

Шевченко вже одного разу прощався зі світом і складав свій тестамент: 25 грудня 1843 року в Переяславі, в час загострення недуги, час мимовільних думок про смерть, він написав «Заповіт»... Але тоді був на сімнадцять років молодший, тож у глибині душі все-таки сподівався, навіть знав: не цього разу, ще ні. Тим паче, що саме гостював у лікаря – Андрія Осиповича Козачковського.

Тепер усе було інакше, він відчував, як тануть життєві сили, витікають, немов вода в пісок. Надто промовисто про це свідчить і той факт, що вірш, записаний олівцем на пробному відбитку офорта – автопортрета 1860 року, автор уже так і не здужав переписати в Більшу книжку.

Володимир Базилевський у есеї «Завершуючи земне коло» спробував обґрунтувати оригінальну версію, що твір цей насправді являє собою два самостійні вірші: недаремно, мовляв, записані вони з двох боків офорта і датовані окремо (на звороті відбитка дата 14 лютого 1861 року, на лицьовій стороні – 15-го). А те, що їх сприймають, друкують, коментують як єдиний твір – буцімто не що інше, як «інерція механічного сприймання узаконеної помилки» [1, с. 39]. Однак ця гіпотеза не знайшла підтримки: для видавців, дослідників, а відтак і читачів це єдиний, цілісний твір. І надзвичайно важливий та знаменний не лише як завершальний, прощальний, останній, а й безвідносним до цих обставин колосальним змістом своїм, таємничими енергетичними струмами щемливої сповідальності та прощання зі світом. Втім, «безвідносним до обставин» він таки не може бути: підсумковий та прощальний характер його надто важить, надто маркує кожне слово. І змушує знову перечитувати, і відкриває нові сенси.

За одинадцять днів до відходу свого написав Шевченко цю елегію, навіяну, власне, саме думою про відхід, тією думою цілковито перейняту. Того ж року, але вже без Шевченка, твір і надрукований

у журналі «Основа», натомість до збірки творів – до так званого «Кобзаря Кожанчикова» (СПб., 1867) – введений лише через шість років.

Уже самі ці обставини пояснюють, чому твір належить до тих, які здавна привертають пильну увагу: про нього чимало написано, і, поза сумнівом, про нього ще писатимуть. Якщо аксіомою є принципова невичерпність твору високого мистецтва, то все одно окремі твори засвідчують це особливо промовисто й виразно. Про це говорить Ю. Шевельов («1860 рік у творчості Тараса Шевченка»); за приклад йому править мініатюра «Дівча любе, чорнобриве»: «Можна списати гори паперу, трактуючи цю мініатюру, зібрати до купи всі мотиви Шевченкової поезії, з якими її поєднують ті чи інші альяції, але і в кращому випадку все те буде тільки гіпотезою, тільки вірогідністю».

Коли ж звернемося до останнього, усвідомлено прощального твору, то цей достоту невичерпний зміст, де жодна з «вірогідностей» справді не виключає інших і водночас кожен рядок дихає авторським прагненням прозорих і певних смислів, – дослівно розверзається перед читачем.

Найбільш виразно твір корелює з триптихом «Доля. Муза. Слава», написаним 9 лютого 1858 у Нижньому Новгороді. Ніби й небагато часу відтоді минуло, але якщо там поет міркував над своїми підставовими цінностями на рубезі солдатської неволі і нового етапу, з яким пов'язував великі надії, – то тут він підсумовує вже ціле життя, і ця медитація прощання зі світом здійснюється в колі тих-таки ключових та наскрізних, емблематичних для автора понять, означених заголовками частин триптиха. Ця співвідносність, цей перегук етапних творів засвідчують як дивовижну цілісність усієї творчості поета, яку наголосив і Ю. Шевельов у згаданому есеї, так і ним же відзначений потужний розвиток поета протягом усього творчого життя: шлях, що вимірюється не так роками, як піднесеннями, спадами, оновленнями.

Живий плин настроїв та почувань смертельно хворого поета, котрий тямить свій стан, єднає «ліричне теперішнє» із епічним масштабом поетично-філософських картин та узагальнень, де світовір у свідомості автора розпросторується у сфери космічні й трансцендентні, єднуючи «сей» і «той» світи, легко ширяючи від одного до другого. Саме рух поетових переживань зумовлює поділ твору на фрагменти-частини, позначені як зміною настроїв і тематичних мотивів, так і, відповідно, чергуванням двох найпоширеніших у творчості автора, найбільш характерних та впізнаваних віршових розмірів (про це докладніше згодом). Роздумливо-запитальна пропозиція («чи не покинуть»), звернена до метафо-

ричної «небоги», «сусідоньки», а насправді до тієї ж таки Музи, криє усвідомлене наближення смерті та необхідність належним чином зустріти її, приготуватися.

*Чи не покинуть нам, небого,
Моя сусідонько убога,
Вірші нікчемні віршувать,
Та заходиться риштувать
Вози в далеку дорогу,
На той світ, друже мій, до Бога,
Почимчикуєм спочивать...*

Уявлення про смерть як сон, як спочинок після важкого життя має глибоке архаїчне коріння, базоване на запереченні людською свідомістю думки про небуття як остаточне й безповоротне зникнення. Ідея метафізичного зв'язку між смертю і сном, їхньої в цьому сенсі «синонімічності» у Шевченка є одним із численних виявів духовної суголосності з українським бароковим мисленням (котре, своєю чергою, перейняло цю ідею від античної міфології). Жарти, хоч і гіркі, спокійна самоіронія, фольклорно-інакомовне означення домовини як хати – прикликані якщо не розвіяти, то вже принаймні якось притлумити похмурі думи та передчуття.

*... Ходімо спать,
Ходімо в хату спочивать...
Весела хата, щоб ти знала!..*

Таке самовладання чи само-опанування надає творові проникливості, особливого, героїчного ліризму. В цьому ключі, очевидно, слід трактувати і табуїзованість у вірші самої лексеми «смерть» – на загал рідковживаної у Шевченка, попри належність *поняття* смерті не лише до універсальних мотивів поета, а й до «найінтенсивніших ідеотворчих» текстових одиниць [2, с. 477]. В останній поезії Шевченка цю лексему витіснено кількома означеними тут евфемізмами, що їхні витокі сягають традиції низового бароко [3, с. 277]. Саме в цьому стилістичному ключі здійснено і напрочуд несуперечливе (характерне для Шевченкової теодицеї!) сполучення бурлескно перелицьованих образів та персонажів античної міфології – з інтенцією молитовною:

*Та нескверними устами
Помолилось Богу,
Та й рушимо тихесенько
В далеку дорогу...*

Якщо у вірші «Муза» адресат звернення означений у заголовку і, отже, є «опорним тематичним образом», який додатково підсвічено ореолом сакральності [4], то в «Чи не покинуть...» поет ніде не називає адресата прямо й безпосередньо, а вдається до низки інакомовних означень, незмінно теплих та співчутливо-ніжних (небого, сусідонько убога, моя доле, моя зоре, моя сестро, дружино святая; нарешті – «Друже мій, / О мій сопутниче святий!»). Таке уникання прямої номінації «ідеального співбесідника» спричинило свого часу хибну гіпотезу про буцімто реальну особу як адресата останньої поезії Шевченка, рішуче заперечену Юрієм Івакіним [5, с. 401–402]. Насправді ці численні звертання-означення, їхня семантика й тональність характеризують глибину усвідомлення поетом визначальної ролі творчого дару в його житті, зокрема й рятівної ролі цього дару в лихі часи випробування неволею.

На зміну традиційній образності віршів про музу – богиню співи і мистецтва, натхненницю й опікунку митців тут приходять ідеальна супутниця, абсолютне порозуміння з якою робить її водночас певним «alter ego» поета. Автор довершує та поглиблює образ Музи, наче справді кладе останні мазки на її зображенні [6, с. 202]. Саме тому твір може бути відчитаний і як діалог: заперечення «Ой не йдімо, не ходімо...», рядки 13–16, може належати як ліричному героєві-поету, так і Музі, – тоді останню можна трактувати як не лише реципієнта, а й співбесідницю зі своєю мовною партією.

*Ой не йдімо, не ходімо,
Рано, друже, рано –
Походимо, посидимо –
На сей світ поглянем...
Поглянемо, моя доле...*

Проте наявність «діалогу» не змінює того факту, що вірш як цілість побудований на *апострофі* до Музи. І якщо у вірші «Муза» домінували палкі благання допомогти не зрадити у майбутньому своє покликання (не покидай, учи, поможи, покажи), то тепер поет смиренно й спокійно лаштується зі своєю вірною супутницею до вирішального переходу за межу, і з нею ж таки волів би трохи ще затриматися тут, на «сім світі» (рядки 15–16: «Походимо, посидимо, / На сей світ поглянем...»). Бажання «затриматися» у цьому разі продиктоване далєбі не самою тільки жагою життя: подібно до Бетховена у «хайлігенштадтському заповіті», поет вочевидь карається думкою, що дочасний відхід позбавляє можливості здійснити все, до чого почувається покликаним.

«Спочивать» (двічі повторене), «спать» як евфемізми смерті сповнені у Шевченка примирливого прийняття: либонь же, подібно до Лермонтова, для нього це теж не «холодний сон могили», а якась подоба справжнього, «живого» сну. Сни, марення, видіння, апеляції до Бога, долі від самих початків творчості максимально невимушено поєднувалися в Шевченка з природною реальністю, предметною очевидністю. В цьому сенсі його онірична образність дивує ще й як проникливе «передбачення» поезики модернізму. В останньому поетичному творі ця особливість сягає тієї міри, коли кардинальну буттєву опозицію *життя / смерть* у певному сенсі знято чи скасовано: усвідомлення універсальності та всеосяжності цієї опозиції (яка сама по собі маркує поетичний твір як належний до лірики філософської) разом зі згасанням власних життєвих сил витворили на-самкінець цей просвітлений стан смиренної готовності до смерті як переходу в інобуття, змальоване уявою як світ навіть більш привабливий та гостинний для того, хто багато страждав у «сьому» світі.

Водночас нездоланна прив'язаність до світу живих, щемкий жаль за життям спричиняє цей своєрідний діалог, чи то з самим собою, чи то з Музою: прагнення ще побути трохи «тут», перш ніж покинути світ назавжди (рядки 13–30), зринає як зойк-благання («Ой не йдімо, не ходімо, / Рано, друже, рано...»), що в ньому відлунюють фольклорні голосіння [7, с. 198, 201, 202], але також і як похвальне слово земному світові, окресленому цілим каскадом позитивних означень («Бач, який широкий, / Та високий, та веселий, / Ясний та глибокий...»).

Насправді цей другий, «заперечний» фрагмент лише дещо відтерміновує неминучу «дадеку дорогу»: до розмови про неї поет повертається тут-таки в закінченні цієї ж частини (первісно, очевидно, закінченні твору):

*Та й рушимо тихесенько
В далеку дорогу –
Над Летою бездонною /
Та каламутною.
Благослови мене, друже,
Славою святою.*

Багатозначний архетип «дороги» з його колосальним смисловим потенціалом тут постає саме в «остаточному» онтологічному значенні переходу через буттєву межу. Підсилено таке значення також архетипальним образом *перевізництва, переправи* у його найбільш упізнаваному варіанті: човен міфічного Харона перетинає летейські води.

Отже, записавши 14 лютого першу половину твору, Шевченко вочевидь на той час вважав його завершеним: прохання поблагословити «славою святою», безумовно, звучало як урочиста, щира й трепетна кода. Проте наступний день приніс продовження-тривання й розвиток цих надто важливих для автора думок: нічого не змінивши в уже записаному тексті, він дописав ще рівно стільки ж – тридцять шість рядків із симетричним до написаного напередодні поділом на два фрагменти, що так само різняться між собою емоційно, тематично й метрично. Вже перший рядок цього продовження вражає безпосередністю розмовної інтонації достоти відновленої бесіди: «А поки те, та се, та оне...». Так, продовження – але в підкреслено зміненому, зниженому, дещо бурлескному тоні. Немовби виявивши не без подиву, що життя триває, ліричний герой повертається до примарної надії на одужання як «затримку», тож пов'язує тепер ту надію з допомогою «Ескулапа»: раптом лікареві таки вдасться?..

*Ходімо просто-навпростець
До Ескулапа на ралець –
Чи не одурить він Харона
І Парку-пряху?..*

Тут варто сказати, що навіть сучасна медицина, на думку знавців, мало чим могла б зарадити поетові: на основі наявних відомостей та сумарного діагнозу стан його оцінюють як дуже тяжкий. Очевидно, що й сам він був свідомий цього.

Психологічна перспектива твору поглиблюється: це не страх смерті – радше замилювання життям, таке природне для митця на порозі дочасного відходу. І виграний у смерті час, як розповідає поет у тоні самоіронічному, – він віддав би творчості, своєму другові-музі. Але інтонація в розмірковуваннях про це запановує глузлива:

*Творили б, лежа, епопею,
Парили б скрізь понад землю,
Та все б гексаметри плели,
Та на горіще б однесли
Мишам на снідання.*

Цей ряд бурлескно-іронічних образів на означення творчого процесу завершено співаною по нотах «прозою», – і врешті оприявнюється поетів страх, дужчий за страх смерті: творчий занепад, згасання творчого дару виявляються для нього страшніші! Тож із

полегшенням кличе він свою музу-супутницю: «Поки огонь не захо-лонує, / Ходімо лучче до Харона». Відбувся своєрідний катарсис, і тепер похмурі підземні річки, міфічна Лета із тими ж повтореними означеннями «бездонная та каламутная» вже таки геть зовсім не викликають остраху.

Усвідомлена свобода від страху смерті дає можливість остаточно опанувати граничну буттєву ситуацію: вільно міркувати, вирішувати на власний розсуд, приміром, як бути з тією ж такою славою. Щойно напередодні поет прагнув, аби Муза насамкінець поблагословила його «славою святою»; планував, перепливаючи річку забуття, перенести з собою і її, ту «славу святую – / Молодую безвічну» – тепер він відкидає цей намір: «Або цур їй, друже, / І без неї обійдуся». Тобто здійснюється остаточна переоцінка: не відмова від цінностей, а розмежування того, що можна, по деякому ваганні, залишити «тут», і того, що волів би забрати «туди».

Чинна у фольклорі та в романтичній поезії архаїчна модель «життя – смерть – життя», що неодмінно включає до своєї «синусоїди» мотив перевізництва (тут в античній версії Харона й Лети), постає в останньому вірші Шевченка освоєною та обжитою вповні, причому весь цей різнорідний конгломерат образів і мотивів злютований у цілість домінуванням християнського упокорення у ставленні до смерті, інтимно-довірчою інтонацією звернення до Музи як до єдиної повірниці на цій межі. І якщо у вірші «Муза» 1858 року поет сподівався саме від неї визнання та пам'яті після своєї смерті, – то тепер він моделює своє посмертне буття як спільне з нею: її, найвірнішу подругу, помічницю й порадилицю (базова семантика античного топосу музи, де самозрозумілою є також і функція натхненниці), воліє забрати з собою, не розлучатися й «там». Нерозтрачені сердечні почуття, нереалізована мрія про Дім як осердя світу особистого та й цілого світу – знайшли в останній поезії несподіване і водночас логічне втілення: на зміну хаті-домовині зринає образ омріяної, але так за життя й не досягнутої ідилії, центром якої є оселя й сад як *centrum* обжитого й дружнього простору. Тепер уже над котроюсь із міфічних річок –

*Неначе над Дніпром широким,
В гаю – предвічному гаю,
Поставлю хаточку, садочок
Кругом хатини насажу,
Прилинеш ти у холодочок,
Тебе, мов кралю, посажу.*

Таким є Шевченків Едем, його Елізіум, де разом зі своєю музою він сподівається в душевному упокоєнні згадувати красу України, Дніпра. Це не лише остаточно примирює його зі смертю, а й приносить просвітлений настрій: у останніх трьох рядках твору і «веселі селища», і «веселенький» спів – ідеальний, ідеалізований образ України, який поет забирає з собою. Водночас ці завершальні рядки твору – своєрідний синтез, «формула» [8, с. 99] основного змісту цілої творчості поета: Дніпро, Україна, її народ та історія. Символічний пейзажний образ Дніпровської долини – могутній, піднесений, «якому судилося стати одним з найпопулярніших символів краси української землі» [9, с. 95] якраз і є сполучною ланкою між давнішим «Заповітом» і цим словом прощання, що в ньому майже цілком подолано печаль і таки цілковито – страх. А проте твір залишає по собі багатоскладовий комплекс почуттів, серед яких і невимовний смуток та гіркота. Адже багаторічна мрія про життя над Дніпром після повернення з неволі не лише не здійснилася: передсмертна туга обернула той гордий образ Дніпра на зловісно-похмурий Стікс. І саме тому такої ваги набрали у творі іронія та бурлеск як світоглядні чинники [10, с. 48], як панацея від почуттів похмурих і тоскних.

Відповідно до змінного, дискретного контрапункту змісту й настрою розповіді – кілька разів змінюються метр і ритміка. Тобто загалом це – поліметрична композиція, творена чергуванням двох найбільш поширених у Шевченка розмірів: чотиристопного ямба (рядки 1–12, 37–52, 63–72) та чотирнадцятискладового силабічного вірша народнопісенної генези (рядки 13–36 та 53–62). Цей останній постає тут особливо віртуозно опанованим, остаточно олітературеним: на відміну від будови фольклорного 14-складовика, синтаксично замкненої у межах строфи – у Шевченка це астрофічний вірш із максимально розкутим синтаксисом, включно із enjambement'ами. Самі переходи у чергуванні двох метрів здійснюються винятково природно, плавно: це органічність зміни інтонації та ритму мовлення в моменті переміни настрою, думки, почуття.

У різний час цей твір Шевченка привертав увагу дослідників як останній, завершальний, у певному сенсі як другий «заповіт», як епілог і «прощальна сповідь» [5, с. 400], як унікальна свого роду «лебедина пісня» – безпрецедентна, «одинокка» в цілій українській літературі [11, с. 356]. І той ідеальний образ України, що його поет споглядатиме «там» чи «звідти» – є ніби остаточною оскарженню смерті, заповітом радості буття.

