

Вадим СКУРАТІВСЬКИЙ

### ІЗ СПОСТЕРЕЖЕНЬ НАД ПОЕТИКОЮ ШЕВЧЕНКА

На порозі 50-х минулого століття — отже, у крижаному розпалі Шевченкового “Оренбурга” — у фізиці вперше з’являються сюжети, пов’язані з абсолютним холодом (“абсолютна температура” Томсона-Келвіна, “абсолютний нуль температури” і т. п.).

Належить визнати, що чи не всі спостереження над світовою речовиною за своєю історичною генезою — то загадкова проекція у спеціальну царину тих чи тих колізій речовини суспільної. Трактат Карно-молодшого про антагонізм “вогню” і “холоду”, який поклав початок термодинаміці, з’являється майже водночас з “Червоним і чорним” — романом, що у ньому Стендаль геніально віддає “термодинаміку” людської життєдіяльності, котра, мов Гераклітове світове полум’я, мірою спалахує і мірою ж згасає. Так само загадково доба штучної радіоактивності збігається з наймасовішим і наймоторошнішим в історії сеансом теж насильницького розкладу людської — соціальної і психічної — речовини, розкладу, засвідченого у світовому мистецькому ландшафті від “модерну” так званого “кінця віку” — того віку — до “постмодерністського” кінця віку цього.

Власне, “холод” у європейське світовідчуття внесла французька революція, — необхідно емансипувавши людину від усіх патріархально-родових, “особистих” зв’язків, від супровідної останнім психологічної “теплоти”, вона так само необхідно внесла у відтак формалізоване, суто політично-юридично організоване суспільство — психологічний “холод”, що на нього у міриадах своїх текстів скаржився європейський романтизм, а затим і “реалізм” та інші, пізніші “ізми”;

Європейська література від “єнського гуртка” до Флобера і далі — це саме констатація “абсолютної температури”, її “абсолютного нуля” у суспільстві, аж до “нульового меридіану” (Гайдегер) сучасного “мистецтва, ніби вже остаточно загіпнотизованого тим “нулем”.

Словом, за свою безумовну політично-юридичну свободу, внесену у світ французькою революцією, людство — спочатку європейське — одразу ж почало розплачуватися у всьому діапазоні “світової скорботи”, від робленої і стилізованої до вже цілком очевидної, інтонованої великими романтиками, а особливо Кіркєгором.

За цих обставин цивілізації належало негайно віднайти якесь потужне енергетичне джерело втраченої “теплоти”, що компенсувала та потіснила б той “холод”.

Цим джерелом чи не в перше десятиріччя по французькій революції стає доти замовчувана, а то й просто невідома категорія Народу — не стільки юридичного “суспільства”, скільки особливої ірраціональної

“спільноти”, яка своїм могутнім диханням має зігріти людину, що незрідка вже замерзала на крижаних протягах історії, на її великих шляхах, путівцях і чорнотропах.

Категорія “народного” з блискавичною швидкістю заволодіває геть усім європейським обширом від Кадікса до Санкт-Петербурга, від Лондона до кавказьких християнських міст.

Українська культура доби Бароко — від Острозької і далі Києво-Могилянської академії до Сковороди — передусім зосереджена на Абсолюті, на самій стрункій структурі його космічного господарства, на його символічних відсвітах як у виокремленій, так і колективній — людській душі.

Автентичний рефлекс людини і самої світової речовини на Бога — ось наскрізна і, власне, єдина тема цього Бароко, яка диктує відповідну поетику, літературну, архітектурну, музичну і т. п. — аж до загального життєвого стилю. Поетику у вигляді тих чи тих знакових рефлексів на присутність Бога-у-світі — як єдиний сенс і шанс цього світу.

Французька революція у своєму “штурмі неба” звела Людовіка XVI на ешафот, а папу Пія VI кинула до в’язниці, тим самим поставивши під сумнів поцейбічні персоніфіковані гаранті цієї присутності — государя і понтіфікса — і тим самим — саму цю присутність.

Отож, у раптово спорожнілому європейському світі належало несподіваний колосальний світоглядний вакуум негайно наповнити якоюсь повноцінною онтологічною речовиною, що порятувала б дезорієнтованого сучасника. Такою “речовиною” і стає саме “народне”, “національне”, — власне, вся семіотична (мовна і обрядова), подієво-історична і просто психологічна сума, напрацьована тими чи іншими народами. Виникають — саме в розпалі французької революції — супровідні тій сумі терміни. “Патріот”, “Патріотизм”, “Патріотичне”, “Нація” — у вже цілком сучасному розумінні.

Отож, звертаючись до “народного”, людина рятувала себе від онтологічної ентропії, що її чорні діри раптом забовваніли на європейському виднокрузі. Відтак національне будівництво на Заході починає розгортатися у бік не лише політично-юридичного формалізму, тих чи тих абстракцій модернізованого тоді “римського права”, а й у бік “народу”, суверенного не тільки політично, а й семіотично та психологічно, у бік саме ірраціональної його “спільноти”, яка зберігає у своїх символах, у самій своїй поведінці дорогоцінну “теплоту”, ледь не втрачену в тих абстракціях, у необхідному юридичному знеособленні людських взаємин.

На Сході ж Європи той процес був ускладнений, обтяжений і просто загальмований повсюдним там імперським політичним стилем, який, приміром, в особі князя Мстєрніха просто-таки ненавидів “національне” (не виключаючи і його німецько-австрійських первістків!).

Росія ж після звитяжного для неї 1812-го року опинилася на перехресті можливого національного розвитку — у власному розумінні (про це сигналізують такий несподіваний і навіть загадковий політичний жест Олександра I, як частинне поновлення польської державности і його так само загадкові плани, пов’язані з поновленням українського гетьманату — з булавою у руках Миколи Репніна), — і набагато виразнішої тенденції до будівництва імперського, абсолютно надетнічного.

Російська декабристська лівиця з її сильними польськими та особливо українськими симпатіями схиляється у своїх суспільних проектах до першої тенденції, але після політичної катастрофи декабризму вочевидь переважила брутальна техніка імперської експансії, що під різними ідеологічними дахами й пароллями продовжувалася донедавна.

На початку 30-х минулого століття стрімко інституалізується специфічний російський “патріотизм”, який вимагав не стільки національної, скільки імперської лояльності (провідними функціонерами цього квазіпатріотизму характерно стали не лише етнічні росіяни, а й остзейсько-кавказько-польсько-українські “іногородці”).

Іван Котляревський з його геніальною інтуїцією мимохіть зачепив катастрофу французької революції у відомій памфлетній строфі “інфернального” розділу своєї трагедії. Маленький військовий функціонер імперії, який згодом встиг вибратися до заледенілих бюрократичних лабіринтів її столиці, він, напевне, до кісток відчув той європейський і санкт-петербурзький “абсолютний нуль”, що від нього могли порятувати лише — “наші полтавці”. “Наталка Полтавка” — то, серед іншого, ще й похідне від “natalis” — “рідна”, “наша” (лексема, яка для блисучого латиніста, що ним був Котляревський, звучала набагато виразніше, ніж для нас...)

... Конотопський поміщик Максим Парпура, який видав початок трагедії “Енеїди”, майже водночас надрукував і казенну публіцистичну “епопею”, присвячену “графові Суворову-Римнікському” — у рік, коли загін російської морської піхоти ввійшов до Риму, чи не у рік коли Гаврило Державін написав:

Но что тебе союз, о Росс?  
Шагни — и вся твоя вселенна.

Імперія, отож, розпростерлася-випнула своєю тигриним хребтом поміж двома містами Святого Петра — одним стилізованим (Санкт-Петербург) і другим автентичним (власне Рим). Невипадково ж — на рівні того геніального антропонімічного інстинкту, що підказав письменникові ім’я “Наталка”, з’являється поряд з ним і “Петро” — тільки Петро вже “полтавець”, “наш”, “наський”, як пізніше скаже Бодянский, — з’являється герой, який у своїх мандрах-пошуках багатозначно вписується у “багатозначну козацьку мандрівку” (Орест Зілинський) української Енеїди, мандрівку, яка необхідно мала скінчитися розбудовою саме “нашого”, “народного” Міста (Наталка за походженням своїм — городянка).

Котляревський самим своїм жанром заперечує Санкт-Петербург, — цей геополітично-стратегічний і бюрократичний анклав-аванпост “Третього Риму”, — саме трагедуючи зразкову імперську епопею Вергілія, що впродовж чи не двох тисячоліть була естетично-семіотичним еталоном імперської ідеї. Натомість останній він протиставляє саме українсько-народне у тисячах його національних вимірів — від мови та обрядовості до костюму й кухні, від антропоніміки до народного “етосу” взагалі. “Енеїда” Котляревського — це і перша художня маніфестація “національного”, і водночас перша ж його етнологічна “кодифікація”, з якої і починається подальше українське народознавство всіх його жанрів, рівнів, напрямів і методів — народознавство, яке й ще сьогодні перебуває у рихтуваннях, у лихоманковому нагромадженні тих чи тих фактів національного існування — внаслідок нашого очевидного історичного запізнення.

Гоголь продовжив цю національну неґацію Санкт-Петербурга, створивши трагічний і моторошний урбаністичний пейзаж, що у ньому людина постає виключно як “стаффаж” (людське як вторинна, малозначуща деталь пейзажу), створивши, за словами одного його коментатора, “комедію імперії”, театр її тіней і фантомів. Так само він протиставив останньому ніби метонімію України — “Полтавщину”, що її сповнює

незвичайна вітальна “диканська” енергія, вже наближена до автентичного, а не штучного епосу (що ним насамперед була Вергілієва “Енеїда”).

“Тарас Бульба” постає на патетичних шляхах саме такого наближення, постає як другий після “Енеїди” Котляревського найголосніший пароль національного народження, який уже лунає не в комічній, а саме патетичній тональності.

Впадає в око, однак, стільки ж меґалічний, скільки ще ніби “частинний” характер зусиль Котляревського й Гоголя по відтворенню національного — автор “перелицьованої” “Енеїди” бере його переважно комічний аспект, автор “Вечорів” і “Миргорода”, вже доповнюючи комічне патетичним, водночас ще залишається в іншомовному полі (хоча російсько-гоголівське слово вже й вирує розмаїтими семантичними резонансами слова українського).

Отож, рано чи пізно мав з’явитися — у відповідності, як казав відомий київський мислитель Валентин Асмус, з “потрійним ритмом буття” (серед іншого, і буття національного) — автор, що усунувши згадану “частинність”, мав діалектично завершити попередні зусилля — вже у всьому смисловому діапазоні українського слова.

Цим автором зрештою і став Шевченко — третій і найбільший учасник “Наддніпрянської Трійці”. У Гоголя є щасливий вираз у зв’язку з пушкінським словом — “безодня простору” цього слова. У Шевченка ж українська проблематика, що її почали громадити та віддавати Котляревський і Гоголь, вже не тільки розширено-поглиблена світоглядно й подієво: вона, нарешті, відлунює всією безмежною смисловою потугою “безодні простору” — слова українського.

Отож, не випадково Шевченко, дебютуючи, створює “на вічну пам’ять Котляревському” його глибоко ліричну некрологію, поетичний меморіал на честь свого літературного “батька” (саме так молодий автор назвав тут Котляревського). Затим, уже у своєму “дооренбурзькому” zenіті, — уже створивши свою “комедію імперії” (“Сон. Комедія”), — поет у посланні Гоголю звертається до нього зі словами — “великий мій друже”, хоча й був особисто з ним не знайомий (на цю багатозначну суперечність звернув увагу Г. Грабович), отже, звертається до нього саме як до свого попередника, з надзвичайною чіткістю вказуючи на поділ національно-естетичної праці поміж ним і собою: “Ти смієшся, а я плачу”.

Ці твори-дифірамби — ще й ніби ліричний “на незабудь” самому авторові — саме як спадкоємцеві його попередників у тій “Наддніпрянській Трійці”, як продовжувачеві-завершителеві їхніх ґрандіозних національних інтуїцій. Це вже ніби ліричні ескізи до свого власного літературного портрета, навіть спроба до створення “автопортрета” молоді національної культури, спроба до її авторефлексії.

Але чому саме Шевченкові у тому “потрійному ритмі” цієї культури належить останнє, отож, діалектично найпочесніше і найвідповідальніше місце?

Котляревський у глибинах свого могутнього інстинкту безсумнівно відчував національну трагедію — трагедію українського козацько-селянського байдака, який вплив у бурхливе море тогочасного світового національно-історичного творення занадто пізно (а чи занадто рано?), коли тверда суша у тому творенні вже була поспіль зайнята іншими політично-етнічними силами. За відомою історико-літературною легендою, українська “Енеїда”, серед іншого — то ніби особливий художній сколок з тодішніх безчисленних козацьких “енеїд”-міґрацій (скажімо, за одною козацькою легендою, після катастрофи Запорозької Січі

декотрі її “сироти” подалися — “аж до Мальтиза” — Мальта історично була ніби аристократичною версією-альтернативою української Січі, елітарною “Січчю середземноморською”). Холод такого сирітства Котляревський в “Енеїді” долав — так звану “котляревщиною”, у тій ситуації історично й онтологічно доречним сміхом, а в “Наталці Полтавці” — ліричною ілюзією сентиментальних конвенцій, ілюзією, уже за самими соціологічно-сценічними умовами театрального буття цього твору залежною від тогочасного його “адресата”, який, певне, тільки і мав, що цю фатоморгану (пор. так само категоричний імператив “гепі-енду” в сучасній масовій культурі)...

Гоголя цей “холод” пробирає вже справді аж до кісток, що від нього не рятує і найтепліша петербурзька “шинель”, ота суконна тога миколаївської імперії (пор. бадьорий художньо-фенологічний парадокс “Ночі перед Різдвом” — чим дужчає “диканський” мороз, тим жвавішають люди й колізії “полтавської” повісти!). Останнє десятиріччя гоголівського життя — за своєю хронологією абсолютно синхронне шевченківському розквіту! — з катастрофічною динамікою поглиблює письменницьку кризу, зумовлену катастрофічним же відчуттям імперського і навіть світового “холоду” (песимістична історіософія незакінченого “Риму”, де подається приреченість як римського “консерватизму”, так і паризького “авангардизму” — “на зловісно-безмовному тут тлі Риму третього”, про який письменникові ніби вже й не варт вести розмову). Для “холоду” вітчизняного Гоголь тоді вже не знаходив і самої автентичної мови, про що засвідчує як художня катастрофа другого тому “Мертвих душ”, так і суто публіцистична (власне, позичена в українського Бароко) збитково-проповідницька (отже, на той час і за тих умов чи не безнадійно архаїчна) інтонація “Вибраних місць із листування з друзями”.

Шевченко ж віднайшов необхідну художню мову — і противагу, “протисередовище” тому “холоду”, і його точний температурний сигнал.

Повість “Художник” з надзвичайною переконливістю віддає, сказати б, в “умовний спосіб” шевченківську біографію — тут навмисне подану саме “частинно”, — як “фізіологічний нарис” доволі типової петербурзької долі талановитого самоука-різночинця, що спробував було вийти поза свої станові рямці. Ніби лабораторно — повість віддає трагічно обмежені можливості Шевченка, саме в “умовний спосіб” відчуженого від його поезії, від його народу. Божевілля і смерть, що ними закінчується друга частина повісти — це наскрізна реалія петербурзько-різночинного існування-скініння, його абсолютний “фізіологічний” факт, що міради разів відтворює російська “петербурзька повість” — від пушкінського “Мідного вершника” до “третього тому” блоківської поезії.

Отож, “першу частину” “Художника” художник реально продовжив — за допомогою свого народу і своєї поезії, уже не в умовний, а в дійсний естетичний спосіб протиставивши їх арктичній температурі нордичної імперії, повсюдному “холодові” людських взаємин.

Невипадково ж трагедія Катерини завершується у віхолі й заметілі — і так само невипадково четвертий розділ поеми, четвертий акт цієї трагедії. розпочинається, ніби зовсім несподівано, з особливого “флористичного” сигналу останнього акту недавньої національної трагедії:

Понід горою, яром, долом,  
Мов ті дубки високочолі,  
Дуби з гетьманщини стоять.

У яру гребля, верби в ряд,  
Ставок під кригою в неволі  
І ополонка — воду брать...  
Мов покотьоло червоніє  
Крізь хмару — сонце зайнялось.  
Надувся вітер; як повіє —  
Нема нічого: скрізь біліє...  
Та тільки лісом загуло.

Той гетьманський дуб несподівано виростає насамкінець шевченківського шляху, в гострій лірично-історіософській ревізії "гетьманщини" ("Бували війни й військові свари" — "остались шашелі: гризуть, жеруть і тлять старого дуба").

Відчуття довоколишнього ж "абсолютного нуля" супроводжує Шевченка до останньої його хвилини (невипадково ж і трагічна петербурзька "фенологія" у поемі молодого Івана Драча "Смерть Шевченка").

"Катерина" присвячена "Василю Андреевичу Жуковскому", патріархові російського сентименталізму, але на різку відміну від автора "Наталки Полтавки" (що у ній теж імпліцитно присутній Жуковський — у розповіді про спектакль за п'єсою Шаховського, його послідовного літературного ворога), у Шевченка немає вже й сліду обрядових ілюзій, супровідних сентименталістському сюжетові, витвореному саме у специфічний "умовний спосіб" цього напрямку. Генеза і подальше протікання трагедії покритки — трагедії, що її естетично-необхідно приспала поетика "Наталки Полтавки" — подається вже у "формах самого життя", якщо пригадати тогочасний літературно-критичний жаргон, тобто у реалістичній тональності.

Що ж мало зупинити необхідний відчай при спогляданні тих мото-рошних "форм" — як не ті чи ті форми й семантики національного?!

Проте Шевченко вибирає останнє в діапазоні незмірно ширшому, аніж його попередники. Навіть Гоголь, який серед іншого, "здійснив незвичайне за своєю безпосередністю засвоєння й переосмислення слов'янської міфології" (Сергій Аверінцев). Але безодню слов'янського міфологічного простору, (приміром, Шевченкова "Тополя", яка міфопоетично "проростає" аж в індоєвропейську давнину) пост віддає вже в "безодні" українського слова, тим самим неймовірно посилюючи художню енергію своїх образів.

Чи не водночас з "Тополею" був написаний "Перебендя", що у ньому — з точністю "польової" фольклористики — обраховуються народні пісенні жанри та їхній, у сучасних термінах, "прагматичний аспект" (тобто художня орієнтація на ту чи ту аудиторію, того чи того "адресата"):

Отакий-то Перебендя  
Старий та химерний!  
Заспіває про Чалого —  
На Горлицю зверне;  
З дівчатками на вигоні —  
Гриця та веснянку,  
А у шинку з парубками  
Сербина, Шинкарку;  
З жонатими на бенкеті  
(Де свекруха злая) —  
Про тополю, лиху долю,  
А потім — У гаю,  
На базарі — про Лазаря,  
Або; щоб те знали,  
Тяжко-важко заспіває,  
Як Січ руйнували.

Проте Шевченко тут не обмежується тією фольклористичною номенклатурою, що її було так багато у всіх без винятку молодих “національних культурах”, власне, у їхніх красних письменствах, тоді ніби аж оздоблених фольклором. Характерно, що майже всі згадані пісні Перебенді мають “мінорну”, а то й взагалі “катастрофічну” семантику (і “Чалий”, і “Шинкарка”, і “про тополло” і “У гаю” і т. д.), яка тим самим постає ніби фольклоризованою увертюрою до подальшої патетичної картини поетової величі і самотності. Шевченко, отже, не стільки “називає” фольклор, скільки імплікує його у свою художню структуру, в саму її глибину.

Фольклор же за самою своєю словесною фактурою безперестанку резонує на міф, реверберує тими чи іншими його сюжетами, складниками, всією його смисловою речовиною.

Остання ж, за доволі переконливими дослідженнями сучасної культурної антропології, свою напружену цілісність структурно поєднує з трьома стільки ж взаємопроникними, скільки й диференційованими семантичними своїми першоначалами — Космосом, Пантеоном і Людиною — першоначалами, що, напевне, виникали у суворій часовій послідовності первісного погляду на довколишній світ, у якому міф уперше помітив саме першостихії — від Неба і Землі до їхніх вогненних, водних та інших компонентів, — затим зафіксував-кодифікував ці стихії в антропоморфних та інших образах Пантеону і, нарешті, зупинив свою зіницю на самій людині.

Світова лірика — а надто з доби романтизму — з дивовижною достеменністю зберегла цей “потрійний ритм” міфу, який розпочинає саме з космічного пейзажу, продовжує його розмаїтими уособленнями-персоніфікаціями, а закінчує вже “умовами людського існування” (Паскаль) у відповідних контекстах.

Гоголь уже чув ті чи ті поруки міфологічної субстанції — через “колосальні”, за його словами, образи і сюжети українського фольклору. Шевченківський же слух, що вже цілком перебуває в автентичному мовному просторі, дістає ніби вже до самого денця цієї субстанції.

Шевченківський поетичний дебют — “Причинна” — з надзвичайною послідовністю віддає онтологічний ритм міфу: розгніваного, збуреного Космосу, збуреного ж “Дніпра”, поперемінної почережності “верху” й “низу” (“додолу верби гне високі, горами хвилю підійма”, просторової почережності ж “місяця” і морського “човна”) аж до найдавніших уособлень цього Космосу, де світовому дереву “ясеню” асистують одвіку супровідні йому птахи — “півні” і “сичі”; затим з’являється нарешті — людина, але ще в цілковитій залежності від “ворожки” і споріднених з нею низових демонічних втілень тієї ж водної стихії — русалок, які знов-таки визначають трагізм ще однієї людської долі — “козаченька молодого”.

Останній же твір Шевченка, закінчений десь за десять днів до його смерті — “Чи не покинуть нам, небого” — з такою ж очевидною, але вже ніби оберненою послідовністю — “людське” повертає до його космічних витоків, у необхідному супроводі міфологічного персонажу, що ним тут є поетова “Муза”, через напівтрагестовані, але так само тут необхідні класичні міфологічні образи (від “каламутної” “Лети” до “Флегетону” та “Стіксу”, що тут постають міфологічними відповідниками “Дніпра широкого” — отже, абсолютна естетична симетрія до “Причинної”, де “Дніпр широкий”, з’являється вже в першому рядку! Від мандрів “до Ескулапа на ралець” — з метою одурити “Харона і Парку-пряху” — до вже нетрагестованого, до краю патетичного

“передвічного гаю”). “Людське”, що тут безконечно потоплене історією, повертається у той космічний ландшафт, з якого й почалася поетова творчість, тільки цей ландшафт уже перебуває в іншому, трагічно погіднішому метеорологічному режимі, котрий цілком відповідає тій втомі...

Отож, Шевченко відкриває — через фольклор переважно — весь колосальний семантичний діапазон міфу, цього першого і чи не найефективнішого засобу до збирання і збереження людського досвіду і одного із найефективніших засобів — до творення художнього образу в поезії Нового часу. Гераклітів потік останнього літератора від романтиків до “Улісса” прагне віддати, серед іншого, саме з допомогою міфологічної аплікатури людського мислення — і минулого, і теперішнього, вщерть переповненого міфореліктами. Шевченко, починаючи від “Причинної” і закінчуючи тим передсмертним-посланням-до-Музи, з граничною енергією використав усі художні можливості естетичної комбінаторики — космічного пейзажу, наступних йому “Пантеонів” (від поганських до християнського) і, нарешті, згаданих “умов людського існування”.

У зв’язку з цим належало б уважніше дослідити пейзажистіку Шевченка-поета (а затим і Шевченка-художника!), яка у нього є очевидним відгомонам людського першопогляду на світ, а не лише суто літературною чи мистецько-пластичною подією. Принаймні Шевченків літературний пейзаж — це саме світо-гляд, який помічає спочатку першостихії цього світу, а лише вслід за тим зупиняється на божестві і, нарешті, на людині:

І нема тому почину,  
І краю немає!  
Ніхто його не додбає  
І не розруйнує...

*Сон. Комедія*

У Шевченковому поетичному всесвіті сюжетно й композиційно, у відповідності зі згаданою комбінаторикою, “людське” може випереджати “пантеон” і “космос”, але їхня онтологічна ієрархія зберігається непо-рушно, постійно й послідовно, визначаючи тим самим найбільш фунда-ментальні ознаки цього всесвіту, фундаментальну ж структуру шев-ченківських текстів.

Приміром, якщо “Сон” розпочинається з есхатологічної картини людської сваволі, то цій картині передують відповідний новозавітний епіграф, а затим, після особливої ліричної деструкції цього “метасоціологічного пейзажу”, розповідь трансформується у власне пейзаж, що йому нема “почину” і “краю”. Якщо ж у “комедії” виникає ніби “обезлюднений” сибірський пейзаж, то одразу ж виявляється — що він насправді є похідним від ... “люду поганого”.

Так само “Кавказ” розпочинається ніби з ескізу до грандіозного гірського пейзажу, а одразу затим зі згадки про Прометея — цього образа-посередника між божеством і людиною. Шевченкова художня думка безперестанку обертається поміж цими смисловими ланками світової драми, обираючи той чи той її акт — у відповідності з тією чи тією метою цієї думки.

При бажанні можна було б укласти ніби “словник”-“тезаурус” рішуче всіх шевченківських мотивів, зосереджених довкола цих ланок-актів; виявити і зібрати ніби “дексеми”, “матриці” шевченківського “гіперпейзажу”, подати точний обрахунок-перелік шевченківських же

пантеонів і, нарешті, вибудувати переконливо систематизований репертуар “мотивів” же, пов’язаних з подальшою появою у шевченківському художньому полі — людини.

Поезія Нового часу відтворює безліч міфологічних моделей минулого, — але переважно з метою віддати за їх допомогою подієву та світоглядну суму цього Часу. Власне, історію, “рес геста”, як казали римляни, тобто те, що розгортається у світі по становленні його загального пейзажу, після подвигів тих чи тих “пантеонів”.

І світову, і національну історію Шевченко розглядає саме як третій акт усесвітньої драми, до краю персповнений інерційними силами міфу і просто його реліктами (див. відповідні праці Григорія Грабовича). На колосальному тлі космічного пейзажу і відповідного йому божественного жесту поетові стає очевидною принципова невдатність “долі людської” (як ще можна перекласти згаданий екзистенційний троп Блеза Паскаля). “Кобзар” аж по вінця наповнений сюжетами, пов’язаними — саме з цією її невдатністю. Від Причинної дівчини до останнього вірша з його парадоксальною особистою ідилією... по той бік “каламутної Лети” (“В гаю - предвічному гаю, поставлю хаточку, садочок Кругом хатини насаджу”).

Проте якщо людина зазнає безконечної поразки, ніби аж якоїсь перманентної інволюції, то що може порятувати її саму, самого художника?

Напевне лише рід, на-рід, національне, що у їхніх стихіях унікальним чином ще зберігається теплота людської солідарності — від патріархальних до вже суто громадянських її форм.

Тим самим художнє мислення ніби повертається на кола свої: фольклор, сам етос етносу навчає митця міфові; останній, зрештою, спроваджує його в простір історії, історія ж з її “абсолютними нулями” знову-таки наvertsає це мислення у міфологічно-національні стихії, де воно тільки й може заспокоїтися; однак з тим його необхідно знову виносити на моторошні крутосхили історії. І так далі...

Масивне навертання тогочасного світового літературного процесу до “народного” відбувалося саме за таких умов і на таких підставах.

Шевченко тут ніби не є винятком. У тому процесі можна віднайти міриади типологічних паралелей до його творів, власне, до їх зовнішньої архітектури, чим залюбки і займається безліч дослідників.

Що ж, народність — то справді наскрізна, абсолютна ознака шевченківської творчості.

Але вже самий її характер має нетрохи парадоксальне спрямування.

Від першого до останнього шевченківського поетичного текстів впадає в око їх майже обрядова фабула: “він” і “вона” або знаходять одне одного або одне одного ж втрачають. Шевченко знає безліч модифікацій цієї фабули — від трагічної Причинної до Причинної вже трагікомічної (жертва пересуду, який табує дсфлорацію із вірша “Н. Т.” — “Великомученице кумо!”, якого ще М. Ф. Сумцов вважав — чи не “порнографічним”).

Поміж цими творами — міриади тих чи тих колізій, що внаслідок їх рід виникає або ж руйнується. Здебільшого останне...

То як же порятуватися від цієї катастрофи? А — подальшими спробами до пошуків щасливих прецедентів родової творчості, пошуків засобами геть усієї знакової суми цього роду: від мови й ритуалу до всіх інших семіотичних сигналів такої колективно-родової напруги, до всієї символології відповідної спільноти, до тієї “сигнатури”, яка тільки й зберігає необхідну “теплоту” у холоді світової ночі...

І хоча й не багатько таких прецедентів на Шевченковому виднокрузі, але вони таки є.

Приміром, “Садок вишневий коло хати”, (“Вечір”), “Зацвіла в долині”, “І досі сниться: під горою”.

Але наскільки більше в Шевченка — заручин, шлюбів та інших ритуалізованих міжлюдських зв'язків, які катастрофічно розпадаються, скільки сімейних та інших розлук, не-зустрічей, смертей, а затим рій втрачених надій на подолання людської самотности. “Кобзар” — то, серед іншого, грандіозна ліроепічна панорама відчуження у всіх його формах, жанрах, проявах-пароксизмах.

А проте вже сама мовна фактура цієї поезії — запорука якщо й не остаточної ствердження людської солідарности, то принаймні безупинного до неї потягу, адже запорукою цієї солідарности стає будь-який семіотичний жест-сигнал у полі “національного” з його нескінченною боротьбою-ектропією — проти ентропії відчуження.

Та Шевченко, зрештою, це не просто художнє повернення до тих чи тих категорій “народного”, а їх щонайглибше перетворення — вже на основі особистісної художньої волі, на основі особистісного ж бачення світу.

Французька революція, а затим романтизм внесли у європейський світ як пафос “народу”, так і патетику суто особистісного людського “я”, яка й розгортається аж до останніх можливостей індивідуальної емансипації. Можливостей аж навіть трагічних, вочевидь вибухонебезпечних.

Найбільші постаті середньо- і східноєвропейського романтизму, відтворюючи всю суму “народного”, так само перекожливо зберігають свою особистість, вибудовують своє власне світоглядне дзеркало для відбиття у ньому — загальноколективного, міфологічно-фольклорного. Доля Пушкіна й Петєфі, які впали необхідною жертвою своїх гіпертрофованих особистостей, загальновідома. Про Міцкевича ж Герцен якось меланхолійно сказав що особисте життя того — “Бог відвідав”. Так само “Бог відвідав” і Шевченка на його безконечно трагічному життєвому шляху. Проте це ніби лише біографічні сигнали великих особистостей. На часі нарешті створення панорами абсолютно персональних і просто персоналістських рефлексів Шевченка на довколишній світ, що прозирають навіть у нібито “застиглій” естетичній речовині його поезії (“застиглій”, зрозуміло, в нашій вже автоматизованій її рецепції).

Ось приміром, фонетично-фонологічні звукові групи - симетрії перших дванадцяти рядків “Причинної”:

Реве та стогне Дніпр широкий,  
Сердитий вітер завива,  
Додолу верби гне високі,  
Горами хвилю підійма  
І блідий місяць на ту нору  
Із хмари дс-де вигляда,  
Неначе човен в синім морі,  
То виринав, то потопав.

Ще треті півні не співали,  
Ніхто ніде не гомонів,  
Сичі в гаю перекликались,  
Та ясен раз у раз скрипів.

ре-ро та-то  
ди-ти ві-ви-ва  
до-до  
ми-ма  
ре-ро та-то  
ди-ти ві-ви-ва  
до-до  
ми-ма  
лі-мі ту-ру  
де-де  
не-на че-чо ен-ні  
то-то-то  
пів-пів  
ні-ні  
си-ись  
раз-у-раз

... Десь починаючи з Фердінанда де Соссюра (власне, після недавніх публікацій певних епізодів із його спадщини) мовознавство і з тим літературознавство почали здогадуватися про особливі звукові структури так званої “анаграми” у давніх текстах, що їхнє світоглядно ключове слово тут безперестанку перстворюється-повторюється — саме у вигляді анаграми, різного роду фонетичної комбінаторики, яка саме повторює ті чи ті фонемі того слова-пароля. Поступово виявилось, що великі лірики нашого століття ніби несвідомо, але теж тяжіють до анаграматичної техніки підкреслення свого слова-гасла.

Отож, чи не є наведена звукова схема Шевченкового Дебюту з її очевидними фонологічними послідовностями-перетвореннями — саме анаграмою як її розуміє модерне соссюріанство?

Що ж “записує” ця ніби дадаїстична звукова побудова поета? Дозволимо висловити собі гіпотезу, що перед нами — перетворена колискова, тобто той “жанр”, що з нього розпочинається фольклор і, в певному сенсі, ми самі. Принаймні естетично. Свій Атлантів подвиг піднесення національного письменства до світового неба Шевченко розпочав, отже, зі свого первісного естетичного враження, з первісного “імпринт”-у (“впечатування”) “національного” в його свідомість...

Це лише один із способів того “вслуховування” поета у “національне”, що з його допомогою він рятувався від “абсолютного нуля” тогочасної історії...

Тяжким і страшним видавався минулий вік найпроникливішим його спостерігачам і свідкам, але наш вік виявився набагато страшнішим.

Що ж ми знаємо про століття, яке ось загляне в наш календар і в наші душі?

Отож, Шевченкове “вслуховування” в “національне”, можливо, ще стане в пригоді — за тих температур, що їхні поділки ще навіть не означені на неточних і тьмяних циферблатах сьогodнішньої свідомості?

1994 березень 3

# СУЧАСНІСТЬ

ЛІТЕРАТУРА, НАУКА, МИСТЕЦТВО,  
СУСПІЛЬНЕ ЖИТТЯ

Журнал видається з 1961 р. (395)

Щомісячний часопис  
незалежної української думки