

Питання шевченкознавства

LXXX

Василь Бородін

ДИНАМІКА ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ ШЕВЧЕНКА-ПОЕТА

23 лютого виповнюється 80 років Василеві Степановичу Бородіну – докторові філологічних наук (1981), лауреатові Державної премії України ім. Т.Шевченка (1980), провідному науковому співробітникові відділу шевченкознавства Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. Василь Бородін закінчив Харківський університет (1953) та аспірантуру при Інституті літератури ім. Т.Г. Шевченка (1956). Він автор книжок “Соціально-побутові поеми Т.Г.Шевченка періоду “Трьох літ” (1843–1845 рр.)” (1958), “Три поеми Т.Г.Шевченка: “Сова”, “Сліпий”, “Наймичка” (1964), “Т.Г.Шевченко і царська цензура: Дослідження та документи. 1840–1862 рр.” (1969), “Над текстами Т.Г.Шевченка” (1971; усі – Київ), “Путь “Кобзаря”: Судьба книги Т.Шевченко” (Москва, 1978; вірменською мовою – у співавторстві, Єреван, 1983). Співавтор



монографій “Шевченкознавство. Підсумки й проблеми” (1975), “Творчий метод і poetика Т.Г.Шевченка” (1980), “Т. Г. Шевченко: Біографія” (1984). Один з активних творців (заступник відповідального редактора) енциклопедичного “Шевченківського словника” (т. 1-2, 1976-1977). Під науковим керівництвом В. Бородіна і за його участю створено збірки наукових праць “Питання текстології: Т. Г. Шевченко” (1990), “Проект тематичного словника Шевченківської енциклопедії”, підготовлено корпус “Листи до Тараса Шевченка” (обидва останні – 1993; усі – Київ). У тематиці численних шевченкознавчих статей і розвідок науковця провідне місце належить комплексному дослідженню проблем шевченківської текстології в усіх її теоретичних і практичних аспектах, цензурної долі та історії видань і публікацій творів поета, розробці філологічної концепції та принципів підготовки академічного видання його спадщини. Значна частина праць ученого присвячена архівно-документальним пошукам, публікації виявлених ним раніше невідомих творів, автографів, листів, нових документів, мемуарів, епістолярних матеріалів про Т. Шевченка. Серед них – ґрунтовний збірник “Спогади про Тараса Шевченка” (1982; 1989, підготовка й коментування, у співавторстві). В. Бородін брав участь у текстологічній підготовці та коментуванні академічних Повних зібрань творів Т. Шевченка в 6-ти томах (т. 1-4, 6, 1963–1964) та 12-ти томах (т. 1, 2, 1989–1990), “Теорії” М.Костомарова у 2-х томах (т. 1-2, 1967), І.Франка в 3-х томах (т. 2, 1973; усі – Київ).

Редакція щиро вітає ювіляра, зичить йому міцного здоров'я і творчих успіхів.

У статті висвітлюється послідовність роботи Шевченка над поетичними творами – виникнення задуму, стадії формування тексту до його завершення. Матеріалами для дослідження проблеми стали свідчення самого поета в Щоденнику, листах, поезіях і повістях, спогади сучасників і реконструкція процесу творчості на підставі авторських рукописів – від первісних чорнових до остаточних чистових.

Ключові слова: творчий процес, творчі імпульси, натхнення, імпровізаційність, задум, план твору, первісний текст, авторедагування, чорнові й чистові рукописи.

Vasyl Borodin. The dynamics of Taras Shevchenko's creative process

The paper sheds light on the progression of Shevchenko's poetic creation, from the initial concept of the text, through its multiphase formation, up to the final editing. This research relies on the self-evidences of the poet explicated in his diary, his letters, poems and works of fiction, the memoirs of his contemporaries as well as on the writer's manuscripts ranging from the preliminary drafts and sketches to the fair copies.

Key words: creative process, creative impulses, inspiration, improvisation, concept, plan, primary version of the text, self-editing, draft, sketch, fair copy.

Про Шевченка-поета природно судити насамперед із завершених його творів. Але щоб осягнути “секрети” творчості митця повніше і глибше, її треба дослідити не лише в кінцевому підсумку, утіленому в остаточному тексті, а й в усій багатогранності й конкретності творчого процесу, залучивши до вивчення всі стадії письменницької праці від першої до останньої, від виникнення задуму, зародження й розвитку образу до завершення твору чи припинення роботи над ним. Дослідження процесу народження, дальшого руху й остаточного становлення творів, аналіз зміни варіантів тексту в їхній хронологічній послідовності й динамічному внутрішньому художньо-змістовому зв'язку, вивчення наполегливих пошуків поетом потрібного слова, потрібної художньої форми наближають до розуміння індивідуальних особливостей творчого методу, своєрідності художньо-образної системи Шевченка, усієї сукупності проблем його поетики. В основі такого дослідження має бути насамперед вивчення рукописів Шевченка та робочих примірників прижиттєвих видань “Кобзаря” із власноручними виправленнями автора. Саме в них з особливою наочністю відкриваються основні творчі засади поета, ті критерії, якими він керувався в оцінці ідейно-змістових і стилістичних варіантів та художніх форм, відхиляючи одні й надаючи перевагу другим, які тим самим визнавав ціннішими.

Великою підмогою дослідникові стають і власні спостереження автора над своєю творчою працею. Так звані “таємниці” й “секрети” поетичної творчості Шевченка цікавили і його самого. Раптове виникнення творчих імпульсів, спонтанна поява деяких творів не раз вражала й дивувала митця, а в повісті “Прогулка с удовольствием и не без морали” він навіть намагався докладно описати свій творчий процес. У самоспостереженнях поета, виявлених у Щоденнику, повістях, листах, висловлених у розмовах і переданих нам мемуаристами, сконденсовано його творчий досвід, його уявлення про свій творчий процес, такі грані й інтимні вияви психології поетичної творчості, які було б не до снаги зібрати й найпильнішому дослідникові¹. Один із сучасників Шевченка, автор спогадів про нього, О. Афанасьєв-Чужбинський передав цікаве зізнання письменника: “...Шевченко, – зазначав мемуарист, – розумів сам, що народився більше поетом, ніж живописцем, тому що під час обдумування картини “хто його зна відкіль несеться, несеться пісня, складаються вірші, дивись, уже

¹ Шевченкознавство має певні здобутки у вивченні творчого процесу Шевченка. Див.: [1; 5, 208– 217; 6–9; 12; 15], а також цикл змістовних статей Ф. Ващука у “Збірниках праць наукових шевченківських конференцій” (К., 1964–1976).

і забув, про що думав, а мерщій запишеш те, що навіялось” [2, 102]. Спогади Афанасьєва-Чужбинського, загалом кажучи, не вільні від різних неточностей, і це змушує послуговуватися ними з належною обачністю, критично; але немає підстав думати, що наведені слова Шевченка переказано неточно. Навпаки, свідчення поета про свою творчу працю, повідомлене сучасником, переконливо підтверджує ціла низка інших матеріалів та фактів.

Дуже показовий і красномовний щодо цього сам характер рукописних матеріалів поета. Мотиви, картини, образи, які йому “навіювались”, Шевченко записував на першому-ліпшому клаптику паперу, котрий потрапляв під руку. П. Мартос, зокрема, розповів, що перші твори молодого Шевченка, які йому довелося бачити і 1840 року видати разом із Є. Гребінкою (ідеться про славнозвісний перший Шевченків “Кобзар”), були написані на клаптиках паперу, що їх поет зберігав у луб’яній скриньці під ліжком. Сам Шевченко в листі до О. Корсуна від 11-12 січня 1842 року, посилаючи йому для друку частину поеми “Мар’яна-черниця”, зазначав: “Шматочки паперу, що була написана “Черниця”, розгубилися – треба буде знову компонувать” [21, 17]. Первісні тексти деяких творів поет записував на одержаних ним листах, на чистих їх сторінках. Після заслання він нерідко записував твори на зворотах свіжих відбитків своїх офортів, а часом просто на стіні. Вони, на жаль, не збереглися, але той факт, засвідчений Г. Честахівським та іншими мемуаристами, що такі записи на стінах були, дуже показовий. Для характеристики творчого процесу Шевченка він надзвичайно важливий.

Сказане з усією очевидністю свідчить про те, що твори Шевченка народжувались у творчому пориві, що поет писав у стані естетичного зворушення, творчого натхнення, що його творчий процес, точніше безпосередній творчий акт, мав характер імпульсивний, значною мірою близький до імпровізації. Та й сам Шевченко не раз зізнавався в цьому. Отже, ті чудові миті, коли виникали шедеври одного з найвидатніших поетів слов’янства і всього світу, викликалися емоційним збудженням, раптовим спалахом творчої уяви, схвильованістю поета, що відповідало основній властивості його творчої індивідуальності як поета-лірика передовсім, творчість котрого глибоко особистісна. Найпершою і вирішальною передумовою настання такого стану був, звичайно, художній талант, природна геніальна обдарованість. Про те, як поставали деякі поетичні твори Шевченка, можна довідатися з його Щоденника. Приміром, 9 лютого 1858 року він записав у Щоденнику, що після безсонної ночі “почувствовав стремление к стихословию, попробовал и без малейшего усилия написал эту вещь” (тобто триптих “Доля”, “Муза”, “Слава”). Шукаючи пояснення такому явищу, він тут же запитує себе: “Не следствие ли это раздражения нерв?” [20, 151]. Звичайно, це було саме так, це було саме “следствие”, наслідок, але наслідок, за яким не тільки безсонна ніч, невіддале сватання до К. Піунової, а й усе попереднє життя й доля поета. І виникнення творчого імпульсу, і весь процес написання славнозвісного триптиха – усе це невіддільне від живої біографії поета, його найінтимніших настроїв і переживань, зв’язків із навколишнім середовищем, гірких і світлих думок про все вистраждане й пережите, про те, чим стала в його долі поетична муза.

За схожих обставин, у стані емоційного збудження поет експромтом написав вірш “Ликері”. Поштовхом до написання твору була відмова Н. Забіли, в якій мешкала Шевченкова наречена Ликера Полусмак, відпустити її з поетом до Петербурга. “Не тямлячись уже від гніву, – писала згодом дочка Н. Забіли Н. Симонова (Кибальчич), – Тарас тут же присів до столу і написав звісні вірші, направлені просто проти моєї матері.

Моя ти любо, мій ти друже!
Не ймуть нам віри без хреста..." [11, 324].

Як бачимо, слова Ювенала "Fecit indignatio versum" ("Обурення народжує вірші" – Ювенал, книга I, № 79) цілком і повністю стосуються тих обставин, за яких було створено вірш Шевченка. Скульпторові М.Микешину запам'яталось, як у його майстерні Шевченко із запалом імпровізував перед статуєю Петра I. "Величезна статуя імператора Петра I, як кара, просто гнітила його, тому, впадаючи в пафос, він часто закінчував поетичною декламацією, зверненою до глиняної статуї імператора" [10, 342]. У листі до Шарля Ейнара від 27 січня 1844 року В. Рєпніна розповіла, що присвяту до поеми "Тризна" Шевченко створив у її присутності експромтом: "Він зіскочив з місця, схопив аркуш паперу, що лежав на столі, і почав писати, потім подав мені цей папір, кажучи, що це – посвята до одного твору, який він передасть мені пізніше" [17, 208]. Такі лише окремі вияви суб'єктивно-рефлексійної природи процесів творчості Шевченка.

Свідчення О. Афанасьєва-Чужбинського з посиланням на самого Шевченка про те, що в момент емоційно-творчого збудження, у момент записування того, "що навіялось", поетові вчувалась пісня, певна мелодія, підтверджують, кожен по-своєму, й інші сучасники Шевченка. Деякі свої поезії та фрагменти поем Шевченко уявляв собі як пісні й сам деколи створював до них музику. За спогадом В. Ковальова, поет співав пісню козаків-невільників, турецьких бранців "Ой повій, повій вітре через море та з Великого Лугу" з поеми "Гамалія". Роль музичного елемента у творчому процесі Шевченка дуже велика, його поезія – глибоке проникнення у сферу музики. Саме тому так привертала і привертають увагу композиторів його поетичні твори. Шевченко володів абсолютним поетичним слухом. Жодна, навіть зонайменша, деталь музики вірша не могла уникнути його творчої уваги, жоден повтор, жодне поєднання звуків, голосних чи приголосних. Надзвичайно тонкий слух поета свідомо чи інтуїтивно приймав чи відкидав ті чи ті слова, ті чи інші звучання. Зміст і звук у безперервному сплетінні, у безперервній взаємодії зливалися в єдиний, цілісний поетичний потік. Виняткова музичність багатьох творів поета викликала в М. Рильського здогад (треба сказати, дуже проникливий), що "Шевченко був з тих поетів, які, складаючи вірші, внутрішньо співають їх" [16, 29].

Записи поетичних творів Шевченка на зворотах свіжих відбитків його офортів (і не тільки вони) зримо засвідчують іще одну важливу грань творчого процесу поета – те, що словесно-літературні образи нерідко народжувалися в момент роботи над мистецькими творами, що інтенсивна праця уяви Шевченка-художника безпосередньо викликала творче фіксування охоплених нею образів (може, і не завжди основних, а побічних) в іншій формі художньої творчості – словесно-літературній. Ось як писав про це зі слів самого Шевченка один зі знайомих поета в останні роки його життя М. Д. Новицький: "Читав мені Тарас Григорович і деякі з тих своїх творів, які тоді ним тільки створювались і вкрай нерозбірливо записувались на шматках паперу, а то й просто на стінах його квартирки-келії. "Це, – казав він, – так собі... сиджу, малюю та те що на думку спаде, то, бува, й запишу... на чому попало" [13, 362].

Як бачимо, свідчення М. Новицького та О. Афанасьєва-Чужбинського принципово схожі, обидва вони вказують на раптовий спалах творчого процесу поета й відрізняються тільки тим, що другий мемуарист зазначає, ніби Шевченкові вчувалась пісня у процесі писання й навіть раніше, ніж він починав писати, а перший указує на інший збудник творчості поета – на враження мистецькі, образотворчі, говорить про перехід творчого процесу Шевченка-художника у творчий процес Шевченка-поета.

Якщо у світлі свідчення Афанасьєва-Чужбинського легше зрозуміти ритмічну виразність і гнучкість віршів Шевченка, їхню злитність у творчому процесі з рухом поетового почуття, із життям персонажів його творів, їхню невід'ємність від тієї музичної хвилі, що її відчував поет і до, і впродовж творення, то свідчення Новицького дає змогу повніше зрозуміти (особливо в сукупності з іншими різнорідними відомостями) глибинну дію образотворчих чинників, пластично-зорових образів, дію, яка вела до надзвичайно тонкого відчуття поетом уже в самому творчому акті планів і ракурсів зображення, сполучення чи, навпаки, контрастування і протиставлення епізодів-картин, картин-образів, поданих із різних позицій (автора, оповідача, персонажа), поєднання всього різнорідного матеріалу в єдину ідейно-естетичну цілість. Шевченкові товариші-художники завважують властивий йому рідкісний дар компонування картин і в цьому розумінні називають його "відмінним композитором". Один із них, Федот Ткаченко, говорив про це так: "Шевченко не був живописцем, і на схилі життя сам визнавав це²; а втім, композитор він був чудовий. Виконання зовсім не відповідало намалюваному плану, і не раз він плакав, невдало змалювавши картину, так чудово ним задуману" [4, 65]. Наскільки не випадковим і точним було це свідчення близького поетового приятеля, можна бачити, коли зіставити його з таким місцем із листа Шевченка до Бр. Залеського від 8 листопада 1856 року: "Недавно, – писав Шевченко, – мне пришла мысль представить в лицах евангельскую притчу о блудном сыне в нравах и обычаях современного русского сословия. Идея сама по себе глубоко поучительна, но какие душу раздирающие картины составил я в моем воображении на эту истинно нравственную тему. Картины с мельчайшими подробностями готовы (разумеется, в воображении), и дай мне теперь самые бедные средства, я околечел бы над работой" [21, 114].

Реалізація творчих задумів у поезії давалася Шевченкові незрівнянно легше. Його рідкісний дар художника-композитора (композитора в тому розумінні, в якому писав про Шевченка Ф. Ткаченко) дозволяв йому у процесі поетичної творчості охопити єдиним мистецьким зором і тримати в полі уваги всю ідейно-художню цілість – увесь комплекс образів у їхньому внутрішньому логічно-композиційному зв'язку.

Одна з найважливіших рис психології творчості Шевченка, чинник, що з якнайбільшою силою і глибиною виявляв себе у творчому процесі, активно його підтримував, розвивав і спрямовував, – це притаманний йому хист перевтілення і співпереживання, дивовижне входження в роль своїх персонажів, проникнення в чужу душу, в її радість і біль, щира симпатія до одних (тих, хто близький поетовому серцю, – знедолених матерів, покриток, сиріт, месників-бунтарів, революційних борців, шукачів правди та справедливості, самовідданих захисників інтересів народних мас) і пристрасна антипатія, відраза й ненависть до других (усіх отих "злих людей", "нелюдів", "душоубів", вінценосних "катів", "людоїдів", що топчуть правду й гідність, нівечать красу, розбивають життя, роблять його нестерпним і трагічним). Виявлення, з одного боку, співчуття, уболівання, симпатії до персонажів, а з другого – антипатії, зневаги, ненависті – процеси взаємно протилежні, та водночас взаємозлиті. Вони взаємодіють, перебувають у найрізноманітніших поєднаннях і саме в цій єдності утворюють розмаїті форми емоційного вияву суспільної психології. Шевченко, цілком слушно зазначає Л. Новиченко, "ствердив у літературі тип людини з геніально розвинутою здатністю соціального співпереживання, людини, яка бурхає вогнем, прагне до дії, сходить на верховини гніву і радості при кожному зіткненні з людським горем і щастям" [14, 47].

² Слова такого змісту в Шевченка справді є, але це просто вияв його скромності. Сучасні мистецтвознавці цілком слушно характеризують його як видатного художника. – В.Б.

Глибокий психологізм, яскраве уявлення про який дає так звана “жіноча” лірика Шевченка та одна з вершин його творчості, одне з найвидатніших досягнень світової поезії в зображенні душі й серця матері – поема “Наймичка”, дивовижне мистецтво персоніфікації, одухотворення всього того, що входить у сферу його поезії (від сил природи до абстрактних понять); художня аналітичність, завдяки якій поет у самому процесі творення виявляє “пружини” характерів, їхню основу, причини й наслідки подій, є чи не найхарактернішими особливостями поезії Шевченка, її глибинною, органічною властивістю. Дар перевтілення дозволяв авторові інтуїтивно вгадувати свіжість і новизну ситуацій, психологічну вірогідність і непідробність, які неможливо вигадати, створити штучно. Глибокий внутрішній артистизм, талант перевтілення і співпереживання давав змогу тонко проникати у складне, багатогранне переплетіння людських доль, духовно-психологічний, морально-етичний клімат суспільства, сприймати й неповторно відтворювати в поезії гармонію в явищах і об’єктах природи, зіставляти з нею чи протиставляти їй явища і процеси суспільного життя. Під час утілення у віршованих рядках пекучих дум, збентежених почуттів, дорогих серцю образів брав участь увесь досвід Шевченка як поета-художника, його душевний артистизм, уся його натура протестанта, гуманіста, митця. Вражає інтерпретація ним найрізноманітніших процесів, суспільно-політичних явищ, історичних подій, занепаду і висоти людського духу, фольклорних сюжетів, літературних і мистецьких образів, чийось полемічних випадів тощо. У його творчому процесі поєднувались сталі, постійні чинники (ставлення до історичної дійсності, позиція поета в оцінці суспільно-політичних та літературно-естетичних процесів тощо), які визначали ідейну спрямованість творчості, і безпосередні творчі імпульси, що породжували той або той конкретний художній задум.

В одних випадках Шевченко починав писати одразу ж, як тільки відчував творчий імпульс, часом, як це ми бачили вище, мовби несподівано, хоч, звичайно, і в цьому разі естетичне зворушення і блискавичний творчий акт поставали з усієї попередньої підсвідомої роботи думки, живилися його емоційною пам’яттю, ґрунтувалися на його світогляді й набутій раніше естетичній культурі, творчо-поетичному досвіді.

Одночасність або відносна одночасність появи творчого імпульсу, спалаху поетичного задуму і його реалізації в мистецькому акті, у блискавичному написанні твору характеризує насамперед Шевченкову роботу над ліричними поезіями, особливо тими, в яких автор утілював миттєве душевне переживання, те, яке його саме в цей момент опановувало. Раптові, вибухові творчі імпульси як мотиваційні чинники і збудники творчого процесу ставали в цьому разі й потужними його прискорювачами.

В інших випадках між виникненням задуму, розробкою плану майбутнього твору та початком його реалізації міг бути й бував певний, часом тривалий інтервал. Це стосується переважно зразків великих форм зі складною суспільно-політичною, морально-етичною, історичною проблематикою, роботі над якими передував нерідко тривалий підготовчий етап, етап аналітичного випередження творчого акту, нагромадження спостережень, осмислення творчого завдання, іноді – спеціального збирання потрібних матеріалів, вивчення додаткових джерел. Задум, наприклад, поеми “Марія”, написаної Шевченком менш ніж за півтора року до смерті, виношувався ще з перших років заслання поета або й іще з давнішого часу. 7 березня 1850 року Шевченко ділився цим задумом із В. Рєпніною. “... Во мне родилась мысль описать сердце матери по жизни Пречистой Девы, матери Спасителя” [21, 54], – писав він. А в трохи ранішому листі до того ж адресата (від 1 січня 1850 року) поет згадував про цей намір як про ще давніший: “Прежде

когда-то думал я анализировать сердце матери по жизни святой Марии” [21, 51]. І тільки наприкінці жовтня 1859 року, майже через десятиліття після перших згадок у листах до В. Рєпніної, поет розпочав реалізацію давнього задуму.

Вивчення праці Шевченка над виробленням попередніх планів задуманих ним творів та їх ролі в дальшому творчому процесі ускладнюється тим, що, крім нереалізованого плану повісті “Из ничего почти барин”, він не фіксував їх на папері, а виношував і тримав у голові. Проте сама композиційна форма багатьох творів не лишає сумніву, що, пишучи їх, Шевченко спирався на певний попередньо накреслений план. Не можна, наприклад, не погодитися з Ю. Івакіним, що вже сама “раціоналістична тричленна побудова” поеми “Сон” (“У всякого своя доля”) засвідчує, що поет написав її, ідучи за певним планом, реалізуючи вже виношений задум [5, 212].

Свої плани поем і балад Шевченко не одразу втілював у текст. Для цього він мав відчутти певне естетичне зворушення, увійти в особливий емоційно-творчий стан, настроїтися на особливий поетичний лад, і тоді, реалізуючи (з певними корективами) уже виношений задум, створював первісний текст досить легко і швидко. В епістолярії та Щоденнику поета маємо дуже характерні й цінні свідчення про те, як швидко писав він не тільки ліричні вірші, а й поеми та балади. У листі до Г. Квітці-Основ’яненка від 8 грудня 1841 року, посилаючи йому призначені для альманаху “Молодик” деякі свої твори, Шевченко зазначив, що баладу “Утоплена” він написав (203 рядки!) за один день. “...Що найшлося, те і посилаю, а “Ганнусю” (тобто “Утоплена”. – В.Б.) сьогодні нашвидку скомпонував, та і сам не знаю, чи до ладу, чи ні” [21, 15]. Створений “нашвидку” і того ж самого дня відісланий Г. Квітці-Основ’яненкові текст балади вражає мистецькою викінченістю, бездоганною довершеністю. І це тільки один із багатьох (не менш разючих) прикладів рідкісної інтенсивності, швидкого, бурхливого темпу праці Шевченка, праці, що увінчувалася створенням справжніх поетичних перлин.

Лише чотири дні потрібно було Шевченкові, аби створити таку велику поему (569 рядків), як “Неофіти”. Про написання цього великого і складного твору за такий короткий час Шевченко говорить у Щоденнику в запису від 8 грудня 1857 року як про звичайне для нього явище: “В продолжение этих четырех дней писал поэму, названия которой еще не придумал. Кажется, я назову ее “Неофиты”, или первые христиане” [20, 132]. Стільки ж часу (лише чотири дні) забрало в Шевченка створення первісного тексту не менш складної поеми “Марія” (перша редакція – 544 рядки, остаточно – 756 рядків). Первісний її вступ, одразу ж поетом відкинутий і згодом внесений до “Більшої книжки” як самостійний твір (“Во Іудеї во дні они”), з якого почалася робота над “Марією”, датований у чорновому автографі 24 жовтня 1859 року, а 27 жовтня перша редакція була повністю завершена.

Були в Шевченка й цілі періоди, коли він творив особливо натхненно, особливо інтенсивно й бурхливо, з надзвичайною творчою продуктивністю й мистецькою ефективністю, пишучи один за одним поряд із ліричними віршами цілу низку поем та інших творів великого обсягу. Саме в такий період бурхливого творчого піднесення й високого натхнення написано восени 1845 року поеми “Єретик” (із посланням-посвятою “Шафарикові”), “Сліпий”, “Наймичка”, “Кавказ”, містерію “Великий льох”, послання “І мертвим, і живим...”, цикл “Давидові псалми”, вірші “Холодний Яр”, “Три літа” та цілий ряд менших поезій і серед них натхненний “Заповіт” (“Як умру, то поховайте”). Усю цю довгу низку більших і менших творів, серед яких – шедеври поетичного мистецтва, написано протягом дивовижно короткого як на таку велетенську творчу працю часу: з 4 жовтня (вірші “Не завидуй багатому” та “Не женися на багатій”) до 25 грудня (вірш “Як умру, то поховайте”), тобто впродовж якихось 83 днів.

Неодноразові спалахи подібної особливо інтенсивної поетичної діяльності (наприклад, наприкінці 30-х – на початку 40-х років, під час ув'язнення в казематі III відділу, на Косаралі тощо), спалахи, між якими лежали періоди відносного творчого затишшя чи принаймні менш бурхливої праці, дають підстави дійти висновку про нерівномірність творчої активності Шевченка, накреслити хвилеподібну криву динаміки його творчого процесу.

Маємо чимало безперечних і неспростовних свідчень, що й тоді, коли творчий акт Шевченка розвивався як процес реалізації (об'єктивації) виношеного задуму, він так само, як і під час “вибухового” постання невеликих ліричних поезій, відзначався імпульсивністю, високим темпом, навальністю. Імпульсивність (у поєднанні з глибинною цілеспрямованістю), “вибуховість” (з елементами імпровізації), прискорений робочий темп – це, власне, загальна невід'ємна й органічна риса первісного творчого акту Шевченка, яка лише по-різному, з різним ступенем інтенсивності виявлялася у творах малих (ліричні вірші) і великих форм (різні види поем, балади, послання). Зовсім не характерна вона лише для творчого процесу Шевченка-перекладача. Досить бачити автографи-чернетки його переспівів зі “Слова о полку Ігоревім” із густим плетивом-нашаруванням правок майже в кожному рядку, з багатьма пробними, пошуковими редакціями тих самих рядків, аби переконатися в цьому.

Над створенням первісних текстів Шевченко, як можна бачити з його рукописів, працював із винятковою зосередженістю і творчим запалом. Розпочавши komponувати твір, він намагався не припиняти роботу аж до цілковитого його завершення. Так було зі згаданими вище баладою “Утоплена” й поемами “Неофіти” та “Марія”, так писалися й інші його твори. З приводу перерваної роботи над невідомою нам “Лунатикою”, загубленою після смерті поета, Шевченко не без жалю і прикrostі зазначав у Щоденнику (запис від 18 квітня 1858 року): “Получил милейшее письмо от милейшего Сергея Тимофеевича Аксакова, на которое буду отвечать завтра, – сегодня я увлекся своею “Лунатикою”. Если бы не помешал обязательный Сошальский, то я кончил бы “Лунатику” [20, 176]. У процесі роботи над первісним текстом Шевченко входив у світ образів і картин, витворюваних збудженою уявою, зживався з ними, поспішав записати “те, що нав'ялось” – слова, емоції, думки. Він, так би мовити, з усієї сили “біг” за ними, щоб не відстати, не втратити, швидше зафіксувати на папері. Високий робочий темп творчого акту був зумовлений яскравістю й динамізмом його уяви. Поет біг за емоційно-ліричною хвилею, яка його сповнювала. Шевченко, мабуть, часом відчував надмір цієї ліричної стихії, нестримного плину емоційної хвилі. Цей “надмір” потрапляв у первісні рукописи, і поет потім, шліфуючи твір, послідовно зменшував, усував, урівноважував цей ліризм, цю емоційність, чуттєвість, якщо вони виливались у надмірну розчуленість (наприклад, у творах років заслання) чи були побічним мотивом. Упорядкування цього “ліричного потоку” – один з основних напрямів пізнішої правки ліричних творів. Вони, до речі, правилися загалом менше, ніж твори розповідних жанрів – поеми, балади.

З переважно вибуховим, імпульсивним характером творчого акту, прискореним темпом процесу первісного формування твору, швидким фіксуванням його на письмі перебуває в найбезпосереднішому зв'язку те, що первісний текст одразу ж набував у Шевченка хоч іще й не остаточного (нерідко навіть і далеко не остаточного), але все ж відносно викінченого у своїй основі вигляду. Здебільшого одразу ж складався каркас твору, його сюжетно-композиційний кістяк, система образів, стилістична й віршова структура. У процесі творення Шевченко винятково точно і влучно, як рідко хто, висловлював народжувану думку й почуття, усе те, що він хотів сказати, утілити у словесний малюнок,

у поетичну картину, живописати словом. Рідкісно високий ступінь емоційної ширості, точності думки, висока культура слова від самого початку характеризують творчий акт Шевченка. Поетична свіжість і точність асоціативних зв'язків, утілених у первісних текстах митця й породжених надвисокою точністю його художньої інтуїції, вражають. Хоч після завершення первісного тексту починався тривалий процес усебічного шліфування твору, хоч поет вносив у нього численні правки і зміни, часто дуже істотні, проте (це дуже показово характеризує глибину та органічність поетичного генія Шевченка) чимала частина первісного тексту переходила в остаточну редакцію не тільки без радикальної переробки, а й із незначною правкою, а часом і зовсім без змін.

Створюючи первісний текст, Шевченко клав на папір мову (слова і зв'язки між ними), закладену в його пам'яті в латентному стані, у стані потенційної можливості й готовності; вона моментально, з рідкісною легкістю і природністю оживала під натиском поетової уяви й художньо-змістової настанови, спрямованої на створення поетичних образів і картин. Мова в поета була своя, індивідуальна, але базувалася на велетенському словесному океані живої народної та літературної мови в усьому багатстві її стилів. Потенційна можливість напрочуд легко, з високою емоційно-змістовою точністю вже в первісних автографах перетворювалася на конкретний словесний текст, ставала реальним художнім словом, і кожне точно знайдене слово знаменувало необхідну ланку у процесі об'єктивації-фіксації художнього задуму.

У безпосередньому зв'язку зі згаданими особливостями творчого акту Шевченка (спонтанністю, імпульсивністю, високим темпом мовної об'єктивації-фіксації художнього задуму) перебувало й те, що в первісних текстах багато чого лишалося ще приблизним, неостаточним, наміченим як тимчасові, суто попередні, робочі заготовки окремих рядків та частин твору, призначення яких насамперед суто службове: фіксація головного спрямування розвитку думки, почуття, образної системи, позначення сюжетного розгортання, реалізація наміченого інтонаційно-ритмічного ладу.

Прагнучи якомога швидше закріпити основний зміст твору, лінію сюжетного розвитку, поет, щоб не збити ритмічної інерції, не загальмувати руху вірша, не зірвати творчого темпу, вважав, що в деяких випадках доцільно не затримуватися на окремих деталях, і діяв подібно до скульптора, який у пошуку образу йде від загального обрису до подробиць. Конкретні деталі зазвичай визначалися під час наступного етапу творення – у процесі уважного опрацювання і правки твору. Уривки й рядки, які поет лишав у первісних рукописах без детальної обробки, як робочі заготовки, були тимчасовими, чорновими варіантами тексту. Первісні та інші ранні чорнові автографи, хоч їх, на жаль, збереглося мало, з усією наочністю засвідчують цей своєрідний метод творчої праці Шевченка, особливо коли зіставити їх із пізнішими рукописами поета, що відбивають дальші, завершальні стадії творчого процесу.

Звернімося до уривка чорнового автографа “Княжни” – найранішого з відомих нам текстів цієї поеми. У ньому йдеться про княгиню – жертву морально звироднілого князя, про її душевний стан після того, як вона народила дочку:

І раділа з нею
І плакала... й довгі коси
Навік розплітала
І... і князя сердешная

В мундирі згадала
Нагадала, та й закрила
Веселії очі³ [19, 390].

³ Версифікаційні “заставки” в Шевченкових текстах та засоби їх усунення на пізніших стадіях творчого процесу поета досліджено у працях О. Клименко [7; 8]. Тут і далі спостереження авторки доповнюються й інтерпретуються в аспекті висвітлення місця й ролі у творчому акті Шевченка, на початковій стадії його творчого процесу, музичного елемента, тієї мелодії, “пісні”, яка вчувалась поетові під час писання.

В основі своїй цей уривок уже досить викінчений. Він містить усі ті смислові моменти, які так чи так увійшли в остаточний текст твору. Послідовно витриманий, зокрема, віршовий розмір – улюблений Шевченків 14-складовик. Але звернімо увагу на те, як, якими мовними засобами підтримується ритмічна інерція в рядку “І... і князя сердешная”. На початку цього рядка не один єднальний сполучник, а два. Викликано це не чим іншим, як прагненням поета зберегти ритмічно-інтонаційну схему вірша, не допустити випадання одиниці ритму й виникнення ритмічного перебою. Зайвий сполучник *і* заповнив собою склад рядка, якого вимагала ритмічна схема. Хоч неприродне подвоєння того ж самого сполучника одразу впадало в око, воно дало поетові змогу зберегти ритмічну інерцію, не порушити взятого інтонаційно-ритмічного ходу й ні на мить не перервати своєї творчої праці в найгарячіший її момент – під час найпершого формування тексту поеми. У такі моменти поет не дошукувався потрібного за змістом слова, а дбав про те, щоб не втратити інерцію ритму, не загальмувати рух вірша. У цьому й полягала суто службова роль первісного, чорнового варіанта рядка зі здвоєним сполучником, його, так би мовити, творчо-допоміжна цінність. Шевченко ввів його в текст тимчасово, лише доти, коли буде змога спокійно обдумати й переробити рядок так, щоб усунути його мовно-художню, естетичну недосконалість, на яку в первісному тексті автор просто не звертав уваги.

Новий, виправлений варіант наведеного рядка з’явився не швидко. До “Малої книжки” уривок було переписано з кількома виправленнями, проте заміни для ритмічної вставки (здвоєння сполучника) Шевченко тоді ще не знайшов. Пізніше, переписуючи уривок із “Малої книжки” до “Більшої книжки”, поет увів до рядка емоційно-ліричний вигук співчуття героїні твору:

І раділа з нею, І плакала; довгі коси Уже розплітала І, лишенько, свого князя	П’яного згадала – У мундирі. Та й закрила Заплакані очі [19, 28].
--	---

Написавши 9 лютого 1858 року триптих “Доля”, “Муза”, “Слава”, Шевченко наступного ж дня послав ці вірші М. Щепкіну, переписавши їх із первісного чорнового автографа, який не зберігся. Завершальні рядки вірша “Слава” переписано так:

Мені, моя доле,
Дай хоч глянути на тебе,
І, і пригорнутись
Під крилом твоїм. І люблю
З похмілля заснути [19, 497].

І тут здвоєння сполучника на початку третього рядка – тимчасова вставка з метою позначення схемної одиниці ритму – незабаром було знято в інших автографах. Через дванадцять днів, 22 лютого 1858 року, посилаючи триптих М.Лазаревському, поет подав наведені рядки в такій редакції:

Мені, моя доле,
Хоч на себе надивитись
Дай, і пригорнутись
Під крилом твоїм, і люблю
З дороги заснути [19, 497].

Одна з відмін нового варіанта – відсутність первісного здвоєного сполучника з функцією тимчасової ритмічної вставки, ритмічного заповнювача. У такій редакції цей рядок увійшов і до остаточного тексту “Більшої книжки”:

Мені, моя доле,
Дай на себе подивитись,
Дай і пригорнутись,
Під крилом твоїм любенько
В холодку заснути [19, 264].

Подібним же чином Шевченко застосував версифікаційну вставку, котра до певного часу заповнила ямбічну стопу, у первісному чорновому автографі одного з останніх своїх віршів – “Якось-то йдучи уночі”, здвоївши сполучник із займенником (“А то... а то”):

Якби-то, думаю, якби	Була б сестра, і був би брат,
Не похилилися раби...	А то... а то нема нічого,
То не стояло б над Невою	Ні чоловіка, ані Бога [19, 544].
Оцих осквернених палат!	

Однак цю тимчасову вставку поет тут же зняв, і два останні рядки набрали такої форми:

А то... нема тепер нічого...
Ні Бога навіть, ні півбога [19, 367].

Саме в цій редакції їх переписано рукою І. Лазаревського до “Більшої книжки” – основного джерела тексту переважної більшості творів Шевченка 1846–1860 років.

У тій же ритмотворчій функції, у ролі допоміжних ритмічних вставок, тимчасово введених у первісний текст із метою збереження ритмічного ходу, особливо часто виступає в Шевченка займенник “собі”, що втратив зворотньо-вказівний характер, тобто свою займенникову функцію, а разом з тим і лексичне значення. Через це використання його як робочого варіанта (тимчасової ритмічної вставки) не дуже й не одразу впадає в око. Його непостійний, тимчасовий характер виявляється лише при зіставленні з пізнішими варіантами, створеними згодом.

Первісний текст поезії “Сон” (“На панщині пшеницю жала”), записаний на звороті одного з офортів Шевченка, подарованого Ф. І. Черненкові, починався рядками:

На панщині пшеницю жала,
Втомилася; не спочивать
Пішла собі, пошкандибала
Маленького нагодувать [19, 499].

Тимчасова ритмічна вставка – займенник *собі* – проіснувала тут дуже недовго. Поет одразу ж виправив ці рядки. Позбавлене семантичного значення слово *собі* він замінив виразною предметною деталлю (“Пішла в снопи”), яка надала змальованій картині конкретності, зробила її більш зримою й художньо завершеною. Того ж дня 13 липня 1858 року в новій редакції ці рядки поет записав до свого Щоденника.

Довше протрималася подібна ритмічна вставка в рядках “І на своїм веселім полі / Свою собі пшеницю жнуть” [19, 499]. Виправлення, зроблені в первісному автографі, її не зачепили:

І на своїм веселім полі
Удвох собі пшеницю жнуть [19, 499].

Так ці рядки переписано й до Щоденника поета (єдина відмінність – заміна сполучника *і* адекватним сполучником *та*). Тільки пізніше, переписуючи вірш до “Більшої книжки”, Шевченко замінив займенник *собі* посилювальною часткою *таки*, яка надала рядкам іншої, енергійнішої, виразнішої інтонації та чіткіше виявляла думку й почуття поета:

Та на своїм веселім полі
Свою таки пшеницю жнуть [19, 279].

Розпочавши поетичну творчість третього року свого заслання (1849 рік) віршем-заспівом “Неначе степом чумаки”, Шевченко, як і в деяких інших випадках, не обійшовся без тимчасового ритмічного заповнювача:

Розважаю	Нехай собі хоть розіпнуть,
Дурную голову свою,	А я без цього не улежу.
Та кайдани собі кую	Уже два года промережав
(Як ці добродії дознають).	І в третій год оце почну [19, 451].

Це текст “Малої книжки” (первісний автограф не зберігся). У третьому рядку займенник *собі* вжито в точному, прямому значенні, він семантично наповнений: поет говорить про себе, про те, що на нього чекає в тому разі, якщо в нього виявлять його поетичні твори. У п’ятому рядку (“Нехай собі”) він виступає просто ритмічним заповнювачем, тимчасовим заміником того тексту, який поетові ще належало створити.

У “Більшій книжці” наведені рядки виправлено, і одна з правок – усунення тимчасової ритмічної вставки:

Розважаю	Та вже ж нехай хоч розіпнуть,
Дурную голову свою,	А я без вірші не улежу.
Та кайдани собі кую	Уже два года промережав
(Як ці добродії дознають).	І третій в добрий час почну [19, 170].

Рядок із ритмічною вставкою до “Більшої книжки” було переписано в первісній формі, без відмін від тексту “Малої книжки” (“Нехай собі хоть розіпнуть”), і тільки згодом поет виправив його так, як ми процитували: “Та вже ж нехай хоч розіпнуть”.

Уживання займенника *собі* в ритмотворчій функції особливо прикметне для чорнових рукописів раннього періоду творчості Шевченка, однак і тексти пізнішого часу творчості й навіть правлені тексти не завжди вільні від цього версифікаційного засобу. Пошуки заміни чорнових варіантів, тимчасових ритмічних заповнювачів іноді надовго затягувалися. Майже через двадцять років після написання й надрукування поет виправив ритмічну вставку – займенник *собі* – у відомих рядках поеми “Гайдамаки”:

А унуки? їм байдуже,
Жито собі сіють [18, 158].

У робочому примірнику “Чигиринського Кобзаря і Гайдамаків” він переробив її так:

А унуки? їм байдуже,
Панам жито сіють [18, 516].

У первісних текстах (і не тільки в них) поет відводив часом ту ж саму роль тимчасових заповнювачів ритмічних одиниць займенникам *той, та, те*. Тимчасову ритмічну вставку у вигляді займенника *тієї* містили рядки первісного тексту вірша “Ми восени таки похожі”, що зафіксований в альбомі малюнків та фольклорних записів Шевченка 1846 – 1850 років: “І жаль тобі її стане, / Тієї биліни” [12, 467]. Переписуючи вірш з альбому до “Малої книжки”, ритмічного заповнювача поет зняв, замінивши його епітетом *малої*:

І жаль тобі її стане,
Малої биліни [19, 206].

Із займенником *отим* у ритмотворчій функції (“Хто коло тебе в світі стане / Отим [?] хранителем твоїм?”) переписано до “Малої книжки” рядки поезії “І станом гнучим, і красою”. Але тут же, у цьому ж рукопису, їх виправлено:

Хто коло тебе в світі стане
Святим хранителем твоїм? [19, 477].

І тут поет віднайшов емоційно насичений епітет, який цілком природно витіснив інертний займенник.

Пригляньмося до тексту балади “Коло гаю в чистім полі”, уміщеному в “Малій книжці”, зокрема до оцих рядків: “І пішли шукати / Того зілля, щоб Івана / Завтра отруїти” [19, 438]. У тексті “Більшої книжки” займенник *того*, який лише фіксував одиницю ритму, поет замінив конкретним іменником (*трути-зілля*):

І пішли шукати
Трути-зілля, щоб Івана
Завтра отруїти [19, 122].

Ще один ряд своєрідних ритмотворчих засобів, характерних переважно для первісних і чорнових текстів Шевченка, становлять повтори окремих слів і висловів, їх, так би мовити, умисне здвоєння в одному й тому ж чи в суміжних рядках для забезпечення ритмічної інерції вірша.

Лексичні повтори – один з улюблених стилістичних засобів Шевченка. Вони надають його поетичним творам глибокої емоційності та експресивності. У первісних і чорнових текстах, де повторів загалом більше, ніж у текстах пізніших, доопрацьованих і виправлених, вони, не втрачаючи своєї стилістичної функції, відігравали й іншу роль. У запалі творення первісного тексту Шевченко заповнював певні ритмічні відрізки так, що повторював уже знайдене слово чи словосполучення ще раз у тому ж самому чи сусідньому рядку. Приміром, коли в первісному автографі поеми “Марія” Шевченко створював картину винищення за наказом Ірода дітей у Віфліємі, його уяву, певно, заповнив образ пролітої дитячої крові. Цей образ реалізовано в тексті:

Ще діточки сповиті спали,
Ще купіль гріли матері,
Нагріли вже, та не купали,
В крові, їх праведній крові,
Ножі салдати сполоскали... [19, 517].

Ритмоторча і стилістична функція повтору “так тяжко, так тяжко” безперечна й очевидна. Але перед нами чорновий варіант, роль якого в історії тексту цього твору тимчасова. Переписуючи твір із “Малої книжки” до “Більшої книжки”, автор усунув повтор:

Піде собі сліпця водить,	Та же й вилає. За те, бач,
А тебе покине	Що на світ родила.
Калікою на розпутті,	І за те ще, що так тяжко
Щоб собак дражила,	Дитину любила [19, 195].

Друга строфа поезії “І широкою долину” починалася в “Малій книжці” рядками з таким повтором на стику між ними: “Та що з того, розрізнили, / Розрізнили люде злиє” [19, 446]. У “Більшій книжці” рядки перероблено, синтаксичний повтор вилучено:

Та що з того? Не побрались,
Розійшлися, мов не знались [19, 151].

Як тимчасові елементи поетичної будови лексичні повтори малопомітні, оскільки вони виступають у творі на тлі численних і розмаїтих повторень на всіх рівнях – фонетичному, лексичному, синтаксичному, повторень, що становлять специфічну особливість структури поетичної мови.

Насиченість первісних текстів Шевченка ритмічними вставками, що, не входячи до смислової зони словесних груп, до яких їх уведено, виконують лише суто службову, допоміжну функцію тимчасових словесних заповнювачів одиниць ритму, досить систематичне використання з тією ж ритмоторчою метою численних лексичних повторів – усе це свідчення тієї чималої структурної ваги й ролі, що її відіграла на початковій стадії творчого процесу поета пісенна, музична мелодія, яка йому вчувалася й за котрою він поспішав під час писання, свідчення його турботи про вироблення віршової, ритмічно-синтаксичної схеми твору. Ритмічні заповнювачі та лексичні повтори – зрима, конкретне підтвердження глибокої спостережливості і проникливості переданого О. Афанасьєвим-Чужбинським свідчення Шевченка про свій творчий процес і надихущу та стимулювальну роль у ньому того музичного, пісенного потоку, який йому “навіювався”. Інтонаційно-ритмічне структурування, як ми бачимо, хоч і йшло паралельно й нерозривно з виробленням семантичної основи твору, часом у якихось ланках, немовби випереджаючи смислове завдання, домінувало над ним, тобто стимулювало, диктувало й підтримувало пошуки тих слів, які при цілковитій своїй відповідності тематичному завданню водночас глибоко й органічно входили б у виразову структуру твору – ритмічно-інтонаційну, звукову тощо.

Щоб не гальмувати ритмічної інерції та не переривати рух вірша, Шевченкові доводилося тимчасово вводити в первісні тексти зовсім випадкові слова, які він згодом заміняв іншими, добре зваженими, щасливо знайденими.

Мужицькі душі аж пишуть,
Судовики благають Бога...
П'яниці шепчуть і кричать:
– І патріот, і брат убогих,
Філософ князь або Сократ! [19, 388].

Це уривок із чорнового автографа поеми “Княжна”. Цілком очевидно, що з двох дієслів “шепчуть” і “кричать”, які взаємно виключають одне одного,

бо семантично несумісні, у поемі мало лишитися якесь одне. Саме тому, переписуючи поему до “Малої книжки”, одне з дієслів (*шепчуть*) поет зняв:

Мужицькі душі аж пишать.
Судовики благають Бога...
П'яниці, знай собі, кричать:
– І патріот! І брат убогих!
Філософ князь! або Сократ! [19, 26].

У сатиричному вірші “Колись-то ще, во время оно” (у первісному його тексті), написаному Шевченком на звороті свого автопортрета 1860 року, були рядки:

Колись-то ще, во время оно, Помпілій Нума, римський цар, Тихенький, кроткий государ, Втомившись, пишучи закони,	Пішов любенько погулять І одпочить. Та, спочивавши, Додумать, як би то скувать Кайдани на людей [19, 531].
--	---

Слова “на людей”, фіксуючи думку поета лише в її головному, загальному напрямку, окреслювали об'єкт уваги й “доброчинства” царя-“реформатора” надто загально, неконкретно. Ішлося про людей узагалі, а це поняття надто широке, родове. Переписуючи вірш до “Більшої книжки”, поет конкретизував свою думку. Слова “на людей” він замінив словами “на римлян”, тобто вказував уже не на людей узагалі, а конкретно на співвітчизників, підданих Нуми Помпілія. Не точно висловлено було думку в завершальних рядках вірша. “Мудрий” Нума, бачачи в “холодочку під платаном... завітчане” дівча, “Дивується собі і дума, / Яку б каблучку ще сплести” [12, 532]. Після доопрацювання процитовані рядки набрали такого вигляду:

А мудрий Нума
І на дівча і на цвіти
Дивується собі і дума,
Який би ретязь ще сплести? [19, 340].

Саме царський “ретязь” для римлян, для народних мас був тим словом-образом, що його із самого початку шукав поет.

Подібний же рух поетової думки до більшої конкретності через заміну первісних слів точнішими, які виявляють специфічну якість і своєрідність зображуваного, містять конкретніші, аналітичніші визначення, оцінки, характеристики, простежуємо й у роботі Шевченка над поемою “Марія”, зокрема над такими її рядками:

А недалеко повз дороги Отару гнали пастухи Та й їх побачили, небогу,	Дитя і теляра старого Взяли з собою й привели У свій курінь [19, 516].
--	--

Це найраніший варіант цих рядків, зафіксований у первісному автографі твору. Придивляючись до рядка “Отару гнали пастухи”, бачимо, що й тут творча уява поета викликала з латентного стану слово першого, так би мовити, наближення, першого підступу до об'єкта зображення (людей, які женуть “отару” овець, тобто чабанів), слово загальнішого змісту, ніж потребував лексико-семантичний, художньо-образний контекст відтинка. “Пастухи” –

образ збірний, родовий, він обіймає людей кількох однорідних трудових груп: чередників, чабанів (вівчарів), козопасів тощо. Тому слово “пастухи” поет одразу ж закреслив і замінив іншим, яке цілком відповідає контексту, точне за своїм значенням: “Отару гнали чабани”.

Як і в інших великих поетів, процес художнього творення мав у Шевченка в момент первісного формування твору і свої блискавичні геніальні знахідки-осіяння, і свої закути приблизності, неконкретності вислову. Наполегливе звільнення від них, починаючи з виправлень у первісних автографах, наскрізною ниткою проходить через усю його дальшу працю над своїми текстами. Одним із прикладів може бути виправлення рядків поезії “І небо невмите, і заспані хвилі”:

Боже милий!
Чи довго буде ще мені
В оцій незамкнутій тюрмі
Нудити світом? [19, 436].

Так записано цей уривок до “Малої книжки”. Перечитуючи вірш, поет, мабуть, одразу ж написав ще один рядок і вставив його між третім і четвертим:

Боже милий!
Чи довго буде ще мені
В оцій незамкнутій тюрмі,
Понад оцим поганим морем
Нудити світом? [19, 436].

Ужитий тут епітет *погане* (ідеться про Аральське море), прикметний насамперед для первісних, загалом ранніх, чорнових текстів Шевченка, дає тільки найзагальнішу, ще дуже приблизну характеристику означуваного, лише перший ступінь диференціації його якості. Нерідко вживаючи цей епітет у первісних текстах, що народжувались у запалі творення, фіксації задуму, потім, у процесі наступних правок, поет послідовно його усував і заміняв. Виправив він його згодом і в поезії “І небо невмите, і заспані хвилі”. До “Більшої книжки” уривок переписано з експресивним і виразним епітетом “нікчемне” море, який став одним із найоригінальніших тропів Шевченкової поезії:

Боже милий!
Чи довго буде ще мені
В оцій незамкнутій тюрмі,
Понад оцим нікчемним морем
Нудити світом? [19, 117].

Ще одна ілюстрація напрочуд влучної, художньо виразної, психологічно проникливої заміни епітета *поганий* – правка під час переписування з “Малої книжки” до “Більшої книжки” рядків поеми “Якби тобі довелось”:

Найкраща з усього села Давненько вже пішла, Узявши глечик, та й немає, А лановий і не шукає!	Мов і не бачить! Не новий! Оцей поганий лановий, Стара собака та ще й бита! [19, 455].
---	--

Це уривок тексту з “Малої книжки”. До “Більшої книжки” поет переписав його так:

Найкращая з всього села	Мов і не бачить. Не новий
Давненько вже у яр пішла,	Оцей лукавий лановий,
Узявши глечик; та й немає,	Стара собака, та ще й бита [19, 188-189].
А лановий і не шукає,	

Серед відмін цього тексту від попереднього – заміна епітета *поганий* на незрівнянно виразніший, психологічно багатший, емоційно експресивніший. Епітет *лукавий* – одна із вдалих знахідок. У цьому контексті вона якнайкраще відповідає вимогам і законам поетичного мистецтва.

Вивчення Шевченкових рукописів показує, що у процесі їх переписування поет іще багато чого додавав, уточнював і переробляв. Одні частини (ті, де в чорновому тексті лишилися “прогалини”) він доповнював і розгортав, другі вдосконалював, ще інші ущільнював або й зовсім відсікав.

Звернімося до найранішого відомого нам рукопису поеми “Княжна”. Це напівчорновий, напівбіловий текст, переписаний із первісного автографа, який не зберігся. Усі ознаки первинного тексту в цьому рукопису має експозиційна частина поеми – картина українського села. У попередньому, первісному рукопису її, як видно, не було. Переписуючи поему з первісного автографа до нового рукопису, розгортаючи свій задум, удосконалюючи композиційну структуру твору, цю відчутну прогалину Шевченко вирішив заповнити. Він почав так:

Село... і серце оживає.
Зелений гай. В зеленім гаї
Неначе...

Закресливши ці незакінчені рядки, нижче поет узявся писати все заново:

Село... і серце замирає...
В зеленім раї⁴ гаї, як у Раї...

Останній рядок Шевченко одразу ж закреслив, а далі продовжив:

Неначе в Раї, темнім гаї,	І предковичні дїброви –
Сади вишневі зацвіли.	І все моє, все можна брать ⁵
А що там робиться в селі,	І можна жидові продать
У тім веселім тихім раї?	З душою й тілом; правда, воля!
Там воля, рай, та що й казать,	А ми ще й Бога гнівимо [19, 387].
Лани, і люди, і корови,	

Осмислюючи зроблене, поет тут же й весь цей уривок (разом із його першим рядком “Село!.. і серце замирає”) рішуче закреслив. Зрозуміти, чому він так учинив, неважко. Відмова від уже написаного фіксує новий спалах творчої уяви, новий поворот творчої думки, підказаний глибинним естетичним чуттям, момент народження нових образів, гармонійно поєднаних у нову, художньо виразну, рельєфну й викінчену у своїй основі художню картину. Як можна бачити з автографа, новий текст Шевченко створив легко, без помітних зусиль:

⁴ Це слово закреслено.

⁵ Це слово написано над закресленим словом “взять”.

Село! І серце одпочине.
Село на нашій Україні
Неначе писанка село,
Зеленим гаєм поросло.
Цвітуть сади, біліють хати,
А на горі стоять палати,
Неначе диво, а кругом
Широколистії тополі,
А там і ліс, і ліс, і поле,
І сині гори над Дніпром,
І Бог витає над селом.
Село, село, веселі хати,

Веселі здалека палати,
Бодай ви терном поросли...
Щоб люди й сліду не найшли,
Щоб і не знали, де шукати.
Бо люди!! – Дивні чудеса
Твориш ти, Господи, над людом
І над собою! падло пса
На смітник викинь – не огудять,
Неначе мухи опадуть,
Самі себе перегризуть,
Та ще й хвалить і славить будуть!
[19, 388].

У процесі роботи над цим уривком тільки у двох рядках з'явилися дрібні виправлення. Рядок “Неначе писанка село” спочатку був зафіксований у такій редакції: “Понад водою все село”, а рядок “І сині гори над Дніпром” – “І видно гори над Дніпром”.

Текст уривка зберігає генетичний зв'язок із попереднім (відхиленним) текстом, із розвитку й переробки якого він, власне, й постав. Його тематична основа та ж сама: протиставлення поетичній картині українського села (у новому варіанті її розгорнуто, подано повніше й рельєфніше, але, як і в попередньому тексті, пройнято ледь відчутною сумною іронією) того (людської поведінки, учинків одних людей щодо інших), що змушує поета вигукнути “Бодай ви терном поросли!” – і село, і “веселі хати”, і “веселі здалека” панські палати “на горі”. Цей вигук, як і вся антитеза (краса сільського краєвиду – потворність взаємин у селі), звільнені в новому варіанті від надто конкретних ознак (завдяки чому протиставлення набуло узагальненішого, універсального характеру), створюють емоційно глибшу, відповіднішу своїм настроєм основу для сприйняття тих потворних морально-соціальних картин життя тогочасного українського села, які змальовано в дальших частинах твору. До посилення цієї композиційної функції Шевченко, переробляючи уривок, очевидно, і прагнув.

Згодом до “Малої книжки” фрагмент переписано з небагатьма змінами. Найзначніша з них полягає в тому, що поет не переписав останніх семи рядків (починаючи зі слів “Бо люди!! Дивні чудеса”). Рядок “І Бог витає над селом” виправлено – “Сам Бог витає над селом”. Рядок “Веселі здалека палати” Шевченко записав у такому варіанті: “Веселі на горі палати”, але слова “на горі” одразу ж чорнилом закреслив, а над ними написав слово “здалека”, тобто відновив попередній варіант.

Переписуючи до “Малої книжки” інший відтинок поеми (рядки 49-61), Шевченко дещо переробив його початок. В автографі № 19 було:

На нашій славній Україні	Не знаю, де вони взялись,
Був собі князь, була й княгиня.	Ще молоді собі були [19, 388].

У тексті, переписаному до “Малої книжки”, подані рядки постали в такому варіанті:

У тому самому селі,	Приблуда князь; була й княгиня.
На нашій славній Україні,	Ще молоді собі були.
Не знаю, де вони взялись?	Жили самі, були багаті [19, 394].

Новий рядок “У тому самому селі” щільніше й безпосередньо пов’язав уривок із попереднім текстом, а означення князя як “приблуди” чіткіше виявило думку поета, закладену в попередньому рядку (про князя і княгиню): “Не знаю, де вони взялись?”.

Багато чудових рядків з’явилося у другій редакції поеми “Марія” як доповнення й поширення первісного чорнового тексту. У другій редакції поет написав рядки, в яких ідеться про те, як залюбки Марія-наймичка ходила до Тиверіади; розповів про враження, яке справив на неї хрестик-шибеничка, змайстрований її сином; додано пісеньку Марії “Раю! Раю! / Темний гаю!” тощо. Нова редакція, створена одразу ж після первісного тексту, більша на цілих 230 рядків. Вона являє собою переконливе свідчення дальшої інтенсивної праці уяви й думки поета в напрямку конкретизації первісного творчого задуму, повноти сюжетно-змістової та художньо-образної його реалізації.

У нових автографах Шевченко робив часом ніби зовсім невеличкі вставки (рядок, піврядка), але досягав цими, здавалося б, незначними корективами дивовижного ефекту, різючого ідейно-художнього збагачення поетичних картин, поглиблення й увиразнення образів. Приміром, у тексті поеми “Сон” (“У всякого своя доля”), уміщеному в альбомі “Три літа”, поет зробив таке виправлення:

Було:

Лети ж, моя думо, моя люта муко,
Забери з собою всі лиха, всі зла,
Своє товариство – ти з ними росла,
Ти з ними кохалась. Бери ж їх, лети
Та по всьому небу орду розпусти [18, 354].

Виправлено:

Лети ж, моя думо, моя люта муко,
Забери з собою всі лиха, всі зла,
Своє товариство – ти з ними росла,
Ти з ними кохалась, їх тяжкії руки
Тебе повивали. Бери ж їх, лети
Та по всьому небу орду розпусти [18, 354].

У цій правці особливо яскраво й наочно виявився згаданий метод праці Шевченка над довершенням творів – метод поширення тексту, вписування рядків (у даному разі двох піврядків), що доповнюють і розвивають авторську думку, художні образи й картини. У новому варіанті наведеного уривка вставлене речення надало образіві дум (“лютої муки” поета) – об’єктивованому вираженню гнітючих вражень, пекучих роздумів про самодержавно-кріпосницьку дійсність, яким породжено весь ідейно-політичний комплекс цього твору, – ще більшої сили, трагічної напруги і глибини. У такому остаточному вигляді це одна з найоригінальніших і художньо неповторних метафор Шевченкової поезії.

Первісний текст через якийсь час автор не тільки доповнював новими фрагментами, добудовував, а й, добудовуючи, вивершуючи, нерідко скорочував або й зовсім вилучав окремі уривки й частини (самі по собі, з нашого погляду, чудові). Це вже був не імпровізаційно-спонтанний творчий процес, а вдумливий, аналітичний самоконтроль, пильне авторедагування, праця розумова, керована логічними міркуваннями, хоч і вона не виключала нових інтуїтивних творчих осянь і знахідок.

Удосконалення тексту під час переписування творів вело інколи до повної заміни одних мотивів та образів іншими. Поезію “Хіба самому написать”,

наприклад, переписано до “Малої книжки” спочатку з такими рядками:

А все-таки його люблю,
Мій ясний світ, мій світ широкий,
Хоч я по йому самотній
(Бо в світі пари не найшов)
Аж до погибелі дійшов [19, 462].

Незважаючи ні на самотність та невладзованість особистого життя, ні на обставини заслання, Шевченко виявляє свою світлу життєлюбність. Згодом він переробив цей текст. Замість загального мотиву оптимізму й життєлюбності поет увів до твору принципово інший мотив – мотив любові до України:

А все-таки її люблю,
Мою Україну широку,
Хоч я по їй і самотній
(Бо, бачте, пари не найшов)
Аж до погибелі дійшов [19, 200].

Первісний текст поезії “Ми восени таки похожі” (найраніший варіант, що в альбомі малюнків і фольклорних записів 1846–1850 років) містив мотив універсальної любові до людей, до “брата і не брата”.

І хочеться... Боже милий,
Як хочеться жити
На сім світі – любити
І брата й не брата,
І весь світ обняти [19, 467].

Зробивши в цих рядках дрібні виправлення, поет без змін переписав уривок до “Малої книжки”. Наступною ж правкою в “Більшій книжці”, зовні невеликою, він надав уривку зовсім іншого змісту: мотив безмежної вселюбові до людей зняв, а натомість увів мотив любові до правди, відданості істині, справедливості, мотив правди великої, загальної, уселюдської, уособленої Богом:

І хочеться... Боже милий!
Як хочеться жити,
І любити Твою правду,
І весь світ обняти! [19, 206].

Одним із найяскравіших і найпоказовіших прикладів подібного вдосконалення й довершення тексту в чистових автографах може слугувати виправлення в альбомі “Три літа” рядків поеми “Кавказ”:

Лягло костьми	А матерних гарячих сльоз!
Людей муштрованих чимало.	А батькових старих, кровавих!
А сльоз, а крові? Напоїть	Не ріки – море розлилось,
Всіх імператорів би стало	Огненне море! Слава! слава!
З дітьми і внуками, втопить	Космополітам-книгарям
В сльозах удов'їх. А дівочих,	І кротким батюшкам-царям
Пролитих тайно серед ночі!	Слава! [18, 570].

Рядок “Космополітам-книгарям” Шевченко закреслив, очевидно, вважаючи цей образ не зовсім виразним і відповідним загальному ідейно-змістовому контексту твору. Образ цей затримався лише до часу, коли в новому творчому пориві Шевченко знайшов замість нього набагато виразніший та яскравіший, ідейно й художньо незрівнянно потужніший, справді органічний образ із глибоким саркастичним наповненням, у який поет уклав усю силу своєї ненависті і презирства до самодержавства:

Слава! слава!
Хортам, і гончим, і псарям,
І нашим батюшкам-царям
Слава! [18, 344].

Новий образ царів-псарів зробив неможливим застосування епітета “кротким”; поет закреслив його й замінив словом “нашим” (“І нашим батюшкам-царям”). Правка твору провадилася в напрямку посилення й загострення його антимонархічної спрямованості, яка вже цілком визначилася на попередніх етапах творчого процесу; сарказм, спрямований на “космополітів-книгарів”, після правки повністю переадресовано царизму. Саме від цієї творчої знахідки веде свій початок стале вживання образу царів-псарів у творчості Шевченка.

Правка автором своїх творів під час переписування демонструє його винятково тонкий художньо-естетичний смак, органічне чуття поетичної мови і стилю, рідкісне володіння поетичним словом, його смисловим багатством, експресивністю, барвами, звучанням. Митець невтомно й наполегливо загострював свою думку, вигранював образи, відточував і шліфував стиль.

Пошуки найдійовіших засобів художньої виразності, образності, яскравих, свіжих тропів, стилістичних фігур, найвідповідніших жанровій формі, ідейно-художньому задуму, не припинялись у Шевченка ніколи, тривали до кінця його життя. Перечитуючи і правлячи свої твори в нових, чистових рукописах, автор домагався не тільки більшої змістової та логічної точності, а й усебічної художньої довершеності, бездоганної відповідності художньо-образної поетичної тканини художній ідеї, ідейному пафосу творів.

У листі до А. Лизогуба від 11 грудня 1847 року, розповідаючи про своє життя в перші місяці заслання, Шевченко писав: “А ночі! ночі! Господи, які страшні та довгі! – та ще й у казармах” [21, 37]. Ці “страшні та довгі” ночі, які гнітили поета своєю знесилювальною моторошністю, Шевченко відтворив тоді ж із разуючою силою у вірші “А.О.Козачковському”:

Отак-то, друже мій, минає	І те, що вимовить не вмію...
Отут неділенька святая.	І все на світі проженуть.
А понеділок? ох, друже-брате!	І спинять річ, часи літами
Ще прийде ніч в смердячі хати,	У вічне море потечуть;
Ще придуть думи, розіб'ють	І тяжко-тяжкими сльозами
На стократ серце, і надію,	Не раз постелю омочу [19, 409].

У тексті “Малої книжки”, звідки взято наведений уривок (ранній варіант), було порівняння “часи літами... потечуть”, художньою виразністю й довершеністю якої задовольнився б, мабуть, і найвимогливіший поет. Шевченко цим тропом не обмежився. Переписуючи згодом вірш до “Більшої книжки”, він доповнив його іншим, створивши градаційний ряд:

... часи літами,
Віками глухо потечуть [19, 60].

Градація незмірно поглибила гнітюче відчуття нестерпно повільного плину часу, що його переживав поет-засланець. Створені на стадії творчого переписування текстів названої та інших поезій градації органічно вливались у художню систему нових, довершеніших редакцій, ставали важливими їх компонентами, додатковими чинниками виразнішого, глибшого змалювання образів та картин, повнішого, експресивнішого вияву авторських оцінок, відтворення почуттів персонажів.

Дійовими засобами посилення зорової виразності змальованих сцен і картин, виявів почуттів і переживань персонажів, авторського ліризму ставали й інші створені у процесі переписування текстів найрізноманітніші порівняння. У тексті вірша “Швачка”, наприклад, записаному до “Малої книжки”, була така розповідь про розправу у Фастові гайдамацького загону Швачки з польсько-шляхетськими гнобителями:

У славному місті.	Кров почервонила
Покотились головоньки,	І оранди, і костьоли,
Не сто та й не двісті,	І все затопила [19, 441].
А із тисяч шляхетська	

Переписуючи вірш до “Більшої книжки”, Шевченко зняв надмірно гіперболічний образ крові, що затопила “і оранди, і костьоли, / І все”, і завершив уривок зображенням спалених костьолів та оранд, порівнявши їх зі свічками: “А оранди з костьолами, / Мов свічки, згоріли” [19, 134].

У вірші “Ми восени таки похожі”, який закінчується співчуттям “одинокому, безталанному” другові “на чужині”, Шевченко додав у “Більшій книжці” стислу картину пустелі, де перебуває цей неназваний друг, яку унаочнив порівнянням із “трупом бездиханним”:

Хто з тобою заговорить,	Трупом бездиханним
Привітає, гляне?	Помарнілая пустиня,
Кругом тебе простяглася	Кинутая Богом [19, 207].

Перечитуючи і правлячи свої твори, Шевченко, поет і художник, виявляв себе як тонкий майстер словесного живопису, посилював колорит і зорову основу образів та картин, відчутність і предметність зображуваного. Засоби поетичного малярства, що їх Шевченко вводив у свої віршовані твори з надзвичайним художнім смаком і бездоганним тактом, не поглинають інші художні елементи, а гармонійно, органічно зливаються з ними, синтезуючись у єдину художньо-образну систему. Зорові уявлення – лише одна із граней поетичного образу, їх не можливо виокремити з поетичного тексту в чистому вигляді, особливо, якщо обмежитися остаточними редакціями творів і не звертатися до чорнових, правлених рукописів. Навряд чи можна погодитись із думкою деяких дослідників, ніби “Шевченко-художник порівняно мало відбився у своїх віршованих творах” [2, 136]. Якщо уважно придивитися до правок у рукописах, то не можна не побачити, якого значення надавав поет мистецтву живописання словом, таким засобам емоційної виразності, як мальовничість, колорит, кольоровий акцент. Значна група правок – це заміна холодних, безбарвних означень, суб’єктивно-оціночних та інших

епітетів, позбавлених кольорової характеристики, епітетами кольоровими, що надають зображуваному барвистості, увиразнюють, домальовують поетичні полотна Шевченка, створені ним картини, пейзажі. Вони аналогічні додатковим мазкам художника в роботі над картиною, які він кладе перед остаточним її завершенням. Наприклад, вірш “Буває, іноді старий” закінчувався в “Малій книжці” таким розгорнутим порівнянням:

Добре жить	Отак, буває, в темну яму
Тому, чия душа і дума	Святеє сонечко загляне,
Добро навчилася любити!	І в темній ямі, як на те,
Старому [нрзб.], любо стане,	Святая травка поросте [19, 461].
Зеленим квітом зацвіте.	

Під час переписування до “Більшої книжки” Шевченко виправив цей уривок, і одна з правок – заміна суб’єктивно-експресивного епітета “святая” виразно колористичним епітетом “зелена”:

Не раз такому любо стане,	Святеє сонечко загляне,
Не раз барвінком зацвіте,	І в темній ямі, як на те,
Отак, буває, в темну яму	Зелена травка поросте [19, 198].

Колористичний епітет став чудовим живописним мазком, який оживив цей поетичний малюнок, зробив його більш зримим. Це один із наочних уроків Шевченкового живописання словом.

Схожий приклад – поезія “І небо невмите, і заспані хвилі”, рядки якої в “Малій книжці” читаються так:

Чи довго буде ще мені	Мовчить і гнеться, мов жива,
В оцій незамкнутій тюрмі,	В степу високая трава;
Понад оцим поганим морем	Не хоче правдоньки сказати,
Нудити світом? Не говорить,	А більше ні в кого спитати [19, 436].

Переписуючи вірш до “Більшої книжки”, Шевченко замінив епітет “високая” на “пожовкляя”: “Мовчить і гнеться, мов жива, / В степу пожовкляя трава” [19, 117]. І саме цей епітет на означення кольору перетворив уривок на картину випаленого сонцем пустельного степу.

Уважно стежив Шевченко, переписуючи свої поезії, за звуковою виразністю тексту. Його твори дуже музичні. Він надзвичайно тонко користувався засобами мелодійності рідної мови, для висловлення поетичної думки знаходив напрочуд гарні, милозвучні, гармонійні поєднання слів, звуків та звукосполучень. Однак це не означає, що й чорнові автографи поета цілком вільні від зворотів, порівняно важких за своїм звучанням. Рядки, які не вирізняються особливою легкістю і природністю звучання, такими прикметними для завершених, остаточних текстів Шевченка, у чорнових рукописах трапляються не раз (хоча значно рідше, ніж у багатьох і багатьох інших, навіть видатних, поетів). Але затримувалися вони в шевченківських текстах здебільшого недовго. Переписуючи твори до чистових рукописів, поет прислухався до кожної строфи, кожного рядка, звільняв їх від немилословності, правив і переробляв відповідні уривки так, що текст набував гармонійності, тонкої звукової виразності й експресії, вабив витонченістю і красою.

Одним із прикладів може бути правка у вірші “Не кидай матері”, – казали”. У найранішому відомому нам автографі циклу “В казематі”, до якого належить

цей невеличкий поетичний шедевр, на окремому аркуші, складеному у вісімку, один із відтинків читається так:

І в гаї
Ставок широкий висихає,
Де ти купалася колись.
І гай зелений зажурився.
У гаї пташка не співає –
Ти й те з собою занесла [19, 379].

Останній із цих рядків своєю немилозвучністю, сильною наголошеністю двох перших складів, алітерованих до того ж приголосним *т*, явно випадав із загального інтонаційного малюнка твору. Різко наголошені підряд два перші склади становили несподівані “підскоки” на тлі загалом плавного ритмічного руху вірша, руйнували цю м’яку плавність, зумовлену розвитком ліричного авторського почуття. І Шевченко при найближчій же нагоді, під час переписування циклу до “Малої книжки”, переробив початок рядка, вирівняв ритмічний хід:

І в гаї	І гай зелений похилився.
Ставочок чистий висихає,	У гаї пташка не співає –
Де ти купалася колись.	Й її з собою занесла [19, 379].

Виправлений рядок вільно ліг у загальний образно-інтонаційний каркас уривка та всього твору й зазвучав із тією ж плавністю, природністю й легкістю, що й інші рядки.

У пізніших редакціях і варіантах своїх творів Шевченко постійно й послідовно поліпшував звукову організацію поетичних рядків і строф, збагачував фонічний ефект засобами алітерації й асонансу, надавав тексту більшої милозвучності і краси. У вірші “У Бога за дверми лежала сокира” спочатку був такий варіант:

На восьме літо у неділю,
Неначе хлопчик в льолі білій,
Святеє сонечко зійшло [19, 420].

Алітерація (повторення приголосного *л* у перших двох рядках), що лежить в основі звукової організації мови цього уривка, надає йому виразної милозвучності. Але Шевченко не вдовольнився цим і знайшов спосіб посилити алітерацію ще більше. Через деякий час у тому ж рукопису він замінив слово “хлопчик” словом “ляля”:

На восьме літо у неділю,
Неначе ляля в льолі білій,
Святеє сонечко зійшло [19, 79].

Евфонічний ефект, досягнутий цим, здавалося б, зовсім невеличким виправленням, не можна не визнати разючим. Замінено лише одне слово, але воно незмірно посилює звукову та інтонаційну виразність наведених рядків. Перед нами один із найповчальніших уроків поетичної майстерності Шевченка, його вимогливості до себе, до свого поетичного слова, невтомної турботи про мелодійно-інтонаційну довершеність, виразність і красу своїх творів. Наведені рядки поезії “У Бога за дверми лежала сокира” – один із найяскравіших зразків, хрестоматійний приклад Шевченкового мистецтва алітерації.

Дуже наполегливою й винятково тонкою була стилістична правка Шевченка під час переписування творів начисто. Поет дбав (особливо на завершальному етапі творчого процесу) про гармонійне поєднання, сплавлення воедино, у цілісну єдність усіх елементів змісту і форми – внутрішнього зв'язку образної системи, художньої мови, жанрових та композиційних форм, сюжетобудування, ритму, інтонації. Праця над стилем, пошуки стилістичної врівноваженості та цілісності й водночас чітких стилістичних доміант диктувалася законами мистецтва слова, була багатогранною. Поет то домагався більшої конкретності, предметності, матеріальності зображення, то посилював його умовність, дбав про граничну – до символу – узагальненість, то посилював звукову якість образів, мальовничість, зримість портретів, хроматичну визначеність, барвистість і колорит пейзажів, то з метою посилення експресії розповіді чи створення історичного колориту насичував текст старослов'янізмами, то, навпаки, прагнув зменшити кількість книжних мовних елементів і замінював їх суто українською лексикою і фразеологією.

Показовим прикладом останнього може слугувати правка вірша “Пророк” (спочатку в “Малій книжці”, а потім і під час переписування твору до “Більшої книжки”). За традицією, якій віддали належне Пушкін та Лермонтов, Шевченко скористався в цьому творі кількома біблійними мотивами, що зумовило звернення до церковнослов'янізмів, особливо значне в перших автографах твору, включаючи й первісний, найраніший варіант тексту “Малої книжки”. Згодом, перечитуючи “Малу книжку”, Шевченко відчув потребу вдосконалити твір і деякі старослов'янізми усунув, замінивши їх іншими стилістичними засобами і значно піднісши художній рівень вірша в цілому. Зокрема поет виправив рядки:

І паче горного потока
Слова його лились, текли
І в серце падали глибоко! [19, 432].

Традиційне біблійне зіставлення мови пророка з гірським потоком він замінив свіжим, оригінальним порівнянням із течією могутнього Дніпра:

Неначе наш Дніпро широкий,
Слова його лились, текли
І в серце падали глибоко! [19, 432].

Дальшу характеристику слів пророка й те враження, яке вони справляють на слухачів, у первісному тексті “Малої книжки” містили рядки:

І Божієм [?] огнем пекли
Замерзлі душі [19, 433].

Шукаючи заміну слову “Божієм”, Шевченко спочатку виправив на “ніби тим огнем”, а потім закреслив і написав: “Невидимим огнем пекли” [19, 433]. Останній варіант (з епітетом “невидимим”) став остаточним. Виправив Шевченко й наступні рядки. До “Малої книжки” їх переписано спочатку так:

Полюбили
Його, по улицах ходили
За ним і Божим нарекли.

Як бачимо, тут те саме визначення “Божим”, є і старослов’янізм “нарекли”. Переписуючи вірш до “Більшої книжки”, ці рядки поет подав в іншій редакції:

Полюбили
Пророка люде, і молились
Йому, і сльози, знай, лили... [19, 433].

Прагненням поета було аж ніяк не повне усунення всіх старослов’янізмів (які були потрібні для створення певного історичного колориту), а зменшення їх кількості, врівноважене вживання їх поряд з іншими стилістичними групами.

Творчий досвід великого поета заслуговує найпильнішого вивчення. Його поетичні уроки – безцінна школа невтомної й безкомпромісної праці за філігранну відточеність думки та чистоту художнього смаку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Айзеншток І. Як працював Шевченко. – К., 1940.
2. Афанасьєв-Чужбинський О. Спомини про Т.Г.Шевченка // *Спогади* про Тараса Шевченка. – К., 1982.
3. Білецький О., Дейч О. Тарас Григорович Шевченко. – К., 1958.
4. Ганенко Є. Нові матеріали до біографії Т.Г.Шевченка (Уривок) // *Спогади* про Тараса Шевченка. – К., 1982.
5. Івакін Ю. Нотатки шевченкознавця. – К., 1986.
6. Кирилюк Є. Кризь магічний кристал // Вітчизна. – 1975. – № 3; 1976. – № 3; 1979. – № 3.
7. Клименко О. З творчої лабораторії Т.Г.Шевченка (Логічна конкретизація як етап творчого процесу) // Вісник Харківського університету. – 1977. – № 154. Питання жанру, поезики, стилю.
8. Клименко О. Про одну стильову тенденцію Шевченка-редактора (З творчої лабораторії) // Вісник Харківського університету. – 1970. – № 50. – Серія філологічна.
9. Кодацька Л. З творчої лабораторії Т.Г.Шевченка. – К., 1957.
10. Микешин М. Спогади про Шевченка // *Спогади* про Тараса Шевченка. – К., 1982.
11. Наталка Полтавка. Споминки про Т.Шевченка // *Спогади* про Тараса Шевченка. – К., 1982.
12. Ненадкєвич Є. З творчої лабораторії Т.Г.Шевченка. Редакційна робота над творами 1847-1858 рр. – К., 1959.
13. Новицький М. До біографії Т.Г.Шевченка // *Спогади* про Тараса Шевченка. – К., 1982.
14. Новиченко Л. Шевченко і сучасність. – К., 1964.
15. Питання текстології. Т.Г. Шевченко: Зб. наук. пр. – К., 1990.
16. Рильський М. Поезія Тараса Шевченка // *Шевченко Т. Поезії*. – К., 1955.
17. Т.Г.Шевченко і кн. В.Н.Рєпнина // Русские прописки: Материалы по истории русской мысли и литературы / Собрал и приготовил к печати М.Гершензон. – М., 1916.
18. Шевченко Т. Зібрання творів: У 6 т. (видання, автентичне 1-6 тт. “Повного зібрання творів у дванадцяти томах”). – Т. 1: Поезія 1837-1847. – К., 2003.
19. Шевченко Т. Зібрання творів: У 6 т. (видання, автентичне 1-6 тт. “Повного зібрання творів у дванадцяти томах”). – Т. 2: Поезія 1837-1847. – К., 2003.
20. Шевченко Т. Зібрання творів: У 6 т. (видання, автентичне 1-6 тт. “Повного зібрання творів у дванадцяти томах”). – Т. 5: Поезія 1837-1847. – К., 2003.
21. Шевченко Т. Зібрання творів: У 6 т. (видання, автентичне 1-6 тт. “Повного зібрання творів у дванадцяти томах”). – Т. 6: Поезія 1837-1847. – К., 2003.

Отримано 09.02.2009 р.

м. Київ

