

Віктор ГУМЕНЮК

ДРАМАТИЧНА ПОЕМА А. МІЦКЕВИЧА “ДЗЯДИ”: ТЕКСТ ТА УКРАЇНСЬКІ КОНТЕКСТИ

Відомий вислів славетного німецького поета – “Wer den Dichter will verstehen, / Muss in Dichter’s Lande gehen” – “Щоб поета розуміти, слід піти в його країну” (до речі, використаний Адамом Міцкевичем як епіграф до його “Кримських сонетів”), тим більше слухний, коли йдеться про драматичну поему “Дзяди”. Попри широку узагальненість, може, навіть універсальність образности цього твору, його важко осягти безвідносно до особистої долі поета і долі його країни, безвідносно до власне біографічних чинників, що передували появі цього літературного шедевр.

Народився поет 24 грудня 1798 р. в збідній шляхетській родині на теренах сучасної Білорусі, і передусім саме місцевий фольклор та обрядовість, у ті часи ще значною мірою збережені тут у своїй прадавній чарівливості, були тими першими імпульсами, що живили палку й вразливу дитячу душу.

Закінчивши 1815 р. повітову школу в Новогрудку, Адам вступає у Віленський університет, спершу навчається на фізико-математичному факультеті, врешті переходить на історико-філологічний. Тут він стає одним з організаторів та активних учасників таємного студентського “Товариства філоматів” (друзів науки), декларована культурницька програма якого в тогочасних умовах, коли Польща була розкраяна кордонами чужих імперій, не могла не передбачати й завдань ширшого характеру, що зрештою засвідчило створення інших товариств, зокрема філаретів (друзів добродітства). Восени 1819 р. Міцкевича скеровують до містечка Ковно, де він працює вчителем повітової школи. Провінційна тиша, як це часто трапляється, компенсується творчою активністю, тут створюється “Ода до молодости”, цикл “Балади й ро-



Адам Міцкевич

манси” та інші твори, які зрештою входять до першої збірки автора, виданої 1822 р. Однак успіх збірки, яка швидко розійшлася й набула широкого розголосу, був затьмарений особистою драмою. Ще 1818 р., під час літніх вакацій, Міцкевич познайомився з Марилею Верещак, чарівною панною зі знатного роду, яка начебто зі щирою прихильністю поставилася до палких почуттів поета, однак заміж вийшла за багатого графа, а не за бідного вчителя. У лютому 1821 р. до Міцкевича в Ковно надійшла звістка про цей шлюб. Тоді ж він пережив ще один тяжкий удар – смерть матері.

У 1822 р. Міцкевичеві вдається одержати річну відпустку, пов’язану з хворобою, і майже весь цей рік він проводить у Вільні. Тут і по поверненні до Ковна багато пише і врешті видає другу збірку поезій, яка побачила світ 1823 р. До цієї збірки поруч з поемою “Гражина” входять ранні, так звані віленсько-ковенські “Дзяди” (II й IV частини), що їх вважають вінцем його творчості цього періоду. І в цих “Дзядях”, і в пізніших – дрезденських (III частина) – виразно відлунилися особисті переживання поета й перипетії його життя.

22 жовтня 1823 р. Міцкевича арештовують за причетність до таємних студентських товариств. І ця причетність згодом, коли після заслання поет опинився за кордоном і не зміг узяти участі в повстанні 1830–1831 рр., стала безпосереднім тематичним підґрунтям багатогранної образності дрезденських “Дзядів”, інспірованих цим антицарським повстанням.

“Дзяди” Адама Міцкевича – твір надзвичайно складної й вибагливої структури. Сюжетні лінії, образно-дійові мотиви поєднуються тут з характерною для романтичного письма імпровізаційністю, позірною недбалістю, за якою вчувається глибинна художня доцільність. Вступний розлогий вірш “Упир”, що має жанрові ознаки романтичної балади, виконує роль своєрідного прологу, вводить читача у світ пов’язаної з фольклорними традиціями демонологічної образності, в урочу атмосферу часово-просторових переміщень. Герой вірша – начебто мрець, самогубець, який щороку у певний час встає з могили, щоб знову пережити трагедію нещасливого кохання, жертвою якого він є. Опоетизований автором привид не має надто багато спільного з усталеним у фольклорі образом упиря, що ночами ссе людську кров. Автор, зрештою, не стверджує однозначно, нібито герой – достеменно мрець, самогубець. Може, йдеться про зранену уяву живої згорьованої істоти, – спонукають до такого припущення завершальні рядки вступного вірша:

Думка полине крізь часу покрови,
В образи давні пов’ється, мов зілля,
Що по камінню старої будови
Стеле розлоге пагілля.

Певна неясність, таємничість становить важливу ознаку образності твору.

Далі, за “Упирем” йде коротка авторська передмова з лаконічним й виразним описом обряду, що став серцевиною образного ладу поеми. В пам’ять про померлих предків у каплицях або пустках неподалік цвинтаря люди влаштовують учту, під час якої викликаються душі небіжчиків, аби полегшити їм потойбічне існування. За всієї докладності й навіть тотожності у відтворенні обрядових мотивів, на які вказує автор, він використовує їх не буквально, а в поетичному переосмисленні.

Після вступного вірша й передмови розігрується II частина драматичної поеми. Прикметним є епіграф до неї – слова Гамлета з однойменної трагедії Вільяма Шекспіра, сказані приятелеві Горацію у зв’язку з появою тіні померлого батька: “Є на землі і в небесах дива, що вашим і не снилось мудріям”. Цю шекспірівську фразу полюбили романтики (вона, зокрема, є епіграфом драматичної поеми Д. Г. Байрона “Манфред”), вкладаючи в неї сенс полеміки з певною обмеженістю раціоналістичної картини світу. Власне II частина – це безпосереднє відтворення обряду з віщуваннями й заклинаннями, які є магічною рамкою соціально окреслених картин. Перед нами пропливають зі своїми палкими монологіями неприкаяні душі – дітей, надто пешених батьками і тепер спраглих нехай зернини гіркоти; колись жорстокого пана, що його шматують на клапті перевтілені в птахів душі скривджених селян; врешті поїнятої гіркою самотою дівчини, що раніше погордливо перебирала парубками...

Тема зневаженого кохання, яка тільки накреслюється в II частині поеми, зокрема в заключній сцені появи незворушно-мовчазного привида, пристраснісно спалахує в IV частині, що йде за II. В проникливих монологіях опівнічного привида Густава, що раптово з’являється в господі греко-католицького священника, колишнього вчителя головного героя, осмислення цієї теми підноситься до романтичного осягнення недосконалості людського буття. Мотив високого кохання, надії на його блага й цілющу силу навіть за найдраматичніших обставин стає домінантним та об’єднавчим і в наступній I частині, позначеній фрагментарністю найбільше з-поміж усіх інших.

Отже, II й IV частини “Дзядів” називають литовськими, або віленсько-ковенськими “Дзядами”.

До них примикає і I частина, написання якої дослідники, зокрема Конрад Гурський, відносять до межі 1822–1823 рр. [37, с. 57–69]. Вже ці ранні “Дзяди” з особливою переконливістю показали: на літературному обрії постав самобутній поет-романтик, творча уява якого аж ніяк не визнає обмежень канонами класицизму, що мали силу в тогочасній польській літературі.

Приблизно через десятиліття з’явилися дрезденські “Дзяди” – III частина, в якій творчий геній поета розкрився у всій повноті, а радше неосаяжності. Це, як зазначалось, безпосередній відгук автора на польське повстання 1830–1831 рр. і його придушення російським царизмом. Міцкевич, якому не вдалося бути учасником повстання, зосередив увагу на картинах винищення самих лише паростків національно-визвольного руху, що розпросторювались, зокрема, в студентському середовищі, до якого свого часу належав поет. Але сила художнього узагальнення допомогла кинути виклик не лише тогочасній самодержавній сваволі, а й тиранії майбутніх часів. Тут, безперечно, прислужився досвід власного ув’язнення, заслання, еміграції і знайомство з російським декабристським рухом, і драматичне передчуття подальших неминучих змін.

Провідна сюжетна лінія III частини, витончено психологічна й водночас гостро публіцистична, позначена мінливою емоційною гамою – від виявлення зворушливого співчуття до нищівного сарказму. Конкретні, часто натуралістично означені картини підносяться до осягнення одвічної таємниці буття, боротьби добра і зла, яскраво відтворені салонні дискусії набувають своєрідного освітлення поруч з високим усвідомленням рівного божественному призначення митця-пророка. Лірична співчутливість до героїв та непримиренний осуд тиранії, які майже не виявляються безпосередньо і криються в драматичному плинні, з особливою публіцистичною гостротою виявляються в Додатку до III частини, вірші якого сам автор називає “келихом трутизни”, але й підкреслює суспільну цілющість вмісту того келиха, його спрямованість на подолання потворностей буття.

“Дзяди” виходять у світ і йдуть на сцені здебільшого в такій послідовності частин – II, IV, I, III, Додаток до III частини. Саме так вони написані хронологічно. Здавалось би, логічно вишикувати всі частини в послідовний цифровий ряд (скажімо, як у випадку з “Генріхом VI” В. Шекспіра). але проти такої логіки заперечує сам автор. Міцкевич не цурався містицизму, тож певне в такій цифровій послідовності має критись якась магія. Хай би як там було, в цій послідовності неважко углядіти художній сенс. Така своєрідна композиція дозволяє поетові невимушено

поєднувати розмаїті часові й просторові площини, вибудовувати мистецький світ, у якому закони буденної логіки підпорядковуються магії художньої фантазії. Організуючим чинником усієї розмаїтої образності твору, його композиційним центром є відомий з язичницьких часів і адаптований в часи християнські обряд Дзядів – ушанування померлих предків, який у потрактуванні автора переростає в метафору родової пам’яті, взаємозв’язку часів і поколінь.

“Дзяди” – твір начебто незакінчений. Міцкевич справді мав намір продовжувати роботу над I частиною, яка відзначається особливою фрагментарністю, мозаїчністю (однак за цією мозаїчністю, як зазначалось, виразно проглядається романтичний любовний сюжет). А основу III частини становить лише перша (і єдина) дія, яка однак складається з ряду сцен, чи не кожна з яких підноситься до рівня окремої драматичної дії. Очевидно, що це особлива, умисна незавершеність, властива, наприклад, таким творам як “Дон-Жуан” Д. Г. Байрона чи “Незакінчена симфонія” Ф. Шуберта.

Не можна бодай коротко не сказати, яке величезне значення мала поема для розвитку польського театру, утвердження в ньому новаторських рис. Немов розсуваючи межі сучасних йому театральних форм, Міцкевич звертався до народних обрядів, до своєрідної умовності містерій, до поезики шкільного театру. Але переносячи ці здобутки в нову естетичну площину, сповнюючи їх новим інтелектуальним змістом, немов передбачав майбутні театральні відкриття. За всієї вагомості класичних вистав Станіслава Виспянського, Леона Шиллера, інших пізніших постанов ці передбачення ще не вичерпані.

Було б несправедливо обмежувати сенс твору патосом лише національно-визвольних змагань. Але саме вони є його серцевиною. Тож досить слушно Григорій Вервес відзначає: “По силі змалювання трагедії народу, що позбувся самостійного державного існування, поема ця не має нічого рівного в світовій літературі”.

Тож цілком зрозуміле те особливе значення, яке мала для автора “Кобзаря” творчість Міцкевича, зокрема “Дзяди”. Проте Тарас Шевченко був не єдиний з тих українських поетів, які плідно використовували традиції А. Міцкевича, зокрема й мотиви та образи “Дзядів”. Один з перших класиків нової української літератури Петро Гулак-Артемівський (1790–1865) певний час викладав польську мову в Харківському університеті, і знання польської літератури загалом плідно позначилось на його творчості. Творчість письменника належить головним чином до бурлескного напрямку в українській літературі першої половини XIX ст. Але у зв’язку з П. Гулаком-Арте-

мовським можемо говорити і про паростки романтизму в українській літературі, викликані, зокрема, його знанням творчості А. Міцкевича й особистим знайомством з польським поетом. Про це досить докладно йдеться в праці Ієремії Айзенштока “До перебування Міцкевича в Україні” [3, с. 97–100; 4, с. 22–25]. І. Айзеншток, а згодом і інші дослідники, аналізуючи написану 1826 р. баладу П. Гулака-Артемівського “Твардовський” (про лицаря-характерника, що навіть нечисту силу перехитрив, прикликавши на поміч жінку), загалом слушно розглядають її як переспів балади А. Міцкевича “Пані Твардовська”. Наводяться й свідчення, що начебто сам Міцкевич, ознайомившись із гулаковим твором, визнав його вищим за власний польський оригінал. Очевидно, такій оцінці попри безсумнівні літературні якості переспіву сприяло й те, що Міцкевич використав у своїй баладі народну демонологію, близьку до української, і йому було цікаво безпосередньо відчувати подих її в українській інтерпретації. Міцкевича могла захопити також більша заглибленість П. Гулака-Артемівського в місцеві реалії народного побуту, звичаїв, мови (завдяки пильній поетичній увазі до цих реалій балада українського поета чи не вдвічі більша за обсягом). Ці реалії відігравали істотну роль у романтичній поетиці самого Міцкевича. Попри важливість у творі А. Міцкевича ролі подібних побутово-гумористичних подробиць, він використав їх значно ощадніше. Твір його лаконічний, сюжетно напружений, все підпорядковане в ньому виразності останньої картини, в якій чорт, не злякавшись перед тим чаклунських підступів Твардовського, врешті вкрай жахається пані Твардовської. А П. Гулак-Артемівський художньої динаміки досягає завдяки грайливій зміні згаданих деталей, серед яких поява Твардовської, названої просто жінкою, важлива, але не така виразна. Звідси й різниця в заголовках творів – “Пані Твардовська” і “Твардовський”. Якщо головною стильовою рисою твору польського поета є притчевий лаконізм, то українського – побутово-гумористична колоритність. Притім і Міцкевич виявляє схильність до останньої, і Гулак-Артемівський вміє подати цю колоритність з неабияким художнім тактом, з поетичною невимушеністю. Отже польський і український твори немовби доповнюють один одного.

Водночас, коли звернути увагу не лише на згадану схвальну оцінку балади Гулака-Артемівського, а й на літературну суперечку між поетами, про яку пише І. Айзеншток, то слід сказати, що Міцкевич стояв на перспективніших на той час романтичних позиціях, а П. Гулак-Артемівський, хай і в межах високого літературного смаку, лишався загалом у полоні бурлескного стилю, який уже починав гальмувати

розвиток української літератури. І з цього погляду плідний вплив Міцкевича і на Гулака-Артемівського, і на інших українських поетів того часу важко переоцінити.

Проте, можна гадати, не лише схильністю до бурлескної колоритності пояснюється певне тематичне переакцентування в баладі українського поета (якщо в Міцкевича – підкреслення ролі жінки в стосунках Твардовського з чортом, то в Гулака-Артемівського – звернення пильнішої уваги на чаклунське лицарство героя). Справа пояснюється, очевидно, й тим, що Гулак-Артемівський, створюючи свій самобутній варіант, користувався не лише баладою “Пані Твардовська”. В іншій баладі А. Міцкевича – “Заклятий юнак” – хоч і йдеться про існування пов’язаних з жінками таємниць, проти яких навіть лицарська відвага безсила, все ж особливо рельєфно виступає образ безстрашного лицаря Твардовського:

В замку виламавши брами,
Біг Твардовський під склепіння.
В вежах був, спускався в ями:
Чари там, жахні видіння.
Ось печера загадкова,
Тут – яка чудна покута! –
При свічаді юнакова
Постать ланцюгом прикута...
– Хто ти, – вимовив заклятий. –
Що здобув цей замок сміло,
Де в стількох став меч шербатий,
Де стільком не таланило?
– Хто я? Світ тремтить сльозою
Від моєї шаблі й слова,
Вкритих доблестю й хвалою:
Славний лицар із Твардова...

Ця балада є одним із фрагментів І частини “Дзядів”. Цілком імовірно, що вона поруч із баладою “Пані Твардовська” істотно прислужилася П. Гулаку-Артемівському в створенні його переспіву. Таке припущення має під собою тим вагоміші підстави, що П. Гулак-Артемівський на той час не лише був знайомий із ранніми частинами “Дзядів”: захочував його до їх українського варіювання один з польських знайомих – І. Данилович, про що пише у своїй розвідці Стефан Козак [39, с. 91–104]. В багатогранній стильовій структурі “Дзядів” не бракує демонологічних аспектів, що надаються до переспіву у дусі “Твардовського”. Врешті, як засвідчують, скажімо, поетичні інтерпретації біблійних псалмів, П. Гулак-Артемівський міг переспівувати і в іншому дусі. Очевидно, що потерпання з приводу своєї політичної репутації стали головною переш-

кодою на шляху дальшого звернення до творчості польського поета.

Відлуння характерних для “Дзядів” могильних настроїв, важливу в їх поезиці демонологічну образність знаходимо у віршах Амвросія Метлинського. Це можна сказати і про низку творів Миколи Костомарова, передусім про його драматизовану поему “Пантікапея”, написану під впливом подорожі до Криму 1841 р. Герой твору, новочасний мандрівець, потрапляє в “порозорені розриті царські тереми”, в склеп, де серед руїн зустрічається з Марою, втіленням давньої тутешньої величі й вічної туги з приводу її згасання. Вдало використовуючи діалог героя з Марою (подібні діалоги відіграють прикметну роль в поезиці “Дзядів”), невимушено поєднуючи ритмічну чіткість п’ятистопного ямбу й простору плинність гексаметру, вдаючись до вишуканих поетично-філософських медитацій, автор підносить до гуманістичного співчуття безмежності чужих страждань.

На М. Костомарова як головного ідеолога Кирило-Методіївського братства творчість А. Міцкевича мала особливий вплив. Поруч із “Дзядями” тут слід назвати “Книги народу польського і польського пілігримства”, що певною мірою за їх зразком створювався програмовий документ кирило-методіївців – “Книги буття українського народу”. Ось що пише з приводу цього у своїй ґрунтовній монографії “Українські конспіратори і месіяністи братства Кирила і Methodія” польський дослідник С. Козак: “Важливою засадою історіософічних концепцій київських романтичних месіяністів є віра у визвольне посланництво України... Сенс цього посланництва, що впливає з ново-заповітних книг, цілком виразний. Як і в “Книгах...” Міцкевича, тут теж вибраний народ, народ-Христос, не може загинути, бо ж згідно з покликанням має підвестись, воскреснути і здійснити своє посланництво” [40, с. 168–194]. Міцкевичівські месіяністичні мотиви досить виразні не лише в “Книгах...”, а й у III частині “Дзядів”.

І все ж коли говорити про значення “Дзядів” для української літератури, то мусимо таки передусім згадати Шевченка. Романтичний образ поета-пророка, речника народу, який у творчості Міцкевича найвиразніше постає саме в III частині “Дзядів”, є одним з домінантних у Шевченковому “Кобзарі”. Можемо простежити відчутну в обох поетів закоріненість цього образу в національні фольклорні стихії, а також у не менш живлющі біблійні традиції. Знаходячи певні ідейні та емоційні паралелі між “Імпровізацією” з “Дзядів” і “Перебендею”, про таку закоріненість роміркує Іван Франко в передмові до львівського видання Шевченкового твору 1889 р. “Мені здається, – зазначає на початку своєї ґрунтовної розвідки

І. Франко, – що невеличку, але прекрасну поему Шевченка “Перебендя” можна вважати типовим приміром того, як в першій добі поетичної діяльності Шевченка перехрещувалися і зливалися найрізніші впливи і як геніяльна натура нашого поета уміла впливи ті щасливо перетопити в одну органічну і глибоко поетичну цілість [29, т. 27, с. 287–288].

Франкові міркування розгортаються в річищі актуалізованої в добу романтизму одвічної дихотомії вождь/юрма. Романтичне прагнення кардинально змінити світ, владно піднести маси до омріяного ідеалу знаходить у Франка неоднозначне потрактування, він категорично, навіть іронічно засуджує такі волюнтаристські інтенції в політичній діяльності і певною мірою визнає право на їх існування в діяльності мистецькій: “Важним ступенем наперед був тут розвиток так званого якобінства політичного у Франції, котре стояло на тім, що вибрані, могуті одиниці людські можуть і повинні одним замахом, указом і розпорядженням згори перестроїти весь склад життя і навіть міркування мас народних і ушасливити ті маси. Думки ті в політиці вспіли доволі швидко перетертися, але в поезії держалися довше і стали одною з основ так званого романтизму. Романтизм в літературі, так само як якобінізм в політиці, значив перевагу геніяльної особи над масою, перевагу генія над талантом і працею, а за тим і перевагу проблисків того генія, чуття і ентузіязму над одностайним, але млявим світом звичайного розуму. Індивідуальність поета стала найвищою властю, виломлювалась з усяких правил і границь суспільних; поезія сталась вітхненням, ясновидінням, чимсь божеським і безсмертним. Як типовий об’єкт тієї романтичної поезії можемо вказати на “Імпровізацію” Міцкевича в третій частині поеми “Dziady”, де сказано: “Boga, natury godne takie pienie: Pieśń to wielka, pieśń – tworzenie. Taka pieśń jest siła, dzielność. Taka pieśń jest nieśmiertelność. Ja czuję nieśmiertelność, nieśmiertelność tworzę: Cóż ty większego mogłeś zrobić, Boże?” [29, т. 27, с. 289–290].

Відзначаючи цілковиту своєрідність Шевченкового “Перебенді”, простежуючи в інтертекстуальних відлуннях твору доволі численні інші впливи, І. Франко все ж наголошує на особливому значенні тут провідних мотивів “Імпровізації”: “Рівняючи Шевченкового “Перебендю” до “Імпровізації” Міцкевича, ми бачимо дуже виразну схожість в деяких думках обох поем. Як поет Міцкевича непомірно вищий над товпою звичайних людей, котрі його не розуміють, так само й Шевченків Перебендя, хоч з неозначеного, космополітичного костюма перебраний в бідну свитину українського сліпця-кобзаря. “Його на сім світі ніхто не прийма”, – каже про нього Шев-

ченко. “Один він між людьми, як сонце високє. Його знають люде, бо носить земля” – т. є. знають тільки поверха, не входячи в його душу, в його таємні думи. Так треба й розуміти початкові слова поета: “Перебендя старий, сліпий, хто його не знає?”. Як Міцкевич поет своїм чуттям обіймає весь світ, так само й Перебендя “все знає”, “все чує: що море говорить, де сонце ночує”. Як поет Міцкевича вважає себе вибраним посередником між своїм народом і Богом, вступає з тим Богом в розмову і суперечку за свій народ і навіть грозить йому війною, так само й Перебендя на самоті серед українського степу голосить “Боже слово. То серце по волі з Богом розмовля”. Як поет Міцкевича летить думкою в безмір світу і доходить аж туди, “gdzie granicą Stwórca i natura”, так само й у Перебєнді “думка край світу на хмарі гуля, Орлом сизокрилим літає, ширяє, Аж небо блакитне широкими б’є”. Як поет Міцкевича чується “нешасним, трудячи голос і язик для людей”, так само й Перебендя чує в собі роздвоєння і, хоч старається закрити не раз свій глибокий біль жартом та весело пісенькою, то все-таки “заспіває, засміється, А на слези зверне”. Біль його пливе з того самого джерела, що й біль Міцкевичевого поета, – з самоти між людьми. “Один він між ними”, – говорить Шевченко, – “нема йому в світі хати”, “його на сім світі ніхто не прийма” [29, т. 27, с. 292].

І. Франко в цій розвідці не виявляє беззастережного схвалення щодо концептуальності ні Міцкевичевого, ні Шевченкового героя. Щодо останнього він подає, наприклад, таке резюме: “... з погляду ідейного цілість не зовсім консеквентно видержана” [29, т. 27, с. 306]. Певно, тут ближча до істини Леся Українка, яка вбачала в провідному герої “Дзядів” Густаві-Конрадї предтечу польського модернізму [28, т. 8, с. 113]. Вочевидь, і Шевченко, закорінений в романтичні традиції, прозирає у майбутнє.

І. Франко також говорить про відгомін міцкевичівських мотивів у баладах українського поета, відзначає його посилення в історичних поемах [29, т. 26, с. 384–390; 35, с. 415–419]. Плідний вплив твору польського поета можна простежити, зокрема, в “Гайдамаках”. Піднесено-урочистий тон і водночас глибоко особистісний волелюбний дух “Гайдамаків” вельми суголосний провідному звучанню “Дзядів”. В обох творах важлива романтична актуалізація минулих подій, поетичне воскресіння образів предків, які в Шевченковій уяві постали зокрема завдяки переказам його рідного діда. За всієї неповторності поетики Шевченкового твору остання близька поетичі “Дзядів” схвильованою динамікою змін яскравих картин, драматизацією епічного викладу, авторськими вступами, передмовами, післямовами, примітками

(причому впадає в око нарочита непослідовність композиції – “По мові – передмова...”, подібно до того, як після IV частини “Дзядів” починається I). Очевидно, що всі ці аналогії не випадкові. Невипадковість ця підкреслюється дуже цікавим опосередкованим способом. Одну із своїх поем “Великі проводи” Пантелеймон Куліш написав у полеміці з Шевченковими “Гайдамаками”, причому назвою свого твору виразно вказав на його зв’язок із “Дзядями” Міцкевича (проводи, поминки – найважливіший елемент обряду). П. Куліш у такий спосіб увів усі три твори у своєрідне коло передлунь.

Виразно проступає спорідненість муз Міцкевича і Шевченка у творчості українського поета періоду “Трьох літ”, концептуально близька до політичної поезії А. Міцкевича. Це підтверджується навіть деяким образним перегуком. Промовистий щодо цього суворий патос програмового вірша “Три літа” (надто ж його кульмінаційних рядків – “І тепер я розбитеє / Серце ядом гою – / І не плачу, й не співаю, / А вию совою”) з віршем Міцкевича “До приятелів-росіян” (теж програмовим), у якому знаходимо такі рядки:

...В тенета впавши ниці,
Перед царем, як вуж, вдавав я німоту,
А вам я відкривав душевні таємниці,
Як голуб, виявляв довіру й прямоту.
Тепер виходжу в світ з цим келихом трутизни,
Гіркота слів моїх палюча і їдка,
Постала з крові й сліз коханої вітчизни,
Нехай вона не вас – кайдани пропіка.

Особливо відчутне використання традицій “Дзядів” у тираноборчих поемах, більшість яких, як і III частина “Дзядів”, має політичне забарвлення й спрямована проти російського царизму, надто проти його колоніальних зазіхань. Хіба міг Шевченко бути байдужим, скажімо, до таких міцкевичівських рядків із вірша “Передмістя столиці” (Додаток до III частини), якими змінюється опис архітектурних дивовиж Царського Села, літньої резиденції російських царів:

Щоб збудувати з вірними своїми
Всі ці борделі пишні та чудові,
Цар океани лив людської крові.
Щоб настягати брил під ці будови,
Які ж потрібно вигадати змови,
Скількох невинних вбити чи заслати,
Як наші землі хижо сплюндрувати?
За кров Литви і слези України,
Й багатства Польщі справно закупили
Все, що парижі й лондони явили...

Хіба могли Шевченка не зворушити й такі рядки з вірша “Петербурґ”, в яких вчувається трагічне відлуння української історії:

Цар підніс правицю,
 Аби в болотнім збудувать роздоллі
 Не місто людям, а собі столицю
 Як всемогуття знак, як знак сваволі.
 Углиб втоптати змусив якнайдалі
 В піски текучі, в твань боліт низинних
 Тіла підданців, а не тільки палі,
 І на тих палях та тілах невинних
 Грунт розрівнявши, нові покоління
 Впрягав до тачок, ставив під вітрила
 Тягти дерева, звозити каміння,
 Все, що на суші й морі далеч крила.

То дуже промовистий факт, що Шевченко передавав для Міцкевича у Париж рукопис своєї поеми “Кавказ” [31, т. 1, с. 409; 22, с. 97]. У деяких поемах Шевченка відлуння “Дзядів” особливо відчутне. Це можна сказати про поему “Сон (У всякого своя доля...)” У її складній та самобутній жанрово-стильовій структурі, вишуканій композиції, образній виразності не останню роль відіграє творче використання досвіду Міцкевича. Дослідники Осип Третяк [27, с. 2], Мар’ян Якубець [38, с. LVIII–LIX] вказували на близькість деяких частин Шевченкової поеми й прологу до III частини “Дзядів” (мотив сну), “Імпровізації”. Окремі картини “Сну” певною мірою виростають з деяких віршів Додатку до III частини “Дзядів”. На це, як і на зв’язок з “Дзядями” інших Шевченкових творів, вказує І. Франко у написаній 1885 р. статті “Адам Міцкевич в українській літературі” [36, с. 228–234]. Микола Зеров відзначає певну спільність міркувань героя Шевченкової поеми біля пам’ятника російському цареві, що “розпинав нашу Україну” з образними медитаціями вірша Міцкевича “Пам’ятник Петру Великому” [13, т. 2., с. 166–167]. Таку спільність можна углядіти між сатиричним описом двірцевих церемоній у “Сні” і віршами “Петербурґ”, “Огляд війська” із Додатку до III частини “Дзядів”.

“Сон” і Додаток до III частини “Дзядів” перебувають у читацькому сприйнятті в такому явному перегуку, що слідом за І. Франком мало який дослідник творчості обох поетів не говорив про той перегук. З цього приводу навіть точилася літературознавча полеміка, серед учасників якої були, окрім уже згаданих дослідників, Еміль Огоновський [43], Олександр Колеса [14], Богдан Лепкий [16, с. 61], Вацлав Кубацький [41, с. 272–273] та інші. В ході цієї полеміки Павло Зайцев зазначив: “Хоч і слушні застереження сучасної критики проти так званої “впливології”, не

можна однак не визнати, що власне в “Сні” певні ремінісценції з Міцкевича могли збудити фантазію Шевченка. Композиційно-стильове втілення Шевченком цих мотивів має поза всякими сумнівами риси цілковитої оригінальності” [44, с. 394]. Як слушно зазначив М. Якубець, тут доречно не наголошувати на впливі Міцкевича на Шевченка, а “розглядати цю подібність з типологічної точки зору” [38, с. LXXI].

І за своїм загальним звучанням, у якому своєрідно поєднуються сатиричні й трагічні мотиви, і за образним ладом близька до “Дзядів” Шевченкова поема “Великий льох”, у якій зі зненависти до давніх і сучасних поетові лиходійств царизму, зі скрушною зневаги до свідомого і мимовільного йому сприяння, що виходять від українців, зроджується палке й закличне жадання волі знівеченій рідній землі. Вже авторське визначення жанру твору – містерія – вказує на свідоме використання різноманітних літературних традицій, зокрема й традицій європейського романтизму. Чимало особливостей поеми змушує згадати “Дзяди”. Ефектне сполучення різноманітних часових і просторових площин, поєднання умовно-символічних та реально-побутових картин, поетичне застосування народних вірувань та прикмет, легендарних переказів та реальних спостережень, по-громадянському піднесений і водночас глибоко ліричний, сокровений авторський біль, який то криється в підтексті, то виявляється безпосередньо – усе це спільні риси обох класичних творів.

Деякі образні побудови “Великого льоху” безпосередньо перегукуються з “Дзядями”, зокрема з II частиною. Це підтверджується вже самим зверненням до душ давно померлих людей, побудовою діалогів між ними, а також перетворенням цих душ у птахів. І містичні образи трьох ворон, і соціальна окресленість пов’язаних з ним поетичних картин у “Великому льосі” (та й в деяких інших творах поета) перегукуються з багатьма рядками “Дзядів”, зокрема й з оцими:

ХОР НІЧНИХ ПТАХІВ

Марні плачі, марні гуки,
 Ми довкола чорним звором,
 Сиви, пугачі та круки.
 Пане, ми ж тобі служили,
 Нас ти звів голодомором.
 Їжмо, пиймо що є сили,
 Круки, пугачі та сови!
 Гострі кігті, вправні дзьоби!
 На харчі влаштуймо лови.
 А як візьме що до рота,
 Буде кігтю й там робота,
 Все дістане із утроби.

Жаль тобі чужий був, пане!
Сови, пугачі та круки,
Ми тепер кишімо в злості:
Рвімо їжу без розпуки,
А коли харчів не стане,
Рвімо тіло без розпуки,
Хай біліють голі кості.

КРУК

Мерти з голоду негоже?
Раз у сад в осінню днину
Я зайшов. Згадаєш може?
Вабили грушки з-за тину,
Яблука... Три дні не їв,
Яблuchок струсив додолу.
Раптом крик з-поза кущів –
Садівник був насторожі,
З псами – на людину кволу.
Не здолав я огорожі,
Швидко скінчено облаву,
Й пан веде судову справу,
За плоди карає божі...
Збіглись люди... Я припнутий
До сохи, без сорочини.
Збито не одного пука.
Кості, мов з колосся жито,
Як від струччя горошини,
Враз від шкіри всі відбито!
Ні, не знав ти жалю, пане!

ХОР ПТАХІВ

Сови, пугачі та круки,
Ми тепер кипімо в злості...

І в Міцкевича, і в Шевченка вражаюче поєднання реальних, соціально окреслених картин і фантастичних образів підноситься до містких поетичних узагальнень, до романтичної символіки, яка містить зокрема незглибиме прагнення відновлення втраченої світової гармонії.

Аналізуючи літературно-критичну рецепцію міцкевичівських відгомонів у поетичному світі Т. Шевченка, Євген Нахлік говорить про відчутний зв'язок поміж “Дзядями” та посланням “І мертвим, і живим, і ненародженим...”. Інколи, зазначає дослідник, підкреслюють, що в цьому творі Шевченко, “як ніхто до нього, звертався не тільки до минулих і сучасних, а й до майбутніх поколінь рідного народу”, і слушно уточнює: “Насправді ж почуття своєї єдності з майбутніми та минулими поколіннями співвітчизників, палкої любові до рідного народу як сукупності “мертвих”, суцільних і “ненароджених” та відповідальності за їхню долю виразив у своєму

месіянському пориві ще Конрад, герой III частини “Dziadów”, званої Шевченком” [22, с. 99]. Є. Нахлік конкретизує резонні міркування попередніх дослідників щодо відкритої розмаїтим впливам виключної самобутності художнього світу українського поета: “Для психології творчості Шевченка характерне відштовхування від якогось художнього першоджерела чи історичної події і творення на їхній основі власних літературних візій, котрі ставали оригінальною творчою трансформацією первинної інформації. Текст-донор потрібен був поетові для того, щоб забезпечити матеріал для творчих маніпуляцій, надати поштовх до них”. Так було, зазначає дослідник, з поетичним освоєнням фольклорних текстів, старозаповітних та новозаповітних, історичних відомостей, так сталося і з творчим переосмисленням Міцкевичевих балад, образу лірника, “Wielkiej Improwizacji”, додатка до III частини “Dziad Dziadów” [22, с. 99–100].

До українських письменників, які особливо плідно використовували у своїй творчості досвід європейських, зокрема слов'янських літератур, належить Пантелеймон Куліш. Так само, як і для Шевченка, для нього Міцкевич був одним з найбільших літературних авторитетів, і серед численних впливів, які сприяли виробленню неповторного художнього стилю Куліша (В. Шекспір, Вальтер Скотт, Ф. Шиллер, Й.-В. Гете, Г. Сковорода, М. Гоголь...) помітний також вплив Міцкевича, твори якого український письменник не раз перекладав (скажімо, в першій поетичній збірці Куліша “Досвітки” вміщені переклади Міцкевичевих балад), а також не раз спирався на них в оригінальній творчості. Працював П. Куліш і над перекладом “Дзядів”. Про те, що “Дзяди” належать до улюбленої лектури Куліша, свідчить використання їхніх поетичних рядків як епіграфів, зокрема ось цих із II частини:

Głucho wszędzie, cicho wszędzie,
Co to będzie, co to będzie?

Своєрідно використав досвід Міцкевича український письменник у вже згаданій поемі “Великі проводи”. Слово “проводи” можемо розглядати як один з варіантів перекладу слова “дзяди”, синонім до слова “поминки”. Суть назви поеми, як бачимо, певною мірою запозиченої в Міцкевича, – звернення до діянь предків задля глибшого осягнення сучасних проблем, задля вивірення останніх, так би мовити, з погляду вічності. Куліш, як відзначалось, написав “Великі проводи” в полеміці з Шевченковими “Тайдамаками”, не без підстав, хоча й з певною мірою полемічної однозначності сприймаючи твір свого видатного колеги як поетичний апотеоз лютої пом-

сти кривдній силі, апотеоз, що часто проймає й інші твори автора “Кобзаря”. Загалом багатогранна творчість Шевченка не надається до такого однозначного трактування, інакше б у нього не народився такий високошляхетний твір як “Полякам”, та й багато інших віршів і поем, сповнених просвітлено-патетичних чи шемливо-ліричних інтонацій. Не зовсім надаються до такого трактування й “Тайдамаки”, у яких легендарна сцена вбивства Гонтою власних дітей-католиків містить трагічне осягнення того руйніницького страхіття, яке приносить суспільний фанатизм. Однак провідний мотив “Тайдамаків” – це справді мотив праведної помсти. Натомість провідний мотив “Великих проводів” – утвердження виняткової переваги загальнолюдських цінностей, особливий наголос на тому, що будь-який фанатизм (становий, релігійний, національний) веде в глухий кут абсурдних кривавих трагедій.

Дія поеми відбувається в першій половині XVII ст. напередодні Хмельниччини. Головний герой козак Голка, вихований при дворі Яреми Вишневецького, високородного й потужного українського магната-ренегата, б’ється разом з його загонами проти повсталіх козаків. Проте схильність до глибоких роздумів, емоційних рефлексій спонукає інтелігентного Голку врешті перейти на бік козацтва. Суть роздумів героя Куліш передає промовистою метафорою – як глибоко на дні темного колодязя світло хлюпочеться вода, так на дні душі Голки хлюпочеться думка про те, що він козацького роду. По відтворенню звиязних боїв зі шляхтою Куліш подає сцену (кульмінаційну) озвірілого вбивства козаками беззбройних мирних жителів, що заховались у костьолі. Це вбивство глибоко вражає інтелігентну душу Голки, викликає його (і ми розуміємо – авторські) міркування про абсурдність кривавого фанатизму, який не обминув і самого героя – дізнавшись, що він допоміг утекти пораненим полоненим, козаки порубали тіло Голки на шматки й викинули у Дніпро. Схиляючись перед незрівнянною музою Шевченка, мусимо визнати особливу актуальність позиції Куліша. Прикметно, що, як і Шевченко, Куліш у своїй творчості, також і в цій поемі, спирався на традиції Міцкевича, зокрема явлені в “Дзядях”. Гуманістичний патос “Великих проводів”, принцип використання картин минулого, яскравість цих картин, поєднання їх з фантастичними епізодами (перетворення коханої героя в пташку) – все це певною мірою зближує з “Дзядями” самобутній твір українського поета.

У вже згаданій статті “Адам Міцкевич в українській літературі” (1885) І. Франко, відзначаючи значний вплив польського поета на наше письменство, міркує над тим, чому в XIX ст. з’явилося мало,

несумірно мало з огляду на той вплив, українських перекладів його творів. На думку дослідника це пов’язано передусім з добрим знанням польської мови українською інтелігенцією як Галичини, так і Наддніпрянщини, і відтак недостатнім усвідомленням потреби таких перекладів. Невипадково, вважає І. Франко, перший український переспів з Міцкевича, що належать перу Петра Гулака-Артемівського (мотивами та образами пов’язана з “Дзядями” балада “Пані Твардовська”) з’являється саме в Харкові, як і те, що попервах на Сході України Міцкевич ширше перекладається, ніж на заході. “У 1837 році, – пише І. Франко, – з’являються перші переклади творів Міцкевича українською мовою, але з’являються вони не в Галичині, де Міцкевича (наскільки це було в ті часи можливим) кожен інтелігентний українець читав і розумів в оригіналі, а в іншому кінці Русі – у Харкові. Професор Харківського університету, а деякий час і викладач польської мови та літератури Гулак-Артемівський перекладає і друкує баладу Міцкевича “Пані Твардовська”. Переклад цей є дуже вільною переробкою; авторові йшлося про те, щоб польській баладі надати по можливості колорит український, оживити її українським гумором, що зрештою йому повністю вдалося” [29, т. 26, с. 385–386].

І. Франко відзначає внесок Пантелеймона Куліша, Михайла Старицького та інших перекладачів у справу наближення слова польського генія до українського читача. “Пальму першости” в цій справі щодо кількості і якості перекладів Франко віддає Олександрові Навроцькому. Серед досить численних міцкевичівських перекладів цього автора знаходимо й фрагменти “Дзядів”, зокрема “Імпровізацію” з III частини, яка продовжує услід за П. Гулаком-Артемівським, П. Кулішем українське інтерпретування драматичної поеми. Пізніше з’являються переклади II частини – Павла Заржицького (Коломия, 1871) та Володимира Александрова (Львів, 1893).

“Дзяди” посідають також помітне місце в вагомій перекладацькій полоністиці І. Франка. У серпні 1910 р. він здійснює переклад Додатку до III частини поеми. В своєму коментарі до перекладу І. Франко високо оцінює поетичний твір і дає йому лаконічну, але надзвичайно влучну характеристику: “На першій місці свого вибору поезій Міцкевича я кладу політично-сатиричну поему, якій даю назву “Петербург”, а яка між творами Міцкевича звичайно друкується під заголовком “Dziadów częścii III Ustęp”... Поема “Петербург” не має одноцільної епічної основи, а є лише поетичним описом примусової подорожі польського вигнанця до столиці російського царства і рядом, звичайно, дуже драстичних описів, що малюють не так, може, живу дійсність, як радше стан душі, настрої,

погляди та враження автора. Ся поема, яку автор міг був продовжувати *ad libitum*, на мою думку, один із найвидатніших творів Міцкевича і показує нам його епічний талант, його бистроумність, його сатиричний хист, оснований на глибокім, людянім та просвіченим почутті, що було основою його патріотизму, в найкращім світлі” [29, т. 11, с. 303–304].

І. Франко подає фактично підрядковий переклад “Додатку до III частини”, зазначаючи в короткому слові, яке передує публікації перекладу, що ця здійснена ним інтерпретація “не може вповні передати красот оригіналу” [29, т. 11, с. 304]. Вочевидь, перекладач був у цей час зайнятий іншими своїми задумами, як завжди, численними, а разом з тим хотів донести до українського читача вкрай злободенне й водночас філософічно узагальнене звучання відповідних Міцкевичевих рядків. Та попри доволі непослідовний ритм перекладу й лише принагідну появу в ньому неодмінних у автора чітких рим І. Франко чуйно вловлює міцкевичівські інтонації, докладно передає авторську образність, знаходить вдалі українські аналоги польських фразеологізмів. Тож цей переклад посідає достойне місце в українському освоєнні цього та інших творів польського поета.

“Дзяди” лишили помітний слід у творчості Лесі Українки, яка на рівні мистецького модернізму своєрідно розвиває традиції поетичної драми минулих епох, зокрема романтичної драматичної поеми. Типологічну спорідненість з “Дзядами” “Лісової пісні” та деяких інших творів авторки розглядає у розвідці про зв’язки її з польською літературою Ростислав Радишевський [25, с. 48–56]. Дослідник цілком слушно наголошує не на якійсь зовнішній подібності чи поверховому наслідуванні, про яке у випадку з Лесею Українкою, звичайно, не може бути й мови, а на “глибинних функціонально-поетичних зв’язках” [25, с. 54]. Ці міркування Р. Радишевського про відлуння “Дзядів” у поетичному світі Лесі Українки опосередковано підтверджує й сама поетеса. У своїй літературно-критичній праці “Замітки про новітню польську літературу” (1900) Леся Українка відзначає суттєву роль А. Міцкевича як автора “Пана Тадеуша” в утвердженні позитивізму в польській літературі і не менш суттєву його роль в утвердженні в ній модернізму, але вже як автора “Дзядів”. У поетеси викликає щире зацікавлення й співчуття порив молодих польських письменників до нових художніх обривів, в якому вони спираються на досвід європейської літератури і на традиції Міцкевича (в творах польських модерністів відчувається “обличчя безумця-імпровізатора Густава”) [28, т. 8, с. 113].

Творчість А. Міцкевича, зокрема й поему “Дзяди”, високо цінували й українські поети ХХ сторіччя

– Богдан Лепкий, Євген Маланюк, Максим Рильський, Микола Бажан, Дмитро Павличко... Очевидно, що тут маємо широке поле для дослідження. Але мусимо визнати, що в радянські часи вплив цього твору на українську літературу й загалом на українську громадську думку був свідомо обмежений.

Тривалий час “Дзяди” майже не перекладались українською мовою. У двотомнику 1955 р., поки що найповнішому українському виданні творів А. Міцкевича, вміщено лише невеликі фрагменти поеми – “Імпровізацію” в перекладі Бориса Тена та деякі вірші з Додатку до III частини в перекладах Максима Рильського, Олеса Жолдака та Гаїни Коваленко [18, т. 1, с. 353–386]. Пізніше над перекладом Додатку до III частини працює Дмитро Павличко [20; 21]. Повністю ж окремим виданням “Дзяди” досі не були опубліковані українською мовою, хоча потреба в українському відтворенні цієї надзвичайно близької нашому письменству поеми відчувалася здавна. Ще 1889 р. в листі до брата Михайла Леся Українка подає перелік художніх праць європейських авторів, які, на її думку, слід негайно перекладати. Серед названих творів польського поета “Дзяди” стоять на першому місці [28, т. 10, с. 42]. Тоді й на початку нового століття цього щодо “Дзядів” здійснити не вдалося, а згодом така тираноборча річ просто не вписувалася у суспільну атмосферу. Шевченка чи Лесею Українку можна було належним чином заідеологізувати, а що відповідному трактуванню ніяк не підлягало (скажімо, “Великий льох” чи “Бояриню”) – вилучити з видань. По-своєму вилученими, не допущеними до нас виявилися й “Дзяди”, назва яких мало про що говорить пересічному сучасному читачеві в Україні та й переважно на інших пострадянських теренах. Навряд чи спромоглися “восполнить пробел” поодинокі московські видання (хоча в Росії не лише твори Міцкевича раніше, ніж в Україні, видавалися й перевидавалися, а й сумнівні з погляду радянської ідеології твори українських письменників, скажімо, “Народний Малахій” чи “Вічний бунт” Миколи Куліша).

Втім, наприкінці 60-х р., коли в Україні з особливою брутальністю мерехтіли останні відблиски так званої хрущовської відлиги, це дещо незвичне слово раптово зринуло в спотвореному інформаційному просторі однієї шостої планети, і, ясна річ, у тому просторі було оточене ореолом зловісності й осоружності. В тогочасній “Правді” та іже з нею зарясніли матеріали, в яких робився “делікатний” реверанс вбік класичного твору й суворо засуджувалося як буцімто викривлене його сценічне трактування в Національному театрі – мовляв, творці варшавської вистави не провели належної межі між російським царизмом і комунізмом. І вже поготів нещадно таврувалися ті

бурхливі суспільні зрушення, епіцентром яких стала постановка, що її здійснив Казімеж Деймек. Прем'єра мала відбутися 7 листопада 1967 р., тобто з нагоди 50-річчя епохальної події – так званої Великої жовтневої соціалістичної революції, і хоч не саме того дня, однак невдовзі – 25 листопада – була показана

Горезвісні в наших театрах тих і пізніших часів так звані датські вистави. Сьогодні прагнемо забути про них і не згадувати, відкинути й сам принцип постановок до дат. Але ж від дат, себто від історії нікуди не подінемося. Мабуть, і в мистецтві, особливо театральному, котре як ніяке інше тісно пов'язане з теперішнім часом, цілком зрікатися їх не випадає. “Датськість” Деймеківської вистави безпосередньо вказує на свідому її суспільну спрямованість, хоч це питання не таке однозначне, як спершу може здатися. З деяких висловлювань режисера випливає, що він прагнув явити твір передусім мистецький, який би спонукав насамперед до глибинного інтелектуального й емоційного осягнення суспільних процесів. Гадаю, немає жодних підстав дорікати режисерові в нещирості, коли після вельми високої оцінки вистави, висловленої відомим російським драматургом Олексієм Арбузовим та заяв щодо доцільності її показу в Москві, він писав: ““Дзяди” не тільки повинні, а й мусять бути в Москві показані. Цей факт, гадаю, міг би мати переломне значення для сприйняття “Дзядів” у Польщі, бо з'ясував би раз і назавжди, що твір цей в категоріях політичних і національних є твором не антиросійським, лишень антиімперським” [32, с. 109]. Власне, своєю виставою режисер прагнув закликати до плідного рівноправного діалогу Польщі й Росії.

Наприкінці шістдесятих такий діалог був зовсім нездійснений. Ні радянський, ні польський прорадянський режим аж ніяк йому не сприяли. Ситуація навколо вистави розвивалась не залежно від волі режисера. Більш як через десятиліття після кривавих угорських подій 50-х років Празька весна та значні заворушення в Польщі виявили спротив волелюбних народів новітній лицемірній тиранії.

Історики ще недостатньо дослідили драматичні перебіги суспільних колізій в 60-х роках і в нас, і в наших сусідів. Тим ціннішою є книга польського дослідника Єжи Ейслера “Березень 1968”, в якій з хронологічною послідовністю, документальною сумлінністю й публіцистичною невимушеністю висвітлюються пов'язані з “Дзядями” події [33].

Історик детально відтворює незграбні намагання можновладців обмежити вплив “Дзядів”, з надуманих причин зменшити кількість запланованих показів з тим, щоб у перспективі зовсім зняти виставу зі сцени. Всі ці намагання і врешті фактична заборона вистави призвели лише до загострення ситуації, викликали

суспільне обурення, найперше в середовищі студентства й творчої інтелігенції. Однією з найважливіших у ланцюгу тодішніх подій стало зібрання літераторів польської столиці. Всупереч намаганням спрямувати роботу зібрання в належне партійне русло варшавські письменники виявили істинну громадянську мужність і за нелегких умов більшістю голосів прийняли резолюцію такого змісту:

“Польські письменники, що зібралися 29 лютого 1968 р. на Загальні надзвичайні збори Варшавського відділу Спілки літераторів Польщі, стурбовані заборонаю подальших показів “Дзядів” Міцкевича на сцені Національного театру, відзначають:

1. Уже тривалий час шириться й міцніє керівне втручання властей в культурну та мистецьку діяльність, втручання це стосується не лише змісту творів, а й їх розповсюдження і сприйняття загалом.

2. Система цензури та керівництва культурою і мистецтвом свавільна й завуальована, в ній не окреслено ані повноважень владних структур, ані способу оскарження їхніх рішень. Таке становище загрожує національній культурі, гальмує її розвиток, позбавляє її самобутнього характеру і прирікає на поступове виродження. Заборона, що стосується “Дзядів”, з особливою яскравістю це підтверджує. Письменницькі звернення, подані у формі ухвал та відозв керівництвом Спілки літераторів Польщі та провідними представниками літературної громадськості, досі залишаються поза увагою.

Переїняті суспільною тривоگوю, закликаємо власті ПНР до відновлення згідно з нашими віковими традиціями толерантності і творчої свободи.

Домагаємось повернення “Дзядів” Міцкевича у сценічному втіленні Казімежа Деймека, усунення їх зі сцени викликало зрозуміле невдоволення мешканців столиці” [33, с. 171–172].

Незважаючи на вир пристрастей і гостру напружену атмосферу, немало мудрих слів було сказано на зібранні про п'єсу й виставу. Скажімо, Мечислав Яструнь відзначив, що режисер наблизився до центральної проблеми твору, – до драми тиранії й любови. Але, ясна річ, дискусія, почасти нав'язана літераторами партійної орієнтації, вийшла далеко за межі конкретного мистецького явища. Своєрідним її підсумком, oprіч цитованої вище резолюції, гадаю, можна вважати слова письменника Єжи Анджеєвського: у підтексті свого виступу він згадав вислів тодішнього польського партлідера Гомулки про те, що “Дзяди” вбивають “ніж у плечі польсько-радянської дружби”. В розважливій промові досвідченого майстра були, зокрема, такі міркування: “Перебуваємо в ситуації, за якої ми, польські письменники, з усією, на яку лишень нас вистачить, силою і рішучістю повинні вдарити на

сполох, бо саме існування польської культури і польської творчості під загрозою. Куди йдемо? Не для того промовляю ці грікі слова, аби когось кривдити чи, згідно з популярним виразом, вганяти ніж у плечі. Саме час, аби люди, які правлять у Польщі, зрозуміли, що голоси критики, навіть найгострішої, протести й демонстрації, особливо демонстрації молоді, продиктовані не ворожістю – їхнім єдиним аргументом є шире громадянське вболівання за долю цієї країни і долю людей, котрі на цій землі живуть, працюють і творять. Багато років я не виступав публічно, але нині з усією відповідальністю, на яку тільки спроможний, хочу сказати, що в Польщі всупереч офіційним запевненням, звітам і промовам діються речі, не сумісні з елементарними нормами буття суспільного, політичного і морального” [33, с. 173–174].

Збори закінчились серед ночі за драматичних і непевних обставин. Довколишня атмосфера, а надто подальші події засвідчили, що ніхто не збирався прислухатись до голосу письменників. Згодом декого з них за сміливі виступи брутально побили невідомі особи. Та з особливою силою трагедія розігралась під час березневих студентських заворушень спочатку у Варшаві, а потім у Кракові, Лодзі, Гданьську, Познані, Вроцлаві, Любліні, Щеціні, Катовіцах та інших містах. Масові звирячі побиття, арешти, жертви... Лицемерна й незграбна партійно-урядова пропаганда...

Соціалізм наступав на всіх фронтах, являючи своє справжнє обличчя. Всі ці події трагічно перегукувались з відтвореним у шедеврї Міцкевича. Невипадково осердям тодішніх подій стала постановка п'єси, здійснена понад сто років тому як відгомін антицарського повстання. Прикметно, що головним імпульсом в обох випадках був волелюбний студентський рух. Злютованість мистецтва й життя, про яку апологетам соцреалістичних оман годі було й мріяти, впливає з самої художньої суті Міцкевичевих “Дзядів”, освячених високою саможертвоністю й духовною красою, що єднає різні покоління нації, відкриті у майбутнє навіть своєю довершеною незавершеністю.

Про силу впливу твору А. Міцкевича на всіх учасників театрального дійства (і глядачів, і акторів...), про розкриті виставою живлющу магію поетового слова маємо немало свідчень. Вельми цікаві, скажімо, спогади Густава Голубка, виконавця головної ролі (Густав-Конрад):

“Коли в Деймекових “Дзядях” я виходив на сцену, то поринав у ті дні в час надприродний і в простір, цілком неспівмірний як зі сценою Національного театру, так і з його залом. Потрапляв у якусь особливу атмосферу єднання, контакту, натхнення, що плинула від глядачів. Ні, натхнення, власне, на-

пливало звідусіль. І вперше я втрачав контроль над самим собою, втрачав можливість свідомого впливу на присутніх, володіння ними. Цей факт з'ясовує, що протягом десяти спектаклів, які ми відіграли, тривало втаємничення у сферу цілком ірраціональну, піднесу, незмірно зворушливу. Усвідомлювали, що ми є учасниками певної історичної події, але тішились передовсім впливом театру, силою його впливу, можливістю його впливу” [33, с. 149].

Врешті після заборони вистави і викликаних цим заворушень поема Міцкевича в Україні вважалась такою ж небезпечною, як і твори тодішніх дисидентів-шістдесятників. Тож про її публікацію чи навіть схвальну згадку не могло бути й мови. Певний виняток становлять лише літературознавчі праці Максима Рильського [26] та Григорія Вервеса [7; 8; 9; 10; 11]. Але прикметно, що ці праці, написані не без огляду на радянську цензуру, з'явилися або ж до згаданих подій або ж через десятиліття після них.

Хочеться сподіватися, що врешті ми зможемо говорити про відродження цього твору в українській літературі, про появу “Дзядів” на сценах українських театрів.

1. Адам Міцкевич і Україна : зб. наук. праць / Відповідальний ред. Ростислав Радишевський. – К. : Бібліотека українця, 1999. – 346 с. / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

2. Айзениток І. П. Гулак-Артемівський : матеріали до біографії та історично-літературної оцінки / І. Айзениток. – Харків : ДВУ, 1927. – 94 с.

3. Айзениток І. До перебування Міцкевича на Україні / Ієремія Айзениток (А. Міцкевич і П. Гулак-Артемівський) // Міжслов'янські літературні взаємини : зб. ст. – К. : Вид-во АН УРСР, 1958. – С. 97–100.

4. Айзениток І. Петро Гулак-Артемівський / І. Айзениток // Гулак-Артемівський П. П. Твори / П. П. Гулак-Артемівський. – К. : Дніпро, 1964. – С. 3–34.

5. Астаф'єв О. Шлях до Адама Міцкевича / Олександр Астаф'єв // Міцкевич А. Вибране / Адам Міцкевич; Перекл. з пол. – К. : Школа, 2005. – С. 3–14..

6. Афанасьєв-Чужбинський О. С. Спомини про Т. Г. Шевченка / О. С. Афанасьєв-Чужбинський // Спогади про Тараса Шевченка / Упорядкування і прим. В. С. Бородіна, М. М. Павлюка. – К. : Дніпро, 1982. – С. 87–107.

7. Вервес Г. Д. Адам Міцкевич в українській літературі. – К. : Худож. л-ра, 1955. – 278 с.

8. Вервес Г. Д. Адам Міцкевич: Життя і творчість / Г. Д. Вервес. – К. : Дніпро, 1979. – 140 с.
9. Вервес Г. Д. В інтернаціональних літературних зв'язках / Г. Д. Вервес. – К. : Дніпро, 1976. – 388 с.
10. Вервес Г. Польська література і Україна : літ.-критич. нариси / Григорій Вервес. – К. : Рад. письменник, 1985. – 382 с.
11. Вервес Г. Д. Т. Г. Шевченко і Польща / Г. Д. Вервес. – К., 1964.
12. Дзира Я. Міцкевич і Шевченко : їхній погляд на Петербург / Ярослав Дзира // Літ. Україна. – 2000. – бер. – С. 5; 16 бер. – С. 3.
13. Зеров М. Твори: у 2 т. / Микола Зеров. – К. : Дніпро, 1990.
14. Колеса О. Шевченко і Міцкевич / Олександр Колеса. – Львів, 1894.
15. Куліш П. Твори: у 2 т. / Пантелеймон Куліш. – К. : Наук. думка, 1994.
16. Лепкий Б. Про життя і твори Тараса Шевченка / Богдан Лепкий. – К. : Україна, 1994. – 174 с.
17. Міцкевич А. Вибране / Адам Міцкевич; Перекл. з пол.; Упорядкування текстів, підготовка навч.-метод. матеріалів О. Астаф'єва. – К. : Школа, 2005. – 462 с.
18. Міцкевич А. Вибрані твори : у 2 т. / Адам Міцкевич; перекл. з пол. за ред. М. Рильського. – К. : Держ. вид. худ. л-ри, 1955.
19. Міцкевич А. Ода молодості : поетичні твори / Адам Міцкевич. – К. : Веселка, 1984. – 142 с.
20. Міцкевич А. Петербург / Адам Міцкевич; перекл. з пол. Дмитро Павличко // Літ. Україна. – 1998. – 3 гр. – С. 4.
21. Міцкевич А. Перегляд війська / Адам Міцкевич; перекл. з пол. Дмитро Павличко // Літ. Україна. – 1999. – II лют. – С. 4.
22. Нахлік Є. Доля. Los. Судьба. Шевченко і польські та російські романтики / Євген Нахлік. – Львів : НАН України, Львів. відділення Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка, 2003. – 568 с.
23. Павличко Д. Правда від Адама / Дмитро Павличко // Літ. Україна. – 1998. – 3 гр. – С. 4.
24. Павличко Д. Рамено до рамена : до 100-річчя від дня народження Адама Міцкевича / Дмитро Павличко. – Літ. Україна. – 1989. – 19 січ. – С. 3.
25. Радишевський Р. П. Іскри єднання: До питання про інтернаціональні мотиви творчості Лесі Українки / Р. П. Радишевський. – К. : Дніпро, 1983. – 203 с.
26. Рильський М. Про поезію Адама Міцкевича / Максим Рильський. – К., 1955.
27. Третьяк О. Про вплив Міцкевича на поезію Шевченка / Осип Третьяк. – Краків, 1892. – 37 с.
28. Українка Леся. Зібрання тв. : у 12 т. / Леся Українка. – Т. 8 : літературно-критичні та публіцистичні статті. – К. : Наук. думка, 1977. – 250 с.
29. Франко І. Зібрання тв. : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1976–1986.
30. Шевченківська енциклопедія : у 6 т. / Керівник проекту В. Л. Смілянська. – К. : НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка, 2012–2015.
31. Шевченківський словник : у 2 т. – К. : Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка АН Української РСР; Гол. ред. УРЕ, 1976–1977.
32. Dialog. – 1981. – № 6.
33. Eisler J. Marzec 1968: Geneza. Przebieg. Konsekwencje / Jerzy Eisler. – Warszawa, 1991.
34. Franko I. Adam Mickiewicz w rusińskiej literaturze / Iwan Franko // Kraj. – Petersburg, 1885. – Nr 46.
35. Franko I. Adam Mickiewicz w rusińskiej literaturze / Iwan Franko // Варшавські українознавчі записки: 6–7. – Варшава, 1998. – С. 415–419.
36. Franko I. Szkice o literaturze. Kultura, Literaturoznawstwo, Publicystyka / Iwan Franko; Koncepcja, projekt graficzny i realizacja : Robert Maciej. – Warszawa–Drohobycz : Zjednoczenie Nauczycieli Polskich na Ukrainie; Instytut Książki w Krakowie, 2016. – 392 s.
37. Górsky K. Mickiewicz: Artyzm i język / Konrad Górsky. – Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1977. – 548 s.
38. Jakóbiec M. Wstęp / Marian Jakóbiec // Szewczenko T. Wybór poezji / Taras Szewczenko. – Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1974. – S. LVIII – LIX.
39. Kozak S. Hulak-Artemowski w kręgu Mickiewicza i problematyki polskiej / Stefan Kozak // Z dziejów literackich polsko-ukraińskich. – Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1974. – S. 91–104.
40. Kozak S. Ukraińscy spiskowcy i mesjaniści Bractwa Cyryla i Metodego / Stefan Kozak. – Warszawa, 1990.
41. Kubacki W. Taras Szewczenko wobec polskiego romantyzmu / Waclaw Kubacki // Kubacki W. Poezja i proza / Waclaw Kubacki. – Kraków, 1966.
42. Mickiewicz A. Dzieła poetyckie: w 4 t. / Adam Mickiewicz. – T. 3 : Utwory dramatyczne. – Warszawa : Czytelnik, 1983. – 448 s.
43. Ogonowski E. Mickiewicz w literaturze rusko-ukraińskiej / Emil Ogonowski // Pamiętnik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza. – Lwów, 1888.
44. Zajcew P. Komentarze i przypiski / Pawło Zajcew // Szewczenko T. Poezje / Taras Szewczenko. – Warszawa, 1934.