

## Кілька слів від автора

Статті, які входять до цієї книжки, були написані в основному протягом останніх чотирьох-п'яти років і виявляють зацікавлення автора постатями та проблемами української літератури ХІХ–ХХ століть. Вони становлять собою різні фрагменти літературного розвитку, охоплюють теми, які недостатньо досліджені, і, на думку автора, потребують нового прочитання.

Оскільки у книзі охоплено доволі широкий діапазон літературних сторінок, автор намагався запропонувати свій погляд на те чи інше літературне явище, то, певна річ, він шукав якогось інтерпретаційного ключа для його прочитання чи перепрочитання, що й винесено у назву книжки.

У розвідках про Тараса Шевченка та Івана Франка висловлені спостереження про мотиви та поетику їх творів.

Особлива увага звернена на постаті письменників, які ставали відкриттям чи перевідкриттям, приміром, творчість поета і перекладача, буковинця Дмитра Загула, львівського футуриста-експериментатора Ярослава Цурковського чи літературно-критична діяльність досі майже незнаного в нас Михайла Мухина...

Що стосується сучасних поетів, то деякі думки і спостереження про їх творчість були висловлені ще в роки дебютів цих авторів. З часом, коли їх талант розкрився випукло і об'ємно, виникла проблема поглибленішого їх витлумачення. Це стосується, зокрема, Романа Кудлика, Володимира Затуливітра, Василя Герасим'юка...

Поняття прочитання і перепрочитання стало сьогодні літературознавчою категорією. Теоретики обґрунтовують тезу, згідно з якою художній текст завжди відкритий для перегляду і переосмислення, розрахований на рух у напрямі деканонізації і суб'єктивізації.

Автор книжки лише частково торкається теоретичних проблем. Для нього важливіше виявити момент стабільного і змінного в багатогранному українському літературному процесі, і в цьому він розраховує на творчий діалог з читачем.

# СТУДІЇ

## Відкритий на всі прочитання

*До дискусій про природу Шевченкового вірша*

Про характер Шевченкової версифікації було багато написано, але досі у цьому питанні немає одностайності, бо вірші Т. Шевченка в жодну схему не влягають. Тут можуть народжуватися різноманітні — аж до найнесподіваніших — як зближення і паралелі, так і віддалення і контрасти. Приміром, Марієтта Шагинян у монографії «Тарас Шевченко» при характеристиці ритмомелодики українського поета виходить із універсальної тези «виділення індивідуальної поетичної свідомості з колективної, переходу від усного типу творчості до книжного», і на цій підставі твердить про поетову «нелюбов до витриманої строфіки і постійний прийом чергування довгого й короткого розмірів в одному й тому ж вірші»<sup>1</sup>. Погляд про «нелюбов до витриманої строфіки» веде дослідницю від української (як і російської) поетичної традиції до східної, зокрема до порівнянь Т. Шевченка з кавказькими ашугами, уточнюючи при цьому, що «ця діалектика народного ритму, притаманна не самим лише ашугам, а й кобзарям, і російським народним співцям, і Прикарпаттю, бере свій початок із стародавніх часів»<sup>2</sup>. Грані дотику віддалених явищ як основа універсальності безперечно присутні в явищах світового масштабу, що засвідчує єдність культурного процесу, та все ж чи дає це підставу заперечувати національні структури?!

Ще один погляд: універсальності можна протиставити унікальність і теж бачити в цьому розгадку геніальності. Такий підхід пропонував український літературознавець і культуролог Віктор Петров. «Геніальність Шевченкову, — читаємо в його статті

---

<sup>1</sup> Шагинян М. Собрание соч.: в 6 т. — Москва, 1957. — Т. 5. — С. 20.

<sup>2</sup> Там само. — С. 21.

«Проблеми великої літератури», — врятувало те, що в літературу він прийшов випадково, з боку, крізь бічні двері. Порівняймо Шевченка-поета з Шевченком-малярем. В живопис він потрапив через майстерню Брюлова, через Академію. Він мав диплом. І малюнки його безперечно талановиті, але аж ніяк не геніальні. Якщо б Шевченко прийшов у літературу як письменник, а не як учень Брюлова, він писав би талановито, але, певно, не краще за Куліша. Російські вірші Шевченка, написані правильно, є свідченням того»<sup>1</sup>. В. Петров запорукою геніальності вважав відчуття «певності себе як митця»<sup>2</sup>, яке бачив у Шевченкові-поетові — без школи, але з «відкритими очима», як у Льва Толстого, Артюра Рембо, Павла Тичини.

Позиції як М. Шагінян, так і В. Петрова, вразливі. У М. Шагінян — запереченням зв'язку Шевченкового вірша з традицією українського силабічного і силабо-тонічного віршування, а погляд В. Петрова взагалі сприймається радше як парадокс, аніж як наукова теорія. Щоправда, пізніше у статті «Естетична доктрина Шевченка» учений уточнив свою позицію: він назвав Шевченка «недисциплінованим», який писав незалежно від норм.

Але при цьому варто враховувати ситуацію, коли була написана стаття В. Петрова: закінчилася Друга світова війна, сотні тисяч українців опинилися поза межами батьківщини і в становищі «переміщених осіб» творили освітні та культурні установи й об'єднання, в тому числі Мистецький український рух в умовах еміграції поставив перед собою амбітне завдання творити «велику літературу» (У. Самчук) і «національно-органічний стиль» (Ю. Шерех), що має репрезентувати перед світом українську націю як духовну субстанцію. А національний стиль повинен ґрунтуватися на національних джерелах і породжувати геніїв без запозичення поетичних стилів і форм у сусідів, як Індія породила свого генія Рабіндраната Тагора, який не писав сонетів чи октав (про це ще на початку 1920-х років зазначав Василь Бобинський). Для України такою постаттю став Т. Шевченко, який теж не любив канонічних віршових форм. Але такі думки були породжені атмосферою часу, болючими роздумами над майбутнім, яке викликало тривогу і породжувало різні проекти та передбачення.

У чому ж усе-таки секрет Шевченкового вірша, що так полонив сучасників? Чи мав він свою структуру, а не був підпорядкований якійсь внутрішній організації, а якщо був, то в чому вона полягає?

---

<sup>1</sup> Петров В. Розвідки: [в 3 т.] — Київ, 2013. — Т. 3. — С. 945.

<sup>2</sup> Там само.

Така проблема вперше гостро постала на початку ХХ ст., зокрема у зв'язку з виникненням різних шкіл поезики. Шевченків вірш не раз трактували як формально не опрацьований або ж такий, що тільки наслідує фольклорні зразки. Так, літературознавець Федір Корш у статті «Шевченко серед поетів слов'янства» стверджував, що до форми поет ставився «досить недбало; це виявляється і в розмірі, виявляється і в ритмі, в котрих він дозволяв собі такі вольності, яких ви не зустрінете і в народній українській пісні [...] У своїх кращих віршах він неначе більше клопочеться про форму, але чимдалі менш він звертає на це уваги»<sup>1</sup>.

Резюмуючи такі погляди на проблему версифікації в Т. Шевченка, Степан Смаль-Стоцький у статті «Ритміка Шевченкового вірша» наголошував на тому, що неорганізованим, неопрацьованим вірш Шевченка вважали через те, що поет буцімто не вмів втиснути його «в суворі рамки правильного віршового метру», і коли підходити до нього з такими вимогами, то «прийдеться ніби знайти велику таку плутанину віршової силябіки та тоніки в його поезіях та велику недбайливість щодо рими, до строфічної будови та інших елементів складної віршової техніки, [...] доводиться вказувати на бідність форми поезії Шевченка»<sup>2</sup>. Отже, «бідністю» Шевченкового вірша вважається те, що він не вкладається у метричні схеми. Учений ставить питання про те, що до вірша Шевченка треба підходити з іншими критеріями.

Треба відзначити, що до С. Смаль-Стоцького класифікацію Шевченкових віршових форм запропонував український і російський учений, професор Київського університету, представник філологічної школи в літературознавстві Володимир Перетц. В «Историко-литературных материалах и исследованиях» (1902) він виділив два типи віршів Шевченка: вірші, написані під російським впливом чотиристопним ямбом, і твори, зразком для яких були українські народні пісні. Причому, на думку дослідника, поет поступово еволюціонував від народнопісенної ритмомелодики до силабо-тоніки, головню чотиристопного ямба. Але ідеї В. Перетца не викликали тоді помітного резонансу.

---

<sup>1</sup> Цит. за кн.: Повне видання творів Тараса Шевченка: у 5 т. — Київ: Ляйпціг. [б. д.]. — Т. 1. — С. 511.

<sup>2</sup> Смаль-Стоцький С. Ритміка Шевченкового вірша. — Прага, 1925. — С. 4.

Інтерес до своєрідності Шевченкового вірша відродився у 1920-х роках. Першим вагомим словом у цій ділянці шевченкознавства стала праця Бориса Якубського «Форма поезій Шевченка» (1921). У ній розвинені положення В. Перетца про типи форми Шевченкового вірша, причому до двох, виділених його попередником, типів — силабо-тонічного та народнопісенного — автор додає третій — силабічний, побудований на чергуванні 12 і 11-складових рядків — як тип літературного, а не фольклорного походження. У студії Б. Якубського маємо ту основу, від якої відгалузилися лінії наступних дослідників Шевченкової версифікації: одні автори акцентували на метричних формах пізньої творчості поета, другі вважали домінантою народнопісенну форму, треті виводили Шевченків вірш із силабічної традиції української барокової поезії.

Народнопісенну форму як базову основу обґрунтував Степан Смаль-Стоцький. У розвідці «Ритміка Шевченкової поезії» він пов'язує форму віршів поета передусім з музичним ритмом, притаманним народним пісням. Дослідник признається, що дійшов такого висновку не відразу — спершу приступав до з'ясування проблеми з метричних позицій. «Мушу ще згадати про один цікавий випадок, — пише він. — Одного разу був я у Федьковича, і він показав мені деякі свої нові вірші. Я почав їх уголос читати і, виходячи тоді ще із старосвітської метрики, не міг якось попасти на метр і не раз спіткнувся на фальшивім наголосі. Федькович, дуже чутливий на хиби наголосу, зараз поправляв мене, і слово по слові в нашій розмові виявилось, що Федькович свої вірші складав, маючи на увазі «нуту» якоїсь народної пісні. [...] Відси, думав я, велика мельодійність Шевченкової поезії. Прикладаючи добутки моїх ритмічних студій до поезії Шевченка, я перш усього зараз-таки найшов цілу масу віршів, в яких зовсім виразно дається відчутти коломийковий і козачковий (шумковий) народний ритм. Згодом стає мені ясно, що в Шевченковій поезії чути скрізь ритміку народних пісень»<sup>1</sup>.

Важливим у розвідці С. Смаль-Стоцького є і спостереження про орієнтацію Т. Шевченка на музичний ритм українських народних пісень. З такою позицією погодилися Костянтин Чехович, Філарет Колесса, Дмитро Чижевський. Останній, деякі положення С. Смаль-Стоцького уточнюючи, а деякі заперечуючи, в «Історії

---

<sup>1</sup> Смаль-Стоцький С. Ритміка Шевченкового вірша. — Прага, 1925. — С. 5.

української літератури» відзначав, що «заслуга відкриття народного характеру вірша Шевченка належить Ст. Смаль-Стоцькому»<sup>1</sup>, водночас підкреслив варіативність коломийкового та колядкового вірша в поезії Т. Шевченка, вбачаючи у творчій практиці поета елементи барокової традиції. Таким чином, у позиції Д. Чижевського була й полеміка зі Смаль-Стоцьким, позаяк барокова традиція пов'язана з духовними піснями, які мали писемний характер. Ф. Колесса у «Студіях над поетичною творчістю Т. Шевченка» теж відзначав у С. Смаль-Стоцького «багато нових і дуже цінних положень, ставлячи форму Шевченкових віршів у зв'язок з музичним ритмом народних пісень», водночас зауважував, що «попадає він у суперечність із усіма дотеперішніми дослідниками, коли намагається всю різноманітність Шевченкового віршування звести до одної системи, що спирається на ритміці українських народних пісень, зокрема, коли Шевченків чотиристопний ямб підтягає під колядковий розмір, а силабічні вірші у 12 і 11 складів — під коломийковий розмір»<sup>2</sup>. Бо, на переконання Ф. Колесси, не всі Шевченкові поезії підлягають музичному ритмові і загалом роль народнопісенних елементів у поезії Шевченка явно перебільшена.

Отже, у погляді С. Смаль-Стоцького на особливості Шевченкового вірша по суті абсолютизовано єдиний — народнопісенний принцип і заперечено інші, які йдуть від інших версифікаційних джерел. Це особливо помітно там, де вчений заперечує твердження Б. Якубського, який у праці «До проблеми ритму Шевченкової поезії» (1926) стверджував, що значна частина віршів поета, приблизно 31 відсоток, написані чотиристопним ямбом. Таке твердження С. Смаль-Стоцький вважав необґрунтованим і Шевченкові ямби називав «нібито ямбами» на тій підставі, що, мовляв, у них не всюди збережено правильність наголосів. Для підтвердження своєї позиції він цитує, зокрема, рядок вірша «садок вишневий коло хати...», який «протестує» проти ямба, і робить узагальнення: «Коли ж взяти цю віршову будову у Шевченка як цілість, розібрати її докладніше, тоді покажеться якась така неправильність цих нібито ямбів, така мішанина, що її годі виправдувати «химерним комбінуванням хореїчних і ямбічних рядків» та ще і захоплюватися

<sup>1</sup> Чижевський Д. Історія української літератури. — Нью-Йорк, 1956. — С. 426.

<sup>2</sup> Колесса Ф. Фольклористичні праці. — Київ, 1970. — С. 269.

такою штукою...»<sup>1</sup>. На це твердження так зреагував Микола Зеров: «Щоб довести своє, акад. Смаль-Стоцький користується всіма відступами від чистого методу. [...] Відсутність у слові тільки наголосу, тобто пірихальна третя стопа, є для нього доказ неямбічності такого рядка. Отже, наша теорія гіпостазу, тобто заступлення одної стопи другою (ямба — хореем або пірихієм) [...] становить «камень предкновения» для вченого-віршознавця»<sup>2</sup>.

Сьогодні, коли здійснена класифікація чотиристопного ямба з різними пірихіями, заперечення ямбічного характеру багатьох Шевченкових поезій видається неправомірним. Прихильники ямбічного характеру Шевченкового вірша мають немало аргументів своєї правоти. «Ямбічного метру, — стверджував Б. Якубський у праці «Форма поезій Шевченка», — вживає Шевченко упродовж всієї своєї творчості, проте слід відмітити, що в другій половині «Кобзаря» чотиристопний ямб трапляється частіш»<sup>3</sup>. Подібної позиції дотримувався і Євген Юлій Пеленський у книзі «Шевченко-клясик», відзначаючи Шевченків перехід від народнопісенної ритміки до класичної як один із аспектів еволюції поета до класичності в широкому плані: від класичних мотивів, високого стилю, архаїзованої мови до класичної ритміки і метрики. Він наводив цікавий приклад заміни народного вірша на класичний у ранньому вірші поета «На вічну пам'ять Котляревському». У першодруку («Ластівка», 1841) цей вірш мав таку ритміку:

Встануть сердеги працювать.  
Підуть корови по діброві,  
Вийдуть дівчата воду брать,  
Вигляне сонце. Рай та й годі!  
Злодій заплаче, дарма що злодій.

Згодом поет переробив ритміку на ямбічну:

Встануть сердеги працювать.  
Корови підуть по діброві,  
Дівчата вийдуть воду брать,  
І сонце гляне. Рай та й годі!  
Заплаче злодій, лютий злодій.

<sup>1</sup> Смаль-Стоцький С. Ритміка Шевченкового свірша. — С. 24.

<sup>2</sup> Зеров М. Твори: в 2 т. — Київ, 1990. — Т. 2. — С. 185.

<sup>3</sup> Якубський Б. Форма поезій Шевченка // Тарас Шевченко: зб. / за ред. Я. Григорука і П. Филиповича. — Київ, 1921. — С. 62.

Василь Сімович, у якого Є. Ю. Пеленський запозичив цей приклад, зазначив, що «Шевченко в пізніших часах, як уже сам додивлявся, щоб були чисті ямби, посправляв усюди [...] ці вірші на ямби, але первісно було так — а це ж один із перших творів Шевченка»<sup>1</sup>.

Звісно, виникали підозри, що ці «справлення» належать редакторам, які готували пізніші видання творів поета. Так стверджував і С. Смаль-Стоцький, який ніяк не хотів вірити, що Шевченко сам змінював ритміку, але В. Доманицький і С. Єфремов, які звіряли тексти з рукописами, переконалися, що правки в цьому вірші зроблені рукою самого поета.

Прихильником погляду про еволюцію Т. Шевченка від народнописанного до класичного вірша, головню чотиристопного ямба, був і Максим Рильський. Він стверджував це у відкритому листі до О. Л. Жовтиса «Ще раз про Шевченкову поетику» з приводу його статті «Майстер розкріпаченого вірша»: «Давно вже встановлено, що Шевченко протягом свого творчого життя дедалі більше схилявся до чотиристопного «пушкінського» ямба»<sup>2</sup>. М. Рильський чудово усвідомлював неповторність і своєрідність шевченківської ритміки, тож намагався не протиставляти, а, навпаки, погоджувати народнописаний і класичний Шевченків вірш. У статті «Шевченко — поет-новатор» він виділяє типи Шевченкового вірша, які називають умовно силабічними, — дванадцяти- і одинадцятискладовий «колядковий», що тяжіє до амфібрахія, восьмискладовий — «коломиївковий», що тяжіє до хорею. Ось приклад останнього:

Не журиться Катерина —  
Вмиється сльозою,  
Возьме відра опівночі  
підє за водою...

Як бачимо, наголоси тут розподілені дуже вільно, їх об'єднує загальний ритмічний рух. Це близько до хорею (в інших місцях поет значно «хореїчніший»), але це не хорей»<sup>3</sup>. Так само, на думку М. Рильського, й тип «колядкового» вірша вільним ритмічним рухом дещо споріднений з силабічним віршем, особливо роллю цезури, але його важко підвести під певну схему силабічного вірша, а багато віршових побудов поета «не підходить взагалі під жодні загальноприйняті норми»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Пеленський Є.-Ю. Шевченко-клясик. — Краків, 1942. — С. 127.

<sup>2</sup> Рильський М. Зібрання творів: у 20 т. — Київ, 1986. — Т. 12. — С. 420.

<sup>3</sup> Там само. — С. 414.

<sup>4</sup> Там само. — С. 412.



З висновком про несилабічність ритмічної організації Шевченкового вірша не погоджується знавець західноєвропейських віршових систем Ігор Качуровський. Визнаючи, що в Шевченка зустрічаються різні системи версифікації (силабічної, тонічної, силабо-тонічної та «музичної»), він послідовно утверджує погляд, що «найцікавіші і найрізноманітніші силабічні строфи Шевченка»<sup>1</sup>, які він виводить від традиції української барокової поезії. І. Качуровський наводить таку паралель:

«Багато авторів цитують «леонін» Г. Кониського:

Чиста птиця, голубиця, таков нрав імієт:  
Буде місто, де нечисто, тамо не почієт.

А ось ще:

Сонце гріє, вітер віє  
з поля на долину;  
Над водою гне з вербою  
червону калину.

тільки це вже не Г. Кониський, а Тарас Григорович Шевченко — прямий продовжувач барокової силабіки. Це і є та строфа, яку ми назвали [...] бароковою»<sup>2</sup>.

Така строфа в Шевченка, стверджує учений, виникла внаслідок розпаду традиційного силабічного двовірша, але могла й зберегтися як двовірш:

Не завидуї багатому, багатий не має  
Ні приятні, ні любові, він те все наймає.

І, нарешті, І. Качуровський упевнений, що барокова строфа не зникає остаточно в українській поезії і бачить її відновлення в поемі Івана Драча «Ніж у сонці»:

І заграла-затужила, розпрямила крила,  
Зразу хрипко, потім скрипка сльози проросила...

Щоправда, при цьому він застерігає, що «силабічне ритмовідчуття українськими поетами безповоротно втрачене: силабік у Драча перетворюється на звичайний хорей!»<sup>3</sup>.

Але пафос розділу книги «Строфіка» про Шевченків вірш полягає не тільки в тому, щоб довести бароковий характер поетової

<sup>1</sup> Качуровський І. Строфіка. — Мюнхен, 1967. — С. 300.

<sup>2</sup> Там само. — С. 303.

<sup>3</sup> Там само. — С. 306.

силабіки і виявити її національні джерела, а й у тому, аби заперечити твердження про російське походження української силабіки, згідно з яким це тип строфи з однаковою кількістю рядків, узаконений від М. Ломоносова до Л. Тимофєєва і штучно перенесений на український ґрунт (В. Ковалевський, Г. Сидоренко та ін.). Причому, віддаючи належне таким російським літературознавцям, як Б. Томашевський і Б. Шенгелі та українському П. Волинському, І. Качуровський не щадить навіть М. Шагінян та М. Рильського. М. Шагінян він критикує за те, що вона «відмовляється зарахувати Т. Шевченка до силабістів «не тільки тому, що силабічний розмір вимагає суворого дотримання рівної кількості складів у строфі, а Шевченко майже ніколи не витримує їх», а й тому, що ні російській, ні українській мові, попри всю різноманітність прийнятих у них наголосів, силабічний вірш, як це довів ще Ломоносов, зовсім не властивий. Він робить нашу мову грубою, дерев'яною, тимчасом як м'ягшого, ніжнішого, гнучкішого, аніж шевченківський вірш, важко собі уявити. Крім другої половини останнього речення, тут усе суцільна нісенітниця»<sup>1</sup>, — робить висновок учений. Щодо М. Рильського, то І. Качуровський закидає йому, що він, як і М. Шагінян, не враховує випадків «гетерометричної силабічної строфи в Шевченка» на зразок

Неначе злодій, поза валами  
В неділю крадуся я в поле.

Ще категоричніше розправляється І. Качуровський з прихильниками трактування Шевченково вірша як «коломийкового». «За почином західноукраїнських учених (автор мав на увазі передусім С. Смаль-Стоцького та Ф. Колессу. — М. І.) барокову строфу Шевченка звать у нас «коломийковою». Сам Шевченко — пророк, а вірші його — коломийка. Як можна пов'язувати пророка з коломийкою, в голові моїй не вкладається»<sup>2</sup>. Не знаю, чи усвідомлював автор, що цим твердженням сам собі ставить пастку. Бо в іншому місці він рішуче протестує проти поняття «народний розмір». «Скажемо тільки, — пише він, — що вірш як звукове, що триває в часі, явище, завжди будується на якомусь звуко-часовому принципі, а народність до таких принципів не належить. «Народний розмір» — це такий самий нонсенс з точки зору метрики, як термін «національно-

<sup>1</sup> Качуровський І. Строфіка. — Мюнхен, 1967. — С. 318.

<sup>2</sup> Там само. — С. 307.

органічний стиль» з точки зору стилістики»<sup>1</sup>. Чи ж не те саме можна сказати і стосовно зв'язку між поняттями «коломийка» і «пророк»? Спроба роз'яснення, що барокова строфа, хорей і коломийка — вірші різних систем, а спільність барокової строфи з хореем і коломийкою має випадковий характер, не дуже переконує.

Нарешті, проблема «вільного вірша» Т. Шевченка. Очевидно, це поняття не можна брати у строгому термінологічному значенні, оскільки «вільний вірш» асоціюється з верлібром, а верлібрив у творчості поета, цілком зрозуміло, немає. Тимчасом таке словосполучення вжив у доповіді про Т. Шевченка «Великий народний поет», прочитаній у Парижі, Анатолій Луначарський: «Шевченко вільно йде за народною традицією і створює «свобідний вірш» за кілька десятиліть раніше, ніж заговорили про нього передові поети Заходу»<sup>2</sup>. Ці слова нагадав М. Рильський у статті «Шевченко — поет-новатор», а відтак повторив у відкритому листі до О. Жовтиса («Літературна Україна», 1963, 19 квітня), — відповіді на його статтю «Майстер розкріпаченого вірша» («Літературна Україна», 1963, 23 березня). Згодом у відповіді на листи львівських студентів Станіслава (помилково надруковано Степана) Цетляка та Богдана Завадки пояснить, що, вживаючи термін «свобідний вірш», а не «вільний вірш», він ішов «за тими російськими теоретиками версифікації, які терміном «вільний вірш» («вольный стих») застосовують до різностопних силабо-тонічних віршів («Лихо з розуму», «Пан та собака», байки Крилова і Глібова...), а французьке «верлібр» перекладають «свободный стих»<sup>3</sup>. «Свобідного вірша», або ж «верлібра» у творчості Шевченка М. Рильський не знаходить, і тому заперечує зближення Шевченка щодо віршування з такими поетами, як Пабло Неруда, Назим Хікмет, які «давали волю ритмові», натомість відзначає спорідненість з такими поетами строгих форм, як Йоганнес Бехер.

М. Рильський сприйняв поняття «розкріпачений вірш» саме в поетикальному сенсі, коли писав, що «не зовсім ясно, про який саме «свобідний вірш» Шевченка йшла мова (хоча Луначарський говорив саме про «свобідний вірш», а в Жовтиса йшлося про «розкріпачення вірша»). Натомість М. Рильському було ближче те, що сучасні російські, українські, білоруські поети «здебільшого пишуть

<sup>1</sup> Качуровський І. Строфіка. — Мюнхен, 1967. — С. 300.

<sup>2</sup> Луначарский А. Статьи о литературе. — Москва, 1957. — С. 421.

<sup>3</sup> Літературна Україна. — 1963. — 21 трав.

не верлібром, а точним силабо-тонічним, здебільшого римованим віршем», до якого в останні роки тяжів і Шевченко, аніж те, що французькі, італійські, польські поети віддають перевагу верліброві. Але ж почитаймо хоча б «Бували війни й військовії свари...» та деякі інші поезії Т. Шевченка останніх років і побачимо, що він не був таким уже «точним силабо-тонічним», і не цілком зник поширений раніше в нього вірш астрофічний, якому притаманна, за висловом Наталі Костенко, «яскрава прикмета вільної стихії»<sup>1</sup>.

Коли простежувати еволюцію Шевченкового вірша від фольклорного до силабо-тонічного, то така еволюція виступає радше як тенденція, а не як завершений процес. У дебютній «Причинній» та сама строфічно-ритмічна структура, що й у вірші, яким завершується його творчий шлях поета («Чи не покинуть нам, небого...»): перші строфи — чотиристопний ямб:

Реве та стогне Дніпр широкий,  
Сердитий вітер завива,  
Додолу верби гне високі,  
Горами хвилю підійма<sup>2</sup>.  
(«Причинна»)

Чи не покинуть нам, небого,  
Моя сусідонько убога,  
Вірші нікчемні віршувать,  
Та заходиться риштувать  
Вози в далеку дорогу<sup>3</sup>.  
(«Чи не покинуть нам, небого...»)

Потім їх змінюють ті, що їх С. Смаль-Стоцький назвав фольклорними, або музичними, М. Рильський — хореїчними, а І. Качуровський — силабічними:

В таку добу під горою,  
Біля того гаю,  
Що чорніє над водою,  
Щось біле блукає<sup>4</sup>.  
(«Причинна»)

---

<sup>1</sup> Шевченківська Енциклопедія: у 6 т. — Київ, 2012. — С. 279.

<sup>2</sup> Шевченко Т. Повне збір. творів: у 12 т. — Київ, 2003. — Т. 1. — С. 73.

<sup>3</sup> Шевченко Т. Повне збір. творів: у 12 т. — Київ, 2003. — Т. 2. — С. 372.

<sup>4</sup> Шевченко Т. Повне збір. творів: у 12 т. — Київ, 2003. — Т. 1. — С. 73.

Ой не йдімо, не ходімо,  
Рано, дуже рано —  
Походимо, посидимо  
На сей світ поглянем...<sup>1</sup>

(«Чи не покинуть нам, небого...»)

Поняття «розкріпачення вірша» може стосуватися не виключно віршової форми, воно може мати ширший зміст. «Розкріпачення» Шевченкового вірша — це розкріпачення думки, свобода вислову, які кожне покоління сприймає у Шевченка і прагне втілювати відповідно до ситуації свого часу. Формула ця не випадково актуалізувалася на початку 1960-х років. Це був час хрущовської «відлиги», демократизації, хоч і дуже куцої, послаблення тиску на літературу. Саме тоді поети-шістдесятники утверджували ідею розкріпачення особистості. А хитнулася душа — хитнулася рима, у вірші з'явився «продих», спондейний чи перихійний наголоси відбивали аритмію серцебиття. Таких «продихів», такої «гетерометричності» (за І. Качуровським) було багато у поезії Т. Шевченка. Мабуть, у цьому контексті виникали асоціації зближення великого українського поета з іменами популярних тоді Пабло Неруди, Назима Хікмета та багатьох інших, не обов'язково тих, що писали верлібром. Бо в шістдесяті роки відбулося «розкріпачення» і представників старшого покоління українських письменників, яке одержало образну назву «третє цвітіння», того ж таки Максима Рильського.

Ми вже готові прийняти той чи інший погляд, як з'являється якась перепона, що розбиває ланцюжок аргументації попередника. Так, Є. Ю. Пеленський майже переконав нас, що пізній Шевченко — класик за тематикою, високим стилем, канонічною строфікою і витриманим ритмом, надто що схожі твердження знаходимо і в М. Рильського, та, читаючи поезії Шевченка, датовані 1860-м роком, натрапляємо на рядки:

Якось-то йдучи уночі  
Понад Невою... та йдучи  
Міркую сам-таки з собою:  
— Якби то — думаю — якби  
Не похилилися раби...  
То не стояло б над Невою  
Осих осквернених палат!  
.....

<sup>1</sup> Шевченко Т. Повне збір. творів: у 12 т. — Київ, 2003. — Т. 2. — С. 372.

Отак-то я собі вночі,  
Понад Невою ідучи,  
Гарненько думав. І не бачу,  
Що з того боку, мов із ями,  
Очима лупа кошеня.  
А то два ліхтаря горять  
Коло апостольської брами.  
Я схаменувся, осінивсь  
Святим хрестом і тричі плюнув,  
Та й знову думать заходивсь  
Про те ж таки, що й перше думав<sup>1</sup>.

*(«Якось-то йдучи уночі...»)*

Вірш силабо-тонічний, чотиристопний ямб, але за багатьма прикметами, зокрема за асоціативними «перемиканнями», перебіг уяви з рядка в рядок руйнує симетрію віршової строфи. Чи це не «розкріпачення» ритму, викликане характером «нічного, візіонерського переживання» (за К. Г. Юнгом)?! Не випадково початок цитованого вірша майже збігається з рядками гротескної містерії «Сон»: «Отак ідучи попідтинню З бенкета п'яний уночі, Я міркував собі йдучи...». Тут панує не «логіки залізна течія», а радше неконтрольованість внутрішнього монологу, близька до «потому свідомості». Цитований уже В. Петров у статті «Естетична доктрина Шевченка» називав спосіб такого художнього мислення «розхитуванням поетичних стилів» і побачив у ньому ознаки сюрреалізму<sup>2</sup>, а Юрій Шевельов назвав такий тип асоціювання контрастивністю, що в емоційному плані змушує читача «сприймати те, що він читає, не просто як ще один літературний твір, а як крик болю, зойк оголених нервів»<sup>3</sup>.

Як бачимо, вірш Т. Шевченка, його структура викликала широку шкалу інтерпретацій. Кожен із розглянутих підходів пов'язаний із авторитетними іменами і має високий рівень аргументації. Тому, видається, безрезультатно було б робити висновок на користь котрогось із них стосовно усієї поезії Шевченка. Тож чи не найбільш виправданим буде висновок, що вона не вміщується у рамки жодної із систем і становить завершену в собі цілість, відкриту водночас для нових

<sup>1</sup> Шевченко Т. Повне зібр. творів: у 12 т. — Київ, 2003. — Т. 2. — С. 367.

<sup>2</sup> Петров В. Розвідки: у 3 т. — Київ, 202. — Т. 1. — С. 1068.

<sup>3</sup> Шевельов Ю. На риштованнях історії літератури // Шевельов Ю. Вибрані праці: у 2 т. — Київ, 2009. — Кн. 1. — С. 549.

прочитань та інтепретацій як явище нескінченне і неперебутнє, яке відкриває усе нові грані для кожного нового покоління.

*Надруковано в журналі: Слово і Час. — 2014. — № 2.*

## «Золота риза» і «біла габа» природи

*Варіації мотиву одного Шевченкового вірша*

Цей есей нав'язаний віршем Тараса Шевченка «Ой дуброво — темний гаю!..», що є переспівом української народної пісні з теренів Галичини «Ой дуброво, дубровонько!..». Пісня вперше опублікована в альманасі «Русалка Дністровая», яку видали учасники гуртка «Руська Трійця» у 1837 р. у Будимі (Будим чи Буда — частина сучасного Будапешту).

Факт Шевченкового переспіву цієї пісні засвідчений і прокоментований у багатьох літературознавчих працях та коментарях до наукових видань творів поета, але дослідників цікавило переважно, з якою публікацією був ознайомлений поет і, отже, який текст послужив джерелом переспіву цієї пісні. Один із найавторитетніших шевченкознавців Юрій Івакін у книзі «Коментар до «Кобзаря» Шевченка. Поезії 1847–1861» зауважує, що «Шевченко запозичив тільки, так би мовити, сюжетну схему — канву, на якій він вигаптував свій неповторно шевченківський вірш»<sup>1</sup>.

Для нас важливо, в чому виявляється неповторність шевченківського «гаптування». Роздуми над цією проблемою нав'язали цілий «сюжет» трактування мотиву метаморфоз у природі, що охоплює основоположні питання людського буття, письменниками наступних поколінь. Для того, щоб відчутти печать поетового слова, наведемо обидва тексти — народний (за «Русалкою Дністровою») і Шевченків.

Отже, спершу народний:

Ой дуброво, дубровонько!  
Та доброго пана маєш,  
Що ся в однім року  
Трьома барви приодіваєш, —  
Одна барва зелененька,  
Всему світу миленька,

---

<sup>1</sup> Івакін Ю. Коментар до «Кобзаря» Шевченка. — Київ, 1968. — С. 311.

Друга барва жовтенька,  
Всему світу сумненька,  
Третя барва біленька,  
Всему світу студененька<sup>1</sup>.

Тепер — текст Т. Шевченка:

Ой діброво — темний гаю!  
Тебе одягає  
Тричі на рік... Багатого  
Собі батька маєш.  
Раз укриє тебе рясно  
Зеленим покровом —  
Аж сам собі дивується  
На свою діброву...  
Надивившись на доненьку  
Любу, молодую,  
Возьме її та й огорне  
В ризу золотую  
І сповіє дорогою  
Білою габою —  
Та й спать ляже, втомившись  
Турбою такою<sup>2</sup>.

Визначити достеменно джерело тексту пісні, яким послужився поет, неможливо. М. Возняк у статті «Шевченко і Галичина» наводив лист П. Лукашевича до І. Вагилевича від 21 вересня 1843 р., в якому адресат пише: «Коли Вашу листину получив, той час з паном Шевченком читовали Вашого «Мадея», що есте напечатали в Будині»<sup>3</sup>. Але «Русалку Дністровую» читали в 1843-му, а вірш «Ой діброво — темний гаю!..» написаний у 1860-му. Отже, чи міг він так зберегти в пам'яті текст, щоб майже через двадцять років переспівати його так близько до першоджерела? З іншого боку, збірка Яна Чечота, яку мав Шевченків друг Едвард Желіговський, пісня подана в польському перекладі, який значно відбігає і від оригіналу, і від Шевченкового тексту. Залишається ще один варіант, а саме —

---

<sup>1</sup> Русалка Дністровая. — Львів, 2007. — Репринтне відтворення першодруку 1837 р. в Будимі.

<sup>2</sup> Шевченко Т. Повне збір. творів: у 12 т. — Київ, 2003. — Т. 2. — С. 335.

<sup>3</sup> Возняк М. Зацікавлення Шевченка Галичиною в 1843 р. // Діло. — 1934. — 9 берез.



збірка Жеготи Паулі «Pieśni ludu ruskiego w Galicji» (Lwów, 1839), але яким шляхом вона могла дістатися до Шевченка, невідомо.

Усі наведені варіанти взяті з «Коментаря до “Кобзаря” Шевченка» Ю. Івакіна та коментарів до другого тому повного зібрання творів Шевченка (Київ, 1983). Але, як здавна відомо, долі книг, як і долі людей, несповідимі, та й пам'ять людська теж незбагненна. То ж приймаємо як факт і поглянемо, що ж власне Шевченкового в його трансформації фольклорного джерела.

Передусім, це виразна авторська інтонація, ліричне чуття. Якщо в народній пісні маємо фіксацію емоційних станів природи у різні пори року («миленька» зелена барва весни, «сумненька» барва осені, «студененька» біла барва зими), то в Шевченковому тексті усі барви мають свою привабу і жодна з них не ховає у собі якоїсь тривоги. У Шевченковому тексті не випадково діброву одягає не пан, а батько, а сама діброва виступає як його дочка. Батько, звісно, не може на свою дочку дивитися безсторонньо, він «аж сам собі дивується» на діброву як «доненьку люблю, молодую». Звідси — у вірші Шевченка в кольорах діброви, її одязі — не узагальнені вказівки на кольори як ознаки певних станів природи — веселого, сумного та холодного, а емоційне батьківське сприйняття краси світу у всіх його барвах і одмінах.

Такий патерналістський погляд засвідчує християнський характер світосприйняття поета, при якому мікрокосм і макрокосм як втілення божественного начала, як ідеї душі, добра, правди і справедливості в душі вчення св. Августина чи Василя Великого. У цих нюансах сприйняття вчувається урочистість, що виражає особливість Шевченкової релігійності: «золота риза» асоціюється з відправою у милій поетові сільській церкві, де, за словами Василя Барки, серце «з Богом розмовляє»<sup>1</sup>. У вірші Т. Шевченка ідея краси пов'язана з широкою шкалою моральних цінностей на засадах любові до рідної землі, до природи, до правди і справедливості як основи християнської етики. Тим-то така деталь, як «риза золотая», що могла виникнути на підставі зорового враження, зв'язана з цілою світоглядною системою поета, його етосом.

Етичний кодекс, що окреслюється у Шевченковому творі, може бути потрактований і як проекція у реальність, і як зав'язь проблематики, що виростає з конфліктів всередині самої людини. Можливо, поет побачив у природі ту гармонію, якої не знаходив у реальному

---

<sup>1</sup> Барка В. Правда Кобзаря. — Нью-Йорк, 1961. — С. 82.

житті, у суспільних відносинах, і він прагнув показати її як зразок для людей. Чи не щось подібне згодом робив Павло Тичина у циклі «В космічному оркестрі» (1921), де гармонія руху планет («кожен зна свою орбіту», «кожен зна свої одміни») має послужити зразком соціальної гармонії у дисгармонійну епоху. Водночас «орбіту» і «одміни» кожної з планет забезпечує закон, єдиний для всіх:

В космічному оркестрі  
підвладно все одній руці.  
Немає меж... і де кінці,  
що ставили б сонцям семестри  
у голубому молоці?<sup>1</sup>.

Через ту ж ідею «одмін» у природі через зміни пір року ставить проблему психологічних альтернатив Валерій Шевчук у казці «Чотири сестри» (зб. Панна квітів. Казки для моїх дочок. — Київ, 1990). Сюжет заснований на тій самій зміні пір року, але тут уже немає ні батька, ні навіть пана, який би стежив за підтриманням заведеного порядку. Тут царюють по чергово чотири дівчини-сестри. Одна має біле волосся, друга — зелене, третя — синє, четверта — золоте.

Та одна із сестер — пір року — Білокоса порушила споконвічний порядок, за яким кожна з Сестер — Білокоса Зима, Зеленокоса Весна, Синьокосе Літо і Жовтокоса Осінь — мають три місяці щорічно по черзі правити на троні, а потім кожна поступатися своїм місцем наступній і йти у Блакитний Палац спокою відновлювати свою красу і силу до наступного правління, коли знову настане її черга...

Жанр казки дав можливість Вал. Шевчукові подати цю ситуацію без побутових деталей та психологічних нюансів, з виразною домінантою космологічного мислення, де кожен вчинок має свій час і простір, порушення яких загрожує всесвітньою катастрофою. Що сталося б, якби Жовтокосій Сестрі не вдалося перемогти Чорного Птаха і повернути Білокосу Сестру до Блакитного Палацу на відпочинок і чекання своєї черги? Це, висловлюючись сучасними поняттями, викликало б щось на зразок повернення льодовикового періоду. Втім, хай це порівняння не здається таким уже й дивним. Пам'ять людства уклала в мітологічний кодекс катаклізми, яких йому, людству, довелося зазнати, скристалізувати їх в архетипних формулах, що їх часом історики та культурологи наповнили реальним змістом. Приміром, учені, які досліджують мову найдавнішого

---

<sup>1</sup> Тичина П. Збір. творів: у 20 т. — Київ, 1983. — Т. 1. — С. 734.

автохтонного населення Піренейського півострова — басків, що не належить до жодної з мовних сімей, виявили схожість деяких її слів зі словами іберійської мовної групи, зокрема грузинської. І хоча мовознавці не бачать тут підстав для визнання навіть віддаленої мовної спорідненості, усе ж з'являються гіпотези, що баски — уламок населення Кавказу, яке під час всесвітнього потопу кілька десятиків тисяч років тому, рятуючись, якимсь чином перебралися на Піреней.

Але повернемося до казки Вал. Шевчука «Чотири Сестри», яку з фольклорним мітологізмом споріднює символіка чорного і білого кольорів як втілення темних і світлих сил і моральних альтернатив, начал добра і зла. Цю антиномію зустрічаємо в повісті того ж Вал. Шевчука «Місячний біль», у якій світ постає як арена боротьби чорної і білої сил: два велетні — чорний і білий — зчепилися у смертельній боротьбі: хтось із них має перемогти. Але результат двобою нічого не змінить, бо, коли переможе чорний, то це принесе смерть світові, а коли білий, то він усе одно мусить колись умерти, бо вмерти має, хто народився, у тому числі й світ; та в чорного більше шансів: коли вони задушать один одного в своїх смертельних обіймах — виграє чорний.

Загалом боротьба чорної і білої сил як полярних моральних начал, як добра і зла, супроводить і фольклор, і літературу від першопочатків і до сьогодні (образи Ормузда і Агримана в давньоперській мітології, чорнобога і білобога у слов'янській мітології, чорних і білих птахів у народних казках, чорного і білого демонів в оповіданні І. Франка «Як Юра Шикманюк брів Черемош»).

Переходячи у твори письменників, ці символи зберігають свою архетипну першооснову. У романі Р. Федоріва «Жбан вина» (Ужгород, 1968) Біла Птаха приносить людям втішні новини, Чорна Птаха — сумні. Ці символічні образи у творі уособлюють начала добра і зла як одвічних супутників життя, виявляють народне розуміння суперечностей історичного поступу.

Сьогодні функції таких символічних образів ускладнюються. Водночас містичне начало дивним чином поєднане з реаліями повсякденності, виявляє у побуті ті буттєві ознаки, які сягають рівня світобудови. Так, у повісті Галини Пагутяк «Записки Білого Пташка» (Київ, 1999) Білий Пташок має свій родовід, який починається від Великого Білого Птаха, що посадив з принесених у дзобі кількох насінин такий ліс, як Господній Едем. Але той ліс загинув, бо не мав відпочинку. А наступний ліс, посаджений цим птахом, такий відпочинок уже мав — зиму, чим розгнівав Сонце, яке на

зиму його покидає. Але в цім варіанті нашого мотиву колообігу природи небесне начало якнайтіснішим чином пов'язане із земним та навіть із побутовим, виходить за межі повсякденного у сферу ірреального, містичного. Білий Пташок тут є незмінним супутником і опікуном, «ангелом-охоронцем» звичайної робітниці — мулярки, що разом з іншими такими ж робітниками зводить Вежу, яка має з'єднати Землю з Небом, усвідомлюючи ілюзорність такої затії.

У повісті Шевчука «Місячний біль» результат поединку чорного і білого велетнів залишений на здогад читачеві, але якщо боротьба триває, то білий поразки не зазнав: світ не загинув. У казці ж «Чотири Сестри» усе відбулося за законами казкового жанру: добро перемагає зло. Хоча Чорний Птах збаламутив Білокосу Сестру, нашептавши їй, що вона найгарніша і має правити у всі пори року, а щоб вона не бачила, як старіє, розбив її дзеркальце, він усе-таки не витримав наступу Жовтокосі і зменшився спершу до розміру метелика, потім чорної цятки і зник. Білокоса Сестра зрозуміла підступність Чорного Птаха. Рівновага у зміні пір року відновилася.

Стосовно Вежі у «Записках Білого Пташка», то кожен з будівників Вежі усвідомлює абсурдність самої ідеї такої будови, сізифів характер такої праці, кпить із неї як з приводу загублених рукавиць. Цей абсурдизм стає органічною притаманністю героїні повісті Г. Пагутяк, вона розуміє, що споруджує не «вежу духу», а «вежу ілюзії», яка буде зруйнована так само, як був зруйнований колись «Вавилонський зимурат», та люди будують знову його подобу, не знаючи призначення: чи це лише намагання відвернути людство від проблем, чи маяк для інопланетян, чи монумент, чи вмістилище для гігантського комп'ютера<sup>1</sup>. Але дивовижно, що в глибині душі кожного є те, чого він не може збагнути розумом, — «шана до Абсурду Вежі», якісь неусвідомлені ілюзії стосовно неї.

Цілісність людини виявляється розірваною як всередині неї самої, так і в стосунках з іншими людьми та ставленні до природи. Втрачене відчуття гармонійності у «космічному оркестрі», закономірності як почуття батька, що милується красою діброви як «доненьки», яку він одягає то в зелені шати весни, то в «золоті ризи» осені, то в «білу габу» зими; зникає дія закону, за яким відбуваються ці зміни: «Мине літо, мине осінь, мине зима, мине весна. Ми ближчі до творіння, аніж до творця»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Пагутяк Г. Записки Білого Пташка. — Київ, 1999. — С. 133.

<sup>2</sup> Там само. — С. 133.

Чому ж Чорному Птахові вдалося намовити Білокосу повірити в її винятковість і право постійно перебувати на троні? Письменник недвозначно натякає, що Чорний Птах оселився у ній і вона говорить його, а не своїм, голосом, він став частиною її самої. І тут, власне, казкове начало переходить у сферу філософії. Під таким кутом зору промовистою стає назва книги французького філософа й культуролога, творця філософії Поля Рікера «Сам як інший». Погляньмо, яке співзвучне з наведеною ситуацією казки Вал. Шевчука «Чотири Сестри» та повісті Г. Пагутяк «Записки Білого Пташка» твердження французького творця філософії людини: «Те, що іншість не додається до свідомості іззовні, в якості запобігання селіпсичним (крайнім, остаточним) висновкам, а належить до її внутрішнього сенсу й до онтологічного конституювання самості, значно відрізняє [...] рівень діалектики самості й самототожності»<sup>1</sup>. Отож, звідси випливає, що іншість присутня в ідентичності, може стати частиною самої себе, викликати корозію особистості. Не випадково саме під таким кутом зору прочитують колізії казки Вал. Шевчука представники молодого покоління літературознавців: «Подвійна свідомість Цариці-пташини продукує лише опозиції: замість «у своїй іншості подібний» виростає гібридне «свій/чужий», натомість «Правителька-Служителька» — виснажливе «володар-служба», і рідний топос, поділившись на метрополію/периферію, суттєво зменшений екзистенційним паралічем»<sup>2</sup>. Образ зими в такому трактуванні постає як вираз «поневолювальної мімікрії» в системі «колоніальних метаморфоз», з уламків якої має бути відновлена повноцінна самототожність.

У своїх міркуваннях ми вже задалеко відійшли від народної пісні й вірша Т. Шевченка, з яких почали розмову. Але присутнє у них символічне начало, що корінням своїм сягає мітологічної свідомості, набирало в літературі нових форм і сенсів. Шевченкова «дїброва» набуває значення «всесвіту», того ідеалу всесвітньої гармонії, який не покидає людину попри всі парадокси негармонійного світу.

*Надруковано у збірнику: Апостол правди і добра:  
Матеріали міжнародної наукової конференції / Львівський національний  
університет імені Івана Франка. — Львів, 2015.*

<sup>1</sup> Рікер П. Сам як інший. — Київ, 2000. — С. 379.

<sup>2</sup> Воїнська К. Екзистенційна транзитність як пошук архетипності в казці Валерія Шевчука «Чотири Сестри» // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. — Львів, 2014. — Вип. 60(2). — С. 295.