

# ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Богдан РУБЧАК

## ШЕВЧЕНКОВІ ПРОФІЛІ Й МАСКИ: ІРОНІЧНІ РОЛІ „Я“ У ПОЕЗІЇ „КОБЗАРЯ“\*

Про іронію як літературний прийом у творах Шевченка для вираження вродженої іронічності, що закладена в природі народної культури українців, уже не раз писалося<sup>1</sup>. І хоча цей очевидний факт ми не маємо наміру спростовувати, хотілося б розглянути проблему використання іронії у Шевченка на тлі західноєвропейської романтичної і постромантичної традиції. Ми хочемо довести, що в основі діалектичного розвитку поетового „я“, який спостерігаємо в його творчості, лежить іронія, що її Фрідріх Шлегель назвав романтичною, а Сорен К'єркегор — „сократичною“.

Шлегель уважає, що в „новій“ (тобто романтичній) іронії все, будучи насправді прихованим, подається у формі широї відвертості. Причиною цього є те, що іронія втілює, а відтак пробуджує в нашій свідомості почуття нерозв'язного конфлікту між обмеженістю і безконечністю, відчуття неможливості і все ж конечності згоди між внутрішнім і зовнішнім началами. Таке, на перший погляд, парадоксальне світобачення дає можливість іроністові (особливо поетові) стати остоною свого „я“ і таким чином переступити через нього. Погляд на себе ззовні в свою чергу дає поетові змогу контролювати свою уяву реаліями щоденого життя, водночас збагачуючи це щоденне життя поезією безконечності. Читач, „глухий“ до таких справ, не знає, як сприймати „самопародію“ поета, в якій той прагнення до цілісності виражає „переступанням через себе“, усвідомлюючи водночас неможливість те прагнення здійснити. Такий читач змушений то вірити поетові, то не вірити, сприймати жарт усерйоз, а серйозні речі — жартома, аж поки „зіб'ється з пантелику“<sup>2</sup>.

Визначення „сократичної“ іронії, яке дав К'єркегор, основується на очищальному викоріненні лицемірства в нас самих свідомим самовідсто-

\* Перекладено за вид.: Rubchak Bohdan. Shevchenko's Profiles and Masks: Ironic Roles of the Self in „Kobzar“ // Shevchenko and His Critics. 1861—1980 / Ed. G. S. N. L u c k y j.— Toronto etc., 1980.— P. 395—429.

<sup>1</sup> Це переглянута і розширенна версія наукової доповіді, що була виголошена в Українській Академії мистецтв і наук в Нью-Йорку 7 квітня 1974 р. та в Мічіганському університеті (Анн-Арбор) 17 березня 1979 р. Цитати взято з перших чотирьох томів вид.: Повні видання творів Тараса Шевченка: У 14 т. /Під ред. Павла Зайцева та Богдана Кравцева.— Чикаго, 1962—1964.

<sup>2</sup> Schlegel F. Kritische Schriften /Ed. Wolfdietrich Rasch.— Munich, 1971.— P. 21.

роненням через безперервні ігри масками. К'єркегор починає з визначення поетичної іронії як вивільнюваного чинника: „Якщо я свідомо виголошу, що в те, що я кажу, вкладено мій зміст, і допускаю, що мій співрозмовник чудово розуміє цей зміст,— тоді я вже зв'язаний тим, що сказав [...]. Що більше, я вже зв'язаний стосовно самого себе і не можу відмежуватися, коли схочу. Але, з другого боку, якщо у те, що я сказав, не вкладений мій власний зміст,— тоді я вільний і стосовно цього змісту, і стосовно самого себе“<sup>3</sup>. Хоча таке, здавалося б, анархічне і „лицемірне“ ризикування „буквальною серйозністю“, а отже, відсторонення власного погляду на існування в умовах тотальної свободи (К'єркегор називав її „абсолютною заперечувальністю“) є доконечною умовою автентичної поезії. К'єркегор запевняє нас, що це слід уважати лише першим кроком до вирішальних етичних самовідкриттів. „Абсолютна заперечуваність“ іронії, зберігаючи свою якість заперечення, мусить вийти за межі модної метафізичної сфери, куди помістили її німецькі романтики, і стати кроком до реальності. Такий крок буде істотним лише тоді, коли поет сам зможе виробити власний погляд на життя, „і в своєму індивідуальному бутті [...] стати володарем над іронією“<sup>4</sup>. Іншими словами, якщо поет хоче, щоб його вірш був невід'ємним моментом у виробленому ним світобаченні, а не просто ізольованою демонстрацією його розуму, дотепності чи навіть „геніальності“,— він мусить жити „поетично“; під цим К'єркегор розуміє поетову постійну боротьбу за віднайдення і збереження власного автентичного „я“<sup>5</sup>. Тоді вже не важливо, скількома масками поет прикривається,— читач одразу ж відчує, що іронічний прийом заперечувального відсторонення слід розуміти не як кінцевий результат, а як шлях до синтезу і розкриття власного „я“ поета, а отже, до чіткого відчуття життя в його автентичності. Виходить, що поет поверх свого саморозкриття вдаватиметься до іронічної подачі власного „я“ не для того, щоб приховати його від інших, а для того, щоб наново відтворити відчуття власної цілісності. Прибрані пози „сповіdalnoї щирості“, отже, цінні лише за умови, якщо вони самі відсторонені „опанованою іронією“,— як у поезії Шевченка.

Нелегко знайти поета так переповненого самим собою, як Шевченко. „Сповіdalnyi“ тон його лірики, здається, настільки „щирий“, що й у найбільш стриманих читачів викликає певну незручність. Навіть у його драматичних чи історичних поемах, жанр яких вимагає при наймні деякої відстороненості оповідача, в обов'язкові інтродукції, в постійні інтерлюдії, в саме розгортання оповіді безцеремонно вторгається поетове „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, який набагато важче передбачити. Справді, на відміну від інtravertnoї лірики багатьох пізніх романтиків, у „Кобзарі“ постійно відчувається присутність читача. Шевченко часто звертається до

<sup>3</sup> Kierkegaard S. The Concept of Irony, with Constant Reference to Socrates /Transl. Lee M. Capel.— Bloomington; London, 1968.— P. 264—265. Хоча Шевченко і К'єркегор були сучасниками, вони не мали змоги знати творчість один одного, і тому подібність багатьох їхніх думок дивує,— порівняльні студії цих двох поглядів дуже потрібні. Читачі, обізнані з К'єркегором, крім сфери іронії, помітять ще декілька паралелей, які побіжно наводяться у цій статті.

<sup>4</sup> Ibid.— P. 337.

<sup>5</sup> Ibid.— P. 338.

нього з щирою безпосередністю, так ніби той стоїть перед ним лице в лиці, слухаючи поетові слова. Власне кажучи, це Шевченко звертається найчастіше до себе: займенник **ти** і розмовні вирази, які поет адресує нібито самому собі, незмінно передбачають присутність співбесідника. Часто буває й таке, що коли в численних *Ich-Gedichte* вживається займенник **я**, то цей ліричний голос поета є голосом самого читача.

Присутність читача виявляється особливо виразно, коли поет скаржиться на те, що він дуже втомився від „людей“ і тепер писатиме лише для себе. Але в наступній строфі поет, хоча в ній він нібито зрікається людей, все ж таки до них і звертається:

Не для людей, тієї слави,  
Мережані та кучеряві  
Отсі вірши віршую я —  
Для себе, братія моя!

Опинившись перед реальною загрозою втратити своїх читачів-слухачів, він впадає 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 своїх читачів не лише у творах (що нормальним), а і в дійсності (що небезпечно). Він не знав по-справжньому своеї української аудиторії — ні коли жив у Петербурзі, ні згодом, на засланні. Тільки, покладаючись на спогади з дитинства і враження від коротких поїздок на Україну, наново уявляв цих читачів для себе.

Шевченко уясковував образи читачів безпосередністю звертання до них: він сповідається перед ними, гаряче, пристрасно апелює до них, заклинає їх, заграє з ними. Завдяки таким відверто театральним позам стосовно своїх уявних читачів Шевченко розробив комплексне драматичне „я“, котре називатимемо його *вираженім „я“*. Це виражене „я“ не є сталим (як у багатьох ліриків) — воно являє собою набір чітко відмінних поз, які розгортаються у „Кобзарі“ в довільно скомпонованій змінній прогресії.

За таким компонуванням різноманітних поз — парадоксально, але всі вони максимально „ширі“ — здається, годі вловити узагальнюючу сутність справжнього Шевченкового „я“. Цьому є декілька причин. Перш за все, Шевченко рідко заглибується у свою підсвідомість, найчастіше — побіжно і лише для того, щоб нагромадити матеріал для своїх свідомо сконструйованих метафор. Очевидно, що всі його „мрії“, „картини“, певні комплекси почуттів і таке інше — це просто освячені романтичною традицією прийоми для втілення майже філософських способів світоспоглядання. Це, звичайно, не суперечить його романтичним нападкам на інтелект чи гімнам серцю — ці моменти також передані ускривими образами. Іншою причиною нашої неспроможності злагодити сутність особи поета в Шевченковій творчості є те, що загадковість авторської особистості спричинена не так браком автобіографічної інформації в його віршах (І цо спостерігаємо, наприклад, у Шекспіра), як її явним надміром. Він нібито підкидає нам пригоріці квазіфактів про себе: ми нібито „плачемо і

сміємся" над ними, але в якомусь місці щось м'яко спиняє нас на порозій не пускає далі, досередини. Явним підтвердженням цього є часте повторювання висловів на зразок: „Я розповів би вам правду, але що з цього вийде доброго?"; це яскраво підкresлює його володіння роллю, яку він вибрав для себе в даний момент. Ще один приклад — Шевченкова доволі формальна характеристика своїх друзів, що супроводжується палкими запевненнями в дружбі, у численних посланнях, адресованих їм. Ця стриманість, втілена в аж надто розкішній мові, стає значно глибшою у відносинах Шевченка з об'єктом його любовної лірики, особливо коли йдеться про завжди присутній, але невловимий образ Оксани Коваленко, яка прозорою тінню витає в його поезіях.

Неспроможність читача логічно усвідомити особистість Шевченка ще не означає неспроможності інтуїтивно відчути силу і постійну присутність поетового „я“ в його творчості. Єдиним шляхом до пізнання і вираження реальності, а отже, до освоєння її, є покладення в основу поетичної творчості власного вираженого „я“ у різних його ролях і сполучування цих ролей у постійному процесі творчості. Тут маємо приклад втілення у мові автентичного стилю, який зароджується на глибинному рівні авторського „я“, скованому під поверхнею ясно злагодутих і свідомо сформульованих інтересів „виробленої особистості“<sup>6</sup>. Хоч би як старанно поет з даром такого автентичного стилю маніпулював манeroю свого письма заради досягнення відстороненості — манера ця постійно проглядається в його тексті. А якщо поет, за порадою К'еркегора, здіснюватиме такі маніпуляції не хаотично, а з екзистенціональною послідовністю та зрозумілістю, то в проявах цього стилю його автентичне „я“ відбиватиметься ще виразніше. Хоча Шевченко зумисне приховує свою особистість, водночас нібито виявляючи її, уважний читач не може не відчути в його манері особливо могутнього, всеохопного потоку глибинної ідентичності, з якого на поверхню тексту зrinaють різноманітні поетові ролі. Ми називатимемо цю енергію Шевченковим „праособистісним „я“<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Згідно з Морісом Мерло-Понті, який базував це спостереження на думці Габріеля Марселя, стиль — це непорушний зв'язок між мною і світом: в єдиноцілості тіла-суб'єкта, який виражає себе (а отже, дає знати про себе світові) через єдиноцілість його звичок, виникається якийсь загальноприйнятій стиль поведінки. З цієї основи постає стиль моого життя, позначений одним лейтмотивом. Стиль і бере щось від оточення, і формує його. Мерло-Понті переконаний у тому, що стиль творчості художника, поета, навіть філософа прямо оснований на стилі життя тіла-суб'єкта: ми „визнаємо“ існування стилю в когось, лише коли приймаємо ті первинні рівні його досвіду, на яких перехрещуються наше і його глибинні „я“. Ця концепція стилю іде відріз із визнаною дефініцією стилю як поверхневої впорядкованості й сукупності естетичних цінностей та засобів. Див.: Merleau-Ponty M. Phenomenology of Perception /Transl. Colin Smith //International Library of Philosophy and the Scientific Method.— Р. 144—145, 168—169, 327 та інші.

<sup>7</sup> Орtega-i-Гассет, як і багато хто (наприклад, Марсель, Мерло-Понті), обґрунтуете це „глибинне“ „я“ інтересом чи бажанням. „Спонукальний інтерес“, каже він, є продуктом рефлексивної свідомості, а отже, існує на поверхні „особистості“. Інтереси „я“ праособистості (а не лише особистості, свідомі якості якої диктуються ситуаціями) творять поле перевісного бачення, на яке може спиратися рефлексивна чи категорична свідомість. Підкріплюючи міркування Ортеї-і-Гассета екзистенціоналістською філософською думкою, можемо сказати, що жити автентично, уникнути самообману і нечесності перед собою, згубних для нашої „особистості“, — це якомога повніше віддатися впливові нашого „глибинного“ „я“, яке ніколи не обманює. Слід сказати, що цей „праособистісний“ рівень „я“ не треба плутати з фройдівським „підсвідомим“ чи з якоюсь іншою серед численних психологічних категорій, пов'язаних з цим „підсвідомим“. Див.: Ortega y Gasset J. The Dehumanization of Art, and Other Essays on Culture and Literature.— Princeton, 1968.— Р. 84 та інші. Див. також посилання 6.

На поверхні тексту (що спирається на глибинний стиль праосбистісного „я“) очевидна цілісність Шевченкової поетичної творчості досягається насамперед завдяки повторенню або варіаціям у різних творах автономних груп (більших чи менших) рядків, яким властиві чітко визначені тематичні мотиви та стилістичні особливості. Такі групи — складові блоки — ми називатимемо *монадами*. Інколи монади в „Кобзарі“ — зокрема, якщо вони стислі і майже ідентичні — виконують, як видається, функцію середньовічних „штампів-банальностей“ або, ймовірніше, „опорних точок пам’яти“ української усної поезії. Однак, як звичайно, це одиниці довільної будови, і перегукуються вони між собою радше своєю подібністю, ніж повною ідентичністю. Риси подібності стають видимими лише тоді, коли однотипні монади вирвати з їхніх різноманітних контекстів (що іх вони відображають і в яких відображені самі) та помістити поряд; хоча само собою зрозуміло, що це не применшує їх значення у створенні ефекту безперервности впродовж усієї творчості. Щоб виділити хоч би один тип монад і адекватно описати майже непомітні перетворення їхніх складових у межах цього типу — перетворення, зумовлені контекстами, — треба глибоко вивчити його характеристики. Ми хочемо показати тільки, що ролі Шевченкового вираженого „я“ часто втілюються саме в монадах, і, отже, задумана зміна цих ролей здійснюється завдяки зміні монад. Це, в підсумку, передбачає діалектичну безперервність ролей через увесь „Кобзарь“.

Ми помічаємо, що в межах даного вірша чи розділу в більшому творі ролі вираженого „я“, втілені в монадах, часто розміщено парами: така роздвоєність створює конче потрібне для іронії напруження. Кожна пара складається, сказати б, з двох „профілів“ одного „обличчя“, яке Шевченко показує своїм читачам у межах даного вірша чи уривка. Ми називатимемо один з них *основним профілем*, а другий — *профілем-відбитком* (проектованим профілем). Основний профіль не виходить за рамки реальності, якою вона є в даному вірші. Профіль-проекція — це акт бажання, політ уяви, що поривається за межі „реальної“ ситуації до найдальших горизонтів буття. Коли один профіль з цієї пари дано на передньому плані і яскраво висвітлено, то другий перебуває 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.

Ми вживатимемо термін *маска* для визначення таких чітко окреслених характерів у „Кобзарі“, які 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 в такій діалектичній близькості до його вираженого „я“. Гадаємо, що прихильник Фройда міг би багато що знайти в Шевченкових старозавітних „поганих царях“, оскільки в них утілено деякі з поетових нав’язливих тем та образів; ця проблема, однак, не має стосунку ні до вираженого, ні до праосбистісного „я“, як ми визначили їх раніше. Шевченкові маски існують в іронічному роздвоєнні — за аналогією до роздвоєння профілів. Зрідка в розповіді одна маска відображає обидва профілі — і основний, і профіль-відбиток (проекцію) — як це бачимо в Ich-Gedichte (Перебендя, Ярема, Марія, Христос). Частіше потрібні дві маски, щоб втілити цю діалек-

тичність. Часом таку 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 можемо встановити це, знаходячи діалектично споріднені монади (Катерина і Марія — в ранній поемі „Катерина“ і в пізнньому творі „Марія“). Рідше окремий персонаж розвиває так іронічну діалектику в різних поемах, у яких він головний (цар Давид, Христос).

Найбільш очевидні зв'язки між масками і профілями — в „особистих“ вступах 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 дає йому змогу подивитися на себе збоку — у самовідображені навіть повнішому, ніж його виражене „я“. Такі двозначності особливо часто трапляються в монадах, де маска використовує зайнменник **я** або в прямій мові, або у внутрішніх монологах. Саме ці монади (які, звичайно, не охоплюють усіх зразків монологу в поемах Шевченка) часто перегукуються з монадами в Ich-Gedichte. У так званому третьому „Сні“ старий козак просить для себе спокійної старости:

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

А ось „особиста“ молитва з ліричного вірша:

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

Ці дві монади подібні між собою ще й тим, що прикметники „святі“ й „окрадені“ часто вживаються як епітети до „гір“, підкріплюючи 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 молодий,  
Сила молодая!

А ось монада, одна з ряду подібних, у якій поет виражає свою тугу за сильним, радісним словом юности — символом його мужності, уже втраченим назавжди:

Не вернутъся знову  
Літа мої молодий,  
Веселее 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 воїком і „старим“ поетом — зв'язок, що лежить в основі мотиву поезії як битви за справедливість.

Десь між повністю довершеними масками і ролями вираженого „я“ в Ich-Gedichte знаходимо категорію голосу, яку можна назвати напівмаскою. Вона навіть більш двозначна через уживання займенника **я** упродовж цілого вірша; крім того, вона являє собою не настільки індивідуалізований персонаж, щоб його можна було назвати типовим (як, наприклад, у Роберта Браунінга). Найчастіше бачимо в „Кобзарі“ напівмаски дівчини-селянки, старого чоловіка та старозавітнього пророка.

Хоча більшість віршових чи пісенних текстів, укладених в уста дівчини-селянки, мають сильне фольклорне забарвлення і свідомо творять ефект „розважальності“ в дусі „химерного“ Перебенді, все ж чимало монад з-поміж них наближаються до „серйознішого“ тону Ich-Gedichte: часто різниця між голосом вираженого „я“ і голосом дівчини передається тільки у закінченнях діеслів минулого часу, у закінченнях означень до даного займенника **я** і в подібних морфологічних родових ознаках. І коли контраст між пісенною легковажністю і „сповіdalnoю“ серйозністю тону стає видимим, уже 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 з нестерпної ситуації. В іншій парі прикладів першу монаду співає Наймичка, тоді як 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 сайтом нущусь...  
Без розкоші, без любові,  
Зношу свої чорні брови,  
У наймах зношу!..  
Огні горять, музика грає,  
Музика плаче, завиває...  
  
.....  
І всі рягочуттєся, сміються,  
І всі танцюють. Тілько я,  
Неначе заклятий, диваюся  
І нишком плачу, плачу я....  
Чого ж я плачу? Мабуть, шкода,  
Що без пригоди, моє негода,  
Минула молодість моя.

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

Шевченко часто звертається до сільської дівчини як до свого улюбленого уявного читача, як до уявної коханої чи навіть як до музи. Коли ми, розглядаючи такі риторичні звертання, врахуємо, що сільська дівчина — це напівмаска, ми помітимо тотожність між нею і поетом — вид духовного гермафрородитизму, або Юнгової єдності animus і anima. Ще сильніше поет ототожнює себе з напівмаскою старого чоловіка: тут навіть граматичний рід сприяє злиттю обох голосів. Тридцятилітній 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

і майбутнього. Як ми спробуємо показати далі, цей часовий порядок змінюється в пізнішій творчості Шевченка: молода дівчина стає проекцією майбутнього, а старий чоловік — поетового минулого.

Інші 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 — за-перечують, а проте 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 *проасобистисне „я“*, а відтак іронічні двозначності стануть зайними.

У плані просторових напрямків виражене „я“ Шевченка роздвоюється уявними переміщеннями профілю-відбитка і відповідною „реальністю“ профілю-основи. Часто, особливо в ранніх творах, профіль-відбиток спрямовується вертикально, у сферу метафізичних образів. Такі образи вертикального напрямку відразу ж (хоч з'являються вони й надалі) вступають в іронічний діалектичний зв'язок із горизонтальними переміщеннями профілю-відбитка, посилюючи його супільну функцію: він „звітується“ не так про те, що бачить „за хмарами“, як про те, що бачиться йому на землі. Так напруженість між горизонтальним і вертикальним напрямками переміщення передає неоднозначність між приватною і супільною функціями вираженого „я“.

Образи просторових напрямків 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. Цікава двозначність: порожня, одинока хатина з пізніх віршів Шевченка — „реальність“ профілю-основи — служить протиставленням чи зворотно оберненим віддзеркаленням мрії профілю-відбитку про цивілізований затишок, у якому відчувається присутність близьких людей.

Образи відкритих просторів, особливо в ранній поезії, пов'язані з широтою, розмахом; це стосується не лише профілю-відбитку, а й різноманітних персонажів (козаки, гайдамаки). Образи закритих просторів пов'язані із зосередженим спогляданням. Ми навіть хотіли б віднести таку схему до формальних аспектів поезії, хоч як система вона не спрацьовує: образи відкритих просторів часто втілено в довших рядках, в неспокійних змінах метроритму, в довільному синтаксисі; водночас образи замкнутих просторів здебільшого з'являються в компактних, „добре зроблених“ лірических віршах чи уривках поем, *sub specie aeternitatis*.

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 стойчної філософії, *sub specie aeternitatis*. Далі в „Кобзарі“ циклічний рух природи відсторонює і тим самим підкреслює неухильність просування до смерти у поетовій автобіографічній (тобто історичній і лінійній) часовості: тоді як на засланні пори року чергуються з нестерпно повільною монотонністю, роки стрімко летять, забираючи з собою надії на майбутнє. Знову бачимо цю ж перспективу *sub specie*, але цього разу не так стойчно заспокійливу, як безнадійно фаталістичну.

Діалектика між лінеарною і циклічною часовістю стає очевиднішою, коли ми розглядаємо *ек-статичні* переміщення часу в приватній історії вираженого „я“ і в суспільній історії українського народу<sup>8</sup>. Тут обіцянний синтез позачасової утопії спричинює те, що часовий напрямок виступає як лінійна прогресія до розв’язки в особистому чи соціальному плані, і все ж це — циклічний рух, повернення до своїх джерел. 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. У 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“ і 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. У пізніших творах ці образи хати й домашнього вогнища стають моделлю священного інституту держави, згідно з якою мало б бути побудоване соціальне і навіть політичне майбутнє нації. Отже, у часовій циклічності майбутнє, щоб стати автобіографією, мусить повторити минулу й суспільну історію: майбутнє втілюється в образі щасливої дитини, якою поет, мабуть, був. Це той образ, виплеканий профілем-відбитком, що його профіль-основа покликаний спростовувати.

Проілюструємо наші моделі часово-просторового руху Шевченкового вираженого „я“, а також іронічні напруження, які цей рух викликає,

<sup>8</sup> Згідно із складним, комплексним поняттям *ек-стазу*, що його дав Мартін Гайдеггер, 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 ій уже насиченим її власним минулим, пережитим разом з іншими. Таким чином, теперішнє, минуле і майбутнє індивідуума творять динамічну систему пов’язаностей і форм, де кожна окрема форма передбачає всі інші й тим самим групует „хронологічну послідовність“ минулого, теперішнього і майбутнього. Навіть такий спрощений переказ Гайдеггерової концепції часовості показує, що вона тісно пов’язана з іронічним відстороненням. Повне визначення *ек-статичної* часовості див.: Heidegger M. *Being and Time /Transl. John Macquarrie and Edward Robinson*.— New York, 1962.— Р. 377—378.

декількома прикладами з ранніх поезій та з вірша „Три літа“, з принадінними аллюзіями до пізніх поезій та поезії періоду ув'язнення.

Ще у вірші „Думи мої“ — першому вірші виробленого канону\* — Шевченко започатковує іронічний взаємозв'язок основного профілю і профілю-відбитка свого вираженого „я“, який триватиме з деякими змінами аж до останніх його творів. Основний профіль у „Думах моїх“ — це бідний сирота-ізгой, що живе на чужині і що його люди або не помічають або беруть на сміх. Незабаром цей профіль витворить свою власну антитезу й спроектує її в бажання, не пориваючи водночас суттєвих зв'язків з нею. Профіль-відбиток — це романтичний поет у розквіті своїх надприродних сил: виражене „я“ стає шаманом-магом, що здатний воскресити воїнів минулих століть, розсунути тісні стіни хатини до широчіні просторів, де знову дзвенять давно змовклі битви, одним помахом руки обернути вічні сніги Росії на родючі поля України.

Найдивовижніший дар профілю-відбитка, з якого він і черпає свою могуть, — це вміння „дивитися на людей душою“. Пліне ця його сила бачення з серця. Серце — центральний символ усього „Кобзаря“ — постійно протиставляється обачному інтелектові, який зважує, відмірює, розкладає по поличках і строго контролює пережитий досвід та штовхає людей на зраду. Дар поета дивитися очима душі дає йому змогу не лише воскресити минуле, а й інтуїтивно збагнути саму суть теперішнього й, отже, передбачити майбутнє — як особисте, так і національне: з цього постане згодом напівмаска пророка, яка домінуватиме в пізніших періодах творчості Шевченка.

Ще в „Думах моїх“ виражене „я“ грає в складні ігри з уявним читачем; ґрунтуються вони, як і скрізь у „Кобзарі“, на роздвоєнні обох профілів. Кожен профіль має справу зі своїм колом читачів. Профіль-основа уявляє себе серед байдужих, жорстоких людей, які насміхаються з його „Кобзаря“, тоді як профіль-відбиток пов'язаний із так само проектованим образом далеких читачів-українців на чолі з ідеальним поетовим читачем — дівчиною-селянкою, заради якої він і творить свої чудеса, сподіваючись на „ласки дівочі“.

Неважко добачити в усьому цьому яскравий зразок романтичної іронії. Сирота-ізгой, власне кажучи, ніщо, володіє чудесним даром переступати межу свого нікчемного існування в проекції поета — така проекція досить реальна в метафізичному сенсі, саме існування основного профілю на штовхує на думку, що профіль-відбиток, врешті-решт, вигаданий і ефемерний. Мало того, поет знає, що поривання до висот життя, закладене у профілі-відбитку, не принесе йому нічого, крім розчарування: основний профіль підказує, що поет міг би бути щасливішим, живучи тихим, безіменним життям селянина на своїй землі. В міру творчого зростання такий підтекст стає все більш явним (пропонуючи часом, з відповідними корективами, модель майбутнього для всіх українців) і вступає в іронічний конфлікт не лише з високими пориваннями профілю-відбитка, але також, в межах структури самого основного профілю, з бажанням поета, що не відмовився б від земних благ, які приносить літературна слава.

\* „Думи мої“ відкривали першу публіковану збірку віршів Шевченка — очевидно, він мислив їх як своєрідний пролог. Хоча це не перший з Шевченкових віршів: йому, датованому 1839 р., передують поеми „Перебендя“, „Катерина“ та інші важливі ранні твори.

В „порочному колі“ романтичної іронії профіль-відбиток протистоїть своїм власним прикладом і відвертими кпинами такому прагненню до благ, що їх дає скромне життя селянина, з одного боку, а з другого — до благ, що їх дає слава. Тим самим профіль-відбиток передбачає, що безкорислива відданість недосяжному Ідеалові — як особистому, так і суспільному — неминуче обернеться прокляттям.

Маска, власна роздвоеність якої відповідає такому вираженому „я“ в „Думах моїх“, є в центрі романтичної поеми „Перебендя“. В очах суспільства Перебендя — це „сирота“ без дому і без роду. На відміну від профілю-основи в „Думах моїх“ він, однак, далекий від безіменності: це розумний, професійний „музика“, який грає і співає все, що лише заманеться його слухачам. Його „професіоналізм“ посилюється характеристикою, яка спирається на сентиментальній концепції блазня, що „зовні сміється, всередині плаче“ і тим самим втілює іронічну роздвоеність його профілів:

*Він ім тугу розганяє,  
Хоч сам світом нудить.*

Перебендя сам за свою суттю — романтичний поет, єдині співрозмовники якого природа і Бог. У цьому профілі Перебендя не лише адресує свої есенціональні, алхімічні запитання природі, — він навіть здатний злетіти на небо і спочити на сонці:

*Спочине на сонці, його запитає,  
Де воно ночує? Як воно встає?  
Послухає моря, що воно говорить?  
Спита чорну хмару: Чого ти німа?*

Отже, функції профілів у „Думах моїх“ і „Перебенді“ є оберненими, передаючи важливу діалектику суспільної й особистої функцій вираженого „я“. Тоді як основний профіль у „Думах моїх“ задовольняється анонімним статусом, профіль-відбиток прагне мати уявних читачів. З другого боку, в „Перебенді“ основний профіль добре знаний людям, а профіль-відбиток — абсолютно невідомий; що більше, поет радить своєму героєві зберегти містичну анонімність будь-якою ціною. Поетові, фактично, близькі обидва профілі Перебенді — і основний, суспільний, і його відбиток, особистий: тут ми спостерігаємо іронічне відсторонення „я“ за допомогою маски, оскільки, найімовірніше, автор адресує цю пораду насамперед собі.

У ранній квазісторичній поемі „Гайдамаки“ бачимо важливу обставину в іронічних взаєминах між основним і відбитим профілями вираженого „я“ і в такому ж діалектичному русі в межах відповідної маски. У вступі до поеми виражене „я“ роздвоюється майже так само, як і в „Думах моїх“. В його профілі-відбитку поет називає себе батьком повстанців, які діяли вісімдесят років тому, звертаючись до них так, як звертався до своїх віршів-дітей у „Думах моїх“ („сини мої... нерозумні діти“) і яких він воскресив у своїй хатині: щоб просвітити їх, він розкриває перед ними картину ще давніших часів, аби вони вчилися відваги і величі у славних козаків. Поет іронічно натякає, що ця наука здобувається насамперед освітою, зокрема, коли нарікає, як важко йому знайти ватажка для своїх хлопців.

У полемічній частині вступу, у якій поет насміхається зі своїх російських критиків, він ускладнює основний профіль позою наївного селянина (це іронічний прийом, який з'явився у західноєвропейській сатирі XVIII ст.— образ „наївного простака“, звичайного провінціала чи мандрівника), чий заземлений сарказм зриває маску з „рафінованого“ лицемірства „вчених російських панів“, що криється за їхнім фальшивим лібералізмом:

*Теплий кожух, тілько шкода,  
Не на мене штитай,  
А розумне ваше слово  
Брехнею підбите.*

Ця майстерно знайдена поза, з доречними „селянськими“ виразами, буде розвинена в другій частині „Сну“. В даному разі вона сама по собі існує в іронічному взаємозв’язку із „серйозними“ мріями поета — безіменного сироти.

У масці вступу, роздвоєній на два профілі, втілено героя самої поеми. Дія розвивається за принципами *Bildungsroman*: в основу покладено „відкриття“ і моральне виховання ватажка, романтичного героя, з яким Шевченко відверто ототожнює себе:

*Отакий то мій Ярема,  
Сирота багатий,  
Таким і я колись то був...*

Ярема, бідний сирота (і все ж „багатий“, як не парадоксально), починає з найнижчого суспільного щабля — як смиренний слуга корчмаря-деспота. Але навіть на початкових стадіях сюжету такий основний профіль маски містить у собі і свій власний профіль-відбиток, для якого характерні обrazи злету, що своєю чергою доповнюються образами протилежного напрямку — пригинання до землі, яке судилося профілю-основі.

*Не знат, сіромаха, що виростили крила.  
Що неба достане, коли полетить,  
Не знат, нагинався...*

Ярема приєднується до гайдамацького повстання заради здобичі, щоб мати змогу одружитися зі своєю коханою Оксаною, ім’я якої відразу нагадує нам про Оксану Коваленко (справді, первісний мотив Яреми можна порівняти з мріями самого поета про особисте щастя, вираженими в *Ich-Gedichte*). Пізніше намір героя іти на війну мотивується сильним бажанням військової слави (яка в свою чергу нагадує нам Шевченкове пристрасне бажання літературної слави). Ярема усвідомлює своє покликання лише на останніх стадіях сюжету: він навіть воліє покинути свою кохану, яка вже стала його дружиною, на довший час чи й назавжди — для того, щоб вибороти свободу для свого народу (ми можемо розглядати це як паралель до Шевченкового усвідомлення своєї місії політичного поета). Звідси випливає, що не лише у вступі чи ліричних відступах, а й у самому розгортанні дії поет вибудовує сітку систематичних паралелей між маскою і вираженім „я“.

Раніше ми вже покликалися на найважливішу невизначеність — двозначність між вступом і основною частиною „Гайдамаків“, що зумовлена двома часовими напрямками. У вступі знаходимо справжній гімн цикліч-

ності часу; могутні імперії з'являються лише для того, щоб зникнути, а дрібні людські поривання і невдачі розчиняються в світлі байдужого місяця. Здавалося б, дивна прелюдія до поеми, в якій лінійна часовість історії домінує над сюжетом. Можна подумати, ніби за допомогою такого іронічного відсторонення лінійної часовості Шевченко хоче дослідити власну значущість України під вічним сонцем. Ми знаємо, що згодом він так само досліджуватиме час свого власного життя, дивлячись на нього не лише з погляду циклічності природи, а й з віддаленої перспективи історичного часу своєї нації. Навіть більше — в деяких пізніших творах він іронічно піддасть сумніву моральність циклічного часу з точки зору історичної часовості. Наприклад, в одному з пізніх ліричних віршів Шевченко говорить про багатого батька, який щороку одягає діброву — свою „доненьку“ — у розкішні шати відповідно до пори року. Ця ніби невинна забава, однак, дивно закінчується. Загадковий батько:

*Спать ляже, втомивши  
Турбою такою.*

Якщо згадати численні монади і розлогіші пасажі у цілому „Кобзарі“, де Бог, байдужий, спить у той час, коли безвинні люди страждають і вмирають,— спить, коли його власного Сина розіп'ято на хресті,— можна вичитати в цих рядках глибоку іронію: замість того, щоб узяти на себе пекучі „турби“ людства, „багатий батько“ дозволяє собі бавитися в наглядача за порами року, тим самим прирікаючи гноблених на кривди, породжені їх становищем як в особистому, так і в національному плані.

У другому періоді Шевченкової творчості, представленаому циклом віршів „Три літа“, панують відчайдушні шукання і болісні сумніви. Внутрішньою боротьбою позначені всі його поезії, хоча де-не-де в пізніших творах відчувається і більш зрілий скептицизм. Отож, починаючи з другого періоду, профіль-відбиток вже не постає з профілю-основи так гармонійно, як досі, коли перший завжди брав гору над другим, хоча й під деликатним знаком питання,— надалі обидва профілі відкрито конфліктуватимуть один з одним, ставлячи один одного під гострий знак запитання. Можна сказати, що Шевченко віходить від шлегелівської „романтичної іронії“ й наближається до „сократичної іронії“ К'єркегора.

„Криза“ цього другого періоду проявляється вже у вірші „Три літа“, який відкриває одноіменний цикл. (Такі ввідні вірші, що час від часу виринають у „Кобзарі“, часто є носіями подібних монад і тим самим діалектично розвивають найперший ввідний вірш, „Думи мої“; справді, „Три літа“ можна прочитати як антitezу до цього вірша.) Іронічне напруження в „Трьох ліатах“ виникає із прямого зіткнення образів часовості. Особистий час уже мчить руйнівним потоком, і нема під ним твердого ґрунту — „вічного повернення“. Циклічність часу по суті передана негативними образами; час — це рутина днів, що з нестерпною монотонністю повторюють один одного, а над ними пролітають роки, що мчать у грізну безвихід майбутнього:

*I кидають на розпутьті  
Сліпого каліку...*

Зауважимо, що тут сліпота символізує не роль Перебенді як містичного ясновидця, а роль вираженого „я“ як безпомічного жебрака, що стоїть, приголомшений, на розпуттях національної та особистої історії.

Пригнічено особистими і політичними розчаруваннями, опинившись перед лицем непевного, тривожного майбутнього, виражене „я“ в „Трьох літах“ скеровує свій профіль-відбиток не у вертикальну площину, не в ідеалізоване національне минуле України, а у своє власне уявне особисте минуле. Згадуються Шевченкові ранні поезії і те, як вони писались; профіль-відбиток немовби сумістився з профілем-основою з юнацьких віршів — образом безгрішного, щасливого, безіменного співця. Нам очевидно залишається одне — хутенько повернутися до перших сторінок „Кобзаря“, і побачимо, що не все там отаке без журне. В хвилину кризи навіть спогади про початки творчого шляху мусять зазнати змін, продиктованих бажанням.

Разом з поверненням профілю-відбитку до скрашених уявою початків поетової творчості і ще далі — до ідеалізованого пасторального дитинства у парі з уявною приятелькою — посилюється тяга до замкнутого простору тихого, безіменного родинного життя, — прагнення це незабаром вступить у іронічний конфлікт з прагненням особистої слави. Важливим моментом є те, що таке прагнення виливається в пекуче бажання *повторити* цю безіменність ідеалізованого дитинства у *майбутньому*. „Поставлю хату і кімнату“, — обіцяє собі поет. Це буде родинна хата — така, як у спогадах про колишню сім'ю, що в ній він, мабуть, був щасливою дитиною, і така, як у мріях про майбутню сім'ю, навіяних мріями-спогадами про чисті почуття між ним, малим, і приятелькою його дитячих літ. Відтак, починаючи з „Трьох літ“, ми помічаємо, що рух особистого часу вираженого „я“ творить коло, в якому минуле незмінно трансформується у майбутнє; цей циклічний рух має відтепер заступити втрачену віру в те, що циклічна часовість природного життя — це надійна метафізична основа особистої долі чи долі нації.

Згодом, у подальших розділах „Кобзаря“, профіль-основа ставить-мететься іронічно-упереджено до пасторальних візій профілю-відбитка, а профіль-відбиток згладжуватиме цей сарказм гіркого досвіду власними „невинними співами“. Профіль-основа, наприклад, бачачи, як ілюзії профілю-відбитка розвиваються в соціальних умовах Російської імперії, показує, що виростають ці ілюзії буквально на порожньому місці:

*I виріс я на чужині,  
I сивію в чужому краї,  
Ta одинокому мені  
Здається — кращого немає  
Нічого в Бога, як Дніпро  
Ta наша славна країна...  
Аж бачу, там тілько добро,  
De нас нема...*

Щодо повернення профілю-відбитка в час дитинства, то профіль-основа насміхається з його потенційного інфантілізму:

*На батька бісового трачу  
I дні, i пера, i папір!  
A іноді то ще й заплачу,  
Таки аж надто. Не на мир  
I на діла його дивившиесь,  
A так — мов іноді, упившиесь,  
Дідусь сивесенький рида  
Того, бачте, що сирота.*

У наступному уривку бачимо іронічний гібрид профілю-основи (у ролі старого чоловіка) та профілю-відбитка (у ролі дитини). Доля відцуралася поета, і він знову опинився на розпутті:

...кинула малого  
На розпутті, та ѿ байдуже...  
А воно, убоге,  
Молодеє, сivoусе,  
Звичайне, дитина!  
І подибало тихенько  
Попід самим тином  
Аж за Урал...

Маска, що супроводжує „Три літа“, простежується і в поемі „Сліпий“ з того ж самого другого періоду. Як і в „Гайдамаках“, зв’язки між маскою і вираженим „я“ окреслюються вже у вступі. І знову ж таки вступ перебуває в іронічній опозиції до розповіді: у ньому поет намарне виглядає тієї любові, яку його герой, хоч і з великими труднощами, все ж знаходить. Цей герой вирушає на війну не як сирота-ізгой Ярема в „Гайдамаках“, а з теплого родинного гнізда, тобто його минуле збігається з ідеалізованим минулим поетового вираженого „я“. І навпаки, вертається з війни не ватажком, а нещасним калікою-кобзарем,— це мовби розгорнутий „автопортрет“ самого Шевченка з його „Трьох літ“. І все ж, попри каліцтво, герой повертається-таки до села, одружується з коханою дівчиною (що доводиться йому мало не сестрою) і поринає в благодатне сільське життя. У завершальних рядках поеми автор знову змальовує циклічний рух людського життя, і це нагадує нам і про поетові мрії покласти край власному безталанному існуванню, і про його надії на краще майбутнє рідного народу, виражені в пізніх поезіях.

На відміну від профіля-відбитка Яреми, профіль-відбиток героя цієї поеми виявився доволі пасивним учасником у воєнних виправах козаків. Що більше, герой розповідає про свої пригоди спочатку в думі, згодом — у вузькому сімейному колі, а не прямо бере участь у дії, як Ярема. Таке зміщення прямої дії у розповіді і, як результат, зміщення площини профілю-відбитка на задній план підтверджує наше припущення, що в другому періоді поетичної творчості Шевченка замкнутий домашній простір починає переважати над відкритим простором воєнних баталій. Не має цей сліпий кобзар і того чудесного дару ясновидіння, що має сліпий Перебендя. „Сліпий“, отже,— це іронічна опозиція до „Гайдамаків“ у їх основній частині, з одного боку, і до „Перебенді“ — з другого, так само, як „Три літа“ — опозиція до „Думи мої“.

У другому періоді свого творчого зростання Шевченко визначається щодо основних суспільних функцій свого вираженого „я“, які надалі будуть перебувати в іронічній опозиції до його особистих надій і мрій. Утверджуються ці функції в поемі „Сон“. Тут профіль-основа — сирота — робиться нібито жовчним і цинічним, стаючи в позу до краю розбещеного відлюдька, який марнує своє життя на знак протесту не лише проти соціальної несправедливості, а й проти всесвітнього Абсурду, виявом якого і є тяжкі соціальні умови. Відповідні зміни бачимо і в профілі-відбитку поета-характерника: суспільні функції змушують його стати в іронічну позицію не тільки щодо його власного основного профілю, а й щодо профілів-відбитків із віршів „Думи мої“ та „Перебендя“. По-перше,

тепер його політ-переміщення не вертикальне (як у Перебенді), а горизонтальне, хоча вертикальне переміщення все ж вабить поета. Своїй душі він каже:

Чого тобі шкода? Хіба ти не бачиш?  
Хіба ти не чуєш людського плачу?  
То глянь, подивися! А я полечу  
Високо-високо, за синій хмари.  
Немає там власті, немає там карти,  
Там сміху людського і плачу не чутъ.

Можливість вертикального польоту тут розглядається з точки зору моралі, чого в Перебенді профілю-відбитка не було — з його алхімічним заглибленням у таємниці природи, яке перегукувалося з естетичними зацікавленнями ранніх романтиків. Отже, до таких „чистих“ поглядів на природу, характерних для ранньої поезії Шевченка, „домішується“ мораль: земля тепер зранена огидними норами копалень золота, в яких страждають люди, і гори тепер „політі кровію людською“. Одне слово, магічне заглиблення у таємниці природи, яке і далі залишається бажаним, стає неприйнятним під оглядом моралі. Сама поетова душа перетворилася в знаряддя морального допиту і, відповідно, вміння „дивитися на людей душою“ перетворилося в джерело неминучого страждання. Отож, чимало акцентів треба представити: особистий профіль-відбиток Перебенді (який він ховає від людей) повинен відійти на другий план, а новий, *супільній* профіль поета-мага (який повчатиме людей) повинен переміститися в центр і стати профілем-відбитком. З огляду на суспільні функції вираженого „я“ виходить, що мрія про Україну як ідилічний рай має бути переглянута і з погляду моралі. Іронічна бесіда поета зі своєю душою триває:

Он глянь: у тім раї, що ти покидаєш,  
Латану світину з калики знімають,  
З шкурою знімають...

Напрям польоту-переміщення конче має бути скерований у безкомпромісну горизонтальність; „подвійне мірило“, яке застосовано до Перебенді і яке дає йому змогу сковатися під маскою скромного штукаря, тепер буде здаватися лукавством. Тут виникає потреба в новому „маскуванні“, оскільки політ профілю-відбитка є вже польотом не сліпого провидці, а всезрячого, проникливого „вивідувача“ людського сумління. Тому птах, що символізує цей новий напрям, не орел, що ширяє високо в небі, і не соловейко, якого знаємо з ранньої поезії, а огидна сова. Буває, що поетові важко змиритися з причетністю сови до його натхнення („І вию своюю“), однак йому потрібна така „нечиста“ Музя, бо її очі пронизують морок роздвоєної, лицемірної душі. І все ж прекрасно бачачи соціальну несправедливість, поет іронічно „щурить око“, вдаючи, ніби такі болючі видива є лише виплодами п’яної фантазії (на відміну від чистого екстазу Перебенді). Водночас він переконливо показує — надіятися, що такі „п’яні“ мрії здійснять „тверезі“ „чорнилом політі“ українці в Петербурзі, спраглі чиновницької кар’єри, — марна річ. Політична проникливість профілю-відбитка гнівного поета, отже, „маскується“ за алкогольними галюцинаціями профілю-основи, замаскованого під анонімного п’яничку. Що більше, сам профіль-відбиток повинен також бути анонім-

ним і *невидимим* — щоб краще бачити і ефективніше виконати своє завдання *вивідувача*. Мета такої анонімності протилежна меті, поставленій перед профілем-відбитком Перебенді, з його хованням за хмару, аби краще озирнути основи буття Всесвіту. Як бачимо, магія вірша, що заторкує соціальні умови в Російській імперії, не може не стати чорною; і це, вважаємо, є основною причиною того, чому, починаючи з другого періоду своєї творчості, Шевченко так часто звертається до міфу про своє „непорочне“, „чисте“ минуле.

Гротескний „Сон“ — втілення ясного бачення сьогодення суспільства і суспільно-просторових рамок цього сьогодення. У пізніших творах виражене „я“ у його суспільній функції починає прибирати напівмаску пророка, щоб обстежити не тільки сьогодення, а й майбутнє. Часова орієнтація, відповідно, стає апокаліптичним рухом *уперед* — на противагу пасторальному огляданню *назад* у *приватних* (особистих) поетових мріях. Півмасці Єремії, який плаче на розпуттях історії, майбутнє української нації бачиться як пустеля; такі пасивні видіння іронічно збалансовані півмаскою Ісаїї, який картає свій нарід за минулі помилки і закликає до майбутніх звитят. Обидві ці півмаски провиддів відповідають і пів-, і повній маскам юродивого, котрий є символом „ірраціональної“ надії всупереч усякому здоровому глузду.

Тоді як виражене „я“ у його особистих функціях відходить у міф „чистого“ дитинства, це ж „я“ у його суспільних функціях відкидає міф барвистих — в естетичній уяві — козаків та гетьманів, воскресінням яких Шевченко захоплювався ще так недавно. Пророче, безжалісне око, відкриваючи майбутнє, наскрізь бачить театральну бутафорію романтичної істріографії (яку українські історики, сучасники Шевченка, смакували так самозабутньо і яку сам молодий поет безкритично приймав) і викриває фатальні гріхи українських ватажків XVII—XVIII ст. Їхню наївну віру у чесність „братів-православних“ росіян та їхнє частеньке нехтування потреб власних безземельних селян. Шевченків осуд минулого своеї нації во ім'я майбутнього, з одного боку, і, з другого, ідеалізація індивідом його особистої мін'увшини перед лицем особистого смутного прийдешнього, посилюють часові розбіжності, яких у його пізніших творах удостається.

Сюжет пізньої поеми „Юродивий“ — схематичний і спирається на дійсний епізод з життя молодого бунтаря — „юродивого“, який у церкві „затопив у морду“ російському високочиновному службовцеві\*. Хоча такий випадок і справді мав місце, відразу ж вимальовується паралель — вигнання Христом мінайлів з храму. І поетове звернення до Бога-Отця, в якому він сміливо уподібнюється до „сплячого“ сатрапа підтримує цю паралель:

А ти, всевидяще! око!  
Чи ти дивилося звисока,  
Як сотнями в кайданах гнали  
В Сибір невольників святих,  
Як мордували, розпинали

\* Насправді не все було так, як у „Юродивому“. Один молодий революціонер вдарив-таки у церкві високопоставленого чиновника. Однак „жертвою“ був не губернатор України Дмитро Гавrilович Бібиков, як стверджується в поемі, а його секретар, Микола Ерастович Писарев. Ця подія трапилася не в Києві, як запевняє Шевченко, а в Петрозаводську.

*I вішали. А ти не знал?
 I ти дивилося на них
 I не осліпло. Око, око!
 Не дуже бачиш ти глибоко!
 Ти спиш в кіомі...*

По виголошенні цього різкого вироку недалекоглядному, байдужому Богові поет заявляє, що сам полине на Сибір, щоб по-людськи виконати обов'язок бездіяльного всевидящого Ока — глянути, щоб свідчити й ректи.

*А я полину на Сибір,
 Аж за Байкал; загляну в гори,
 В вертепи темній і в нори,
 Без дна глибокій, і вас —
 Споборники святої волі —
 Iz тьми, iz смрада i з неволі,
 Царям i людям напоказ,
 На світ вас виведу...*

Відразу ж видно подібність цієї монади до центральних монад у поемі „Сон“, написаній тринадцять років перед тим: горизонтальний переліт, погляд непідкупного свідка, святі катожані у вертепах і норах (у поемі „Сон“ серед них перебуває сам Христос)\*. Незважаючи на це, у вірші „Юродивий“ профіль-відбиток відмовляється від своєї ролі саркастичного, але, загалом, пасивного споглядача; натомість він наважується діяти — вивести на світ, воскресити. Своєю чергою ці дії — вивести на світ, воскресити — нагадують „Думи мої“, з тією кардинальною різницею, що тепер поетичний логос воскрешає не естетично уявлена минулу славу козаків, а етично усутінену теперішню нікчемність їхніх „онуків“: ролі пророка і мага-характерника об'єднуються часовою спрямованістю в майбутнє політичного й духовного визволення.

У пізніших поезіях Шевченка профіль-відбиток поета-мага приймає маску Христа-мученика, бунтаря, захисника блаженних, речника всеценської любові, стражденного сина узагальнено-безособового батька і, врешті, верховного пророка, учителя логосу. Функції маски Христа говорять про неминуче іронічне роздвоєння профілів. Основний профіль Христа — це профіль байстрюка (між іншим, — і це для Шевченка характерно, — якщо безбатченкові Катерини судилося стати кобзарем (поема „Катерина“), то безбатченкові Марії суджено стати високодуховним борцем за свободу). Христос у своєму основному профілі — теж мученик: таким він з'являється у поемі „Сон“ і в ряді пізніших творів. У подальших рядках з поеми „Сон“ втілено цей основний профіль мученика, тоді як його профіль-відбиток передається складно-іронічним означенням „цар“:

*В кайдани убраний
 Цар всесвітній! Цар волі, цар,
 Штемпом yeїнчаний.*

\* Той факт, що коментатори пробують ототожнити декілька іпостасей Христа у „Кобзарі“ з різними справжніми сектантами Шевченкової доби, не спростовує наших аргументів, а тільки, власне кажучи, підкріплює їх, загострюючи, як і вони, іронічну двозначність між людським і божественним.

Наступна цитата з „Неофітів“, писаних тринадцять років опісля, починається з подібної ж монади. Це — різкий осуд Бога і його „помощників“ за їхнє ставлення до Христової самопожертви:

...І за що  
Його, святого, мордували,  
Во узли кували;  
І главу його честную  
Терном увінчали?  
І вивели з злодіями  
На Голгофу-гору;  
І повісили між ними —  
За що? Не говоритъ  
Ні сам сивий Верхотворецъ,  
Ні його святій —  
Помощники, поборники,  
Кастрати німій!

Коли прочитуємо такі уривки разом з зарисовками пасторального дитинства Христа (поема „Марія“), то цілком ясно вимальовуються паралелі між долями Христа і самого поета. Навіть у не вельми шанобливих, але, загалом, приязніх питаннях, звернених до Божого сина, відчуваються Шевченкові сумніви щодо доцільності його власних страждань, зокрема їх історичної зумовленості:

Наробив ти, Христе, лиха!  
А переінчив  
Людей Божих? Котилися  
І наши козачі  
Дурні голови за правду,  
За віру Христову,  
Упивались і чужої,  
І своєї крові!  
А получали? Ба, де то!

Профіль-відбиток маски Христа — це вчитель логосу в його фінальному тріумфі, який воскрес із мертвих, щоб словом Божим захистити знедолених. Неважко побачити тут паралелі до власних поетових спроб піднести над летаргічним скепсисом його основного профілю й освятити власне слово, як зброю, на послугу майбутньому. Наступні рядки, наприклад, завжди цитують нібито від Шевченкового „я“, хоча з контексту відразу видно, що насправді вони виходять з уст Христа. Так у цьому уривку сила поезії й пророцтва — магія поетового і Христового профілю-відбитка — постає в особливо гострій двозначності:

...возвеличу  
Малих отих рабів німіх!  
Я на сторожі коло їх  
Поставлю слово!

З одного боку, маска Марії існує в цікавому діалектичному зв’язку з Христом, а з другого — з власним вираженім „я“ поета. Хоча приклади такого зв’язку можна знайти в кількох місцях у „Кобзарі“, в „Марії“ вони найбільш помітні. У своєму профілі-основі Марія постає звичайною, непорочною, доволі приземленою сільською дівчиною; читач не може не порівняти її з дівчиною-селянкою, котра дуже часто зринає у ролі ідеального поетового читача, музи, коханої і, в кінцевому підсумку,— напівмаски його вираженого „я“. Після того як Марію, завдяки її дитинній

вірі у силу серця (що уподоблює її з Катериною), спокусив „узагальнено-безособовий“ пророк, вона з любов'ю плекає свого сина серед пасторального довкілля, що так нагадує нам міф поетового дитинства. Але коли їй судилося стати свідком Христового розп'яття — це ще страшніша зрада її віри у любов, бо завершує цю любов не народження, а смерть,— вона вже не може залишатися анонімною сільською дівчиною, і її профіль-відбиток виходить назовні: вона стає громадським діячем, гуртуючи доволі бездіяльних апостолів свого сина (чи це не сучасні Шевченкові українські інтелігенти?), віддано ширити його вчення. І, як паралель до власного безутішного кінця, який бачиться поетові в його майбутньому, помирає забутою людьми жебрачкою. Громадська діяльність Марії говорить про те, що вона стала профілем-відбитком Христа більш діяльним, ніж він сам. Шевченко подає це цілком явно, тим більше, що без Марії Христове слово залишилося б непочутим: тут поет ще вище підносить шануваний ним символ матері й, що важливіше, відводить кардинальну роль жіночому началу в духовній екзистенції — *anima* Христа і його власного духу.

У цій статті ми намагалися проілюструвати, як профіль-основа іронічно ставить під знак запитання профіль-відбиток поетового вираженого „я“ у межах його приватних функцій. Після поданих раніше пояснень стосовно півмасок і повних масок цього „я“ у його суспільній діяльності нам буде легше встановити, яким чином співвідноситься у цій суспільній сфері профіль-основа поета-мученика із профілем-відбитком революційного пророка. Як уже зазначалося, скептицизм профілю-основи часто спирається на невиразне бачення історичного минулого України та її можливої долі в майбутньому. Ось приклад такого самокартання, що належить до одного типового ряду монад:

За що ж боролись ми з ляхами?  
За що ж ми різались з ордами?  
За що скоробили списами  
Московські ребра?

Час від часу поет питає, чи не більш слушним було б, замість брати на себе спокусливу роль очевидця та пророка, всім серцем віддатися особистій сфері екзистенції, де майбутнє малоється як зідеалізоване пасторальне минуле. Таке розчарування уповні проявляється в рядках, у яких поет проклинає тих своїх старших друзів, котрі, навчивши його писати вірші, виманили з уявного раю непорочності; це можна порівняти із спокущенням Марії „узагальнено-безособовим“ пророком у поемі „Марія“. У таких рядках ми вловлюємо іронічну двозначність між особистою і національною свободами, котра знаходить остаточне вирішення в поетовому усвідомленні того, що одна свобода не може існувати без другої. Оплакуючи свою втрачену дитинну непорочність, поет кляне тих, хто „збив його з пуття“, штовхнувши на шлях художніх та інтелектуальних пошуків, а тепер звинувачує у „хитаннях“:

Бо ви мене з святого неба  
Взяли між себе і писать  
Погані вірші научили!  
Ви тяжкий камінь положили  
Посеред шляху...

.....

*Тепер іду я без дороги,  
Без шляху битого... А ви!  
Дивуєтесь, що спомікаюсь,  
Що вас і долю проклинаю.*

Зауважмо, між іншим, що в образі „святого неба“ вертикальний політ Переображені підмінено уявним образом зідеалізованої чистоти дитинства і юності. З другого боку, в посланні до його товаришів по каземату поетів профіль-відбиток у своїх суспільних функціях іронічно коментує „наївні“ уявлення про безіменне сільське життя:

*Розійдемось, рознесемо  
В степи, в ліси свою недолю,  
Повірюєм ще трохи в волю,  
А потім жити почнемо  
Між людьми як люди.*

У вірші „Саул“ суспільне „я“ начеб нагадує особистому „я“, що вже запізно, а отже, аморально мріяти про таку благодатну сільську безіменність:

*...А тепер  
Плугами, ралом не розорем  
Прокляту ниву: проросла  
Колючим терном...*

Тут очевидна імплікація: плуги повинні бути перекуті на мечі.

Іронічне роздвоєння вираженого „я“ між його суспільною й особистою сферами діяльності, разом з відповідним роздвоєнням його профілів, триває до останнього вірша „Кобзаря“. У цьому вірші особиста сфера — коли профіль-відбиток відкрито вступає у царину видив пасторального дитинства — домінує повністю. Після зворушливої спроби ошукати смерть поет врешті відмовляється від тієї старости, що її літературна слава, колись така бажана, має дати тепер: писання банальних од во славу трону (можливо, в стилі старого Державіна) чи підсолодженої сентиментальної прози. Дивно, але Шевченко мовить про своє можливе майбутнє пророка — навіть проклятого пророка,— мабуть, маючи на думці, що пророчий вогонь врешті-решт згасне, залишаючи попіл заяложеної „літературної продукції“. Натомість поет хоче побудувати модель свого зідеалізованого минулого у вічній майбутній потойбічності; він мріє про затишний простір „хаточки“, яка є — і водночас не є — могилою на берегах його дорогої серцю Дніпра. Став зрозумілим, що синтез суспільної і приватної сфер діяльності вираженого „я“, не кажучи вже про синтез його профілів, так і не вдалося здійснити.

Однак на філософському рівні „Кобзаря“ непрямий вираз такого синтезу, пекуче бажання досягти його все-таки відчувається. Майбутнє людства в цілому й України зокрема, що бачиться поетові, ґрунтуються на моделі сільської родини, зокрема матері й сина, як у сконденсованому образі Марії і Христа. Ось приклад, де це бажання висловлено дивовижною простотою:

*I на оновлений землі  
Врага не буде, супостата,  
А буде син і буде мати,  
I будуть люди на землі.*

Навіть гнівні слова напівмаски Ісайї малюють подібну перспективу одмінених селянських хатин, коли пророк перетворює (у майбутньому дієслівному часі) дебрю-пустиню Юдеї у буколічний український краєвид:

*I пустиню опанують  
Веселії села.*

Потенційне злиття поетового особистого минулого і майбутнього його народу, що випливає з потенційного злиття особистої й суспільної сфер діяльності поета, передбачає злиття лінійної та циклічної часовості. Ми можемо розуміти це, як затримку історичного часу або як утопічний вихід за часові межі. На такому ідеальному рівні часовості (чи а-часовості) сама історія атрофується, стримуючи насильство й ненависть, які сама ж і спричинює: тільки в такому зіdealізовано-міфічному національному майбутньому — як і в зіdealізованому міфі особистого минулого — місце насильства посяде вселенська любов.

Тим часом судилося жити серед людей, судилося боротися, страждати і померти. Це і є в „Кобзарі“ той остаточний іронічний штрих, що кладе край беззастережним, утопічним спокусам безчасовості. У ранній поезії циклічність життя природи вже наперед вводилася у течію часу через профіль-відбиток поета-мага. Та невдовзі ця зручна схема була розбита вщент відповідальністю перед суспільством — почуттям, без якого міг обйтися старий Переображення, але якого не міг знехтувати молодий поет. Тобто він не міг дозволити собі злукавити, цілковито поринувши в минуле (чи то національне, чи вилекане не менш пристрасною уявою особисте минуле), бо його віddаність уявним і справжнім читачам — живим людям, про яких не можна не дбати,— була надто велика, щоб цієї відповідальності уникнути.

Хоча через такі високі моральні засади синтез вираженого „я“ не міг дійти до завершення, все ж ми згортаємо Шевченків „Кобзар“ з відчуттям завершеності іншого, більш автентичного синтезу. Воно плине з нашого інтуїтивного осягнення сильного поетового праособистісного „я“, енергію якого постійно несуть різноманітні двійні опозиції профілів, масок, часових вимірів, просторових напрямків і сфер діяльності. В той час як роздвоєності поетового вираженого „я“ іронічно відсторонюють глибинну енергію праособистісного „я“, ця енергія злитовує усі поезії його у таку автентичну єдність, якої не може дати жоден ідеологічний чи формальний синтез; енергія ця втілена у єдиноцілості письма — єдиноцілості поетового виразу, що дає можливість сприймати „Кобзар“ як єдиний поетичний твір, oeuvre. Але така єдиноцілість виразу сама по собі ще недостатня. Безкомпромісна перевірка на „щирість“, що їй піддають одна одну різні пози авторського „я“ („щирість“ ця й потрібна авторові тільки для того, щоб піддавати її сумніву в стилі романтичної іронії, яка тут є тільки знаряддям і нічим більше), — це пошук праособистісним „я“ самого себе, в міру того, як воно поступово розкривається в мові. Саме цей пошук і творить основу „Кобзаря“ як ціlosti; мало того, завдяки йому єдиноцілість книги стає єдиноцілістю автентичного життя, як його розумів К'еркегор.

1974, 1979

З англійської мови переклали  
Марія КЕРЕСТЕЙ і Тарас ДМИТЕРКО

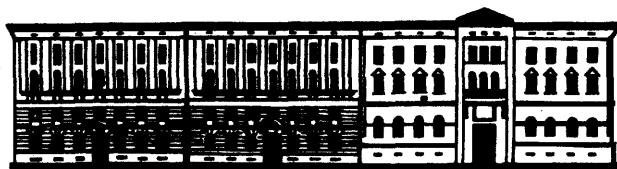
---

Bohdan RUBCHAK

**SHEVCHENKO'S PROFILES AND MASKS:  
THE IRONIC ROLES OF „I“ IN THE POETRY OF „KOBZAR“**

A study of irony in Shevchenko's works as a literary strategy is not novel. A more profound insight into the problem is suggested in the context of West European Romantic and Postromantic tradition. Though due to objective reasons the synthesis of „I“ in Shevchenko's works could not reach its climax, it used to be engendered by the poet's genius. The energy of the poet's „I“ is constantly conveyed by various double oppositions of profiles, masks, time dimensions, space directions and spheres of activity. The splitting of the poet's „I“ ironically separates the deep energy of the personal „I“, the latter consolidating all of Shevchenko's poems into a sort of authentic unity which could not have been provided by any ideological or formal synthesis. This energy is implemented in the integrity of the poet's speech accounting for the wholistic nature of the entire „Kobzar“.

НАУКОВЕ ТОВАРИСТВО ІМЕНІ ШЕВЧЕНКА



**ЗАПИСКИ  
НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА  
імені ШЕВЧЕНКА**

Том CCXXXIV

Праці Філологічної секції



Львів — 1997