View metadata, citation and similar papers at core

Дмитро Наливайко

СТИЛЬ ПОЕЗІЇ ШЕВЧЕНКА

Цю статтю доводиться починати з експлікації концепції стилю, закладеної в її основу. Серед інших історико-типологічних категорій (напрям, течія, метод, школа тощо) стиль — категорія найдавніша й найпоширеніша; існує вона з часів античності, але такий поважний вік аж ніяк не означає набуття нею визначеності. Упродовж століть різні культурно-історичні епохи й художні напрями, теоретики й митці розуміли й тлумачили стиль по-різному, а це говорить про те, що маємо справу зі специфічним феноменом художньої творчості — реальним, виразно відчутним і водночас багатогранно-мінливим, важковловимим для наукових дефініцій. Подібна ситуація існує й донині, хіба що в XX ст. різні стилі й різні тлумачення їх сконденсувалися в часопросторі, внаслідок чого їх розбіжності й антиномічності набули особливої виразності. Загалом же, як слушно зауважив В.Виноградов, "важко знайти термін багатозначніший і суперечливіший і відповідне йому поняття — більш мінливе й суб'єктивно-невизначене, ніж термін і поняття стилю"[1]. Констатуючи незвичайну широту й багатогранність поняття стилю, англійський учений О.М.Меррі пише, що "вже обговорення слова "стиль", якщо проводити його хоч з якоюсь часткою наукової вимогливості, поширилося б на всю сферу естетики й на всю теорію літературної критики"[2].

Однак усі ці розбіжності й суперечності не усувають якогось глибинного ядра в понятті або ж відчутті стилю, котре не стільки не піддається визначенню, скільки допускає дуже широкий спектр визначень. Деякі дослідники навіть вважають, що це ядро — щось само собою зрозуміле, таке, що й не потребує дефініцій[3]. Але це, власне, — інтуїтивне відчуття присутності стилю у творах літератури й мистецтва, на якому неможливо побудувати його наукову теорію.

Утім, тут не місце вдаватися в історію "стильових студій"[4]; звернімося лише до тих його інтерпретацій і концептів минулого століття, що застосовувалися в потрактуваннях стилю Шевченка й донині тією чи тією мірою присутні в них. У літературознавстві, що розвивалося поза межами СРСР, а згодом і "соцтабору", і не зазнавало специфічних тоталітарних мутацій, виокремимо дві найприкметніші і протилежні за змістом тенденції в підходах до стилю. Першій із них властиве розуміння стилю як засадничої категорії руху літератури й мистецтва, що нею визначаються етапи цього руху та їхні структурні особливості (яскравий її репрезентант — Д.Чижевський, що наглядно виявилося в його відомій "Історії української літератури"). Для другої тенденції, започаткованої російським формалізмом, прикметна відмова, в ім'я "захисту суверенних прав твору", від вивчення "стилю історичних епох", "національного стилю" й навіть "індивідуального стилю", адже воно відсуває художній твір на другий план і "перетворює його на щось майже ілюзорне"[5]. У західному літературознавстві 60 — 80-х рр. найпоширеніші дві концепції стилю. Перша з них, пов'язана зі структуральною лінгвістикою, вирізняється формалістичним об'єктивізмом: на місце митця (суб'єкта) вона ставить "об'єктивно дану" мовну структуру і проблему стилю, зрештою, зводить до системи фонетичних, лексичних

[1] *Виноградов В.* Проблема авторства и теория стилей. – М, 1961. – С. 7.
[2] *Murry D.* The Problem of Style. – Oxford, 1960. – P. 3.
[3] Див., напр.: *Чичерин А.* Очерки по истории русского литературного стиля. – М., 1977. – С. 5.
[4] Їх широкий огляд див.: *Лосев А.* Проблема художественного стиля. – К., 1994. – С. 4-168, 250-275.
[5] *Kayser W.* Die sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. – Bern, 1948.

і граматичних форм мови та їх аналізу. Друга концепція, пов'язана з генетичною стилістикою, навпаки, характеризується суб'єктивізмом у підході до стилю, абсолютизацією його індивідуально-естетичних якостей; тобто стиль вона розуміє як перманентне творення, що здійснюється індивідуальними актами мовлення. У радянському літературознавстві, складовою частиною якого було літературознавство УРСР, спершу, у 20-х і на початку 30-х рр., тон задавали дві течії — уже згадувана "формальна школа" й "соціально-генетичний метод", більш відомий як вульгарно-соціологічний. "Формальна школа"увагу зосереджувала на творі як замкненій структурі й не виявляла значного інтересу до проблем стилю, феномена радше літературного процесу. Розглядався він нею або як "комплекс прийомів", застосованих у творах, або ж як "підсистема мови", тобто стиль мовлення. Щодо "соціально-генетичного методу", то його прихильники стиль літературного твору чи напряму розглядали крізь призму класової належності і класової "психології" автора, впадаючи при цьому в крайнє спрощення й вульгаризацію. Водночас ця школа саме поняття стилю вважала "формалістичним" і виводила його з ужитку. У середині 30-х рр. вульгарний соціологізм був підданий осуду, але до проблем стилю в радянському літературознавстві не посилився. Навпаки, у 40 — 50-х рр. утверджується погляд на стиль як на формалістичну категорію і самий інтерес до нього та його вивчення сприймається як підозрілий "формалістичний ухил" і осуджуються критикою. Фактично ця категорія дискримінується й остаточно виводиться з ужитку.

Поступова реабілітація поняття стилю в радянському літературознавстві, зокрема в українському, починається в період "хрущовської відлиги". У дослідженнях класичної й сучасної літератури з'являються сторінки або й розділи про індивідуальний стиль письменників; починають виходити праці, присвячені теоретичним проблемам стилю. У них пропонуються різні його концепції, звичайно, у параметрах, наперед визначених загальною парадигмою пріоритетності змісту щодо форми: стиль як єдність "змістової форми" в літературі певної епохи чи напряму; стиль як синтез елементів художньої форми творів ("стиль — це форма форм"), що зумовлюється їхнім змістом; стиль як формотворче начало, внутрішній закон художньої творчості, що диктується певним змістом, але є якістю форми, законом її будови. Та найпоширенішим і найавторитетнішим стало розуміння стилю як художньої реалізації методу, що був піднятий до рангу вищої й засадничої категорії. Стиль — "це художній метод, що проступив назовні, структура образу, означена ззовні", — формулював П.Палієвський у статті "Постановка проблеми стилю", якою відкривається останній том академічної "Теорії літератури", присвячений проблемам стилю[6]. При цьому радянські теоретики, розглядаючи взаємозв'язок і взаємодію методу і стилю, наголошували, що активним провідним чинником у цій зв'язці виступає метод, який безпосередньо пов'язаний з дійсністю та певним світоглядом і виробляє свій стиль[7].

Усе сказане поширювалося й на вивчення та інтерпретацію стилю Шевченка, нерідко виявляючись тут з особливою наочністю. Загалом шевченкознавчі стильові студії почалися наприкінці XIX — на початку XX ст., в їх основу були покладені поширені тоді уявлення про суцільну фольклорність Шевченкової форми, звідки виводилася концепція переважно фольклорного, а не літературного походження стилю його поезії. Проти цих спрощених уявлень і тлумачень виступав І.Франко, який не залишив спеціальних студій про стиль Шевченка, але в його працях про конкретні твори поета міститься немало цікавих спостережень і суджень з цього приводу. Із них вкажу, зокрема, на його судження про ліричну субстанцію як домінанту в поезії Шевченка, що виступає основним структуротворчим елементом стилю "Кобзаря". Спорадичністю звернень до проблеми стилю Шевченка означений наступний період шевченкознавства, що припадає на 20-і й початок 30-х рр., сказати б, на його перший радянський період, коли ще могли виявлятися у студіях різні підходи й школи — формальна, вульгарно-соціологічна, традиційна тощо. Тут слід згадати спеціальні статті П.Филиповича й С.Родзевича, в яких піднімалося принципово важливе питання стильової типології творчості Шевченка, її іманентно романтичного характеру та її інтегрованості в європейську романтичну систему. "Коли б, — писав Филипович, — проаналізувати поетику "Кобзаря" (тема для спеціальної великої праці), то можна було б виявити, що тут Шевченко був і залишився

[6] *Палиевский П.* Постановка проблемы стиля // *Теория* литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Историческое развитие. – М., 1965. – С. 7.

[7] *Штамбок А.* Взаимосвязь художественного метода и стиля // *Вопросы* философии. – 1969. – № 7.

романтиком"[8]. Цей погляд поділяв і Родзевич у своїй студії про ранні поеми Шевченка[9]. Були в цей період також спроби тлумачення стилю "Кобзаря" з позицій генетико-соціального методу, що найповніше виявилися у збірці Б.Навроцького "Шевченкова творчість" (1931), яка відкривається статтею "Проблеми соціологічної аналізи Шевченкового поетичного стилю". Тут він трактується як переважно фольклорний, а його соціальним еквівалентом виступає трудове селянство. Офіційна критика того часу підтримувала вульгарно-соціологічне вивчення Шевченка загалом і його поетики та стилю зокрема, вимагаючи їх поглиблення та вдосконалення; водночас вона прискіпливо-негативістськи підходила до праць дослідників, що тяжіли до формальної школи. Як слушно узагальнив Ю.Івакін, "тиск вульгарного соціологізму зрештою позначився не тільки на змісті й методології студій з Шевченкової поетики, а й на ставленні критики до самої проблеми, коли дослідницька увага до форми твору вважалася за "формалізм" і деяких шевченкознавців кваліфіковано як "буржуазних формалістів"[10]. Усе це привело до того, що вивчення форми поезії Шевченка, її поетики та стилю фактично завмерло в українському літературознавстві надовго.

У наступні десятиліття вивчення творчості поета базується на одній обов'язковій догматичній схемі, дотримання якої перебувало під пильним компартійним контролем. На всіх рівнях Шевченкова поезія найтісніше пов'язувалася з народним життям та народною творчістю, що на рівні вивчення її поетики й стилю вело до відродження згадуваного фольклоризму, але вже на іншій ідеологічній основі. В оголеному вигляді цей модуль виступає у статті І.Пільгука "Шевченко і фольклор" (1936), де читаємо: "Основою поетики Шевченка є пісні трудового народу", а його поезія — це "синтезована народна творчість"[11]. Не в усіх тогочасних публікаціях можна знайти такі прямодушні формулювання, але подана в них базова концепція народності Шевченка на означеному рівні теж фактично зводиться до фольклорності форми й стилю. Досить промовистим прикладом може тут послужити книжка Є.Шабліовського "Народ і слово Шевченка" (1968). Водночас у теоретичному трактуванні стиль поета постулюється як художнє втілення методу. У питанні його типології спостерігається дедалі категоричніше акцентування реалістичних елементів, що завершується проголошенням творця "Кобзаря" великим поетом-реалістом, який утверджував реалістичний напрям в українській літературі. Пов'язано це з відомим реалізмоцентризмом радянського літературознавства і рекламацією реалізму як найправдивішого й іманентно прогресивного "творчого методу", що переважає в цьому всі інші "методи". Звісна річ, це були квазінаукові декларації, позбавлені серйозного наукового змісту. Було б перебільшенням стверджувати, що всі українські радянські шевченкознавці прийняли цю грубу схему, яка накидалася зверху, але доводилося мимоволі рахуватися з жорстоким ідеологічним тиском. Про еволюцію поета від романтичного стилю до реалістичного говорить і М.Рильський у статті "Поетика Шевченка", але робить при цьому симптоматичне застереження: "Ця схема, як усяка схема, являє собою прокрустове ложе, на яке не так просто вкласти живий поетичний організм"[12].

Ситуація з вивченням стилю поступово змінюється в останні десятиліття існування радянського літературознавства, що позначається й на підходах до стилю Шевченка. Радянські дослідники більшою мірою звертають увагу на західні теорії й концепти стилю і, не відмовляючись від обов'язкової догматичної критики їх, яка стає дедалі млявішою, починають обережно їх вводити у свій теоретико-методологічний арсенал. Це позначається й на чотиритомному академічному виданні "Теорія літературних стилів" (1976 — 1982, рос. м.), хоча її автори лишилися відданими принципу "змістовності форми", пріоритетності змістового рівня в структурі стилю. "Спираючись на принцип змістовності форми, — пише М.Гіршман у статті "Вивчення діалектики спільного й індивідуального в стилі", якою відкривається останній том видання, — автори піддають критичному розгляду ті концепції західної філософії та естетики, для яких прикметний насамперед інтерес до семантики,

---

[8] *Филипович П.* Шевченко і романтизм // *Записки* історично-філологічного відділу ВУАН. – К., 1924. – № 4. – С. 17.

[9] *Родзевич С.* Сюжет і стиль у ранніх поемах Шевченка ("Катерина" і "Слепая") // *Шевченко* та його доба. – Зб. 2. – К., 1926.

[10] *Івакін Ю.* Поетика Шевченка // *Шевченкознавство*: підсумки й проблеми. – К., 1975. – С. 413.

[11] Цит. за: *Там само.* – С. 414.

[12] *Рильський М.* Поетика Шевченка // *Наукові* записки Інституту мови й літератури. – Т. 2. – К., 1946. – С. 26.

знаку, символу, мови поза соціально-історичною зумовленістю й реальним змістом"[13]. Значного поширення набувають семантико-структуралістські концепції тартуської школи, зокрема праці Ю.Лотмана, в основному у "вузівському" літературознавстві. Безпосередньо в шевченкознавстві ці зрушення у стильових студіях найвиразніше виявилися у працях В.Смілянської, у розділі "Стиль" колективної монографії "Творчий метод і поетика Т.Г.Шевченка" та в книжці "Святим, огненним словом..."[14].

У багатовіковій історії поняття стилю впадає у вічі та обставина, що він, у різних своїх модифікаціях, виступає переважно історико-типологічною монокатегорією. Невипадково в поділах теорії літератури на "теорію твору" й "теорію літературного процесу" константою першої називають жанр, а другої — стиль, і разом вони у площині руху літератури складають своєрідну систему координат, в якій стиль становить горизонталь, а жанр — вертикаль. Водночас поняття стилю в різні епохи літератури й літературно-теоретичної думки, як правило, не обмежується сферою форми й не замикається в ній, а охоплює різні рівні і складові словесного мистецтва незалежно від того, у параметрах якої — "об'єктивної" чи "суб'єктивної" — онтології цього мистецтва воно формується. Красномовним підтвердженням цього можуть бути визначення стилю Й.В.Гете й А.Шопенгауером, які дотримувалися діаметрально протилежних поглядів на онтологію мистецтва загалом і стилю зокрема. На думку Гете, "стиль базується на найглибших твердинях пізнання, на самій сутності речей, наскільки нам дано розпізнати його в зримих і відчутних образах"[15]. Можна сказати, що Гете, як і Кант, а за ним і Шиллер, розглядав мистецтво як природу, що несе доцільність у самій собі, і це закладено в основі його концепції стилю. Щодо Шопенгауера, то він писав, що "стиль є точним відбиттям того, як протікає мислення, відбитком його суттєвих властивостей і його якості"[16], тобто маємо суб'єктивну концепцію стилю. Але для обох — і для Гете, і для Шопенгауера — безсумнівне те, що стиль — універсальна й засаднича категорія художнього пізнання й мислення, його глибинно організуюча інстанція.

Стосовно питання про стиль та інші історико-типологічні категорії, такі як "метод" та "напрям", і його співвідношень з ними, то обидві вони у світовій науковій практиці мають обмежений часовий і понятійний діапазон, але у нас усе ще нерідко вважаються засадничими. Поняття методу здавна функціонувало в науці й філософії, а на літературу й мистецтво в другій половині XIX ст. було поширене натуралізмом, який характеризувався сцієнтичними орієнтаціями і прагненням перенести в художню творчість методологію природничих наук. Від натуралістів воно було успадковане соціалістичною критикою та естетикою кінця XIX — початку XX ст. (певний час соціалісти в Німеччині та інших країнах вбачали в натуралізмі літературу, корелятивну їхньому рухові), а від неї перейшло в радянське літературознавство, у згадуваний "соціально-генетичний метод", сама назва якого засвідчує натуралістичне походження. Категорія методу якнайкраще відповідала постулатам, що закладалися у програму нової літератури і, відповідно, критики й літературознавства: про класовий погляд у художній творчості, про визначальну роль світогляду й ідеології в ній, про чіткість ідейних позицій і т. д. Спершу ця політико-ідеологічна сутність нововведеної категорії не маскувалася, далі ж, особливо в 50—70-х рр., наголос переноситься на виявлення й розробку її естетико-художнього аспекту, або навіть "природи". Скільки було витрачено паперу й чорнила, щоб репрезентувати метод саме як таку категорію, наділити її змістом і значенням естетико-художньої! Проте ці масовані зусилля не увінчалися успіхом, справжня природа й функція методу випирали назовні. Як, приміром, у його дефініції, поданій М.Каганом у "Лекціях з марксистсько-ленінської естетики" (1971): "Творчий метод диктує таланту й майстерності, що їм робити й куди йти, який життєвий матеріал відбирати, яким способом його переробляти, до яких цілей прагнути, в ім'я чого творити"[17]. У цьому й полягає справжня суть і стратегія методу як засобу регулювання літературного процесу "зсередини" та його підпорядкування політико-

[13] *Теория* литературных стилей: Современные аспекты изучения. – М., 1982. – С. 7.

[14] *Смілянська В.* Стиль // *Творчий* метод і поетика Т.Г. Шевченка. – К., 1980; *Її ж:* "Святим огненним словом...": Тарас Шевченко: поетика. – К., 1990.

[15] *Гете Й.В.* Об искусстве. – М, 1975. – С. 95.

[16] Цит. за: *Über* Sprache und Stil. Bd. III. – Halle (Saale),1962. – S. 29.

[17] *Каган М.* Лекции по марксистско-ленинской эстетике. – Л., 1971. – С. 436.

ідеологічній меті. Не витримала випробування часом спроба ствердити метод як засадничу естетико-художню категорію, принаймні в межах "соціалістичної співдружності", за винятком хіба що двох-трьох країн. Про Західну Європу тут нема що й говорити.

Щодо "напряму", то цим терміном здебільшого прийнято означувати рух або рухи в певному напрямку літератури певної країни або регіону в певний період їхнього розвитку; у французькій термінології в цьому значенні вживається лексема mouvement, в англійській movement, тобто "рух". Напрямам притаманна спільність або конвергентність творчості груп митців або їхніх окремих творів на різних рівнях — ідейно-тематичному, семантичному, жанровому, стилістичному, що породжується єдністю культурно-історичної епохи.

Можна констатувати, що в міжнародній літературознавчій практиці XX ст. основною категорією літературного процесу виступає стиль, який трактується широко, охоплюючи всі рівні літературно-художньої творчості. Отож за своїм характером та структурою — це категорія універсальна. У радянському літературознавстві таке розуміння стилю найбільш визначено висловив Д.Лихачов: "Слід розрізняти два поняття стилю в літературі: стиль як явище мови в літературі та стиль як певна система форми й змісту. Стиль — не тільки форма мови, а й естетичний принцип, що об'єднує весь зміст і всю форму твору. Стилеутворююча система може виявлятися в усіх елементах твору. Художній стиль об'єднує в собі загальне сприйняття дійсності, притаманне письменнику, і художній метод письменника, зумовлений завданнями, які він перед собою ставить"[18]. Близькі за змістом судження про стиль висловлювали також П.Сакулін, В.Жирмунський, О.Білецький, Ю.Борєв та інші вчені. Поширеними вони були і в літературознавстві країн тодішньої "соціалістичної співдружності". Скажімо, у болгарському "Словнику літературознавчих термінів" (1969) читаємо: "Стиль — це сукупність усіх ідейно-художніх особливостей у творчості письменника, що виступає як єдність характерного й індивідуального в темах, ідейному змісті, художньому методі, жанрах творів, образах, художніх засобах і мові [...]. З одного боку, стиль письменника несе ознаки епохи, літературної течії, а з другого — творчої особистості"[19].

У західному літературознавстві XX ст. набрали розвитку різні теорії й концепти стилю: лінгвістичні, мистецтвознавчі, формалістичні, культурологічні, психологічні тощо. Слід зазначити, що найпоширеніші серед них перші, представлені широким спектром концептів, які різною мірою входять до поля літературознавства. Гегемонія названих теорій позначилася й на визначеннях стилю у виданнях, які тривалий час служили на Заході найавторитетнішими посібниками з теорії літератури: у "Словесному творі мистецтва" В.Кайзера (у німецькомовних країнах) і в "Теорії літератури" Р.Веллека й О.Воррена (в англомовних країнах). У першому з них говориться: "Стиль — синтетичне поняття для цілісності, якій підпорядковуються всі мовні форми твору"[20]; у другому стиль формулюється як "індивідуальна мовна система твору або групи творів"[21]. Водночас стверджують, що широким визнанням користуються концепції стилю як універсальної категорії літературної творчості, інтегрованої в загальний контекст художньої й духовної культури. За визначенням німецького літературознавця Г. фон Вільперта, стиль — це "характерний і єдиний засіб вираження й оформлення у продукуванні творів загалом"[22]. Як узагальнюється в італійському "Великому енциклопедичному словнику" (т. XII), "у наш час стиль уявляється як спосіб творчого оформления, за яким стоїть спосіб буття"[23]. Важливо ще завважити, що в західних інтерпретаціях стилю давно вже рішуче усувається його розмежування на змістову й формальну сфери і він розглядається як єдине ціле, що базується на єдності й цілісності художнього світу твору.

У літературі й мистецтві стиль існує в різних іпостасях: індивідуального стилю та стилю окремих творів письменника, національного й регіонального стилів, стилю певних художніх течій, стилю епох і культур. Але в усіх цих іпостасях, у цих формах буттєвості стиль лишається цілісністю, що не сходить до конкретних форм; він, за слушним

[18] *Лихачев Д.* Поэтика древнерусской литературы. – Л., 1971. – С. 36.
[19] Цит. за: *Лосев А.* Проблема художественного стиля. – С. 20.
[20] *Kayser W.* Op. cit. – S. 101.
[21] *Wellek R.* and *Worren O.* Theory of Literature. – London, 1949. – P.183.
[22] *Лосев А.* Цит. вид. – С. 21.
[23] *Там само.* – С. 23.

твердженням Ю.Борева, служить "представником цілого в кожній клітині твору й визначає його належність до цілісності твору, а через нього — до цілісності даної культури"[24]. Та серед названих іпостасей стилю засадничим є індивідуальний стиль митця або ж, у випадку "багатостильності" його творчості, стиль певного твору. Через них або, точніше кажучи, у них опредмечуються інші іпостасі стилю, котрі сумарно можна означити як "загальний стиль". Але при цьому "чистих" індивідуальних стилів практично не буває, на них не слід дивитися як на щось завершене й чітко окреслене, що має свою "матеріалізовану" структуру. У них зазвичай маємо в тій чи тій мірі елементи інших стилів, що, однак, не порушує їхньої художньої єдності. Особливо це стає характерним для літературної творчості XIX — XX ст., починаючи з епохи романтизму, коли ця творчість остаточно звільняється від регламентованості та нормативності, зокрема від класицистичного принципу "чистоти" жанрів і стилів. За частотністю й конструктивною роллю певних елементів у структуруванні творів визначаються домінантні елементи індивідуальних стилів, чим уже в подальшому зумовлюється їхня приналежність до певних загальних стилів. Отож можемо сказати, що загальні стилі творяться в індивідуальних стилях і, становлячи собою вищий ступінь інтеграції, набувають іншого статусу й функцій у літературному процесі.

Індивідуальний стиль Шевченка типологічно належить до романтичного "загального стилю", хоч у ньому присутні й елементи інших стилів — реалістичного, класицистичного, сентименталістського, почасти барокового, бурлескного тощо. Поряд із цими літературними стилями присутній у поезії Шевченка фольклорний, народнопісенний стиль (якому в ній належить особливе місце й роль), а також біблійний. Але це не вносить деструкції в художню єдність стилю поета, що позначений рідкісною цілісністю, і небезпідставно М.Рильський у згадуваній статті виокремив моностильність як характерну рису поетичної творчості Шевченка. А ця якість також означає, що елементи інших стилів не набували в його творчості того рівня активності, що веде до появи багатостильності, чи то "етапної", як маємо, наприклад, у Пушкіна (ранній неокласицистичний стиль, середній романтичний і пізній, означений виразними реалістичними інтенціями), чи то "синхронної", як це спостерігаємо в Гете, в якого в один і той же період з'являються знакові твори з різними стильовими домінантами — неокласицистичні ("Іфігенія в Тавриді", "Римські елегії"), романтичні ("Фауст", балади), реалістичні ("Літа науки Вільгельма Майстера"). Стильова еволюція, безперечно, властива й Шевченкові, проте в "Кобзарі" вона не досягає такої інтенсивності, яка знімає моностильність.

Її субстратом виступає романтичний індивідуальний стиль поета в тому широкому розумінні, про яке вже йшлося; він є багатоскладовим феноменом, в якому інкорпоровані різні рівні й іпостасі романтичного "загального стилю". Аналізуючи індивідуальний стиль Шевченка, необхідно розрізняти в ньому різні складові — загальноєвропейського романтизму (в основному світоглядно-естетичного характеру), регіонального романтизму, що розвинувся в літературах Середньо-Східної Європи, романтизму національного, тобто українського з його специфікою, і тих елементів, що їх можна номінувати як власне чи суто шевченківські. Водночас слід брати до уваги, що романтизм не був монолітною художньою системою, існує в ньому чимало течій і шкіл, в основі своїй гомогенних, але й із власними істотними особливостями, своєрідними інтенціями і структурами. Певні течії по-різному представлені в різних національних літературах — в одних вони набували потужного розвитку, в інших перебували на маргінесі, а в деяких і зовсім редукувалися. По-різному вони співвідносяться і у творчості письменників-романтиків, зокрема й належних до однієї літератури.

У широкому культурологічному сенсі романтизм становить собою один із важливих етапів європейської духовної культури, що ніс нове світосприйняття й мислення, зокрема художнє. Романтичний світогляд виходить із того, що немає нічого завершеного в собі й самодостатнього, що світ, буття — це жива динамічна єдність, де все взаємопов'язане й усе взаємодіє у своєму всеосяжному спонтанному русі. Це світосприйняття, переважно на ментально-інтуїтивному рівні, близькому до міфологічного, було властиве Шевченкові й артикулюється в його філософічних ліричних медитаціях: "Все йде, все минає — і краю немає. / Куди воно ділось? відкіля

[24] *Борев Ю.* Художественный стиль, метод и направление // *Теория* литературных стилей: Современные аспекты изучения. – М., 1982. – С. 77-78.

взялось? / І дурень, і мудрий нічого не знає. / Живе... умирає... Одне зацвіло, / А друге зав'яло, навіки зав'яло... / І листя пожовкле вітри рознесли". Цій динамічній безмежності світу корелятивна безмежність людської душі: "Як небо блакитне — нема йому краю, / Так душі почину і краю немає".

Переважній більшості романтиків властивий ідеалістичний світогляд, який виявляється в різних формах — релігійних, спіритуалістичних, містичних, пантеїстичних тощо. Вони виходили з базового постулату, за яким саме дух виступає креаційним началом буття, що втілено як у природі, так і в людині, і творить його повноту та розмаїтість. У світогляді романтиків, за винятком хіба що "байронічної школи", відсутнє субстанційне протиставлення духу і природи, навпаки, у світобудові вони вловлювали глибинну іманентну гармонію і оприявнювали її у своїй творчості. Більшою мірою, ніж, скажімо, у Гюго чи Міцкевича, не кажучи вже про Гельдерліна чи Шеллі, художній світ Шевченка пройнятий різкими дисонансами і глибокими суперечностями, але за його світорозумінням не в них полягає "свята правда" світопорядку, а в глибинній універсальній гармонії, встановленій Божим законом, і до неї він прихиляється всім серцем. Відповідно у Шевченка, як і в інших романтиків, сутність людини духовна, яка, однак, принижується й калічиться "неправдою" та злом, що панують у людському світі, і цю непозбувну трагедію людського буття він відчував із незвичайною гостротою та інтенсивністю й висловлював її з незвичайною експресією.

У сучасних потрактуваннях епістемології та поетики романтизму особлива увага приділяється уяві як чільному чиннику в структурі романтичної образотворчості, що має першорядне значення й для з'ясування індивідуального стилю Шевченка. Річ у тім, що для романтиків уява була не тільки вимислом і фантазією, а чимось незрівнянно більшим: і засобом пізнання буття, і художньою реалізацією цього пізнання. Романтики не сумнівалися в тому, що уява має дивовижну здатність проникати в речі та явища й виражати їх сенси та сутності, і чим вона потужніша й розкутіша, тим глибше проникає в усе суще й успішніше виконує означену функцію. Тут важливо вказати на принципову розбіжність шляхів і методологій романтичної і реалістичної творчості; зрозуміла річ, без уяви не обходяться й реалісти, але в них її роль не іманентна, а радше допоміжна, інструментальна. Вони йдуть шляхом спостереження, вивчень та аналізу життєвої емпірії; їхні твори виростають із цих рефлексій та референцій і мисляться як їх художні узагальнення. Отже, у романтиків і реалістів різні стратегії й методології художньої творчості, різні засадничі принципи образотворення, чим визначаються глибокі відмінності їхніх стилів. Індивідуальний стиль Шевченка гомогенний романтичному стилю, про що докладніше далі.

До знакових складників романтизму, що виразно виявляються в індивідуальному стилі Шевченка, належить також тяжіння до символу й міфу як іманентних засобів художнього вислову. Ця його інтенційованість випливає зі світоглядно-естетичних основ романтизму, зокрема таких, як філософія тотожності й першорядна роль духовного начала в його онтології та аксіології. У літературі й мистецтві романтизму наголос переноситься на вираження духовного й душевного змісту, позбавленого предметно-чуттєвого буття, і цим зумовлюється звернення до мови символів і міфів як іманентної такому типу художньої творчості.

Звернімо увагу ще на один аспект романтизму, чи не найконструктивніший в індивідуальному стилі Шевченка. Ідеться про те, що романтизм знаменував фундаментальний переворот і зміну вектора в естетичній думці й художній практиці європейського культурно-історичного простору, що мало далекосяжні наслідки для літератури й мистецтва. На попередньому етапі, у XV — XVIII ст., у них домінував класицистичний дискурс із його наднаціональною естетико-художньою парадигмою, виведеною з античних теоретичних постулатів і художніх взірців. Національна своєрідність мистецтва як естетико-художня проблема для класицизму не існувала, певні риси національного колориту накладалися на поверхню творів і не поширювалися на їхній концепційно-структурний рівень. Романтизм, який на межі XVIII — XIX ст. почав витісняти класицизм, означав радикальну зміну орієнтації: він не просто звернувся до національних художніх джерел і традицій, як прийнято у нас кваліфікувати це явище, а взяв їх за базову основу творчості. До рівня засадничих категорій романтичної літератури й мистецтва підносяться категорії етнонаціонального й народного, у художній

практиці цілком визначено заявляє про себе імператив її національної ідентичності. Ці ж концепти й імперативи виникають у різних сферах духовно-практичної діяльності епохи, у романтичній історіографії й історіософії, етнографії й фольклористиці, філософії й естетиці, лінгвістиці тощо. Звідси поширена в сучасній науці думка про етнокультурний центризм романтизму, а також концепція, за якою його породженням виступає націоналізм у широкому неполітизованому сенсі світоглядної ідеологічної матриці, що лежить в основі різних сфер тогочасного духовного й громадського життя.

У літературі все це знайшло концентроване втілення в одній із найпоширеніших романтичних течій, яку нерідко називають народно-фольклорним романтизмом, адже її визначальною поетикальною рисою служить орієнтованість на фольклор і народнопоетичне мислення. Найраніше, на початку XIX ст., ця течія виникла в німецькій літературі, а її першою маніфестацією стала гейдельберзька школа романтиків (А. фон Арнім, К.Бретано, Й. фон Ейхендорф, Я. і В. Грімми та ін.). Вони розгорнули активне збирання й публікацію фольклорних багатств і творили новий тип поезії на фольклорній основі, народнопісенній просодії та ритмомелодиці. Фольклор сприймається ними як субстанція народного буття й свідомості, істинно національна традиція поетичного мислення й мовлення, в яку вони прагнуть вдихнути нове життя. При цьому у відомих учених-філологів Я. і В. Гріммів, які теж належали до гейдельберзького гуртка, спостерігається поширення інтересу на германську міфологію, яку вони розуміли як синкретичну основу національної духовності й поезії.

Ця романтична течія поширюється в інших країнах і особливо інтенсивно розвивається в літературах Середньо-Східної Європи — західно- й південнослов'янських, українській, угорській та інших. Це були літератури народів, що втратили національну незалежність, і в них романтизм набуває ще й специфічних регіональних ознак, інтегрується в національно-культурні рухи, що розгорталися під гаслами повернення до національних джерел культури загалом і літератури зокрема. В умовах національного поневолення й утисків культури романтична література тут переймається проблемами збереження національної ідентичності й протидії асиміляції націй. Усе це спостерігаємо і в українській романтичній літературі, що розвивалася в подібних суспільно- й культурно-історичних умовах і за своєю типологією та структурою була близькою, якщо не гомогенною, літературам названого регіону. В її становленні й розвитку фольклор теж відігравав високоактивну роль, в її стильовій системі теж домінантною була народно-фольклорна течія; спостерігаємо в ній і ту ж синкретичність романтизму й етнокультурного націоналізму, який у процесі розвитку виходив на рівень громадсько-політичного, усвідомлювано націотворчого. Усі ці його аспекти й інтенції найповніше втілення отримали у творчості Шевченка, яка й у цьому сенсі становить собою вищий вияв українського романтизму. Водночас у всьому цьому виявляється дискурс регіонального романтизму в індивідуальному стилі Шевченка.

Отже, стилю Шевченка властива романтична домінанта, завдяки якій він організується в цілісність, що інтегрує й елементи інших стилів. Але й ця домінанта містить складові з різною генезою та поетичними кодами. Першою серед них виступає український фольклор, який, безперечно, становить базову основу й арсенал поетичного стилю "Кобзаря". При цьому необхідно враховувати, що на той час фольклор сприймався по-іншому, ніж нині, іншим було в цьому сприйнятті його співвідношення з літературою. Тоді він розглядався не окремо від літератури й літературного процесу, а в одній площині, межа між ними уявлялася легко перехідною, особливо в середньоєвропейському регіоні. Звідси поширеність у романтичній поезії не лише наслідувань і переспівів народних пісень та балад, а й прямих фольклорних запозичень та контамінацій.

Проблема Шевченко і український фольклор, стиль "Кобзаря" і народнопоетичний стиль лише на перший погляд проста й очевидна, насправді вона складна й багатовимірна. Безсумнівно, поетичне мислення й мова автора "Кобзаря" споріднені з народнопоетичним мисленням і мовою; звідси поширена настанова на їх ототожнення, яка то посилювалася, то послаблювалася у вітчизняному шевченкознавстві. Однак не менш очевидно й те, що між ними існують якісні відмінності, і не тільки на тематологічному рівні; що Шевченко охопив такі сфери життя й духу, які для народної поезії недосяжні. Відмінності існують і в стилі, у структурах поетичного мислення та вислову, проте без втрати спорідненості з фольклорним, що робить проблему ще складнішою.

Поезія Шевченка, зрештою, є органічним поєднанням двох інгредієнтів — фольклорного й літературного. При цьому, як не раз зазначалося дослідниками, фольклорність не виступає її незмінною величиною, валентність її різна на різних етапах творчості поета й у різних її жанрах та жанрових видах. Ф.Колесса, який перший піддав ґрунтовному вивченню цю проблему, дійшов висновку, що вплив фольклору найпомітніший на ранньому етапі творчості Шевченка, переважно в ліричних поезіях, складених у пісенній формі, а також у баладах і деяких історичних поемах, далі ж, із розширенням духовних горизонтів поета і втягненням його у сферу громадсько-політичного життя, він слабшав[25]. Ця схема еволюції поета й структури його стилю в загальному обрисі слушна, хоча, як зазначав Ю.Івакін, і в пізній його творчості знаходимо багато поезій, написаних у народнопісенній традиції, і тому доцільніше "говорити лише про відносне зменшення фольклорного впливу на Шевченка"[26]. Загалом творчість у параметрах фольклорного, народнопісенного стилю/стилів була поширеним явищем у романтичній літературі, а тим більше в тих літературах, де фольклорний субстрат відігравав величезну структуротворну роль. До них належить українська романтична література і, відповідно, її найвидатніший поет. Тому цілком закономірно, що в інтерпретаціях стилю "Кобзаря" на передній план незмінно виходить проблема співвідношення фольклорного й літературного первнів у ньому та пріоритетності одного з них.

Але при цьому нерідко належним чином не береться до уваги той фактор, що романтизм і фольклор — різнорідні й різнокатегоріальні утворення: перше з них суто літературне, чого не можна сказати про друге. Отже, некоректним видається пряме поєднання фольклору й романтизму як явищ ізоморфних, ігнорування того, що в літературі доби романтизму фольклор романтизується й тією чи іншою мірою набуває нової якості та функцій і в такому вигляді стає інгредієнтом літературних творів. А це означає, що одне із завдань дослідника полягає у з'ясуванні міри романтизації (й водночас олітературення) фольклорних мотивів, образів, виражальних засобів, її глибини й інтенсивності. У цьому аспекті першорядне значення має виявлення в романтичній поезії процесів індивідуалізації змісту й форми, стилю в широкому сенсі слова. Адже романтизм характеризується передусім спрямуванням до внутрішнього світу особистості, "суб'єктивної людини", і до його індивідуального вираження. Щодо фольклору, то йому властива специфічна узагальненість образів і мотивів, заміна складного й важковловимого близьким і конкретним, але за її семантикою ця конкретність метафорична й символічна, тобто на свій лад узагальнена, це конкретність наочності, а не індивідуалізації. Індивідуальна своєрідність протікання думок і почуттів, настроїв і душевних станів опосередковується у фольклорі умовно-ліричними героями і сходить до традиційних образів і ситуацій.

Шевченкова поезія в цілому близька до фольклорного стилю, вона, як писав М.Рильський, "пересипана фольклорними елементами", але це не означає, що в ній як цілісності домінує фольклорний стиль. За слушною пропозицією М.Коцюбинської, у ній слід розрізняти "ліричний вірш як безпосереднє вираження" і вірші, в яких думки й переживання опосередковуються фольклорними формами і "фольклорний образ романтизується"[27]. Цей тип ліричних віршів переважав у ранній поезії Шевченка, але не зникає він і на наступних етапах його творчості, при цьому йде на спад у період "трьох літ" і знову активізується в роки заслання, коли поряд із такими шедеврами індивідуальної лірики, як "Якби зустрілися ми знову...", "В неволі, в самоті немає..." чи "І небо невмите, і заспані хвилі...", цим незвичайно тонким і проникливим "пейзажем душі", знаходимо й такі поезії в народнопісенному стилі, як "Навгороді коло броду...", "Якби мені черевики..." та інші. Але і в них, за твердженням Івана Франка, "не знайдемо ні сліду тієї примітивної позаособовості, якою відзначаються справжні народні пісні"[28]. Особливо слід завважити, що в процесі еволюції стилю "Кобзаря" відбувається виокремлення двох стильових первнів — фольклорного й індивідуально-ліричного, в якому фольклорний первень трансформується, не втрачаючи, однак, зв'язку з народнопісенним генетичним кодом. Рольові ліричні герої дедалі більшою мірою поступаються місцем авторському ліричному герою, твориться глибоко

---

[25] *Колесса Ф.* Студії над поетичною творчістю Шевченка. – Л., 1939. – С. 101.

[26] *Івакін Ю.* Шевченко і фольклор // *Шевченкознавство*: Підсумки й проблеми. – К., 1975. – С. 374.

[27] *Коцюбинська М.* Народнопісенне коріння поетики Шевченка // *Коцюбинська М.* Етюди про поетику Шевченка. – К., 1990. – С. 70.

[28] *Франко І.* Шевченко і його "Заповіт" // *Франко І.* Зібр. творів: У 50 т. – Т. 34. – К., 1981. – С. 388.

особистісна лірика, в якій у різних вимірах і аспектах розкривається внутрішній світ поета. Водночас виникають різні типи відносин поета з фольклором на жанрово-стильовому рівні: "тут і імпровізація в народному дусі, і цілком свідома стилізація, і цитування пісенної фрази, і використання пісенного мотиву як зерна задуму"[29]. А все це свідчить і про вільне творче використання Шевченком фольклору, про його артистичну свободу у ставленні до фольклорного канону.

Загалом фольклор як структуротворний елемент стилю Шевченка має широкий діапазон вияву. Йому належить велика роль у реалізації принципово важливих стратегій Шевченкового романтизму, таких як ствердження національної ідентичності українського народу, збереження й активізація етноісторичної пам'яті. Тут слід нагадати, що зв'язок Шевченка з національним фольклором має особливий характер. Якщо для більшості романтиків фольклор був джерелом чи матеріалом, тим, що потребує збирання й вивчення, то для творця "Кобзаря" це була поетична стихія, в яку він був занурений з дитячих літ і в якій залишився жити назавжди при всьому духовному й інтелектуальному зростанні (свідченням чого, зокрема, служать згадувані поезії у фольклорному стилі періоду заслання). Відчуття національної ідентичності, народна історична пам'ять були закладені в Шевченкові спонтанно, йому були зрозумілі зсередини символічні образи й коди українського фольклору в усій їхній ментально-емоційній наповнюваності аж до найтонших відтінків. У поетичному світі Шевченка опорними виступають архетипні образи, запозичені з фольклору, цю ж функцію виконують вони і в стилі "Кобзаря". Це образи української природи й ширше — "своєї землі", "рідного краю" (за термінологією сучасної етнології), які набували у фольклорі змісту символічної прив'язаності до вітчизни. У поезії Шевченка такими образами виступають Дніпро, безкрайній степ, розкидані по ньому "високі могили", синє море, пороги, що конотуються з Січчю — уособленням славного минулого України. Далі йдуть "живі образи" історичного й побутового характеру, що акумулюють етноісторичний зміст — козак, кобзар, москаль, дівчина-калина або тополя, сирота та інші, що теж несуть у собі конотації символічного й алегоричного характеру. Більшість цих образів і відповідних їм мотивів були введені в літературу попередниками Шевченка — українськими поетами-романтиками. Деякі з цих образів і мотивів, приміром, образ могили, у "Кобзарі" радикально переосмислено. У Метлинського та інших романтиків цей образ був символом тяжкої долі України; це могила, в яку злягли її воля і слава, у Шевченка ж, з його профетичною вірою у відродження вітчизни, вона стає "високою могилою", із якої "встане Україна".

Безперечно, одна з основних складових, із яких формувався стиль Шевченка, — християнсько-біблійна, стиль біблійних пророків і псалмів. До того ж це складова, що глибоко вкорінена як у культурно-історичній традиції, європейській і національній, так і в аспекті особистісному, у свідомості й ментальності великого українського поета. Це та глибинна культурно-історична традиція європейської християнської спільноти, яка на межі XVIII — XIX ст. була актуалізована романтичним рухом. Ця пов'язаність романтизму з названою традицією досить гостро відчувалася самими романтиками, які свій рух виводили з християнського середньовіччя на противагу класицистичній традиції, що виводилася з античності. І це було властиво не лише — за радянською кваліфікацією — "реакційним романтикам", таким як Новаліс чи Шатобріан, а й "прогресивним" — Гейне, Гюго, Міцкевичу та іншим; у тогочасній російській літературі такого погляду дотримувався Бєлінський. Поділяв його і Гегель, який писав, що "перше коло романтичного мистецтва утворюється власне релігійним" і поціновував його як явище[30]. Спорідненість християнства й романтизму вбачалася романтиками в тому, що стратегічно романтичне мистецтво теж спрямовувалося на мобілізацію духовних та моральних якостей людини і стверджувало орієнтацію на осягнення вищих істин буття. Зазначмо, що це коло ідей і умонастроїв, концептів та інтенцій було близьке Шевченкові, хоч він і не вдавався до їх теоретичного оформлення та вислову.*

---

[29] *Коцюбинська М.* Цит. праця. – С. 74.

[30] *Гегель Г.В.Ф.* Сочинения. – М., 1940. – Т. XII. – С. 97.

* Продовження статті – у наступному числі "СіЧ"і.