

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ УКРАЇНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА ЖУРНАЛІСТИКИ
КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

**СИМВОЛІКА У ПОЕЗІЇ ДЖОРДЖА БАЙРОНА І ТАРАСА
ШЕВЧЕНКА**

Кваліфікаційна робота (проект)

на здобуття ступеня вищої освіти “бакалавр”

Виконала: студентка 451 групи

Спеціальність: 014.02 Середня освіта
(українська, англійська мова і література)
Освітньо-професійної програми
«Середня освіта (Українська, англійська
мова і література)»
Попова Оксана Віталіївна

Керівник : кандидатка філологічних наук,
доцентка Чухонцева Н.Д.

Рецензент : спеціаліст вищої категорії,
учитель-методист Херсонської
багатопрофільної гімназії № 20
ім. Б Лавреньова ХМР
Чаловська М. В.

Херсон – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ СИМВОЛІКИ.....	6
1. 1. Розвиток теорії символу.....	6
1. 2. Інтерпретації поняття «символ» у сучасному літературознавстві.....	8
Висновки з розділу 1.....	15
РОЗДІЛ 2. ГЕНЕЗА, СЕМАНТИКА І ФУНКЦІЇ СИМВОЛІКИ У ПОЕЗІЇ ДЖ. БАЙРОНА І Т. ШЕВЧЕНКА.....	16
2. 1. Міфологічні джерела символіки Дж. Байрона і Т. Шевченка.....	16
2. 2. Символізація біблійних мотивів та образів у текстах англійського й українського поетів.....	22
2. 3. Імагологічні аспекти символіки Джорджа Байрона і Тараса Шевченка.....	31
Висновки з розділу 2.....	42
ВИСНОВКИ.....	44
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	46
ДОДАТКИ.....	51

ВСТУП

Актуальність теми. До початку 90-х років ХХ ст. порівняльне літературознавство в Україні спрямовувалося переважно на вивчення російсько-українських зв'язків, що ґрунтувалося на нав'язуваному тогочасною ідеологією хибному уявленні про односторонній «благотворний вплив» російської літератури на наше нібито меншовартісне «провінційне» письменство, яке у міжнародних зв'язках було задіяне тільки завдяки її посередництву. Відтак, навіть Тарас Шевченко поставав лише як слухняний учень «великих російських революціонерів-демократів» Чернишевського, Добролюбова і Белінського. У системі постколоніальних досліджень в Україні пріоритетного значення набула компаративістика, зорієнтована не на «впливологію», а на пошук реальних взаємозв'язків між різними національними літературами, кожна з яких має не тільки спільні з іншими, а й оригінальні риси.

Порівняльне вивчення української й англійської романтичної поезії почалося ще до «компаративістичного буму», але воно не було системним, а мало епізодичний характер (окремі паралелі, згадки про переклади і переспіви у працях Ірини Арендаренко [2], Олександра Білецького [7], Дмитра Наливайка [30, 31, 33], Соломії Павличко [34] та ін.). Тараса Шевченка і Джорджа Байрона не стільки порівнювали, скільки протиставляли, оскільки перший з них розглядався як найяскравіший представник «народного романтизму», а другий – як основоположник «аристократичного байронізму». Попри належність обох великих поетів до одного літературного напрямку – романтизму, кожен із них – яскрава і самобутня творча індивідуальність, але все-таки можна знайти «систему координат» для їхнього порівняння – і шукати її треба в універсальних компонентах художньої творчості, до яких належить символіка. У багатьох працях українського генія порівнювали з Кольцовим, Бернсом та іншими «народними самородками». Іван Дзюба у статті «Універсальні мотиви в

Шевченковій поезії» [16] слушно закликав позбутися стереотипного уявлення про Шевченка як «селянського» поета й осмислити його велич у широкому контексті світової літератури.

Шевченкову символіку концептополя «Україна» розглядали Юрій Барабаш [5-6], Григорій Грабович [10], Оксана Забужко [17], Євген Маланюк [28], Тетяна Мейзерська [29], та ін. Іван Дзюба співставляв творчість Шевченка і Петефі [11], Хомякова [12], Шиллера [13], Гюго [14], Словацького [15], Дмитро Чижевський [48,49] – з багатьма слов'янськими поетами. Символіка у поезії Джорджа Байрона і Тараса Шевченка досі не була предметом спеціального компаративного дослідження. Все це дає підстави вважати тему нашої роботи **актуальною**.

Мета дослідження – з'ясувати типологічно спільні й оригінальні риси символіки у поезії Джорджа Байрона і Тараса Шевченка.

Завдання дослідження :

- 1) опрацювати наукову літературу з обраної теми і визначити стартові позиції дослідження;
- 2) виявити у художніх текстах і систематизувати символічні образи і мотиви;
- 3) проаналізувати семантику та функції символіки у поезії Байрона і Шевченка;
- 4) узагальнити результати дослідження.

Об'єкт дослідження – поезія Джорджа Байрона і Тараса Шевченка, а **предмет** – символічні мотиви й образи у творах цих поетів.

Методологічними засадами дослідження є сучасна теорія компаративістики, семіотична й архетипна концепції символу, а також поетикальний підхід до його вивчення.

Методи дослідження – порівняльно-типологічний, інтертекстуальний, семантичний, контекстуальний.

Практичне значення роботи полягає у тому, що її результати можуть бути використані в університетських курсах «Теорія літератури»,

«Літературна компаративістика», «Історія української літератури», «Історія зарубіжної літератури», при написанні рефератів, курсових і кваліфікаційних робіт тощо, а також при вивченні української та зарубіжної літератури в середній школі.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дослідження повідомлялися на Всеукраїнських студентських науково-практичних конференціях «Неоміфологізм в українській та зарубіжній літературах» (Херсон, 29-30 жовтня 2019 р.) і «Пріоритетні напрями філологічних досліджень» (Херсон, 24-25 жовтня 2019 р.), на засіданні студентської проблемної групи, відображені у 2-х публікаціях:

1. Образ Прометея в інтерпретації Джорджа Гордона Байрона і Тараса Шевченка. *Неоміфологізм в українській та зарубіжній літературах: збірник матеріалів Всеукраїнської студентської науково-практичної інтернет-конференції (Херсон, 29-30 жовтня 2019 р.)*. Херсон: ХДУ, 2019. С.178-184.

2. Генеза та функції орієнталізмів у поезії Джорджа Байрона і Тараса Шевченка. *Матеріали II Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції «Пріоритетні напрями філологічних досліджень» (24-25 жовтня 2019 р.) [редактори-упорядники С. Климович, Т. Мандич]*. Херсон, 2019. С.182-186.

Структура дослідження визначена його метою і завданнями. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ СИМВОЛІКИ

1. 1. Розвиток теорії символу

Більшість символів виникли на світанку людської цивілізації, але їх наукове осмислення все ще триває. Поняття символу в літературі та мистецтві належить до найскладніших. Проблема генези і сутності символіки досі досліджена недостатньо. Дехто з учених вважає, що вона виникла тоді, коли занепадали первісні релігії. Кожен жест, звук, слово були в певному розумінні символічними й нерідко залишаються такими й досі.

Символ – важлива форма художньої умовності, своєрідний троп, що важко піддається визначенню. Було запропоновано чимало дефініцій символу, включаючи і твердження, що він твориться за принципом опозиції до алегорії. Узвичаєна констатація, що алегорія «однозначна», а символ «багатозначний», дещо спрощено відображає співвідношення цих понять. Більш чітко, на наш погляд, визначили різницю між ними Г. Потапенко та Я.Потапенко у вступній статті до «Словника символів»: «Принципова відмінність символу від алегорії полягає в тому, що символ не можна дешифрувати простим зусиллям розуму, він не відокремлений від структури образу, не існує у вигляді якоїсь раціональної формули, що її можна «вкласти» в образ і потім здобути з нього. Тут доводиться шукати й специфіку символу щодо категорії знака. Якщо для нехудожньої (напр., наукової) знакової системи полісемія є лише перешкодою, що заважає раціональному функціонуванню знака, то символ тим змістовніший, чим багатозначніший. Смислова структура символу багатосарова і розрахована на активну внутрішню роботу того, хто сприймає» [40, с.8].

Хоча символ важко піддається раціональному тлумаченню, вчені здавна намагалися пізнати його суть.

До проблеми символу філософи почали звертатися ще в античні часи (Демокрит, Платон, Аристотель). Їхні ідеї отримали подальший розвиток у працях В. Гете, Г.-В.-Ф. Гегеля, Імануїла Канта, Фрідріха Шиллера, Августа Шлегеля та ін.

В Україні вивчення символіки розпочалося ще в епоху Бароко й активізувалося з появою романтизму в першій половині ХІХ століття, проте у значенні «символ» часто використовувалися поняття «образ», «слово». Символічні образи аналізувалися у фольклористичних і літературно-критичних працях Михайла Максимовича, Ізмаїла Срезневського, Амвросія Метлинського, Осипа Бодянського, Миколи Костомарова, але спроб теоретичного осмислення проблеми символу в них не знаходимо.

Одним із перших, хто зайнявся теоретичною розробкою цієї проблеми, був Олександр Потебня. Він розглядав символ не лише як стилістичну категорію, а і як здобуток культурно-історичного розвитку, пов'язаний із мовою, світоглядом, пізнанням світу. Зокрема, у своїй праці «Думка й мова» вчений з'ясував художні функції мовного символізму: «Символізм мови, напевно, можна назвати її поетичністю; навпаки, забуття внутрішньої форми здається нам прозаїчністю слова» [37, с. 37].

Символи виражають ідеї опосередковано: конкретні образи вбирають у себе емоційні та інтелектуальні асоціації, які не можна точно визначити й охарактеризувати. Символічним образам значною мірою притаманна сугестія, бо для художнього слова протипоказана однозначність: воно повинно дати натяк, імпульс до виникнення «марення з приводу». Звідси сугестивність, яка вважається важливою властивістю символіки.

Аналізуючи сутність сугестії, Іван Франко у праці «Із секретів поетичної творчості» порівнював її з музикою, яка впливає на людину на межі свідомого і несвідомого. Натомість сугестивна поезія «порушується переважно на горішніх регістрах, де чуття межує з рефлексією, з думкою, абстракцією і не раз помітно переходить в домену чисто інтелектуальної праці» [44, с.267-268].

Водночас символ і сугестія тісно взаємопов'язані, мають спільне призначення і виконують у мистецтві подібні функції, що доповнюють і підсилюючи одна одну. Сугестія, як і символ, навіває щось невизначене, позбавлене точного змісту й обрисів, що не піддається логічному тлумаченню.

Розглянуті позиції свідчать, що навіть найкращі дослідники у ХІХ та на початку ХХ ст. розглядали лише окремі аспекти таких складних феноменів, як символ і сугестія. З розвитком психолінгвістичної теорії, засновником якої був Олександр Потебня, а згодом семіотики та теорії архетипів починається новий етап вивчення символу та пов'язаних з ним проблем.

1.2 Інтерпретації поняття «символ» в сучасному літературознавстві

Очільник Тартуської школи структуралізму та семіотики Юрій Лотман визначив: «Слово «символ» – одне із найбільш багатозначних у системі семіотичних наук. Вираз «символічне значення» широко вживається як простий синонім знаковості. Коли контекстом підкреслюється конвенціональність відносин змісту і вираження, дослідники часто говорять про символічну функцію і символи. Одночасно ще Соссюр протиставив символи конвенціональним знакам, підкресливши у перших іконічний елемент» [с.240]. Фердінанд де Соссюр жартома говорив з цього приводу, що терези можуть бути символом справедливості, а віз – ні. Прихильники раціонального підходу до символу схильні вбачати у ньому засіб адекватного переведення плану вираження у план змісту. Їхні опоненти стверджують, що «зміст ірраціонально мерехтить крізь вираження, і символ відіграє роль ніби містка із раціонального світу в світ містичний» [27, с.240].

Павло Флоренський – філософ, математик і фізик – запропонував власні дефініції, пов'язані із символом та символістським відображенням світу. Ще в юності він відкрив для себе існування ноуменального (істинного, але неосягненого) та феноменального (видимого, речового) світів. У праці «Зворотня перспектива» вчений звернув увагу на первісно притаманну

мистецтву символічність: «Зображення є символ, завжди будь-яке зображення, <... > і образи зображальних мистецтв відрізняються один від одного не тим, що одні символічні, а інші нібито натуралістичні, вони суть символи різних сторін речі, різних світосприймань, різних ступенів синтетичності. <...> Природа всіх символічна» [43, с. 80-81].

Флоренський трактує твір мистецтва насамперед як знак, що вказує на ту чи іншу сторону дійсності, а тому наявність двох сторін – реальності та її відображення – зумовлюється уже первинно. Дійсність описується символами або образами. Але символ перестав би бути символом і відбився б у нашій свідомості «...простою і самостійною реальністю, ніяк не пов'язаною із символізуючим, якби предметом опису дійсності була б лише оця єдина дійсність: опис повинен мати на увазі і символічний характер самих символів, тобто особливим зусиллям весь час триматися зразу і при символі, і при символізуючому. Опис має бути подвійним» [43, с. 90-91].

Сприймаючи науку і мистецтво як символічний опис, але водночас як явища різних сторін і засад, визнаючи при цьому, що образ може бути простим, але не обов'язково одозначним, Флоренський пропонує своє визначення символу: «Зображення, за яким би принципом не встановлювалось співвідношення точок зображуваного і точок зображення (йдеться про живопис), неминуче тільки означає, вказує, натякає, наводить на думку про оригінал, але ні якою мірою не подає цей образ у якійсь копії чи моделі. Від дійсності до картини у розумінні схожості немає мосту: тут зіяння, перескакування, перший раз творчим розумом художника, а потім – розумом, що співтворчо репродукує у собі картину» [43, с. 88].

Ця інтерпретація символу вказує на два первинні рівні рецепції, що відкривають дослідницькі шляхи вивчення символу і мистецтва загалом. Саме завдяки «зіянню», про яке писав Павло Флоренський, виникають різні тлумачення, багатозначність.

Символ покликаний виражати те, що є невизначеним, неокресленим, нечітким. Суттєвою його особливістю є спонтанність виникнення, без

рефлексії і без аналізу. Символ виражає змісти, властивості, стани, котрі не мають прямих визначень у мові. Він повинен бути непрояснюваним до кінця і багатозначним, «миготливим», що підказує значення і залишає простір для здогадів. Символи одночасно і виявляють і приховують сутність: вони зливають воедино видиме і невидиме, конкретне і загальне, означене і неозначене. Стефан Малларме, який був противником прямого словесного відтворення реалій об'єктивного світу в поезії, високо оцінював художні можливості символіки («наводити на думку – ось ідеал»).

Характерна особливість символу полягає в тому, що в межах одного й того ж твору «всі його складові еквівалентні одна одній, різниця між ними вибудовує їх не у фразову послідовність (повідомлення, текст), а в парадигму за прикметою ступеня абстракції, або, точніше, за прикметою матеріальності – «матеріальніший, ніж...», аж до втрати зв'язку з понятійною системою, з якої вони еліміновані, або ж до втрати всякого плану вираження і ототожнення з інстанцією. <...> Для реципієнта символу це значить: «неупізнаний як символ» і «упізнаний як символ», з одного боку, а, з другого, – міра відкритості системи, що за ним стоїть» [43, с. 107].

Думки митців занурюються у найпотаємніші глибини душевних станів особистості, витворюючи алюзії, які просякнуті особистісним досвідом та переживаннями. У зв'язку з цим на понятійному рівні відбувається диференціація символів як смислових систем. Існують символи універсальні, «загальноприйняті» у світовій літературній практиці, так би мовити, класичні символи, національні символи та створювані спонтанно, що постають із досвіду тільки одної особи, тобто авторські.

Олексій Лосєв у працях «Проблема символу і реалістичне мистецтво», «Знак. Символ. Міф» та інших виділив кілька категоріальних ознак символу. За його визначенням, символ є «зміст речі», її живе породження, проникнення в її закономірну основу, її узагальнення.

Цей дослідник зосереджує увагу на одвічній двоїстості символу, де «А вказує на Б, а Б – на А» [26, с. 3], зазначаючи, що навіть етимологічно за цим

словом закріпилась подвійна природа: слово «символ» походить від грецького іменника «symbolon» та однокореневого дієслова «symbolo» [26, с. 18].

За Олексієм Лосєвим, положення про одвічну двоїстість символу вказує на його головну властивість: наявність двох сторін, що є обов'язковою умовою його виникнення. Інтерпретація символу, таким чином, – не що інше, як реставрація системи, з якої він узятий. І навпаки: аби щось перетворити у символ, це *щось* потрібно зробити елементом системи. Якщо системи немає, то її треба вибудувати.

Втім, літературознавство досі не виробило точного визначення символу. У ХХ ст. дослідники дійшли висновку, що він імпліцитно несе в собі інформацію про порівняння чогось із чимось, виступаючи тропом, артефактом, тотемом, який у контексті літературного твору може поставати образом, що є протилежністю натуралістичній приземленості.

Володимир Халізов відзначив у своїй «Теорії літератури»: «Риси символу – значущість (всезагальність) смислу, неповнота вияву цього смислу і пов'язані з нею «семантична текучість», невизначеність і багатозначність (що відрізняють символ від алегорії). <...> Впродовж віків символи у мистецтві являли собою опосередковане відбиття якихось «надсвітових» універсалій і мали релігійно-міфологічний та містеріальний характер. У близькі ж нам епохи художня символіка виявила себе також як позначення масштабних феноменів земного буття: загальнонаціональних, надепохальних, належних усьому людству» [46, с.44].

У більшості випадків термін «символ» застосовували щодо слова мови, яке виступало умовним знаком іншого слова-найменування, своєрідним умовним перейменуванням поняття. Символ іноді визначають не тільки як стягнене порівняння, а і як стягнену метафору. У ньому ніби концентрується, згущується семантична енергія.

На окремий розгляд заслуговує така проблемна пара, як знак/символ. У теоретичних дослідженнях, що поширювалися ще від часів Платона, різниця

між ними вбачалася виключно у мотивації, котра вважалася присутньою в одному випадку і відсутньою в іншому: означає або нагадує, або не нагадує означуване. Однак важко говорити про мотивацію (іншими словами, про тип асоціювання) у випадку лінгвістичного значення. Робити так – ніби порівнювати дві непорівнювані сутності. Тим паче, що мотивація може бути більшою чи меншою мірою присутньою, або більшою чи меншою мірою втраченою у пам'яті, що не перешкоджає символу залишатися символом.

Символи і символіка фольклорна мають власну специфіку як поняття, що функціонують, з одного боку, в первісному лоні синкретизму, міфологічного пізнання, у сфері початків та розвитку мови, а з іншого – в межах того чи іншого фольклорного жанру, що формувалися не одночасно й відобразили різні етапи народнопоетичного світорозуміння. На жаль, у сучасному літературознавстві поняття «символ», «архетип», «архетипний образ», «міфологема» і «міф» нерідко змішуються, хоча Тетяна Шестопалова у статті «Кореляція понять «архетипний образ – міфологема – символ – міф» (на прикладі поезії П. Тичини)» [54] чітко їх розмежувала.

Символ генетично пов'язаний із міфологією, проте більше сконцентрований, глибокий. Маючи архетипну основу, він водночас – умістилище коду, в якому узагальнено досвід багатьох поколінь. вся робота думки, уяви, почуттів, які накопичувались упродовж століть. Із розвитку символіки видно, якого високого духовного рівня досягли українці і наскільки давні їхні поезія і мистецтво.

На думку Юрія Лотмана, «...будь-який символ є образ і будь-який образ є, хоча б деякою мірою, символ» [27, с.241]. Але якщо категорія образу передбачає предметну тотожність самому собі, то категорія символу акцентована на іншому – на виході образу за власні межі, на присутності певного змісту, який інтимно злитий з образом, але не тотожний йому. Предметний образ та інтимний зміст виступають у структурі символу як два полюси, неможливі один без іншого (адже зміст губиться поза образом, а образ поза змістом «розсипається на свої компоненти»). Переходячи в

символ, образ стає «прозорим», зміст «просвічує крізь нього, будучи даний саме як змістова глибина, змістова перспектива, що вимагає нелегкого входу в себе» [27, с.241].

За дефініцією Карла-Густава Юнга, поданою у праці «Людина та її символи», символом є таке слово чи образ, «що має крім свого загальноживаного ще й особливе додаткове значення, в якому є щось непевне, невідоме. Відтак, символічним є таке слово чи образ, значення якого виходить за межі прямого і не піддається точному визначенню чи поясненню. Коли розум намагається осягнути якийсь символ, то неминуче приходять до ідей, що лежать поза межами логіки» [57]. Цей учений пояснював причини виникнення символів проривом назовні колективного несвідомого, а в символічному образі виділяв архетипну основу. У праці «Психологія та поезія» він висловив таке цікаве міркування: «Усі психічні струмені у свідомості можуть бути пояснені причинно, але творчі первні, що кореняться у безмежності підсвідомого, назавжди закриті для людського пізнання» [1, с.121].

Ернст Касінер головну функцію символу вбачає у закріпленні інваріантних структур в історичному розвитку культури, називає його засобом оформлення духу, завдяки якому відкривається сама суть людської свідомості: здатність існувати через синтез протилежностей [20].

Хуан Едуардо Керлот наголосив, що в основі символу передусім лежить принцип аналогії між макро- та мікросвітами, фізичним і метафізичним, зовнішнім і внутрішнім, що й дозволяє кожній символічній одиниці, не руйнуючи цілісності тексту, саморозвиватися в його рамках, витворюючи різні рівні власної цілісності, оскільки «...дійсною підставою символізму...є відповідність, яка зв'язує разом усі рівні реальності, приєднуючи їх один до одного» [21,с.132], таким чином, відкриваючи внутрішню цілісність художнього тексту у більшу цілісність загальнокультурної інтертекстуальності. Саме через символ культура досягає єднання всіх рівнів буття в єдине вселенське ціле.

Символ є така самодостатня єдність, спроба інтерпретації й опредмечування якої через асоціації може призвести до її остаточного саморуйнування, тому дослідження глибинної природи символіки в її онтологічно-філософському сенсі потребує коректності й намагання утриматися в допустимих межах, за якими починається десимволізація символу. Крім того, важливо наголосити, що «...символ не може бути символом сам по собі, те, що робить його символом, належить системі символів» [21, с.158].

Своєрідний теоретичний підсумок вивчення символу знаходимо у «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства», де він визначається як «складна естетична категорія, вище втілення принципу метафоризації, тобто переносного значення», а також акцентується, що, на відміну від інших тропів, він «не зводиться до однозначного, логічно зумовленого зв'язку між позначуваним та тим, що позначає, його не можна розшифрувати простим зусиллям розуму». Важливими характеристиками символу названо «динамічність, рухомість: він не є даним, він лише заданий і спонукає до розумової діяльності, тобто потребує активного сприймання» [22, с.524]. У цьому розгорнутому визначенні міститься підказка для дослідників, суть якої в тому, що символ передбачає множинність трактувань, оскільки він багатозначний та містить у собі декілька смислових пластів

За сучасною «Літературознавчою енциклопедією», «Символ (*грец. symbolon: знак, прикмета*) – здатність матеріальних речей, подій, чуттєвих образів бути умовним вираженням ідеального змісту, не відповідного їх структурам, <...> в мистецтві позначає універсальну амбівалентну естетичну категорію, що розкривається через зіставлення із суміжними категоріями художнього образу та предметного або словесного знака» [25, с.389]. Далі наголошується, що символ указує на неповноту сенсу, вислизає у «семантичну плинність» (О.Лосєв), невизначеність, багатозначність, іноді вказує на те, що передчувається, але ще нікому не відоме (К. Г. Юнг);

уявлення про символ, за словами Ю. Лотмана, стосується ідеї певного змісту, є вираженням цього змісту, що у свою чергу є вираженням ще іншого змісту» [25, с.389].

Отже, процес декодування символу може бути безкінечним. У ролі художнього образу він надзвичайно багатозначний, тому до вивчення символіки необхідно здійснювати комплексний підхід.

Висновки з розділу 1

Таким чином, символ – багатовимірний і невичерпний – утворює множинність смислів. Семантика символів змінюється у часі та просторі, в індивідуальній творчості, але майже кожний із них певною мірою утримує в собі архетипне значення, яке не тільки первинне, але і вічне. Саме тому вивчення художньої символіки має здійснюватися не лише у поетикальному, а й у семантичному аспектах із урахуванням архетипної основи образів.

Навіть найбільш оригінальний символічний образ тяжіє до універсальності, тому символіка, особливо у поезії, потребує комплексного підходу і є невичерпним дослідницьким полем для компаративістики. Адже порівняльний аналіз символіки у різних літературах дозволяє повніше виявити в них загальнолюдський зміст і національну та індивідуальну своєрідність.

РОЗДІЛ 2

ГЕНЕЗА, СЕМАНТИКА І ФУНКЦІЇ СИМВОЛІКИ У ПОЕЗІЇ ДЖ. БАЙРОНА І Т. ШЕВЧЕНКА

2. 1. Античні джерела символіки Дж. Байрона і Т. Шевченка

Соломія Павличко у своєму нарисі «Байрон» відзначила: «Питання байронічних впливів у творчості Тараса Шевченка на сьогоднішній день остаточно не вирішене, хоча на цю тему немало сказано. Безперечно, Шевченко знав творчість Байрона з російських, польських і французьких перекладів. У його листах зустрічаємо згадки про Байрона, про переклад Жуковським «Шильйонського в'язня», про Міцкевичів переклад уривків «Паломництва Чайлд Гарольда» [34, с.255].

На нашу думку, про прямий вплив Байрона на Шевченка навряд чи можна говорити. Перегуків у творчості двох великих поетів слід шукати на рівні суголосності духовних інтересів, естетичних уподобань. Чудовим матеріалом для цього можуть бути твори, де вони звернулися до «світових» тем, де спиралися на універсальні людські уявлення, зокрема на міфологію.

Серед героїв античної міфології, які набули статусу «вічних» у художній культурі різних часів і народів, романтиків найбільше приваблював Прометей, оскільки він уособлював їхній ідеал особистості. Художня інтерпретація цього образу в поезії Байрона і Шевченка досі була предметом спеціального порівняльного дослідження тільки у нашій статті «Образ Прометея в інтерпретації Джорджа Гордона Байрона і Тараса Шевченка» [36].

Цих двох поетів нерідко протиставляють як представників різних течій у романтизмі, не беручи до уваги, що творчість по-справжньому великих митців не може цілком уміщатися у русло одної течії. Поезія Байрона не тотожна «байронізові», а Шевченка – так званому «народному романтизмові». Одним із переконливих доказів цього є «прометеїзм» як

спільна риса їхньої творчості, яка виходить за межі обох вищеназваних течій і навіть романтизму в цілому.

Байронів і Шевченків образи Прометея генетично споріднені, оскільки обидва поети скористалися одним джерелом: тим варіантом давньогрецького міфу, що відображений у трагедії Есхіла «Прометей закутий».

Шевченко не володів англійською мовою, але впродовж усього свого життя цікавився Байроном, читав його твори у польських та російських перекладах, навіть цитував їх напам'ять. Байронового «Прометея» він міг прочитати і в українському перекладі, здійсненому кирило-мефодієвцем Олександром Навроцьким. Проте все це аж ніяк не означає, що у створеному Шевченком образі Прометея слід шукати прямого впливу Байрона. І не тільки тому, що, загалом високо оцінюючи цього поета, Шевченко іронічно відгукувався про «байронічний туман». Більшість сучасних компаративістів дотримуються думки, що «впливобогія» не може бути продуктивним методом аналізу творчості великих митців. Виходячи з цього, ми обрали порівняльно-типологічний метод дослідження.

Коментуючи лист Байрона до Беппо від 12 жовтня 1817 року, Соломія Павличко звернула увагу на те, що великий англійський поет двічі підкреслив значення «Прометея» Есхіла й образу міфічного Прометея у своїй творчості. Дослідниця навела промовисту цитату з цього листа: «Прометей завжди так захоплював мої думки, що мені легко уявити собі його вплив на все, що я написав» [34, с. 213]. Звісно, у поемі «Прометей» (1816) цей вплив виявився найповніше.

Вищезгаданий твір дослідники називають то поемою, то віршем. На нашу думку, це невелика лірична поема, точніше – пристрасний ліричний монолог і водночас «поема ідей». Якщо у трагедії Есхіла образ головного героя саморозкривається у монологіях та діалогах із іншими персонажами, то у творі Байрона він постає тільки в авторській характеристиці. У патетичних зверненнях поета-романтика до Прометея осмислення його подвижницької місії виходить поза межі давньогрецького міфу, який є лише «відправним

пунктом» для розгортання багатоаспектного авторського дискурсу. Задум поета полягав не лише в тому, щоб зобразити подвиг Титана, а й у прагненні знайти відповідь на проблемне питання: чи варто було героєві страждати заради темних людей. Принаймні, воно постає на початку поеми: *«Титане! Ув очах твоїх / Відбилось горе і тривоги / Земних житців, що гнівні боги / Погордно зневажали їх. / А що дістав за те, Титане?! Лиш скелю, коршака й кайдани, / Німе страждання, вічний бран, / Нестерпний біль роздертих ран, / Що духа гордому уймає...»* [4, с. 442-443].

У міфах зображуються тільки вчинки героїв, а психологія їх не розкривається. У Байроновім же «Прометейі» сюжет не подієвий, а психологічно-інтелектуальний. Автор силою своєї уяви «реставрує» психологію героя, характеризуючи його як унікальну особистість, яка здійснює вільний вибір незалежної життєвої позиції в умовах панування тиранічної влади: *«Ти боротьбу обрав, Титане, / В двобої волі і страждань, / Прийняв ти муки без вагань; / А небо мстиве, невблаганне, / І доля зла, – тиран глухий, – / І дух ненависті, який / Істот собі на втіху творить, / І сам їх нищить, сам їх морить, / Дали тобі безсмертя в дар, / Та навіть ця, найважча з кар, / Твоєї волі не зламала»* [4, с. 443].

Прикований до скелі Прометей дуже мужньо терпить жахливий біль, коли йому пробивають груди і посланий Зевсом орел клює його печінку, а безсмертя сприймає як «найважчу з кар» тому, що дуже тяжко усвідомлювати безкінечність фізичних і моральних тортур. Покаятися ж і стати слухняним слугою тирана він не може, бо в принципі не здатен принижуватися і, до того ж, не відчуває себе винним.

Концептуальна основа образу Прометея у поемі Байрона полягає в тому, що крадіжка небесного вогню для нещасних людей – не злочин, а подвиг: *«У тому твій небесний гріх, / Що людям змениш ти страждання, / Що світлом розуму й пізнання / На боротьбу озброїв їх»* [4, с. 443]. Міфологема вогню, пов'язуючись із цим образом, набуває глибинного символічного значення: *«Хай доля зла тебе скувала, / Та виклик твій, борня*

зухвала, / Завзяття вогнене твоє, / Твій гордий дух і непокора, / Що їх і небо не поборе, / Для смертних прикладом стає. / Ти людству освітив дороги, / Ти – символ віри і тепла./ Як ти – сини людські півбоги, / Струмок ясного джерела» [4, с. 443-444].

Автор наголошує, що значення подвигу Прометея полягає не тільки в тому, що він цивілізував людей, а й у тому, що він запалив у них дух внутрішньої свободи, бунтарства проти тиранії, героїчної стійкості, віри у перемогу добра над злом. Хоча він і не зробив людей цілком щасливими, *«Та дух бунтарства – не покути – / Найважчі розбиває пута, / І волі людської снага, / У муках зрощена, в одчаї, / Надії й віри не втрачає, / Зухвало виклик зустрічає / І владно смерть перемага!» [4, с. 444].*

На думку Соломії Павличко, «Прометей» «свідчив про поглиблення філософського ставлення поета до життя, а крім того, визначив поліфонію ідей, які так чи інакше звучали в усіх філософських творах Байрона. Він був передовсім першим титанічним образом Байрона, в якому поет випробував загальну його схему чи концепцію. Вона полягала в тому, що героїзм непокори й бунтарства, свободолюбства й боротьби проти тиранії завжди має своїм зворотним боком трагедію самотності» [34, с. 213].

Якщо Байронова поема «Прометей» цілком написана у героїко-патетичній тональності, то в Шевченковому «Кавказі» патетичними є тільки пролог, де постає образ Прометея, та одна строфа у середині твору, в якій прославляються героїчні спадкоємці його духу. У пролозі відчутними є інтонації Есхілової трагедії:

За горами гори, хмарою повиті,

Засіяні горем, кровію політі.

Споконвіку Прометея там орел карає,

Що день божий добрі ребра

Й серце розбиває.

Розбиває, та не вип'є

Живущої крові –

Воно знову оживає

І сміється знову [52, с. 246].

Щоправда, на відміну від Есхіла і Байрона, український поет акцентує увагу не стільки на стражданнях прикутого Прометея, скільки на величчі його незламного духу. Шевченко не вдається до детальної характеристики героя, а максимально символізує його як утілення безсмертя народу, який героїчно бореться за свою честь і свободу.

Давні греки вмістилищем життєвої сили вважали печінку, тому, за міфом, Зевс наказав орлові клювати саме цей орган непокірного титана. Байрон у своєму творі не став змінювати деталі міфологічної оповіді про покарання Прометея, а лише психологічно наповнив їх.

Українці вмістилищем душі, а відтак і життєвої енергії, споконвіку вважають серце. Поранена печінка може відновлюватися, а серце – ні. Тому Шевченко відповідно трансформує античний міф. Орел у його поемі асоціюється з гербом Російської імперії і постає символом самодержавства, яке нищить народи, що повстають проти нього.

Далі у пролозі Шевченко підкреслює спільність долі українців та інших поневолених народів і висловлює надію, що в душах їх живе і вічно житиме прометеївський вільнолюбний дух:

Не вмирає душа наша,

Не вмирає воля.

І неситий не виоре

На дні моря поле.

Не скує душі живої

І слова живого.

Не понесе слави бога,

Великого бога [52, с. 246].

Поет захоплюється борцями за свободу народів Кавказу, які підняли повстання проти самодержавства: *«І вам слава, сині гори, / Кригою окуті. / І*

вам, лицарі великі, / Богом не забуті. / Борітеся – поборете, / Вам бог помагає! / За вас правда, за вас сила / І воля святая!» [52, с. 246].

І Байрон, і Шевченко з образом Прометея пов'язують ідеали свободи та гуманізму і тираноборчі ідеї. Англійський поет у поемі «Прометей» намагається подолати характерні для нього мотиви смутку та світової скорботи, протиставляючи їм ідеал героїчної особистості, яка спроможна кинути виклик несправедливості. Наприкінці твору він називає Прометея «символом віри і тепла», що надихає людей на боротьбу за свободу, проте, на відміну від Шевченка, не зображує конкретно-історичних прикладів цієї боротьби, через що його герой усе-таки залишається оповитим ореолом самотності.

Прометей у поемі Шевченка «Кавказ» теж є символом героїчного протистояння тиранії, проте це не байронівський герой-одинак, а втілення незламного духу народів, які піднялися на боротьбу за своє визволення. «Лицарі великі», оспівані у творі, не вимріяні, а реальні носії прометеївського вогню. Тираноборчі мотиви у поемі «Кавказ» розкриваються не тільки у героїчному, а й у сатиричному ракурсі. Автор нещадно бичує антигуманний самодержавний лад, колонізаторську політику царату. За влучною характеристикою Івана Франка, «Кавказ» – се огниста інвектива проти «темного царства» зі становища загальнолюдського, се, може, найкраще свідoctво могутнього, всеобіймаючого, щиро людського почуття нашого поета» [45, с. 137].

Отже, Байронів і Шевченків образи Прометея не тільки генетично споріднені, а й типологічно близькі за символічним значенням, але у творах обох поетів утілені в оригінальних художніх формах.

Чимало дослідників творчості Байрона вбачають у драматичній поемі «Манфред» продовження мотиву «прометеїзму». Ми приєднуємося до тих міркувань, що висловила з цього приводу Соломія Павличко: «З одного боку, Манфред прославляє знання, яке підняло його над людьми й духами, а отже, природою:

Мій розум, дух та іскра Прометея,
Ця блискавка душі – така могутня
І так сяга далеко, як і ваша.

Переклад М. Рошківського

Та, з другого боку, саме знання з його, на перший погляд, колосальними можливостями, по суті, безплідне. Твір відкривається монологом Манфреда, де чітко формулюється ця ідея:

Печаль – знання, бо хто багато знає,
Через знання повинен зрозуміти,
Що дерево знань – не дерево життя.

Переклад М. Рошківського» [34, с. 215].

Образи міфологічного дерева життя і книжного поняття «дерево знань» тут символізовані і протиставлені.

Що ж стосується символізації образу Прометея, то Соломія Павличко мала рацію, коли стверджувала, що у процесі аналізу творів прометеївської тематики слід говорити про типологію, а не про запозичення й акцентувала принципово важливу, на наш погляд, думку: «Філософський універсалізм Шевченка, міфологічна широта місця дії й часу, всеохопність символіки дозволяють зіставляти його твори з байронівськими містеріями, і знову тільки на рівні типології, а не впливів» [34, с..256].

2. 2. Символізація біблійних мотивів та образів у текстах англійського й українського поетів

Дж. Байрон і Т. Шевченко, як і майже всі романтики, особливу увагу приділяли поетизації, зокрема символізації, біблійних мотивів і образів, на новий рівень підносячи середньовічну традицію духовності, призабуту в епоху Просвітництва. Віктор Гюго не випадково стверджував, що саме відродження християнства породило романтичну літературу. Розчарування в раціоналістичній філософії епохи Просвітництва спонукало поетів шукати натхнення у християнських ідеалах, у Біблії як джерелі вічних істин.

Англійські романтики частіше зверталися не до Нового, а до Старого Завіту, в якому їх найбільше приваблювала Перша книга Мойсея — Буття. Напевне, це пояснюється впливом на них видатного митця і публіциста XVII ст. Джона Мільтона — автора «Втраченого раю» й «Поверненого раю» — творів, які в біблійних образах відображали революцію під проводом Кромвелля. «Образний космізм, універсалізм творів Мільтона, їхня своєрідна форма — урочистий білий вірш, схильність поета до грандіозних символів й алегорій — все це мало відгомін у творчості англійських романтиків» [34, с. 228]. Саме від Мільтонових творів ведуть свій родовід титанічні образи бунтівників Байрона та інших романтиків.

У творчості Дж. Байрона окремо стоять «Єврейські мелодії», покладені на музику 1815 року (при допомозі видатного тенора Джона Бреєма) співаком і композитором, другом Байрона Айзеком Натаном (1790 — 1864). Саме їх найбільше перекладали і переспівували європейські поети.

Автором перших переспівів «Єврейських мелодій» Байрона українською мовою був Микола Костомаров, який назвав їх «Єврейські співанки». Досі невідомо: чи всі 23 твори циклу були опрацьовані нашим поетом: в альманасі «Сніп» побачили світ 8, копії текстів ще 2-х Олександр Корсун надіслав після смерті Миколи Костомарова його вдові, останні, які мали публікуватися у другому випуску цього альманаху й були у його складі надіслані до Петербурзького цензурного комітету, напевне, втрачені.

Звісно, Т. Шевченко читав ці переспіви. Ймовірно, виникало у нього бажання збагатити українську літературу і своїми перекладами чи переспівами з Байрона, але натомість він переспівав Псалтир за першоджерелом. У його «Давидових псалмах» домінують не покайні мотиви, а тираноборчі. Поет обрав для переспіву відповідні тексти: псалми 1, 12, 43, 52, 53, 81, 93, 132, 136, 149. У Шевченковій інтерпретації біблійних творів виразно помітні паралелі між долями давніх євреїв у вавилонському полоні та українців у царській Росії.

Псалом 136 у його версії містить навіть суто українські реалії: верби і поле: *«На ріках круг Вавилона, / Під вербами в полі / Сиділи ми і плакали / В далекій неволі / І на вербах повішали / Органи глухії»* [52, с.262]. Символічний учинок давньоєврейських співців означає відмову служити поневолювачам. Псалом 136 у Шевченковій інтерпретації містить рядки, що стали крилатими: *«На чужому полі / Не співають веселої / В далекій неволі. / І коли тебе забуду/ / Ієрусалиме, / Забвен буду, покинутий / Рабом на чужині. / І язык мій оніміє, / Висохне, лукавий, / Як забуду пом'янути / Тебе, наша славо»* [52, с.263]. Символічні образи «чужого поля», «Ієрусалима», наскрізні у творчості Шевченка символічні образи «німоти» і «слави» тут поєднались із внутрішньою енергією біблійного вірша і набули особливої художньої сили.

Псалом 149 належить до повчально-пророчих. У Шевченковій інтерпретації він містить такі рядки, що теж стали крилатими: *«І мечі в руках їх добрі, / Острі обоюду, / На отмищеніє язикам / І в науку людям»* [52, с..263]. В українській культурі від епохи Київської Русі до часів «козацького бароко» меч був символом захисту свободи. Поет актуалізував цю давню семантику, вдало використавши при цьому архаїзми.

Шевченкові переспіви «Псалтиря» аж ніяк не є наслідками впливу Байрона, а тим паче «перекладами перекладів». Зокрема, у них немає «байронічного» мотиву «світової скорботи», а притаманна обом поетам символізація тираноборчих мотивів, запозичених із Біблії, є типологічною рисою романтизму, яка набула у їхніх творах оригінального втілення.

Соломія Павличко відзначила, що Байрон в очах реакціонерів став «демоном аморалізму» і засновником «сатанинської школи», а в очах людей мислячих і культурних – носієм «прометеївського духу непокори». Наскрізним мотивом творчості поета стала також «світова скорбота». Все разом це складає комплекс, що називається «байронізмом». За словами Соломії Павличко, у Байрона «героїзм непокори й бунтарства, свободолобства й боротьби проти тиранії завжди має своєю зворотною стороною трагедію самотності» [4, с. 228].

Яскравим зразком твору з мотивом «світової скорботи» є вірш «Мій дух, як ніч»:

*Я ще вчуваю арфи глас,
Нехай воркує жалібніш
І тишить слух в останній час.
Як ще надія в серці спить,
Її розбудить віщий спів.
Як є сльоза, вона збіжить,
Поки мій мозок не згорів.
Але суворо й смутно грай,
Додай жалю в свій перший звук.
Молю тебе, заплакать дай,
Бо розпадеться серце з мук.
Воно в собі терпить давно,
Давно вже в ньому вщерть образ,
Як не pomoже спів, воно
Од мук тяжких порветься враз! [Цит. за 18].*

Цей твір написаний 1815 р. Увіходить він до циклу «Єврейські мелодії» і спирається на біблійні образи та сюжети, зокрема на епізод 16-ї глави I Книги Царств (вірші 14—23), де розповідається про те, як в ізраїльського царя Саула вселився злий дух, а юний воїн і співець Давид чарівною грою на гуслах прогнав його, після чого був узятий царем на службу.

Особливу увагу Байрон звернув на роль поета в задушливій атмосфері тиранії. Митець здатний силою свого таланту пробудити в зачерствілій, похмурій душі високі почуття, викликати сльози, які принесуть полегшення згорьованому серцю. Душа ліричного героя похмура, але в ній ще є місце для сильних почуттів.

Поезія охоплена не світлим елегійним смутком – звичним для ліричного вірша настроєм, а трагізмом безнадійного відчаю, скорботним відчуттям приреченості, від якої в цілому світі вже не знайдеться ліків.

Байрон пропонує свою, суто романтичну інтерпретацію конфлікту, героями якого стають жорстокий світ і людська душа, що потерпає від образ. Не чужорідний злий дух, який вселяється в людину з метою нашкодити їй та відвернути її від Бога, а сама душа людини, змарнована песимізмом і розчаруванням, уподібнюється поетом демону скорботи («*мій дух, як ніч*»), який розриває муками неймовірних страждань мозок і серце: «*Молю тебе, заплакать дай, / Бо розпадеться серце з мук, / Воно в собі терпить давно, / Вже в йому вщертть тяжких образ; / Як не pomoже спів, воно / Від мук страшних порветься враз*» [Цит. за 18].

Сюжет твору «Валтасарове видіння» запозичений з 5-го розділу «Книги пророка Даниїла», де розповідається, як був покараний Богом вавилонський цар-тиран за аморальну поведінку і святотатство. Він влаштував бучний бенкет і, будучи напідпитку, звелів принести той золотий та срібний посуд, що його батько Навуходносор забрав із єрусалимського храму. Валтасар захотів, аби пили з нього і він сам, і його вельможі, жінки та наложниці. Одразу ж після цього нібито нізвідки з'явилася рука і написала на стіні слова, яких ніхто не зрозумів. Стривожений цар скликав вавилонських мудреців, але й вони не змогли прочитати напис. Тільки полонений пророк Даниїл збагнув і витлумачив його сенс: «Мане – Бог облічив твоє царство й постановив йому кінець. Текел – тебе зважено на вазі і знайдено легким. Фарес – твоє царство розділено й віддано мідянам і персам» [39, с. 1008]. Пророцтво швидко збулося: «Тієї ж таки ночі Валтасара, халдейського царя, вбито» [39, с. 1008].

У творі Байрона ім'я Даниїла не названо, а його пророцтво розгорнуто у грізну поетичну інвективу всім тиранам, досить точно передану у перекладі Д. Паламарчука: «*Загине Вавілон, – / Над ним нависла кара, / Могила, а не*

трон / Чекає Валтасара. / І мрець уже він сам, / У савані й короні.../ Вже ворон біля брам, / І сяде Кир на троні» [3, с. 95].

Тираноборчим духом пройнято і поезію «Поразка Сеннахериба», яка в перекладі Д. Паламарчука починається так само динамічно, як у Байрона: *«Ассірієць упав, наче вовк до кошар, / Пломенів на полках злата й пурпуру жар. / Списів сяйво було, наче зорі рясні, / Що на водах тремтять в Галілеї ясній»* [3, с. 96]. Джерелом цього твору є Книга пророка Ісайї, де розповідається, як війська асирійського царя обложили Єрусалим, але раптово зняли облогу і подалися додому, бо Ісайя передрік Сеннахерибу поразку і близьку смерть. Звісно, автор Книги пророка Ісайї усе це пояснив втручанням Бога, який прислухався до його молитов.

Байрон акцентує у своєму творі трагізм війни, використовуючи запозичений з орієнтальної міфології образ ангела смерті, під крилами якого гинуть і захисники міста, і нападники. Він не згадує імені Ісайї, але закінчується його вірш майже так само, як і біблійний текст: *«Тільки плач по Ассирії, вдовий, важкий, / І повергнуті в храмі ваальські божки. / Міць поган, яку меч подолати не зміг, / Перед блиском господнім розтала, як сніг»* [3, с. 96]. Головний сенс твору англійського романтика – гнівне викриття кровожерного тирана, який прирік на загибель маси людей.

Більшість Байронових «Єврейських мелодій» суголосні з Біблією тільки загальним настроєм. «Сонце безсонних» («Sun of sleepless») належить до найпопулярніших зразків світової лірики. Це цілком оригінальний твір, не пов'язаний з якоюсь конкретною частиною Біблії. У ньому є тільки ледь вловимий колорит орієнтальної поезії, для якої характерним є оспівування нічних світил. Ось як переклав цей вірш Д. Паламарчук: *«Безсонних сонце! Зірньоко сумна, / Чий слізний блиск із пільми долина, / Не здужавши нічної темноти, / Як схожа на колишнє щастя ти! / Так і минуле, втрачене давно, / Блищить, та нас не гріє вже воно./ У ніч мою і мій талан такий: / Хай видно – та здаля, не гріє – хоч ясний»* [3, с. 96]. Цей твір захоплює перекладачів і читачів пронизливим ліризмом, філософічністю. Він і ціла низка інших

Байронових «Єврейських мелодій» мають не так біблійну, як автобіографічну основу, нав'язані сумним настроєм, зумовленим особистими драмами автора. У деяких з них відчуваються відголоси «Пісні пісень», як-от у поезії «Вона іде у всій красі...».

Твір Байрона «Каїн» заснований на біблійній оповіді про першу смерть на землі – вбивство Авеля його братом Каїном. В основу сюжету покладено майже не змінену біблійну фабулу, тільки без прологу й епілогу. Землеробець Каїн приніс Богові у жертву плоди своєї праці, але Всевишній знехтував ними і прийняв криваві жертви пастуха Авеля. Ображений Каїн у пориві гніву вдарив брата, від чого той помер.

Образ Каїна в поемі розкривається через глибокі психологічні переживання, моральні страждання та роздуми над власною долею. Трагічне відчуження спричинене його несхожістю на інших: він не сприймає покірності батьків, не може, як його сестри і брат, *«читати вдячних молитов»*.

Байрон, переосмислюючи біблійний сюжет, робить злочин свого героя несвідомим учинком, убивством у стані афекту, після якого його герой (знову ж таки, на відміну від канонічного) гірко і щиро кається. Каїн спочатку навіть не зрозумів, що вбив брата, оскільки загибель Авеля була першою смертю на землі. Це не біблійний злочинець, а «байронічний» бунтар, чия «трагічна провина» зумовлена відсутністю у ньому рабського духу.

Слід відзначити, що у творах біблійної тематики Шевченко, як і Байрон, не дуже дбав про відображення орієнтальної екзотики, а намагався осмислити універсальні проблеми людського буття чи злободенні проблеми життя своїх народу, вдаючись до символізації мотивів та образів Святого Письма. Великий український поет у поемі «Марія», у «Саулі», «Давидових псалмах», «Неофітах» нерідко виходив поза межі традиційного хронотопу, оскільки шукав у Біблії «вічних істин». Локалізація подій на Близькому Сході у них досить-таки умовна. Найбільшою мірою поет відображає

орієнтальний колорит у поезіях «Ісайя.. Глава 35» та «Подражаніє Іезекіїлю».

Загалом орієнтальні пейзажі та інтер'єри Шевченка наближені до описів українського села. Приміром, якби не загальновідомий факт проживання матері Христа в Палестині та Єгипті, поодинокі згадки східних географічних назв та культурних пам'яток, то Схід «Марії» асоціювався б із Україною. Втім, такий біблійний Схід Шевченка – алегорично-символічний.

У поемі «Марія» біблійний сюжет послужив авторові лише поштовхом для втілення вселюдської ідеї святості материнства, створення узагальненого поетичного образу жінки-матері, величальної молитви їй: *«Все упованіє моє / На тебе, мій пресвітлий раю, / На милосердіє твоє, / Все упованіє моє / На тебе, мати, возлагаю. / Святая сило всіх святих, / Пренепорочная, благая!»* [53, с. 250]. Зображуючи Марію, поет використовує орієнтальну символіку в поєднанні зі старослов'янськими: *«О ти, пречистая в женах! Благоуханный зельний крине!»* [53, с. 251].

Окремо треба згадати про образ Христа в Шевченковій творчості. Для поета Він — *«святий, той назарей, той син єдиний»* [53, с. 264].

Досить часто Шевченко відштовхується від якоїсь біблійної тези, філософський зміст якої служить алегоричним чи символічним вираженням його думок та ідей. Так з'явилися епіграфи до політичних поем «Сон», «Кавказ», «Неофіти». У посланні «І мертвим, і живим, і ненарожденним,..» поет свої докори, вбивчі характеристики, звинувачення попереджає цитатою з Біблії: *«Аще кто речет, яко люблю Бога, а брата свого ненавидит, ложь есть»*. У цьому разі слід говорити не про переосмислення, а про повне прийняття як змісту, так і форми біблійного тексту.

Шевченкові найбільше духовно співзвучними були викривальні мотиви Біблії, пристрасний тон біблійних пророцтв та псалмів. Найактивніше розробляє він мотиви «Псалмів Давидових» та «Книг пророків», які під його пером набувають злободенного громадянського пафосу («Давидові псалми», «На ріках круг Вавилона...», «Пророк», «Подражаніє 11 псалму»,

«Подражаніє Іезикіїлю. Глава 19», «Осія. Глава XIV» та ін.), спирається на тексти Нового Завіту у поемах «Неофіти» і «Марія».

У переспіві Біблії Шевченко вкладає свій зміст: він пророкує щасливе майбутнє, висловлює свої сподівання на загибель імперії, як-от у поезії «Ісая. Глава 35»: *«Оживуть, степи, озера, / І не верстовії, / А вольнії, широкії. / Скрізь шляхи святії / Простеляться, і не найдуть / Шляхів тих владики, // А раби тими шляхами / Без твалту і крику / Позіходяться докупи, / Раді та веселі. / І пустиню опанують / Веселії села»* [53, с. 264].

У поемі «Кавказ» поет закликає всіх пригноблених до боротьби за свободу, відстоює народні мрії, пророкує всенародну розправу над гнобителями, висловлює впевненість, що Бог підтримує цю боротьбу: *«Борітеся — поборете, Вам Бог помагає! / За вас правда, за вас слава І воля святая!»* [52, с. 247].

Великі романтики України й Англії створили генетично пов'язаний зі Старим Завітом образ поета-пророка, наповнили новим змістом образ Вавилона, зробивши його символом деспотичної імперії, та протиставили йому образ «Нового Єрусалима» як символ вільного і щасливого майбутнього. Для зображення утопічних картин цього майбутнього вони використовували мотиви біблійних пророцтв. Останнє особливо характерне для Тараса Шевченка.

Від Біблії походить родовід символічних образів романтичних бунтарів. Сатана і Каїн стали прототипами насамперед «байронічних» героїв, багатоманітно втілених у світовій літературі, зокрема і в українському письменстві. Проте у творчості Шевченка символічні образи бунтарів генетично пов'язані не з цими персонажами Біблії, а виключно з пророками, які викривали тиранів і будили в людських душах віру в перемогу над злом, у торжество Божої Правди, а також із митцями, які протестували проти поневолення, відмовляючись співати для завойовників.

Отже, символічне осмислення Шевченком і Байроном Святого Письма визначалося духовною парадигмою романтизму та їхніми

індивідуальними творчими задумами. Вони зверталися до Біблії як до невичерпного джерела «вічних» універсальних мотивів та образів, але надавали їм індивідуального втілення, злободенного звучання.

2.3. Імагологічні аспекти символіки Джорджа Байрона і Тараса Шевченка

Імагологія – галузь компаративістики, що вивчає образ Іншого. Одна з характерних рис романтичної поезії – звернення до екзотики, насамперед східної, – знайшла яскраве відображення у творчості Джорджа Байрона і Тараса Шевченка. Це питання частково висвітлювалося у статті Ірини Арендаренко «Орієнталізм в англійській та українській поезії доби романтизму» [2] й у нашій статті «Генеza та функції орієнталізмів у поезії Джорджа Байрона і Тараса Шевченка» [35], але в них були охоплені не всі його аспекти. У цьому підрозділі кваліфікаційної роботи ми ставимо мету доповнити й узагальнити уявлення про специфіку зображення Сходу в творчості двох великих європейських митців слова.

В англійській літературі ще у XVIII ст. виник жанр «oriental tale» («східної повісті»), а в епоху романтизму надзвичайної популярності набули «східні поеми» та орієнтальна лірика, де Схід зображувався як простір свободи і водночас тиранії, як прекрасний, але таємничий і небезпечний край, населений людьми з бурхливими пристрастями, здатними як на героїчні вчинки, так і на страшні злочини.

У 1809-1811 роках Дж. Байрон здійснив подорож Португалією, Іспанією, Мальтою, Албанією, Грецією та Туреччиною, враження від якої лягли в основу славнозвісного «Паломництва Чайлд-Гарольда» та кількох поем, названих критикою «східними». Втім, поема «Гяур» має авторський жанровий підзаголовок «Фрагмент турецької повісті», поема «Абідосська наречена» – «Турецька повість», «Корсар» – «Повість». Цим поет підкреслив, що головну роль у них відіграють характери, а не обставини, хоча східна екзотика з'являється вже у «Паломництві Чайлд-Гарольда».

У присвяті «До Іанти» Байрон використовує орієнтально марковане звертання: «*О юна **пері** сходу!*» [4, с. 25]. Зображуючи у «Паломництві Чайлд-Гарольда» збройні сутички між повсталими греками і турецькими окупантами, він майстерно відтворює дух і стиль мусульманської бойової пісні: «*Пильнуй, **селіктаре**, гостри **ятаган!** / Он **тамбурджі** кличе на бій мусульман! / Отут поклянется **Аллахом** вояк: / Прийти переможцем – чи зовсім ніяк!*» [4, с. 25]. Дуже колоритно зображено святкування турецької перемоги у Стамбулі: «*Насунула **тюрбан** до самих вій / Осквернена гулянкою Софія. / І грецьким олтарям нема надії. / (Мій вірше, горе в серці упокорь!) / Юрба тече, дуріє і радіє – / Які вбрання! Яких пісень там хор! / Засліплюється зір, дивується Босфор!*» [4, с.78]. Дівчата «*Танцюють, наче гурії Пророка*» [4, с.78].

Проте найвищим досягненням англійського романтичного орієнталізму все-таки є так звані «східні поеми» Байрона: «Гяур» (1813), «Абідосська наречена» (1813), «Корсар» (1814), «Облога Коринфа» (1816), «Паризіна» (1816). Відчувається, що автор побував у місцевостях, котрі змальовує. Картини природи у творах розкішні, екзотичні, сповнені руху. Часті зображення моря, спокійного або схвильованого, блакитного чи майже чорного, осяяного сонцем або вкритого велетенськими пінистими горами-хвилями. Непроступні скелі, що оточують пустельні острови, таємничі гроти, де ховаються контрабандисти та розбійники, або солодкі, наповнені любострасними ароматами кипарисові, кедрові, миртові гаї, сливові, лимонні дерева і виноградні лози, вічноквітучі троянди і різнобарвні квіти на смарагдових луках – всі ці елементи східних або південних пейзажів не стільки спрямовані на зорове сприйняття, скільки слугують образними знаками, які викликають певний емоційний рефлекс-відгук загального характеру. Свідомо чи підсвідомо Байрон мав на меті саме такий ефект. Про це свідчить, приміром, те, що згадані кедрі, мирти, троянди і т. д., котрі фігурують у перших рядках «Абідосської нареченої», відверто запозичені з «Пісні Міньйони» як типовий для романтизму образ розкішного Півдня.

Оповідь у «східних поемах» будується не лінійно у хронологічному й логічному порядку, а найчастіше складається з окремих епізодів найдраматичнішого характеру, спеціально перемішаних у примхливий спосіб так, що пізніші події згадуються перед більш ранніми. Це робить сюжет напруженішим, драматичнішим. Непрояснені, випущені моменти лишають простір для читацьких домислів. Недомовленості, пробіли в біографії центральних персонажів, глухі згадки про якісь страшні, трагічні події в їхньому минулому, двозначні натяки на якісь їхні злочини чи гріхи створюють навколо них ореол загадковості, навіюють тривожне почуття, віщують нещастя, драматичний чи жахливий перебіг подій.

Майже всі дослідники підкреслювали демонічність головних персонажів східних поем. Вони бунтівники, що повстали проти людей і Бога, носії ідеї нічим не обмеженої індивідуальної свободи, які заради неї руйнують на своєму шляху чужі долі, розбивають серця тих, хто їх любить, порушують суспільні закони і моральні норми, їхній бунт не має соціального чи політичного підґрунтя. Його тьмяні причини коріняться у якихось особистих образах, жазі помсти, відразу до колишнього оточення, яке їх не розуміло, переслідувало, їх індивідуалізм і аморальність не знають меж, вони відчують себе надлюдьми, що взяли собі право карати інших, як суддя і кат одночасно. Вони переступають через чужі долі і життя без співчуття і сумнівів. Майже кожен з них має на своєму сумлінні одне чи багато вбивств, або принаймні прагне когось вбити, тобто кожен із цих персонажів – носій зла, щоправда, приречений на загибель.

Однак і Гяур, і Селім, і Корсар, і Лара, і Альп, і Уго змальовані автором так, що викликають двоїсте почуття. Так, вони приносять іншим лише страждання, але трагічно страждають і самі, їхня зовнішність романтично прегарна – бліде обличчя, палаючі очі, розвіяні чорні кучері, зморшки на чолі – свідчення пережитих мук, пристрастей і похмурих дум. Насправді, це варіації одного людського типу, одного характеру. Хай їх походження, національність, події, що їх сформували такими, якими вони є,

відмінні, але основа особистості титанічного індивідуаліста лишається тією ж. Він лише обертається в кожній поемі новими гранями, котрі доповнюють цей образ-тип.

Як ми відзначили у своїй статті «Генеза та функції орієнталізмів у поезії Джорджа Байрона і Тараса Шевченка» [35], у поемі «Гяур» Байрон дуже вдало використовує орієнталізми для опису одягу, зброї, соціального положення східних персонажів: «*Пильніше придививсь: **тюрбан**, у срібних ніхвах **ятаган** – То вартовий, що захищав / **Еміра...***» [4, с.182]. Назва твору – теж орієнталізм: «**гяурами**» мусульмани називають європейців-християн і загалом іновірців.

Зображуючи жінок, автор звертається до притаманних східній поезії пишних метафор, як-от: «*...квітнув Лейлою **сераль**. / Де ж нині ця дочка краси?»* [4, с.184]; «*На чар очей бракує слів, / **Газелі** дар – те двійко снів, / Де морок мріями яснів, / Де красномовніше щомить / Душа крізь погляд променить, / Як стріли чорних блискавиць, / Як пера зронені жар-птиць*» [4, с.185]. Про Лейлу також сказано, що «*понад **гурій** всіх вона*», «***пері** раю*» [4, с.185]. Орієнталізмами рясніють у поемі картини мусульманських свят: «*Як **Рамазан** з прощальних іскр / Роздмухав **мінаретів** приск, / І вже мільйоном ліхтарів / **Байрам** на сході заяскрів...*» [4, с.184].

Дж. Байрон у поетичній формі відтворює деякі положення Корану: «*Казав Пророк про душу: в прах / Вдмухнувши, дав життя **Аллах***» [4, с.185]. Колоритно й оригінально зображено в поемі мусульманський надгробок: «***Тюрбан** із грубого граніту, / Надгробок бу'ряном обвито, / І розрізняється все гірш / З **Корану** поминальний вірш...*», «*І чувся непідробний жар / В урочому: «**Аллах акбар!**»*» [4, с.192]. Далі подається детальний опис мусульманської есхатологічної міфології, де постають моторошні образи «***Монкира** із косою мсти*» та володаря пекла ***Ібліса***. Все це спрямовано на символізацію образу Сходу як таємничого і небезпечного краю, де вирують шалені пристрасті, що охоплюють навіть деяких європейців, які туди потрапили.

Поема «Гяур» має форму ліричного монологу головного героя. Помстившись убивцям коханої Лейли, він повертається у рідний край і доживає віку в монастирі, а перед смертю сповідається перед старим ченцем.

Попри ліричний спосіб розповіді, у поемах «Паломництво Чайлда-Гарольда» та «Гяур» постають яскраві картини Сходу, побаченого очима європейця. Джерелами виділених нами у творах орієнталізмів були не тільки прочитані автором книги, а й безпосередній контакт із мусульманським світом під час його подорожі.

Дж. Байрон добре знав Коран і східну міфологію, тому згадував не тільки Аллаха, а й пекельних духів Монкира та Ібліса, навіть переказав фрагмент сакрального тексту, описав релігійні свята Рамазан і Байрам, використав вигук «Аллах акбар!». Поет неодноразово звернув увагу на таку деталь традиційного одягу мусульман, як тюрбан, і навіть увів це слово до складу символічних метафор: на храмі Софії замість куполу нібито надягнуто тюрбан, що символізує духовне поневолення християн в Османській імперії, надгробок теж нагадує тюрбан. Із назв зброї найчастіше згадується ятаган – кривий турецький меч, подібний до півмісяця – символу Османської імперії. Тамбурджі – це бойовий барабан, символ турецької войовничості. Наслідуючи східних поетів, Дж. Байрон називає своїх героїнь «гуріями» і «пері» (це прекрасні й вічно юні мешканки мусульманського раю). Підтримуючи визвольну боротьбу грецького народу, він репрезентує Туреччину як символ тиранії, але водночас яскраво і колоритно зображує життя її народу, доречно і з відчуттям міри використовує при цьому орієнталізми.

Історичний час, про який ідеться у поемі «Гяур», визначено у передмові автора, але ніяк не відтворено у тексті. У художній тканині твору реально є час південних лінощів і розкішної знемоги в палаці багатія Гассана, час кривавих сутичок між ворогуючими загонами, нескінченно довгі дні спогадів і страждань Гяура в монастирі і години його останньої сповіді. Про головного героя сказано на початку твору мало. Лише у передмові

згадується, що він венеціанець. Гяур, певно, зрікся своєї віри і служив магометанам. Він пристрасно покохав невільницю Гассана Лейлу, яка відповіла на його почуття і погодилася на втечу. Про все це можна лише здогадуватися за натяками, розкиданими у тексті. Автор не випадково назвав свою поему «Фрагментом турецької повісті». Точніше було б сказати – «Фрагменти», бо саме з них складається сюжет.

Ще нічого не відаючи про основні події, читач дізнається про важкий сум Гассана за Лейлою – зірницею його гарему, потім бачить руїни палацу і дізнається, що молодий власник загинув у бою. Далі подається фрагмент про те, як уночі якісь люди кидають у море щось загорнуте у сувій. Лише поступово фрагменти складаються у цілісну історію. Стає зрозумілим, що Гассан убив Лейлу, а її труп наказав кинути в море. Гяур на чолі загону напав на воїнів Гассана, вбив свого ворога, а потім сховався від людей і світу в монастирі. Він не спілкується з ченцями, не молиться у церкві, тому вони вважають його жахливим грішником, який не розкався. Лише перед смертю герой сповідується перед святим отцем. Головною частиною поеми і є цей довгий ліричний монолог-сповідь про жагучу пристрасть і безмежну тугу за коханою.

Кохання є основою, головною пружиною дії та предметом ліричних сповідей в усіх східних поемах, лише в деяких воно відіграє підпорядковану роль, як у «Корсарі» чи «Облозі Коринфа». Образ Лейли – героїні любовного трикутника (такий трикутник присутній майже в усіх поемах) – змальовано у східному поетичному стилі, пишному і солодкому. У неї очі сумної газелі, ароматне волосся, що падає чорною хвилею аж до землі, біломармурові ніжки тощо. Вона лагідна і пристрасна, свята і грішна, прегарна тілом і душею. Своє кохання до Гяура Лейла сплачує життям, не боячись смерті і не благаючи про пощаду. Такими є і героїні наступних поем, які відрізняються одна від одної іменами та кольором очей і волосся. Єдиний сенс їхнього життя – кохання. Своєму коханому вони віддані до смерті, ладні терпіти від нього все – і байдужість, і зарозумілість, і його жорстокий егоїзм.

У поемі «Гяур», крім автора-оповідача, звучить кілька голосів: про сумну історію Гяура, Лейли і Гассана розповідає сам головний герой, про його перебування в монастирі хтось із ченців. Але постійно в усіх оповідях відчутний ліричний струмінь, у центрі уваги – не події, а почуття, ними викликані. Вони головні і тоді, коли автор змальовує руїни палацу Гассана, розповідає про те, як мати багатого турка чекає марно на повернення сина з бою, коли чернець намагається зрозуміти загадкового самітника. В інших східних поемах автор зводить свою присутність до мінімуму, що, звичайно, вдається йому лише формально, бо ліричний голос Байрона звучить виразно і сильно в усіх творах циклу.

Герой «Абідосської нареченої» Селім вважав своїм батьком Джаффар-пашу, котрий його виховав, та раптом дізнався, що це його дядько, який убив його рідного батька. Юнак очолює банду розбишак, мріючи помститися вбивці. Та він закоханий у дочку Джаффар-паші Зюлейку і ніяк не наважиться здійснити помсту над її батьком. Під час зустрічі з дівчиною Селім гине від рук свого жорстокого і підступного дядька.

«Паризіна» побудована за мотивами італійської хроніки XV століття. Гуго, син феррарського князя Азо, до нестями закохується у свою прегарну молоду мачуху Паризіну. Князь-тиран змушує підлеглих йому суддів засудити власного сина на страту. Гуго вмирає на пласі при мовчанні заляканого натовпу.

Герой «Корсара» – отаман піратів Конрад – іде у бій зі своїм загоном проти сильнішого ворога і потрапляє в полон. Рятує його закохана в нього Гюльнара, яка вбиває його ворога Селіма. Та за час відсутності Конрада вмирає його кохана Медора, єдиний сенс життя романтичного розбійника.

Поему «Лара» деякі дослідники вважають продовженням «Корсара». Родовитий шляхтич повертається на батьківщину після тривалих мандрів разом із пажем-іноземцем Каледом. На балу він зустрічає свого запеклого ворога, між ними відбувається сутичка – і той зникає. Лару підозрюють у вбивстві. Аристократи, з якими герой здавна конфліктував, готуються

помститися йому. Лара очолює селянське повстання, що зазнає поразки. Умираючий бунтар думає про своє таємниче минуле. Паж виявляється закоханою в Лару жінкою, яка до останнього подиху лишається з ним.

В «Облозі Коринфа» зрадник Альп веде на свій рідний Коринф військо магометан, щоб помститися за завдані йому співвітчизниками образи, і гине.

Деякі дослідники зараховують до «східних» і поему Байрона «Мазепа» – єдиний твір, де англійський поет змалював Україну початку XVIII ст., маючи про неї дуже туманне уявлення. Дмитро Наливайко відзначив: «У сучасному літературознавстві ця поема розглядається як твір, що започаткував «міф Мазепи», який згодом ампліфікувався в численних інтерпретаціях і трансформаціях як елітарної, так і масової культури» [31, с.165]. В основу «Мазепи» Байрон поклав вичитану з Вольтерової «Історії Карла XII» легенду про те, як юного Мазепу схопив польський пан – чоловік його коханки – і наказав прив'язати голого до коня. Перелякана тварина з напівживим вершником на спині забігла аж в Україну. У поемі про цю пригоду розповідає Карлу XII сам Мазепа 1709 року, коли вони разом утікають після своєї поразки у Полтавській битві. Україна у цьому творі зображена як екзотична країна, вкрита руїнами на тлі дикої природи, що наближає його до «східних поем».

Дмитро Наливайко так прокоментував поему «Мазепа»: «Сам Байрон, його сучасники та наступні покоління твір розуміли переважно як романтичну історико-легендарну поему про відому історичну постать, у долі й образі якої відкривався також певний символічний зміст із проєкціями в міфологію» [31, с.166]. Образ Мазепи у творі двоплановий: з одного боку, він зображений у юності як шукач пригод, з іншого – як старий гетьман, який тяжко переживає поразку справи всього свого життя. З цим пов'язаний типово «байронівський» символічний мотив незбагненності людської долі. Для Шевченка тема поразки визвольних прагнень Мазепи, напевне, була надто болісною, тому він до неї не звертався.

Байрон черпав сюжети «східних поем» із різних джерел, розцвічуючи їх барвами власної фантазії, гіперболізуючи емоції, накидаючи таємничий флер на минуле героїв, що приваблювало читачів. Головні герої цих творів постають як різні символічні втілення «байронічного героя» – особистості незвичайної, сильної, гордої, самотньої, іноді демонічної, яка перебуває у трагічному конфлікті зі суспільством і гине.

Формування романтизму в Україні сприяло пробудженню національної свідомості, утвердженню історичної самобутності народу, його «духу», культурних традицій, мови й літератури. Український романтизм тісно пов'язаний із національно-визвольним рухом, що визначило теми, мотиви, пафос цього напрямку. Увага українських романтиків була спрямована головним чином на власні фольклор, міфологію та історію. Втім, зацікавлення Сходом у них усе-таки було, хоча й частіше саме в контексті української культури й історії, про це свідчать їхні твори, листи, біографічні документи, наукові розвідки.

Орієнтальними прецедентами для українських романтиків насамперед стали вітчизняні фольклорні джерела, Біблія, зарубіжні орієнтальні художні твори та сходознавчі дослідження. Серед останніх домінуючу позицію отримали орієнталістські праці англійських учених, які періодично публікувалися в тогочасних популярних журналах.

Щодо народнопоетичних претекстів, то найперше саме з українських історичних дум і пісень вітчизняні романтики переносили репрезентації Сходу у свої літературні твори.

Часто нашим письменством Схід зображався як ворожий край сліз і страждань бранців. Показовими в цьому плані є деякі поеми Тараса Шевченка, зокрема «Гамалія», де Візантія, власне Туреччина, постає перед читачами як символ тиранії, держава в'язниць, звідки треба *«Братів визволяти»*. У поемі «Невольник» турецька земля – теж символ неволі.

Основним джерелом зображення Туреччини у творчості Тараса Шевченка був український народний героїчний епос. Ім'я героя його поеми

«Іван Підкова», який очолює морський похід запорожців, згадується в анонімних «Рассказах прадеда», надрукованих у Петербурзі на початку 30-х років, але це постать легендарна. За поемою Шевченка, учасники походу настільки довіряють своєму отаманові, що, сівши у човни, навіть не цікавляться, куди саме прямують. Підкова звертається до них із такою короткою промовою: *«Нехай ворог гине! / Не в **Синопу**, отамани, / Панове, молодці, / А у **Царград**, до султана, / Поїдемо в гості!»* [52, с.56]. Всі дружно схвалюють такий намір, але кінець походу в поемі не зображений. Можна здогадуватися, що він завершився визволенням бранців і покаранням турецьких поневолювачів. Образи запорожців у поемі не індивідуалізовані, а постають монолітним символом героїчного духу українського народу.

Поема «Гамалія» є ніби продовженням цього твору. Тут зображено кульмінацію і щасливу розв'язку козацького походу на Царград (Стамбул), метою якого було визволення бранців: *«Реве гарматами **Скутара**, / Ревуть, лютують вороги. / Козацтво преться без ваги – / І покотились **яничари**. / Гамалія по **Скутарі** – / По пеклу гуляє, / Сам хурдигу розбиває, / Кайдани ламає»* [52, с.152]. У батальній картині використано символічний образ пекла, внаслідок чого образ Гамалії асоціюється з героєм анонімного віршованого оповідання XVIII ст. «Пекельний Марко», який визволив козаків із самісінького пекла, подолавши всю «нечисту силу». Відтак образ очільника походу сприймається як символічне утілення непереможного духу українського козацтва.

Тарас Шевченко не мандрував ані Туреччиною, ні Кавказом. Єдина його подорож на Схід – у напівпустельні казахські та киргизькі степи – була примусовою. Великий український поет ніколи не бачив пишної орієнтальної екзотики, тому і не оспівував її. Орієнталіزم у його творчості – це переважно геоніми та етнімі. Один із небагатьох східних пейзажів у ліриці Тараса Шевченка періоду заслання – зображення Каспійського моря – разюче відрізняється від традиційної орієнтальної мариністики з її яскравими барвами:

*І небо невмите, і заспані хвилі;
 І понад берегом геть-геть,
 Неначе п'яний, очерет
 Без вітру гнеться. Боже милий!
 Чи довго буде ще мені
 В оцій незамкнутій тюрмі,
 Понад оцим нікчемним морем
 Нудити світом? ... [53, с.109].*

Ключовим символічним образом у цьому сумному пейзажі є *незамкнута тюрма*.

В англійській літературі ХІХ ст. рецепція Сходу була позначена зверхнім ставленням до колонізованих народів, а відтак і романтичною міфотворчістю специфічного характеру: Схід поставав яскравим, привабливим і водночас таємничим, підступним. З одного боку, в далеких колоніях поети шукали свій ідеал природної і вільної людини, з іншого – «відправляли» туди своїх «зайвих людей», тих, що вирізнялися «інакшістю» у «цивілізованому» світі. В українській літературі Схід часто постає жорстоким і небезпечним, що зумовлено історичним досвідом нашого народу та традиціями його героїчного епосу. При цьому Тарас Шевченко щиро співчував народам Кавказу і Середньої Азії, які були так само поневолені царською Росією, як і українці.

Ми цілком поділяємо таку думку Соломії Павличко: «Якщо йти шляхом пошуку в «Кобзарі» «байронического тумана» (Шевченко), зводячи до цього всього Байрона, то нічого спільного у двох поетів ми не знайдемо. Однак світова скорбота, туманна меланхолія Байрона мала своїм відповідником національну печаль Шевченка. Можна сказати, що загальна світова скорбота романтизму в творчості Шевченка отримала соціальне та національне забарвлення» [34, с.255].

Символіка у текстах Дж. Байрона і Т. Шевченка має тлумачитися, на нашу думку, насамперед із таких позицій. Ми розглянули у творчості цих

поетів тільки ті символічні мотиви й образи, в яких є типологічно спільні для них і романтизму в цілому риси.

Байрона не випадково називають «патріотом не своєї вітчизни». У ранній ліриці він з любов'ю змальовував пейзажі Шотландії, а відтоді, як став вигнанцем, не виявляв ні шотландського, ні англійського патріотизму. Натомість Шевченко був палким патріотом України, що відзначалося всіма дослідниками його творчості, зокрема і тими, хто вивчав символіку і міфологію у його поезії. Серед праць цього типу на особливу увагу заслуговують монографії «Шевченко як міфотворець: семантика символів у творчості поета» Григорія Грабовича [10] та «Шевченків міф України: спроба філософського аналізу» Оксани Забужко [17]. У першій з них, так само, як і в другій, розглядаються тільки ті символи поета, що репрезентують його авторський міф України. На жаль, цей матеріал ніяк не можна використати для порівняльного аналізу символіки Шевченка і Байрона.

Як відзначив Дмитро Наливайко, «Шевченко створив багатоаспектний синтетичний образ України, в якому важливими складовими є архетипні національні образи, насамперед природи, життєвого середовища «своєї землі», на якій етноси, як їм уявляється, проживають споконвіку, і вони набувають змісту символічної прив'язаності до вітчизни. У поезії Шевченка такими образами є Дніпро, степ, розкидані по ньому «високі могили», пороги, що конотуються зі славними часами України, синє море» [33, с. 209]. Цей перелік можна було би продовжити, але у нашій роботі передбачено вивчення лише тої Шевченкової символіки, яку можна співставити із символікою Байрона. Наостанок слід відзначити, що у творчості Тараса Шевченка суто українська символіка є домінуючою – і це невичерпна тема для подальших різноаспектних досліджень.

Висновки з розділу 2

Суголосність символічної інтерпретації античних і біблійних мотивів та образів у творчості Джорджа Байрона і Тараса Шевченка зумовлена не

тільки тим, що поети скористалися спільними джерелами, а й романтичним типом їхнього художнього мислення, що зумовлював схильність митців до зображення виняткових героїв у виняткових обставинах. Обидва поети оригінально втілили у своїх творах світовий мотив «прометеїзму», наділивши давньогрецького титана символічними рисами.

У символічному зображенні біблійних бунтарів у поезії Байрона та Шевченка типологічна спільність простежується в образах пророків і співців, у тираноборчих мотивах, але є і суттєві відмінності. Сатана і Каїн стали прототипами насамперед «байронічних» героїв, багатоманітно втілених у світовій літературі, зокрема і в українському письменстві. Проте у творчості Шевченка символічні образи бунтарів генетично пов'язані не з цими персонажами Біблії, а виключно з пророками, які викривали тиранів і будили в людських душах віру в перемогу над злом, у торжество Божої Правди, а також із митцями, які протестували проти поневолення, відмовляючись співати для завойовників. Символічна інтерпретація Біблії зумовила появу у творчості Тараса Шевченка та Джорджа Байрона якісно нових образів, яким притаманні не тільки універсальні, а й національні та індивідуальні риси. Зокрема, такими є образи Богоматері у поемі «Марія» українського поета та головного героя поеми «Каїн» англійського поета.

Розгляд творів двох великих романтиків крізь призму імагології дозволив на їхньому прикладі визначити, як символізуються в українській та англійській поезії екзотичні мотиви й образи, зокрема – орієнтальні. Ставлення європейських поетів-романтиків до Сходу було амбівалентним: з одного боку, він зображувався як яскравий, таємничий і прекрасний «край чудес», з іншого – як царство тиранії і небезпеки. Байрон зображує на орієнтальному тлі своїх бунтівливих героїв-одинаків, а Шевченко чітко дотримується архетипної опозиції «свій – чужий», яка сформувалася в українському фольклорі внаслідок історичних конфліктів України з Туреччиною та Кримським ханством, і водночас співчуває поневоленим народам Кавказу та Середньої Азії.

ВИСНОВКИ

Символічний образ повинен мати певні універсальні риси, але естетика романтизму вимагає, щоб він при цьому був незвичайним. Ідеальними рецептивними зонами для створення образів такого типу є міфологія, Біблія, Коран та інші сакральні тексти. Можуть символізуватися також образи історичних осіб і подій і все, що дивує і вражає (як-от загадковий для європейців епохи романтизму Схід).

Завдяки Дж. Байрону і Тарасу Шевченку англійська й українська поезія збагатилися символізованими мотивами й образами міфологічного, біблійного, історичного, екзотичного походження, пройнятими пафосом свободи і тираноборства. Це була типологічно спільна риса творчості митців-романтиків, яка у кожного проявлялася своєрідно, в індивідуально-неповторних формах. Саме духом свободи і тираноборства пройнятий символічний образ Прометея у поемах «Кавказ» Тараса Шевченка і «Прометей» Джорджа Байрона.

Т. Шевченко палко любив Україну, нерідко втілюючи її в символічному образі Богоматері чи безталанної матері-вдови. Дж. Байрон був «патріотом не своєї вітчизни»: він боровся за свободу Італії, Греції та інших поневолених країн, але не своєї рідної Шотландії. Правителі Сходу в обох поетів асоціювалися з тиранією і поставали у творах як її символічне втілення, що стосується всіх часів і народів.

У поезії Дж. Байрона і Т. Шевченка по-різному знайшла відображення східна тематика, характерна для романтичної поезії в цілому. Слід відзначити, що концепції орієнталізму англійських та українських поетів-романтиків дещо відрізняються, оскільки базуються на різному ставленні до Сходу, зумовленому специфікою національної історії. Для англійців східні країни були далекими екзотичними землями, чимало з яких стали британськими колоніями. В орієнтальній поезії британців панують яскраві барви, таємничість, містичні настрої, міфологічні образи. Саме з англійської

літератури походить специфічний жанровий різновид – «східна поема», засновником якої вважається Дж. Байрон.

Українська література не настільки багата творами східної тематики, як англійська. Втім, орієнтальні тенденції та віяння досить-таки помітні в українській романтичній поезії. До них належать переспіви Біблії, «Іван Підкова», «Гамалія», «Невольник», «Саул», «Марія» Т. Шевченка.

Орієнтальні мотиви в нашій поезії зумовлені тривалими контактами з народами Сходу, засвідченими піснями, думами, легендами, переказами, киеворуськими та козацькими літописами, в мові яких є гебраїзми, тюркізми, іранізми, арабізми тощо. У творчості Т. Шевченка, як і загалом в українській романтичній поезії, домінують символічні репрезентації Сходу двох типів: біблійна земля або край неволі.

Байрон зображує на орієнтальному тлі своїх бунтівливих героїв-одинаків, а Шевченко чітко дотримується архетипної опозиції «свій – чужий», яка сформувалася в українському фольклорі внаслідок історичних конфліктів України з Туреччиною та Кримським ханством, і водночас співчуває поневоленим народам Кавказу та Середньої Азії.

Т. Шевченко та інші українські поети утверджували ідеал вільної особистості, тісно пов'язаної зі своєю землею і своїм народом, що всіма силами душі прагне служити Україні. Вони проектували раннє християнство на сучасний їм стан суспільства, аби відшукати істинні шляхи українського народу (тема пророка та його служіння людству, образ української жінки-матері Марії та ін.).

Для Дж. Байрона символом вільної особистості був герой-одинак, який шукає свободи і пригод у далеких краях. Символічний мотив незбагненої долі у його поезії пов'язаний саме з цим типом героя, а у Тараса Шевченка він проектується і на долю українського народу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької. Львів: Літопис, 2001. 832 с.
2. Арендаренко І. Орієнталізм в англійській та українській поезії доби романтизму. *Літературна компаративістика*. Вип. 1. К.: Фоліант, 2005. С. 140 – 153.
3. Байрон Дж. Лірика / упоряд., перекл. з англ. Дмитра Паламарчука; передм. Леся Герасимчука. Київ: Дніпро, 1982. 150 с.
4. Байрон Дж. Г. Мазепа: [поєми, драматичні поєми, поезії] / пер. з англ.; передмова Наталії Жлуктенко; примітки Валерії Богуславської і Наталії Жлуктенко. Харків: Фоліо, 2005. 477 с.
5. Барабаш Ю. «Коли забуду тебе, Єрусалиме...» : Гоголь і Шевченко: порівняльно-типологічні студії. Харків: Акта, 2001. 375 с.
6. Барабаш Ю. Тарас Шевченко: імператив України: історіо- і націософська парадигма. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія, 2004. 181 с.
7. Білецький О. Українська література серед інших літератур світу. *Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи: антологія* / за заг. ред. Дмитра Наливайка. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 433-473.
8. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: підручник. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.
9. Гатальська С. Філософія культури як філософія символу. *Гатальська С. Філософія культури*. Київ, 2005. С.194-238.
10. Грабович Г. Шевченко як міфотворець: семантика символів у творчості поета. Київ: Рад. письменник, 1991. 212 с.
11. Дзюба І. Шевченко і Петефі. *З криниці літ: у 3 т.* Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. Т. 2. С. 9-53.

12. Дзюба І. Шевченко і Хомяков. *З криниці літ: у 3 т.* Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. Т. 2. С. 54-280.
13. Дзюба І. Шевченко і Шиллер: візія ідеального стану суспільства. *З криниці літ: у 3 т.* Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. Т. 2. С. 281-293.
14. Дзюба І. Шевченко і Гюго. *З криниці літ: у 3 т.* Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. Т. 2. С. 294-345.
15. Дзюба І. Шевченко і Словацький. *З криниці літ: у 3 т.* Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. Т. 2. С. 346-369.
16. Дзюба І. Універсальні мотиви в Шевченковій поезії. *З криниці літ: у 3 т.* Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. Т. 2. С. 474-503.
17. Забужко О. Шевченків міф України: спроба філософського аналізу. Вид. 2-ге, випр. Київ: Факт, 2001. 160 с.
18. Зорівчак Р. Британця пісня голосна: роздуми над рядками українського Байрона. *Україна. 1984. № 22. С. 14.*
19. Історія української літератури ХІХ століття: у 3 кн. / за ред. М. Яценка. Київ: Либідь, 1995. Т. 1. С. 188-211.
20. Кассирер Е. Философия символических форм: в 2 т. Т.2: Мифологическое мышление. Москва; Санкт-Петербург: Университетская книга, 2001. 280 с.
21. Керлот Х.Е. Словарь символов [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http // www.twirpx.com](http://www.twirpx.com)
22. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / керівник проекту Анатолій Волков. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.
23. Література. Теорія. Методологія / пер. з польськ. С. Яковенка; упор. і наук. ред. Д. Уліцької. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. 543 с.
24. Літературознавча енциклопедія: у 2 кн. / автор-укладач Юрій Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. 608 с.

25. Літературознавча енциклопедія: у 2 кн. / автор-укладач Юрій Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. 624 с.
26. Лосев А. Знак. Символ. Миф. Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1982. 480 с.
27. Лотман Ю. Семиосфера. Санкт-Петербург: Изд-во «Искусство-СПб», 2000. 704 с.
28. Маланюк Є. Від Кобзаря до нації. *Книга спостережень: фрагменти*. Київ: Аттіка, 1995. 236 с.
29. Мейзерська Т. Проблема індивідуальної міфології: міфотворчість Т. Шевченка. Одеса: Astroprint, 1997. 127 с.
30. Наливайко Д. Історія і міфологія у Шевченка. *Теорія літератури й компаративістика*. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 226-238.
31. Наливайко Д. Мазепа в європейській літературі XVIII-XIX ст.: історія та міф. *Теорія літератури й компаративістика*. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 162-196.
32. Наливайко Д. Спільність і своєрідність: українська література в контексті європейського літературного процесу. Київ: Дніпро, 1988. 395 с.
33. Наливайко Д. Шевченко в контексті романтизму і націоналізму. *Теорія літератури й компаративістика*. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 197-225.
34. Павличко С. Байрон: нарис життя і творчості. *Зарубіжна література: дослідж. та крит. статті*. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. С. 153-270.
35. Попова О. Генеза та функції орієнталізмів у поезії Джорджа Байрона і Тараса Шевченка. *Матеріали II Всеукраїнської студентської науково-практичної конференція «Пріоритетні напрями філологічних досліджень» (24-25 жовтня 2019) [редактори-упор. Світлана Климович, Тамара Мандич]*. Херсон, 2019. С. 182-186.

36. Попова О. Образ Прометея в інтерпретації Джорджа Гордона Байрона і Тараса Шевченка. *Неоміфологізм в українській та зарубіжній літературах: збірник матеріалів Всеукраїнської студентської науково-практичної інтернет-конференції (Херсон, 29-30 жовтня 2019 р.)*. Херсон: ХДУ, 2019. С.178-184.
37. Потебня О. Думка й мова (фрагменти). *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. Марії Зубрицької. Львів: Літопис, 2001. С.34-52.
38. Світи Тараса Шевченка: зб. статей до 175-річчя з дня народження поета. Нью-Йорк, 1991. 488 с.
39. Святе Письмо Старого та Нового Завіту: повний переклад, здійснений за оригінальними єврейськими, арамейськими та грецькими текстами. (Б/м) Вид-во Українського Біблійного Товариства, 1994. 1070+352 с.
40. Словник символів / за заг. ред. О. Потапенка та М. Дмитренка. Київ: Ред. часопису «Народознавство», 1997. 156 с.
41. Сулима В. Біблія і українська література: навч. посібник. Київ: Освіта, 1988. 400 с.
42. Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи: антологія / за заг. ред. Дмитра Наливайка. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2009. 487 с.
43. Флоренский П. Обратная перспектива [Электронный ресурс]
<http://philogos.narod.ru/florensky/fl-persp/htm> Флор
44. Франко І. Із секретів поетичної творчості. *Твори: в 20 т.* Київ: Держлітвидав, 1955. С. 251-297.
45. Франко І. Темне царство. *Зібр. творів: у 50 т.* Т. 26. С. 137.
46. Фрээр Дж. Дж. Фольклор в Ветхом Завете. 2-е изд., испр. Москва: Политиздат, 1985. 511 с.
47. Хализев В. Теория литературы. 3-е изд., испр. и доп. М.: Высш. шк., 2002. 437 с.

48. Чижевський Д. Історія української літератури. Київ: ВЦ «Академія», 2003. 568 с.
49. Чижевський Д. Порівняльна історія словянських літератур: у 2 кн. Київ: ВЦ «Академія», 2005. 288 с.
50. Шевченківський словник: у 2 т. Київ: УРЕ, 1978. Т. 1. 416 с.
51. Шевченківський словник: у 2 т. Київ: УРЕ, 1978. Т. 2. 410 с.
52. Шевченко Т. Повне зібрання творів: у 12 т. Т. 1 [Поезія 1837-1847 рр.] Київ: Наук. думка, 1989. 528 с.
53. Шевченко Т. Повне зібрання творів: у 12 т. Т. 2 [Поезія 1847-1861] / Тарас Шевченко. Київ: Наук. думка, 1990. 592 с.
54. Шестопалова Т. Кореляція понять «архетипний образ – міфологема – символ – міф» (на прикладі поезії П. Тичини). *Наукові записки. Т. 17. Філологія*. Київ, 1999. – С.37-41.
55. Шифман И. Ветхий Завет и его мир. Москва: Политиздат, 1987. 238 с.
56. Енциклопедія символів, знаків, емілем. М.: Ексмо; СПб.: Мидгард, 2006. 608 с.
57. Юнг К.-Г. Человек и его символы [Електронний ресурс]. Режим доступу: [http // www.e-reading-lib.com](http://www.e-reading-lib.com)

**КОДЕКС АКАДЕМІЧНОЇ ДОБРОЧЕСНОСТІ
ЗДОБУВАЧА ВИЩОЇ ОСВІТИ ХЕРСОНСЬКОГО
ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ**

Я, Попова Оксана Віталіївна, учасниця освітнього процесу Херсонського державного університету, **УСВІДОМЛЮЮ**, що академічна доброчесність – це фундаментальна етична цінність усієї академічної спільноти світу.

ЗАЯВЛЯЮ, що у своїй освітній і науковій діяльності **ЗОБОВ'ЯЗУЮСЯ**:

– дотримуватися:

вимог законодавства України та внутрішніх нормативних документів університету, зокрема Статуту Університету;

принципів та правил академічної доброчесності;

нульової толерантності до академічного плагіату;

моральних норм та правил етичної поведінки;

толерантного ставлення до інших;

дотримуватися високого рівня культури спілкування;

– надавати згоду на:

безпосередню перевірку курсових, кваліфікаційних робіт тощо на ознаки наявності академічного плагіату за допомогою спеціалізованих програмних продуктів;

оброблення, збереження й розміщення кваліфікаційних робіт у відкритому доступі в інституційному репозитарії;

використання робіт для перевірки на ознаки наявності академічного плагіату в інших роботах виключно з метою виявлення можливих ознак академічного плагіату;

– самостійно виконувати навчальні завдання, завдання поточного й підсумкового контролю результатів навчання;

- надавати достовірну інформацію щодо результатів власної навчальної (наукової, творчої) діяльності, використаних методик досліджень та джерел інформації;
- не використовувати результати досліджень інших авторів без використання покликань на їхню роботу;
- своєю діяльністю сприяти збереженню та примноженню традицій університету, формуванню його позитивного іміджу;
- не чинити правопорушень і не сприяти їхньому скоєнню іншими особами;
- підтримувати атмосферу довіри, взаємної відповідальності та співпраці в освітньому середовищі;
- поважати честь, гідність та особисту недоторканність особи, незважаючи на її стать, вік, матеріальний стан, соціальне становище, расову належність, релігійні й політичні переконання;
- не дискримінувати людей на підставі академічного статусу, а також за національною, расовою, статевою чи іншою належністю;
- відповідально ставитися до своїх обов'язків, вчасно та сумлінно виконувати необхідні навчальні та науково-дослідницькі завдання;
- запобігати виникненню у своїй діяльності конфлікту інтересів, зокрема не використовувати службових і родинних зв'язків з метою отримання нечесної переваги в навчальній, науковій і трудовій діяльності;
- не брати участі в будь-якій діяльності, пов'язаній із обманом, нечесністю, списуванням, фабрикацією;
- не підроблювати документи;
- не поширювати неправдиву та компрометуючу інформацію про інших здобувачів вищої освіти, викладачів і співробітників;
- не отримувати і не пропонувати винагород за несправедливе отримання будь-яких переваг або здійснення впливу на зміну отриманої академічної оцінки;
- не залякувати й не проявляти агресії та насильства проти інших, сексуальні домагання;

- не завдавати шкоди матеріальним цінностям, матеріально-технічній базі університету та особистій власності інших студентів та/або працівників;
- не використовувати без дозволу ректорату (деканату) символіки університету в заходах, не пов'язаних з діяльністю університету;
- не здійснювати і не заохочувати будь-яких спроб, спрямованих на те, щоб за допомогою нечесних і негідних методів досягати власних корисних цілей;
- не завдавати загрози власному здоров'ю або безпеці іншим студентам та/або працівникам.

УСВІДОМЛЮЮ, що відповідно до чинного законодавства у разі недотримання Кодексу академічної доброчесності буду нести академічну та/або інші види відповідальності й до мене можуть бути застосовані заходи дисциплінарного характеру за порушення принципів академічної доброчесності.

(дата)

(підпис)

(ім'я, прізвище)