

СВОЄРІДНІСТЬ ШЕВЧЕНКОВОГО ВІРША: ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ

У статті розглянуті різні погляди літературознавців на характер Шевченкового віршування, зокрема трактування його як коломийково-шумкового (С. Смаль-Стоцький, Ф. Колесса), силаботонічного з перевагою чотиристопного ямба (Є.-Ю. Пеленський, М. Рильський), силабічного (І. Качуровський). Автор доходить висновку, що вірш Шевченка не вкладається в жодну з цих систем, а має плинний характер, пов'язаний зі зміною смислово-емоційних тональностей.

Ключові слова: Шевченків вірш, народнопісенна форма, силабіка, силабо-тоніка, смислово-емоційна тональність, інтерпретація.

Mykola Ilynsky. Interpreting the peculiarities of Shevchenko's verse

The article deals with various views of literary critics on the specifics of Shevchenko's versification, in particular, on those of its interpretations which stress the meaning of kolomyika-shumka model (S. Smal-Stotsky, F. Kolessa), the accentual-syllabic structure with the predominance of four-foot iambus (Ye.-Yu. Pelensky, M. Rylsky), or the syllabic structure (I. Kachurovsky). The author thus comes to the conclusion that Shevchenko's verse cannot be put into any of these systems, and that its versatility derives from the frequent changes of semantic strategies and emotional tone.

Key words: Shevchenko's verse, folk song form, syllabic structure, accentual-syllabic structure, semantic strategies and emotional tone, interpretation.

Про характер Шевченкової версифікації багато написано, але й досі в цьому питанні немає одностайності, бо вірші Т. Шевченка в жодну схему не вписуються. Тут можуть народжуватися різноманітні – аж до найнесподіваніших – як зближення і паралелі, так і віддалення й контрасти. Приміром, М. Шагінян у монографії “Тарас Шевченко”, характеризуючи ритмомелодіку українського поета, виходить із універсальної тези виокремлення “індивідуальної поетичної свідомості із колективної, переходу від усного типу творчості до книжного” й на цій підставі твердить про поетову “нелюбов до витриманої строфіки і постійний прийом чергування довгого й короткого розмірів в одному й тому ж вірші” [12, 20]. Думка про “нелюбов до витриманої строфіки” веде дослідницю від української (як і російської) поетичної традиції до східної, зокрема до порівнянь Т. Шевченка з кавказькими ашугами, з уточненням водночас, що “ця діалектика народного ритму, притаманна не самим лише ашугам, а й кобзарям, і російським народним співцям, і Прикарпаттю, бере свій початок зі стародавніх часів” [12, 21]. 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 В. Петров. “Геніальність Шевченкову, – читаємо в його статті “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” [7, 945]. В.Петров запорукою геніальності вважав відчуття “певності себе як митця” [7, 945], яке бачив у Шевченкові-поетові – без школи, але з “відкритими очима”, як у Л. Толстого, А. Рембо, П. Тичини.

Позиції як М. Шагінян, так і В. Петрова вразливі. У М. Шагінян – запереченням зв'язку Шевченкового вірша з традицією українського силабічного й силабо-

тонічного віршування, а погляд В. Петрова взагалі сприймається радше як парадокс, аніж як наукова теорія. Щоправда, пізніше у статті “Естетична доктрина Шевченка” вчений уточнив свою позицію: 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 й у становищі “переміщених осіб” створювали освітні й культурні установи та об’єднання. 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 (це ще на початку 1920-х років зазначав В. Бобинський). Для України такою постаттю став Т. Шевченко, який теж не любив канонічних віршових форм. Але такі думки були зумовлені атмосферою часу, болючими роздумами над майбутнім, яке викликало тривогу й породжувало різні проекти й 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?

Така проблема вперше гостро постала на початку ХХ ст., зокрема у зв’язку з виникненням різних шкіл поетики. Шевченків вірш неодноразово трактували як формально не опрацьований або ж такий, що тільки наслідує фольклорні зразки. Так, літературознавець і мовознавець С. Смаль-Стоцький цитує статтю Ф. Корша “Шевченко серед поетів слов’янства”, в якій автор 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 <...>. В своїх кращих віршах він неначе більше клопочеться про форму, але чимдалі менш він звертає на це уваги” [8, 511].

Резюмуючи такі погляди на проблему версифікації в Т. Шевченка, С. Смаль-Стоцький у статті “Ритміка Шевченкового вірша” наголошував на тому, що неорганізованим, неопрацьованим вірш Шевченка вважали через те, що поет буцімто не вмів утиснути його “в суворі рамки правильного віршового метру”, і коли підходити до нього з такими вимогами, то “прийдеться ніби знайти велику таки плутанику 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” [10, 124]. Отже, “бідністю” Шевченкового вірша вважається те, що він не вкладається в метричні схеми. Учений порушує питання про те, що до вірша Шевченка слід 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 В. Перетц. В “Историко-литературных материалах и исследованиях” (1902) він вирізнив два типи віршів Шевченка: вірші, написані під російським впливом чотиристопним ямбом, і твори, зразком для яких були українські народні пісні. До того ж, на думку дослідника, поет поступово еволюціонував від народнопісенної ритмомелодики до силабо-тоніки, головню чотиристопного ямба. Але ідеї В.Перетца не викликали тоді помітного резонансу.

Інтерес до своєрідності Шевченкового вірша відродився у 1920-х роках. Першим вагомим словом у цій ділянці шевченкознавства стала праця Б. Якубського “Форма поезій Шевченка” (1921). У ній розвинуто положення В. Перетца про типи форми Шевченкового вірша, водночас до двох виокремлених його попередником типів – силабо-тонічного та народнописенного – 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 народнописенну форму, треті виводили Шевченків вірш із силабічної традиції української барокової поезії.

Народнописенну форму як базову основу обґрунтував С. 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” [10, 5].

Важливі в розвідці С. Смаль-Стоцького і спостереження про орієнтацію Т. Шевченка на музичний ритм українських народних пісень. З такою позицією погодилися К. Чехович, Ф. Колесса, Д. Чижевський. Останній, деякі положення С. Смаль-Стоцького уточнюючи, а деякі заперечуючи, в “Історії української літератури” зазначав, що “заслуга відкриття народного характеру вірша Шевченка належить Ст. Смаль-Стоцькому” [11, 246], і водночас акцентував варіативність коломийкового та колядкового вірша в поезії Т. Шевченка, вбачаючи у творчій практиці поета елементи барокової традиції. Отже, 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 відзначив у С. Смаль-Стоцького “багато нових і дуже цінних положень, ставлячи форму Шевченкових віршів у зв’язок з музичним ритмом народних пісень”, водночас зауваживши, 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” [3, 269]. Бо, на переконання Ф. Колесси, не всі Шевченкові поезії підлягають музичному ритмові й загалом роль народнописенних елементів у поезії Шевченка явно перебільшена.

Отже, у погляді С. Смаль-Стоцького на особливості Шевченкового вірша, по суті, абсолютизовано єдиний – народнописенний принцип і заперечено інші, які йдуть від інших версифікаційних джерел. Це особливо помітно там, де вчений заперечує твердження Б. Якубського, котрий 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 уважав 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 такою штукою...” [10, 24]. На це твердження так зреагував М. Зеров: “Щоб довести своє, акад. Смаль-Стоцький користується всіма відступами від чистого методу. <...> Відсутність у слові тільки наголосу, тобто пірихіальна третя стопа, є для нього доказ неямбічності такого рядка. Отже, наша теорія гіпостазі, тобто заступлення одної стопи другою (ямба – хореєм або пірихієм) <...> становить “камень предкновения” для вченого-віршознавця” [1, 185].

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 на протязі всієї своєї творчості, проте слід відмітити, що в другій половині “Кобзаря” чотиристопний ямб трапляється частіш” [15, 62]. Подібної позиції дотримувався і Є.-Ю. Пеленський у книжці “Шевченко-клясик”, уважаючи Шевченків перехід від народнопісенної ритміки до класичної одним з аспектів еволюції поета до класичності в широкому плані: від класичних мотивів, високого стилю, архаїзованої мови до класичної ритміки й 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 на діброви;
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.

В. 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” [6, 127].

Звісно, виникали підозри, що ці “справлення” належать редакторам, котрі 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, звіряючи тексти з рукописами, переконалися, що правки в цьому вірші зроблені рукою самого поета.

Прихильником погляду про еволюцію Т.Шевченка від народнописенного до класичного вірша, головно чотиристопного ямба, був і М. Рильський. Він стверджував це у відкритому листі до О. Жовтіса “Ще раз про Шевченкову поетику” з приводу його статті “Майстер розкріпаченого вірша”: “Давно вже встановлено, що Шевченко протягом свого творчого життя дедалі більше схилився до чотиристопного “пушкінського” ямба” [9, 420]. М. Рильський чудово усвідомлював неповторність і своєрідність шевченківської ритміки, тож намагався не протиставляти, а навпаки, погоджувати народнописенний і класичний Шевченків вірш. У статті “Шевченко – поет-новатор” він вирізняє “типи Шевченкового вірша, які називають умовно силабічними, – дванадцяти- і одинадцятискладовий “колядковий”, що тяжіє до амфібрахія, восьмискладовий – “коломицький”, що тяжіє до хорей. Ось приклад останнього:

Не журиться Катерина –
Вмиється сльозою,

Возьме відра, опівночі
піде за водою...

Як бачимо, наголоси тут розподілені дуже вільно, їх об’єднує загальний ритмічний рух. Це близько до хорей (в інших місцях поет значно “хореїчніший”), але це не хорей” [9, 414]. Так само, на думку М. Рильського, і тип “колядкового” вірша вільним ритмічним рухом дещо споріднений із 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 формули” [9, 415].

Із висновком про несилабічність ритмічної організації Шевченкового вірша не погоджується знавець західноєвропейських віршових систем І. Качуровський. Визнаючи, що в Шевченка зустрічаються різні системи версифікації (силабічної, тонічної, силабо-тонічної та “музичної”), дослідник послідовно утверджує погляд, що “найцікавіші і найрізноманітніші силабічні строфи Шевченка” [2, 300], які він виводить від традиції української барокової поезії. І. Качуровський наводить таку паралель:

“Багато авторів цитують “леонін” Г. Кониського:

Чиста птиця, голубиця, таков нрав ім’єт:
Буде м’єсто, 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” [2, 303].

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

Не завидуй багатому, багатий не має
Ні приязні, 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 І. Драча “Ніж у сонці”:

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

Щоправда, водночас він застерігає, що “силабічне ритмовідчуття українськими поетами безповоротно втрачене: силабик у Драча перетворюється на звичайний хорей!” [2, 306].

Але пафос розділу книжки “Строфіка” про Шевченків вірш полягає не тільки в тому, щоб довести бароковий характер поетової силабіки й виявити її національні джерела, а й у тому, аби заперечити твердження про російське походження Шевченкового вірша з пушкінського чотиристопного ямба і, називаючи таким ямбом октасилабик українського поета (“Росли укупочці, зросли...”, “Минули літа молодії...”), тобто 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.). До того ж, 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. Дослідницю 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” [3, 318-319], – доходить висновку вчений. М. Рильському ж І. Качуровський закидає, що він, як і М. Шагінян, не враховує випадків “гетерометричної силабічної строфи в Шевченка” [3, 318] на зразок:

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

Ще категоричніше розправляєється І. Качуровський з прихильниками трактування Шевченкового вірша як “коломийкового”. “За починком 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” [3, 307]. 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-органічний стиль” з точки зору стилістики” [3, 300]. 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 хореєм і коломийкою має випадковий характер, не дуже переконує.

Нарешті, проблема “вільного вірша” Т. Шевченка. Вочевидь, це поняття не можна брати у строгому термінологічному значенні, оскільки “вільний вірш” асоціюється з верлібром, а верлібрів у творчості поета, цілком зрозуміло, немає. Тим часом таке словосполучення вжив у доповіді про Т. Шевченка “Великий народний поет”, прочитаній у Парижі, А. Луначарський: “Шевченко вільно йде за народною традицією і створює “свобідний вірш” за кілька

десятиліть раніше, ніж заговорили про нього передові поети Заходу” [4, 421]. Ці слова нагадав М. Рильський у статті “Шевченко – поет-новатор”, а далі повторив у відкритому листі до О. Жовтиса” (Літ. Україна. – 1963, 19 квіт.), – відповіді на його статтю “Майстер розкріпаченого вірша” (Літ. Україна. – 1963. – 23 берез.). Згодом у відповіді на листи львівських студентів С. Цетляка та Б. Завадки пояснить, що, вживаючи термін “свобідний вірш”, а не “вільний вірш”, він ішов “за тими російськими теоретиками версифікації, які термін “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” [9, 427]. “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 із такими поетами строгих форм, як, наприклад, Іоганнес 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 А. 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 не верлібром, а точним силабо-тонічним, здебільшого римованим віршем” [9, 420], до якого в останні роки тяжів і Шевченко, аніж те, що французькі, італійські, польські поети віддають перевагу верліброві. Однак почитаймо хоч би “Бували війни й військові свари...” та деякі інші поезії Т. Шевченка останніх років і побачимо, що вірш його не був таким уже “точним силабо-тонічним”, і не цілком зник поширений раніше в нього вірш астрофічний, якому притаманна, за висловом Н. Костенко, “яскрава прикмета вільної стихії” [4, 279].

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.
(“Причинна”)

Чи не покинуть нам, небого,
Моя сусідонько убога,
Вірші нікчемні віршувать,
Та заходиться риштувать
Вози в далекую дорогу.
(“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.
(“Причинна”)

Ой не йдімо, не ходімо,
Рано, друже, рано –
Походимо, посидимо –
На сей світ поглянем...
(“Чи не покинуть нам, небого...”)

Поняття “розкріпачення вірша” може стосуватися не лише віршової форми, а й мати ширший зміст. “Розкріпачення” Шевченкового вірша – це розкріпачення думки, свобода вислову, які кожне покоління сприймає в 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 пірихійний наголоси відбивали аритмію серцебиття. Таких “продихів”, такої “гетерометричності” (за І. Качуровським) було багато в поезії Т. Шевченка. Мабуть, у цьому контексті й виникали асоціації зближення великого українського поета з іменами популярних тоді П. Неруди, Н. Хікмета та багатьох інших, не обов’язково тих, що писали верлібром. Бо в 1960-ті рр. відбулося “розкріпачення” і представників старшого покоління українських письменників, яке одержало образну назву “третє цвітіння” того ж таки М. Рильського.

Читаючи праці дослідників Шевченкового вірша, ми вже готові прийняти той чи той підхід, як з’являється певна перепона або ж інший погляд, що розбиває ланцюжок аргументації попередника. Так, Є.-Ю. Пеленський майже переконав нас, що пізній Шевченко – класик за тематикою, високим стилем, канонічною строфікою та витриманим ритмом, надто що схожі твердження знаходимо і в М. Рильського. Та читаючи поезії, 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
Оцих осквернених палат!
.....
Отак-то я собі вночі,
Понад Невою йдучи,

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, осінився
Святим хрестом і тричі плюнув
Та й знову думать заходився
Про те ж таки, що й перше думав.
(“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 йдучи попідтинню / З бенкета п’яний уночі, / Я міркував собі йдучи...”. Тут панує не “логіки залізна течія”, а радше неконтрольованість внутрішнього монологу, близька до “потоків свідомості”. В. Петров у статті “Естетична доктрина Шевченка” називав спосіб такого художнього мислення “розхитуванням поетичних стилів” і побачив у ньому ознаки сюрреалізму [7, 1068], а Ю. 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” [13, 549].

Як бачимо, вірш Т.Шевченка, його структура викликала широку шкалу інтерпретацій. Кожен із розглянутих підходів пов’язаний з авторитетними іменами та має високий рівень аргументації. Тому, гадаю, безрезультатно було б робити висновок на користь котрогось із них стосовно всієї поезії Шевченка. Форми Шевченкового віршування не можуть бути розглянуті поза колом його ідей і настроїв, що шукали для себе адекватного виразу, розхитуючи будь-який усталений канон.

Міркування, дотичні до висловленого тут, під кутом зору співвідношення європейськості й ідентичності в поезії Т. Шевченка, зустрічаємо в М. Павлишина, який стверджує, що “Тарас Шевченко вийшов за межі європейської

літературної парадигми і подав зразок національної ідентичності, яка не була європейською, бо Європа бачилася йому настільки залученою до російського імперського проекту, що заслуговувала лише на осуд і сарказм” [5, 75]. Тому, хоча Шевченкові балади виявляють схожість зі зразками цього жанру в європейських літературах доби романтизму, а просодія його вірша, хоч і оперта на європейську силабо-тонічну основу (Н. Чамата), усе ж не збігаються з нею, бо в європейських літературах не знайти аналога Шевченковим антицарським інвективам, настроєва гама яких зі змінами настроєвих тональностей “виходить за рамки європейської віршувальної традиції” [5, 75] і є суто шевченківською.

Чи не найбільш виправданим буде висновок, що Шевченків вірш не вміщується в рамки жодної із віршових систем і становить завершену в собі цілість, відкриту водночас для нових прочитань та інтерпретацій як явище нескінченне й неперебутнє, що відкриває все нові грані для нових поколінь.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Зеров М.* Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т. 2.
2. *Качуровський Г.* Строфіка. – Мюнхен, 1967.
3. *Колесса Ф.* Фольклористичні праці. – К., 1970.
4. *Луначарський А.* Статті о літературе. – М., 1957.
5. *Павлишин М.* Література, нація і модерність. – К., 2013.
6. *Пеленський Є.-Ю.* Шевченко – класик. – Краків, 1942.
7. *Петров В.* Розвідки: [У 3 т.]. – К., 2013. – Т. 3.
8. *Повне видання творів Тараса Шевченка: У 5 т.* – К.; Львів (б.д.). – Т. 1.
9. *Рильський М.* Збір. тв.: У 20 т. – К., 1986. – Т. 12.
10. *Смаль-Стоцький С.* Ритміка Шевченкового вірша. – Прага, 1925.
11. *Чижевський Д.* Історія української літератури. – Нью-Йорк, 1956.
12. *Шагинян М.* Собр. соч.: В 10 т. – М., 1957. – Т. 5.
13. *Шевельов Ю.* На риштованнях історії літератури // *Шевельов Ю.* Вибр. пр.: У 2 кн. – К., 2000. – Кн. 1. Літературознавство.
14. *Шевченківська* енциклопедія: У 6 т. – К., 2012. – Т. 1.
15. *Якубський Б.* Форма поезії Т. Шевченка // *Тарас Шевченко.* – К., 1921.

Отримано 17 жовтня 2013 р.

М. Львів