

Шевченко в світі

Богдан Рубчак

ІРОНІЧНІ РОЛІ Я В ПОЕЗІЇ «КОБЗАРЯ»: ПРОФІЛІ Й МАСКИ *

Єдиним шляхом до пізнання й вираження поетом реальності, а, отже, до освоєння її, є покладення в основу своєї творчості власного вираженого я в різних його ролях і сполучування цих ролей в постійному процесі творення. Хоча Шевченко зумисне приховує свою особистість, уважний читач не може не відчути в його манері могутній, всеохоплюючий потік глибинної ідентичності, з якого на поверхню тексту зринають різноманітні поетові ролі.

Не просто знайти поета так переповненого самим собою, як Шевченко. Навіть у драматичних чи історичних поемах, жанр яких вимагає пригайні діякої відстороненості оповідача, в інтродукції, інтерлюдії, в саме розгортання оповіді вторгається його я. З другого боку, й саме поетове я ніколи не є герметично замкненим: воно тяжіє не лише до світу, породженого й обмеженого рамками даного твору, а й до світу читача. Дійсно, на відміну від інtraverptnoї лірики багатьох пізніших романтиків, у «Кобзарі» постійно відчувається присутність читача. По суті, це Шевченко звертається найчастіше до себе — займенник ти і розмовні вирази, ніби адресовані поетом самому собі, незмінно передбачають присутність співбесідника. Часто буває й таке, що коли з численних Ich-Gedichte ** вживається займенник я, то цей ліричний голос поета є голосом самого читача.

Присутність читача є особливо очевидною, коли поет скаржиться на те, що він дуже втомився від «людей» і тепер писатиме лише для себе. Але опинившись перед реальною загрозою втратити своїх читачів-слушачів, він упадає в справжнісінку паніку:

Мабуть, мені не вернутись
Ніколи додому;
Мабуть, мені доведеться
Читати самому
Отсі думи!

Іронія полягає в тому, що Шевченкові, як і багатьом письменникам-емігрантам, доводилося уявляти свого читача не лише у творах (що нормальну), а й у дійсності (що небезпечно). Він не знав посправжньому своєї української аудиторії — ні коли жив у Петербурзі, ні згодом на засланні. Тільки покладаючись на спогади з дитинства і враження від коротких поїздок на Україну, поет уявляв собі цих читачів.

Шевченко уясکравлював образи читачів безпосередністю звертання до них: сповідувався перед ними, гаряче, пристрасно апелював до них, закликав їх, загравав з ними. Завдяки таким театральним позам стосовно уявних читачів поет розробив комплексне драматичне я, котре називатиму його вираженім я. Це виражене я не є сталим (як у багатьох ліриків), — воно становить набір чітко відмінних поз,

* Ця стаття відомого літературознавця я поета «нью-йоркської групи» — фрагмент з великої розвідки: R u b c h a k B o h d a n . Shevchenko's Profiles and Masks : Ironic Roles of the Self in «Kobzar» // S h e v c h e n k o and His Critics. 1861—1980.— Toronto, 1980.— P. 395—429.

** Ich-Gedichte (нім.) — вірші, писані від першої особи (прим. пер.).

що розгортаються впродовж «Кобзаря» в довільно скомпонованій змінованості.

За таким компонуванням різноманітних поз, хоча й максимально ширих, здається, годі вловити узагальнючу сутність справжнього Шевченкового я. Цьому є декілька причин. По-перше, Шевченко рідко заглибується у власну підсвідомість, найчастіше — побіжно й лише для того, щоб нагромадити матеріал для свідомо конструктованих метафор. Очевидно, що його мрії, картини, певні комплекси почуттів — це освячені романтичною традицією прийоми для відтворення філософських аспектів світоспоглядання. Другою причиною нашої неспроможності збагнути сутність особи поета в Шевченковій творчості є те, що загадковість авторської особистості спричинена не так відсутністю автобіографічної інформації в його віршах, як її явним надміром. Він нібіто підкидає нам пригорщи квазіфактів про себе, ми «плачемо й сміємося» над ними, але в якомусь місці щось м'яко спиняє нас на порозі і не пускає далі, до середини. Поет добре володіє роллю, яку обрав для себе в даний момент.

Єдиним шляхом до пізнання я вираження поетом реальності, а отже, до освоєння її, є покладення в основу своєї творчості власного вираженого я в різних його ролях і сполучування цих ролей в постійному процесі творення. Маємо приклад втілення в мові того автентичного стилю, який зароджується на глибинному рівні авторського я, скованому під поверхнею ясно збагнутих і свідомо сформульованих інтересів «виробленої особистості»¹. Поет з даром такого автентично-го стилю як би старанно не маніпулював манeroю свого письма зари-ди досягнення відстороненості,— манера ця постійно проглядатиметься в його тексті. А якщо поет, за порадою К'єркегора, здійснюватиме такі маніпуляції не хаотично, але з екзистенціональною послідов-ністю та зрозумілістю, то в проявах цього стилю його автентичне я відбиватиметься тим виразніше. Хоча Шевченко зумисне приховує свою особистість, водночас нібіто виявляючи її,— уважний читач не може не відчути в його манері могутній, всеохоплюючий потік глибин-ної ідентичності, з якого на поверхню тексту зринають різноманітні поетові ролі. Я називатиму цю енергію Шевченковим *праособистіс-ним я*².

На поверхні тексту (що спирається на глибинний стиль *праособистісного я*) очевидна цілісність Шевченкової поетичної творчості до-сягається насамперед завдяки повторенню або варіаціям у різних творах автономних груп рядків, яким властиві чітко визначені тематичні мотиви та стилістичні особливості. Такі групи — складові блоки — називатиму *монадами*. Інколи монади в «Кобзарі»,— зокрема, коли вони стислі й майже ідентичні, — виконують функцію «копорних точок пам'яті» української усної поезії. Однак, як правило, це одиниці довільної будови, і перегукуються вони між собою скоріше своюю схожістю, ніж повною ідентичністю. Риси схожості стають видимими

¹ Згідно з Мерльо-Понті, який базував це спостереження на думці Гебреля Марселя, стиль — це непорушний зв'язок між мною і світом; в єдиноцілості тіла — суб'єкта, що виражає себе (а, отже, дає знати про себе світові) через єдиноцілість звичок, виявляється певний загальноприйнятій стиль поведінки. Стиль творчості митця, філософа ґрунтуються на стилі життя тіла-суб'єкта: ми визнаємо існування стилю в когось, лише коли приймаємо ті первинні рівні його досвіду, на яких пе-рехрещувалися наше та його глибинні я.

² Орtega-i-Gasset обґрунтував це глибинне я інтересом чи бажанням. «Спону-кальний інтерес», каже він, є продуктом рефлексивної свідомості, я, отже, існує на поверхні «особистості». Інтереси я *праособистості* (а не лише особистості, свідомі якості якої диктуються ситуаціями) творять поле первісного бачення, на яке може спиратися рефлексивна чи категорична свідомість. Можемо сказати, що жити, уни-каючи самооман і нечесноти перед собою, згубних для нашої особистості, означає: якомога повніше віддатися впливові нашого глибинного я, котре ніколи не обманює. Цей *праособистісний рівень я* не треба плутати з фрейдівським «підсвідомим» чи з якоюсь іншою серед численних психологічних категорій, пов'язаних з цим «підсвідо-мим». Див.: Ortega-y-Gasset Jose. The Dehumanization of Art and Other Essays on Culture and Literature.—Princeton, 1968.—P. 84 et passim.

лише тоді, коли однотипні монади вирвати з їхніх різноманітних контекстів (що їх вони відображають і в яких відображені самі) та помістити поряд; хоча само собою зрозуміло, що це не применшує їх значення у створенні ефекту безперервності впродовж усієї творчості. Щоб виділити бодай один тип монад і адекватно описати майже непомітні перетворення їхніх складових у межах цього типу (перетворення, обумовлені контекстами), необхідно глибоко вивчити його характеристики. Зараз тільки хочу показати, що ролі Шевченкового вираженого я часто втілюються саме в монадах, і, отже, зміна ролей здійснюється завдяки зміні монад. Це, в результаті, передбачає діалектичну безперервність ролей через увесь «Кобзар».

Ми помічаємо, що в межах даного вірша, чи розділу в довшому творі, ролі вираженого я, втілені в монадах, часто розташовані паралі. Така роздвоєність утворює необхідне для іронії напруження. Кожна пара складається, сказати б, з двох «профілів» одного «обличчя», яке Шевченко презентує своїм читачам у межах даного вірша чи уривка. Я називатиму один із них *основним профілем*, а другий — *профілем-відбитком* (проектованим профілем). Основний профіль не виходить за рамки реальності, якою вона є в даному вірші. Профіль-відбиток — це акт бажання, політ уяви, що поривається за межі реальної ситуації до найдальших горизонтів буття. Коли один профіль із цієї пари яскраво висвітлений і на передньому плані, то другий — в тіні; він залишається потенційно активним поряд з основним, — або делікатно піддає сумніву образ основного, або, ще делікатніше, модифікує його. Таким чином, затінений профіль стає тією точкою зору, з якої освітлений профіль піддається іронічній оцінці.

Уживатиму термін *маска* для визначення таких чітко окреслених характерів у «Кобзарі», котрі уособлюють, а, отже, відсторонюють, якусь позу чи пару поз поетового вираженого я. Не всі Шевченкові персонажі виконують ці функції: Саул чи Амон, наприклад, не є діалектично близькими до поетового я.

Шевченкові маски існують в іронічному роздвоєнні — за аналогією до роздвоєння профілів. Зрідка в розповіді одна маска відображає обидва профілі — і основний, і профіль-відбиток (ми це бачимо в Ich-Gedichte — Перебендя, Ярема, Марія, Христос). Частіше необхідні дві маски, щоб втілити цю діалектичність. Іноді таку необхідну пару можна побачити в одній поемі (Христос і Марія в «Марії»), а часом мусимо шукати їх у різних поемах (віршах) і навіть на різних стадіях творчого шляху поета; в останньому випадку ми можемо встановити це, знаходячи діалектично споріднені монади (Катерина і Марія — в ранній поемі «Катерина» і в пізньому творі «Марія»). Рідше окремий персонаж розвиває таку іронічну діалектику в різних поемах, де він є основним (цар Давид, Христос).

Найбільш очевидні зв'язки між масками і профілями зустрічаються в «особистих» уступах до поем чи в численних ліричних відступах, які переривають і відсторонюють розповідну лінію поеми тим, що вона раптом подається через призму вираженого я. Такі зв'язки стають особливо цікавими якраз у межах самих масок: проектуючи себе в масці, поет іронічно втілює власну точку зору, яка дозволяє йому подивитися на себе збоку — у самовідображені навіть повнішому, ніж його виражене я. Подібні двозначності особливо часто зустрічаються в монадах, де маска використовує займенник я або в прямій мові, або у внутрішніх монологах. Саме ці монади (які, звичайно, не охоплюють всіх зразків монологу в поемах Шевченка) часто перегулюються з монадами в Ich-Gedichte. У так званому третьому «Сні» старий козак просить:

Щоб дав мені добру силу
Пересилить горе
І привів мене, старого,
На сі святі гори
Одинокий від дожити...

А ось «особиста» молитва з ліричного вірша:

Дай же, Боже, коли-небудь
Хоч на старість стати
На тих горах окрадених
У маленький хаті.

Ці дві монади подібні між собою ще й тим, що прикметники «свя-
ті» й «окрадені» часто вживаються як епітети до «гір», підкрілюючи
важливий для Шевченка лейтмотив «окраденої святості». В поемі
«Невольник» і в її оригінальній версії «Сліпий» батько героя, також
старий козак, виносить свою зброю, щоб вручити її синові. Старий
звертається до неї так: «... Зброе моя, Зброе золотая, Літа мої молодії,
Сила молодая!». А ось монада, де поет виражає свою тугу за
сильним, радісним словом своєї юності — символом його мужності,
вже втраченим назавжди: «Не вернуться знову Літа мої молодії, Весе-
ле слово...».

У цій парі монад маємо особливо показовий приклад відсторонення вираженого я за допомогою маски, оскільки в багатьох Ich-Gedichte Шевченко порівнює своє слово зі зброєю; так ще очевиднішим стає драматичний зв'язок між старим вояком і «старим» поетом, — зв'язок, що лежить в основі мотиву поезії як битви за справедливість.

Десь між повністю довершеними масками й ролями вираженого я в Ich-Gedichte знаходимо категорію голосу, яку можна назвати напівмаскою. Вона є навіть більш двозначною за рахунок уживання займенника я упродовж цілого вірша; крім того, вона являє собою не настільки індивідуалізований персонаж, щоб його можна було назвати типовим. Найчастіше стрічаемо в «Кобзарі» напівмаски дівчини-селянки, старого чоловіка та старозавітного пророка.

Хоча більшість віршових чи пісенних текстів, укладених в уста дівчини-селянки, мають сильне фольклористичне забарвлення й свідомо творять ефект «розважальності» в дусі «химерного» Переображені, все ж чимало монад з-поміж них наближаються до серйознішого тону Ich-Gedichte: часто різниця між голосом вираженого я і голосом дівчини передається виключно у закінченнях дієслів минулого часу, в закінченнях означень до даного займенника я і в подібних морфологічних родових ознаках. І коли контраст між пісенною легковажністю і сповідальною серйозністю тону стає видимим, вже це творить цікаву іронічну двозначність, бо через пісню відсторонено виражається відчай поета: самотність, зневажене кохання, кривди, завдані гнобителями, навіть безпутність як патетична поза і єдиний вихід із нестерпної ситуації. В наступній парі прикладів першу монаду співає Наймичка, друга подається від імені поетового вираженого я. Іронічний драматизм, створений очевидною різницею в тоні, посилюється жіночою стихією першого уривка:

Дівчаточка на музиках
у червоних черевиках,—
Я світом нужу...
Без розкоші, без любові
Зношу свої чорні брови,
У наймах зношу!..

Огні горять, музика грає,
Музика плаче, завиває...
І всі рягочуться, сміються,
І всі танцюють. Тільки я,
Неначе заклятий, дивлюся
І нишком плачу, плачу я...
Чого ж я плачу? Мабуть, шкода,
Що без пригоди, мов негода,
Минула молодість моя.

Зауважимо, що напівмаска дівчини-селянки явно наблизена до вираженого я і водночас максимально близька й до таких повних масок, як Катерина і Наймичка.

Шевченко часто звертається до сільської дівчини як до свого улюблена уявного читача, як до уявної коханої чи навіть як до музи. Коли ми, розглядаючи такі риторичні звертання, врахуємо, що сільська дівчина — це напівмаска, то помітимо тотожність між нею і

поетом — вид духовного гермафродитизму, або Юнгової єдності *anima* i *anima*. Ще сильніше поет ототожнює себе з напівмаскою старого чоловіка. Тридцятирічний автор звертається до себе як до старого так часто, що перед очима читача він справді постає сивобородим, розбитим літами чоловіком. Можна припустити, що дівчина і старий стали для поета найбільш особистими *alter ego*, будучи часовими проекціями його я, відповідно — його минулого й майбутнього. У пізнішій творчості Шевченка цей часовий порядок змінюється: молода дівчина стає проекцією майбутнього, а старий чоловік — поетового минулого.

Наступні два джерела енергії, які стоять за іронічним роздвоєнням і потенційним синтезом профілів та масок Шевченкового вираженого я, — час і простір. Ці системи перебувають у діалектичній опозиції — заперечують і все ж зумовлюють одна одну, тим самим передбачаючи своєрідний потенційний синтез: конкретно уявленій *майбутній простір* бажаної (основаної на ідеалізованому просторі минулого) позачасової особистості й національної утопії, — простір, у якому профіль-відбиток і профіль-основа зіллються в одно, виражене я буде прямо відбивати *праособістисне я*, а відтак іронічні двозначності становуть зживими.

У плані просторових напрямів виражене я Шевченка роздвоюється уявними переміщеннями профілю-відбитку і відповідною реальністю профілю-основи. Часто, особливо в ранніх творах, профіль-відбиток спрямовується у сферу метафізичних образів. Такі образи вертикального напряму відразу вступають в іронічний діалектичний зв'язок із горизонтальними переміщеннями профілю-відбитку, підсилюючи його супільну функцію: він інформує не так про те, що бачить «за хмарами», як про те, що бачиться йому на землі. Так напруженість між горизонтальним і вертикальним напрямами переміщення передає неоднозначність між приватною і суспільною функціями вираженого я.

Образи просторових напрямів доповнюються образами відкритого й закритого просторів. У ранній творчості Шевченка перед профілем-відбитком відкривається необмежений простір, тоді як профіль-основа перебуває в рамках обмеженого простору (небо, море, степ — з одного боку, і скромна хатина — з другого). В поезіях «Кобзаря» пізнішого періоду безмежні простори «загрожують» основному профілеві (піски — царина смерті — Північ), тоді як профіль-відбиток тяжіє до простору замкнутого й цивілізованого (мрії про теплу родинну хату, оточену вишневим садком): бідний сирота, що ночує попідтиню, тепер хоче бути хазяїном власного захищеного простору.

Образи відкритих просторів, особливо в ранній поезії, пов'язані з широтою об'єкта, його розмахом; це стосується не лише профілю-відбитку, а й різноманітних персонажів (козаки, гайдамаки). Образи замкнутих просторів пов'язані з зосередженим спогляданням. Мені навіть кортить віднести таку схему до формальних аспектів поезії, хоча як система вона не спрацьовує: образи відкритих просторів часто втілюються в довших рядках, в неспокійних змінах меторитму, в довільному синтаксисі; водночас образи замкнутих просторів часто з'являються в компактних, добре «зроблених» ліричних віршах чи в аналогічних уривках поэм.

Буквально всюди в «Кобзарі» спостерігаємо іронічну напруженість між циклічним і лінійним часовими рухами. У вступі до поеми «Гайдамаки», наприклад, циклічний рух природного життя, поданий через особисту призму, іронічно компенсує історичний, а, отже, лінійний рух сюжету поеми і тим самим виносить історичну невдачу в позачасовість стойчої філософії. Далі в «Кобзарі» циклічний рух природи відсторонює і тим самим підкреслює неухильність просування до смерті в поетовій автобіографічній (тобто історичній і лінійній) часовості: у той час, як на засланні пори року чергуються з нестерпно повільною монотонністю, роки стрімко летять, забираючи з собою надії поета на майбутнє.

Діалектика між лінеарною і циклічною часовістю стане очевиднішою, коли розглянемо *ек-статичні* переміщення часу в приватній історії вираженого **я** і в суспільній історії українського народу³. Тут обіцяний синтез позачасової утопії спричинює те, що часовий напрям виступає як лінійна прогресія до розв'язки в особистому чи соціальному плані, і все ж це є циклічний рух, повернення до своїх витоків. Загалом кажучи, в ранній творчості особисте поетове майбутнє базується на ідеалізованому національному минулому: поет сподівається стати не лише учасником, а й предтечею майбуття свого народу,— майбуття, основаного на моделях історії народу, переосмислених відповідно до потреб цього майбуття. В пізніших творах майбутнє нації випливає з особистого, так само ідеалізованого минулого самого поета.

Як ми бачили, виражене **я** Шевченка вирізняє в своїй діяльності особисту (приватну) і суспільну функції. Часто вони існують в іронічному напруженні, і, щоб узгодити такі діалектичні розбіжності, роздвоєність вираженого **я** та його масок регулюється. У часовому вимірі профіль-відбиток *у своїх суспільних функціях* найчастіше приймає напівмаску пророка, щоб повним безнадії поглядом окинути смутне майбутнє України; ще частіше профіль-відбиток *у своїх приватних функціях* переміщується назад у часі, пориваючись до уявного теплого затишку сільської хати. В пізніших творах ці образи хати й домашнього вогнища стають моделлю священного інституту держави, згідно з якою мало би бути побудоване соціальне й навіть політичне майбутнє нації.

м. Чікаgo

³ Згідно зі складним, комплексним поняттям *ек-стазу* (за Хайдеггером), людина здатна стати остоною власного теперішнього, водночас не виходячи з нього, і остоною самої себе, лишаючись сама собою,— щоб відчути причетність до часу інших. Інакше кажучи, людська істота переступає через власне теперішнє, сягаючи за межі свого **я**, у власне майбутнє, яке повинно бути і майбутнім для інших і яке бачиться їй вже насиченим її власним минулим, пережитим разом з іншими. Таким чином, теперішнє, минуле й майбутнє індивідуума творять динамічну систему пов'язаностей і форм, де кожна окрема форма передбачає всі інші і тим групує «хронологічну послідовність» минулого, теперішнього й майбутнього. Навіть такий спрощений переказ Хайдеггерової концепції часовості показує, що вона тісно пов'язана з іронічним відстороненням. Повне визначення *ек-статичної* часовості див.: Heidegger Martin. Being and Time.— New-York, 1962.— Р. 377—378.