

УДК 82-14:82.09

ДЖЕРЕЛА ДРАМАТИЗМУ ЛІРИКИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Ігор Юдкін-Ріпун

Шевченковій ліриці властива константна серйозність вислову, зумовлена текстуальною стратегією сценічної мімікрії, що дає підстави вести мову про її театральні витоки та драматичні властивості.

Ключові слова: мімікрія, інсценізація, мартирологія, фаталізм, фемінізм, інфантильність, серйозність, локація, адресація.

Shevchenko's lyrics are marked with constant serious tone of utterances as a result of textual strategy of scenic mimicry that gives grounds for the statements about its theatre origins as well as its dramatic properties.

Keywords: mimicry, screening, martyrdom, fatalism, feminism, infantilism, seriousness, location, address.

Дослідники-шевченкознавці вже акцентували увагу на можливостях інтерпретації поетичних текстів через залучення уявлень з-поза теренів словесної творчості. Так, Л. Генералюк, вдавшись до вивчення того, як у літературних творах Т. Шевченка виявився його досвід як художника, зробила недвозначний висновок про те, що «майже в кожному Шевченковому поетичному творі присутній акцентований візуальний ряд»¹. Зокрема, виявлено широкий діапазон взаємодії вербального та візуального кодів, починаючи з того рівня, коли митець «описує словом картини ... (екфразис)», до складних форм, позначених «інтерполяцією в літературні форми мистецьких візій... як гіпотипозис»². Прикладом екфразису є славетний опис пам'ятника Петру першому в «Сні». Разом з тим, серед гіпотипозисів «пейзаж панорамний ... унаочнює ідею свободи»³. До індивідуальних ознак стилю належить те, що «майже кожному жіночому портрету-гіпотипозису, на відміну від багатьох чоловічих, притаманна авторська ідеалізація», що відповідає добре відомій у творчості поета тенденції фемінізму⁴. Словесними засобами «Шевченко ... змальовував надзвичайно щемливі у психологічному зрізі портрети дітей», що «нагадують картини Мурільйо», а з урахуванням біографічних фактів обґрунтовують «паралель з біографією Мурільйо»⁵.

Прикметне й те, що жанрові гіпотипозиси містять «тему невидючого кобзаря», який «завжди від'єднаний від світу людей, бо насправді не він не бачить – його, істинного, ніхто не бачить»: це відповідає відомій значущості наскрізної теми самотності в творчості поета⁶. Інакше кажучи, за допомогою візіонерських засобів поетичного тексту можна скласти уявлення про такі світоглядні константи творчості, як феміністичні та інфантильні симпатії в поєднанні з героїчною самотністю, якими відзначається поета Шевченка.

Водночас ці свідчення зображального компонента Шевченкового поетичного доробку, утворені подвійною обдарованістю митця – як художника та письменника, уможливають пошуки інших тлумачень. Незважаючи на всю вагомість візуально-вербальних паралелей, основне смислове джерело лірики як провідного доробку поета становить невичерпність виражальних можливостей самого словесного матеріалу. «Усю творчість поета пронизує мовлене слово – ідея спілкування, взаєморозуміння, потреба розмови, мови», наголошує С. Єрмоленко⁷. Звідси походять такі характерні для Шевченка «образи слова-творчості, спорідненого з кров'ю і сльозами», де висловлювання ототожнюються з актом творення⁸. Звідси впливає й те

особливе смислове насаження поетичного тексту, де «майже кожне поняття підноситься до рівня символу. Проте символ слова в Шевченка ніколи не відривається від конкретно-чуттєвої основи»⁹, так що начебто звичайні слова, зберігаючи своє поточне обігове значення, водночас накопичують специфічне для творів Т. Шевченка.

Концепція творчості засвідчена поетом в ідіомі – символі Муза, що належить до числа так званих гапаксів – рідкісних виразів. Власне, згадана назва міфічної істоти трапляється в присвяченому їй однойменному вірші «Муза», а її перифрастичне позначення «сестро Аполлона» вжито в поемі «Царі» (вступ та епілог). Крім того, вважається, що саме Музі присвячено останній вірш поета («Чи не покинуть нам, небого ...») – як зазначав Ю. Івакін, спростовуючи міркування Я. Полонського та М. Шагінян про наявність нібито конкретної особи – адресата¹⁰. Водночас рідкісність (як на загальнотвірному гапаксам) є чинником увиразнення значущості предмета: зазначений вірш¹¹, разом з віршами «Доля» та «Слава», утворює триптих, написаний 9 лютого 1858 року в Нижньому Новгороді. Про ту вагу, яку автор надавав цьому триптихові, свідчить наявність (окрім остаточного) трьох варіантів цієї поезії – перший записаний у «Щоденнику» того самого дня («после беспутно проведенной ночи»¹²); другий майже дослівно (за винятком лише двох, але вельми значущих розбіжностей) відтворений у додатку до надісланого М. М. Лазаревському листа від 22 лютого 1858 року (призначеному для М. С. Щепкіна)¹³; а третій – у листі до М. С. Щепкіна від 10 лютого 1859 року¹⁴. Зіставлення Музи поряд з такими категоріями, як слава та доля, унаочнює її місце в категоріальній системі поетичного мислення Т. Шевченка.

Тлумачення Музи саме як гапаксу – виразний контраст до творчості сучасників поета, зокрема, до такого близького йому письменника, як П. Куліш. На противагу Т. Шевченкові, у П. Куліша Муза – не лише одне з найуживаніших поетичних позначень: про його використання як загального – риторичного топосу – свідчить, зокрема, той факт, що в закросній ним праці

«История воссоединения Руси», як спеціально відзначив Є. Нахлік: «загальна кількість томів – дев'ять – зумовлена наявністю дев'ятох муз ...; за авторським задумом, кожна з них мала символічно одержати правдиву історичну основу для опіки над відповідною галуззю мистецтва чи науки»¹⁵. Більше того, алегорична система Муз у П. Куліша зосереджується навколо унікального у світовій поетичній думці образу «хутірної Музи», яка «в розлуці з рідним краєм ... Забутими себе піснями розважала»¹⁶.

Цілком інакше виглядає тлумачення Музи, а відтак – і розуміння поетичної творчості, у Т. Шевченка. Насамперед слід зазначити, що наявність чотирьох версій вірша надає цінні свідчення щодо самого процесу поетичного осмислення цього поняття. Зокрема, зміни в образній характеристиці дають змогу простежити його витоки та визначальні атрибути. Так, у щоденнику поет звертається до Музи: «*Ти в кайданах пишалася*»¹⁷. Мотив кайданів повторено також у листах до М. Лазаревського та М. Щепкіна, проте в остаточній версії його знято. Замість нього з попередніх рядків перенесено вислів «*ти сяла*», з якого усунуто однорідне дієслово «*ти не марніла*», а збережено істотну обставину «*в далекій неволі*». Зайвим видалося поетові дієслово «*марніти*» («*Не помарніла в чужині ...*» в листі до М. Щепкіна)¹⁸, очевидно, як несуттєве для характеристики образу, так само як і уточнення атрибутів «*кайданами*»: вистачило вказати на «*далеку неволю*», а відтак – дати підставу традиційно визначати поетову Музу як «невольничу». Відзначені редакційні деталі свідчать, що вихідний образ Музи для Т. Шевченка поставав з жіночої мартирології, що бере початок з античної Антигони, а сучасним взірцем можна було назвати Емілію Плятер – легендарну героїню повстання 1830 року, оспівану А. Міцкевичем.

Ще один істотний атрибут, що є у варіантах Щоденника та в обох листах, але відсутній в остаточній версії, пов'язаний з ушануванням Богородиці – Мадонни: «*Витаєш ти, мій херувим / Золотокрилий серафим*»¹⁹. Цей атрибут зазнає цікавої метаморфози: імена ангельського чину

усуваються, мабуть, як надто простолінійна характеристика, натомість збережено дієслово «*витати*» та епітет «*золотокрилий*», ужиті з новими деталями сенсу. Якщо в попередніх варіантах дієслово означає перебування як наявний факт, то в остаточній версії збережено лише те місце повторного вживання дієслова, де поет звертається до Музи з благанням: «*Вночі, / І вдень, і ввечері, і рано / Витай зо мною*»²⁰. Можна було б припустити, що йшлося про звичайне усунення двічі повтореного дієслова, проте ця стилістична коректура відсилає до того особливого сенсу, який поет надавав згаданому дієслову. Наприклад, уживання його в поемі «Невольник» («*Я буду витати / Коло тебе і за тебе / Господа благати*»²¹) засвідчує піднесене, сакральне значення, адже повтор такого слова в одній строфі знецінював би його сенс.

Прикметник «*золотокрилий*», вказує не лише на ангельські атрибути. У попередніх варіантах було вжито також епітет «*сизокрила*» поруч із порівнянням «*як пташечка*». В остаточній версії епітет усунено, а порівняння скорочено до метафори («*пташечкою вилетіла*»). Відтак орнітологічним образам надано більшої стислості, увиразнено їх символічне значення на противагу конкретизованим натуралістичним ознакам. Істотно, що прикметник «*золотокрилий*», розташований на місці «*сизокрилої*» у попередніх варіантах, упроваджує наступні (збережені в остаточній версії) рядки: «*Моя живущою водою / Душу окропила*»²². Це сполучення тим більше вражає, що того самого 1858 року було створено алегоричну поему С. Руданського «Цар Соловей», де подано такі самі вирази, але поза християнськими конотаціями для відтворення так званого Сарматського міфу, міцно збереженого традицією козацьких літописів і відтвореного, зокрема, у Г. Сковороди²³.

У С. Руданського діє «*царівна Злотокрила*», що мала чарівну силу: коли вона «*стріпнулася / Обома крилами*», то «*посипались, як порох, / Коні з козаками*» (частина 3, рядки 251–252)²⁴. Життєдайна сила, для викликання якої золотокрилій істоті досить «*окропити*» (у Т. Шевченка) або «*стрепенутися*» (у С. Руданського), по-

силається на згадані міфологічні уявлення про Сарматську добу та наслідки матриархату. Той факт, що Муза Т. Шевченка постає як «*золотокрила*» істота, наділена здатністю «*окропити душу*», стає точкою перетину християнських уявлень про ангельський чин з язичницькими переказами. Відтак маємо підставу виокремлювати в образі Музи не лише синкретизм християнських та античних уявлень, але й відтворення атрибутів української народної міфології з книжними легендами «сарматизму».

Про такий синкретизм свідчить і уточнення звертання до Музи в прикінцевих рядках: перед благанням «*положи / Свого ти сина в домовину*» поет у листі до М. Лазаревського пише «*Святая мати!*», тоді як у Щоденнику було «*Моя ти мати*»²⁵. Очевидно, виникла потреба позначити сакральність звернення, яке недвозначно вказує на Богородицю. У листі до М. Щепкіна цей намір особливо увиразнюється: «*... моя святая! / Не кинь мене*». Тут ужито типову молитовну формулу, відому, наприклад, з 51-го псалму (вірші 13–24 «*Не відкинь мене від Свого лиця й не бери Свого Духа Святого від мене*»). Мабуть, чутливість поета визначила міру достатності наведених у тексті сакральних атрибутів, тому в останній версії постає вислів «*Моя ти мати!*», де це звертання набуває особливого тепла, інтимності, що сполучається з ознаками відомого образу Скорботної Божої Матері.

Таким чином, Муза тлумачиться у триптиху в ключі так званої маріології – вшанування Марії як матері Христа, торуючи шлях для створеної через півтора року поеми «Марія». Водночас за очевидними ознаками образу Мадонни особливо підкреслено аспекти мучеництва (спершу засвідчених атрибутами «кайданів»), мартирології, що знайшло розвиток саме в цій поемі. І нарешті, Муза постає як «*золотокрила*» істота народної міфології, що «*витає*» поряд з поетом і «*кропить*» його душу. Така синкретична єдність маріологічного, мартирологічного, міфологічного (сарматського) аспектів виявляється вже у зіставленні варіантів вірша і закарбовується у вжитій поетом атрибутиці.

Істотне значення мають також коректури, що стосуються окремих реалій. Замість

«смердячої» (у початкових варіантах) казарму охарактеризовано як «нечисту» – атрибутом з більш узагальненим значенням. Замість конкретизації місця свого перебування («В степу безлюднім, в чужині») у попередніх варіантах поет віддав перевагу емфатичному повтору («В степу, в далекому степу»). Місце заслання набуває загальних ознак мученицького усамітнення, відомого Т. Шевченкові з трактату знаного містика Т. Кемпійського «Про наслідування Христа»²⁶. У листі до М. Лазаревського у 35-му рядку поет написав «Учи нескверними устами», проте в останньому варіанті він відновив вихідний епітет «неложними»²⁷, сенс якого також більш узагальнений. У листі до М. Щепкіна був ще один «маріологічний» епітет – «непорочна» (13-й рядок «Ти непорочною сіяла» замість «Ти не марніла, ти сіяла» зі Щоденника)²⁸, який видався поетові надмірним.

Є спеціальні, неповторні атрибути Музи з триптиху – «пелена» і «сивий туман»: поряд з очевидними маріологічними конотаціями (омофор Богородиці) вони несуть символіку, що сягає міфологічної давнини. Те, що Муза поета «в пелену взяла / І геть у поле однесла», а також те, що саме «на могилі» вона «туманом сивим сповила» (ці рядки не зазнавали редакційних змін), є відтворенням ритуалів індоєвропейського походження: новонароджених клали на землю, що знаменувало їх зв'язок з предками, похованими в могилах (відомий давньоримський звичай). Більше того, хтонічні атрибути «поля» та «могили» наводять на думку про втілення в Музі ознак «Матері Землі» – тієї латинської *Tellus Mater*, яка уособлювала плідність природи і зближувалася з матір'ю Евридики Деметрою – Церерою як *Mater Dolorosa* – скорботна Мати²⁹. «Сивина» туману, хмар, випарів Землі як атрибутів її сили, перетинається з відомим обожнюванням цього феномена в християнстві: за Григорієм Нісським, до Мойсея Бог «говорив через хмару»³⁰. Отже, на зазначені аспекти ідіоми Музи – її ототожнення з Мадонною, з царівною сарматського матриархату, з мученицею – накладається ще й атрибутика індоєвропейської давнини, надзвичайно проникливо

відгадана поетом, атрибутика землі й туману, **хтонічних** (та небулярних) образів.

В інтертекстуальному аспекті особливо цікавим видається зіставлення такої характеристики Музи з поданою в останньому шевченковому вірші – «Чи не покинуть нам, небого...»³¹. Безпосереднім доказом того, що принаймні одним з адресатів звернення цього взірця інвокативної лірики (жанру звернень до адресата) є саме Муза, служитиме такий аргумент, як вживання імені «зоря»: «Походимо ж, моя зоре», іменує свого адресата поет у цьому зверненні, додаючи далі: «Твої сестри-зорі / Безвічній» сяють з небосхилу. Саме так іменовано Музу в триптиху: «Гориш ти, зоренько моя...»³². Мотив споглядання зірок на нічному небосхилі як джерела творчого натхнення відсилає до містичної традиції, цілком зрозумілої для читача Томи Кемпійського, зокрема Т. Шевченка. Звичай такого споглядання, культивований афонськими ченцями, обґрунтовувався вченням про Фаворське Світло в ісихастській містиці. Муза постає в астральному, зоряному втіленні.

Водночас у вірші містяться атрибути, які, очевидно, можуть стосуватися особистого уявлення про Музу, що склалося в поета на схилі життя. Коли в триптиху, звертаючись до Музи, поет пише «мамо», то тут семантичне поле інтимності розширюється – «сестро», «дружино святая», «небого», «сусідонько убога». Привертає увагу вживання епітета «нескверне» (у вислові «нескверними устами / Помолимось Богу»): уже відзначалося, що під час редагування «Музи» з триптиха його було замінено на «неложне». Це свідчить про більшу інтимізацію образів в останньому вірші поета, чим зумовлюється і безпосередність у зверненні до Музи: «Тебе, мов кралю, посаджу»³³. Таке поводження передбачає близькість, навіть фамільярність стосунків: «посади-ти» у власній хаті «як кралю» особу (у даному разі – уособлену постать Музи) означає запросити її бути господинею в хаті, хазяйнувати в поетовій домівці. Тож фактично Т. Шевченко приходиться до того ж, чим завершується «Фавст» Й. Гете – до уславлення «вічної жіночості».

Фамільярність як аспект взаємин «Поет – Муза» вже досить чітко виявився в поемі «Царі», де Т. Шевченко слідує традиціям І. Котляревського в тлумаченні античних міфологічних постатей. До музи він звертається як до своєї спільниці – «*моя порадо*», повторивши цю форму в триптиху. Цікаво й те, що, називаючи її «*голубкою*», яка зуміла перебувати «*коло трону*»³⁴, поет ви-переджає образ Слави з триптиху, у якій хотів би «*пригорнутись / Під крилом*»³⁵. Навпаки, в останньому вірші Муза – «*моя доле*», а, як відомо, у системі поетичних категорій Т. Шевченка Доля і Слава, об'єднані в триптиху з Музою, склали антиномію. Таким чином, одне-єдине слово демонструє практично безмежне нарощування сенсів і граничну індивідуалізацію тлумачення, засвідчуючи концепцію поетичної творчості. Візіонерські тексти на кшталт екфразисів та гіпотипозисів постають як істотне, але вторинне тлумачення вербального потенціалу.

Віра поета в невичерпні можливості слова дає підстави звернутися до внутрішнього простору поетичних текстів, перш ніж вдаватися до їх візіонерських джерел. Відтак міжвидові взаємини (так звані синтез мистецтв) у творчості поета доцільно розглядати як похідні від взаємин між родовими різновидами текстів. Виходячи з іманентності поетичного тексту, Є. Нахлік спростовує відомі спроби витлумачення спадщини поета в міфологічному ключі міфотворчості, пояснюючи їхні прорахунки тим, що «своєрідність і суть шевченкового міфотворення треба шукати передовсім у його поезії, а не поза нею. Тексти можуть прояснити найбільше, позатекстові ж реалії та чинники – лише кинути додаткове світло»³⁶.

Саме такий підхід застосувала В. Смілянська, яка визначила, що в шевченковій поезії «інтерференція лірики й епосу виявляється завдяки взаємодії ліричних суб'єктів (голосів) з епічними нараційними інстанціями (типами)»³⁷, тобто через епічну організацію ліричного вислову. Аналіз епічних ознак в ліроепічних жанрах дав змогу виявити наявність «полярності персонажів без проміжних типів і без півтонів»³⁸, властивої епічним конфліктам, які позначають-

ся і в суто ліричних текстах. Створюється «понадсловесна віртуальна дійсність», де поет «піддає причинно-наслідковий ланцюг реальних подій (або «*дерево фабули*») певним змінам – грі зображальних планів»³⁹. Особливо проблемним у Шевченка виявляється так звана перспективізація викладу, тобто «система смислових позицій (точок зору, ракурсів зображення)»⁴⁰. Зокрема, коли розповідь ведеться від імені спостерігача – свідка, то в її поданні панує «зовнішня перспектива», тобто він «описує лише те, що може побачити», натомість «персонажеві-оповідачу ... властивий погляд зсередини – внутрішня психологічна, фразеологічна, часо – просторова позиція»⁴¹.

Отже у ліричних «голосах» віршованого тексту простежуються епічні «типи» викладу – описи, розповіді, роздуми, але ними міжжанрова взаємодія не обмежується. Особливо проблемна в Шевченка так звана локація слова – його віднесення до висловів тих чи інших осіб, звернення до тих чи інших адресатів, персоніфікація висловлювань, коли виникають, серед іншого, ефекти невластиво-прямого мовлення та, як наслідок, явища так званого псевдодіалогу (відомий приклад – поема «Відьма»). Інакше кажучи, тексти лірики демонструють не епічні, а суто драматичні властивості.

Зрештою, про сценічність лірико-епічних поем Шевченка свідчить театральна практика. Інсценізація «Гайдамаків» Л. Курбасом як питомо драматичного твору стала в історії українського театру однією з ключових подій ХХ ст., а на честь шевченківських днів (1920 р.) у Києві було театралізовано й цілу низку поем – «Іван Гус» («Єретик»), «Катерина», «Невольник»⁴². У творчій праці Л. Курбаса вже був досвід знахідки не лише «реальних символів містерії» в інсценізації «Великого льоху», але й ключів до сценічного прочитання ліричних мініатюр «в принципі колективної декламації» для вистави «Ліричні вірші», зокрема вірша «У неділеньку та ранесеньку»⁴³. Істотним є й те, що в «Гайдамаках» «Курбас повністю залишив сюжетну канву твору, розподілив текстовий матеріал між дійовими особами»⁴⁴. Особливо вагомою знахідкою режисера стала композиція «Десять слів

поета» на рядки питома ліричного змісту, вкладені ним в уста алегоричних персонажів. Декламація лірики різними голосами дала змогу модифікувати принцип коментування сценічних подій, започаткований ще античним хором. Інакше кажучи, вірші постають як готові драматичні твори, цілковито придатні для виконання.

Щоб з'ясувати джерела драматичних властивостей лірики Шевченка, слід указати на одну її особливість, яку згодом перейняла Леся Українка і використала саме в театральних жанрах. Йдеться про те, що в драматургії Лесі Українки немає жодного образу, який був би якщо не комічним, то принаймні мав би веселе й жартівливе забарвлення: на всьому лежить печатка неминучої загибелі, фатальної невблаганності, тому трагедія тут не лише запанувала, але й стала винятковим способом виразу думки. «Вражає відсутність комедії та гумористичних ефектів», підкреслив І. Качуровський⁴⁵.

Цей феномен було закладено ще Шевченком. Є. Нахлік відзначив «Шевченкову схильність сприймати і змальовувати дійсність часто в чорних тонах, та ще й згущувати темні барви, притім навіть тоді, коли для цього не було достатніх прямих підстав»⁴⁶. Наприклад, це дається взнаки навіть у хрестоматійному вірші «Якби ви знали, паничі», де, всупереч оповіді, «його брати не служили у війську, а сестри не наймитували; юнацькому коханню Тараса Оксани Коваленко насправді судилася доля щасливої заміжньої жінки, а не загубленої дівчини-покритки»⁴⁷. Звідси – істотний висновок про те, що поет «містифікує» предмет ліричної оповіді, а отже і теза про «гіперболізований трагізм» Шевченка⁴⁸. Гіперболізація трагедійності – це наслідок тієї трансформації, якої зазнав у творчості Шевченка протестантський дух романтизму з його неприйняттям дійсності: «характерний романтичний двосвіт недосяжної світлої мрії і пекельної дійсності» подано так, що довілля постає як «пекло уселюдське, світове»⁴⁹.

Інакше кажучи, бачення світу як пекла, а не лише як предмета критики, нехай і нещадної, лежить в основі ліричної картини

світу. Зазначимо, що ця інфернальна тематика співзвучна відомій тезі Михайлини Коцюбинської про дисгармонію як провідну ознаку поетичного світу Шевченка. Ця ж ознака властива також (нехай і в старанно прихованому вигляді) баченню світу Гоголем. «*Ти смієшся, а я плачу, / Великий мій друже*», писав Шевченко у вірші «Гоголю»⁵⁰, засвідчуючи усвідомлення свого покликання у творенні власне «гіперболізованого трагізму» тієї інфернальної дисгармонії, яку Гоголь зобразив за допомогою переважно комічних і сатиричних засобів. Вкажемо принаймні на один атрибут такої інфернальної реалії в творчості Гоголя: це – «*свинячі морди*», які ввижаються головному героєві у момент прозріння у фіналі «Ревізора». Проте саме «*свиняча морда*» виникає й у «Сорочинському ярмарку», коли розповідають про червону свитку як атрибут чортів, а пекло в «Запропащеній грамоті» взагалі населено саме такими істотами. Типово інфернальний гоголівський персонаж Басаврюк має відповідник у творчості Шевченка в постаті байстрюка Микити з «Титарівни», який, «*мов гадина*», переслідує свою жертву, блукає світом та «*дівчат дурить*»⁵¹. Спільний прообраз цих персонажів легко впізнати у міфологічній постаті Марка Пекельного – героя народних оповідань, але за цими окремими посталями – тотальна критика світоустрою, значно радикальніша від романтичного неприйняття дійсності. Уявлення про світ як пекло продовжує давню традицію, закарбовану у викривальних проповідях Івана Вишенського, у покутних лірницьких псалмах з їх народною есхатологією, однак для Шевченка інфернальне ество повсякдення й довілля було буттєвою очевидністю, і в цьому його принципова відмінність від байронізму, позначеного печаткою умоглядності. За хрестоматійним висловом, «...у раю / Я бачив пекло» (з автобіографічного «Якби ви знали, паничі...») ⁵², і це стосується цілого ліричного доробку, позначеного містифікованою дисгармонією.

Необхідно зазначити, що для висновку про містифікацію в ліриці Т. Шевченка були істотні підстави онтологічного характеру, закорінені в особливостях буття

поета, а не лише зумовлені текстуальною стратегією. Одну з цих підстав, пов'язану з іменем О. Елькана (1786–1868) – відомого співробітника спецслужб Росії за часів правління Миколая I, постійного відвідувача балів Енгельгардта та прообразу таких літературних персонажів, як Шпріх з «Маскараду» Лермонтова та Загорецький з роману «Горе з розуму» Грибоєдова – виявив В. Скуратівський, відзначивши «інтенсивну присутність Елькана в шевченковій біографії»⁵³. Якщо з цього факту зробити належні висновки, то стає зрозуміло, що разом зі звільненням з кріпацтва, що стало можливим за участю представників найвищої влади імперії, Шевченко автоматично потрапив (мабуть, з їхньої ж санкції) в неусипне поле зору поліції! Інакше кажучи, з кріпака він перетворився на піднаглядного в'язня, і вже на звороті папірця про звільнення миготіли літери майбутнього вироку про заслання. Інтуїція поета не помилилася, адже саме імператриця була єдиним негативним жіночим персонажем у його творах...

Містифікація, дисгармонія, гіперболізований трагізм, інфернальні мотиви – усе це мало дуже вагомий підстави для засвідчування ліричним текстом, зумовлюючи таку його властивість, специфічну для поетового індивідуального стилю, яку доцільно позначити терміном серйозність, широко вживаним в есеїстиці першої половини XIX ст. У Шевченковій ліриці чимало сарказму, гніву, сардонічної посмішки, але немає натяку на «грайливість» романтичної іронії, немає сліду салонних забав у дотепні жарти. З особливою наочністю таку серйозність засвідчено трактуванням еротичної теми в ліриці. «Ні двозначного еротичного підтексту, ... ані просто вільного, «розкутого» слова на цю дражливу тему не знайдемо» – зазначає Ю. Барабаш⁵⁴. Тут Шевченко послідовно виявляє себе як опонент естетичних поглядів І. Канта з його універсалізацією гри: виступивши проти кантіанства у поемі «І мертвим, і живим ...» (у сатиричних рядках «Нема ні пекла, ані раю, / Немає й Бога, тільки я!»)⁵⁵, поет спростовує гіпертрофію гри своїм поетичним доробком. З такої серйозності – своєрідності тлумачення ще однієї наскрізної теми – дитинства

та сирітства, що поруч зі звеличенням жінки становить істотну ознаку індивідуального творчого стилю. Парадокс тут виявляється в тому, що саме грайливість як неодмінний атрибут інфантильної тематики відсувається в зображенні дітей за межі тексту. Уже відзначена «щемливість» образів дітей у дусі Мурільйо, коли вони зображені насамперед як сироти, не меншою мірою, ніж уникання еротики, засвідчує серйозність як домінуючу ознаку лірики.

Водночас така серйозність має в Шевченка свої суворо регламентовані межі: це – властивість виключно поезії. Уже в прозі, не кажучи про листи та щоденник, Шевченко широко демонструє гумор й іронію, яких немає у віршованих рядках, де комічне обмежується саркастичними інвективами. Та водночас грайливість, двозначність старанно винесено «за лаштунки» поезії, приховано, подано як те, що відсутнє і перебуває в іншому статусі. Фривольність, поблажливий скепсис, релятивізм світосприйняття в поезії відсутні, хоча інші жанри словесності їх демонструють досить широко. Поезія тлумачиться як терен сакрального слова, винятково серйозного, де уникають жартів та гри. Відтак передбачається поділ реалій на те, що подається на кону, та те, що ховається за лаштунками, тобто створюється типова сценічна ситуація. За межами поезії поет бавиться й демонструє грайливість, гострослів'я, дотеп, та тільки-но рядок стає віршованим – усі ігри зі словами припиняються. Це означає, що поезія постає як своєрідна маска, а образ автора має значення провідної акторської ролі в такому своєрідному віршовому театрі. Зауважена Є. Нахлікком містифікація може бути витлумачена як цілеспрямована акторська гра самого поета – гра, у якій сцена поезії не відмежована від життя поета, гра, де образ автора та інші іпостасі залюбки виконуються як акторські ролі, одягаються як сценічні шати.

Зрештою, те, що Шевченко полюбляв хизуватися акторською маскою і вдаватися до «мороки» можливого читача, засвідчено навіть рядками його щоденника, де він, наприклад, демонструє «певне лукавство», пишучи про свої археологічні пристрасті:

«... глупая привязанность к безмолвным, ничего не говорящим курганам»⁵⁶. Ще одним свідченням такої акторської гри є відомий епізод з автобіографії Шевченка, де він докладно описує свій дитячий вчинок: «... когда спартанец-учитель со своим другом Ионою Лымарем были мертвецки пьяны, школяр-попыхач, без зазрения совести обнажив задняя своего наставника и благодетеля, всыпал ему»⁵⁷. Це – відверта ремінісценція відомого місця з Біблії (Буття, 9, 20–22). Звідси бере родовід образ автора – удавано «невдячної» людини, а насправді – бунтівника проти «основ суспільності», що демонстративно кидає виклик «князям світу сього». Зовні тут постає начебто нова версія байронізму, але принципова відмінність у тому, що поет свідомо обирає позицію найбільшого приниження. Так само, як голландські повстанці XVI ст. прийняли лайливе прізвисько «гез», що дослівно означало «жебрак» або «лайдак», Шевченко стає на боці тих, для кого в пишного панства (зображеного, наприклад, у «Гайдамаках») не знаходиться іншого звернення, як «хам». Та *miseria res sacra est* (бідність – свята справа): саме упосліджені і гнані матимуть царство небесне, як вчили народні вірування, і Шевченко стає на боці народу. Це – стратегія поведінки, що дозволяє взяти на себе тягар гріхів цілого світу, стати його рятівником.

Одним з аспектів такої маски поета стало обрання самотності як особливої позиції, що наклало печатку на увесь його поетичний стиль. Витоки цієї наскрізної ідеї дослідники творчості Шевченка вбачали в мотивах сирітства, у романтичному самотництві⁵⁸. Можна згадати й класика барокової літератури іспанця Ґонґору – творця монументального поетичного циклу «Самітництво». Та значно переконливішим є джерело, незалежне від романтичної стилістики – віршовані підписи до народної картини «козак Мамай». Ці вірші – відчайдушна сповідь людини, що стала на прохання зі своєю долею і кожної миті готова боротися до останніх справ життя. Саме в постаті Мамай – сироти загадкового походження, про якого «не вгадаєш, відкіль родом», та якого «нікому буде поховати»⁵⁹ – слід вбачати прообраз

життєвого і поетичного амплуа образу автора, перевтіленого через вимушене усамітнення Шевченка. Гранична ситуація Мамай унаочнює універсальне становище кожної людини, що народжується й помирає поодиноці, а тому повинна мати відвагу взяти особисту відповідальність за власний життєвий чин. Саме цей екзистенційний мотив, наскрізний для українського «низового», фольклоризованого бароко, перейняв поет.

Надзвичайно виразно мотив самотності як сирітства постає у вірші 1841 року «Вітер з гаєм розмовляє», проте, на відміну від фольклорної традиції, тут лаконічно й вищеплено подано типово урбаністичний мотив загубленості та розгубленості серед хвиль життєвого моря: «... *потім спитай, де сирота – / Не чув і не бачив*»⁶⁰. І посутньо сповідальним кредо самотництва може вважатися вже згаданий останній вірш поета, побудований як барокова розмова душі з тілом (у даному разі – поета й Музи), тобто як внутрішній монолог – так звана солілоква. Інакше кажучи, для ліричного звернення тут ужито драматичну форму. Трагізм вірша посилюється тим, що такий діалог стає насправді розмовою поета наодинці лише з собою: Муза – це образ, який створив голос поетової душі. Мотив мандрівки на той світ, відомий, наприклад, з «Енеїди», тут обертається переселенням у замогильне коло: поет, сподіваючись, «*як буду здужать*», опинитися «*в гаю – предвічному гаю*», усвідомлює, що там знаходиться те саме, що й «*над Стіксом, у раю*», тому «*садочок / Кругом хатини*»⁶¹ окреслюється як райський сад, як потойбіччя життя. На цьому ж світі «*мишам на снідання*» призначається проза та епопея – на протизвагу ліричному обдаруванню, що живе, «*поки огонь не захолонув*»⁶², визначаючи доцільність самого життя. Проте на самотність приречений не лише поет: навіть «*п'янький сотник*» – герой однойменної поеми, що «*розігнав дітей по світу*», також позначений печаткою трагедії Мамай, бо ж «*на старість одуріє / І все занекаїть*»⁶³. В останніх справах кожна людина неминуче постає наодинці з невблаганною обмеженістю власного існування. Самотність постає як усезагальний закон інфернального світу, і виводиться з

загальної ідеї мартирології – мучеництва, несіння свого хреста. Зазнаючи такого мартирологічного випробування, кожна людина опиняється перед необхідністю рефлексії, як наслідку усамітнення. Наодинці з собою людина постає в ситуації, якій більше як через півстоліття В. Винниченко дасть назву «чесність з собою». Психологічні відкриття екзистенціалізму ХХ ст. вже у творчості Шевченка стають прозорінням, що пронизує цілий творчий доробок.

З мотивом самотності пов'язано таку дискусійну проблему, як ставлення Шевченка до фольклору. Прибічником міфу про «народництво» поета був К. Чуковський (так само, як П. Куліш), який зіставляв його тексти з записами М. Максимовича, але вже Ф. Колесса спростував методику такої «наївної» фольклористики, констатувавши стосовно віршів Шевченка: «переважна їх частина не має нічого спільного з народними піснями й думами»⁶⁴. Ю. Барабаш обережно вказав на невідповідність поточних уявлень про «фольклоризм» Шевченка реальному змістові його творів та оцінці історичних подій⁶⁵. Однак найвагоміші аргументи проти народництва містять тексти самого поета, насамперед, той сенс, який надається іменнику «люди» (за поетовим написанням – «люде»).

В ідіолекті поета «люде» – це загальник, топос, який є своєрідним антонімом до вже розглянутого рідкісного вислову – гапаксу Музи. Саме «люде» постають як синонім собачої зграї, як носії заздрощів і себелюбства. Саме «люде» цькують Катерину разом зі звичайними собаками. Навіть «люде добрі і розумні» у «Відьмі» «всетаки покриткою» іменують нещасну й добру жінку, яка їх же «научала, / Болящих лічила»⁶⁶. «Дрібніють люде на землі – / Ростуть і висяються царі»⁶⁷ – такий висновок завершує «Саула» з його однозначним осудом рабської покори. «Дурні та горді ми люди» – так починається вірш, написаний у 1849 році в Кос-Аралі, а джерело дурості – «деспоти, такі царі»⁶⁸, які існують за мовчазної згоди цих «людей», що задоволені своїм становищем рабів. Цей осуд стосується тієї людської зграї, яка по боці сильних світу цього: у вступі до

поєми «Царі», де розвінчується міф про Володимира, поет пише про свій намір – «вінценосну громаду / Покажем спереду і ззаду / Незрячим людям»⁶⁹. Отже, люд потребує проводиря, наче сліпець. Власне, постать самотнього кобзаря, незрячого зовні, проте наділеного внутрішнім баченням, утілює образ мученика, месії, героя, що здатен власною жертовністю відкрити «незрячим людям» справжню суть речей, а тому становить необхідну умову для перетворення зграї людей на людей, гідних свого імені. Послання, покликання героїчної особистості, а не юрба «дурних та гордих» – от що визначає людську гідність. Мартирологічна поетова Муза (а не «люде» самі по собі) є першоджерелом гуманізму і визначає право на людське буття. Без духовного осяяння станеться те, що описано у вірші «Мені здається, я не знаю» (1850), де буддійські мотиви метемпсихозу та біблійні притчі були фундаментально переконливі: «А люде справді не вмирають, / А перелізе ще живе / В свиню абощо та й живе, / Купається собі в калюжі»⁷⁰. За такого трактування поняття «люде» годі говорити про фольклоризм: радше йтиметься про розвінчування Шевченком романтичних народницьких ілюзій.

Нарешті, такі обмеження фольклоризму в творчості Шевченка дають підставу для аналізу своєрідності тлумачення проблеми **фаталізму** поетом. Ключове значення для розуміння природи «серйозності» лірики як антитези «грайливості» та ризику висловів має лише нещодавно досліджена Є. Нахлік роль уявлення про долю та концепції фаталізму в творчості Шевченка, що визначає «психологію фортуного мислення»⁷¹. Постаючи як фортуна, а не фатальна приреченість, доля сприймається як та, що «випала, а не була наперед визначена»⁷². Тут виявляється принципова відмінність зокрема від того квієтизму, який репрезентував Г. Сковорода. Зазначивши, що припущення про обізнаність Шевченка з текстами Сковороди не підтверджено, Ю. Барабаш водночас вказує, що «проблема спадкоємства між Шевченком і Сковородою ... потребує ретельного аналізу»⁷³. Одним з питань може бути порів-

няльний аналіз версій фаталізму в обох мислителів. Альтернатива ортодоксальному фаталізму в концепції фортуни призводить до того, що «... у Шевченковій поезії трапляються пророцтва, віщування, ворожіння, а не гадання»⁷⁴.

Відмова від гадання та непевності простору гри з її ризиком визначає передумови для розвитку серйозності поезії. Це накладає відбиток не лише на обмеження вияву комізму, але й на трагічний модус вислову: Шевченко продовжує давню традицію плачів, оспівування мучеництва, мартирологів, що стає провідною для його «гіперболізованого трагізму». У поетовому тлумаченні долі – витоки «серйозного» покликання поетичного слова як заклинання або віщування, як вироку та навіювання: на нього покладено надто важливу місію, щоб можна було вдатися до грайливої забави з ним. Так витлумачена серйозність постає як прагнення звільнитися від іманентної багатозначності слова, що приховує істину, досягти того, що «розпадеться луда / На очах» («І мертвим, і живим ...»)⁷⁵.

Зазначене добре узгоджується з відомими особливостями гуманізму Шевченка, зокрема з детально висвітленими Дм. Чижевським прагненнями до «очищення релігії», до «досягнення безпосереднього, неопосередкованого зв'язку кожної людини з Богом»⁷⁶. Зокрема, поема «Марія» дає підстави для зіставлення з «Життям Ісуса» Д. Штрауса, тим більше, що «на своєму життєвому шляху Шевченко не раз зустрічав ім'я Штрауса», а відтак – «утвердився в думці зобразити життя Марії та Ісуса в простих людських рисах»⁷⁷. Своєрідність шевченкового вирішення проблеми фаталізму суголосне релігійним пошукам його часу. Ключова ланка тут – категорія покликання, посланництва, місії, що покладена на митця як свідка буття – «шпигуна Бога» за висловом С. Кіркегора.

Досліджуючи аналогії в драматургії Лесі Українки, можна констатувати так званий бальзаківський парадокс⁷⁸: персонажі-антагоністи в її драмах промовляють значно переконливіше, виглядають духовно життєздатнішими від кволих і розгублених протагоністів. У Шевченка образ автора,

ліричний герой, уявний адресат подано як відповідні ролі, що постають як театральні маски, а відтак – виникають підстави для виявлення «бальзаківського парадоксу». По суті, першоджерело цього парадоксу становить бароковий образ світу як театру, а ліричний вислів постає як одна з реплік у цій всесвітній драмі. Постаті, які виступають у ліриці, мають голоси, відтворені на всесвітньому кону, звідки походять їх сценічні властивості, тому фортуна виявляється для поета режисером загальної сценічної гри, з якою перетинається життя. Сценічна мімікрія визначає також текстуальну стратегію поетичних текстів, для якої приймається дискурс серйозності. Ліричні твори постають як репліки в загальному сценарії світового театру, а звідси – їх драматургічні властивості та придатність до інсценізації.

Драматизм великих ліроепічних поем ґрунтується насамперед на поетиці балади. Світ балади завжди був джерелом розвитку драматургії і в Шевченка балади виростають до масштабів маленьких драм. Досить порівняти «Причинну», якою відкривається «Кобзар», з «Молодицею» Л. Боровиковського (1828), що вважається першою романтичною баладою в українській літературі. В обох творах описано одну подію – смерть дівчини, яка не дочекалася повернення коханого, на тлі розбурханої природи. Рефрен у Л. Боровиковського – «*Ватагами ходили хмари / Між ними молодик блукав / Вітри в очеретах бурхали / І Псьол стогнав і клекотає*»⁷⁹ – зображає романтичний пейзаж, значно рельєфніший у шевченкових рядках «*Рече та стогне...*». Ще більша відмінність полягає в драматургії – у розгорнутому конфлікті, характеристиці персонажів. Іншим, поряд з баладами, джерелом драматизму є містерія, що дає підстави для безпосередніх паралелей з творчістю А. Міцкевича, якому належить франкомовна драма «Барські конфедерати» (1836, надрукована 1867 р., перекладена польською мовою на початку ХХ ст. Я. Каспровічем), тому інсценізація «Гайдамаків» Л. Курбасом була суголосною вже наявному досвіду тлумачення теми і може в часовій ретроспективі розглядатися як своєрідна полемічна відповідь.

У шевченкових поемах з виразно історичним спрямуванням йдеться про містеріальне тлумачення історії («Кавказ», «Єретик»), тож за ознаками історичної драми постає ритуалізація подій і вчинків, які переносяться в уявний містеріальний простір кону. Така тенденція також відповідала духу часу, зокрема творчим тенденціям, засвідченим «Дзядами» А. Міцкевича (якому Шевченко передав примірник «Кавказу»⁸⁰).

Та поряд з баладами і містеріями варто вказати й на сценічні можливості лірики, відкриті Л. Курбасом у його «Десяти словах поета» з інсценізації «Гайдамаків». Ліричні мініатюри для Шевченка поставали як потенційні репліки драми – принаймні, тієї драми, що зветься життям. Зрештою, жанри барокової декламації, адресованої певній особі, або сценічної мініатюри – так званого прислів'я, у якому ілюструються інакомовлення сентенції – можуть відповідати драматичній характеристиці багатьох ліричних висловлювань, їх покликанню до виконання на театральному кону. Ліричний твір постає як притча, парабола, що передбачає інсценізацію. Особливо типові такі місткі за змістом мініатюри для періоду заслання. Прикладом сценічного «прислів'я» може бути вірш «На великдень, на соломі» (1849), де в двадцяти рядках подано фактично одноактну драму: діти хваляться святковими подарунками, а завершується це пронизливим афористичним висловом: «А я в попа обідала / – Сирітка сказала»⁸¹. Ще частіше мініатюри, особливо вірші періоду заслання, написані за вимушених умов за ознаками жанру фрагментів романтичної афористики, мають риси реплік незавершеної драматичної сцени. У вірші «Один у другого питаєм» (1847) у дванадцяти рядках шість питань, що постають як голоси персонажів у дискусії про сенс життя: «Нащо живем? Чого бажаєм?»⁸². За кілька десятиліть до відомого монологу Великого Інквізитора з «Братів Карамазових» Ф. Достоєвського, що вважається зразком «поліфонічної» прози з ознаками сценічної дискусії, Т. Шевченко в мініатюрі «Не гріє сонце на чужині» (1847), побудованій як монологічна репліка, адресована «добрим людям», висловлює тезу

про перевертання сенсу в інфернальному світі відчуження: «Тойді повісили Христа, / Й тепер не втік би син Марії!»⁸³. Підставу для тлумачення ліричних текстів як реплік дає насамперед така характеристика мовленого слова, як уже згадана локація – зокрема його адресація уявному співбесідникові. Під цим оглядом такими репліками є підстави вважати вірші з циклу «В казематі», присвяченого саме «союзникам». Такі ознаки реплік мають чимало мініатюр останніх років, де виявляються риси внутрішніх монологів, як у вірші «І тут, і всюди – скрізь погано», де вміщено репліки розмови Душі з Волею. У ракурсі саме локації слова і насамперед його адресації, тобто суто сценічних властивостей, ліричні тексти містять чимало таємниць.

Можна констатувати, що драматургічні властивості лірики Шевченка, які виявляються в інсценізації, досі не досліджені. Коли до ліроепічних творів дослідники застосовують категорії епіки та характеристики оповідного стилю, то взаєминам лірики і драми в Шевченка ще не надавали належної уваги. Водночас особливості текстуальної стратегії поета – специфічний фаталізм, мартирологія усамітнення, інфернальна дисгармонія тощо – зумовлюють провідну роль сценічної мімікрії як визначника ліричного вислову. Специфічна серйозність шевченкової лірики є результатом свідомого вибору своєї місії як програвання ролі у світовому театрі. Драматургічні властивості містять ключ до розуміння ліричних мініатюр, трактованих як сценічні жанри – притчі, «прислів'я», внутрішні монологи, відтак перспективним завданням шевченкознавства слід уважати дослідження взаємин лірики й драми.

¹ Генералюк Л. Універсалізм Шевченка. Взаємодія літератури і мистецтва. – К. : Наукова думка, 2008. – С. 251.

² Там само. – С. 289.

³ Там само. – С. 321–322.

⁴ Там само. – С. 340.

⁵ Там само. – С. 351.

⁶ Там само. – С. 347.

⁷ Ермоленко С. Нариси з української словесності (стилістика та культура мови). – К. : Довіра, 1999. – С. 147.

⁸ Там само. – С. 149.

⁹ Там само. – С. 153.

КОНТЕКСТ

- ¹⁰ Івакін Ю. О. Коментар до «Кобзаря» Шевченка. Поезії 1847–1861 рр. – К., 1968. – С.402.
- ¹¹ Подається за виданням: Шевченко Т. Твори : у 5 т. – К. : Дніпро, 1978. – Т. 2. – С. 252.
- ¹² Шевченко Т. Твори : у 5 т. – К. : Дніпро, 1979. – Т. 5. – С. 189–190.
- ¹³ Там само. – С. 416–417.
- ¹⁴ Там само. – С. 408–409.
- ¹⁵ Нахлік Є. Пантелеймон Куліш. Особистість, письменник, мислитель. Наукова монографія : у 2 т. – К. : Український письменник, 2007. – Т. 2. Світогляд і творчість Пантелеймона Куліша. – С. 67.
- ¹⁶ Нахлік Є. Пантелеймон Куліш. Особистість, письменник, мислитель. Наукова монографія : у 2 т. – К. : Український письменник, 2007. – Т. 1. Життя Пантелеймона Куліша. Наукова біографія. – С. 390.
- ¹⁷ Шевченко Т. Твори : у 5 т. – Т. 5. – С. 189.
- ¹⁸ Там само. – С. 408.
- ¹⁹ Там само. – С. 190.
- ²⁰ Шевченко Т. Твори : у 5 т. – Т. 2. – С. 252.
- ²¹ Шевченко Т. Твори : у 5 т. – К. : Дніпро, 1978. – Т. 1. – С. 263.
- ²² Шевченко Т. Твори : у 5 т. – Т. 2. – С. 252.
- ²³ Юдкін-Ріпун І. Герметичний дискурс Григорія Сковороди // Студії мистецтвознавчі. – 2010. – Чис. 2. – С. 17–19.
- ²⁴ Руданський С. Твори : в 3 т. – К. : Наукова думка, 1973. – Т. 2. – С. 161.
- ²⁵ Шевченко Т. Твори : у 5 т. – Т. 5. – С. 417, 190.
- ²⁶ Барабаш Ю. Вибрані студії. Сковорода. Гоголь Шевченко. – К. : Києво-Могилянська академія, 2007. – С. 565.
- ²⁷ Шевченко Т. Твори : у 5 т. – Т. 5. – С. 417, 190.
- ²⁸ Там само. – С. 408, 189.
- ²⁹ Штаерман Е. М. Социальные основы религии древнего Рима. – М. : Изд. Московского университета, 1987. – С. 57, 86.
- ³⁰ Шпідлік Т. Духовність християнського сходу. – Л. : Львівська Богословська Академія, 1999. – (Посібники з богослов'я. № 5). – С. 266.
- ³¹ Шевченко Т. Твори : у 5 т. – Т. 2. – С. 327–328.
- ³² Там само. – С. 252.
- ³³ Там само. – С. 328.
- ³⁴ Там само. – С. 81.
- ³⁵ Там само. – С. 253.
- ³⁶ Нахлік Є. Міфотворець чи міфомедіум? // Слово і час. – 2002. – № 3. – С. 8.
- ³⁷ Смілянська В. Композиція ліро-епічних творів Шевченка // Слово і час. – 2008. – № 3. – С. 33.
- ³⁸ Там само. – С. 34.
- ³⁹ Там само. – С. 35.
- ⁴⁰ Там само.
- ⁴¹ Там само. – С. 36.
- ⁴² Довбищенко Г. В., Лабінський М. Г. Поема народного гніву. До 50-річчя сценічного втілення «Гайдамаків» Т. Шевченка. – К. : Мистецтво, 1972. – С. 6.
- ⁴³ Там само. – С. 16–17.
- ⁴⁴ Там само. – С. 22.
- ⁴⁵ Качуровський І. Променисті силуети. – К. : Києво-Могилянська академія, 2008. – С.70.
- ⁴⁶ Нахлік Є. «Філософія трагізму»: топос каяття та екзистенційні запитання романтиків // Слово і час. – 2003. – № 7. – С. 7.
- ⁴⁷ Там само.
- ⁴⁸ Там само. – С. 8.
- ⁴⁹ Там само. – С. 7.
- ⁵⁰ Шевченко Т. Твори : у 5 т. – Т. 1. – С. 249.
- ⁵¹ Шевченко Т. Твори : у 5 т. – Т. 2. – С. 88–89.
- ⁵² Там само. – С. 220.
- ⁵³ Скуратівський В. До петербурзьких контекстів молодого Шевченка / Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. – К. : ЕКМО, 2008. – Вип. 2–3. – С. 179.
- ⁵⁴ Барабаш Ю. Любов / Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка. – К. : Наукова думка, 2008. – С. 189.
- ⁵⁵ Шевченко Т. Твори : у 5 т. – Т. 1. – С. 302.
- ⁵⁶ Генералюк Л. Універсалізм Шевченка. – С. 21.
- ⁵⁷ Шевченко Т. Твори : у 5 т. – Т. 5. – С. 5.
- ⁵⁸ Барабаш Ю. Самотність (самота, самотина) / Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка. – К. : Наукова думка, 2008. – С. 237.
- ⁵⁹ Подається за В. Перетцом. Цит.: Юдкін І. Формування визначників української культури. – К. : Інститут культурології АМУ, 2008. – С. 60.
- ⁶⁰ Шевченко Т. Твори : у 5 т. – Т. 1. – С. 154.
- ⁶¹ Там само.
- ⁶² Шевченко Т. Твори : у 5 т. – Т. 2. – С. 327–328.
- ⁶³ Там само. – С. 178.
- ⁶⁴ Колесса Ф. Студії над поетичною творчістю Т. Шевченка / Колесса Ф. Фольклористичні праці. – К. : Наукова думка, 1970. – С. 173.
- ⁶⁵ Барабаш Ю. Вибрані студії – С. 565.
- ⁶⁶ Шевченко Т. Твори : у 5 т. – Т. 1. – С. 342–343.
- ⁶⁷ Шевченко Т. Твори : у 5 т. – Т. 2. – С. 313.
- ⁶⁸ Там само. – С. 198.
- ⁶⁹ Там само. – С. 76.
- ⁷⁰ Там само. – С. 218.
- ⁷¹ Нахлік Є. Доля / Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка. – К. : Наукова думка, 2008. – С. 168.
- ⁷² Там само. – С. 171.
- ⁷³ Барабаш Ю. Вибрані студії. – С. 182.
- ⁷⁴ Нахлік Є. Доля... – С. 180.
- ⁷⁵ Шевченко Т. Твори : у 5 т. – Т. 1. – С. 305.
- ⁷⁶ Чижевський Дм. Шевченко і Давид Штраус / Чижевський Дм. Філософські твори : у 4 т. – К. : Смолоскип, 2005 – Т. 2. – С. 182.
- ⁷⁷ Там само. – С. 185.
- ⁷⁸ О. де Бальзак, як відомо, був прихильником легітимізму, водночас розвінчуючи його в своїх творах, звідки виводиться назва відповідного парадоксу.
- ⁷⁹ Українські поети-романтики 20–40-х рр. XIX ст. – К. : Дніпро, 1968. – С. 69.
- ⁸⁰ Кирилук Є. П. Т. Г. Шевченко. Життя і творчість. – К. : Держлітвидав, 1959. – С. 209; Генералюк Л. Універсалізм Шевченка. Взаємодія літератури і мистецтва. – С. 251.
- ⁸¹ Шевченко Т. Твори : у 5 т. – Т. 2. – С. 193.
- ⁸² Там само. – С. 45.
- ⁸³ Там само. – С. 34.

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Драматургічні властивості ліричних текстів Т. Шевченка, відкриті, зокрема, в інсценізаціях Л. Курбаса, є результатом обраної поетом текстуальної стратегії сценічної мімікрії. Основні ознаки цієї стратегії визначають інфернальна дисгармонія картини світу, специфічний фаталізм, мартиролог усамітнення, якими зумовлена серйозність ліричного висловлювання. Поруч з дослідженими епічними властивостями лірики виявляються драматургічні ознаки віршових мініатюр, трактованих як репліки в уявних діалогах або дискусіях. Вагомий чинник дослідження цих ознак становить локація слова, зокрема його адресація уявним партнерам діалогу.

Ключові слова: мімікрія, інсценізація, мартирологія, фаталізм, фемінізм, інфантильність, серйозність, локація, адресація.

The dramatic peculiarities of Shevchenko's lyric verses, discovered in particular in L. Kurbas' screenings, are the result of the textual strategy of scenic mimicry chosen by the poet. The chief features of this strategy are determined with the infernal disharmony of a world's mapping, specific fatalism, the martyrdom of solitude that provoke particular seriousness of a lyric utterance. Together with the known epic properties of the lyrics one detects the dramatic features of the lyric miniatures that are represented as the replicas of imaginary dialogues or discussions. An important side of the researches of such features is a word's location, in particular its address as to the imaginary dialogue's partners.

Keywords: mimicry, screening, martyrdom, fatalism, feminism, infantilism, seriousness, location, address

Драматургические свойства лирических текстов Т. Шевченко, открытые, в частности, инсценировками Л. Курбаса, являются результатом избранной поэтом текстуальной стратегии сценической мимикрии. Основные признаки этой стратегии определяют инфернальная дисгармония картины мира, специфический фатализм и мартирология одиночества, которыми обусловлена серьезность лирического высказывания. Наряду с изученными эпическими свойствами лирики обнаруживаются драматургические признаки лирических миниатюр, представленных как реплики в воображаемых диалогах или дискуссиях. Весомым фактором исследования этих признаков является локация слова, в частности, его адресация воображаемым партнерам диалога.

Ключевые слова: мимикрия, инсценировка, мартирология, фатализм, феминизм, инфантильность, серьезность, локация, адресация.