



**Дмитро Чижевський**

**СЛОВ'ЯНСЬКИЙ РОМАНТИЗМ\***

1. Та художня течія, яка зветься романтизмом і яка справді безприкладно триумфувала в європейських літературах упродовж першої половини ХІХ ст., для кожного із слов'янських народів мала особливо виняткове значення. Адже як-не-як їхнє національне пробудження пов'язане саме з нею. Для одних вона ознаменувала “воскресіння з мертвих” (як-то в чехів та болгар), для інших — перворідне, досі їм іще незнане, національне самоусвідомлення, ще для інших — подолання національного безпам'ятства й повернення до давно втраченого розуміння своєї культурної окремішності. А між тим у найдужчих слов'янських літературах — російській та польській — романтизм, відповідно рефлектуючи уявлення росіян і поляків про свої долі на шляхах минулого, підштовхував їх до власного історичного філософування та до вироблення власних філософій історій у таких усамостійнених формах, як російське слов'янофільство (мовою Заходу це був панславізм) та польський месіанізм.

Звісно, було б некоректно (хоча такого й не бракує) перебіг романтизму у слов'ян міряти лише політичним аршином. Бо не менш очевидні відмітини накарбовували на нього мистецтво та література, як і їхні творці, нерідко ж геніальні.

Слов'янам у своєму теоретизуванні на ниві романтичної поетики не завжди вдавалося досягати ясності й повноти думки. Західноєвропейські теорії (наприклад, ті, що їх пропонувала школа братів Шлегелів) здебільшого не осмислювалися за першоджерелами: на слов'янському ґрунті вони радше прищеплювались опосередковано — через знайомство з готовими привізними зразками художньої романтики<sup>1</sup>. Особливо результативним був доробок західноєвропейських поетів-романтиків “другої хвилі” — в першу чергу лорда Байрона. Недотягуючи в самостійному мистецько-теоретичному мисленні, слов'янське письменство натомість зримає у своїх ідейно-політичних переконаннях, запліднених романтичними ідеалами.

Слов'яни-романтики у ставленні до свого світогляду благоговійніші, ніж їхні попередники-класицисти. І це вони наскрізно проводять через усю свою творчість. Тим-то проблема зв'язку художньої творчості із світоглядом митця в романтизмі видається достатньо актуальною, щоб надалі говорити про неї якомога більше.

2. Творчість романтиків — стилістично розмаїта, щодо свого мистецького вияву барвиста, що є тим випадком, коли оригінальність (як і в бароковому мистецтві та літературі) виступає зацінним естетичним позитивом. У західноєвропейському регіоні ґрунт для романтизму готували різні форми “передромантизму”, які

\* Перекладено за вид.: *Tschizewskij D. Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen: In 2 Bdn. — Berlin, 1968. — Bd. 2. — S. 9–47.* Переклад, примітки та редактування Миколи Ігнатенка.

спонтанно опротестували канони класицизму з його ідеологією. У слов'янських літературах не знайшли значного відгоміння ні “оссіанізм”<sup>2</sup>, ні “поезія ночі і гробів” (так звана “цвинтарна поезія”), ні буржуазний роман, ні “руссоїзм”, що культивував витончені почуття, ні всілякі там містико-релігійні течії, ні літературний рух германців “Буря і натиск”, ані ідеї Гердера. Усе те у слов'янщині хоч і спричинялось до виникнення літературних течій (на кшталт російського сентименталізму, заініційованого Карамзіним, однак не давало підстав думати, що слідом гряде переворот, а тим паче революція в історії літератури.

3. Потужні й результативні імпульси для запозичення нового світогляду надходили від опозиціонерів класицизму, які і в слов'ян напередодні романтизму виступали тільки проти однієї його риси – проти його раціоналізму в специфічній просвітницькій формі. У їхньому перехідному періоді лише окремі митці виражали своє невдоволення жорсткими нормативними вимогами поетики класицизму, особливо його теорією жанрів. Прикметно, що провісниками слов'янського романтизму зарекомендували себе насамперед ті поети, які в добу класицизму зберігали у своїй творчості ще подеякі барокові елементи (як, скажімо, росіянин Г.Р.Державін).

А проте триматися барокового поля слов'янам не випадало з тією впевненістю, що їй мало саме літературне бароко, спираючись на пізньосередньовічну художню словесність. Тут між бароковою і тією, що йде до життя романтичною літературою, виростала глуха стіна: найперше, повністю з'архаїзувалася літературна мова бароко і помітно вкрилася порохом техніка його віршування, по-друге ж, більшість носіїв барокової літератури була пов'язана надто сильними узами з церквою. У кожному разі сповідувачі слов'янського романтизму рідко зверталися до барокової спадщини – новий час зі своїм новим типом мислення спонукує їх виробляти для себе і свій власний, романтичний, спосіб світоосягнення.

4. Романтичне світосприйняття розходиться з просвітницьким, позаяк романтики не визнають розум засадничою силою ні людської душі, ні людського пізнання, ні людської волі й не надають жодної переваги раціоналістичним проявам у внутрішньому світі особи перед її почуттями. “Холодний розсудок” – це “труп почуттів”, і не більше. Дійсність слід осягати і пізнавати як живе ціле нашого духу: почуття й воля є, разом з інтелектом, рівноправні пізнавальні сили:

Нет веры к вымыслам чудесным,	как пленников их обнажил,
рассудок все опустошил	ту жизнь до дна он иссушил,
и, покорив законам тесным	что в дерево вливала душу,
и воздух, и моря, и сушу,	давала тело бестелесным...

**Ф.И.Тютчев. Нет веры к вымыслам чудесным (1821).**

Усякчас знищуване розсудком інтуїтивне пізнання поет називає смертоносним нападом на “*віру* в чудесні *вигадки*” (“нет веры к вымыслам чудесным”), але, висловившись так, не кладе на ньому хрест. Бо первинна сила пізнання – все-таки не в “дискурсії”, а в “інтуїції”. І поезія, вибудовуючись на інтуїції, стає джерелом пізнання, яке рівноцінне науковому. Та над усе, існують джерела пізнання, які несумісні з “життям нормальної душі”. Адже чи не божевілля (і то дуже часто) зазирає в такі глибини, де світлий розум й уві сні не буває? Стан божевілля апологетизовано не лише в назві повісті російського романтика Миколи Полевого “Блаженство безуму” (1833)<sup>3</sup>, а й у творах Пушкіна. У його оповіданні “Пікова дама” картяр Герман отримує саме в маренні пораду від покійної графині, як грати й вигравати. Між тим у “Мідному вершнику” Пушкіна (1833) дрібний чиновник Євгеній, позбавлений розуму, в галюцинаціях робить для себе відкриття: одинак безсилий у конфлікті з державною доцільністю, яку в його видіннях уособлює всевладний цар Петро.

Романтики могли йти і далі. У своєму програмному вірші “Романтичність” (1821) молодий Адам Міцкевич у буквальному сенсі славословить божевілля. Одна дівчина в нестямі марить своїм покійним коханим. Юрба думає, що та справді його бачить. Лише один присутній учений муж (раціоналіст!) не йме віри тому, що не потрапляє в скельця його окулярів — чого не бачить живовидячки. “Май серце і зазирає в серце!” (“Miej serce i patrzaj w serce!”) — вигукує поет в прикінцевому рядку твору\*.

Цей же мотив звучить у заголовку Пушкінового вірша “Не дай мне, Бог, сойти с ума” (1833). Правда, поет боїться такої біди не тому, що він над усе дорожить своїм розумом і не хотів би його позбутися; тут інша заковика: коли збезумієш, то будеш для всіх страшніший від чуми, тебе упечуть до в’язниці, посадять, дурня, на ланцюг і крізь ґрати дражнитимуть, як того звіра. Ось не те було б, якби поет залишився на волі: тоді б його безум дарував йому незвичайне щастя єднання зі світом:

Когда б оставили меня	И я б заслушивался волн,
На воле, как бы резво я	И я глядел бы, счастья полн,
Пустился в тёмный лес!	В пустые небеса.
Я пел бы в пламенном бреду:	И силен, волен был бы я,
Я забывался бы в чаду	Как вихорь, роющий поля,
Нестройных чудных грёз.	Ломающий леса.

Полум’яний захист божевілля чути у філософських діалогах “Російських ночей” В.Ф.Одоевського (1844). Основний смисл їх тризначний: 1) ніхто не скаже, де пролягає межа між здоров’ям душі та її хворістю, 2) перебіг почуттів і думок у душевнохворого — процес, споріднений із поетичним натхненням і 3) так само живиться неймовірною маячною мислення винахідників і першовідкривачів (чи то нових земель, чи то нових законів природи), адже всі вони до останнього свого подиху одержимі божевільними ідеями — шукають зв’язків між об’єктами, які для здорової голови на плечах чогось спільного між собою не можуть мати. Усі вони володіють даром видобувати невідомі істини, розкладаючи на частини речі, які психічно нормальні люди вважають неподільними.

“Ми кажемо — поняття божевільних безглузді; але жодна здорова людина не спроможна зібрати в один жмут стільки найрізноманітніших ідей про предмет. І це явище, хоч-не-хоч, слід визнати, надто схоже на ту мить, коли людина здійснює певне відкриття, бо для кожного відкриття треба пожертвувати тисячами тих понять, що загальноприйняті й позірно правдиві; через те не було майже жодної живої думки, котра б, у хвилину своєї появи, не здавалася маячною; немає жодної незвичайної події, котра б першої миті не викликала сумніву; немає жодної великої людини, котра б, при зародженні в ній нового відкриття (коли думки ще не розгорнулися і не справдилися в очевидних наслідках), не здавалася божевільною... Ми називаємо людину божевільною, коли бачимо, що вона знаходить такі міжпредметні співвідношення, які видаються нам неможливими; але кожен винахід, кожна нова думка — хіба це не бачення співвідношень між предметами, що їх інші не помічають і відтак не розуміють? То чи немає нитки, яка проходить крізь усі порухи душі людини і єднає звичайну здорову думку смисл із розладом понять, заперіччюванім у божевільних? На цій драбині чи не найближче перебуває піднесений стан поета, винахідника, — чи не найближче це до того, що називають безумом, але безумом не в розумінні звичайної, тваринної, глупоти?.. Одне слово, те, що ми часто називаємо екстатичним станом, маячною,

\* Вірш доволі неадекватно переклав німецькою Ю.Кернер. — Прим. автора.



ледве не всією семантичною гамою “нічних сторін душі”: “творческие сны”, “сны поэзии святой”, “поэтический сон”. Йому бачаться в “неясному сні” герої “Євгенія Онегіна” (1820–1830): “бывало, милые предметы [тобто вродливі жінки] мне снились”, “в сладостный безгрешный сон душею погрузился он”. Разом із тим “сон”, у найширшому розумінні, чергується в поезії Пушкіна з близькими словами: “мечта”, “забвение”, “призраки” і навіть “бред” (“поэзии священный бред”)\*. Сновидчі сцени, колізії з відповідною їм розмаїтою лексикою – не рідкість у слов’янських літературах.

Віра у віщі сни відіграє важливу роль у розгортанні романтичного сюжету. В Пушкіна їх чимало. Оповідач Гриньов із роману “Капітанська дочка” (1836) після першої зустрічі з майбутнім ватажком повстанського руху Пугачовим побачив свою пригодницьку будучину уві сні. Лжедмитрію в “маленькій трагедії” “Борис Годунов” (1825) пунктирно наснився його ганебний кінець. Сновидіння визначають розвиток змісту в пушкінських оповіданнях “Пікова дама” (1833), “Метелиця” (1830), у малій прозі Миколи Гоголя.

Важливо пам’ятати, що образ ночі прислужується романтикам для вираження таємниць буття і для тла, на якому мають розгортатися неординарні події. Кількість романтичних поезій на тему ночі не перелічити. Серед показових її оспівувачів у російському романтизмі поряд із Тютчевим впевнено сусідить його сучасник Степан Шевирич. Чехам багато віршів про ніч (рідномовних і німецькомовних) наспівали К.Маха та його наслідувач Вацлав Болемир Небеський. На рівних із В.А.Жуковським великими “любителями ночі” були поляки А.Міцкевич, Ю.Словацький, С.Гощинський, не кажучи вже про його земляка Олександра Пушкіна (і то не тільки з “нічними віршами”, а й із частими “нічними сценами” у більших творах). Право на законне місце в цій фаланзі виборів для себе молодий Микола Гоголь своїми чарівними українськими “Вечорами на хуторі поблизу Диканьки”. Буває ж і таке, коли оспівування ночі або спів у її темряві змикаються з “оссіанізмом”.

б. “Нічній стороні душі” має відповідати “нічна сторона природи”. Природа – не просто світ, вона – різноманіття багатьох світів. І так само, як не можна сказати про людину, що вона – машина (бо йдеться не лише про фізичне, а й про духовне ціле, яке не пояснити окремо взятими переживаннями, асоціаціями зовнішньої чи внутрішньої детермінованості), – так само і природу жодним чином не збагнути, беручи її у вигляді мішанини поштучних атомів. Природа – жива цілісність, то через те й звідуємо відчуття гострого болю, коли, трапляється, між нею й нами утворюється прірва. Буття природи – символ людського буття в ній.

Та не тільки ніч залюбки вводять у свою поезію романтики. До вподоби їм також символіка, що висновується на предметах і явищах природи, стаючи персоніфікацією навколишньої дійсності і ознакою того, як то ведеться людині в ній. Море – символ душевного неспокою, руху, плинності. Щось своє символізують вітер, водоспад, який залюбки вчащає в поезію росіян, хоча їх отчі краї таки бідненькі на цю дивовижу. І таке ін.

Уявлення про живу природу добротню відрекомендовані як науковим інтелектом слов’янських романтиків, так і їхнім художнім генієм. То там, то тут вони звертаються до питань натурфілософії, а Федір Тютчев, яко поет, філософує:

Не то, что мните вы, природа:	Вы зрите лист и цвет на древе:
не слепок, не бездушный лик, —	иль их садовник приклеил?
в ней есть душа, в ней есть свобода,	Иль зреет плод в родимом чреве
в ней есть любовь, в ней есть язык,	игроу внешних, чуждых сил?

**Ф.И. Тютчев. “Не то, что мните вы, природа” (1836).**

\* Пор. “манія” у діалогах “Іон” Платона. – Прим. автора.

Чеський поет Франтишек Челаковський перейняв до своєї поезії засадничі мотиви Шеллінгової натурфілософії. Князя В.Ф.Одоевського та його російських друзів-романтиків надихав, окрім Ф.Шеллінга<sup>5</sup>, й послідовник останнього Лоренц Окен<sup>6</sup>. Та не обходилося без того, щоб романтики не відчували глибокої прірви між людським буттям і природою. Федір Тютчев:

Поочередно всех своих детей,  
свершающих свой подвиг бесполезный,  
она равно приветствует своей  
всепоглащающей и миротворной бездной.

**Ф.И.Тютчев. "От жизни той..." (1831).**

Природа – стихія, безодня, в якій до того всього безчинствує й хаос, з котрим братається хаос людської душі – усіяко потакаючи йому.

7. Сьогоднішнім людям теж не наказано розмовляти з ненькою-природою. Проте її голос, "речь безглагольную" (за Є.А.Баратинським) вони можуть збагнути лише своїм Серцем. Колись, у доісторії, людина й природа зав'язували по-іншому обопільний діалог – спілкуючись між собою "мовами неземними" (Тютчев). Аж ось ця прадавня єдність розпалася. Залишилось тільки згадувати, що було все інакше:

Dzisiejsze dziwy dziwami nie były:  
grały widomie niewidomie siły,  
i pilnowały człowieka, jak dziecka.  
W powietrzu, w drzewach, w kamieniu, pod wodą,  
krewne spólczucie ludzi znajdowali;  
bo nie gardzili naowczas przyrodą;  
bo ją, jak matkę, znali i kochali...

**С.Гоцинський.**

("Дива сьогоднішні колись дивами не були: / невидимі сили природи були колись видимими / і піклувалися про людину, як про дитину. / У повітрі, у деревах, у камінні, під водою / люди знаходили сурідне їм співчуття; / бо тоді не зневажали вони природу, / а знали її й любили, як рідну матусю").

Цей самий мотив смутку за втраченим раєм жити з природою у взаєморозумінні та злагоді – уже не в польській, а в російській літературі:

Пока человек естества не пытал	о нем дружелюбной заботы полна,
горнилом, весами и мерой,	язык для него обретала...
по-детски вещаньям природы внимал,	Но чувство презрев, он доверил уму,
ловил её знаменья с верой,	вдался в суету изысканий,
покуда природу любил он, она	и сердце природы закрылось ему,
любовью ему отвечала:	и нет на земле прорицаний.

**Е.А.Баратынский. Приметы (1839).**

І якщо Федір Тютчев звідчасно кляне природослідників – отих "рабів ученого марнославства", оту "глухоніму чернь", то Володимир Одоевський оптимізму не втрачає – не перестає вірити, що прадавні дружні стосунки між людиною і природою можна відродити. Для цього треба лише "розсудок звищити до рівня інстинкту", розчистити місце для "інстинктуальних сил", які досі живуть хіба що тільки в царстві поезії. А коли так, то наука повинна проникнутися ідеєю любові до природи, до людини, до всього, що росте й дихає, – повинна стати відтак поетичною.

Зацікавлення рідною старовиною, рештками її вірувань і повір'їв, якими відверто гидувало просвітництво, привело романтиків у слов'янському світі до глибокого вивчення фольклору. Уже найперший їхній багатий збір казок, пісень, прислів'їв,

*Слово і Час. 2005. №8*

переказів, легенд, їхні численні етнографічні відкриття і знахідки засвідчили, на які звершення здатна романтична славістика. Навіть допущені (зовсім незначні!) фальсифікації не применшують її заслуг. Однак старожитностями коло її інтересів не вичерпувалось, бо займалась вона й сучасним фольклором, який наївно вважала теж уснопісненою давниною. Попри те, що про свою доісторичну міфологію, як і про сам доісторичний період, слов'яни не знали анічого, усе ж уявлення про перше і друге вони намагалися вивести з усної народної творчості. Пізніше О.М.Афанасьєв, епігон романтизму й відомий збирач казок ("Народные русские сказки", 1855–1864) спробував реконструювати слов'янську міфопоетику в тритомнику "Поэтические воззрения славян на природу" (М., 1866–1869, Т.1–3). Своє бачення міфологічної слов'янщини чеський поет і прозаїк Йозеф Лінда використав для написання роману "Ранкова зоря над язичництвом" (1818). Юліуш Словацький доісторичну архаїку з блиском ввів до своєї фантастичної трагедії "Ліла Венета" (1840).

Набагато більші заслуги перед історичною наукою у слов'янських романтиків. Вони, як і їхні західноєвропейські колеги, повністю відкинули нехлюйські підходи просвітителів XVIII ст. при вивченні минувшини. Для них кожна епоха мала свій внутрішній смисл і цінність – відіграла відповідну роль у розвої певного народу і всього людства. У цьому моменті вже визрівали серйозні ознаки наукового історизму, якому в становищі переростка було затісно у штанцях романтичного світогляду. Відтепер на кожний народ не дивились як на випадковий гурт людей. В очах романтиків будь-який народ поставав у вигляді колективного індивідуума, соціальної одиниці, згуртованої спільною долею. У мові почали добачати вираження "народного духу". Уявлення про всеслов'янську сутність і про всеслов'янський характер (з якою ж ідеалізацією описували ранні славісти-романтики миролюбство й людяність прадавніх слов'ян!) на перших порах не піддавалися сумніву. Проте дійсність наполегливо нагадувала, що справжнього єднання між слов'янами нема – на перешкодї стоїть їхня приналежність до різних політичних і культурних етноутворень. Проблема власної мови, що була насущною в "менших" слов'янських народів, вела до напружених стосунків між "більшими" чехами й "меншими" словаками, "меншими" українцями і "більшими" великоросами. Отож і виходило так, що усвідомлення своєї культурної окремішності водночас засприяло дезінтеграції – регіональному відособленню слов'ян.

8. До питань поетики романтичної творчості слов'янські автори звертаються у своєму теоретичному доробку лише похапцем і на лічених сторінках. Дозріле ж романтичне письменство прагнуло звільнитися від канонів класицизму – у першу чергу від його передписів у царині жанрів. Щоб швидше зламати опір педантичного, суворо регламентованого, класицистичного жанрування, романтики на перших порах вдаються і до такої форми заперечення, як відмова від характерних для класицизму вказівок на жанр творів біля їхніх заголовків; деякий час призаголовкове визначення жанру зберігалось тільки за "елегією".

Зате з'явився новий "малий" жанр – балада, найперша цінність якої полягала в тому, що вона дозволяла художньо обробляти свої національні бувальщини. А традиційні великі епічні полотна в романтизмі отримують нове дихання й переважно являють собою суміш різних жанрів, на яку класицизм накладав конституювану ним заборону. З цього погляду новиною став так званий "байронічний епос". До жанру "байронічних" або вільних, не скутих класицистичним каноном, слід віднести найвидатніші поеми у слов'янських літературах. Це – поеми Пушкіна, разом із "Євгенієм Онегіним", "романом у віршах" (авторське жанрування твору вказує на цілком нову його форму, адже досі романи могли бути тільки прозовими); це

– “Пан Тадеуш” (1834), “Конрад Валленрод” (1828) Міцкевича; це – “Беньовський” Словацького (1841); це – низка поем Лермонтова, серед яких найдовшеніша “Мцирі” (1839) і його ж, хоча й недописаний, “Демон”. “Байронічними” постають численні поеми українців – Тараса Шевченка, Панька Куліша і словака Янка Краля.

Отже, для “байронічних поем”<sup>7</sup> характерна неканонізована форма. Їхній сюжет здебільшого фрагментарний<sup>8</sup>, у них багато ліричних і медитативно-споглядальних відступів, не цураються вони філософських роздумів, апострофувань<sup>9</sup> на адресу читачів і дійових осіб самого твору, дозволяється поетові обговорювати актуальні теми сучасності, свої особисті проблеми. Одне слово, є тут усе, чого не припускає класицизм. Упадає в око сміливе змішування серйозних і гумористичних елементів; іронічне вираження серйозних думок – то взагалі відмітна риса романтичної поезії<sup>10</sup>. Утім, існують поеми з певним дотриманням ортодоксійних вимог давніших поетик. До таких належить знаменита філософська дума чорногорського митрополита і правителя Петра Негоша “Luča mikrokozma” (“Промінь мікрокосму”, 1845) про гріхопадіння Адама – про те, що “підле зло скрізь торжествує”.

Слов’янська романтична драма лише подекуди витримана в “шекспірівському” стилі (яскравий приклад – “Борис Годунов” Пушкіна). Здебільшого її на окремі дії не ділять. Між тим той же “Борис Годунов” розчленований у “шекспірівській” манері десь на тридцять більших і менших сцен. Введення у драму багатьох другорядних персонажів, у тому числі й із соціальних низів, зміна місця дії й ненормування її перебігу (що, певна річ, різко суперечить класицистичній драматургії з її рутинною наказовістю щодо неухильного сповідування принципу композиційної єдності місця та часу) і передусім змішування комічних сцен із серйозними, означають істотний відхід від поетики класицизму. Пушкін свої “маленькі трагедії” писав уже в новій – романтичній – формі. Проте так рішуче не можна висловитись про драми Ю.Словацького, про “Горе від розуму” О.Грибоєдова (1824), про твори польських комедіографів (насамперед О.Фредро), яким до вподоби і “строгі контури” класицизму, і “свобода волі” романтизму.

Підновила свою жанровість у слов’ян-романтиків драма-містерія, в якій оживала літературна традиція середньовіччя та бароко. Щоправда, для сценічного втілення вона не призначалась: форма її годилась для катехізисного викладу богословських і філософських ідей; поряд із реальними людьми, в ній виступали істоти надлюдські – ангели й диявол, переоніфіковані ідеї тощо. Драми-містерії писали найвидатніші тогочасні слов’янські поети. Найвеличніше поміж них постає, мабуть, лірико-романтична поема “Дзяди” (“Поминальна неділя”) Адама Міцкевича (1832) – у вигляді одного величезного фрагмента<sup>11</sup>, твору композиційно незаокругленого, тобто в ньому чи не застосовано прийом, який взагалі характерний для поетики романтизму. Почавши з обговорення проблеми індивідуального людського життя, поетичний геній Міцкевича піднісся до історико-філософського осмислення причин трагічної польської сучасності. Прекрасні драми-містерії Зигмунта Красинського “Іридйон” (1833–1836) та романтична драма у прозі “Небожественна комедія”, яка презентує метафізичний жанр, (1835), розігрують свій зміст в аурі філософії історії із сильним креном у бік слабко затіненої абстракціями національної конкретики – польського повстання 1830–1831 рр. і так званого “доберезневого періоду” (“Vormärz”), що передував революції 1848 року. Чудовими історико-філософськими образами заселено лірико-містеріальний цикл “Драма світу” (1844–1845) словацького поета Янка Краля, донедавна відомий лише в окремих уривках. Своєю чергою Андрій Сладкович, теж словак, у філософсько-алегоричній



поєми “Бесіди в сім’ї Душана” персоніфікує категорії з філософії Гегеля (Душан – це Гегелів Абсолютний Дух, сім’я Душана – це алегорія всього людства), щоб показати, чим є дійсність, природна й суспільно-людська, в її суперечливому розвитку.

Навантажене філософською мудрістю “Інтермеццо” в поємі “Май” (1836) чеха Карела Махи. На це талановито претендує й лірико-епічна поема “Антиподи” (1844) із символіко-ряхтливим змістом його епігона Вацлава Болемира Небеського<sup>12</sup>. Як і в “Дзядях” А. Міцкевича, на передній план висунуто долю рідного народу в містерії Тараса Шевченка “Великий льох” (1845). Пушкін планував написати велику містико-філософську драму про чорнокнижника Фауста (1825), а потім ще й “містеріальну” п’єсу (1835), яку її видавці після смерті поета відповідно й озаглавили “Сцени з рицарських часів”. Однак обидва задуми свої здійснив лише в куцях мозаїчних “уривках”.

Як уже зазначалося, зовсім новим жанром у європейських і слов’янських літературах була балада – віршова розповідь, симетрично поділена на строфи, із виразним ліризмом і драматизмом. Різноманітність балад така велика, що її розмаїте колосіння годі вкласти в якийсь класифікаторський гербарій. А попри те, все-таки переважає в ній історична та нумінозна (напівміфічна, напівфантастична) джерельність. Поки що повністю не зникає з неї “оссіанізм”. Сюжет її розпадається на окремі сцени, зв’язок між якими хай би налаштовувала читацька фантазія. До російської літератури жанр балади долучив Василь Жуковський. Перекладаючи з німецької балади Шіллера та Уланда, він навчився писати і свої власні (чесно кажучи, Василь Жуковський – чи не з найкращих майстрів поетичного перекладу, що їх взагалі знає слов’янство). У ранній російській оригінальній баладі відчутне відлуння “кельтської” традиції. У пору, коли класицизм у Росії почав поступатися романтизмові, до пересадження балади на російський національний ґрунт доклав рук Павло Катенін (1792–1853), який її мову наблизив до народної, а сюжет споріднив із російською дійсністю. Балади цього типу має Олександр Пушкін (“Жених”, 1825; “Утопленик”, 1828). У польській літературі гору беруть блискучі нумінозні балади Адама Міцкевича. Проте вершиною слов’янської баладної творчості, очевидно, слід вважати книжку чеха Карела Ербена “Букет народних сказань” (1853), до якої увійшло дванадцять балад і яку поет назвав у вступному творі до них польовими квітами, зібраними “на могилі вітчизни милої”, себто написав її за народними мотивами. Плідними баладниками були словенець Франце Прешерн, українець Тарас Шевченко, словак Янко Краль. Балади двох останніх – це водночас і маленькі поєми.

Фундаментальну роль в історії формування слов’янської балади зіграла “Ленора” Готфріда Бюргера (1773), творця сучасної (романтичної) німецької балади. Його “Ленора” увійшла в усі слов’янські літератури або завдяки перекладам на національні мотиви, або завдяки тому, що вона слугувала національним поетам за взірець використання для баладного сюжету рідного казкового матеріалу: “Шлюбна сорочка” Карела Ербена, “Ольга” Павла Катеніна (1816), “Втеча” Адама Міцкевича (1831), “Маруся” Левка Боровиковського (бл. 1834), “Світлана”<sup>13</sup> Василя Жуковського (1812) – це те, чим можна лише започаткувати принагідний перелік. Якщо ж подивитись на історико-романтичні балади, то там знайдеться чимало таких, що, у згоді зі своєю слов’янофільською настроєвістю, перейняті звучним національно-патріотичним аранжуванням.

У слов’ян, не згірше ніж у німецькому романтизмі, до виникнення численних балад прислужилась народна пісня. Багато з них своєю чергою теж поробилися справжніми народними піснями. До речі, ті романси, що відомі в Німеччині як

“російські народні пісні” здебільшого літературного походження — діти саме цього часу. Ось лише кілька прикладів: “Червоний сарафан” Миколи Циганова (1797—1831), “Трійка” (“Вот мчится тройка удалая”) Федора Глинки (1786—1880) і “Вечірній дзвін” Івана Козлова (1779—1840) — переклад вірша англійця Томаса Мура “Those Evening Bells”. А між тим славнозвісний “Стенька Разін” (“Из-за острова на стрежень”) з’явився з-під пера маловідомого епігона романтизму (Д.М.Садовникова) аж в останній третині ХІХ ст. Велика низка українських народних пісень народилася в добу романтизму і в перші роки після нього. Найкраще писали в унісон народній пісні Тарас Шевченко і Янко Краль.

Стала улюбленим жанром романтиків *літературна казка*, — та, що у віршовій формі наближалась або до балади, або до байронічної поеми. Віршові казки В.А.Жуковського та О.С.Пушкіна почасти переповідають відповідні зарубіжні казки. “Кіт у чоботях” В.А.Жуковського (1845) співзвучний однойменній прозовій казці французького письменника Шарля Перро. Сюжет для “Казки про золотого півника” (1834) О.С.Пушкін узяв із “Казок Альгамбри” Вашингтона Ірвінга. Його ж “Казка про рибалку і рибку” за змістом збігається з казкою, яку за назвою “Vom Fischer und syner Fru” (“Про рибалку і його дружину”) брати Грімм видали на нижньонімецькому діалекті, — її вичитав російський поет десь потім у французькому перекладі. Казково-фантастичну підоснову має трагедія “Баладина” Ю.Словацького (1834), одна з найпоетичніших його драм, події якої розігруються в легендарному — дописемному — періоді польської історії.

Слов’янські романтики — майстри в жанрі *поетичної мініатюри*, власне, короткого дотепу або натхненної рефлексії при ладній римі. Окрасу цього жанру становлять численні твори Федора Тютчева. Прямо-таки велетнем зарекомендував себе в ньому (сотнями епіграмних двовіршів, чотиривіршів і шестивіршів) чех Франтишек Челаковський. Ідеї для літературних мініатюр могли навіювати зарубіжні автори. Жмуток іскрометних двовіршів і чотиривіршів Адама Міцкевича — це, зрештою, не тільки його власні породження, а оброблені ним сентенції із книжки Ангелуса Сілезіуса “Мандрівець-херувим” та з містико-філософських творів Якоба Бьоме і Франца Баадера. Чи придивимося до лірико-пейзажної мініатюри Федора Тютчева:

Песок сыпучий по колени...  
Мы едем — поздно — меркнет день,  
и сосен — по дороге — тени  
уже в одну слилися тень.  
Черней и чаще бор глубокий —  
какие грустные места!  
Ночь хмурая, как зверь стокий,  
глядит из каждого куста!

**Ф.И.Тютчев. Песок сыпучий по колени (1830).**

Останні два рядки з романтичним образом ночі як символом смерті, що невидимо, але “стооко”, підстерігає нас на кожному кроці (“із кожного куща”), майже повністю збігаються з відповідним місцем у вірші Гете “Willkommen und Abschied” (“Зустріч і прощання”):

Wo Finsternis aus dem Gesträuche  
Mit hundert schwarzen Augen sah”.

(“Де темрява з кожного куща дивилася сотнею чорних очей”).

І в даному випадку немає жодного значення, де ростуть ті кущі — у Росії чи Баварії!

Паралельно подobaється романтикам *прозова мініатюра*, основана на фрагментарній оповіді. Зображувати нею щось — для романтиків все одно, що із притаманним їм захватом споглядати руїни загадкового міста, замку чи рештки стародавньої статуї. Романтична новела — виплід не однієї лише північноамериканської літератури, а й європейської! І до раннього формування її приклалися також слов'яни. Уже в Пушкіна та Гоголя не бракує творів, що відповідають жанру романтичної новели в нинішньому її розумінні.

Новою тематикою наповнив художню прозу європейських романтиків створений ними *історичний роман*. Змалювання в ньому далекої минувшини спирається на принцип, що жодна історична доба *не позбавлена сенсу існування*. Суть минулих епох розкривається не лише в біографіях тогочасних “великих мужів”, а й у долях тогочасних грекосоїв, невідомих писаній історії! Вплив Вальтера Скотта був неперевершений. Більшість слов'ян (насамперед росіяни) наштотувалися на труднощі: для відображення своєї давнини їм не вистачало вірогідних знань про неї. Звідси й викривлене бачення свого середньовічного реалітету. Якимсь особливим чаром слов'янські історичні романи — ні пригодницькі, ні готичні — не відзначаються. Хіба що повісті Пушкіна (“Капітанська дочка”, 1836)) і Гоголя (“Тарас Бульба”, 1835) дотягують до високих зразків цього жанру. Крутою інтригою, але не художністю, умів засмачити свої претовсті романи поляк Михайло Чайковський. Не випадає з поля зору “Чорна рада” українця Панька Куліша (1846). Та яким би скромним не був ужинок слов'янської історико-романтичної прози, однак її традиції не переривались і в післяромантичному періоді.

9. Проте повернімося до побіжно уже згадуваних тем ночі, божевілля в романтичній прозі й поезії. Кожна з них по-своєму нова й нікотра не пережила себе із занепадом романтизму. У цьому тематичному розмаїтті типовими персонажами, окрім людей, що гордовито підносяться над повсякденням (митці, генії) чи просто випадають із суспільних зв'язків (розбійники, злочинці, самітники, блукачі), виступають також гості з потойбічного світу (добрі та злі духи), простолюди. Досі ще ніколи не писалось стільки оповідань, повістей, романів про життя митців. Чого варті лише “Невський проспект” і “Портрет” Гоголя. А скільки віршових творів присвячено художньому (в першу чергу поетичному) ремеслу! В характерах не приховується аномальне, потворне. Зневаженому і гнаному поету-пророку судиться бути героєм-одинаком. Котрогось із співців волею випадку “закинуто у світ” розшукувати свого батька (Маха). Котрийсь його має, але через свою сліпоту романтичну вбиває (у поемі “Май” того ж таки Махи). Котрийсь уже не людина, а суцільний демон, як ото Вацлав в однойменній поемі Юліуша Словацького (1838) чи Арбенін у драмі “Маскарад” Михайла Лермонтова (1835). Польським поетам-містикам навколо кожної людини ввижаються юрмища добрих і злих духів. Та що казати: спокусницькі дії сатани і боротьба з його хитрощами лежать в основі сюжетів багатьох польських драм-містерій, серед яких “Дзяди” А.Міцкевича, “Небожественна комедія” З.Красинського (з її образом Масинісси)<sup>14</sup>, п'єси Ю.Словацького, зокрема, “Самюель Зборовський” (1844–1845)<sup>15</sup>. А в оповіданнях Миколи Гоголя дідько завжди тут як тут, аж до того, що їхньому героєві доводиться вступати в поєдинок з рогатим (“Портрет” — чудове свідчення цьому). У Михайла Лермонтова демон-спокусник — головна дійова особа його великої, шкода, незакінченої поеми “Азраїл” (1831).

Полум'яні людські пристрасті (і немає значення, позитивні вони чи негативні) знаходять виправдання своєму існуванню лишень тепер, у романтиків, після їх багатовічного штучного самоупокорення: тепер вони знак непідробних переживань, вільнодумства й сильної особистості. З-поміж них переднє місце в літературі

романтизму посідає кохання. Воно у романтиків далеке від тієї гри в почуття, до якої докотилося просвітницько-класицистичне XVIII ст. Справжня любов має охоплювати цілком усю людину, проникати щонайглибше в її душу, а еротичний первень у ній мусить бути оговтаним — одухотвореним релігійною святістю. Любовній пристрасті приписувано силу очисного вогню — кохання ж, яке з різних причин не відбулося, смерті подібне.

Уявлення про нову — романтичну — взаємність між статями подають “любовні сонети” Франце Прешерна й Адама Міцкевича. Те, що любов слід розцінювати як долю людини, Олександр Пушкін доводить сюжетними несподіванками в новелі “Метелиця” (1830) і недописаних “Єгипетських ночах” (1835). У “Невському проспекті” Миколи Гоголя (1834) дійшло аж до самогубства, бо серце серця таки не почуло. Зигмунт Красинський в “Уривку з одного слов’янського рукопису” розвиває цілу метафізичну теорію кохання<sup>16</sup>.

Юність — якнайулюбленіша тема у творчості романтиків не тільки слов’янських. Адже хто романтик, той завжди молодий. У ньому завжди на одних правах краще й гірше, розумне і безоглядне, він — повнота життя, він — вічний неспокій.

Весь час пам’ятає слов’янський романтизм про рідну живу природу, про боротьбу за національне визволення народів, як слов’янських (за винятком російського великодержавного), так і неслов’янських. Як мужньо виголошував він шляхетне гасло “філгеллізму”!<sup>17</sup> А надто ця тема пекла сербо-хорватське письменство, яке подає свій народ в поетичному образі розіп’ятого на хресті страдника, що має виробити для людства нові етичні й релігійні вартості.

Релігійні мотиви — не так уже й типові для слов’янського романтизму — в основному виджерелюються з розуміння релігії як одного із проявів життя людської душі. Надзвичайно помітні вони в польських романтиків, а в російській поезії їх можна зустріти в Тютчева, у слов’янофілів (О.С.Хом’яков), у напівзабутих пізніх творах Федора Глинки. Наскрізь пронизані духом месіанства “Книги народу польського й пілігримства польського” (1832), які написані Адамом Міцкевичем у біблійному стилі і які знайшли своїх наслідувачів в особі словака Людовита Штура (“Starý a nový vek Slováku”, “Старий і новий вік словаків”) й українського історика Миколи Костомарова (“Книги буття українського народу”, 1845–1846)<sup>18</sup>.

Особливе тематичне коло у слов’янському романтизмі становить “екзотика”, яка покликана рятувати читача від полону буденщини. А знаходять її або на Близькому Сході, або серед місцевих циган і не в останню чергу в Україні, яку мають за “екзотичний край”. Такою, врешті, вона увійшла в російську та польську літератури. Уже Кіндрат Рилєєв писав поезії про її волелюбні устремління, після нього це зробив і Пушкін. Аж Микола Гоголь та кілька менш відомих літератів з його оточення закріпили за Україною імідж “слов’янської Авзонії”<sup>19</sup>. І все-таки до цього з найбільшою віддачею прислужилися, очевидно, поляки. Історія їхньої літератури пишається “школою українських романтиків” (у складі Богдана Залеського, Северина Гощинського, Антонія Мальчевського). Декотрі поляки (найвідоміший серед них Тимко Падура) писали українською мовою. Якщо вже мовиться про “екзотичне” в польській літературі, то слід пам’ятати і про його значне і безперешкодне надходження з мусульманського Сходу — з тамтешньою тематикою, мотивами, образами.

При всьому своєму різноманітті художня творчість європейських романтиків, їхня естетика, філософія хибували на певну однобічність, яку вони самокритично усвідомлювали й сублімували у своїй самоіронії. Тим більше зрозумілі в цьому зв’язку нападки на них їхніх сучасників-неромантиків, передусім, певна річ, класицистів. Російська газета “Северная пчела” (1834) називала вітчизняних

романтиків людьми, які переконані, що анікотре мистецтво “не можливе без навіженого шалу, бруду, крові, жахливих сцен, шибениць і ката”. Не менш дошкульне слововиверження можна було прочитати й у польському часописі “Balamut” (1834): мовляв, поети-романтики “занечищують природу вмоченим у лайно пензлем”, манера писання в них “порожня, зате переповнена галасом, а замість вогню у ній жужіль”. А ось як вірний адепт класицизму Каєтан Козьм’ян розпинає романтиків у своєму саркастичному посланні до Францишека Моравського:

Nie ucz się, lecz pisz jak chcesz!(...)  
... – stargajmy przepisy (...)  
Usiądźmy z lutnią w ręku między wiejskie prządk  
i własnym ich językiem nowe tworząc wzory,  
śpiewajmy: wiedzmy, strachy, strzygi i upiory (...)  
Przedmiot gminny dostarczy rymów do osnowy.  
Cóż stąd że nieco trąci – ale narodowy...  
Sam przeto przedmiot gminny godzien wieszczw śpiewu,  
niech więc nasze pasterki paszą trzode z chlewu,  
niech im pijany Maciek przygrywa na dudzie,  
po co smakiem salonów psuć prosty smak w ludzie? (...)  
W naturze wszystko piękne, godne oka, ucha,  
równie piękny koń dzielny, jak błotna ropucha (...)  
Witaj, wieku szczęśliwy do puchy powodem,  
ty nam obraz natury zdołasz wydać szczery,  
idź do jaskini łotrów, tam twe bohaterzy,  
spiesz wystawiać na scenie rosące nadzieje:  
wspaniale rozbójniki, szlachetne złodzieje (...)  
Przed takimi cudami, któż by się nie korzył?  
Lecz nie Bóg, ale diabeł takich wieszczów stworzył!..

(“Не навчайся, зате пиши, як сам знаєш / ... – порвімо на шматки підручники з правилами поезици. / З лютнею в руках уможіємось між сільськими пряхами / і тою мовою, якою вони балакають, покажемо усім, як треба писати вірші, / оспівуючи відьом, страхіття, чарівниць та упирів. / Простолюдінський предмет оспівування для доброго почину наснує потрібні рими. / То нічого, що воно трішечки смердітиме, / зате буде воно національним... / Простолюдінський предмет вартий того, щоб його оспівував великий поет-провидець, / а для цього хай наші свинарки годують свиней у хлівах, / нехай п’яний Мацек при тім грає їм на дудку, / бо навіщо смаками салонів псувати прості смаки народу? / У природі для поета все прекрасне, гідне його ока, смаку: / однаково прекрасні йому в ній що плеканий, в яблуках, жеребець, а що жаба з багнуки. / Хвала тобі, епохо, ти ж маєш щастя пишати собою, / ти спромогаєшся подати нам правдивий образ природи; / заходь у печеру розбійників, там твої герої, / поспішай поставити на сцені свій пишний вицвіт, свої надії: / чудесних розбійників і шляхетних злочинців. / І хто посмів би не вклякнути перед такими дивами? / Хто завгодно, але не Бог, а сам диявол наслав нам оцих віщунів”!)<sup>20</sup>.

## Примітки

<sup>1</sup> Д.І.Чижевський у своїх “Нарисах з філософії на Україні” (Прага, 1934) схильний пов’язувати генезу українського романтизму із впливом ідей Шеллінга. Тим часом існує й інший погляд, якому дав життя М.П.Дашкевич у своїй, високо оціненій Іваном Франком, книзі “Отзв о сочинении г.Петрова “Очерки украинской литературы XIX ст.” (Спб., 1888): український романтизм онтологічно виджерелюється з українського фольклору. Істина ж, вочевидь, лежить десь посередині.

<sup>2</sup> *Оссіанізм* – важливий мотив передромантизму. Пов’язаний зі стильовими особливостями давньокельтських Оссіанових пісень, змістифікованих шотландцем Дж. Макферсоном. Найхарактерніша

його ознака – елегійне замилювання, здебільшого фольклоризоване, вітчизняною стародавністю (“фольклоризований патріотизм”). Завдяки своїй елегійності оссіанізм природно відчувається також у романтизмі (елегія, адже, як інколи небезпідставно про неї кажуть, жанр найромантичніший, жанр “ультраромантичний”). В українській літературі виразно репрезентує оссіанізм поезія Івана Манжури. Звісно, є його багато і в романтизмі Тараса Шевченка.

<sup>3</sup> Між іншим, свій твір М.Полевой започатковує епіграфом: “Кажуть, що безумство є зло, – помиляються: воно благо!” А далі в тексті знаходимо такі слова: “... і тільки безумство є прояв мудрості й одкровення таїн буття”.

<sup>4</sup> Тут класичним прикладом міг би бути й вірш Адама Міцкевича “Rozum i Wiara” (“Розум і Віра”).

<sup>5</sup> Шеллінг і його послідовники проголошують, що вінцем історії самосвідомості є мистецтво, в якому розкривається повна тотожність свідомої й позасвідомої діяльності. Тим-то мистецтво – це органічне поєднання свободи та необхідності: митець творить вільно і свідомо, ставлячи перед собою певні цілі, але задум його проривається з-під позасвідомих глибин духу, виражаючи безкінечну сутність всесвіту. (Тут недалеко до думки Канта, що мистецтво і митець є тим органом природи, за допомогою якого вона самопізнає себе). Відтак мистецтво, будучи найвищим продуктом самосвідомості, виступає аналогом до творчості Природи, яка, творячи позасвідомо, творить об’єктивно, бо об’єктивне тільки те, що відбувається позасвідомо. Твір мистецтва, створений генієм митця, живе незалежним від нього життям, втілюючи у віках задум, що визрів у глибинах позасвідомого або ж, врешті-решт, у космогенних тайниках Природи. Істинний твір мистецтва – продукт творчості генія, а геній творить позасвідомо, незалежно від жодних передписів чи регулятивних правил, як і Природа; тобто наразі філософія мистецтва романтиків кардинальним чином заперечує класицистичний чи будь-який інший традиційний (починаючи від Арістотеля) погляд на природу мистецтва. Шеллінг підводить до висновку, що мистецтво розкриває реальність вищого начала, об’єднуючи Природу і всетворящий космічний та людський дух: мистецтво є тим єдиним і вічним одкровенням та дивом, яке спроможне переконати нас в абсолютній реальності найвищого всетворячого начала.

<sup>6</sup> *Окен Лоренц* (1779–1851) – видатний німецький натурфілософ-шеллінгіанець. Разом із ним у Вюрцбурзькому університеті, на одній студентській лаві, слухав Шеллінга Данило Михайлович Велланський (справжнє прізвище Кавунник, 1774–1747), син українського кушніра з містечка Борзна, що на Чернігівщині, у майбутньому славетний російський медик і найперший “перевізник” шеллінгіанства в російську філософську думку.

<sup>7</sup> Початок європейського байронізму датується появою поеми Байрона “Полонництво Чайльд-Гарольда” (1812–1818).

<sup>8</sup> Романтики часто публікують свої твори у вигляді уривків (фрагментів), яким бракує котрогось традиційного композиційного складника: їх обірвано в якомусь несподіваному місці, їх надалі зумисне недописують, чим засвідчується, що у своїй незакінченості вони є творами якраз закінченими, бо саме такими, а не іншими вийшли друком зі свідомої подачі автора. Твір буде фрагментарним (за висловом В.М.Жирмунського, зі шматків, *ex rupto*), отже, й романтичним, якщо він навіть і структурований за класичною схемою (від зав’язки через кульмінацію до розв’язки), але його струнку сюжетну лінію пережевано філософськими роздумами, ліричними відступами, медитаціями, вставними параболою тощо. Свого “Гяура”, побудованого в такий мозаїчний спосіб, Байрон називає “повістю з уривків” (“повістю з фрагментів”) – “this broken tale”. Романтичним, бо фрагментарним, і фрагментарним, бо романтичним твір вийде також тоді, коли в ньому при наявності всіх класичних елементів (зав’язки, кульмінації, розв’язки) порушено їхню класичну послідовність: наприклад, фінал чи кульмінація твору неприродно опиняються на його початку. В усіх випадках романтичний фрагмент, як мовить Б.В.Томашевський, руйнує на античний лад гармонійно спроектовану будівлю попередніх аристотелівських (чи проаристотелівських) поетик, риторичних за своєю суттю. А це означає, що з приходом романтизму багатовікова епоха нероздільного панування шкільницької риторики як законодавця й канонізатора в художній культурі закінчилась (пор.: *Аверинцев С.С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. – М., 1981. – С.7–8*).

<sup>9</sup> *Апострофа (апострофування)* – пафосне звертання оповідача в художньому творі до своїх персонажів, до зображуваних реалій як живих, так і неживих, як присутніх, так і неприсутніх. Апострофа надзвичайно характерна для творчості Т.Г.Шевченка (його знамениті звертання до своїх героїв на зразок “Катерино, серце моє, лишенько з тобою” в однойменній поемі, до своїх дум, своєї долі, до України, Дніпра, його гір, а в повістях, то й до митців різних часів і народів) та для українського фольклору: “Ой, не світи, місяченьку”, “Ой, чого ти, дубе, на яр похилився” і таке ін. Кореневий момент фантастичності, незвичайності в апострофуванні дуже імпонує поезиці романтизму.

<sup>10</sup> Насправді-то Д.І.Чижевський тут перераховує ті засоби, за допомогою яких автор-романтик заповнює “порожнини” між фрагментами (“мікросюжетами”) у своєму творі й досягає позірного зістикування між ними.

<sup>11</sup> Цей один величезний фрагмент – уся поема “Дзяди” Міцкевича – складається з п’ятох фрагментів, такою мірою розокремлених між собою, що літературознавці інколи вважають їх самостійними творами. При цьому кожен із них розпадається на свої підфрагменти. Остання – п’ята – частина поеми навіть іде під авторським заголовком “Фрагмент” (“Уривок”), який теж дрібниться на шість позірно автономних частин (шість символічно сюжетованих віршів). Усі ж фрагменти й підфрагменти поеми об’єднує в одне ціле імпліцитна відправа поминок (“дзядів”) по світлої пам’яті славі Речі Посполитої, розп’ятої

на хресті історії. Бачимо і її розпинача – російську імперію, безмежну й холодну, як тюремний каземат, де люди – не люди, а носії чиновницьких звань, орденів і шуб. Столиці її – Петербургові – поет-провидець віщує загибель, бо споруджено її за чорним задумом сатани, на тисячах утоплених в болоті співвітчизників, а не у згоді з міфом, виплеканим всенародною уявою, як-то було з іншими столяними містами, що навіки обрамились прекрасними легендами про своє походження. (Ю.Словацький також у підтексті “Іридїона” З.Красинського прочитав, що це нечестиве місто, для поляків фатальне джерело зла, рано-пізно, а мусить шезнути з лиця землі). Із “Фрагментом” був обізнаний Тарас Шевченко. Відгомін його чути в комедії “Сон” Кобзаря.

<sup>12</sup> Вацлав Болемир Небеський (1818–1882) у творчості Карела Махи (1810–1834) уподобав для себе його меланхолійну мрійливість, мотив самотності “на цьому білому-небілому” світі й ледве не космічне журіння, що, куди не кинься, ніде не стрінеш причини для радості. Тим-то він і супроводжував своє уроджене ім’я Вацлав ім’ям додатковим, вигаданим, “Болемир” (“Bolemir”), що, цілком по-романтичному, мало означати “болесвіт”, особистість без жодного просвітку в душі.

<sup>13</sup> Глибоко і всебічно про українську романтичну баладу, про її становлення й розвиток написано у класичній студії: *Шамрай А.* Харківські поети 30–40-х років XIX ст. (Харківська школа романтиків). – Харків, 1930.

<sup>14</sup> Тут явна похибка. Масинісса – образ із драми З.Красинського “Іридїон”. У “Небожественній комедії” його немає. Масинісса – символ всезаперечення, руйнації, зрештою, зла, що вічно протистоїть божевественному Промислу. Це той Сатана, якого в літературі романтизму зустрічаємо досить часто.

<sup>15</sup> “Самюель Зборовський” Ю.Словацького є романтичною драмою-містерією “фаустіанського типу”. Головний герой у ній, хоча й містифікований, однак співвідносний з реальною, читачеві добре відомою, історичною особою. Твір знайдено через багато років після смерті автора; а що був без авторської назви, то її він отримав за іменем головного героя від своїх публікаторів.

<sup>16</sup> Для батьків європейського романтизму – єнських романтиків – любов є першоосновою буття. Такої ж думки був і Гейне, автор “Книги пісень”. Задушевний ліричний монолог Дівиці в першій частині “Дзядів” Адама Міцкевича – це також поетична концепція ідеального романтичного кохання.

<sup>17</sup> *Філгеллінізм* – те ж саме, що й *грекофіліство*. У літературі одна з важливих складових “байронічного романтизму”. Був популярний у всьому християнському світі у першій третині XIX ст., коли Греція повстала на боротьбу за своє визволення з турецького ярма. Поширенню філгеллінізму сприяв Байрон своїм особистим прикладом як учасник й оспівувач цих подій. У слов’янських літературах теж чимало творів філгелліністичного характеру, серед яких виділяється поема “Ламбро, грецький повстанець” (1834) Ю.Словацького.

<sup>18</sup> “Книги буття українського народу” як маніфест Кирило-Мефодіївського братства написані М.І.Костомаровим у співавторстві з М.І.Гулаком. На формі і змісті цієї праці позначилися “Книги народу польського і палігримства польського” Адама Міцкевича.

<sup>19</sup> *Авзонія* – у стародавніх римлян південно-західна частина Аппенін. Романтики, слідом за Овідієм та Вергілієм, прибрали це слово для поетичної назви всієї Італії. Серед доміантних ознак Авзонії, окрім екзотичного історичного минулого краю, – чарівні ночі з фіолетовим небом і соковито-яскравими зірками на ньому, ночі з мрійним шелестом екзотичних дерев, з п’янками пахощами квітів, дуже бажано, коли чути десь поруч і лагідне хлюпотіння води. Одне слово, нічна Авзонія – ідеальний комфорт для кохання, для любовощів, для романтичних сантиментів (“... и Авзонийское пение, внушенное мгновенным восторгом, и слова страстноречивой души в уединении”. – *Волконская З.А.* Сочинения. – Париж и Карлсруэ. – 1865. – С.11). Денна Авзонія – це сонце, племінке, променисте, під яким усе буває вічною молодістю, а кров навіть у старечих жилах поновлює свій струм. Авзонійські ноти, навіювані безпосередніми враженнями від Італії або довільними думками про неї, були добре відомі російським романтикам 20–30-х років XIX ст.: Баратинському (“Она спешит на юг прекрасный / Под авзонийский небосклон”), В’яземському, Язикову, кн. З.О.Волконській, Ростопчиній, Туманському. В І.С.Тургенєва вони очевидні в його оповіданні “Три зустрічі”, легко знайти їх у російській поезії “срібного віку” (відлуння романтизму в так званому неоромантизмі). Можна і взагалі говорити про авзонійські мотиви в літературі романтизму. Не рідкість вони у творах польських романтиків про Україну. Має місце авзонійна екзотика у „Вечорах на хуторі поблизу Диканьки” Гоголя, у „Полтаві” Пушкіна та в інших російських авторів. Класично подана Україна в поетичному образі Авзонії у вірші О.К.Толстого “Ты знаешь край, где всё обильем дышит”.

<sup>20</sup> Тут явний натяк на А.Міцкевича, Ю.Словацького та З.Красинського, яким польська критика дала канонічну збірну назву: “три великі поети-провидці”.

*Продовження в наступному номері*

