції, а не хронологічної послідовності, – і тим самим виражає їхню композиційну функцію: вони існують для того, щоб виявляти емоціональне (етичне й естетичне) ставлення самого автора “на поклонницу” (106), на звичай офіцерів Новопетровської фортеці (37-38).

Рідше виступають на перший план міркування естетичного характеру, як наприклад, в полемічному зверненні до барона Клодта з приводу відомого пам’ятника Крилову (177). До цієї самої групи ліричних відступів («полемічна лірика») слід зарахувати два звертання до Бога на стор. 83, в яких моральне почуття поета змушує його обурюватись “бездушным терпением” “многотерпеливого Господа” і посередньо заперечувати моральне значення релігії взагалі (“скоро-ли долетят эти пронзительные вопли до *Твоего свицкого уха*, наш праведный, неумолимый, неублажимый Боже!”)

Більш абстрактний і ближчий до суто ліричного характер мають “ліричні величання” різних людських дій та якостей: безкорисливої дружби (34), покликання гравера (22), молитви за непокаяного грішника (52) тощо. Ще більш літературний характер мають жартівливі ліричні звертання: до вітру, що мусив би перенести поета з Новопетровської фортеці до Астрахані (51), до “столиці”, де в явно перебільшених висловах описується виставку квітів (178), до курчатка, що дзьобнуло поета в ніс, коли він спав (69); в останньому зверненні особливо яскраво виступає *пародичний* характер такого вживання ліричних форм мови (“счастлив ты, храбрый молодец, что не попался мне под руку, а то би я оторвал смелую голову, чтобы ты знал, как клевать доброго человека, когда он спит и видит во сне такие отрадные, *милые* сердцу лица”); поруч з частковим пародіюванням стилю народної поезії (переносячи такі традиційні вирази як “храбрый молодец”, “смелую голову” на курчатко), маємо в усій цій групі жартівливих ліричних звернень так зване “обнажение приёма”, цебто застосовання його всупереч звичайної тематичної функції, внаслідок чого виходить дизгармонія змісту зі стилістичною формою і цим досягається *навмисного* комічного ефекту. Ці обставини особливо поважні, бо таке пародичне ставлення до власного стилю ясно свідчить, що поет запроваджує ліричні елементи в прозу «Журналу» цілком свідомо, вживає їх як особливий літературний спосіб, над яким можна іноді самому пожартувати.

Трохи осібно стоять два ліричних відступи, присвячені природі (і почасти історії) поетової батьківщини – Україні, чийм “живительным, сладким воздухом” він має надію незабаром дихати (51, 31). Разом з двома іншими ліричними місцями, що являють собою почуття розчарованості, яке охопило поета в Нижньому Новгороді, коли він довідався про заборону йому в’їздити до обох столиць (105, 118), вони становлять окрему групу “ліричних відступів”, у яких відбиваються суто індивідуальні переживання поета, зв’язані з його особистими лихими пригодами. Нечисленність ліричних елементів, приналежних до цієї групи, в тексті «Журналу», цебто в творі власне *автобіографічного* змісту, не може не спричинитись до здивування, і їх слід визнати за характерну для Шевченкової тематики.

Ми приходимо до висновку, що ліричні відступи в «Журналі» найчастіше зв’язані з враженнями (позитивними й негативними), що їх поет одержав від окремих осіб, сприймаючи людину в її конкретній життєвій діяльності. Куди рідше за предмет ліричного звернення й ставлення правлять загальні моменти людської *діяльності*, розглядуваної *in abstracto*, ще рідше – фіктивні особи (вітер, курчатко), що уможливають суто літературну “гру” з ліричним стилем і комічне його застосовувати. Емоціональні переживання, зв’язані винятково з *особистим життям*, всупереч сподіванню, правлять за зміст ліричного відступу занадто рідко.

Установивши композиційну й тематичну функцію ліричного відступу (і резюмувального оклику), ми маємо право звично приписувати

ту саму функцію окремим стилістичним способам, що входять до складу цих складних поетичних величин, і розглядати ці способи як ліричні навіть у випадках спорадичного й розрізненого застосування. Бажано було б переглянути з цього приводу вживання в тексті «Журналу» таких стилістичних явищ, як різноманітні тропи (а надто, метафор й уособлень), синтаксичний паралелізм, ритмізація прози, фігури повторення (особливо анафор), поетична лексика (архаїзми й неологізми і т. ін.). Однак така деталь досліджування стилю «Журналу», що потребує вичерпного обліку всіх стилістичних особливостей Шевченкової прози, не може бути виконана в даній праці, яка має характер попереднього дослідження. Тому ми обмежимося вказівкою на два найхарактерніші для «Журналу» стилістичні способи, лірична функція яких (після всього вищесказаного) не потребує окремого обґрунтування:

1. *Уособлення (персоніфікація)*. Приклади вживання цієї фігури в ліричному відступі було дано вище. Цікаво, що розвитку й вельми складну форму уособлення, яка наближається до «алегорії»<sup>13</sup>, часто вживається самостійно, без жодного зв'язку з ліричним відступом, причому естетичний характер таких місць не викликає жодного сумніву. Це своєрідний еквівалент “ліричного відступу” – відступу “ліро-дидактичного”, що має в собі всі стилістичні, композиційні й тематичні ознаки першого, за винятком окликів. Обмежимося одним прикладом (уособлення надії):

“Надежда свойственна и мелким, и крупным, и даже самым материальным положительным умам. Это наша самая нежная, постоянная, до гробовой доски неизменная нянька-любовница. Она прекрасная и всемогущая от самого царя, и *мирового* мудреца, и *бедного* пахаря, и меня в миг моего мизерного постоя лелеет доверчивое воображение и убаюкивает *недоверчивый* ум своими волшебными сказками, в которые всякий из нас так охотно верит”. Слід звернути увагу на паралельне розміщення епітетів (поданий курсив на підсилювальну градацію атрибуту в другій фразі (“нежная” – “постоянная” – “до гробовой доски неизменная”) і на надто складну синтаксичну структуру третьої фрази з різко виявленим анаколутом.

2. *Церковнослав'янізми в лексичі*. Ми вже вказували вище на їх використання в ліричних відступах і на індивідуальну пристрасть Шевченка до “біблійної поезії”; відзначали так само перенесення церковних висловів на “апостолов свободи”. Подальші приклади доводять, що таке перенесення поет робить *систематично*, навіть без зв'язку з ліричними окликами.

(Про декабристів): “портреты первых наших *“апостолов-мучеников”*... і “портреты этих *великомучеников* с надписью – “Первые русские *благовестители* свободы” (122).

<sup>13</sup> «Алегоричне уособлення» за Готшалем (Gottschall, Poetik I, 195), бо тут уособлює абстрактне поняття. Див. Zima, Figure u našem narodnom pjesnictvu, Zagreb 1880, p. 130.



“Он (П. Шумахер) недавно возвратился из-за границы и привез с собой 4 номера “Колокола”. Я в первый раз сегодня увидел газету и с благоговением облобызал” (147-148).

Розглянутий вище матеріал дає доволі ясне уявлення про ліричні елементи в прозі «Журналу», і дає змогу довести, що стилістична (і загалом художня) аналіза Шевченкових повістей мусить вважати на наслідки, що ми їх досягли, більше того, виходити з них, оскільки ведення «Журналу» було поетові за вправу в стилі художньої прози; так що саме в «Журналі» слід шукати *топічних* для Шевченка літературних способів, а саме в «Журналі» стилістичні тенденції Шевченкової прози виявляються найвиразніше. Поважне стилістичне, композиційне й тематичне значення ліричних компонентів «Журналу», що ми їх виявили, зобов'язує дослідника припускати (й шукати!) таких самих в повістях, а на випадок, коли цих компонентів не буде, то визначити причину такого розходження стилю. Певна річ, ця *порівняльна* стилістична аналіза «Журналу» і повістей (з додатком так само й листів) виходить уже поза межі нашої теми: нашим завданням було довести наявність лірики в «Журналі» й охарактеризувати її форми та функції; а порівняльно-генетична характеристика всієї Шевченкової прози в цілому потребує зовсім іншого масштабу дослідження й цілого ряду попередніх праць. Зазначмо, однак, уже й тепер, що шукання ліричних компонентів у повістях Шевченка навряд чи може дати негативні наслідки; уже Б. Навроцький відзначив композиційне значення того ліричного відступу, що ним починається повість «Княгиня», характеризуючи його як “позасюжетне збудування” (“ліричні спомини про українське село, як “рама” до автобіографічного епізоду”)<sup>14</sup>; ще більш характерним прикладом може бути (в тій самій повісті) ліричний відступ, присвячений дякові Совгирові: “*Мир праху твоему, слепый Совгирю! Ты, горемыка, и сам не знал, что делал: тебя так били, и ты так бил, и не подозревал греха в своем простосердечии! Мир праху твоему, жалкий скиталец, ты был совершенно прав*”<sup>15</sup>. Досить порівняти це місце з яким завгодно вищенаведеним ліричним відступом із «Журналу» (приміром, 22, 41, 118), щоб пересвідчитися у тотожності синтактичної будови (курсивом подано розгорнуту анафору).

Після всього цього ми маємо право рішуче відкинути ту оцінку Шевченкової прози, що її дав Б. Навроцький у вищезгаданій статті. Погоджуючись, що “міць таланту Шевченка полягала, видима річ, у чистоту ліризмові, що знаходить собі такий блискучий вираз у його віршах”, і визнаючи за дуже ймовірне, що ця лірична стихія знаходить собі вираз і в драматичних творах Шевченка на шкоду власне їх драматичним елементам (хоч Шевченко й мав нахил до змальовування драматичних моментів, а робив це не як справжній драматург, а як лірик), ми, з іншого боку, вважаємо цілком суперечливим твердження Б. Навроцького, ніби цей самий чистий ліризм Шевченка “не міг також добре послу-

<sup>14</sup> Червоний Шлях. 1925 № 10 (31), стор. 175.

<sup>15</sup> Киевская Старина. 1884 г. VIII., стор. 396-397.

жити йому в прозі”<sup>16</sup>. Правда, сам поет, як видно, мав нахил часами дотримуватися тієї самої думки, принаймні, щодо своєї епістолярної прози: “Сегодня и весь день и до половины ночи работал я над письмом графу Федору Петровичу<sup>17</sup>, и ничего не мог сделать с этим неудающимся письмом. Мне хочется высказаться как можно проще и благороднее, а оно выходит и *высокопарно до смешного* или *чувствительно до нелепого*<sup>18</sup>, или, наконец, льстиво до подлого, но никак не выходит то, чего бы мне хотелось” (63) – про свого листа до Н.І. Толстої від 9 січня 1857 року, переповненого ліричними відступами й окликами, для стилістичної характеристики якого достатньо навести таке місце:

“Радуйся, несравненная, благороднейшая заступница моя!

Радуйся, сестра моя сердечная!

Радуйся, как я теперь радуюсь, друже мой душевный!

Радуйся, ты вывела из бездны отчаяния мою малую, мою бедную душу!

Ты помолилась тому, кто кроме добра ничего и не делал,

Ты помолилась ему молитвою бесплотных ангелов.

И радость твоя, как моя благодарность, беспредельна”<sup>19</sup>.

В іншому місці поет висловлюється так: “я хватил ей такую восторженную *чепуху* (второпях, разумеется), что она сочла меня или с умаспятившим, или просто пьяным” (64). Однак було б вельми необачно використати ці слова самого поета про власний прозаїчний стиль як підставу для естетичної оцінки останнього. Не кажучи вже про природну скромність поета і його надмірне недовір’я до власних досягнень, треба насамперед узяти до уваги, що тут мова йде винятково про *епістолярну* прозу, про листи, цебто про таку галузь нехудожньої прози, в якій автор змушений найбільше зважати на літературний (і взагалі мовний) смак свого читача і найменше – на свій власний, і яка, крім того, лише у виняткових випадках може правити за його матеріал для ліричного висловлювання. Навпаки, в «Журналі» і повістях якраз саме ліричний елемент надає прозі Шевченка (як художній, так і не художній) своєрідної виразності, а послідовність, з якою поет протиставляє ліричні частини суто оповідальним із стилістичного погляду зв’язуючи їх, в той же самий час, з погляду композиційного (ліричний епілог оповідання або міркування), змушує вбачати в ньому прозаїка хоч «не першорядного», але такого, що майстерно орудує колом тих способів, які він має.

### III

Елементи *гумору* в «Журналі» ми розглянемо коротше, бо зовсім нема потреби доводити саму наявність його та його характерність для Шевченкової прози загалом: ще С. Т. Аксаков, прочитавши деякі повіс-

<sup>16</sup> Червоний Шлях. 1925 № 10 (31), стор. 171 і 167.

<sup>17</sup> Толстому.

<sup>18</sup> Нагадую, що курсив в усіх цитатах із Шевченка наш.

<sup>19</sup> Т. Шевченко. Дневник, ред. И.Я. Айзенштока, 1925, ст. 192.

ті Шевченка, мав враження, що останній хоче бути в них гумористом<sup>20</sup>, а щодо «Журналу», то в ньому нема, мабуть, жадної сторінки без гумористичного забарвлення. Наше завдання в даному разі віднайти, в чому саме виявляється це гумористичне забарвлення, цебто визначити, які саме мовні й літературні способи вживаються в „Журналі” як гумористичні. На противагу попередньому параграфу, де ми пробували відокремити певні ліричні *місця* зі складного, оповідального тексту і розподілити сам виклад на мовні компоненти різного стилю, тут обмежимося розглядом окремих гумористичних *способів*. Принципове обґрунтування для такої зміни підходу в тому, що гумор не є (на противагу епосу, ліриці, драмі) *особливим* літературним «жанром»: це лише особливе емоціональне забарвлення, яке може мати місце в будь-якому жанрі (про гумористичне забарвлення деяких ліричних відступів у «Журналі» ми вже згадували з приводу їхньої тематичної функції). Тому не можна виділяти в словесному творі окремі “гумористичні” місця як противагу місцям “серйозним” (як ми робили щодо ліричних місць), рівно ж немає особливої “гумористичної” композиції: кожна композиція, кожний стилістичний зворот, включаючи й окреме слова (і звук), можуть виконувати гумористичну функцію і правити за спосіб для гумористичних ідей. Визначати такі способи в «Журналі» ми й візьмемось.

Щодо гумору *мовного*, то насамперед впадає в очі часте вживання слів і виразів, запозичених з античної мітології й історії; такі звороти, як “наш почтенный Гиппократ”(13 – про лікаря Нікольського), “ученый ескулап” (54 – про нього ж), “суровые сыны Беллоны” (5 про офіцерів Новопетровської фортеці), “Морфей” (= сон, 51, 57), “наметаморфозить” (46) трапляються надзвичайно часто; вони мають явно пародичний характер і побудовані на контрасті між „високим штилем» лексики й мізерністю або буденністю об’єкту визначення. Іноді вони розростаються в фігуру уособлення (“Неутомимая Немезида, что преследуют меня на каждом шагу” (23), або стають постійним визначенням певних осіб, зберігаючи деякий гумористичний відтінок од первісної суто комічної функції: “Телемон и Бавкида”, як поет послідовно зве подружжя Зигмонтовських (“Я их не иначе называю, как Телемон и Бавкида” (29, порів., наприклад, 27, 50)<sup>21</sup>. Іноді виходить ціла “класична ремінісценція” з виразно комічним забарвленням: “Я хотел по примеру Ю.Цезаря и работать, т. е. рисовать, и диктовать; но мне ни то, ни другое не удалось. За двумя зайцами погонишься – ни одного не поймаешь. Пословица очень справедлива. Не знаю, умел ли Юлий Цезарь рисовать?” (16). Не завжди, однак, можна з певністю сказати, чи збереглося основне гумористичне значення такого слововживання, а чи воно служить для рельєфнішої характеристики окремої особи або становища: “Эти

<sup>20</sup> М.К. Чалый. “Жизнь и произведения Тараса Шевченка”, Киев, 1882, ст. 119

<sup>21</sup> Шевченко послідовно пише “Телемон” замість правильного “Филемон” (Philen, мабуть, під впливом “Телемаха”, як і взагалі часто помиляється в “класичних” іменнях і назвах, наприклад, “Морфий” замість “Морфей” (51, 57), “Статуи Гераклита и Праклита” (Демокрит в Літньому саду. Киевск. Старина, 1887, XVII, стор. 6).

отвратительные Гарпии” (про персонажів “Губернских Очерков” Салтикова-Щедріна) (“Но это следствие невозмутимо летящего старика Сатурна (= часу), а ни не следствие горького опыта” (16); згадку про “древних сабинянок” з приводу дружини П.П. Голіховського (118) так само навряд чи розраховано на гумористичний ефект.

Цілком ту саму функцію (комічного контрасту між піднесеною лексикою й повсякденним змістом оповідання) виконує вживання архаїзмів, зокрема і мовно-слов’янських виразів, приміром, про місто Самару: “Издали эта первой гильдии *отрокоща* весьма и даже весьма неживописна” (89). Характерний приклад об’єднання цих двох відмін “високого штилю” – церковнослов’янізмів і лексики “класичної” – знаходимо в гумористичному описі готувань до майбутнього огляду (параду): “Завтра рано пароход подымет якорь, и послезавтра высадит роту в Новопетровске. Держись, наша официя! Гроза, гроза ужасная близится. Баталионный командир *подошел к туче гонителю Крониону, грядет на тебя во облаце мрачне*, в том числе и на нас словесных. В ожидании *сега грозного судии и карателя они (...)* умоляют *эскулапа* выдумать и форменно засвидетельствовать их небывалые *немощи душевныи и телесныи, и паче душевныи*, и тем спасти их *от праведного суда громаонного (...)*. Но мрачный *эскулап* неумолим” (15).

А далі дописує. Стилістичний контраст між “прозаїчною” частиною викладу, що йшов перед ліричним відступом, і самим ліричним відступом є зовнішнім (мовним) виразом контрасту між епічним оповіданням і ліричним виявом почуттів, що їх викликає в поета сам зміст оповідання. На противагу цілому ряду прозаїків, що “поетизували” свою прозу, цебто запроваджували в неї способи і фігури, характерні для ліричних віршів (такий, приміром, стиль раннього Лермонтова в «Вадимі»), Шевченко точно диференціює в своїй прозі епічні й ліричні елементи, роз’єднує їх з композиційного погляду і будує свій стиль на контрасті між ними. Він спершу розказує читачеві про суто епічний бік описуваної події, і тільки потім, вичерпавши її, дає її ліричний корелят, показує, як вона відбилась на власних переживаннях поета.

Ця потреба “суб’єктивізувати” явища об’єктивного світу, не відходить від них раніш ніж висловити суб’єктивну оцінку, раніше ніж своєрідно “підсумувати” їх (ліричне резюме) показує нам Шевченка як лірика, що залишається ліриком і в прозі. В його прозаїчній творчості ясно виявляється тенденція – закінчувати кожний значний абзац ексикалізованим знаком оклику – окликом; і цей резюмувальний оклик, зростаючись і відокремлюючись од попереднього “прозаїчного” контексту, перетворюється на цілий “ліричний відступ”, на мініатюру “поему в прозі”, зв’язану з епічним контекстом семантично, але протилежну йому стилістично. Ліричні відступи – це ті оази, в яких ліричний геній поета почиває серед похмурної пустелі прагматичного оповідання про буденні події повсякденного життя, серед цього “натурального” епосу, який своїм складним описом темних і огидних боків життя навіть на чулого читача справляє гнітюче враження, а для поета-лірика

був би зовсім нестерпний, вглиб його щирий патос не проривався під кінець оповідання у вигуках любові й гніву.

Якщо так розуміти композиційні функції ліричних елементів у прозі Шевченка, то набирає глибокого змісту їхня *тематична* (сюжетна) функція: адже ясно, що ті оповідальні частини «Журналу», що їх супроводять “резюмувальні оклики”, а надто “розгорнуті” ліричні відступи, слід розглядати як найближчі до поетових почуттів, що глибше від інших зв’язані з його інтимними переживаннями; здійснений під час їхнього викладу прорив ліричної стихії свідчить, що описувані в них події (нехай найдрібніші щоденні із зовнішнього боку!) глибоко зачіпали чутливу і часами хворобливо-вразливу до життєвих образ поетову психіку, набули для його розуму значення, що виходить за межі випадкового переживання, і залишили свій слід в історії його життя і творчості.

Тут перед нами відкривається *характерологічне* і *біографічне* значення цих розкиданих в тексті «Журналу» окликів і “поем у прозі”, – значення, безперечно, величезне, що досі зовсім не бралось до уваги. Однак аналіза цієї проблеми: “Наскільки відбилися і як саме відбилися у ліричних елементах Шевченкової прози особистий характер поета та історія його індивідуальної психіки?” – виходить уже поза межі історії літератури, і її не можна здійснити літературознавчими методами; проблема ця чекає на дослідника-психолога й потребує метод сучасної психології та характерології, – нових психологічних дисциплін з успіхом вживаних останнім десятиліттям в Західній Європі в галузі проблем, зв’язаних з особистим психічним життям письменника<sup>22</sup>. Тому ми тут обмежимося коротким визначенням і перераховуванням тематичних величин (“мотивів”), що їх найчастіше супроводить ліричне „резюме” (причому, певна річ, не претендуємо на скільки-небудь вичерпну повність).

1. Найчастіше за об’єкт звертання і цілого ліричного відступу правлять особи, що більш-менш близько торкаються особистого життя поета. Такі численні звертання до друзів, які звично супроводять палкі побажання “кращого майбутнього” (останнє іноді й без звертання). Найбільше подячних звертань поета до своїх “заступників” — Н. І. та Ф. П. Толстих, невпинним клопотанням яких він був завдячений, що його звільнили (61.117, 125, 156). Із числа інших друзів і особистих поетових знайомих заслужили “ліричного відступу” М.С. Щепкін, що полегшив своїм приїздом і грою вимушене перебування поета в Нижньому Новгороді (136-137) і деякі товариші солдатчиною та кріпацькою неволею: Обеременко (72), Фіалковський (75), Скобелев (41) та вільновідпущений скрипач Пано – “крепостной Паганини”, що глибоко вразив поета своєю грою під час плавання Волгою (83); в скромніших розмірах — М. Лазаревський (33) і Кухаренко (3.1).

<sup>22</sup> Див., приміром, Margis. Das Problem un. die Methoden d. Psychographie (Zeitschr. fange Psych. 1911, 5).

2. Трохи інший, вже не такий інтимний і більше суспільний характер мають ліричні місця, присвячені уславленням небіжчиків і “благо-словенні на подвиг” живих борців за благо людства “апостолов истинного Бога”, чюю плодотворну діяльність поет не двозначно протиставляв надаремні проповіді апостолів християнства (26)<sup>23</sup>. Такий характер мають ліричні звертання до Гоголя і до “друзів”-письменників (89), до Фультоні і Уатта-винахідника парової машини, чие “не по дням, а по часам ростущее дитя в скором времени пожрёт кнуты, престолы и короны” (83), далі ліричні згадки про Герцена (115), про Костомарова (116) і про «Записки о Южной Руси» П.О. Куліша (12).

3. Групу, тематично протилежну попередній, становлять ліричні відступи, що містять у собі різку “інвективу” проти певних осіб і фактів, коли ліричне обурення мотивується етичними міркуваннями; наприклад, у нападах на лікаря Нікольського, любителя муштрової науки (13). Тут ми зустрічаємо поруч із визначеними вище двома способами утворювати стилістичний контраст, ще і третій – запровадження в текст виразів навмисне вульгарних і “простолюдних” (“офіція”, “пропитись до снаги” і “блажить”), які, очевидно, призначено для того, щоб контрастувати своїм “вульгарним” лексичним забарвленням з виразами “високого штилю”, що стоять поруч. Така загалом стилістична роль “вульгаризмів” у тексті «Журналу»: утворювати комічний контраст з “високою” лексикою. Приклади: “Разумеется, я положил *омоченное в чернило перо*, встретил дорогого светского гостя в *подшитаниках*, и после *лобызаний вдирились* сначала в обыкновенный пустой разговор...” (113) – “високі” й вульгарні вирази чергуються. “А если придется *прогуляться* через Гурьев и Уральск *по злачным и серебряным берегам благочестивого Урала?* Тогда что? *Аппетит в торбу, а зубы на полку...*” (53) – знову чергування, причому в кінці замість “вульгаризму” фігурує народна приказка.

Іноді з метою контрасту вживаються словечка, взяті із „жаргону”, цебто із спеціально солдатської мови: “чтобы не очутиться в *Калабрии*, то есть на гауптвахте” (контрастує з попередньою згадкою “суровых детей Беллоны”, цебто офіцерів - 50). Поруч із цим, однак, “вульгарні” (нелітературні) вирази вживаються самі по собі, щоб підсилити комічну вимовність: “Рисовал карандашами портрет Анны Николаевны Поповой, слывающей здесь красавицей *первой стати*. Действительно, она красивая и еще молодая женщина, но, увы! *маненько зростовата*” (125). “Начал портрет М. Варенцовой. Плотная, *кавалергард – мадам*” (126). “С Далем я здесь не виделся, хотя с ним прежде и был знаком, а теперь придется *очима шупать*” (115).

Особливо часто трапляються такі комічно-експресивні застосування народних приказок і готових підсилювальних виразів (*locutions figées*): “На безрыбьи и рак — рыба, на безлюдьи и Фома — человек”

<sup>23</sup> Це невисловлене певними словами протиставлення виявлено стилістично, через перенесення відповідних релігійних термінів на “собор наших заграничных апостолов” (116; порів. так само 26, 115, 117). Це ні в якому разі не іронія, а щирий патос.

(77), “дареному коню в зуби не смотрят” (92), “англичанин от волоска до ноготка” (122), “от ноготка до волоска дрянъ” (154). Цілком так само вживаються й окремі українські вирази: “Я никогда не брал денег вперед за работу, а сегодня взял. И, *добре помогоричовавши*, отправился я в очаровательное семейство М. Гильде и там переночевал, и там украли у меня деньги, 125 руб. И по делом! Вперёд не бери незаработанных денег” (127). Тут загальний саркастичний тон викладу цілком ясно показує, що українізм “добре помогоричовавши” вставлено в руський текст для більшої *вимовности* (в даному разі вимовности комічної). Цим заперечується твердження Б. Навроцького, ніби Шевченко не вживає українізмів як свідомого стилістичного способу (на противагу Гоголеві), і ніби “у Шевченка українізми мають у більшості випадків характер звичайних помилок проти російської літературної мови”<sup>24</sup>. Не заперечуючи, що в окремих випадках Шевченко, як і кожна білінгвістична (“двоязика”) людина, міг помилятися і випадково запроваджувати українські вирази в руський текст, ми вважаємо, однак, за надмір показовий той факт, що саме в «Журналі», цебто в творі не призначеного до друку, лексичні українізми трапляються зовсім не часто, а якщо і вживаються, то з метою надати більшої вимовности (як у наведеному прикладі). А через те, що неймовірно, щоб Шевченко в своїх повістях ставився до руської літературної мови і до вживання українізмів менш уважно, ніж у «Журналі», то питання про “випадкові” українізми в Шевченковій художній прозі слід уважно переглянути, взявши до уваги ті дані, що їх дає з цього погляду стиль «Журналу»<sup>25</sup>.

Ту саму роль, що й народні приказки, відіграють і літературні цитати, натяки, ремінісценції тощо, – вони так само підсилюють вимовність викладу і надають йому більш-менш гумористичного відтінку: “Обогнувши два раза Кремль и полюбовавшись окрестными видами и коническими и старинными колокольнями, как лисица виноградом...” (114) – мороз заважав поетові зарисувати. “Возможно ли двадцатиинструментным, вдобавок нетрезвым, оркестром исполнять какую-то было увертюру, тем более увертюру «Роберта» Меербера! *Прости им, не ведают, что творять*” (120).

Тут цитата з комічним відтінком значення уже наближається до старовини. (В тексті, судячи з фотографій, що зберігаються в Харківському Інституті Тараса Шевченка, “видять”, але це, напевне, помилка самого Шевченка).

“Она<sup>26</sup> чрезвычайно довольна портретом, потому что он похож на какую-то кокетливую нимфу в амазонке с хлистом, а я еще больше доволен, что наконец развязался с этой недюжею Бобелиною” (126).

<sup>24</sup> Червоний Шлях. 1925, № 10 (31). стор. 165.

<sup>25</sup> Пор. ще: “Она (книга) мне так живо, так волшебнo живо напомнила мою прекрасную бедную Украину, что я как-будто с живыми беседую с её слепыми лирными и кобзарями”. Патетична вимовність українізму тут цілком очевидна (12).

<sup>26</sup> М. Варенцова.

Порівняймо у Гоголя: “Потом опять следовала героиня греческая Бобелина, одна нога которой казалась больше всего туловища тех щеголей, которые наполняют нынешние гостинне” («Мертвые души», ч. I).

Ми вже казали вище про комічне застосування архаїзмів (церковнослов'янїзмів); те саме можна сказати про протилежне явище – про неологізми, які однаково ж використовуються в «Журналі», хоч і дуже мало. Це майже винятково складні слова з вельми прозорим етимологічним значенням: “Он оказал бы величайшую услугу чадолюбивым и эполетолюбивым родителям” (9); “Вернейший дружбометр есть деньги” (33); “ногоделье” (10). До комічних неологізмів можна так само зарахувати вищезгадане дієслово “наметаморфозить” (“Это все пельмени так наметаморфозили” (46).

Переходячи до гумористичного вживання так званих тропів і фігур, цебто вже не окремих слів і словосполучень як таких, а елементів їхнього значення, відзначимо насамперед широке використання *epitетів*. Комічного ефекту досягається двома способами:

1. Зіставленням цілого ряду епітетів з подібним значенням. “Город ровный, гладкий, небеленный, нафабранный, до тошноты однообразный город” (80);

2. Контрастом між значенням епітету й значенням відповідного іменника: “Он<sup>27</sup> также верит в безжизненную прелесть немецкого тощего длинного идеала» (42): „Она (историческая литература) осветила подробности, закопченные дымом фимиама, усердно кадимого перед *порфирородными* идолами” (105).

Комічні епітети виявляють іноді тенденцію ставати епітетами “постійними” або “украшаючими”, що супроводять назву речі щоразу, як про неї йде мова: “Фаворитка-верба” (45, 47); “неудобозабываемый тормаз” – Николай I (89, 98, 104, 122); порівняння “неудобозабываемый фельдфебель” – про нього ж (154)<sup>28</sup>; “очаровательное семейство мадам Гильде” (або “мадам Гильды”) – іронічний епітет (118, 127, 130, 137).

Так само часто вживаються гумористичні *метафори*, дуже різноманітні способами, якими досягається комічного ефекту. Ось найзвичайніші з цих способів:

1. Уподібнення людини тій або іншій тварині: “Сегодняшним же числом мне хочется записать или, как зоологи выражаются, определить еще одно *отвратительное насекомое*... Это *миниатюрное насекомое* места немного требует... *Птица* не низкого полета” (18 – про конфірмованого рядового Порцієнка); “Неумолимая немезида преследует меня на каждом шагу. Избегая комаров, я наткнулся на шмелей”, цебто на п'яних офіцерів (23). Аналогічним є комічне уподібнення людини неживій речі (кораблю); “Пошел к Madame Гильде, где и *положил якорь* на ночь” (121). І навпаки, уподібнення людини (жінки) квітці анітрохи не має гумористичного значення: “Вслед за мной зашла к нему сестра

<sup>27</sup> К. Лібельт.

<sup>28</sup> Порів. так само: “Тяжелая казарменная лапа неудобозабываемого дресированного медведя” – про нього ж (168).



его – чернобровое, милое, задумчивое создание. О чем грустит, о чем задумывается эта *едва развернувшаяся сантифолия?*” (125). Тут емоційно забарвлені епітети першого речення і вжитий для більшої вимовності українізм – “чернобровая”, порівняння “слипые лирныки” – 12) ясно свідчать про патетичний характер метафори.

2. Уподібнення тварини або неживої речі людині (останній випадок можна також розглядати як уособлення): “бесчеловечный поступок чубатого нахала”, цебто курчати (69); “Издали эта первой гильдии отрокосца” (– місто Самара) весьма и даже весьма неживописна. “Я вышел на берег и пошел взглянуть поближе на эту *чопорную юную купчиху*” (89).

Сюди ж можна зарахувати такі випадки гумористичного уособлення, в основі яких лежить не метафора, а метонімія<sup>29</sup>, цебто уособлення абстрактних понять і уподібнення їх людині, наприклад: “Мадам Эйтер, от 15 мая из Оренбурга поздравляет меня со свободой; *а свобода моя где-нибудь с дельцом-писарем в кабаке гуляет*” (25). “Видимое, осязательное дело услужливой факторши-фортуны! И так, по милости слепой царицы царей, я имею в дороге чтение, на которое вовсе не рассчитывал” (36).

3. Уподібнення інтелектуальних речей і дій діям і речам суто фізичним: “Вспомнил я про «Umnistwo pilkne» № Либельта, принялся *жевать*; жестоко, приторно. Настоящий немецкий *суп-вассер*” (42; тут і нагромадження метафоричних епітетів); “И не случись этого несносного ожидания этого тягостного бездействия, мне бы и в голову никогда не пришло обзавестись этой эластической мебелью, на которой я теперь кажд. [утро] так безмятежно *отдыхаю*” (про писання «Журналу», 46). В останньому випадку ми маємо справу з так званою «матеріалізацією метафори»: раз «Журнал» є “эластическая мебель”, то (природний висновок) «на» ньому спочивають. Цей улюблений у багатьох коміків (приміром, у Аристофана, у Маяковського) спосіб використовується в Шевченка надзвичайно часто, і ми навряд чи помились, вважаючи його за найхарактерніший мовний компонент Шевченківського гумору. Декілька типічних прикладів: “Ученый-эскулап рылся в своем *умственном кармане*” (54) – раз “ум” є (своєрідний “карман”), то в ньому можна “рыться”. “Если это был сколько-нибудь порядочный человек, то какое понятие получил он о *сливках* здешнего общества? *Заплесневшие, прокисшие сливки*” (56).

Дуже цікавий приклад, в якому “матеріалізація метафори” збігається з тим, що О. Потєбня називав “восстановлением внутренней формы”: “Сливки общества” — метафора, оскільки загальноживана (в епоху Шевченка), і її метафоричність (“образність”) сама по собі проходить повз мовну свідомість, і конче потрібно “матеріалізувати” метафору – перенести на “сливки” якості реальних “сливок” – “заплесневшие, про-

<sup>29</sup> Таке розуміння метонімії (заміна абстрактного значення конкретним і навпаки) суперечить традиційним її визначенням, однак є єдино допустиме в наукових працях, оскільки всі інші визначення утворюють змішування і збіг метонімії з різними видами синекдохи. Пор. Zima, Figure u našem narodnom pjesnicvu, Zagreb 1880, стор. 43; пор. так з аналізу метонімії в статті Н.Н. Волкова: “Что такое метафора?” (Збірн. “Художественная форма”. М, 1927, ГАХН).

кисшие сливки”, щоб пригадати первісну внутрішню форму даного виразу, щоб “сливки общества” перестали бути синонімом “верхов общества”<sup>30</sup>.

4. Навпаки, уподібнення речей фізичних речам інтелектуальним і психічним, як видно, має патетичну, а не гумористичну мету, хоч на невідомого читача може справити саме комічне враження: “Ночью проехал Федор Лазаревский. Был у Даля, посылал искать меня по всему городу, разумеется, меня не нашли. И теперь его карточка лежит у меня на столе, как страшный рек на совести” (127).

Комічне враження, що його ні в якому разі не передбачав автор, справляє тут надмірно послідовний паралелізм між незмірними, по суті справи, речами:

Карточка лежит у меня на столе  
упрек           ”           ”           ”           на совести,  
на двозначному вживанні звороту „лежать на чем-либо”<sup>31</sup>.

Навмисна двозначність слова (“каламбур”) трапляється в «Журналі» надто рідко. Єдиний цілком певний приклад: “Князь прочитал нам своё «Впечатление после боя». Неважное впечатление. После впечатления зашла речь о переводах Бурочкина из Беранже” (127). Цю нелюбов до каламбурів і – додаймо – до гіпербол, до улюблених комічних способів цілого ряду гумористів (наприклад, Сервантеса і Рабле) слід визнати за надто характерну особливість гумору Шевченка. Комічні гіперболи трапляються у Шевченка майже винятково в інтимних листах (наприклад: “Нездужаю. Око розпухло і почервоніло, — *трохи на лоба не вилазить*”, в листі до М.М. Лазаревського від 12 березня 1858 року)<sup>32</sup>.

До нечастих способів належить так само комічне повторення певних слів у межах одного періоду: “Выпил с *хорошими людьми* рюмку водки, остался едать с *хорошими людьми*, и с *хорошими людьми* за обедом чуть-чуть не нализался, как Селифан” (121). Відзначмо, що місце, котре займають словосполучення, які повторюються, міняється тут у кожній фразі – в першій воно стоїть в середині, в другій — в кінці, в третій – на початку; це характерно для комічного повторення; а повторення патетичне в Шевченка не міняє його місця (порів., приміром: “Восемнадцатилетний юноша, уж он офицер. Восторг и заглядение *матери* и опора дряхлого отца. Жалкая *мать* и глупый *отец*” (9). Отже, синтактичний паралелізм скоріше зв’язаний у Шевченка патетичними (ліричними) емоціями, а порушення паралелізму – радше з комічними. Це загальне правило являє собою, однак, не твердий принцип, лише деяку тенденцію стилю, що її не завжди ясно виявляється, і допускає багато винятків. Цікаво було б перевірити його на тексті повістей.

Залишається ще згадати про гумористичну перифразу, цебто описову заміну одного слова кількома. Приклади: “«Umnictvo pilkne» Либ-

<sup>30</sup> Порів. А. Потебня. “Мысль и язык”, вид. 3, 1913, стор. 147-148; Там само по “La stylistique et la linguistique theorique” (Melanges Saussure, 1908, p. 185-1).

<sup>31</sup> Приклад суто комічного вживання подібного гіперпаралелізму: “Снег был пушист. Студент был тоже пушист” (В. Каверин. “Хроника г. Лейпцига”).

<sup>32</sup> Т. Шевченко. “Дневник”, ред. И.Я. Айзенштока, 1925, стор. 253.

льта спрятав я в дорожню торбу и снова привел свою фигуру в горизонтальное *положение*”, цебто ліг, просто кажучи (43); “От Мокрицкого я опять пошел гранить уже высушеную мостовую и упражнялся в сем хитром поodelьи до 12-ти часов” (167). Комічний ефект, підкреслений в другому прикладі іронічним епітетом (“Хитрое ногоделье”), ґрунтується на контрасті між пишним описанням дії і фактичною простотою й звичайністю її.

Розглянувши в попередньому викладі мовні форми гумору в «Журналі», слід би перейти до форм позамовних, які визначаються уже не за лінгвістичними й стилістичними ознаками (тропи, фігури, історичні, давні в лексиці і т. ін.), а винятково за загальним значенням контексту; та, приміром, *іронія*. Тут ми натикаємось, однак, на значні труднощі. Як відомо, вивчення позамовних форм гумору перебуває у початковому стані; жодних серйозних принципів класифікації ще не вироблено; яким же способом дослідити їхнє конкретне виявлення? Ми можемо з певністю сказати, що іронія відіграє в гуморі «Журналу» величезну (може, навіть, домінуючу) роль, що психічні форми її виявлення вельми різноманітні, починаючи з жартівливого філософствування (“Итак, я, избегая кровопийц-комаров, отдан был на терзание клопам и блохам. Как после этого не верить в предоопределение?” – 24), або з незлобивого кепкування з теревень знайомого (“между Ливорно и Сингапуром (*удивительное знание географии!*) есть остр. Прованс” – 28) і закінчаючи вбивчими сарказмами на адресу самодержавного ладу й православної церкви, наприклад, про солдатську дисципліну: “И этот единственный опытом дознанный способ убивать разом тысячу себе подобных. Гениальное изобретение! *Делающее честь и христианству, и просвещению*” (13). Справді, різні форми іронії трапляються в „Журналі” буквально на кожній сторінці і мало не в кожному абзаці, але як їх класифікувати. За ступенем інтенсивності почуття? Але ми тут маємо справу з текстом, а не з живою людиною, емоції якої можна вивчати експериментальним шляхом. За різними об’єктами іронії? Але за об’єкт Шевченкової іронії править усе або принаймні все, про що поет говорить у «Журналі», не виключаю й його самого. А переказувати зміст твору (як це зазвичай у таких випадках роблять) ми не маємо на думці. Лишається, чекаючи, поки буде знайдено способи об’єктивно (може, все ж стилістично?) вивчати позамовні елементи літературної форми, обмежитись відокремленням небагатьох уже пізнань у своїй своєрідності способів позамовного гумору. Це будуть:

1. Комічний контраст між зіставляваними й ототожнюваними з будь-якого погляду поняттями (незалежно від словесного виявлення останніх). Обмежимося одним, але характерним прикладом: “Две случайно сделанные мною вещи так удачны, как редко удаются произведения, глубоко обдуманые. Первая вещь, это сей журнал, который в эти томительные дни ожидаемый сделался для меня необходим, как страждущему врач. Вторая вещь – это *медный чайник*, который делается необходим для моего журнала, как журнал для меня” (32).

2. Парадокс (трапляється не дуже часто): “Литераторам должны платить не за писание, а за переписывание собственных произведений” (149).

3. Несподіваний висновок із попереднього викладу (Aprosdoketon): “С сегодняшнего числа я занимаю две квартиры: прежнюю у Овсянниковой и Шрейдерса. Остается наделать долгов, а спрятаться есть куда” (142).

4. Іронічно перелицьоване (“очуднене”) змалювання мітичних образів-мотивів: міркування про пророка Іллю (“безграмотный библейский циник” – 59), про Святослава (“пьяный варяг-разбойник” – 91), про Апокаліпсис (“аллегорическая чепуха” – 134-135).

Ембріон окремого гумористичного оповідання (в дуже різких саркастичних тонах) маємо на стор. 10-11, 37 і 44 (історія одруження поручника Чарца).

Багатство й різноманітність способів, вживаних у «Журналі» для досягнення гумористичного колориту, змушує ще раз домагатись основного огляду питання про художнє значення і цінність Шевченкової прози, і чому саме стиль «Журналу» мусить правити за вихідний пункт для такого перегляду.

Читач, мабуть, уже помітив, що терміни “гумор” і “комічне” вживається у даній статті як синоніми. За вичерпне обґрунтування такого слововживання мусив би правити доказ того, що комічна стихія в творчості Шевченка в цілому має власне гумористичний (а не сатиричний) характер; це питання виходить поза межі даної теми.

#### IV

Наприкінці – кілька слів про методу. Тепер заведено починати, а не закінчувати статтю методичними міркуваннями. Ми, однак, вважаємо за більш раціональне спершу показати методу на ділі, а потім уже говорити про неї: не треба продавати kota в мішку. Але, може, такий методологічний коментар взагалі зайвий? На жаль, ми не настільки покладаємось на методологічний такт своїх сучасників, щоб надавати їм методологічну оцінку даної праці без деяких пояснювальних вказівок. І на що, зокрема, накликати на себе майже неминучі закиди в “формалізм”, раз за методологічну підставу для даного дослідження був не “опозивський” формалізм, а очищене для психологізму потєбніянство? Звичайно, це не ті сторони потєбніянства з їх популяризованою концепцією на сторінках «Вопросов Теории и Психологии Творчества»; навпаки, це ті його моменти, яких там аж ніяк не популяризовано, які лише в нашому поколінні починають знаходити послідовників і продовжувачів<sup>33</sup>. Це кажемо не як докір старшому поколінню потєбніянців: про О. Потєбню можна говорити, застосовуючи відому приповідку Аристарха Александрийського про Гомера, що в ньому кожний знаходить те, що йому особисто потрібне.

Отже, по-перше, ми підійшли в даному дослідженні до проблеми літературного жанру (“ліричний жанр і гумористичне жанрове забарв-

<sup>33</sup> Див. особливо зауваження С. Дмитрієва про непсихологічну сутність потєбніянства (“Родной Язык в Школе”, VI. 1924, стор. 34).

лення в Шевченковому «Журналі») з стилістичного боку, розглядаючи стилістичні елементи певного твору як основну величину, а його композицію й тематику – вивідну, як функцію стилістичних явищ: під композицією ми розуміємо, певна річ, функціональне співвідношення різних стилістичних явищ, а за тематикою – їхній предметний і емоціональний напрям<sup>34</sup>. За основні ознаки літературного жанру можуть бути лише ознаки стилістичні; на них можна ґрунтуватись в літературній аналізі. Цей принцип (примат стилістики і щодо інших відділів поетики) вживав О. Потебня, коли вимагав розподіли народні пісні за жанрами залежно від їхнього розміру й виспіву (ознаки стилістичні), вважаючи такий спосіб розподілу за найдоцільніший, так і до систематизації пісенного матеріалу, як і для історичного досліджу<sup>35</sup>. Далі, однак, цей принцип не дістав серйозного розвитку. До теоретичного формулювання “примати стилістики” був близький В.М. Жирмунський<sup>36</sup>; а в своїй власній дослідницькій практиці він вважав за краще оперувати критичним поняттям “художественного единства поэтического произведения”<sup>37</sup>. Серйозне наближення до цього неправдиво забутого принципу ми знаходимо лише у О.М. Фінкеля, в його статті «Вступ до теоретичної стилістики»<sup>38</sup>.

По-друге, ми намагались у самій стилістиці не обмежуватись даремним виписуванням окремих стилістичних явищ або розподілом їх за класифікаційними рубриками: і опис, і класифікація – річ, безперечно, корисна, але тільки в тому разі, якщо ясно, для чого їх, власне, робиться; адже навіть каталоги складається з певним спрямуванням і певними завданнями, в іншому разі ми далі інвентарного списку (цебто матеріалів для літературознавства) не просунемось. Йдучи за генетичним принципом О.Потебні<sup>39</sup> і розуміючи “гене́зу” не як хронологічно випадковий

<sup>34</sup> Таке обмеження завдань композиційної й тематичної аналізи є, з нашого боку, принципове: інші елементи поетичного твору, звично зараховані до його композиції й тематики, стосуються насправді не літератури як мистецтва слова, а інших мистецтв (скажімо, так звана «композиція дії» – до театрального мистецтва) або ж до позаестетичних галузей наукового знання (приміром, предмет та зміст ідеологічної аналізи).

<sup>35</sup> В рецензії на працю Я. Головацького: “Народные песни Галицкой и Угорской Руси” (Отчет о 22 присуждении наград гр. Уварова, Приложение к 37 тому записок РАН, № 4, 18 стор. 103 і далі). Жанровий розподіл пісень “по средству их образов”, що його паралельно висуває Потебня (стор. 152), рівно ж має на меті методологічний примат стилістики. Теоретично цей принцип Потебня формулював значно раніше: “Нет такого состояния языка, в котором слово теми или другими средствами не могло получить поэтического значения. Замечу только, что характер поэзии должен меняться от свойства стихий языка, так как от направления образующей их мысли и количества предполагаемых ими степеней, и История литературы должна все более и более сближаться с историей языка, без которой она ненаучна, как физиология без химии”. (“Мысль и язык”, вид. 3, 1913, ст. 183) (курсив наш).

<sup>36</sup> “В поэзии мы имеем дело не с сюжетом и композицией «вообще», а с особого рода тематическими и композиционными фактами – с сюжетом, воплощенным в слове, с композиционным построением словесных масс”. (Збірн. “Задачи и методы изучения искусств”, Л., 19 стор. 143).

<sup>37</sup> “Мы построили понятие стиля, исходя из художественного единства поэтического произведения”, там же стр. 148. Першим критично підійшов до цього проблематичного “единства поэтического произведения” Б.І.Ярхо (“Простейшие основания формального анализа”. (Зб. «Ars Poetica», М. 1927, стор. 27).

<sup>38</sup> Збірник Харківської Науково-дослідної Катедри Мовознавства. І. 1927.

<sup>39</sup> “Всякое познание по существу исторично”. (Из записок по теории словесности. X., 1905, стор. 25); пор. блискучу характеристику потебніянського генетизму в Б. М. Енгельгардта (“А.Н. Веселовский”, Л. 1924, стор. 82).

попередній процес свідомості автора, а як органічну еволюцію, що закономірно йде від “згорнутих” (імпліцитних) форм до “розгорнутих” (експліцитних<sup>40</sup>), ми поставили собі за мету виявити в стилі взагалі те генетичне співвідношення між “короткими” й “повними” формами тієї самої структури, яке Корш<sup>41</sup> та О. Потебня<sup>42</sup> знайшли в окремій стилістичній царині – в метриці.

Таким шляхом ми намагались вивчити генезу іманентної поетики, розглядаючи останню не як “ергон”, а як “енергію”. Аналіза “розгорнутих” ліричних форм (“ліричного відступу”) дала нам змогу пізнати відповідні “згорнуті” форми (“резюмувальний оклик”) як ліричні “прототи́пи”, на аналізі яких, своєю чергою, вияскравлюється композиційна функція повних форм. Саме про таке генетичне співвідношення “згорнутих” і “розгорнутих” історичних категорій каже К. Маркс, коли відзначає, що “простейшая категория может выражать собою господствующее отношение неразвившегося целого (отношения), которое выражает конкретная категория”<sup>43</sup>, і проте рекомендує вивчати ці “простейшие” (“згорнуті”) форми на підставі “высших” (“розгорнутих”), а не навпаки: “Буржуазное общество есть наиболее развитая и многосторонняя историческая организация производства. Категории, выражающие его отношение, понимание его организации, позволяют вместе с тем проникнуть в строение и производственное отношение всех его общественных форм, из обломков и элементов которых оно строится, продолжая влечить за собой их остатки, которые оно не успело пренебречь, *частью развивая до полного значения то, что имело раньше* в человека. *Анатомия человека – ключ к анатомии обезьян. Намеки на это у низших видов животных могут быть поняты только в том смысле, если это высшее уже известно. Буржуазная экономика дает намек античной и т. д.*”<sup>44</sup>. Такі натяки на поетичну (ліричну в даному формулюванні нижчих (напівхудожніх) галузях літератури можна зрозуміти тільки в тому разі, якщо ця лірична форма (розгорнутий ліричний відступ) уже відомі. Ці методологічні принципи, що їх блискуче реалізував він у царині політичної економії, І.Я. Корніцький вдало переніс у мистецтвознавство<sup>45</sup>; час уже застосувати їх і до мистецтва слова – до літератури. Певна річ,

<sup>40</sup> “Установление “генезиса” в точном смысле есть установление факта, который может объясняться различным образом: как причинами, полагаемыми вне развивающегося объекта, так причинами, в нем самом заложенными. В последнем случае мы имеем дело с объяснением, приводящим к допущению устойчивых, хотя и модифицирующихся ПОСТОЯНСТВ, “сил”, “субстанций”. Только в этом случае объяснение из генезиса не есть бессмысленное понятие. В первом же случае оно просто лишено смысла”. (Шпет. “Введение в этнич. психологию”, М. 1927, стор. 113).

<sup>41</sup> “О русском былинном стихе” (Спб., 1900).

<sup>42</sup> В науці про “синтактичну стопу”, що дістала дальший розвиток у праці О.Г. Розенберга: “К синтаксису былин” (див. Харківський Ювілейний Збірник на честь акад. Багалія, С. 339-352). В галузі семантичної стилістики можна тільки вказати на різницю “закритої” і “розкритої” метафори у вищезгаданій статті А.М. Фінкеля (пор. у самого Потебні розрізнення “порівняння” й “уподібнення”. (“Из записок по теории словесности”. X., 1905, стор. 290. Примітки).

<sup>43</sup> “Вступ до критики політичної економії” (“К критике полит. Экономии”, Вид. 4, М., 1922, стор. 26 і далі).

<sup>44</sup> Там же (курсив наш).

<sup>45</sup> “Марксистская методология и наука об искусстве”, “Искусство”, № 2. стор. 7-20.

“розгорнуту форму” не можна знайти за допомогою генералізаційної абстракції, що виключає індивідуальні риси окремих стилістичних явищ; тут конче потрібне “функціональне” утворення<sup>46</sup>, за якого індивідуальні ознаки не відкидаються, а включаються у формулу як цілком певні змінні величини, “конкретна загальність”. Тільки так пізнавально підходячи до конкретного поетичного факту, можемо збагнути його як конкретний факт, не ризикуючи замінити естетично-індиферентною абстрактною схемою.

Зайве доводити, що “опоязівському” формалізмові розглянуті методологічні проблеми зовсім чужі.

Отже:

1) безумовне підкорення композиційної, тематичної й жанрової аналізу стилістичній;

2) не дескриптивна, а генетична аналіза стилю, що спирається на літературну залежність “згорнутих” (коротких) форм від одноцільних «розгорнутих» (повних);

3) не абстрактний, а функціональний спосіб узагальнення системи стилістичних явищ, включаючи (а не виключаючи) індивідуальні особливості кожного явища в іманентному даному творі (або даному історичному жанрі) поетичої системи.

Якнайпростіший приклад такого “функціонального” поняття, що охоплює ряд таких величин не на підставі відношення подібності, а на підставі принципу функціональної залежності (цебто правила переходу від однієї ланки даного ряду до іншої) може мати математичну формулу кривої 2-го порядку: вона не залишає на боці особливості пізнання її окремих величин (еліпсис, коло, парабола), а обґрунтовує потребу з’явлення й зв’язку особливостей, що їх генетично виводиться одна з одної в змінних значеннях певного па. Загальне поняття тут багатше від своїх видів не тільки щодо обсягу, але й щодо змісту. («Познание и действительность», Спб., 1912, розд. 1 і 3).

Такі методологічні принципи, на яких побудовано нашу працю, – принципи аж ніяк не нові, але почасти ґрунтовно забуті, а почасти майже вживані спеціально в літературознавстві і досить цінні, котрі, на нашу думку, варто б окремо згадати наприкінці.

Січень, 1927

## POETRY AND HUMOR IN SHEVCHENKO’S «JOURNAL»

V. M. Derzhavyn

*First, after 1927, labor of Vladimir Derzhavyn (1899-1964) about the features of poetics and style of «Diary» of T. Shevchenko is published.*

**Key words:** *lyric poetry, humor, style, Shevchenko’s «Journal» («Diary»), poetry and prose of writer.*

<sup>46</sup> Про поняття історичного жанру (на протигагу жанрові “типологічному”) див. зауваження Б.Томашевського в збірн. “Поэтика” (Госуд. Институт Истории Искусств), 1927, стор. 60 і далі.