

ШЕВЧЕНКО ПРОТИ “ВІНЦЕНОСНОЇ ГРОМАДИ”: ІСТОРІЯ, АНАЛІЗ ТА РЕІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОЕМИ-ЦИКЛУ “ЦАРІ”

Стаття пропонує новий погляд на поему-цикл Т. Шевченка “Царі”, в якій автор у сатиричному річищі осмислив постаті легендарних державців, загальноновизнаних ідеальними правителями, – біблійного царя-пророка Давида й давньоруського князя Володимира (Хрестителя). Результати комплексного аналізу поеми-циклу вносять певні корективи у традиційне розуміння творчих інтенцій поета, в усталене з радянських часів сприйняття ідейного змісту твору, суттєво доповнюють уявлення про його естетичну своєрідність.

Ключові слова: поема-цикл, біблійні розповіді, давньоруські легенди, поетичне переосмислення, цар Давид, князь Володимир, російське “самодержавство”, можновладці, святість, злочинність, сатиричне викриття, революційність, Церква, Бог.

Iryna Danylenko. Shevchenko vs. “crown-wearing alliance”: Creation history, analysis and re-interpretation of the cycle of poems “The Kings”

The paper offers a new reading of T. Shevchenko’s cycle of poems “The Kings” in which the poet develops a satirical interpretation of legendary statesmen generally recognized as ideal rulers, that is, of the biblical king and prophet David and Old Russian prince Vladimir the Baptist. The comprehensive analysis of the cycle calls for essential revisions of the traditional views on the poet’s intention which were part of Soviet understanding of the work’s ideological background. These revisions make out an important correction to our idea of aesthetic peculiarity of any work of art.

Key words: cycle of poems, biblical stories, Old Russian legends, poetic reworking, King David, Prince Vladimir, Russian autocracy, statesmen, sanctity, maleficence, satirical exposure, revolutionary nature, church, God.

Починаючи з радянських часів, усталилася думка, що “Царі” (“Старенька сестро Аполлона...”) – видатний твір “невільничої” поезії Шевченка, сатирична поема, що становить собою творчий відгук Шевченка на революційні події в Європі 1848 р. й, відповідно, відбиває революційно-демократичні погляди й поривання поета (див., приміром: [2; 6; 9; 10]). Однак сьогодні виникають сумніви і стосовно жанрового визначення твору, і стосовно мистецьких інтенцій поета. У цьому зв’язку слід передусім згадати про те, що твір існує у двох редакціях. Перша з’явилася під час перебування поета разом з Аральською описовою експедицією на казахському острові Косарал (Кос-Арал) орієнтовно наприкінці вересня – у грудні 1848 р. (чистовий автограф записано в “Малій книжці”), де “Царів” було репрезентовано як віршовий цикл без назви, складений із самостійних пронумерованих віршів на антимонархічну й антиклерикальну тематику (№6, №7, №8, №9, №11). Чистовий автограф другої редакції твору було переписано до “Більшої книжки” орієнтовно 19 – 25 березня 1858 р. в Москві із суттєвими переробками: обсяг віршів загалом став меншим на 54 рядки. У другій редакції, попри відсутність назви, ці вірші подано вже як цілісний твір зі вступом і п’ятьма частинами, де вступ і п’ята частина обрамлюють окремі сюжети й надають їм композиційної єдності. У першодруку ([11, 248-256]) твір одержав редакційну назву “Царі” й відтоді традиційно подається під цим заголовком із жанровим визначенням “поема”. Тож, зважаючи на генезу “Царів” і на те, що в остаточному варіанті присутні водночас і риси циклу, й окремі риси поеми (традиційна поема передбачає наявність сюжету як послідовного розвитку подій, у яких бере участь герой) можна зарахувати твір до такого специфічного жанрового утворення, як поема-цикл.

Шевченкові “Царі” (“Старенька сестро Аполлона...”) – твір гостро сатиричного характеру з відчутним бурлескно-трагедійним струменем, котрий, однак, значно слабший порівняно з першою редакцією 1848 р. Використавши

освячені Церквою та шановані державою постаті біблійного царя Давида й давньоруського великого князя Володимира Святославича, поет порушує питання щодо правомірності догми божественного походження царської влади загалом і російського самодержавства зокрема. Шевченко, здається, ясно усвідомлював, що сакралізоване осмислення влади не тільки не зміцнює її, а й створює реальне підґрунтя критики кожного окремого “помазаника Божого на землі”, який не дотягує до ідеалу намісника позаземних інстанцій, не керується принципом відданого служіння, за котре доведеться відповідати. Звідси вимогливо-викривальний пафос щодо можновладців, характерний для всієї Шевченкової творчості. Навіть 10-річне заслання через “єдиноборство” з Миколою І не змусило поета охолонути до цієї теми. Наче безстрашний пророк, він невпинно змушував володарів відповідати за свої діяння. У світлі цього правомірна позиція Ю. Івакіна, який наполегливо спростовував традиційну за радянських часів думку, буцімто твір Шевченка є творчою реакцією на революцію 1848 р. в Європі. Як слушно зауважує дослідник, твори антимоноархічної спрямованості Шевченко писав і раніше (див. поеми “Сон”, 1844, “Кавказ”, 1845, “Сліпий”, 1845; ліричні вірші “Гоголю”, 1844, “Холодний Яр”, 1845); окрім того, у редакції 1848 р., переважаної бурлескною “сміховиною”, антицаристська тема звучить іще не настільки голосно, щоб у ній можна було відчутти тогочасні революційні настрої [3, 80; 4, 202-203].

Тенденційному задуму поета був підпорядкований обраний для художнього осмислення матеріал, а саме: біблійна розповідь про тяжкий гріх царя Давида (2 Цар. 11–12), про моральний злочин його первістка Амнона (2 Цар. 13), про побутові деталі життя престарілого Давида (3 Цар. 1–5), а також оповідання з давньоруської легенди, присвячене подіям язичницького періоду життя князя Володимира. Обрані поетом сюжети із прадавньої історії відбито відповідно в 4-х частинах поеми-циклу, обрамлених нумерованим вступом і нумерованим епілогом (5-а частина), котрі побудовано як пародійне звернення поета до музи.

Ідейно-художнє завдання твору безпосередньо визначено у *вступі* поеми. Уже в першій його редакції поет ставить за мету створити сатиру на “святих” царів (“штилем високим / Розмалюю помазаних” [12, 421-422]). А бурлескно-травестійне, у річищі “Енеїди” Котляревського, звернення до музи “Дев’ята сестро Аполлона” (за усталеним переліком, дев’ятою була муза астрономії Уранія; імовірно, малася на увазі або Полігімнія – муза серйозної гімнічної поезії, або Калліопа – покровителька епічної поезії) дає змогу зрозуміти, що поет рішуче відмовляється від зануреної у класицистичну традицію звички одописання монархам, так само як колись невідомий автор “Слова про похід Ігорів” не бажав “розтікатися мислю по древу”, велемовно оспівуючи діяння князівські “за вимислом Бояна”. Наявний у першій редакції вступу момент автоіронії (“Бо вже остили мужики, / Та безталанні покритки, / Та й тих уже не стало. / А про журбу та про печаль / Остило... і паперу жаль” [13, 420]) слід, звісно ж, розуміти не як відмову поета від буцімто набридлої йому кріпацької тематики та елегійних настроїв, а як гостру потребу змінити тип авторської емоційності – перейти від “плачу” до викривального “сміху”. Цей намір з усією очевидністю оприявлено у вступі другої редакції (“Хотілося б зогнать оскому / На коронованих главах <...>”, рр.13-14)¹ [12, 81], що загалом зазнає кардинальної переробки: він значно скорочується (із 69 рядків до 30), з нього зникають сюжетно-композиційні частини, які не були безпосередньо пов’язані з антимоноархічною темою поеми й, надаючи твору характеру бурлескного жартування, послаблювали його викривальний пафос: зустрічі з музою, перелицьованою поетом на фольклоризовано-побутописну

¹Тут і далі канонічний текст “Царів” цитуємо за виданням: [12, 81-86].

старуху-п'яничку (пор. з образом “од старості сварливої старої цар-дівці сідої музи” з “Енеїди” І. Котляревського), та літературно-полемічний відступ. Завдяки цьому пародійне використання традиційного одичного звернення до музи в редакції 1858 р. (“Старенька сестро Аполлона...”) стає справжнім знаряддям політичної сатири, бо спрямовується вже не так проти жанру оди, як проти об'єктів одичного оспівування – “вінценосної громади”, котру поет прагне показати “спереду і ззаду / Незрячим людям” (рр. 28-29) [12, 81]. У вступі редакції 1858 р. більш відчутним засобом саркастичного зневажання коронованих осіб виступає і власне його стилістика, прикметна майстерним поєднанням бурлескно-простонародної стихії мови (“придибали-таки”, “зогнать оскому”, “скубуть і патрають”, “чуприну” тощо) з лексемами, які традиційно мали урочисто-піднесений семантичний ореол у тодішньому офіційно-культурному дискурсі, – біблїзмами та слов'янізмами (“Божий глас”, “помазаниках Божих”, “воспівать”, “коронованих главах”, “святопомазану”, “возвьсьте”, “вінценосну” тощо). Репрезентована тут стильова комічна невідповідність задає вектор подальшої ідейно-емоційної рецепції Шевченкового твору.

В основу 1-ї частини “Царів” (“Не видно нікого в Ієрусалимі”) покладено біблійну розповідь про тяжкий злочин 2-го ізраїльського царя Давида, який після Саула воцарився у 30-річному віці і правив своїм народом протягом 40 років (1055–1015 рр. до н. е.). Завоювавши Єрусалим, він зробив його столицею (Город Давидів), а перенісши до нього Ковчег Завіту, перетворив місто на сакральний іудейський центр. Після різноманітних, але завжди переможних війн із народами, що мешкали на кордонах його царства, Давид вступив у війну з аммонїтянами, під час якої скоїв важкий моральний злочин: спокусившись красою Вірсавії, дружини свого воєначальника Урії Хеттеянина, змусив її вчинити перелюб, а коли дізнався, що Вірсавія від нього завагітніла, намагався приховати свій гріх, викликавши Урію з війни до дружини. Та коли цей намір не вдався, він наказав навмисно підготувати смерть чесного й відданого підлеглого під час бою (2 Цар. 11). У Святому Писанні з морально-дидактичною метою докладно розповідається також про численні біди Давида та його родини, викликані гнівом Божим за скоєний царем гріх. Це смерть першого сина від Вірсавії (2 Цар. 12), інцест між його двома дітьми, жорстока боротьба його синів за владу, братовбивство тощо (2 Цар. 13). До того ж Бог не дозволив Давидові здійснити мрію його життя – побудувати для Ковчега Завіту Храм у Єрусалимі – через кров, яку він пролив на численних війнах (2 Цар. 7). Утім Шевченко в “Царях” одні аспекти непростого життя Давида оминає, а до інших ставиться скептично та гнівно-саркастично. Отже, цей твір перебуває у прямій опозиції до його “Давидових псалмів” (1845), де Давид – мудрий і прозорливий очільник свого народу, речник Божої правди, спроможний силою слова впливати на співвітчизників, неперевершений співець Божої слави.

У “Царях” поет передусім не “пробачає” Давидові його війн. Початок 1-ї частини поеми-циклу (“Не видно нікого в Ієрусалимі”) має яскраве антимилітаристське забарвлення: “царева війна”, що “покрила Ізраїль”, несе лише лихо всьому його народові – і князям, і отрокам, і маленьким діточкам, і чорнобровим удовам, які, за Шевченком, опиняються в опозиції до власного царя-пророка з його експансіоністськими амбіціями: “<...> Пророка, / Свого неситого царя, / Кленуть Давида-сподаря” (рр. 46-48) [12, 82]. Не випадково епітет “неситий” став у поета стійким щодо царів. На тлі всенародних страждань поет оприявнює Давидову хтивість і підступність, увиразнену за допомогою зневажливих порівнянь і підсилену різними засобами виразності – асонансами, алітерацією, епїтамбементами: “А він собі, узявшись в боки, / По кровлі кедрових палат / В червленій ризи походжає / Та, мов котюга, позирає / На сало, на зелений

сад // Сусіди Гурія” (рр. 49-54) [12, 82]. За Шевченком, ця моральна розпушта не сумісна із пророцьким достоїнством Давида, натомість вельми притаманна державцям, які, засліплені власною величчю, удаються до самообожнення й забувають про закони моралі, тобто Божий закон, коли йдеться про їх нестримані бажання: “В кедрових палатах, мов несамовитий, / Давид походжає і, о цар неситий, / Сам собі говорить: “Я...Ми повелим! / Я цар над Божієм народом! / І сам я Бог в моїй землі! / Я все!..” (рр. 66-70) [12, 82]. Пряме мовлення царя відіграє тут функцію самовикриття персонажа, указуючи на міру його самопіднесення, завдяки вжитому займеннику “ми” у значенні однини та повторенню (чотири рази поспіль) займенника “я”. У “Малій книжці” ця частина твору закінчувалася трагікомічною сценою плачу Давида перед народом із приводу загибелі Гурія, навмисно спровокованої царем. Але в пізнішій редакції Шевченко відтворює істотний для юдео-християнської свідомості момент каяття Давида, інспірованого Божим пророком Натаном (у Шевченка Анафан) і відбитий у 50-му Давидовому псалмі. Утім поет інтерпретує це Давидове каяття як суцільне лицемірство: “А потім цар перед народом / Заплакав трохи, одурив / Псалмом старого Анафана... / І знов веселий, знову п’яний, / Коло рабині заходивсь” (рр. 91-95) [12, 83]. В умовах російського самодержавства цей розділ поеми сприймався як протест проти загарбницьких війн і як сатира на деспотизм можновладця. А поетова фразеологія, вочевидь пародіюючи стилістику царських маніфестів, актуалізувала образ самообожненого, войовничого, хтивого й лицемірного царя, який у контексті історичного життя тогочасної Російської імперії вказував на об’єкт численної нелегальної сатири – Миколу I (П. Лавров, О. Хом’яков). Мотив самообожнення царя поет згодом розвинув у поемі “Неофіти” в образі імператора Нерона. А поетичну асоціацію із сюжетом про Давида й Вірсавію (мати майбутнього царя Соломона, який побудував Храм Господній) було відбито ще в “Кавказі”. Окрім того, 1860 р. на цю саму тему поет зробив офорт із картини К. Брюллова “Вірсавія”.

Сюжет *2-ї частини* “Царів” (“Давид, святий пророк і цар”) поет запозичив із 13-ї глави 2-ї книги Царств, де розповідається, як старший син Давида Амнон (у Шевченка Амон) зґвалтував свою сестру Фамар, за що був убитий іншим Давидовим сином Авессаломом. Авторська сатирична тенденція виявилася передусім у відборі фабульних подій для художнього осмислення: у поемі-циклі досить точно відтворено лише ту частину історії, де йдеться про інцест (пор.: 2 Цар. 13:1-19). Окрім того, біблійна безпристрасна оповідь про ганебні події в житті Давидової родини під Шевченковим пером трансформується в надзвичайно емоційну, драматизовану розповідь, забарвлену бурлескно-принизливим тоном, супроводжувану негативно-оціночними визначеннями зображеної постаті Амона та багатозначним моральним висновком, який завершує розділ: “Отак царевичі живуть, / Пустуючи на світі. / Дивіться, людські діти” (рр. 141-143) [12, 84]. Безумовно, образ Шевченкового Амона мусив слугувати промовистим доказом глибоко закоріненої, соціально й генетично зумовленої аморальності всіх можливих царських родів. Іронічне зауваження Шевченка на початку розділу (“<...> І се не диво / Бувають діти і в святих”, рр. 99-100) свідчить, що поет розуміє святість як духовну досконалість, аскетичне, віддане служіння Богові поза мирським життям.

В основу сюжету *3-ї частини* “Царів” (“І поживе Давид на світі”) покладено розповідь із 3-ї книги Царств про те, як престарілого Давида, котрий дуже потерпав від старечого ознобу й ніяк не міг зігрітися, за порадою його рабів, почала доглядати й зігрівати своїм тілом юна красуня Авісага Сунамітянка (3 Цар. 1:1-4). Підпорядковуючи сюжет своєму задуму викрити розбещеність царського роду, поет трансформував біблійний сюжет, збільшивши кількість

красунь, що гріли “Котюгу блудного свого” (р.149) [12, 84], та зобразивши, як вони “Грالیсь між собою / Голісінькі” (рр. 169-170) [12, 85]. З-поміж цього гарного дівочого оточення найкрасивішою виявилася та, що із Сунаміту (у Шевченка – Самантянина). У Біблії глава про Давида й Авісагу завершується застережливим зауваженням, що цар не мав близьких стосунків із дівчиною. Про відсутність інтимних стосунків між старим царем і юною Авісагою говорить і поет, однак у такий спосіб, що це не стільки виправдовує Давида, скільки принижує: “<...> Як там вона / Гріла, я не знаю, / Знаю тільки, що цар грівся, / I... і не позна ю” (рр. 170-173) [12, 85]. Прикметно, що в першій редакції після цих рядків (і двох крапок) було: “Дивуються, що кіт мурий / Не ворушив сала, / А у його сіромахи / Зубів не осталося!..” [12, 425]. Як і в попередніх розділах, образ Давида знижено також за рахунок особливого типу нарації: панівна стихія живого розмовного мовлення поєднує елементи зниженого викривально-глузливого стилю (“одрях старий”, “котюгу блудного”, “старий котюга”, “розпустив слини” тощо) та “високу” церковнослов’янську лексику (“ризи”, “отроки”, “паче”, “позна ю”), котра, асоціюючись із сакральним першоджерелом, водночас непрямо його дискредитує.

У 4-й частині “Царів” (“По двору тихо походить”) наполегливе прагнення поета розвінчати “святих царів” реалізовано на матеріалі вітчизняної історії. Об’єктом сатиричного викриття стає князь Володимир Святославович, за участі якого відбулося хрещення Русі (відомий також як Володимир Великий, Володимир Хреститель, Володимир Святий, а в билинах – Володимир Красне Сонечко). Канонізований Церквою як рівноапостольний святий, князь Володимир, так само як і цар-пророк Давид, становив ідеальну мішень двовекторної Шевченкової сатири, спрямованої і проти заздалегідь неправедних можновладців, і проти церковників, які нехтують цією неправедністю, оголошуючи їх “святими”. Звернувшись до давньоруських літописних оповідань, поет знаходить там благодатний матеріал для викриття таких рис Володимира, як деспотизм і хтивість. Адже автори літописів (див., приміром: Начальний літопис, Лаврентіївський літопис та ін.) з метою акцентувати момент морального переродження Володимира після його хрещення не пошкодували фарб для змалювання його огидного язичницького минулого. Це й міжусобна війна зі старшим братом Ярополком, і згвалтування нареченої Ярополка Рогніди, яку потім Володимир насильно взяв у дружини, і служіння ідолам із людськими жертвоприношеннями, і багатоженство та сластолюбство (мав п’ять дружин і вісімсот наложниць), і загарбницькі військові походи Володимира проти в’ятичів, ятвягів, радимичів, поляків та болгар, і смерть варягів-християн та багато іншого. Зразком для літописця при цьому могли слугувати яскраві приклади швидкого духовного переродження завдяки вірі Христовій, що містяться у книгах Нового Завіту. Не випадково, розповідаючи про женолюбство князя Володимира, літописець порівнює останнього з не менш сластолюбним старозавітним царем Соломоном (мав сімсот дружин і триста наложниць), повчально акцентуючи увагу на парадоксальності кінцевих результатів їх земного життя: Соломон (якому не довелося пізнати вчення Христа) “мудр̄ же бѣ, а наконєць погибе”, а Володимир (який обере християнську віру для себе і держави) “бѣ невѣголось, а наконєць обрѣте спасєньє”, адже, за літописцем, великий є Господь, і великою є сила Його, і розуму Його немає кінця (див. про це: [8, л. 25 об.]).

Утім з усього матеріалу про життя Володимира до його хрещення Шевченка зацікавила лише розповідь про те, як князь здобув собі у дружини полоцьку княжну Рогніду, завоювавши Полоцьк. Поет підкреслено прихильно змальовує сцени мирного, радісно-святкового очікування “старим веселим Рогволодом” та

його донькою “із Литви князя-жениха”. Народ поділяє радість свого володаря, який, вочевидь, дбає про нього: “Дружина, отроки, народ / Кругом його во златі сяють” (рр. 176-177) [12, 85]. Із цією частиною 4-го розділу різко контрастує опис раптової появи князя Володимира. Використовуючи фразеологію давньоруських билин, Шевченко порівнює Володимира з диким звіром – “туром-буйволом”, “веприщем”, що йде на Полоцьк із Києва. А далі, відчутно стилізуючи мову свого розповідача під літописну нарацію (див.: “Владимир-князь”, “потя”, “поя”, “отиде”, “волості”, “прожене ю”, “растлі ю”), поет лаконічно описує вчинки київського князя, що оприявнюють його звірячу лютість: разом “со кияни” запалив Полоцьк, на очах у всього народу вбив шанованого ними князя Рогволода, а його доньку, забравши у “волості своя”, згвалтував та потім прогнав від себе. Акцентуючи увагу на трагічній долі Рогніди, Шевченко знов-таки доходить узагальненого висновку про безпідставність ідеї “святих царів”: “Блукає по світу одна, / Нічого з ворогом не вдіє. / Так отакії-то святії / Оті царі” (рр. 212-215) [12, 86]. Загалом Шевченко значно відступив від оповідань давньоруських літописців. Зокрема, у літописах женихом Рогніди був не литовський, а київський князь – старший брат Володимира Ярополк, винний до того ж у смерті їх спільного брата Олега. На Полоцьк Володимир пішов не “со кияни”, а з великим військом, зібраним із варягів, слов’ян, чуді та кривичів (див. про це: [8, л. 24]). Відсутня в поемі також згадка про те, що полоцька княжна знехтувала почуття Володимира, який до неї сватався, через його походження від наложниці (ключниці його матері Ольги Малуші) і саме тому віддала перевагу Ярополкові: “не хочу розути робичича, но Ярополка хочу” [8, л. 23 об.]. Оминає поет і розповідь про те, що Рогніда, будучи вже дружиною князя Володимира, народила йому, окрім двох доньок, чотирьох синів – Ізяслава, Мстислава, Ярослава і Всеволода, котрі згодом наслідували його волості, з-поміж яких і Полоцьк (див.: [8, л. 25 об.]), а в опалу потрапила після невдалої спроби вчинити замах на Володимира. Припущення дослідників, що, перебуваючи на Косаралі, поет підзабув літописне оповідання, вважаємо, не має ґрунтовних підстав, оскільки наявна друга редакція поеми – московська (пор., приміром: [7, 350]). Не виглядає переконливою й думка Ю. Івакіна, буцімто зазначені відміни “випадкові й не обумовлені якимись художніми міркуваннями” [5, 92]. Ураховуючи традиційно уважне ставлення Шевченка до першоджерел, що інспірували його творчі ідеї, а також зважаючи на сміливість і широту творчого мислення поета, більш імовірно бачити тут результати свідомого художнього переосмислення літописного оповідання, підпорядкованого загальному задуму автора викрити загарбницьку політику великого князя Київської Русі як прадавнього російського самодержця. Тож згідно з авторською антиекспансіоністською ідеєю київський наречений Рогніди був трансформований у литовського (з 1240-х на полоцькому княжому престолі справді часто опинялися литовці), різноплемінне військо Володимира у військо киян; а драматична історія одруження полоцької княжни перетворилася на трагічну долю згвалтованої полонянки, рабині-“покритки”. Нарешті, тенденційним задумом Шевченка зумовлено його поблажливе ставлення до іншого володаря – полоцького князя Рогволода, якого в поемі виправдано згадкою про мирне й багате життя його народу. До того ж, на відміну від Володимира Святославича, Рогволод не був першим на Русі володарем, канонізованим Католицькою і Православною церквою як “святий рівноапостольний”, тому й не став тут об’єктом Шевченкової сатири.

5-а частина “Царів” становить собою епілог, що “закіпцює” поему-цикл прокльоном царів на смерть (“Бодай кати їх постинали, / Отих царів, катів людських”, рр. 216-217; пор. у вступі: “І ми б подержали в руках / Святопомазану

чуприну”, рр. 19-20 [12, 86, 81]), а також бурлескно-іронічним зверненням поета до музи з проханням допомогти йому у справі, в якій він не тямить: навчити по-холуйськи лицемірно оспівувати царів (“Навчи, голубко, поможи // Полазить трохи коло трона”, рр. 224-225 [12, 86]). Удавано простацький характер цього звернення оприявнив цікаву особливість: його адресантові, на противагу містичному спілкуванню з античною музою, набагато зрозуміліші християнські звичаї та традиційно українська модель залицяння до дівчат. Звідси обіцянка новоспеченого адепта Парнасу за наявності відповідного результату віддячити “найкращій сестрі Аполлона” за її допомогу не чим іншим, як подарунком на Великдень: “Намистечко, як зароблю, / Тобі к Великодню куплю” (рр. 226-227) [12, 86]. Однак далі розповідач серйознішає і, рішуче відмовляючись від наміру одописання царів (“Шкода і оливо тупить”, р. 231 [12, 86]), виголошує традиційні для Шевченка утопічно-міленарні погляди на соціальний устрій: замість царів – “свята воля”, замість свавілля й деспотії можновладців – любов і злагода серед простих і щирих людей, що шанують Бога. Твір закінчується оптимістичною візією земного раю, куди і прагне потрапити поет: “А там, де люде, добре буде. / Там будем жить, людей любить, / Святого Господа хвалить” (рр. 236-238 [12, 86]). Останній рядок твору нагадує заклик на початку 150-го псалма (“Хвалите Бога во святыхъ Его...”). Зрозуміло, що за радянських часів фінальні рядки поеми трактувалися виключно в річищі революційно-демократичних і народницьких ідей: “місце поета і його музи – “в селищах”, “де люде”, і їм пристало “людей любить”, а не царів” [7, 330]. Утім таке позбавлене містично-релігійного складника потрактування творчих і соціально-політичних принципів поета суттєво збіднює ідейний комплекс його доробку загалом і поеми-циклу “Царі” зокрема.

Ідейний задум “Царів” гармонійно реалізується й завдяки високоорганізованій ритміко-евфонічній системі, яка в редакції 1858 р. значно вдосконалена. Поема постає складною поліметричною структурою, в якій беруть участь вісім розмірів, проте метро-ритмічну основу становить чотиристопний ямб із вільним римунням. Інші розміри, ужиті Шевченком: 14-складовий вірш (8+6), силабічний 12-11-складовик літературного походження, не заримований 10-складовий вірш (5+5) із дактилічною клаузулою, стилізованою під билинний; кілька рядків заакцентовано під різні силабо-тонічні розміри – рр. 145, 215 – двостопний ямб, рр. 142-143 – тристопний ямб; рр. 149, 151 – двостопний амфібрахій, р. 150 – тристопний хорей; натомість рр. 187-188 – різнонаголошені 5-тискладовики. Поет використовує прийом ритмічної і мелодійної поліфонії, прагнучи зробити інтонаційний лад твору гнучким, чутливим до змістових трансформацій, змін емоційного тону розповіді. Метричні переходи увиразнюють зміну картин і ситуацій, зображених поетом. Так, вступ і епілог у творі, яким притаманний розмовно-бурлескний, грайливо-іронічний, викривально-сатиричний стиль мовлення, написані динамічним чотиристопним ямбом. Але початок 1-ї частини “Царів” (6 перших рядків), що навіртає читача до старозавітного Єрусалима часів воєнного лихоліття, звучить у тужливій, мінорній тональності, втілений за допомогою плавного, неспішного силабічного 12-11-складовика [(6+6)+(6+5)] (рр. 31-36: “Не видно нікого в Іерусалимі, / Врата на запорі, неначе чума...” [12, 81]). Конкретизація цієї теми знов-таки відбувається за допомогою базового у творі чотиристопного ямба, який наприкінці розділу, у побаченій царем Давидом сцені купання Вірсавії (“Версавія купалася, / Мов у раї Єва, / Подружіє Гурієво, / Рабиня царева”, рр. 56-63), переходить у традиційний для Шевченкової поезії 14-складовий вірш. У середині 1-ї частини циклу зміна хронотопу й теми (сутінки, Давидові палати, зародження його підступного плану щодо Гурія) супроводжує повернення в

рр. 64-68 до 12-11-складового вірша, тоді як дальший розвиток сюжету реалізовано в рядках чотиристопного ямба. У 2-й частині “Царів” дидактичний висновок до розповіді маркують більш короткі на тлі чотиристопного ямба тристопні рядки (пор.: “Отак царевичі живуть, / Пустуючи на світі / Дивітесь, людські діти”, рр. 142-143 [12, 84]); у 3-й частині функцію ритмічного курсиву виконують і скорочений рядок на початку розділу (р. 145), і зміна ритму в його середині (із чотиристопного ямба на 14-складник), коли описується сцена спокушання старим Давидом Самантянини. У 4-й частині, зображаючи приготування до весілля за язичницькими ритуалами, із дівочими танцями і співами, Шевченко ситуативно використовує характерний для української народної поезії силабічний вірш (“І приспівують: / Гой, гою, гою! / Новії покої / Нумо лиш квітчати, / Гостей сподіватись”, рр. 187-191 [12, 85]). Появу в Полоцьку страшного у своїй люті київського князя Володимира поет маркує стилізацією під билинний вірш (рр. 198-202: “Не із Литви йде князь сподіваний, / Ще не знаємий, давно жаданий; / А із Києва туром-буйволом / Іде веприщем за Рогнідою / Володимир князь со киянами” [12, 86]); лаконічний моральний висновок до цього розділу поет акцентує за допомогою двостопного ямба (р. 215).

Метро-ритмічна структура твору щільно пов’язана зі словесно-зображальними засобами, синтаксисом, фонікою. Семантично вагомі слова поет увиразнює за допомогою спондеїв (р. 135: “Єдиний брате мій! Я! Я!”), зсувів граматичних наголосів (“сподаря”, “Литви” тощо), прийомів інверсії (рр. 31, 43-46, 64-65 тощо), градації (рр. 16-18, 37-46, 159-161, 203-209, 209-213), ампліфікації (рр. 37-46, 56-59, 83-88, 115-119), анафори (рр. 14-15, 73-74, 84-85, 111-112, 131-132, 138-139, 159-160, 208-209, 118-119, 223-224, 233-234), пауз у середині рядка, зокрема пов’язаних із численними enjambement’ами різних типів (рр. 23-25, 29-30, 32-33, 45-46, 56-57, 71-72, 79-80, 138-139, 166-167, 170-171, 185-186, 193-194, 203-204, 221-222) та ін. Велику увагу приділено й фонетичним засобам виразності: зокрема, поет у другій редакції підвищує контекстуальну роль рим, які порівняно з першою редакцією стають багатшими, мелодійнішими; роль фонетичного курсиву нерідко відіграють внутрішні рими (рр. 129, 207, 236, 237), вишукані алітерації й асонанси (див., приміром: рр. 49-56, 105-106, 167-172, 181-184, 196-197).

Звернувшись до прадавніх історій про славнозвісних володарів – ізраїльського царя Давида й давньоруського князя Володимира, визнаних церквою святими, Шевченко силою свого митецького таланту зосередив увагу на проблемі, що хвилювала його впродовж усього життя – проблемі божественного походження царської влади й царя як намісника Бога на землі – ідеї, вельми притаманної, зокрема, візантійсько-руському православ’ю, де “головною теократичною постаттю виявляється цар” (див. про це: [1, 210]). Звідси репрезентована у творі промовиста революційність поета, який, дискредитуючи постаті державців, загальноновизнаних ідеальними правителями, у тогочасному історичному контексті спрямовує вістря своєї нищівної сатири передусім проти російського самодержавства та православної церкви як ідеологічного захисника монархії. Прикметно, що позиція Шевченка в цьому питанні (якщо лишити поза увагою засвідчені у творах моменти його радикальної налаштованості на фізичне знищення можновладців) не суперечить новозавітному християнству, котре уособило трансформацію і зняття принципу теократії завдяки образу Ісуса Христа, репрезентованого в Біблії як єдиний носій усієї абсолютної повноти влади – цар, первосвященик і пророк в одній особі (див. про це докладніше: [1, 209-210]).

Тема злочинності “праведних” царів залишається актуальною для поета й надалі. Її розвиток простежується, зокрема, у вірші “Подражаніє Іезекіїлю. Глава 19”, ліричному триптиху “Молитва”, віршах “Колись то ще, во время оно”, “Саул”.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С.* Теократія // *Аверинцев С.* Софія-Логос. Словник. – К., 2011. – С. 209-210.
2. *Ващук Ф.* Творча історія поеми Т.Г. Шевченка “Царі” // *Ващук Ф.* Шевченкознавчі праці. – К., 2011. – С. 154-164.
3. *Івакін Ю.* Коментар до “Кобзаря” Шевченка. Поезія 1847–1861 рр. – К., 1968.
4. *Івакін Ю.* Сатира Шевченка. – К., 1959.
5. *Івакін Ю.* “Старенька сестро Аполлона” [Царі] // *Івакін Ю.* Коментар до “Кобзаря” Шевченка. Поезія 1847–1861 рр. – К., 1968. – С. 79-95.
6. *Кирилюк Є.* Тарас Шевченко: Життя і творчість. – К., 1964.
7. *Крекотень В.* “Царі” // *Шевченківський словник*: У 2 т. – К., 1978. – Т. 2.
8. *Лаврентьевская летопись. 1377* [Ел. ресурс]. – Режим доступу: http://expositions.nlr.ru/LaurentianCodex/_Project/page_Show.php?list=51&n=64.
9. *Ненадкевич Є.* З творчої лабораторії Т.Г. Шевченка. Редакційна робота над творами 1847–1858 рр. – К., 1959.
10. *Прийма Я.* Шевченко и русская литература XIX века. – М.-Л., 1961.
11. *Шевченко Т.* Кобзар з додатком споминок про Шевченка Костомарова і Микешина. – Прага, 1876. – Т. 2. – С. 248-256.
12. *Шевченко Т.* Повне зібр. тв.: У 12 т. – К., 2001. – Т. 2. Поезія 1847–1861.

Отримано 30 січня 2014 р.

м. Миколаїв