

Хрест як прецедентний текст і символ національної культури в поезії Шевченка

Будь-яка людина, в якому б культурному вимірові її не розглядати – чи то як суб'єкт культури, її об'єкт, або «інструмент», – живе у світі текстів культури. Цей світ має свій семіотичний простір і свою структурну організацію: він багатосаровий (у ньому виділяються тексти різної історичної глибини), субстанційно неоднорідний (його утворюють вербальні й невербальні тексти), має центр, до якого належать найбільш значущі для певного етносу тексти (здебільшого це так звані прецедентні тексти, тексти-еталони, тексти-зразки), і периферію, до якої належать різного роду історично нерелевантні тексти; нарешті, цей світ акумулює тексти різної природи – міфологічні, фольклорні, релігійні, художні, політичні та ін. Особливе місце в житті людини займають прецедентні тексти.

Шевченкознавці вже давно звернули свою увагу на те, що для духовного життя Кобзаря, його літературної діяльності багато важили різного роду прецедентні тексти, особливо релігійні. Можна навіть сказати, що Шевченко жив у світі релігійних прецедентних текстів. Такі тексти для письменника є не тільки гідним художньої рефлексії явищем культури, зразком, що відзначається безумовною ідейною значущістю і невичерпною смисловою глибиною, але й своєрідним інструментом осмислення світу, чинником формування життєвих інтенцій,

об'єктом напружених розмислів і рефлексій; зрештою – характерним маніфестантом усього духовного життя особистості.

Прецедентний релігійний текст як складник Шевченкового вірша особливо виразно «висвічує» художнє слово поета. Шевченко так чи інакше, але безумовно розраховує на знання читачем сакрального тексту. Утворюється прикметна для цього випадку ситуація: реальний процес художньої комунікації (автор – текст – читач) здійснюється одночасно і щонайменше у двох площинах: художньо-естетичній і релігійній, кожна з яких спирається на відповідний тип свідомості читача й використовує свій культурно-семіотичний код. Редукція одного складника й гіпертрофія іншого призводить, звичайно, до неадекватного сприйняття поетичного слова Шевченка, що виявляється або в цілковитому, беззастережно-вульгарному запереченні значущості й дійовості релігійного начала в поезії Кобзаря (як це було зовсім недавно в радянському літературознавстві), або, навпаки, – у спрощеному, почасти прямолінійному розгляді поезії Шевченка як властиво релігійної. Відтак питання про релігійні прецедентні тексти в поезії Шевченка залишається актуальним і потребує подальшого всебічного вивчення.

Через вивчення прецедентних текстів, до яких звертається людина, якими вона оперує

у своїй діяльності, у тому числі й художній, можна скласти уявлення про характерні особливості внутрішнього світу особистості: «...прецедентні для певної особистості тексти, – зауважує російський дослідник Ю. Караулов, – сплітаються в доволі густу сітку, «пропускаючи» через яку її дискурс (тобто деякий, достатньою мірою репрезентабельний масив породжених нею самою текстів), ми отримуємо «в залишку» ті проблеми, які ця особистість вважає життєво важливими, найголовнішими для себе як представника людства і над вирішенням яких вона працює; ми отримуємо склад рис її індивідуального характеру, відображений за допомогою тих самих прецедентних текстів; ми отримуємо, нарешті, систему й чисто прагматичних критеріїв та оцінок, з якими мовна особистість підходить до життєвих ситуацій і колізій, а відповідно, і сукупність мотивів, що визначають її позицію та спосіб дії. Якщо ж ми поширимо прийоми аналізу прецедентних текстів на художній твір у цілому, то, крім перерахованого, ми отримаємо уявлення про конфлікт в даній речі, про прийоми побудови художніх образів й особливості її композиції, про шляхи її впливу на читача» [2:235].

Прецедентний текст, будучи складником художнього твору, утворює, як відомо, так зване явище «текст у тексті» – специфічну риторичну побудову, «в якій різниця в закодованості різних частин тексту стає чинником авторської побудови й читачького сприйняття тексту. Перехід від однієї системи семіотичного усвідомлення тексту до іншої на певному структурному внутрішньому рубежі утворює в цьому випадку основу генерування смислу» [4:66]. Згідно із спостереженнями дослідників над специфікою функціонування прецедентних текстів, що стосуються головним чином новітньої європейської культури, існують різні форми і способи їх використання: включення вихідного тексту в нове для нього художньо-естетичне ціле, цитування, алюзії, натяки, використання прізвища автора, назви твору, імен героїв та ін. Назва твору, цитування, вживання імен персонажів чи автора або – уже в інших термінах – цитування з атрибуцією чи без неї, атрибуційовані чи неатрибуційовані алюзії, епіграфи, – всі ці способи можуть бути чинником маніфестації прецедентного тексту з властивими йому концептуальністю і семантичною завершеністю тільки там і тоді, де й коли вони генералізують значущі ідейно-змістові складники прецедентного тексту, які знаходять своє відбиття та своєрідну «підтримку» у сюжетно-композиційній побудові та рівнях семантико-смислової організації нового твору. Отже, як-

що ми говоримо, що в структурі певного художнього тексту наявний інший текст, то маємо на увазі, що явище «текст у тексті» зовсім не обмежується формальними показниками іншого тексту: їхня наявність обов'язково поєднується із концептуальною взаємодією між семантикою двох текстів, що здійснюється в межах художнього твору, визначаючи при цьому особливості його смислової структури і породжуючи своєрідну «напругу» між різними шарами текстової інформації.

Існують різні структурно-семантичні типи прецедентних текстів, серед яких з огляду на специфіку формально-змістової організації слід виділити слово-символ – лінгвокультурний феномен, який у згорнутому вигляді містить інформацію, глибшу й ширшу від інформації, що виражається будь-яким словом-знаком; це концептуальна інформація, що існує у вигляді смислу, здатного до розгортання відповідно до особливостей сприйняття певного явища в системі ціннісних координат національної культури і здатності людини генерувати смисли в парадигмі властивих для неї аксіологічних настанов.

Утім не всі слова-символи можуть бути класифіковані як прецедентні тексти. Слово-символ часто виникає на основі певного «розгорнутого» тексту, у тому числі й прецедентного, або групи семантично споріднених і функціонально подібних текстів. Якщо в пам'яті культури зберігається зв'язок між словом-символом і його текстовим началом, такий символ не тільки «відсилає» до певного тексту (текстів), а й сам стає «згорнутим» текстом. Із часом цей зв'язок послаблюється, а то й зовсім зникає. У процесі свого культурно-історичного розвитку слово-символ глибоко проникає у метатексти (властиву для культури чи її зрізів сукупність словесних і несловесних текстів), тому коли втрачається безпосередній зв'язок між словом-символом і базовим для нього текстом (текстами), тоді символ «відсилає» до усієї семіосфери текстового простору культури. Значить, слід відрізнити символ як маніфестант тексту (зокрема прецедентного) від символу як маніфестанта мета- чи мегатексту. При цьому слід зауважити, що, з іншого боку, не завжди легко відрізнити слово-символ від суміжних з ним структурно-семантичних категорій. Це стосується і символу *хрест* як складника постичних творів Кобзаря.

Як відомо, *хрест* – це один із найдавніших сакральних знаків у світових міфопоетичних і релігійних системах. Говорячи про семіотику *хреста*, слід наголосити на кількох його визначальних рисах: а) надзвичайній полісемантичності, що акумулює різні за генезисом зна-

чення – міфологічні, релігійні, художньо-літературні; б) здатності виступати у різних категоріально-семантичних якостях – як знак, метафора, символ, текст, алегорія, емблема; в) орієнтації на широкі «культурні шари» – просторову організацію світу, природні локуси, культурні об'єкти, релігійні образи, людини та ін.

У європейських культурах нової ери, сформованих під потужним впливом християнства, *хрест* як прецедентний текст насамперед пов'язується із життям і страдницькою смертю Спасителя, розп'ятого на хресті.

Порівняно з іншими релігійними словами-символами (наприклад, Бог, Христос, святий) хрест використовується у творах Шевченка значно рідше: по одному разу в поезіях «Катерина», «Гайдамаки», «У неділю не гуляла», «Великий льох», «Кавказ», «Холодний яр», у циклі «В казематі», а також у творах «Княжна», «Сон (Гори мої високі)», «Дурні та горді ми люди», «Ми вкупочці колись росли», «Ликері», «Москалева криниця» (перша редакція твору, у другій редакції слово-символ *хрест* вжито тричі), «Неофіти» (вжито 7 разів), «Марія» (три вживання), «Осія. Глава XIV», «Буває, в неволі іноді згадаю».

Ці твори написані в різний час, вони відзначаються характерними жанрово-стилістичними ознаками, тематикою. Звичайно, жанрова, мовностилістична, ідейно-тематична специфіка окремих творів має важливе значення для аналізу функціонально-семантичних властивостей *хреста*, однак з огляду на природу досліджуваного явища не менш важливими є ті ознаки поезій, які, виявляючись на міжтекстовому рівні, відбивають деякі загальні прийоми і способи використання цього глибоко архаїчного символу в його різних семантичних якостях.

У Шевченка текстова прецедентна спроможність хреста чи не найвиразніше проявляється у двох поемах – «Неофіти» (1857) і «Марія» (1859) – творах, написаних у той період життя, коли несамовито-болісне слово Кобзаря особливо часто виявляло себе через релігійне начало і в релігійному началі. Див. у поемі «Марія»:

Дитяточко собі росло
З Івасем-удовенком гралось.
Уже чимало підросло.
Якось вони собі гуляли
Удвох на вулиці, знайшли
Дві палички, та й понесли
Додому матерям на дрова.
Звичайні діточки! Ідуть
І веселенькі, і здорові,
Аж любо гля[ну]ть, як ідуть!
Отож воно, мале, взяло

Другую паличку у Йваса –
Івась у коники і(г)рався –
Зробило хрестик та й несло
Додому, бачте, показати,
Що й він уміє майструвати.
Марія ще за ворітьми
Дітей зостріла, і зомліла,
І трупом впала, як узділа
Той хрестик-шибеничку, – Змій!
Недобрий чоловік, лихий!
Навчив тебе, моя дитино.
Зробить оце! Покинь! Покинь! –
А він, маленький, неповинний,
Святушу шибеничку кинув
І зарідав, і пролились
Ще в перший раз младенчі сльози
На лоно матернє.

Текст поеми співвідноситься із оповідями про життя і смерть Христа у двох вимірах: креативному (автор → текст) і репродуктивно-креативному (текст ↔ читач); співвідноситься не прямолінійно, не статично і строго паралельно, а динамічно, зі своїми зближеннями, відхиленнями й перетинами і здійснюється у «силовому полі» тексту про розп'яття Христа на хресті. Наведений вище епізод із хрестиком (де хрестик – провісник майбутнього страдницького шляху Христа) відбиває взаємодію значущих часових планів оповідей – біблійної і авторсько-поетичної і відбиває винесення автором «наперед» хреста як прецедентного тексту-символу, що виконує типову для таких явищ функцію – «бути геном сюжету» (Ю. Лотман). Таку ж функцію виконує хрест і в поемі «Неофіти».

Проспективний зв'язок хреста як складника образного ладу цієї поеми з іншими її складниками увиразнюється неодноразовим уживанням слова *хрест* у пролозі (вступній частині) твору із його особливими моделюючими функціями:

Давно вже я сижу в неволі,
Неначе злодій взаперті,
На шлях дивлюся та на поле,
Та на ворону на хресті.
На кладовищі, Більш нічого
З тюрми не видно. Слава Богу
Й за те, що бачу. Ще живуть
і Богу моляться, і мруть
Хрещені люде.
Хрест високий
На кладовищі трохи збоку
Златомальований стоїть.
Не вбогий, мабуть, хтось лежить?
І намальовано: розп'ятий
За нас Син Божий на хресті.
Спасибі сиротам багатим,
Що хрест поставили. А я ...

Такая доленька моя!
Сижу собі та все дивлюся
На хрест високий із тюрми.
Дивлюсь, дивлюся, помолюся.

Окреслена у вступній частині твору парадигма поетичних вживань **хреста** виражає важливі складники його (хреста) мовної семантики та культурної енциклопедичної інформації. Змістові елементи хрест – розпінання і хрест – молитва, означені у пролозі, як виявляється, належать до мотивотвірних і реалізуються в подальшому розгортанні тексту:

1) На хресті
Стремглав повісили святого
Того апостола Петра
А неофітів в Сіракузи
В кайданах одвели
2) Молітесь, братія
Молились.
Молилися перед хрестом
Закуті в пута неофіти
Молились радістю.

Принципово важливим для розуміння особливостей композиційної організації поеми, специфіки її смислової структури та ідейного спрямування є те, що загальний мотив хрест – розп'яття – молитва є засобом кореляції слів автора (початок твору) і слів матері Алкіда (кінець твору), що утворюють своєрідне акценту-йоване обрамлення твору.

Порівняймо:

1) Благословенная в женах
Святая праведная мати
Святого сина на землі.
Не дай в неволі пропадати,
Летучі літа марне тратить.
Скорбящих радосте! Пошли,
Пошли мені святеє слово,
Святої правди голос новий!
І слово розумом святим
І оживи, і просвіти!
І розкажу я людям горе,
Як тая мати ріки, море
Сльози кровавої лила,
Так, як і ти, і прийняла
В живу душу світ незримий
Твого розп'ятого сина! ...
Ти матер Бога на землі!
Ти сльози матері до краю,
До каплі вилила! Ридаю,
Молю ридаючи, пошли,
Подай душі убогій силу,
Щоб огненно заговорила,
Щоб слово пламенем взялось
Щоб людям серце розтопило.
І на Україні понеслось,
І на Україні святилось

Те слово, божее кадило,
Кадило істини. Аминь.

та

2) І ти дивилась,
Як розстилися, стелились
Круги широкії над ним,
над сином праведним твоїм!
Дивилась, поки не осталося
Живого сліду по воді
І усміхнулася тойді,
І тяжко, страшно заридала,
І помолилась в перший раз
За нас розп'ятому. І спас
Тебе розп'ятий син Марії.
І ти слова його живії
В живу душу прийняла,
І каторжища і в чертоги
Живого істинного Бога
Ти слово правди понесла

Якщо спертися на думку, що в поетичних виразах «тюрма», «сидіти в неволі» (особливо зважаючи на рік написання поеми) не слід обов'язково вбачати тюрму чи неволю фізичну як такі – це радше вся не-Україна в одному із своїх «не-українських» виявів: петербурзькій квартирі, казематі та ін., – то образ хреста із зображенням на ньому розп'ятим Спасителем постає вищою мірою і символічним, і реально значущим для розуміння смислового цілого автора. Життєва драма поета переживається і оцінюється ним у світлі маніфестованої **хрестом** оповіді про Ісуса, такої ж реальної і трагічної для поета, як і його власне життя. Свою земну місію поет теж визначає у світлі екзистенційно-вселенського залишеного по Спасителю вчення – християнського слова. Тут прецедентна текстова семантика **хреста** є чинником увиразнення окреслених у поемі зв'язків між молитвою поета і молитвою Матері. При цьому сама молитва постає не тільки як обмежене індивідуальністю слово-прохання, стан людської душі, її пристрасний порив, що надсилає поетичну благодать на богонатхненного поета, але і як жива душа релігії взагалі. Для поета справжня, щира релігія живе в молитві і душа оживає у релігії. Ця релігійно-жива душа пізнає справжню таїну світу і бачить перед собою істинну дорогу життя, відкриту в молитві. Хрест у зв'язці «хрест – молитва» реалізується як властиво символ, що вказує на шляхи єднання земного й небесного.

Видається примітним і вживання символу **хрест** у поезіях «Сон (Гори мої високії)» та «Великий льох». Тут **хрест** вжито відповідно теж у вступній частині кожного твору. Прикметним видається і те, що і в першому, і в другому творі ознакова характеристика **хреста** реалізується за допомогою семантично

тожсамісних епітетів похилений – «Сон (Гори мої високії)» і похилений – «Великий льох».

Як сніг, три пташечки летіли
Через Суботове і сіли
На похиленому хресті
На старій церкві
«Великий льох»

А онде, онде за Дніпром
На пригорі, ніби капличка,
Козацька церква невеличка
Стоїть з похиленим хрестом
«Сон (Гори мої високії)»

Епітети *похилений* і *похилений* як характерні засоби творення поетичної семантики *хреста* використано в наведених контекстах у типовій для Шевченка манері: художнє означення є чинником не тільки інтенсифікації загальномовного чи спеціального (сакрального) значення хреста, – а й засобом вираження й увиразнення семантичних компонентів національно-культурного характеру, поетичне декодування яких передбачає знання семантики і окремого слова, і цілих фрагментів національної культури, знання і лексичної семантики, і самого предмета у його позамовних функціональних контекстах й акціональних виявах. *Хрест* на церкві повинен стояти прямо, височіти, бути спрямованим угору, до Бога. Це його сильна семіотична позиція й еталонний вияв культурної семантики. У зв'язку зі сказаним особливий інтерес викликає одне зауваження Н. Мечковської щодо семантики хреста: «У грецькому Новому Завіті знаряддя страти Ісуса Христа *σταυρός* позначено словом (споріднене з *στατός* «той, що стоїть, стоячий») ... У слов'янських мовах лексема **krьstь* (старослов. *крьсть* відповідно до грецького *σταυρός* та *Χριστός*) було первісно християнським словом, яке дозволяє припустити, що семіосис хреста як феномена релігійного православного дискурсу віддавна асоціативно пов'язувався із «стоянням», «вертикаллю» [5:577]. Хрест – символ віри, надії, любові, духовної перемоги і спасіння, а водночас – і страждання, жертвності. Із епітетом похилений (похилений) в українській семіосфері зазвичай пов'язуються уявлення про занепад, запустіння, руйнацію, втрату сил – фізичних і духовних. *Хрест похилений* є своєрідним маніфестантом глибинної сакрально-символічної семантики, він являє собою глибоко вражаючий образ занедбаних чеснот духовного життя, «похиленої» надії на спасіння і відродження. У синтагматичному плані *хрест* підпорядковується іншому, більш загальному образу церкви, однак в іншому вимірі – глобальній поетичній семантиці всього твору – саме хрест є тим чинником, який своє-

рідно вказує на смислову перспективу й глибинні семантичні шари парадигми образів, до складу якої він входить: церква – хрест – домовина.

На пригорі, ніби капличка,
Козацька церква невеличка
Стоїть з похиленим хрестом.
Давно стоїть, виглядає
Запорожця з луку ...
З Дніпром своїм розмовляє,
Розважає тугу.
Оболонками старими,
Мов мертвець очима
Зеленими, позирає
На світ з домовини.
Може, чаєш оновлення?
Не жди тії слави.
«Сон (Гори мої високії)»

Проакцентована спочатку «об'єктивність», художня реалістичність цього макрообразу – головним чином за допомогою лексем із «зоровою» і локативною семантикою – відразу переходить у площину його суб'єктивного сприйняття й індивідуально-авторської оцінки, оцінки навіть не самого образу, а того вертикального культурно-історичного контексту, символами якого виступають окремі його складники. Остання існує у просторі поетичного тексту не як самодостатній елемент, а фрагмент художньо-естетичної єдності у її смисловій цілісності, що відбиває зв'язність тексту. Розгортання змісту поетичного тексту, усвідомлення зв'язків між окремими його сюжетними й композиційними елементами зумовлює специфіку смислової заданості означеної картини. Її зв'язок (як зв'язок й інших елементів твору) з прикінцевою частиною:

Отакий-то на чужині
Сон мені приснився
Ніби знову я на волю,
На світ народився.
Дай же, боже, коли-небудь,
Хоч на старість, стати
На тих горах окрадених
У маленькій хаті.
Хоча серце замучене,
Поточене горем,
Принести і положити
На Дніпрових горах,

спричиняє глибокі семантико-модальні перетворення: об'єктивність тут обертається вищою мірою ілюзорності (картини перед автором постають у сні), а суб'єктивність – пророкою об'єктивністю, цілковито зумовленою міфопоетичними модальностями сну як форми вищого авторського бачення світу.

Синтагматично-сміслова співвіднесеність і взаємодія конструктивних елементів поетичного ряду церква – хрест – мертвець – домовина посутньо зумовлює «гнучкість» і надзвичайну поліфонію семантики всього макрообразу, змістовим внутрішнім елементом якого є смислові відтінки «надія», «віра» і «поховання». Останні знаходять своє зовнішнє вираження у фразі: «Може, чаєш оновлення? Не жди тії слави».

Синтагматику символу *хрест*, означену в поезії «Сон (Гори мої високі)» можна розглядати як характерне продовження і розвиток його поетики, означеної в написаній раніше містерії «Великий льох» (1845), де вибудовано поетичний ряд: похилений хрест – стара церква – домовина – церква – церква-домовина. «Великий льох» розпочинається біблійним епіграфом – цитуванням Псалма 43 (ст. 14 і 15): «Положил еси нас (поношение) соседом нашим, раздражение и поругание суицм окрест нас. Положил еси нас в притчу во языцех, похищению главы в людех», – відразу після якого йдуть слова автора:

Як сніг, три пташечки летіли
Через Суботове і сіли
На похиленому хресті
На старій церкві: «Бог простить:
Ми тепер душі, а не люде,
А відцїля видніше буде,
Як той розкопуватимуть льох ...
Коли б вже швидше розкопали,
Тоді б у рай нас повпускали,
Бо так сказав Петрові Бог:
«Тоді у рай їх повпускаю,
Як все москаль позабирає,
Як розкопа великий льох»

Символічний образ *похилоного хреста* на старій церкві у творі більше не вживається, але у прикінцевій частині – це слова автора – з'являється знову образ церкви, який знаходить свій семантико-символічний розвиток:

Стоїть в селі Суботові
На горі високій
Домовина України,
Широка, глибока.
Ото церков Богданова,
Там-то він молився,
Щоб москаль добром і лихом
З козаком ділився.
Мир душі твоїй, Богдане!
Не так воно стало:
Москалики що заздріли,
То все обчухрали.
Могили вже розривають
Та грошей шукають,
Льохи твої розкопують
Та тебе ж і лають,

Що й за труди не находять!
Отак-то, Богдане
Занапастив еси вбогу
Сироту Україну!
За те ж тобі така й дяка.
Церков-домовину
Нема кому полагодить

І хоч символ *похилений хрест* тут відсутній, однак весь образно-семантичний розвиток символу *церква* здійснюється, хоч і не зовсім виразно, але все-таки у світлі смислової перспективи хреста (звичайно, крім цього, тут діють й інші чинники розвитку цього образу та смислової організації поетичного тексту). Символ *хрест* своєрідно виділений і поставлений в один ряд із символом *церква* за допомогою повторення граматичної конструкції «прийменник *на* + іменник у місцевому відмінку із значенням «місце дії» залишається вищою мірою семантично дифузним, сугестивним, але в будь-якому разі він є одним із ключових образів поетичного тексту. *Похилений (похилений) хрест* – це й символ невластивого плину часу, давнини. У цьому випадку особливо акцентується пряме, буквальне значення образу і лише потім – при підтримці контексту – його символічна семантика. У поезіях «Сон (Гори мої високі)» та «Великий льох» ця символічна семантика взаємодіє з іншими смисловими компонентами образу-символу, який входить до складу означеної в його безпосередньому оточенні парадигми символів однієї семантичної площини – релігійно-церковної і відповідно пов'язаний із ключовими словами, що належать до одного семасіологічного гнізда.

Властиво у поезії Шевченка релігійний символ *хрест* може бути своєрідним поштовхом до розгортання поетичної картини, цілком реалістичної на перший погляд, однак глибоко символічної за своєю суттю. *Хрест* тоді виконує функцію генералізатора символічної семантики інших образів, причому Шевченко, немов боячись спрощеного, буквального розуміння цих образів, коригує читацьке сприйняття:

І дуб зелений, мов козак
Із гаю вийшов та й гуляє
Попід горою, по горі
Садочок темний, а в садочку
Лежать собі у холодочку
Мов у раю, мої старі.
Хрести дубові посхилялись
Слова дощем позамивались ...
І не дощем, і не слова
Гладесенько Сатурн стирає ...
Нехай з святими спочивають
Мої старії.

Однак таке коментування автором (це може бути й коментар ліричного героя) поетичного

твору, яке акцентує свідомість читача шляхом указівки на символічний характер образу, наявність у ньому небуквального, прихованого значення і взаємодію різних шарів поетичної інформації, – зустрічається в Шевченка нечасто; навіть більше, інколи такий коментар, як це можна бачити в поясненні семантики *хреста* у «Москалевій криниці» (друга редакція), здійснений з точки зору ліричного героя, «імплікує» символічний смисл *хреста*, цілковито включаючи його в дискурс звичаєвого народного християнства. У цьому випадку для досягнення семантики хреста багато важить зіставлення двох редакцій твору і розгляд символу у зв'язку з основним образом поеми, Максимом. Як зауважує Л. Плющ, який здійснив блискучий порівняльний аналіз двох редакцій твору, «якщо порівняти першу й другу версію «Москалевої криниці», розглядаючи їх у рамках пропорції «6 квітня: 7 квітня = 6 травня: 7 травня», то впадає в очі суттєва зміна символіки життя і смерті Максима ... Пропорція «6 квітня: 7 квітня = 6 травня: 7 травня» набуває ... ще однієї (окрім визначених автором – Ф.М.) форми «дуб»: хрест та каплиця», а також «Москалева долина і криниця»: «Москалева криниця».

У цілому «1 Москалева криниця», особливо її варіант, не виправлений у 1858 році, різниться від «2 Москалевої криниці» тим, що символіка її головним чином рослинна» [6:46].

Означену у другій редакції поеми видозміну «дуб → хрест: каплиця», так само як і неодноразове вживання символу хрест (тричі супроти одного вживання у першій редакції) чи, скажімо, епітетну характеристику образу Максима, як от: *преблагий, праведний, святий* – можна розглядати як прикметні риси мовної організації поеми, зумовлені специфікою її нової версії – виразним зменшенням міфологічних інтенцій образу Максима, посиленою секуляризацією смислового цілого героя, розробленням релігійно-етичної проблематики як визначальної для ідейно-тематичного змісту другої редакції твору.

Сюжетна лінія поеми, як бачимо з наведеного уривка, зазнала глибоких видозмін, що зрештою відбилося й на рівні мовної організації твору. *Саджання дуба* відзначається своєю хронологічною маркованістю, що найтіснішим чином пов'язана із особливостями всього хронотопу поеми. Якщо вести його відлік із моменту повернення Максима з війни додому, то виявляється, що в першій редакції твору вжито такі хрононіми: зима – осінь – зима – Пилипівка, неділя, свято, Петрівка, Спасівка, Маковія, друге літо.

У другій редакції спостерігаємо іншу картину часу: неділя святая – неділя – свято (не-

визначений час), відсутні три хрононіми Петрівка, Спасівка, Пилипівка, які з Маковієм, часом саджання дуба і освячення криниці, пов'язані таким чином, що утворюють його своєрідне обрамлення: Петрівка передує Маковію, Спасівка фактично співпадає з ним, а Пилипівка йде після Маковія. Звісно, така зміна хронотому зумовлена модифікацією сюжетної лінії твору, однак припускаємо, що сама трансформацію сюжету, означена в другій редакції, значною мірою становить не що інше, як своєрідну експлікацію і «переведення» на зовнішній, сюжетний рівень властивої першій редакції підтекстової інформації, особливо пов'язаної із семантикою криниці.

Бере заступ і лопату,
Шкандибає в поле ...
І край шляху при долині –
Отже, не впадеш,
Що каліка виробляє, –
Криницю копає!
(перша редакція)

Йдеться про «польову криницю». Дослідники говорять про семантику криниці взагалі, між тим саме польова криниця має деякі особливі ознаки свого етнокультурного значення. «Коли в батьків помре природньо чи наглою смертю доросла донька, на віддані, чи син у такому ж віці – батьки в пам'ять своїх передчасно загинулих дітей, як жертва добрим духам-опікунам роду, щоб добре привітали й добре прийняли нові душі – копали в полі криницю. А разом вони вірили, що дух їх сина чи доньки витатиме в тій криниці й що люди питимуть завжди воду, коли будуть спрагли, будуть дякувати й душа дівчини чи хлопця буде прощена. А вже догляд за тією криницею покладалася на парубків та дівчат. Віра в народі була, що з польових криниць пили воду не лише духи поля, але й русалки й польовики.

Але копав і парубок у полі чи на роздоріжжі криницю тоді, коли нагло помре його кохана дівчина. Він потім давав обіцянку назавжди залишитися парубком, не одружувався, «на віки залишитися вдовцем», а криниця така носила назву КРИНИЦЯ-ВДОВИЦЯ» [3:418].

Отже, польова криниця найчастіше копалася у зв'язку із чиєюсь передчасною смертю (Максим сам копає криницю, а потім гине). Криницю святять на Маковія – обрядове, язичницьке наповнення свята в народній культурі пов'язане не тільки з маком, медом, але й криницею, – водою: «На свято Маковія деякі жінки ще й нині сиплють у криниці мак, щоб викликати дощ ... Вода на Маковія також вважалася цілющою, а тому хворі на пропасницю купалися в річці» [1:286]. Сипати у криницю мак – значить топоти його, приносити жертву.

Зауважимо, що на Поліссі (Гомельщина) існує уявлення Макара, як вважають, персоніфікацію образу мака, до якого звертаються зі словами «*Макарко утовиўса, Макарко утопиўса*» і просять надіслати дощ [7:172]. Християнсько-релігійна семантика Маковія полягає, зокрема, в тому, що в цей день вшановують сім братів Маковейв, замучених Єпіфаном. Маковій співпадає з Першим Спасом.

Максим копає криницю в Петрівку і Спасівку – свята, які теж займають особливе місце у церковному календарі. Петрівка – піст, що починається в понеділок наступної неділі після Трійці і триває до дня св. Петра й Павла. Петрів день відзначають 29 червня (12 липня). Цей день вважають календарною межею року, після якої відбуваються зміни, що свідчать про наближення осені. З-поміж численних обрядів, пов'язаних із Петрівкою, відзначимо той, що має евристично-прогнозуючу значущість для пояснення символічної семантики хреста – обряд, засвідчений у деяких областях України й Росії: у перший понеділок Петрівки, тобто в тиждень по Святому Дусі, ховали солом'яну ляльку Ярила, або в цей день топили солом'яну ляльку, яка мала інші назви. Водночас у своєму церковному наповненні Петрів день – це день пам'яті святого апостола Петра. Після чудесного воскресіння Господь наділив його пастирською владою. Проповідницька діяльність Петра тривала, доки його не стратили у 76 році разом із Павлом.

Нарешті, третій хрономіст, означений у поемі і пов'язаний із копанням криниці, – Спасівка, народна назва, що об'єднує відразу кілька свят на честь Спасителя нашого Ісуса Христа. Із трьох Спасів найбільше шанувався другий, який припадає на 19 серпня.

Отже, усі три свята – Петрівка, Спасівка і Маковія – пов'язані зі смертю мучеників: означений у «1 Москалевій криниці» релігійний календарний час – «*А в Петрівку і Спасівку/ Не спочине, Бере заступ і лопату, / Шкан-*

дибає в поле ... / < ... > На те літо / Криницю святили, / На самого Маковія» – завершується подією, язичницькою за своїми міфологічно-світоглядними витоками – саджанням дуба, а сам Маковій повсюдно був пов'язаний із принесенням жертви криниці.

У «Москалевій криниці» другої редакції немає вказівки ані на Петрівку, ані на Спасівку, ані на Маковія; напроतिвагу назвам релігійно-християнських свят тут вжито слово *будень*. Повідомлення про початок копання криниці примикає до контексту, в якому йдеться про буденну роботу Максима. У другій редакції відсутній і епізод про освячення криниці. Форма «дуб → хрест» цікава не тільки з точки зору семантики, але й свого граматичного оформлення: у першій редакції – це односкладне неозначено-особове речення (Дуб посадили) – в якому суб'єкт дії не окреслений, у другій редакції – це двоскладне речення, де суб'єкт дії – сам Максим: І над шляхом у полі / Височенний хрест поставив. Хрест (У одному з варіантів чорнового автографа на листі М.М. Лазаревського до І.О. Ускова вжито словосполучку *превисокий хрест*). Тут хрест – символ і локусу, і кінечності людського життя. Утім, не просто людського життя, а життя праведника, оцінка якого виразно означена у тексті «2 Москалевої криниці»: *преблагий муж, праведний муж, святий Максим*. Хрест – це символ страдницької смерті праведника, а відтак він синтезує і хресний шлях самого героя, і хресний шлях Христа. Життя і смерть Максима «висвічуються» символом хреста як складником тексту про Спасителя. Водночас хрест в «2 Москалевій криниці» постає як символ перемоги віри над безвір'ям, утвердження чеснот життя, побудованого на засадах християнської моралі. Символ *хрест*, будучи у творі і «геном сюжету», входить у різні значеннєві площини поезії і постає як смислово-поліфонічна поетична домінанта «2 Москалевої криниці».

Література

1. Войтович В. Українська міфологія. – К., 2002. 2. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. – М., 1987. 3. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. – К., 1994. – Кн. II, Т. 3 (Весняний цикл); Т. 4 (Літній цикл). 4. Лотман Ю.М. Культура и взрыв / Семиосфера. – СПб., 2000. – С. 12–149. 5. Мечковская Н.Б. Лавина семиозиса, частично фиксируемая языком (по данным анализа символики креста

и мотивированных им знаков) // Сокровенные смыслы: Слово. Текст. Культура. Сб. статей в честь Н.Д. Арутюновой. – М., 2004. – С. 575–588. 6. Плюц Л. Екзод Тараса Шевченка. Навколо «Москалевої криниці». Дванадцять статтів. – К., 2001. 7. Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-ти томах. / Под общей ред. Н.И. Толстого. – Т. 3. – М., 2004.

АННОТАЦИЯ

В статье анализируются особенности художественно-эстетической реализации семантики символа *крест* как одного из ключевых образов поэзии Т. Шевченко, определяются его текстообразующие функции и связь с идейно-смысловой структурой поэтических текстов.

SUMMARY

The article analyzes the distinctive features for artistic and aesthetical implementation of the symbol of cross as a key image in T. Shevchenko's poetry, determines its text formative functions and correlates it with the ideological and notional structure of poetic texts.