

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
РІВНЕНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

**АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ  
СУЧАСНОЇ ФІЛОЛОГІЇ.  
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО**

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ  
РІВНЕНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО  
ГУМАНІТАРНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

*ВИПУСК XX*

Рівне 2014

ББК  
83 Л 43  
8

Збірник наукових праць Рівненського державного гуманітарного університету: Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. – Вип. XX / Ред. кол. О. Кирильчук та ін. – Рівне : РДГУ, 2014. – 153 с.

*У збірнику вміщені статті, присвячені двохсотлітньому ювілею Тараса Шевченка. Матеріали збірника можуть бути використані науковцями, студентами, вчителями-словесниками.*

Рекомендовано до друку Вченою радою  
Рівненського державного гуманітарного університету  
(протокол № 6 від 28.02.2014 р.)

Редакційна колегія:

доктор філологічних наук, доцент **ЗАХАРЧУК І. В.** (Рівненський державний гуманітарний університет)

доктор філологічних наук, доцент **ТОМЧУК Л. В.** (Рівненський державний гуманітарний університет)

доктор філологічних наук, професор **ПОЛЩУК Я. О.** (Київський університет ім. Б.Грінченка)

доктор філологічних наук, професор **ГНАТЮК М. І.** (Львівський національний університет ім. І.Франка)

доктор філологічних наук, професор **ГУЛЯК А. Б.** (Київський національний університет ім. Т.Шевченка)

доктор філологічних наук, професор **ІВАНИШИН П. В.** (Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І.Франка)

Наукові редактори:

кандидат філологічних наук **КРУПКА М. А.**

кандидат філологічних наук **КИРИЛЬЧУК О. М.**

УДК 821.161.2.09

**«...А СЛАВА – ЗАПОВІДЬ МОЯ»:  
ТАРАС ШЕВЧЕНКО У РЕЦЕПЦІЇ ПИСЬМЕННИКІВ  
ПЕРШИХ ТА ОСТАННІХ ДЕСЯТИЛІТЬ ХХ СТОЛІТТЯ**

*У статті «"...А слава – заповідь моя": Тарас Шевченко у рецепції письменників перших та останніх десятиліть ХХ століття» аналізуються три художні моделі рецепції творчості та культу класика у літературних контекстах 1920-х та 1980–2000 років – фігури провокативного, приватного та діалогічного Шевченка. Найбільш актуальними і продуктивними для письменників зазначених періодів виявилися: теми критики офіційного літературного канону, в центрі якого – постать Тараса Григоровича, і витворення образу сучасного Шевченка, проблема внутрішньої свободи митця, змалювання мотивів національного самоусвідомлення у поезії пізніх модерністів та постмодерністів, що реалізувались через художній діалог з «Кобзарем».*

**Ключові слова:** літературний канон, культ Т. Шевченка, постколоніальний суб'єкт, ліричний герой, мотив, образ, авангард, футуризм, постмодернізм.

*The author of article ‘...And fame is my commandment’: what writers of early and late decades of XX century tell about Taras Shevchenko considers three reseptive models of creative works and cult of classic in literary contexts of 1920-th and 1980-2000-th; the cases in which Shevchenko is a private person, or is provocative to conventions of poet’s image, or is controversive to it. Aspects of researches of official literary canon with figure of Taras Shevchenko in its centre; proposition of image of Shevchenko as contemporary; motifs of national self-consciousness in modernists’ and postmodernists’ poetry in forms of rewriting of Kobzar themes; focus on the artist autonomy are actual and productive in writers’ escriture of those periods.*

**Key words:** literary canon, cult of T. Shevchenko, postcolonial subject, lyrical hero, motif, image, avant-garde, futurism, postmodernism.

В історії української літератури особа і творчість Тараса Шевченка здобулись, мабуть, на найбільшу кількість критичних оцінок і різного роду інтерпретацій: від академічних наукових студій до популяризаторських біографій та численних сценаріїв вшанування митця. Кожне покоління українських письменників і критиків виявляло ставлення до класика, витворюючи популярні стереотипи «народного генія», «пророка», «революційного» чи «національного» поета, «великого Кобзаря». Або ж демонструвало спроби заперечити традицію чи подолати витворений культ. Українська література кінця 1980-1990 років, як і авангард 1920-х, у цьому зв'язку не виняток. Канонічна фігура Т. Шевченка – один із тиражованих національних символів української культури і модерної, і постмодерної доби. Суспільно-політичні події перших та останніх десятиліть ХХ століття істотно переформатовують мову мистецтва, зрушують усталені уявлення і традиційні форми. Серед умов появи авангардних рухів у польській, російській та українській літературах 1920-1960-х років В. Моренець убачає агресивний тиск «на естетичну та суспільну свідомість спрацьованих, регресивних, так чи так

застарілих або неприйнятних форм і значень»: «У кожному випадку бачимо бунтівну реакцію літератури на обтяжливі для неї парадигми мислення і письма» [18, 142 – 143]. Тому проблема ставлення до культурної традиції та, відповідно, зміна естетичних координат виявляється у найбільш знакові суспільно-політичні періоди. На думку А. Білої, «футуризм, конструктивізм та експресіонізм в українській літературі загалом постають як комплексне явище "революційної" і "перехідної епохи"» [6, 384]. Описуючи складність постколоніальних змін в Україні 1990-х років, М. Павлишин детально аналізує проблему переоцінки канону: «Не дивно, що українська культура майже завжди була войовничо оборонною і займалася передусім консервуванням українськості та її символів, святкуючи її бурлескно, сентиментально або етнографічно (XVIII – XIX ст.), стверджуючи її романтично інвективною (Шевченко), науково досліджуючи її (Франко, НТШ, Грушевський) чи то нагадуючи про її існування жєстами дисидентів або маневрами культуртрегерської інтелігенції 1960-х і 1980-х років» [19, 229]. Тенденцію «переорганізувати культурну свідомість – але так, щоб залишилося відчуття первинності класичного» зауважує у творчості українських постмодерністів 1990-х років Т. Гундорова [11, 43]. Вона пов'язує цей етап літературної революції зі «складанням *персонального* (підкреслення авторки. – Н. Х.) постколоніального канону», в центрі якого опиняється постать Тараса Шевченка [10, 361]. Водночас дослідниця констатує, що ні народницька (міт про Шевченка як Батька й пророка національного мистецтва), ні модерністська (естетизація Шевченка), ні авангардистська (акт Семенкового «спалення "Кобзаря"») моделі не відповідали бажанням авторів-постмодерністів [11, 46]. Для покоління критиків і письменників кінця ХХ – поч. ХХІ століть знову на часі стає рецепція класика і переоцінка його символічної творчої біографії. Зауважимо, що проект актуальної літератури «Повернення деміургів / Плерома 3'98» не містить окремої статті в глосарійному корпусі про Т. Шевченка – упорядник В. Єшкілев аналізує натомість найновіші дослідження Г. Грабовича, О. Забужко, Л. Плюща та Ю. Шереха-Шевельова [20]. Зіставляючи авангард і постмодернізм, Н. Артамонова визначає два способи обігрування культурного минулого: перший (постмодерністський) – «розтин минулого і повне оперування його елементами у нових комбінаціях»; другий (авангардистський) – «заперечення минулого і спроби творення чогось абсолютно нового і несхожого» [5, 17]. Українські постмодерністи, здійснюючи естетичну революцію наприкінці 1980 – 1990-х років, не мали на меті руйнувати попередню традицію. Як це пояснить значно пізніше Патріарх «Бу-Ба-Бу»: «...не ми творили щось у цій культурі, а вона творила нас. Тобто скеровувала і заманювала – своїми необжитими закапелками, незалюдненими маргінесами, задавненими табу, які так хотілося порушувати» [1, 86].

Монографія Н. Зборовської «Код української літератури» присвячена системному розгляду «архетипу Котляревського» та «архетипу Шевченка», на основі чого «закладається українська психопарадигма, наділена внутрішньою суперечливістю сміху-плачу, яка символізує могутній інстинкт життя, закладений в український психогенезис» [14, 97]. Застосований дослідницею

метод психоаналізу літературних явищ передбачає визначення двох основних кодів – *материнського* і *батьківського*, що, відповідно, виявляють позиції свідомого чи несвідомого суб'єкта. Н. Зборовська розрізняє два варіанти *батьківського* коду: «національний /.../ втілює духовну мужність і її критичне відношення до несвідомого та різноманітних перверсій» та «імперський» – «втілює авторитарну маскуліність, в якій переважає інстинкт смерті над інстинктом життя, що зумовлює несвідоме культивування різноманітних перверсій» [14, 30]. «Код національної літератури», за версією авторки, відчитується у єдності романтизму (материнський код) та реалізму (батьківський код), «на основі материнського інстинкту життя і батьківського спадку мужності» [14, 30]. Тому чільне місце у дослідженні відводиться Т. Шевченкові, аналіз міфотворчості якого Н. Зборовська підсумовує тезою: «Динамічну синівську потугу кобзарів втілює універсальне батьківське Велике Слово, що ставиться на сторожі матері-України» [14, 98]. Н. Зборовська описує схожість у позиціях авангардистів 1920-х років і постмодерністів 1990-х. Їх об'єднує «семантика блазня» як вияв інфантильного національного суб'єкта, що «балансує між свідомою і несвідомою архетипною котляревщиною» у невизначеній світоглядній ситуації [14, 297]. Але і Н. Зборовська, і Т. Гундорова зауважують, що учасники «Бу-Ба-Бу» виявляють сильнішу естетичну залежність від класика, якому Т. Шевченко присвятив вірші «Будеш, батьку панувати, / Поки живуть люди...». Використання естетичних прийомів І. Котляревського в період активної концертної діяльності «Бу-Ба-Бу» свідчить про усвідомлену «карнавальну» блазенаду (маска *доброго* блазня), на відміну від позиції *злого* блазня, вмотивовану впливом «більшовицько-комуністської семантики /.../, що спокушала несвідомого творчого суб'єкта до ігрового штукарства», У цей час активізувалася свідомо і несвідомо котляревщина як внутрішня парадигма виживання з допомогою обігрування, однак ситуація була занадто катастрофічна, щоб її можна було обіграти», – зауважує Н.Зборовська [14, 299 – 300]. Аналізуючи семантику «блазня», дослідниця встановлює залежність митця від конкретних суспільно-політичних реалій та індивідуальних світоглядних переконань. Написане у післябубабістський період дослідження В. Неборака «Перечитана "Енеїда"» виявляє свідому позицію критика і письменника, що послуговується українськими культурними кодами. Постколоніальна інтерпретація ґрунтується на тому, що об'єктом зображення у поемі стає не Україна, а «процес маргіналізації українського світу» [23, 11]. Для дослідника «шлях троянців Котляревського – це шлях суб'єкта читання з України в Україну», а відтак проблема самоусвідомлення нації в політичних умовах незалежної держави поч. ХХІ століття залишається актуальною. Як слушно зауважує М. Павлишин, «постколоніалізм використовує досвід колоніалізму не просто для відштовхування від нього, але для формування власної самосвідомості» [19, 227]. Тим більше, коли йдеться про застарілі форми та прийоми подолання тоталітарної залежності, що виявляються непридатними для використання в новій історичній реальності. Актуальну перспективу, відкриту періодом т. зв. «перебудови» 1980-х років, окреслив, уже постфактум, Юрій Андрухович в есе «Аве, Крайслер!», згадуючи

мистецькі перформенси «Бу-Ба-Бу»: «Нашим був час. Він сприяв. Ще ніколи ніхто з поетів не мав такого сприятливого часу. Свободи зовнішньої ставало все більше, ми відкривали в собі все більші ресурси свободи внутрішньої» [1, 82]. Культура, яку хотілося переписувати, адже «ніщо нічому не відповідало» [1, 92], епатування публіки на численних концертах з метою випробувати її національну зрілість і Шевченкове «Для кого я пишу?» – ці питання з ностальгійного погляду в минуле аналізує письменник. В. Неборак розглядає проблему інакше, оскільки «абсолютний слух на традицію і на теперішній стан мови – необхідна і основна умова для кожного справжнього літературного покоління» [22, 215]. На початку 1990-х років антиколоніальні культурні форми як «визвольні проекти» поступово почали втрачати свої домінуючі позиції, про що пише Марко Павлишин. «У царині високої культури постколоніальна хвилина спричинює травму. Вона вимагає ні менше, ні більше, ніж стрибка з романтики в постмодернізм, стрибка, для якого мало хто підготований і до якого мало хто ставиться з ентузіазмом» [19, 229]. Однак «Бу-Ба-Бу» на це зважилося чи не першим, використовуючи багату стильову палітру української літератури й обігруючи у масках «добрих блазнів» її деформовані нединамічні складові. У перелік символічних фігур потрапляє і Тарас Шевченко, хоч основним естетичним кодом для «бубабістів» стає «архетип Котляревського». За останні роки постколоніалізм істотно зміцнив свої позиції в українській культурі, яка, щоправда, остаточно не позбулась колоніального тягаря. В літературі кінця ХХ – першого десятиліття ХХІ століття Т. Гундорова розглядає кілька стратегій гри із класиком: «конкретизацію образу поета, творення альтернативного образу, перетворення шевченкового канону на перформанс» [10, 365].

У межах цієї статті ми спробуємо проаналізувати рецептивні моделі творчості та культу Т. Шевченка у літературних контекстах 1920-х та 1980-2000 років, описати суголосність прийомів осучаснення класика, що актуалізуються у знакових історичних і культурних реаліях тоталітарної та посттоталітарної України.

**Провокативний Шевченко.** Кверофутурист М. Семенко у маніфесті «Сам» (збірка «Дерзання» 1914 р.), декларуючи завдання нового мистецтва й увиразнюючи позу самітника, протиставляє своє естетичне кредо усталеній народницькій традиції: «Я хочу тобі сказати, що де є культ, там немає мистецтва. А передовсім воно не боїться нападів. Навпаки. В нападах воно гартується. А ти вхопивсь за свого "Кобзаря", від якого тхне дьогтем і салом, і думаєш його захистить твоя пошана. Пошана твоя його вбила. Й немає йому воскресіння. Хто ним захоплюється тепер? Чоловік примітивний. Якраз вроді тебе, показником якого є "Рада". Чоловіче. Час титана перевертає в нікчемного ліліпута. І місце Шевченкові в записках наукових товариств. Я не приймаю такого мистецтва. Як я можу шанувати тепер Шевченка, коли я бачу, що він є під моїми ногами? /.../ Якби я отсе тобі не сказав, що думаю, то я б задушився в атмосфері вашого "щирого" українського мистецтва. Я бажаю йому смерті. Такі твої ювілейні свята. Отсе все, що лишилось від Шевченка. Але не можу й я уникнути сього святкування. Я палю свій "Кобзар"» [24, 28]. Зауважимо, що

основні тези маніфесту спрямовані проти фальшу і нещирості традиції, яка перетворила «титана» на «ліліпута». Постать Т. Шевченка для футуриста стає символом культу і запопадливого «обожнення». О. Ільницький, розглядаючи принагідно, і Шевченкові впливи на творчість юного М. Семенка, вбачає у такій різкій оцінці відгомін попередньої рецепції класика І. Франком, М. Драгомановим («Шевченко, українофіли і соціалізм»), А. Товкачевським («Література і наші "народники"»): «Очевидно, що він ішов слідом за певною конвенцією, коли нападав на тих, чиє невігластво робило Шевченка відразливим для "ушляхетнених душ". /.../ Як і його попередники, Семенко критикував культ, що баналізував Шевченка і заважав оновленню літератури» [16, 41 – 42]. Однак естетичні засади, програмові для авангардного руху, декларують повний розрив із минулим і радикальний індивідуалізм митця. Як зауважує А. Біла, «модернізму властиве *вибірково критичне* (підкреслення авторки. – Н. Х.) ставлення до традиції, натомість авангард перебуває в *абсолютній опозиції* до минулого (і традиції в тому числі), що спонукає до фетишизації новизни» [6, 33]. У «Поемі повстання» (1920) із жанровим визначенням «Спеціального призначення» головним мотивом стає заклик до оновлення мистецтва в революційній добі: «Сьогодні / кидаю / іскру повстання – / всім – всім – всім!»). М. Семенко закликає не озиратися назад: «Палає обрій за спиною / зникли палігрими з ціпками / згоріли стежки до храмів краси» [25, 234]. Проте ліричний герой не зрікається своїх попередників, нагадуючи про кровні зв'язки: «Дякую моя мати – / ти знала що породити мене. / Дякую вам мої предки – аж до звірів – / ви без імен. / Дякую минувшині – / я від неї» [25, 236]. Градаційний образ «минувшини», яка витворює «прийдешнє», здійснюючи «сьогодні», – це поетизація динаміки політичної та культурної революції 1920-х років. М. Семенко не називає у творі жодного імені поета, як він це робить в інших текстах, але данина традиції зводиться до метафори, використаної у маніфесті «Сам»: «Ви – титани минулого – / ви в мені всі. / Кров ваша / збіглась в моїм тілі – / нерви мої здорові / для спадщини. / Огні ваших мозків / горять у мені – / ви – титани минулого – / я вартий вас» [25, 236 – 237]. Абсолютизація поетового «Я» демонструє радикальну стратегію поета-футуриста нехтувати загрозами новітнього часу і викликами минулого: «Я кидаю палаючі головешки / просто перед собою – / я плюю словами пророка /.../ Я ні-над чим не задумуюсь / і повторюю чужі слова / і кажу що це мої, / що це з душі / .../ Я революціонер – / я гасло сучасності – / центральна фігура доби /.../ я мушу давати ляпаси – / я активний. / Я творю явище / й переплутую почуття. / Коли я проходжу – / все хвилюється довкола мене. / Я існую» [25, 240– 241]. Образ сучасності у «Поемі повстання» – це картина боротьби амбітного поета, який опонує традиції. Ліричний герой вивищує себе над осудливою юрбою і зневажає критиків-«знавців»: «Який прекрасний я / між вилупків круг мене!» [25, 237], «Я закоханий в себе – / бо люблю сучасність» [25, 246], «Вони на людях хорохорються / а вночі плачуть, шукають свого загубленого стільця...» [25, 248]. Бездіяльність і міщанство, дріб'язковість і меланхолія, заздрість і зайві сумніви осуджуються ліричним героєм: «Не я – / все що вмирає / тікає від горіння / .../ труситься за свою дрібненьку репутацію /

репетує / євнуховим горлом своєї загостреності / оберігає свій обцюканий палісадник / огорожений прозорим парканом – / всі оті запізнілі обчикувачі / без соли / без землі / з огнем жаби» [25, 244]; «Не я – / що згоріли в огні безсилля за своє особисте» [25, 245]. Мотив сну й образ ночі у поемі метафорично означають сумнів і страх митців-антиподів ліричного «Я». Тому нікчемність попередників іронічно висміюється: «Це тим, що йдуть ззаду / накидаються на шматки – / це все тим / що починають з кинутого – / це тим, кого вічно спонукають і кожен їх крок змушений, / це для того їх дратується» [25, 245]. Епатажна роль протагоніста М. Семенка у «Поемі повстання» зводиться до критики народництва і сентиментальності. Герой категоричний і рішучий у вчинках, що ведуть до мети: «Я збив з-під їх ніг ґрунт / я примусив їх ритися / бігати кругом хати / докопуватися, / сидіти за книгами – / щоб обійти, – / а дірку заткнуто, / двері забито!» [25, 248]. Ідеал нового мистецтва окреслено на початку твору: «...і ніч з'єднає / душу космоса / з душею поета» [25, 232]. Абсолютизація Всесвіту за посередництва «поетів нетр», тих, «хто вперше / вмочив перо в атрамент» [25, 249], того, хто «не спить серед вас», бо «тримає мандат на завтра, / бо тримає цього дня нерв» [25, 245] – ця революційна мета не передбачає оглядання назад, адже «Я – / це всі / що переступили поріг» [25, 244]. Тому знаковим символом майбутнього, заради якого ліричний герой іде «на кривавий жертвенник», стає стіна як алегорія культурної традиції: «Стіну / пробиваєм / ми – / перед очима долина майбутнього!» [25, 234]. Однак «Поема повстання» апелює саме до митців, а не до політиків. «Творці – / не оглядайтесь назад!» [25, 241], «Поети – / забудьте книги! / Торкніть колісницю історії» [25, 238], «Поете – / зроби злочин! Щоб батько вважав за жулика / щоб відцуралась рідня! / Заплямуй свою репутацію! / Не дивуй своєю освіченістю» [25, 239], «Ляжте під колеса революції» [25, 237], – закликає ліричний герой. Образи стіни, яку пробиває «Я», та дірки, що її радісним вигуком у фіналі поеми «заткнуто», – це алегорії відкинутої традиції, на зміну якій футуристична риторика М. Семенка проголошує нову мораль: «зробіть з Подвійної Бухгалтерії біблію! Не ганяйтесь за переплигуваннями – не перескочите», «Ми взяли патент історії / на залізо – / бетон – / сталь – / бензин. / Нашою силою світить електрика на вулицях – / в повітрі вібрації радіо-хвиль. Нашими мозками гуде рух» [25, 242]. Усічені речення, телеграфні кліше, інтонації кличу та спонукання, провокативні образи – це художні прийоми, що стимулюють активність читача «Поеми повстання» та відтворюють внутрішній запал і рішучість ліричного героя. Отже, М.Семенко бунтує проти попередньої традиції, неприйнятної в новітніх історичних умовах. На відміну від міфопоетичного образу «могили» у Т. Шевченка – символу духовної єдності минулого, сучасного і майбутнього, романтика революційної доби 1920-х років вітає момент («Я закоханий в себе – / бо люблю сучасність» [25, 246]) і зневажає слабких і принижених («бездари й талантики тягнуться за нами – / але ми! / берем! / сильних!»; «Сильними ногами / роздавим / безсиле й хоре – чугун і радіо в наших мозках!» [25, 234]). Новітня доба, в яку свято вірить ліричний герой, не пробачить пасивності та безсилля, тому абсолютизація активності, рішучості та сили в «Поемі повстання» відображає провідний мотив бунту



проти влади минулого: «Смерть тим! / хто не чує! / сурм!» [25, 241], «Сьогодні затулено дірку – / це вам / вільний шлях в майбутнє!» [25, 249]. Функція автора передбачає обігрування ролі «Я», що з позиції індивідуального досвіду береться проголошувати волю «колективної свідомості»: «В моїм погляді ваші огні / в моїх силах сила століть – / я перегорів за вас всіх / Я перестраждав за сучасність» [25, 231]. На відміну від поета-пророка у творчості Т. Шевченка, який «стає символічним месією, що нагадує змужнілого Енея й індивідуалізованого кобзаря» та «анулює індивідуалізм як суб'єктивістське відокремлення» [14, 93], М. Семенко «внаслідок більшовицької провокації» перетворюється на «злого блазня»: символічне матеревбивство починається із заперечення українськими літераторами традиції Т. Шевченка, П. Куліша та ін., а символічне батьковбивство позначає футуристичне спалення «Кобзаря», – зауважує Н. Зборовська [14, 288]. Тому декларативне самозаперечення національного, блазнада-імітація західноєвропейського та російського футуризму під гаслами новітньої комуністичної пропаганди призводять, на думку дослідниці, до трагічного фіналу – розстрілу поета [14, 291].

Попри динамізм, маніфестовану антитрадицію і поетизацію урбаністичної епохи футуристи таки активно зверталися до образу класика. У поетичному памфлеті «Моя ораторія» Гео Шкурупія, опублікованому «Новою генерацією» в серії «Реабілітація Т. Г. Шевченка» (№ 5 за 1928 р.) і спрямованому «проти іконописців і дурнів», засуджується використання пам'яті про генія для ретроградних ритуальних цілей. Не творчість і фігура класика стають об'єктами художнього осміяння, але «ідилічне, народницьке, етнографічне й сентиментальне прочитання Шевченка» [16, 311]: «З уквітчаних бездарністю "Просвіт", / з культури, що заплуталась в рушниках, / вийшов Ваш, / Тарасе Григоровичу, / плаксивий портрет / у широкий світ / на сміх / і на жах!..» [29]. Різке заперечення викликає образ Т. Шевченка, який «дуже просто і дуже сумлінно / аматори вишиваних сорочок і картопляного лушпиння / засоплили / Трохи не з лампадкою аж!» [29]. Гео Шкурупій змальовує «ікону в накрохмалених рушниках» і просторічною лексикою підкреслює зневагу перед таким «обожненням» класика: «Заслинений, заплаканий дідуган / у вишиваній краватці, / у шапці сивій, / з матнею в штанях, / в чоботях, намащених дьогтем – пліснею смердить од Вас, / що можна здохнуть!..» [29]. Авангардні прийоми увиразнення натуралістичних деталей у характеристиці письменника-класика використовує і М. Семенко, намагаючись зруйнувати культовий образ поета: «Тарас Шевченко – / жива людина, / а не легендарний Ісус Христос. / Тарас Шевченко – / з черевом і мозком, / а не всихлі / підмащені олією / мощі. / Тарас Шевченко / обідав і пив горілку...» [25]. Епатажні прийоми деканонізації культу Т. Шевченка вивершуються характеристикою спільних цінностей, які сатирично таврують обидва поети – і футурист, і романтик: «Холуйства і яничарства / вусатого міщанина / не любить / Ваша / і Моя / Україна!..» [29]. Поетичний памфлет закінчується віршами про зв'язок із традицією, яка для авангардиста виявляє, насамперед, національно-свідому складову «архетипу Шевченка»: «Стою кирпатий і мужній, як Ви, / спиною спершись на Вас і на історію» [29]. Отже, футуристи М. Семенко і Гео Шкурупій бунтують не проти

творчості класика, а супроти народницьких стереотипів інтерпретації його творчості.

Стратегії «канонізувати» фігуру українського генія, вправно маніпулюючи вибраними віршами з «Кобзаря» в якості найкращих аргументів, висміює Остап Вишня у фейлетоні «Чий Шевченко?», вперше надрукованому в газеті «Вісті ВУЦВК» 11 березня 1924 року. Оскільки публікація присвячена черговому ювілею класика, письменник вирішує у нетрадиційний спосіб зіронізувати щодо «привласнення генія» численними критиками. У формі полеміки з уявним опонентом висміюються декілька актуальних тез, які засвідчують рецепцію класика у контексті 1920-х років: Шевченко – революціонер-атеїст чи християнин, «відношення Шевченка до панів» [8, 44], «Шевченко любив неволю» [8, 44] чи був «борцем за волю». Остап Вишня досягає комічного ефекту, суміщаючи невідповідні за змістом тези і аргументи у вигляді цитат з «Кобзаря», які для знавця творчості поета засвідчують абсолютно протилежну позицію автора від тієї, що висловлена коментарем наратора. «Ми вважаємо Шевченка за борця за волю. Помиляємося ми. Шевченко любив неволю. Він навіть її ідеалізував. Пригадайте: "Заснули, мов свиня в калюжі, / в своїй неволі..." "Свиня в калюжі"...Верх блаженства...Ми ж прекрасно знаємо, що ніхто так красиво себе не почуває ніколи і ніде, як свиня в калюжі», – милується шевченковим натуралістичним порівнянням, вихопленим із загального контексту твору, оповідач для підтвердження власної думки, дуже сумнівної в якості аргумента [8, 44]. Вочевидь, Остап Вишня намагався висловити загальні тенденції, що демонструвала літературознавча наука 1920-х років в оцінці генія Т. Шевченка, балансує на межі популяризаторства й особистої заангажованості критика, який шукав у творчості класика відповідного підтексту. Тому гуморист іронізує над новими спробами «приватизувати» Т. Шевченка на догоду часу, оголюючи прийом інтерпретаційної еквілібристики. Висловлюючи центральну тезу про «панського Тараса Григоровича», Остап Вишня вдається до цитування найвідомішого вірша: «У "Заповіті" так якнайяскравіше виявилася його поміщицька ідеологія, його бажання великої земельної власності: "Щоб лани широкополі, / І Дніпро, і кручі / було видно..." Бачите який?! Не просить якихось півдесятини, а цілі лани, з кручами, з Дніпром...» [8, 45]. Інвективи наратора намагаються переконати читача у правильності висловлених тез і слушності наведених доказів, але така авторська позиція Остапа Вишні, дистанційована від голосу «критика», дозволяє зрозуміти приховану іронію – висміяти будь-які намагання маніпулювати Т. Шевченком з огляду на політичну кон'юнктуру. На жаль, гумор Павла Губенка істотно не вплинув на «советське» літературознавство, яке активно почало «перечитувати» творчість класика під ідеологічно вивіреном кутом зору. «Будь-який культ не може не використовуватися з певною політичною, чи – ширше, ідеологічною метою. Шевченко під цим оглядом не тільки не виняток, а й вельми виразне, очевидне потвердження такого – найчастіше, в засаді своїй жахливо цинічного – використання», – підкреслює Ю. Андрухович [2, 148]. В есе «Shevchenko is Ok» (2000) він аналізує найтиражованіші стереотипи класика, називаючи їх «менші

шевченки», що «посилено конструювали (й досьгодні конструюють) всередині різних ідеологічних таборів»: «Шевченко комуністичний», «Шевченко націоналістичний», «Шевченко християнський», «Шевченко атеїстичний», «Шевченко дисидентський», «Шевченко анархічний» [2]. Зауважимо, постмодерніст на межі ХХ і ХХІ століть знову порушує проблему рецепції класика, тим самим переконуючи у популярності генія: «Шевченко є абсолютним чемпіоном світу серед поетів за кількістю пам'ятників (підкреслення автора. – Н. Х.). Жоден Данте або Шекспір не зрівняються з ним за масою бронзи, міді, мармуру, граніту, залізобетону» [2, 155]. Естетика літературного угруповання «Бу-Ба-Бу» свідомо втілювала ідею відновити застигли чи змертвілі форми та об'єкти української культури, зруйнувати усталені стереотипи, підірвати офіційні догми засобами іронії, гротеску, пародії, стилізації тощо. Як зауважує Т. Гундорова, «оживлення "трупа української літератури" уподібнюється до реанімації (рекреації) та сприймається з певною недовірою» [10, 360]. Вірш «Причинна» В. Неборака лише назвою перегукується з відомою баладою Т. Шевченка. У цьому вбачаємо епатажний прийом збурити публіку неочікуваною контамінацією: замість сентиментально-співчутливого тону і мелодраматичного сюжету про нещасливе кохання розгортається мотив психічної клініки, ритмічно вибудовуючись через прийом глосолалії і несподівано руйнуючи зв'язок із текстом першоджерела: «ти короле ва де / білів / температура плюс сорок / не приведи мій Боже / в її гаря че ложе» [7, 155]. Поет свідомо уникає прямого цитування класика. Не наводить жодних лексем, які би позначали зв'язок із поезією Т. Шевченка. Іронічне «я» дистанціюється від позиції соціуму та його королеви, яка із дівчини перетворюється в королеву – сентиментальний образ трагічного кохання дівчини гіперболізовано і піддано деконструкції через жорстку інвективу суспільства, що плаче разом з королевою «над рилом по ро сячим»: «ти королева де / білів / ти-ди-ка-ко ролева / танцюємо в по вітрі / Я МОЖУ ПО-ВТО-РИТИ / ти королева де / білів» [7, 147]. Розвінчування тоталітарної свідомості безвольного, несвідомого жителя імперії – це одне із основних завдань авангарду кінця 1980-х років. Не випадково В. Неборак прописує тему психічної патології у ще одній поезії «Вирок для дебіла», де змальовує непричетного, над яким потішається слідство: «Ти вирок гугнявиш, як правило» [7, 195]. Суспільна клініка тоталітарної епохи – один із алегоричних образів карнавалізованого дійства «Бу-Ба-Бу», що символізує відсутність історичної пам'яті, критичного мислення та й, врешті, проблему політичної неволі українського народу. Тому мотив безвольного, керованого суб'єкта, який повторює «забаганки слідства» [7, 195], позначає цинічні реалії нового історичного часу, коли божевільний не виголошує Господню правду – ним успішно маніпулюють: «ти згадуєш і ти повториш / все – як, де, куди і так далі, / та щоразу інакше, тебе зацікавило / власне зіткнення з вироком і деталі / виконання» [7, 195]. Образ країни, перетвореної на в'язницю, повторюється і наголошується в українській літературі чи не з часів найбільш гнівного осміяння імперської Росії у творах Т. Шевченка: «Заворушилася пустиня. Мов із тісної домовини На той остатній страшний суд Мертвці за правдою встають.

То не вмерлі, не убиті, Не суда просити! Ні, то люди, живі люди, В кайдани залиті» [27, 270]. Але цитовані вірші В. Неборака можна вважати далеким відгомонам поетичного символу «закутої» або «хиренної волі», яка «заснула» [28, 280]. Тому бубабіст гіперболізує сучасний контекст, підкреслюючи не апатичний стан героя, а його патологічну безвольність. У поезії Ю. Андруховича «The bad company», написаній у постбубабістський період, абсолютизується примітивність масової свідомості, яка знецінює індивідуальне начало митця на користь стереотипним уявленням суспільства. Я. Голобородько, аналізуючи концепцію збірки «Пісні для мертвого півня» (2004), зауважує, що поет «вибудовує тексти у вимірі антиестетики» [12, 19]: верлібри «постають емоційним /.../ світоглядним вибухом, протестом проти шаблонів та шаблановості, норм та унормованості, стереотипів та стереотипності» [12, 23]. Поезії збірки «Пісні для мертвого півня» відображають головний задум автора – не використовувати жодних художніх кліше і літературних прийомів. Поетичною мовою стають сленг, рекламні та журналістські слогани, обценна та просторічна лексика і дуже небагато термінології. Т. Гундорова вбачає у новій естетиці Ю. Андруховича спробу перетворити шевченковий канон на перформанс. Справді, ліричний суб'єкт має надто цинічну маску сучасного читача, який зверхньо судить про «непривабливу» історію української літератури: «Грицько – як усі тенори, педераст. / Іван – бонвіван, франкмасон, фармазон. / Тарас – пияк і шланг, особливо на службі. / Панько – графоман. А Марко – гермафродит. / Панас мудодзвін. Борис буквоїд, / Якович – атеїст кінчений, духовидець. / Леська і Олька лесбіянки» [3, 20]. Перебираючи імена письменників – «невдах, пристосуванців, мучеників», «зболених, хворих, скулених», Ю. Андрухович поетизує сумнів постколоніальної людини, яку мучить неподоланий комплекс власної неповноцінності. Саме тому перша частина вірша ілюструє різкі оцінні судження-сенсації про письменників літературного канону, щедро тиражовані критикою незалежної України. Антитеза прочитується у другій частині поезії, де зіставляється бажане / дійсне: «Література могла бути іншою, / казав мій приятель, але дивися, дивися, хто це робив! Самі тобі живі люди /.../ саме тобі обскубане птаство, підбите, нелітаюче, бідне. / Література не могла бути іншою. / Слава Богу, що дав нам саме таку – небораками писану» [3, 22]. Естетику блазенати Ю. Андрухович у постколоніальній ситуації перетворює на «мужній» серйозний діалог про усвідомлену, не завжди привабливу, але свою, рідну історію літератури. Як і М. Семенко, він прощається з класиками, але з перспективою очікуваної розмови: «На добраніч, класики, поговоримо завтра» [3, 22]. Тоталітарний досвід української культури допомагає ліричному суб'єкту зрозуміти себе і скласти істинне уявлення про цінність минулого. Тому підкреслені деталі, що виражають дух несвободи і боротьби, змальовані у верлібрі, – контраст до іронічних суджень, висловлених обивателем про митців: «Обличчя перекошене, піт на скронях, / сухість у роті, запах сірки, нудота, / темний глухий підвал» [3, 22]. Жорстока і невідворотна правда змальована як метафора «здертої шкіри Гомбровича», яка «безгучно падає вниз» [3, 22]. Ліричний суб'єкт не боїться вести чесний і щирий діалог з минулим.

**Приватний Шевченко.** Досить несподіваними виявляються прийоми осучаснення класика письменниками різних поколінь. У контексті авангардних 1920-х років Гео Шкурупій «пропагує образ поета-європейця, салонового кавалера, бунтаря і "дотепного богемця"» [16, 311]: «Європеєць з ніг до голови, / улюбленець гран-дам і панночок – / Ви / часто рвали аристократичних пристойностей / пута / і на Хрещатику розмовляли з проститутками. / Дотепний богемець, передовик, / член / товариства "Мочиморд" – / Ви тепер були б опудалом, як і ми, / для всіх просвітянських орд!..» [29]. Футурист веде уявний діалог з класиком, очистивши його «тепер од хуторянської трьохпільної корости» і прагнучи вписати в новий культурний контекст. Зауважимо, що Гео Шкурупій не зрікається національної духовної мужності шевченкового слова, пророко спрямованого в прийдешнє: «Осяяно і схвильовано / схилилися Ви перед першою машиною, / перед надлюдським напруженням двигуна. / Вітер шумів Вам Україною, / в очах мерехтіли майбутнього чудеса» [29]. Геніальність класика утверджується авангардистським образом «дієвого» слова, що епатує публіку та спричинює рух: «Вашої думки вибуховий матеріал / перетворюється в гримучі слова, / що таврували / царських льокаїв, посіпак і самого царя...» [29]. Проте на відміну від епатажного палія «Кобзаря», який абсолютизує свою культуртрегерську роль у поетичному авангарді 1920-х років, Гео Шкурупій не заперечує винятковості особи Т. Шевченка, а створює приватний («альтернативний» [10, 365]) образ поета-богеми, осучаснюючи класика. Цю ж тенденцію представлення класика коментує Т. Гундорова у творчості Ю. Андруховича, зауважуючи що «основна парабола найвідоміших романів» письменника («Рекреації», «Московіада», «Перверзія») «є відкрито постколоніальною і відверто відсилає читача до Шевченка» [10, 369]. Образ поета-богеми, змальований у прозових текстах постмодерніста, зчитується не тільки як архетип Шевченка чи Котляревського, але й відсилає до особистості Б.-І. Антонича. Тоді варто вести мову про ті характеристики, що об'єднують класиків і стають важливими у сучасній культурній ситуації. Іпостась «проклятого поета», який попри суспільні та політичні перешкоди прямує своїм шляхом, свідомий обраної мети, не прагне визнання загалу і понад усе цінує свободу, стає актуальною у нових історичних умовах кінця ХХ століття. Ю. Андруховича вражає виняткова харизма українського генія: «Про нього говорили, що він підкинутий простим *селянам* нащадок великокнязівського роду. Що він здатен випити півбарила горілки і не захмеліти. Що він живе зі своїм петербурзьким учителем Карлом Брюлловим як з коханцем. Що він готовий очолити українсько-польське повстання на Правобережній Україні. Що він водить за собою по найшановніших прийняттях цілу юрбу волоцюг, утеклик каторжан і брудних завошивлених музик, які грають йому до танцю. Що кожен свій заробіток від малювання картин він тут-таки роздає мандрівним дідам. Що насправді він упир, і тому так багато крові у його поемах. Усі ці версії – з більшим чи меншим відсотком істини – народжувалися повсякчас. **Він був темою** (підкреслення автора. – Н. Х.). Розмови про нього точилися за грою в карти, на чаюваннях, при знайомствах і візитах, у книгарнях, театрах, перед церквою, на масляних і великодніх балах, він доволі часто виникав у

приватному листуванні. Він виникав також у службовому листуванні – і це тривало ще довгі десятиліття після його смерті» [2, 143].

У поезії С. Жадана образ Т. Шевченка прописується в контексті посттоталітарної ситуації 1990-х років та проблеми деканонізації культової «забронзовілої» фігури. Подібно до Гео Шкурупія та М. Семенка, які підкреслюють в особі класика «людське» начало, письменник змальовує, як оживає пам'ятник і тікає з постаменту: «Тарас Григорович Шевченко Зітхнув поважно й непричетно Дістав годинника старого І рушив повагом в дорогу // Він йшов врочисто тихим містом В пивницях пиво пив імлисте Стріляв цигарки в перехожих Такий живий, такий несхожий» [20, 237]. Мотив твору – змалювання втечі монументального Шевченка і його визволення з-під влади докучливої слави: «Він врешті втік із цього міста Він зник із сяючого місива І в черешневій квітній піні Його зустріли перші півні» [20, 237]. Підкреслення сексуальності поета, з яким фліртують жінки на вулицях нічного міста, повторює С. Жадан через алюзію на вірші з поеми Гео Шкурупія «Моя ораторія»: «Дівчата пахошами вкриті / просили в нього закурити / їм одвічав не вельми чемно Тарас Григорович Шевченко» [20, 237]. Мандрівка «бронзового» Шевченка відбувається увечері та вночі, проте містичний час не сакралізується автором, а підкреслюється як пора єднання «живого» письменника з міською молоддю, коли вона найчастіше гуртується у гучні компанії на майданах українських міст. Постколоніальна свідомість С. Жадана символічно прописує значення осучасненого класика для юного покоління. Такий приватний, непатетичний Т. Шевченко демонструє свідому позицію автора розрізняти об'єкт поклоніння (як символ «самоствердження» [2, 155]) та «інтимний світ» людини, що не потребує додаткових сенсаційних коментарів та оцінок.

**Діалогічний Шевченко.** Пізні модерністи, до яких Н. Анісімова зараховує «вісімдесятників» І. Римарука, П. Мідянку, Ю. Андруховича, І. Малковича, Т. Федька, активно послуговуються алюзіями на творчість Т. Шевченка або символічним використанням його імені, засвідчуючи ідеологічну переорієнтацію свідомості. Літературознавець принагідно розглядає аспекти шевченкової міфопоетики, які відлунюють у дискурсі 1980 – початку 1990 років [4]. Перебендя – один із найтиражованіших образів з «Кобзаря» в поезиці письменників порубіжжя ХХ століття. Негативні, осудливі конотації, що більше характеризують несвідомих лірників з поеми-містерії «Великий льох» Т. Шевченка, відчитуємо у вірші «Перебендя» І. Малковича (1990). Обдурений сліпий кобзар «сам вночі сидить у полі – й гейби / говорить із могилами та Богом» [17, 61]. Жалюгідність і наївність народного співця увиразнюються антитезою – змалюванням тих, чий подвиг славить і про кого складає думи старий і голодний кобзар: «Каліки, божевільні і злодюги / прив'яленим, курним, стернистим літом / бредуть за кобзарем. Й хоча, за Гераклітом, нам двічі не ввійти, – ці волоцюги / й по три рази на день в шинок до Лейби / завалюють, обчистивши сліпого...» [17, 61]. Каліцтво кобзаря – це алегорія духовної несвободи: саме так інтерпретуються фізичні вади лірників у поезії-містерії Т. Шевченка, які заради наживи йдуть до Суботова «про Богдана / мирянам співати» [27, 324]. І. Малкович нівелює національний героїзм,

зображуючи несвідомого Перебендю, обдуреного та обкраденого лжегероями: «Вони йому сказали, що вони / козацький кіш – України сини, / що по ночах б'ють ляха й бусурмана» [17, 61]. Викриваючи невідповідність між словом співця і ділом псевдокозаків, І. Малкович ставить під сумнів уславлення такого геройства: «крізь час дзвенить їх золота омана» [17, 61]. У поезії «Переваги окупаційного режиму» зі збірки «Балади про війну і відбудову» С. Жадан послуговується відомим образом із «Кобзаря», щоправда нівелюючи його первісне значення. Народний співець-бандурист ідентифікується з простором не колоніальної, а постколоніальної України: «Сколовши босі ноги об стерню, / старенький Перебендя коло тину / ячить собі, що, скурвившись на пню, / лукаві діти в цю лиху годину / забули встид, просрали Україну, / забили на духовність і борню, / і взагалі творять якусь фігню» [20, 238]. Тему відсутності національної свідомості сучасник означає іронічним поєднанням шевченкових образів (Перебендя, лиха година, лукаві діти (замість пани)) та просторічної лексики і молодіжного сленгу. Для С. Жадана актуальним у політичній ситуації 1990-х років залишається питання «втраченої» України, що, здавалось би, вже офіційно позбулась імперського ярма. Мотив невизначеності ліричного героя у нових постколоніальних умовах стає головним у «Віршованих варіаціях на тему американізації України» під назвою «Крайслер Імперіал» (1990 – 1993) В. Неборака. Зміну політичної ситуації, яку переживає ліричний суб'єкт, письменник описує іронічно: «Мені тридцятий рік минав, / очима я сідниці пас, / в час незалежних рушень мас / то потопав, то виринав / на різних сценах» [21, 298]. Відвертий діалог із класиком, у якому відлунюють цитати з хрестоматійного доробку Т. Шевченка, ідентифікує екзистенційний скепсис і розгубленість ліричного героя: «Я неприкаяний, я знак питання – що? навіщо? як? / Куди ми виповзаєм з нір? До тихих вод? До ясних зір?» [21, 298]. Перспектива кращого майбутнього для українського суспільства означається письменником через проблему індивідуального свідомого вибору кожної людини, відповідальної за власну долю і долю нової держави. Осучаснюючи зміст, поет актуалізує риторичну фігуру Г. Сковороди і Т. Шевченка, що іронічно висміювали байдужість і лицемірство колоніального суб'єкта. Порівняйте: «Той мурує, той руйнує, / Той неситим оком – / За край світа зазирає, / Чи нема країни, / Щоб загарбать і з собою / Взять у домовину» [27, 265]. І в сучасного письменника: «Що далі? Кожному – своє. / Хто вгору дивиться, хто вниз, / хто камінь б'є, хто пиво п'є, / у кайф комусь іде стриптиз – мені однаково, мені / однаково, минають дні, / минають ночі, я на дні...» [21, 299]. Письменник поєднує вірші з декількох поезій Т. Шевченка, ілюструючи апатію і розгубленість персонажа. Самосвідомість, яка кермує людиною і державою, – головна риса, що її шукає в собі ліричний герой В. Неборака, адже він не позбавлений історичної пам'яті: «влада Рад / вивчала мову, козаки / снували Січчю», «не один поліг / в цю землю – вистачить на всіх...» [21, 298], «Та не однаково мені!!!» [21, 299]. Та й перефразований Т. Шевченко, ліричний герой якого ще в юному віці мучився сумнівами і докорами сумління, – це лише іронічна маска інфантильного постколоніального суб'єкта, який не чинить опору чужинцю («брата брат / заокеанський стис таки» [21, 298]), тому

що не має чіткої мети. Цією ж проблематикою позначена поема В. Неборака «Відліт з Академічної року Божого 1997». У творі відображені сумніви і безнадія ліричного героя, котрий розмовляє з львівською вулицею. Лейтмотивом стають слова, що звучать як докір: «Академічна, ти нікуди не ведеш...» [21, 413]. Неприваблива картина жалюгідно-міщанської посттоталітарної реальності викликає неприйняття й осуд героя: «Вони зросли, бідачки, між морок. / Як у драговині їм – кожен крок, / Заплутані в стосунках і заблукані в дзеркалах, / заплетені в слова, / не помічають слів опалих, / не помічають руху Неба, кожен – в мушельці своїй» [21, 420]. Через алюзії на І. Котляревського, П. Тичину, М. Семенка, Т. Шевченка, згадки і натяки на І. Франка, І. Калинця, Д. Павличка В. Неборак характеризує героя-інтелектуала. У роздумах ліричного суб'єкта письменник повторює антитези профанного / сакрального буття, «небесних і земних стихій» [21, 420]: «Прозорий привид флегматичного Франка / гортає пресу. А покручена рука / хліб затискає» [21, 413]; «Естетство переходить у лайдацтво, / альковне куртизанство – у під'їздне блядство, / цивілізація – в каналізацію...» [21, 416]. Тему національного мистецтва В. Неборак означає рядом мотивів, інтерпретуючи її через зустріч-діалог із живим класиком: «О! Як ся маєте? / (Це мій вельмишановний кум, / поет-лауреат пан Ігор Калинець!» [21, 419]. Мотив «проклятих» і офіційно визнаних митців увиразнює проблему їх суспільно-політичної залежності, що іронічно критикується в постколоніальній добі як анахронізм: «З поетами суспільство має клопотів чимало. /.../ Мій любий куме! Де, коли піти / були цульовані державою? Ну, хай там хтось поїде / послом – його таки послали. Він – о ф і ц і й н о п і с л а н и й. / Добув такої слави» (підкреслення автора – Н.Х.) [21, 419]. У цьому контексті прописується образ письменника-пророка через алюзію на шевченковий текст: «Ми перебенді, куме, вештанці химерні! / Що нам – раби галерні, забаганки черні? / Господь нас чує, крихтами годує / небесних слів. / А ми – / їх розкидаєм все?» [21, 419]. Алюзія на І. Котляревського актуалізує тему екзистенційного вибору митця: «Колись я був проворний на все зло, / аби діткнутись таїн тих, але / завжди було якесь мале «але», і все це йшло в «стихи». Хіба ж це зло?» [21, 419]. Про відповідальність поета і його внутрішню свободу пише В. Неборак, викриваючи ритуальну ідеологію советського літературного канону: «Тікаймо від цих жаб'ячих баталій, / від цих відзнак / і цих заклять крокуючої сталі. / Поет потрібен їй як дзявкало чи мрець – / це ж довели совіти – щоб смикати цитати і ритуально / покладати квіти» [21, 420]. Символічне прощання з Академічною вулицею для ліричного суб'єкта означає звільнення від колоніального зла і постколоніальних спокус. Тому герой наприкінці поеми однозначно проголошує, натякаючи на розроблений українською класичною і модерною літературою біблійний образ: «Нема тут роздоріжжя! – / лише стрімка спіраль вверх / до Неба – від шеренг і черг. / Тут видно обрій світу. / Тут ближче до одвічних сфер / і далі від людських химер, / хоч тінь жене по сліду» [21, 419]. Схожі мотиви відлунюють у віршах Т. Федюка. Одеський парк він змальовує із ностальгією, означуючи центральний мотив – прощання з містом. Поет зображує бездоріжжя як символ невизначеності ліричного героя: «Тож прощай! На залізницю! / Через парк



глухий і дивний, / Щоби ще хоч раз поглянуть, / Як верба чорнозем п'є, / Як стоїть Тарас Шевченко, Мов навіки заблудився, / А спитати про дорогу – / Так хіба дорога є?!» [20, 165]. Настроями безнадії та суму сповнений вірш Т. Федюка «Ось і пташка прилетіла», де алюзія на шевченкову хрестоматійну поезію має конотацію першоджерела як метафора рішучості й активності. Мотиви творів суголосні, оскільки ліричний герой перебуває у стані тривожного очікування. Образ маргінала і вигнанця подвоєний у вірші – ліричний герой почувається самотнім, звертаючи увагу на собі подібних: «двірничиха добре вигострить лопату / вранці десь о пів на п'яту / і заходиться будить / сніг будинок україну мою дівчинку патлату...» [26, 23]. Шевченківський образ поєднується в лексичний ряд із означниками «свідомого буття»: «ось і пташка прилетіла – сніг на голові біліє / дзьоб як зірочка згоріла тицяється в мерзлий хліб / все-таки не птича справа – батьківщина ностальгія / грудень січень лютий – наша справа якщо ми змогли б / ще пожити...» [26, 23]. У поезіях Т. Федюка «Від'їзд. Парк Шевченка» та В. Герасим'юка символічно ідентифікуються топоніми, пов'язані у свідомості ліричного героя з ім'ям класика: «В підземку зійдем, / на станції Тараса Шевченка» [9, 124].

Метафізичну ідею всенаціонального повстання – зустрічі на Хресті (на київському сленгу так називають Хрещатик) залишив напередодні своєї смерті 20 лютого 2002 року житомирський поет Юрко Гудзь. «Важлива поколіннева метафора-пароль "Ми зустрінемося на Хресті"», як її визначає Н. Зборовська [15, 6], звучить у поемі лейтмотивом очікуваного побачення ліричного героя з колишньою дружиною. Проте до цієї теми пророчо долучаються мотиви народного зрушення, у яких гучно відлунюють шевченкові слова: «Як можете – живіте, живіте, / заслинивши, / забувши – вже не заповіт: / "...і вражою злою кров'ю / волю окропіте!"» [13, 234]. Божевільний на Хрещатику розпачливо коментує жалюгідний, упосліджений стан постколоніальної держави: «не заповіт, не заповіт, / лиш стогін замордованого краю...» [13, 234]. Свідома і патріотична позиція старого музики підкреслено маргіналізується автором. Цей другорядний персонаж поеми втілює дух непокори і мужності: «Мене цей світ ніколи не любив, / Та моя доля, завше гнана, / Ніколи не була серед повій» [13, 234]. Аллюзія на Т. Шевченка у закликах божевільного Парамона – це осуд суспільного міщанства і пристосуванства: «Ну, що ж: / кохайтесь, / плодіться, / наїдайтесь, / як знаєте, / як можете – живіте, / живіте...» [13, 234]. Бездіяльність, рабська покірність і всезагальний скепсис гостро критикуються поетом через голос Парамона, який патетично виголошує: «Повстаньте, мешканці штанів! / Повстаньте, жителі змертвілих Воскресенок! / Повстаньте, поки ще живі!.. Не бійтеся загинуть молодими! Страшніше – прижиттєво вмерти / у місті, де володар Вій / вже сотню літ не опускає вії... / Не бійтесь владних труподів, не бійтесь їхніх водометів!» [13, 236 – 237]. Головного героя дратують ці заклики старого музики – він засліплений особистим щастям: «Ходімо, люба...не хочу слухать тої маячні...Ми ж тут удвох – останні дні, / Ти ж скоро відлітаєш до Торонто...» [13, 235]. Юрко Гудзь немов передрікає криваві події у Києві 2013 – 2014 року, а стилістика поеми виражає багатоголосся системи персонажів (головного героя, божевільного Парамона,

коханої). Мотив внутрішньої несвободи ліричного героя, котрий зазнає зовнішнього тиску незв'язаної імперії, відлунує у численних алюзіях на історичний і культурний контекст. Зауважимо, що образ жертви як викупної ціни за духовну свободу означений у поемі через семантичний ряд: Христос, ворожа кров, «ненароджені діти», «холодноярське полум'я живе», «вогонь з-під Крут, Базару, Берестечка» [13, 237]. Образ Парамона нагадує шевченкового Перебендю, «старого та химерного», але він уособлює не плач («Заспіває, засміється, / А на сльози зверне» [27, 111]), а мужність. Сучасний співець не усамітнюється для розмови з Богом і не потурає людям, щоб ті його не цурались. Він закликає до рішучих дій. Юрко Гудзь символічно означає роль божевільного, порівнюючи Парамона з християнськими пророками і святими – саме так сприймає старого ліричний герой: «На тлі призахідного неба / Труба його стає крилом / обпатраного янгола – з видінь / і одкровенень Івана Богослова...» [13, 237]. Позиція головного персонажа змінюється під впливом закликів божевільного музики, про що свідчать конкретизовані шевченкові слова, адресовані коханій у листі: «І ще останніх кілька зауваг: / – Ворожа кров – то не сукровиця, / не рідина із перерізаного горла... Ворожа злая кров – то марево змертвілої душі.../ Ворожа кров – це страх і нехить в собі самому боронить людину.../ Ворожа кров – це ж наші з Тобою ненароджені діти» [13, 237]. Особиста драма ліричного героя (розлука з коханою) заступається у фіналі поеми розумінням «вищого обов'язку» – історичної долі батьківщини, за яку варто боротися. У другому постскрипті до листа ліричний герой «Барикад на Хресті» свою місію визначив так: «Ми тільки відгомін / майбутніх партитур, / німих оркестрів, / німих оркестрів початкові ноти, – та треба йти, / дорога мусить жити / і після нас...» [13, 244].

Отже, у статті ми проаналізували три моделі рецепції творчості та культу класика у літературних контекстах 1920-х та 1980-2000 років – фігури провокативного, приватного та діалогічного Шевченка. Найбільш актуальними і продуктивними для письменників зазначених періодів виявилися: критика офіційного літературного канону, в центрі якого опинилась постать Тараса Григоровича, і витворення образу сучасного Шевченка, проблема внутрішньої свободи митця, змалювання мотивів національного самоусвідомлення у поезії пізніх модерністів та постмодерністів, що реалізувались через художній діалог з «Кобзарем».

#### Джерела:

1. Андрухович Ю. Аве, «Крайслер»! (Пояснення очевидного) / Ю. Андрухович // Андрухович Ю. Дезорієнтація на місцевості. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1999. – С. 81-97.
2. Андрухович Ю. Shevchenko is Ok / Ю. Андрухович // Андрухович Ю. Диявол ховається в сирі. Вибрані спроби 1999-2005 років. – К. : Критика, 2006. – С. 141-158.
3. Андрухович Ю. Пісні для мертвого півня / Ю. Андрухович. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2004. – 96 с.

4. Анісімова Н. На зламі культурних епох: покоління 80-х років ХХ століття у системі пізнього українського модернізму: монографія / Ніна Анісімова. – Бердянськ: Видавець Ткачук О.В., 2012. – 529 с.
5. Артамонова Н. Возвращаясь к азам / Н. Артамонова // Вопросы философии. – 1993. – № 3. – С. 17 – 22.
6. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. Монографія. Видання друге, доповнене і перероблене / А. Біла. – К. : Смолоскип, 2006. – 464 с.
7. Бу-Ба-Бу. Т.в.о./.../ри. – Львів: Каменяр, 1995. – 256 с.
8. Вишня Остап. Чий Шевченко? / Остап Вишня // Вишня Остап. Зібрання творів: У 7 т. Усмійки, гуморески, фейлетони: 1924 – 1925 : Ред. кол. Д. Білоус, А. Ішук, Ф. Маківчук, С. Олійник. – К. : ДВХЛ, 1964. – С. 43-46.
9. Герасим'юк В. Поет у повітрі : Вірші та поеми / В. Герасим'юк. – Львів: Кальварія, 2002. – 144 с.
10. Гундорова Т. Поп-Шевченко / Т. Гундорова // Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми : Статті та есеї. – К. : Грані-Т, 2013. – С. 359-384. – (Серія «De profundis»).
11. Гундорова Т. Прощання з класикою / Т. Гундорова // Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. – К. : Критика, 2005. – С. 43-56.
12. Голобородько Я. Шоу деміфологем Юрія Андруховича / Я. Голобородько // Голобородько Я. Артеграунд. Український літературний істеблїшмент: Збірка статей. – К. : Факт, 2006. – С. 7-32.
13. Гудзь Ю. Барикади на Хресті. Поема. Не-Ми. Книга видінь і щезнень. Ісихія. Книга щастя / Ю. Гудзь. – Тернопіль: Джура, 2009. – 248 с. – (Серія «Українська Реконкіста»).
14. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія / Н. Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – 504 с.
15. Зборовська Н. Юрко Гудзь [психометафізичний портрет] / Н. Зборовська // Гудзь Ю. Барикади на хресті. Поема. Не-Ми. Книга видінь і щезнень. Ісихія. Книга щастя. – Тернопіль: Джура, 2009. – С. 5-19. – (Серія «Українська Реконкіста»).
16. Ільницький О. Український футуризм (1914 – 1930) / О. Ільницький ; перекл. з англ. Рая Тхорук. – Львів: Літопис, 2003. – 456 с.
17. Малкович І. Вірші на зиму / І. Малкович. – К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2006. – 200 с. – Серія «А-ба-ба-га-ла-ма-га-ПОЕЗІЯ».
18. Моренець В. Формізм – футуризм – авангард – модернізм: who is who? / В. Моренець // Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. – С. 131-177.
19. Павлишин М. Козаки в Ямайці: постколоніальні риси в сучасній українській літературі / М. Павлишин // Павлишин М. Канон та іконостас. Літературно-критичні статті. Ред. рада: В. Шевчук та ін.; вступна стаття І. Дзюби. – К. : Видавництво «Час», 1997. – С.223-236.

20. Повернення деміургів / Плерома 3'98. Мала українська енциклопедія актуальної літератури. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1998. – 288 с.
21. Неборак В. Літостротон: Книга зібраного / В. Неборак. – Львів : ВНУ «Львівська політехніка», 2001. – 504 с.
22. Неборак В. Мова і поетичне покоління (Міркування дилетанта) / В. Неборак // Бу-Ба-Бу. Т.в.о/.../ри. – Львів : Каменяр, 1995. – С. 214-219.
23. Неборак В. Перечитана «Енеїда»: (Спроба сенсового прочитання Івана Котляревського на тлі зіставлення її з «Енеїдою» Вергілія) / В. Неборак ; Львівське відділення Інституту літератури НАН України; Відповідальний редактор Е. К. Нахлік. – Львів : ЛВІЛШ, «Астрон», 2001. – 284 с. – (Серія Літературознавчі студії. Вип. 7.).
24. Семенко М. Дерзання. – Поези / М. Семенко. – К., 1914. – Режим доступу: <http://www.ua-kobzas.livejournal.com/768643.html>.
25. Семенко М. Повна збірка творів: Т. 3. Тов. Сонце / М. Семенко. – Х.: ДВОУ «Література і мистецтво», 1931. – 256 с.
26. Федюк Т. Обличчя пустелі: Вірші / Т. Федюк. – К. : Факт, 2005. – 142 с.
27. Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 12 т. / Т. Шевченко ; Редкол. : М. Жулинський [та ін.]. Т. 1 : Поезія 1837-1847 / Перед. слово І. Дзюби., М. Жулинського. – К. : Наукова думка, 2001. – 784 с.
28. Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 12 т. / Т. Шевченко ; Редкол. : М. Жулинський [та ін.]. Т. 2 : Поезія 1847-1861. – К. : Наукова думка, 2001. – 784 с. : портр.
29. Шкурупій Гео. Моя ораторія [Електронний ресурс] / Гео Шкурупій. – Режим доступу: <http://www.ukrcenter.com> / Література / Гео Шкурупій / 25777-1. – 13.03.2014.

## ЗМІСТ

РОЗДІЛ I. *Рецептивні моделі творчості Тараса Шевченка*

<b>Захарчук Ірина.</b> Шевченкіана Марієтти Шагінян.....	7
<b>Крупка Мирослава.</b> Проза Тараса Шевченка в системі критичних інтерпретацій.....	15
<b>Кир'янчук Богдан.</b> Герменевтичні підходи Івана Франка в дослідженні творчості Тараса Шевченка.....	21
<b>Хомеча Наталія.</b> «...А слава – заповідь моя»: Тарас Шевченко у рецепції письменників перших та останніх десятиліть ХХ століття.....	29

РОЗДІЛ II. *Питання поетики творів Тараса Шевченка*

<b>Поліщук Ярослав.</b> Іронія і пафос: останні поезії Тараса Шевченка.....	48
<b>Тхорук Раїса.</b> Пророча риторика Шевченкового послання «І мертвим, і живим...».....	57
<b>Хмель Віра.</b> Семантичний код «відьми» в однойменній поемі Шевченка.....	67
<b>Кирильчук Олександр.</b> «Сон» («У всякого своя доля») Тараса Шевченка у проекції постколоніального прочитання.....	73
<b>Антипчук Надія.</b> Пророцтво у творчості Тараса Шевченка.....	81

РОЗДІЛ III. *Довкола Тараса Шевченка: стратегії літературної традиції*

<b>Бестюк Ірина.</b> Міф і антиміф російсько-народної гармошки в українській літературі періоду національного відродження: від «Капитанши» (1855) Тараса Шевченка до «Гармонії» (1933) Григорія Косинки.....	87
<b>Криловець Наталія.</b> Образ України в творчості Тараса Шевченка та поезії шістдесятників.....	97
<b>Іванова (Дмитрук) Ольга.</b> Ідеї Кирило-Мефодіївського братства як основа національної ідентичності героя оповідання «Молодість Савича» Юрія Косача.....	106
<b>Кир'янчук Ігор.</b> Контекст духовності у творчості Тараса Шевченка та Михайла Ореста.....	111
<b>Миронюк Інна.</b> Світ віруючої людини в поетичній творчості Тараса Шевченка та Богдана Бойчука.....	117
<b>Усач Наталія.</b> Образ жінки-матері в поемі Тараса Шевченка «Марія» та однойменній повісті Уласа Самчука.....	126

РОЗДІЛ IV. *Дидактичні парадигми творчості Тараса Шевченка*

<b>Романишина Наталія.</b> Методика вивчення епічних літературних творів із жанровою структурою фольклорних (на прикладі переказів Олени Пчілки про Тараса Шевченка).....	132
<b>Полюхович Любов.</b> Аксіологічне наповнення методичної спадщини Бориса Степанишина.....	139
<b>ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ</b> .....	151

**Наукове видання**

*Збірник наукових праць  
Рівненського державного гуманітарного університету*

**АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ ФІЛОЛОГІЇ.  
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО**

Випуск XX

Упорядкування  
та наукове редагування  
*Олександр КИРИЛЬЧУК  
Мирослава КРУПКА*

Комп'ютерна верстка та макет  
*Микола ВОЙТОВИЧ*

Відповідальний за випуск  
*Олександр КИРИЛЬЧУК*

Збірник наукових праць Рівненського державного гуманітарного університету: Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. – Вип. XX / Ред. кол. О. Кирильчук та ін. – Рівне : РДГУ, 2014. – 153 с.

**ББК 83  
Л 43  
8**

Підписано до друку 11.03.2014 р.  
Формат 60x84. Папір офсетний.  
Гарнітура Times New Roman Cyr.  
Умови, друк. арк. 8,7. Наклад 300 прим. Зам. № 23.

Видавничі роботи:  
кафедра української літератури  
Рівненського державного гуманітарного університету  
33001, м. Рівне, вул. Остафова, 37, каб. 407.

Друкарські роботи:  
СПД Войтович М.А.  
33001, Рівне, вул. Петра Могили, 28  
тел (0362) 63-18-56  
Свідоцтво про держреєстрацію:  
Серія ВОО № 824666 від 17.07.2003 р.