

Олександр АСТАФ'ЄВ
Київський національний університет
імені Тараса Шевченка

ТВОРЧІСТЬ АДАМА МІЦКЕВИЧА У РЕЦЕПЦІЇ ІВАНА ФРАНКА

Основна роль у творчому осмисленні й теоретичному трактуванні художньої спадщини Адама Міцкевича, безумовно, належить Іванові Франкові. І. Франко у своїй творчості постійно звертається до оцінки окремих його творів. Визначним явищем української культури є також переклади І.Франком творів Міцкевича.

Ключові слова: рецепція, романтизм, аналогія, мотив, переклад.

The main role in creative comprehension and theoretical interpretation of artistic inheritance of Adam Mickiewicz is belonged to Ivan Franko. In his works I. Franko always appealed to valuation of his separate works. Franko's translations of Mickiewicz's works are very important in Ukrainian culture.

Key words: reception, romanticism, analogy, motive, translation.

Główną rolę w recepcji, analizie i interpretacji teoretycznej spuścizny poetyckiej Adama Mickiewicza na Ukrainie niewątpliwie odegrał I. Franko. Franko w swojej twórczości wciąż wracał do rozważań nad poszczególnymi dziełami Mickiewicza. Wybitnym zjawiskiem kultury ukraińskiej są także przekłady utworów Mickiewicza wykonane przez Iwana Frankę.

Słowa kluczowe: recepcja, romantyzm, analogia, motyw, tłumaczenie.

XIX ст. ознаменувалося у європейських літературах появою низки геніальних поетів, кожен із яких отверз уста своїй нації і відкрив нову епоху в духовному житті людства. У Німеччині це був Й.-В. Гете, який у трагедії «Егмонт» сміливо і широко змалював боротьбу нідерландського народу за звільнення від іспанського гніту, а у «Фаусті», найвеличнішому творінні поетичного духу, зобразив не лише німецьке суспільство, а й уселюдство, як воно безупинно підноситься до вищих форм свідомості і життя: від страху перед природою до панування над нею, від нерозумного та несправедливого суспільного устрою до оновлення світу спільною працею вільних людей. Слідом за ним спалахнув бунтівний талант Г. Гейне з його «Подорожніми картинками», «Сілезькими ткачами» і чудовою поемою «Німеччина. Стара казка». Англію сколихнула волелюбна поезія Дж. Байрона, він дав світові «Паломництво Чайльд Гарольда», «Шильйонського в'язня», «Манфреда», «Каїна» та інші твори, вивішивши у них винятковість долі, бурхливі пристрасті і гордість бунтарів. На захист інтересів ірландського народу самовіддано виступив П.-Б. Шеллі із памфлетами, трактатами і поемами «Королева Маб», «Повстання Ісламу», «Звільнений Прометей», трагедією «Ченчі» та

низкою пристрасних трагедій. Славетну сторінку в історію французької і світової літератури вписав В. Гюго, чия передмова до драми «Кромвель» стала маніфестом французьких романтиків, а романи «Собор Паризької Богоматері», «Відплата», «Знедолені», «Трудівники моря», «Людина, що сміється» розповіли жорстоку правду про поневолення людей і стали на захист їхнього щастя. У російській культурі заявила про себе глибока обдарованість і могутня сила О.Пушкіна, з-під його пера, крім блискучих поезій (згадаймо оду «Вольність»), вийшли такі величні твори, як поема «Кавказький бранець», роман «Євгеній Онегін», п'єса «Борис Годунов», повість у віршах «Мідний вершник». На Україні до «духовної влади» прийшов геніальний Т.Шевченко, чиї гнівні вірші і поеми, такі як «Гайдамаки», «Сон», «Кавказ», «Єретик», «І мертвим, і живим...», «Великий льох» тощо пройняті осудом соціальної несправедливості й глибоким співчуттям до знедолених. А за Т. Шевченком з'явилася література, осінена іменами І. Франка, І. Нечуя-Левицького, М. Коцюбинського, В. Стефаника, Лесі Українки.

У цій могутній сім'ї гігантів, у цьому найяскравішому сузір'ї блискучих майстрів слова постає геній видатного польського поета, борця за щастя і волю народу А.Міцкевича. «У своїй письменницькій діяльності він виявляв велику різносторонність духовних інтересів, незвичайну силу вислову та пластику поетичного малювання, при тім як чоловік він був людина високоморальна» [10: 39; 256]. Його «Балади і романси», «Кримські сонети», «Гражина», «Конрад Валленрод», «Поминки», «Пан Тадеуш» ввійшли до золотого фонду світової літератури. Волею Божого промислу постать А. Міцкевича, як і нашого Т. Шевченка, з'явилася якраз на зорі становлення польської нації, стала виразником національного духу, естетичним законодавцем провідних тем і мотивів, які пізніші поети лише увиразнюватимуть і доповнюватимуть. Свого часу А. Жуковський та О. Субтельний висловили думку, що «Кобзар» Т.Шевченка став «національною Біблією» українського народу, новітнім «катехізисом його національної свідомості» [5; 61]. Ці слова такою ж мірою стосуються і творчості А. Міцкевича, бо він виступив духовним батьком своєї нації, створив для неї живу образну мову з її дивовижною гнучкістю та яскравістю, постав як біблійний пророк і виразник народних інтересів та ідеалів.

Будучи відкритою для зовнішніх впливів, кожна національна література засвоює їх, виробляючи натомість спільну мову спілкування з іномовними джерелами, з яких черпає. Це відбувалося і з українською, яка поетичне явище А. Міцкевича сприйняла як

небувале і новаторське й витворила у своїй пам'яті його образ, магію котрого відчув на собі й Т.Шевченко та його послідовники.

Про вплив творчості А. Міцкевича на Т. Шевченка й українську літературу загалом написано чимало, тут можна було б послатися на авторитетні праці І. Франка, М. Дашкевича, Б. Лепкого. С. Смаль-Стоцького, П. Зайцева, Ю. Бойка-Блохина, Г. Вервеса та інших. Із найавторитетніших нових видань варто назвати монографію Є. Нахліка «Доля – los – судьба. Шевченко і польські та російські романтики» (Львів, 2003), в якій провадиться думка, що поезія А. Міцкевича є формою колективною пам'яті українського народу, складовою його культури, але польські впливи, на думку дослідника, виходять за хронологічні рамки художнього досвіду ХІХ століття, оскільки вогнища їх активності спалахують сьогодні: тексти, розділені століттями, зберігаються у культурі й у своїй інваріантності, й у своїй варіативності [8; 120-126].

Це проблема складна, багатокомплексна і дискусійна. Її контури окреслив у своїй монографії «Адам Міцкевич в українській літературі» Г. Вервес. Він, як і інші дослідники, наголошує на тому, що ідейно-естетичний вплив польського поета, зокрема такі форми літературної рецепції його творчості, як «експансія» художніх ідей, запозичення, стилізації, образні аналогії, ремінісценції, алюзії, переклади, імітації тощо помітні в багатьох творах Т. Шевченка. Можна говорити про вплив балад Міцкевича «Рибка» і «Втеча» на «Русалку» і «Тополю», постаті лірника з балади «Лірник» на образ сліпого кобзаря у незакінченій поемі «Мар'яна-черниця», перегук образів поета у третій частині «Поминок» та в «Перебенді», містично-історіософські візії у ІІ та ІІІ частинах «Поминок» та у «Великому льосі» і т.д. [3; 81-130]

І. Франко у статті «Адам Міцкевич в українській літературі» пише про засвоєння творчості А. Міцкевича в Україні. Серед його перекладачів названо П. Гулака-Артемівського. Він у березневому «Вестнику Европы» за 1827 р. вмістив переспів балади «Пані Твардовська». На думку І. Франка, «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» [10: 26, 386].

І. Франко також пише про інтерес до поезії А. Міцкевича Л. Боровиковського. У 1829 р. Л. Боровиковський переклав українською мовою баладу «Фарис», яка через рік була надрукована у «Вестнику Европы», уривок із «Конрада Валленрода» («Вілія»), дев'ять сонетів («До Псла», «Розвалення замку», «Морська тиша», «Байдари», «Аюдаг», «Могили гарему», «Алушта вдень», «Акерманські степи», «Чатир-Даг»). На жаль, ці переклади не збереглися, до нас дійшли тільки «Фарис» та «Кримські

сонети», перекладені російською мовою. Перекладацька практика Л.Боровиковського благотворно вплинула на еволюцію його творчості: на Міцкевичеві алюзії, ремінісценції, окремі образи натрапляємо й у його оригінальних творах «Козак», «Палій», «Розставання» тощо [10: 26; 386].

Мотиви, спільні з творами польського поета, знаходить І. Франко і в М. Костомарова [10: 26; 386]. Він переклав поезію «Панич і дівчина», поклав ув основу своєї балади «Дівчина» тему, запозичену з «Могили Марилі», під впливом сонетів «Гробниця Полоцької», «Бахчисарай» пише свій вірш «До Марії Полоцької», а в «Співцеві Митусі» та «Євшан-зіллі» використовує досвід «Пісні Вайделота» з «Конрада Валленрода».

Велику роль в освоєнні творчої спадщини А. Міцкевича відіграли поети, які групувалися довкола журналу «Основа», ім'я Міцкевича для них «ясніе особливим світлом» [10: 26; 386]. П. Куліш перекладає балади А. Міцкевича «Романтичність», «Світезянка» і «Повернення батька», хоча з оригіналом поводитья дуже довільно: збільшує його, робить різні вставки, докорінно змінює ідейно-художню спрямованість творів. Інакше ставиться до перекладів з А. Міцкевича учасник Кирило-Мефодіївського братства, один із авторів «Основи» О. Навроцький. У відділі рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України зберігаються два великих зшитки, в яких зібрано переважну більшість перекладів польського поета, серед них навіть такі великі твори, як «Конрад Валленрод», «Фарис», «Імпровізація», «Дорога до Росії» та інші. Образи й мотиви оригіналів О.Навроцький сприймає через призму шевченківських образів, наприклад, переклад «Дударя» він збагачує словами і реченнями з «Перебенді», в «Імпровізації» використовує шевченківську ритмомелодику, «Конрада Валленрода» (за винятком «Пісні Вайделота») передає коломийковим віршем. І.Франко у своїй розвідці «Адам Міцкевич в українській літературі» віддає перевагу саме перекладам О.Навроцького [10: 26; 386].

Глибоку пошану до А. Міцкевича виявив М. Старицький, який, на думку І.Франка, «майстерно володіє віршованою формою і хоч часом вживає штучних мовних зворотів або слів ad hoc (для даного випадку. – Авт.), все ж є поетом з незаперечним талантом» [10: 26; 388-389]. Він переклав його любовну лірику: «Сон», «Д... Д...» (тобто «Мазунятко»), «Спомин», «До Німану» та інші, щоправда, не в усіх перекладах звільнився від тенденції українізувати оригінал, так у «Чатах» жінку воєводи названо Оксаною, річку Німан змінено на Сулу, перекладач не завжди дотримується кількості рядків та строф оригіналу, сонетного канону. Проте його переклади мали велику популярність, зокрема «Мазунятко», покладене на музику М. Лисенком. Крім того, М. Старицький багато

зробив для відзначення 100-літнього ювілею А. Міцкевича, організував у Літературно-артистичному клубі в Києві його вечір, участь в якому взяли М. Лисенко, Олена Пчілка.

Основна роль у творчому осмисленні й теоретичному трактуванні художньої спадщини А.Міцкевича, безумовно, належить І.Франкові. Першою відомою в цьому аспекті працею була стаття «Адам Міцкевич в українській літературі» (1885) [10: 26; 382-390]. У низці статей про польську літературу та про польські суспільно-політичні події 80-90-х рр., надрукованих у газеті «Кур'єр львовські», І. Франко раз-по-раз звертається до оцінки його окремих творів, друкує рецензію на 4-томне видання творів, яке вийшло під редакцією Г. Бігеляйзена, високо оцінює «Книги народу польського і польського пілігримства», трактує «Пана Тадеуша» як «найкращий твір епічної музи Міцкевича», «метеликами різних красок» називає його ранні ліричні твори, імпровізації, захоплюється такими шедеврами, як «Ода до молодості», «Фарис», «Ордонів редут», «Смерть полковника», «Нічліг» та інші, «перлинами всесвітньої поезії» величає «Кримські сонети». У 1903 р. у Львові за ініціативою І.Франка, з його передмовою та в його перекладі окремою брошурою виходить стаття А.Міцкевича «До галицьких приятелів». У передмові високо оцінено суспільно-політичну і культурну роль польського поета, у той же час вказано на деякі його помилки, зокрема надмірну ідеалізацію дійсності в останній книзі «Пана Тадеуша» [11; 15].

Визначним явищем української культури є переклади творів Адама Міцкевича, які здійснив І.Франко. Вони характерні відтворенням найтонших нюансів думки автора у поєднанні з глибокою увагою до особливостей поетичної мови оригіналу, зокрема її ритміки та фоніки. У 1895 р. він перекладає «Господарський вечір» – уривок із «Пана Тадеуша», у 1896 – «Бурю», 1899 – уривок із восьмої частини «Пана Тадеуша», «Геть з моїх очей», 1907 – «Ордонів редут», «Чати», «Втечу», 1910 – повністю «Додаток» із «Дзядів»: «Дорогадо Росії», «Передмістястолиці», «Петербург», «Пам'ятник Петру Великому», «Перегляд війська», «Олешкевич», а також «До друзів-росіян», 1912 – «Нічліг», 1913 – «До альбому Собанської», «Непевність», «В день від'їзду із Одеси», «До матері-польки», «Епілог до «Пана Тадеуша»». Усі ці переклади І.Франко зібрав і вмістив як додаток до книги, яка вийшла у Львові 1914 року його власним накладом – «Адам Міцкевич. «Wielka utrata». Історична драма з рр. 1831-1832 з додатком життєпису А.Міцкевича та вибору його поезій у перекладі на українську мову». Поетичну драму «Велика втрата» невідомого автора, яку поет придбав у львівській крамниці, він помилково приписав А.Міцкевичу. Незважаючи на помилку щодо авторства, сам факт виходу цієї книги із

широким критико-біографічним нарисом та перекладами найкращих творів А. Міцкевича є свідченням глибокої пошани українського поета до нього і має неабияку цінність, оскільки поет познайомив читача з творами польського класика, розробив теорію і високо підніс практику мистецтва перекладу, вирішив проблему передачі українською мовою великих епічних полотен А. Міцкевича, проблему, яку намагалися розв'язати багато його попередників. Переклади І. Франка наслідують надзвичайною метафоричністю, багатством порівнянь, насичені народнописенною символікою, кольорами та звуками. Помірний плин ритму «Дороги до Росії», переданий в оригіналі одинадцятискладовим віршем, І. Франко відтворює п'ятистопним ямбом, пісенний мотив «Смерті полковника» – трискладовим амфібрахієм, «Пана Тадеуша» – александрійським віршем.

* * *

У м. Ковно, де А. Міцкевич з перервами, у 1819-1823 рр., вчителював, він написав II та IV частини поеми «Поминки» (польське «Dziady», в інших перекладах – «Діди»). Хоча і в різні роки писався твір, з усією необхідністю постає потреба подати читачеві історію написання поеми, показати, як з первісного ядра народжується геніальний твір, який, на думку Г. Вервеса, «є одним із найвидатніших творів польської літератури першої половини XIX століття» [3; 19]. Поема складається із ранніх «Поминків», т.зв. ковенсько-віленських, які були написані у Ковні і Вільні в 1820-23 рр. (ч. II і IV, надруковані у т. 2 «Поезій», Вільно, 1823 р.; не закінчена ч. I, надрукована посмертно у т. 3 «Листів», Париж, 1860 р.), і ч. III, т. зв. дрезденської, створеної в Дрездені весною 1832 р. (надрукована у т. 4 «Поезій», Париж, 1832 р., видана окремо там же, 1833 р.). Ч. II, IV, III мають підзаголовки «поема», ч. I – «Видовище».

«Поминкам», як поемі, притаманні всі ознаки жанру, оснований на взаємодії епічного, ліричного і драматичного начал, де зображене явище – білоруський народний обряд вшанування предків, поєднаний із християнським Днем поминання померлих – і в його саморозвиткові, і рухові, і в особистісній оцінці (через викладене переживання), і в драматичному представленні утворює цілісний художній сплав [11; 15]. Думається, що повз увагу А. Міцкевича не пройшов досвід «Божественної комедії» Данте. Справді, в «Божественній комедії» оповідач репрезентований поетом, що коментує зображені ситуації, висловлює з цього приводу свої загальні думки, він же й виступає головним героєм, дорога якого пролягає через пекло, чистилище, рай; однак герой тут дуже схожий до Конрада з «Поминок»: він постає певною організуючою силою

художнього світу і всі епічні картини видає за власні. Таке враження, що події розгортаються в душі автора і на перший план висувається його душевна розірваність і сердечні муки.

Друга частина починається з того, що громада селян з нагоди поминок зібралася вночі в каплиці, де на виклик чарівника з'являються духи померлих (Ангели, які були Юзем та Рузею, тобто братиком і сестричкою, Хор нічних птахів, що колись також були людьми, але пан їх замучив голодом, Ворон, у якому впізнали селянина, зацькованого псом за зірвані яблука, Сова – мати, вигнана з дитятком з панського двору серед зими, Дівчина, в минулому Зося, яка померла, не знаючи радощів кохання, і тепер прагне зустрітися з хлопцями тощо). Вони згадують свої провини, застерігають живих і зникають, окрім примари, замаскованої під «пастушку у чорному платті», котра все мовчить, відмовляється від куті й освяченого хліба, її не можуть прогнати ні свічкою, ні хрестом, ні кропилом.

Увертюрою до ч. II є балада «Примара», де розповідається про юнака, який через кохання став на шлях самовбивства й тепер спокутує свою вину як дух-поверненець, щороку встаючи з могили, аби заново пережити кохання і розлуку, й прагнучи, щоб кохана бодай зустрілася з його «тінню». Подібний мотив зустрічаємо й у баладі А. Міцкевича «Зрадник»: «Чи бачив Господь земні його муки? / До раю узяв, як щасливця? / Ні, сам наложив він на себе руки, / То самовбивця». Не важко здогадатися, що герой балади «Примара» асоціюється із героєм ч. IV «Поминок», Відлюдником (він же – Густав). Після вечері на плебанії, коли ксьондз і діти дякують Богові за «земні їства», до хати ксьондза входить Відлюдник, розповідає, що покохав красиву дівчину, але вона пішла до шлюбу з іншим, багатшим. Відлюдник весь час натякає на якийсь гріх, про кохання згадує з таким хвилюванням, що діти і ксьондз сприймають його за безумця. Врешті зізнається, що він Густав, учень і прийомний син ксьондза, що відвідав маєток своєї мами, де пройшло його дитинство і де він зустрічався з Марилею. Кохання, каже він, «вбило» його і «довело до відчаю»: він із розпачу вдаряє себе кинджалом, по суті, повторюючи (як прибулець з іншого світу) вчинок самогубства, який уже раз у житті через кохання зробив. Але оскільки він примара, то й після поранення кинджалом продовжує жити і виголошує промову на захист обряду поминків, які духовенство розцінює як забобон. Спробу (тепер уже другу) покінчити життя самогубством також можна зрозуміти і в переносному сенсі: він вбиває в собі суспільно-корисну особистість. Натомість можна здогадуватися, що примара, замаскована під «пастушку в чорному одязі» з ч. II і Густав з ч. IV одна й та ж сама постать – покаяний дух чи терпляча людина, яка шукає розуміння в людському обряді, а потім і в ксьондза. Між сценами обряду і зустрічі на плебанії нема чіткого

зв'язку, це свідчить про довільність композиції твору і його романтичну фрагментарність. У недрукованому фрагменті ч. I також діють Дівчина й Густав, але вони ще добре не знаються, лише відчують майбутнє взаємне почуття. Можна припустити, що під час обряду поминок, де змальовано селян із чарівником, мала настати зустріч цієї закоханої пари й, очевидно, звідси починається любовна інтрига, яка зламає Густава. Відмовившись від публікації ч. I, А. Міцкевич випередив ч. II і IV баладою «Примара», про яку вже йшлося.

Ковальсько-віленські «Поминки» засвідчують, що фольклор, зокрема народні повір'я були для автора джерелом поетичного натхнення і джерелом моральних і суспільних відчужень (напр., монолог злого пана в ч. II). Ч. IV є своєрідною мікропоемою кохання, нашарованого на романтичний конфлікт людини зі світом і душевний розлад сумління.

Назва поеми – «Поминки» – з'явиться пізніше, лише у ч. III (ч. II і IV мали характер циклів). Поява назви пояснюється як тематикою (у ч. II під час обряду згадано дії предків), так і семантикою. До ч. III належать драматичні сцени, об'єднані під титулом «Литва» («Пролог» і «Акт I», який складається з 9 сцен), а також епічний цикл, завершений віршем «До приятелів-москалів». Основою твору, присвяченого Я. Соболевському, К. Дашкевичу, Ф. Кулаковському, «співв'язням, «співвигнанцям», що загинули на засланні, є віленський процес над філоматами 1823-24 рр., а також враження з недавніх пережитих подій, у яких поет сам брав участь. У передмові наголошено на історичному характерові описуваних подій і на достовірності імен – герої діють переважно під власним (або дещо зміненим) прізвищем: ув'язнена молодь, слідство, яке вів сенатор Новосільцев, у сц. VII Висоцький і – вказані через алюзії – К. Кожман і К. Бродзінський, у сц. VIII – декабрист Бестужев. Творові, написаному по свіжих слідах повстання і переслідування віленських друзів, поет надав актуального змісту, витлумачив їх підпільну діяльність у романтичному аспекті – як загальну боротьбу свободи з деспотизмом, сил добра із силами зла. Конфлікт має не лише політичний і моральний виміри, але і метафізичний, у нього втягнуті патріоти, царські службовці, надприродні сили: ангели, примари, дияволи тощо. Тереном зіткнення виступає сфера людського сумління, простір душі, тому, як зазначає І. Франко, цей твір справді міг бути імпульсом до створення політичних поем Т. Шевченка 1843-1847 рр. («Сон», «Кавказ», «Великий льох») [10: 26; 386].

А. Міцкевич створив оригінальний жанровий сплав історичної і філософсько-етичної драми, лірико-драматичної поеми, використовуючи для цього засоби найрізноманітніших жанрів

(елементи опери, містерії, народного фарсу тощо.), уводячи в текст епічну розповідь, ліричний монолог, епічні та агітаційні пісні.

Головним героєм твору виступає ув'язнений поет Конрад, у минулому – Густав. Зміна імені обумовлена в Прологові, на стіні тюрми герой написав: «Богові найкращому, найвищому. Густав. Помер в 1823 році, 1 листопада. Тут народився Конрад, в 1823 році, 1 листопада». Зміна імені відділяє сферу його романтичного життя від громадського, на зміну романтичній інтимній трагедії приходить національна. У тюрмі над співцем лунають голоси сатанинської спокуси і перестороги – вони символізують перелом між життям приватним і суспільним. У сц. I, насиченій вігіліями, в'язні розмовляють про дальші переслідування (напр., розповідь Соболевського: «Сам бачив – / Повернувшись, просив капрала...»¹⁰), Конрад у супроводі хору виконує дві пісні: першу («Умиротворена пісня моя у могилі...», що закликає до помсти, й другу («Вознесений на гребінь гір...»), яка виступає візією майбутнього. Тут з'являється образ Крука (значення цього символу вчені витлумачують по-різному). «Я з Круком йду на смертний бій», – Конрад. У сц. II («Імпровізація») Конрад дорікає Богові у байдужості до страждань людства: «Мовчиш! Тепер я суть твою побачив, / Я зрозумів, як світом правив ти. / Любов'ю названий даремно, / Ти є лиш мудрість». Звинувачення Бога у раціоналізмі, у тому, що «Бог не батько світу, а цар», застережені голосом духів з правого боку і підтримувані з лівого, інколи доходять до меж блюзнірства: пихи, відчаю і невіри у Божу справедливість, ніби світом править диявол. На думку вчених, богоборчі мотиви «Імпровізації» віддзеркалюють риси, характерні не лише для А.Міцкевича, а й для всього польського романтизму, де прагнення індивіда вступають у конфлікт з вищими всесвітніми й національними силами, а душа постає як проекція боротьби категорій добра і зла, і людина в цій боротьбі є лише знаряддям. За душу Конрада воюють добрі і злі духи, і злі часто перемагають. Тут доречно вказати на дистанцію між автором і героєм: дорікаючи Конрадові за його сатанинську гордість, поет критично оцінює його світоглядні обмеження, адже вони поставили народ і його ідеали у пряму залежність від суб'єктивного духу, а не вищого змісту історії. Звідси – відчай героя, і звідси – полеміка поета із романтичним індивідуалізмом, втіленим в образі Конрада. За ним стоїть концепція дійств (від лат. *dues* – бог), представників релігійно-філософського напрямку, які заперечують ідею Бога і його втручання у хід історії, життя народу і суспільства, висуваючи натомість «релігію знання».

10 Тут і далі цитати подано у перекладах Максима Рильського.

Такий погляд, на думку А. Міцкевича, безперспективний, тому автор і мотивує індивідуалізм Конрада браком віри і виводить його антипода – ксьондза Петра, носія ідей християнського демократизму і, в той же час, ясновидця, здатного трактувати і минуле, і майбутнє у душі польського месіанізму. У сц. III ксьондз Петро рятує Конрада від злих духів, виголошує над одержимим екзорцизми і вимолює йому прощення на архангельським суді, бо Конрад «завинив через замутнення розуму» і до гріха штовхнула його «любов до людей». У сц. IV невинна Єва молиться за Конрада, поезії якого читала, й у сні переживає стан релігійного екстазу. У сц. V змальовано видіння ксьондза Петра, у ньому він оглядає історію Польщі: занепад, переділи, поразка 1831 р. представлені в євангельському описі муки Христа і майбутнього ізмертвихвстання (пор. в О. Стефановича: «Відкрийся, всенощно остання [годино. – Авт.], / Грозою сповнена ущерть, / І, смертю поправши смерть, / Яви зорю Ізмертвихвстання!»).

Польща має виконати місію месії народів (месіанізм. – Авт.): завдяки її жертвовності свобода і мир тріумфуватимуть на землі. Символіка цієї візії майбутнього, основаної на біблійних пророцтвах і «Апокаліпсисі» св. Івана, у творі навмисне неясна; роль «намісника свободи» припадає героєві, названому «Сорок чотири». Це ім'я, навіть в аспекті містичної традиції витлумачення цифр, пояснити важко (хоча й було чимало спроб, серед них і А. Міцкевича). У творі все говорить на користь того, що цим героєм має бути Конрад, очищений від злих духів. Контрастом до сц. IV і V є сц. VI: сонного сенатора дияволи терзають картинами царської неласки. У сц. VII, «Варшавський салон», об'єктом гострої сатири стає лояльна до царату урядова еліта Польщі, середньої і представники класичної і сентиментальної літератури. Молоді патріоти протиставляють їм програму літератури, яка порушує актуальну народну тематику – наприклад, патріотичного подвижництва і мучеництва (приклад – історія в'язня Биховського в так званому оповіданні Адольфа). Сцена VIII, «Пан сенатор», комедійними засобами характеризує сенатора і його службове оточення: контраст між ними і патріотами найсильніше переданий в епізоді балу. Дія цієї сцени концентрується довкола двох мотивів: долі замордованого на слідстві Роллісона, який у розпачі пробує заподіяти собі смерть і вистрибує через вікно, й інтриги донощика Доктора, котрий не минув Божої кари і загинув від блискавки (як вітчим Ю. Словацького, А. Бекю, з яким сучасники ідентифікували героя). Сцена закінчується зустріччю ксьондза Петра, що потоваришував із осліплю матір'ю Роллісона, з Конрадом, котрий має бути засланий. У сцені IX, «Ніч дияволів», чарівник викликає духа, явленого перед тим жінці в образі пастуха і пояснює їй, що то був чоловік живий, згодом жінка впізнає його серед карет із смертниками.

На цвинтарі також розігрується епізод мук царських службовців, звучать мотиви Божої кари, яка спіткає всіх злочинців.

У додаткові до ч.ІІІ пілігрим (Конрад) зображений серед групи молодих вигнанців, їх примусова подорож до Росії є сюжетом додатку, який складається з таких частин: «Дорога до Росії», «Передмістя столиці», «Петербург», «Пам'ятник Петру Великому», «Перегляд війська», «Олешкевич».

І.Франко блискуче переклав твори цього додатку, помітно, що ним керували глибокий талант, добра теоретична озброєність, ясне розуміння того, що можливе і що неможливе в художньому перекладі.

Чи згадуєте ви мене? Я кілька раз
Про друзів своїх смерть, в'язницю
Та вигнання згадаю, думаю
Й про вас, і ваші лиця чужоземні
У своїх мріях мають право горожанства.
Де ж ви тепер? Та благородна шия
Рилеєва, яку я по-братерськи
Стискав, за царським присудом повисла,
До дерева ганебного прип'ята.
Прокляття тим народам, що мордують
Своїх пророків.
(«До друзів-росіян»)

Ця частина поеми подана як антицарський памфлет у формі подорожньої поеми. Тут описано Росію як країну, де людина живе у варварських умовах, натрапляємо на історіософські рефлексії автора, міркування щодо повалення деспотизму. Прагнення росіян до свободи втілено в образах поета в «Пам'ятникові Петру Великому» (вчені цей образ ототожнюють то з Пушкіним, то з Рилеєвим), і декабристів, згаданих у вірші «До друзів-росіян».

Зосередимо свою увагу на ще одній проблемі – образіві Петербурга [9; 46] у додатку до ІІІ ч. «Поминок» і у творчості Т.Шевченка, він для обох поетів є лейтмотивним, в асоціативне поле цього образу втягуються такі головні ціннісні опозиції, як «свобода-деспотизм», «національна незалежність-імперія», «поетика-політика» та інші [4: 8-9; 26-35]. Як відомо, у циклі «Петербург», який увійшов до ч. ІІІ «Поминок», А.Міцкевич полемізує з потрактуванням польсько-російського конфлікту О.Пушкіним у посланні «Клеветникам России», де той поет інтерпретує його як «спор славян между собой» і виправдовує імперські амбіції Росії у межах

всього слов'янства і всієї Європи. Опис примусової подорожі польського вигнанця до столиці російського царства змальовує, як каже І.Франко, «не так, може, живу дійсність, як радше стан душі, настрої, погляди та враження автора» [10: 11; 304]. Пілігрим сприймає цей край як «дикий», «живло вороже», який не раз і книжку «викрадав на чужині» і «силою» вивозив із західних країн; «орди народів вийшли з гнізд тутешніх», і про «розбійників тутешніх» пам'ятають і «альпійські скелі», і «пам'ятники Рима». Доля Росії і Європи хвилює автора з погляду божественних істин, християнської моралі. Цитую у перекладі І. Франка:

Як карта, що для писання готова,
 Чи ме на ній писати палець Божий
 І добрих ужиє людей за букви?
 Чи він напише тут святу правду,
 Що рід людський в любови повинен жити
 І жертви – се трофеї сього світу?
 Чи, може, Бога ворог віковичний
 Прийде і в книзі тій мечем напише,
 Що будь в кайданах людськості довіку
 І що трофеї людськості – кнути?

Є. Нахлік так коментує послання А. Міцкевича (у перекладі І. Франка – «До другів-росіян»): «Тепло згадавши своїх російських колег-письменників, з якими він заприятелював під час своєї вимушеної «російської одиссеї» в 1824-29 рр. (поіменно назвав лише страченого Рилєєва та засланоного Бестужева-Марлінського), Міцкевич з гіркотою і жалем оскаржував тих із них, хто надихав і вітав придушення царизмом польського повстання 1830-31 рр., а саме: Жуковського й Пушкіна, чії вірші (один першого та два другого – «Клеветникам России» и «Бородинская битва» – було видано окремою брошурою під назвою «На взятие Варшавы», вересень 1831 р.)» [8; 103].

У циклі вражає демонічний образ Петербурга, бо місто, як вважає В.Топоров, є «центром зла і злочинів, де страждання перебрало міру і незворотно відклалося в народній свідомості», воно наскрізь фальшиве, неросійське, міражне, хаотичне, азіатське [9; 46].

Ще з XVIII і XIX ст. у свідомості росіян починає складатися негативний образ Петербурга [2: 3; 217], або, як його називає В. Топоров, «Петербурзький текст». У ньому виявляє себе «ужас жизни», який «исходит из ее реальных воздействий и вопиет о своих жертвах» (І. Анненський). Місто розташоване на краю світу, це не столиця, а

«финское болото» (М. Тургенєв), де неможливо жити через несприятливі кліматичні умови. Місто збудоване силою, воно прокляте, бо поставлене на «благородних костях» (Т. Шевченко). Тут смертність переважає над народжуваністю, люди важко акліматизуються. Ще одна аномалія цього міста – незвичайна скупченість, на один будинок припадає 70 осіб, у той час як у Лондоні – 8. Тут осіб чоловічої статі більше, як жіночої, а звідси – велика кількість неодружених і бездітних чоловіків, занепадає «індустрія спадкоємництва». Петербург займає перше місце в Росії за венеричними захворюваннями, сухотами, алкоголізмом, кількістю психічнохворих і самогубств, тут процвітають бродяжництво, хуліганство, злочинність. А на додачу до всього – голод, аж до випадків канібалізму, який забрав тисячі життів (див. «Печеру» Є.Зам'ятіна). Є. Нахлік пише: «...Міцкевич «відкрив» (тобто розпочав) «петербурзький текст» як літературну версію «чорної легенди». На початку 1830-х рр. російські літератори ще не сміли так писати. Лише згодом Гоголь, Некрасов, Достоевський та інші утвердили в російській літературі «чорну легенду» Петербурга. Міцкевич же скористався з того, що на власні очі бачив Петербург, чув про нього різне з уст самих росіян, а потім зумів виїхати на Захід, де й міг без остраху надрукувати своє саркастично-пародійне розвінчання Петрової столиці як втілення деспотичної влади» [8; 103].

Наснажена художньо-фантастичною умовністю ч. III «Поминок» А. Міцкевича разом з додатком до неї, безумовно, вплинули на поему «Сон» Т. Шевченка. Про це ще писав І. Франко [10: 26; 386]. М. Зеров підкреслював, що всі картини Петербурга «відбилися на Шевченковій поемі» [6: 2; 166]; Міцкевичева характеристика Петербурга збігається із Шевченковою, бо місто справді збудоване за волюнтаристським наказом царя, усупереч здоровому глуздові, на болотистій місцевості, географічно й кліматично непридатній для містобудування й проживання людей. Ремінісценції з Міцкевича відчутні і в описові пам'ятника Петрові, і в картині військового параду, і в авторських відступах. Звернім увагу на картину військово-бюрократичної самодержавної піраміди, змальовану у «Переглядові війська»:

Цар, як у круглях куля, між стовпці
Влетів, спитав: «Здорово, молодці?» –
«Здрастуй, цар-батюшка!» – ревнуло збірне тіло,
Неначе сто ведмедів заревіло.
Дав розказ, розказ вискочив крізь зуби,
Впав, як опука, в губи коменданта,
А потім, з рота летячи до рота,

Аж на останнього упав сержанта.
 І наче камінь, що з гори зірветься,
 Щораз то швидше й швидше вниз несеться,
 Аж у глибоку скотиться долину
 І там стократним ехом відіб'ється, –
 Зойкнули зброї, брязнули шаблюки.
 Змішалось все в гомоні одним.
 (Пер. І.Франка)

Т. Шевченко розгортає ремінісценцію з Міцкевича в картину «генерального мордобоя» (І. Франко), яка стає гротескною ілюстрацією перевірки царату в дії, переростає у фарсову, навіть фантазмагоричну картину, виступаючи, на думку Є. Нахліка, «органічним інтертекстом» щодо тексту Міцкевича:

Дивлюсь, цар підходить
 До найстаршого... та в пику
 Його як затопить!..
 Облизався неборака;
 Та меншого в пузо –
 Аж загуло!.. А той собі
 Ще меншого туза
 Межи плечі; той меншого,
 А менший малого,
 А той дрібних, а дрібнота
 Уже за порогом
 Як кинеться по улицях
 Та й давай місити
 Недобитків православних,
 А ті голосити;
 Та верещать, та як ревнуть:
 «Гуля наш батюшка, гуля!
 Ура! ура!.. ура!.. а-а-а...»

Шевченківопис Петербурга вступав у діалог не лише з циклом «Петербург» із «Поминок» А. Міцкевича, а й із «Мідним вершником» О. Пушкіна; якщо російський поет славить Петербург як єдине в Росії цивілізоване, культурне, європейське, взірцеве, навіть ідеальне місто, захоплюється, зокрема, дзвіницею Петропавлівського собору й Петропавлівською фортецею, то Шевченко глумиться над його архітектурою:

По тім боці
Твердиня й дзвіниця.
Мов та швайка загострена.
Аж чудно дивиться.
І дзигарі теленькають...

Це риси відвертого пародіювання, гротескної дегероїзації образу імперської столиці й абсолютизму, риси того ж самого демонічного Петербурга, який з волі «тирана», як пише в «Олешкевичеві» А. Міцкевич, «впадав у міць чортівську». В. Топоров, аналізуючи «Поминки» в контексті пророцтв про смерть Петербурга, проклять, накликає кару на нього, пише, що «зле начало» міста має багато варіантів: сатанинства («Поминки» А. Міцкевича), дияволізму, чортівщини, бісовщини («Портрет» М. Гоголя, «Поема без героя» А. Ахматової), петербурзької нечисті, мороків і видінь («Ахру» О. Ремізова), макаберності («Бобок» Ф. Достоевського), аномальних патологічних душевних станів людини («Злочин і кара» Ф. Достоевського, «Петербурзькі зими» Г. Іванова). До цих варіантів «петербурзького тексту» як «тексту» диявола треба зарахувати і ліричну епопею Юрія Клена «Попіл імперій», де у вступній частині змальовано Петербург, у якому бурлять сатанинські пристрасті, царівни пестять потужну плоть «святого чаклуна» Грегуара Распутіна, під Гапон міняє своє срібне кадило на червоний прапор, ширяться ідеї «Капіталу» і готується війна. Петербурзьку гофманіану продовжує Є. Маланюк: і як культуролог і есеїст (есе «Петербург як літературно-історична тема»), і як поет (напр., вірш «Що Петроград, і Ленінград...»), де оживає образ святого Юрія «над забитим гадом», над «тим, що називалось «Петербургом»).

Як і А. Міцкевич, Т. Шевченко оцінює петербурзькі події з погляду «волі національної й державної» (Є. Маланюк). Довкола проблеми державницької свідомості Т. Шевченка досі тривають суперечки. Одні дослідники, наприклад, Г. Грабович (услід за раннім Є. Маланюком) вважають, що «Шевченко далекий від ідеї національної держави, він заперечує її національно-екзистенційну цінність». Інші, скажімо, Т. Комаринець та І. Денисюк, відстоюють державницький ідеал самостійної гетьманської України [8; 76], котрий висвітлює з творів Шевченка. На наш погляд, варто звернути увагу на монолог Полуботка, вмонтований у композицію поеми, який явно перегукується із народною піснею «У Глухові у городі», вміщеної у збірнику М. Максимовича «Украинские народные песни» (1849):

У Глухові у городі усі дзвони дзвонять.
Да вже наших козаченьків на лінію гонять.

А. Міцкевич добре розумів, тому й писав, що Петербург збудований на козацьких кістках, що цар у «сипкі піски й болотяні грязюки» велів «палів сто тисячів ввігнати» і «тіл людських сто тисяч утоптати», а потім, на «тих палях і тих тілах» місто заснувати. Про те, що з наказу Петра I козацькі полки будували Петербург, споруджували канали та укріплення і від виснажливої праці, хвороб і поганих харчів там і загинули, розповідає і Т. Шевченко:

Із города із Глухова
 Полки виступали
 З заступами на лінію.
 А мене послали
 На столицю з козаками
 Наказним гетьманом!
 О Боже наш милосердий!
 О царю поганий.
 Царю проклятий, лукавий,
 Аспиде неситий!
 Що ти зробив з козаками?
 Болота засипав
 Благородними костями;
 Поставив столицю
 На їх трупах катованих!

До цього мотиву додається й інший – смерті чернігівського полковника Павла Полуботка, який після кончини І. Скоропадського підмовляв старшину, щоб обрати його на гетьмана. А це суперечило намірам Петра I скасувати гетьманство, він викликав його до Петербурга й ув'язнив у Петропавлівській фортеці, де той незабаром і помер. Полуботко в поемі виступає як захисник народних інтересів, а категорії «Глухів» (після розгрому Батурина – козацька столиця), «козаки», «наказний гетьман», «вольний гетьман» асоціюються з ідеєю козацької держави, по суті, розвивають історіософські мотиви його поем «Гайдамаки», «Тарасова ніч», «Іван Підкова», «Гамалія», «Холодний яр», «Великий льох» та інші. Є. Нахлік пише: «Для Шевченка мати свою національну державу, навіть далеку від досконалої, усе-таки, безумовно краще, ніж перебувати в чужині. Про пієтет Шевченка перед національною державою свідчить хоча б побожний епітет «Ще за Гетьманщини свято» («Титарівна», в.7) – виразна романтична ідеалізація, ба навіть сакралізація козацької

держави. Це дає підставу говорити, що Шевченко не тільки толерував національну думку, а й благоговів перед нею» [8; 76].

А. Міцкевич також відстоював ідеал національної держави, покладав надії на застосування сили в історії – збройне визволення Польщі з-під імперського ярма, запровадження християнських цінностей як норми міжнародних і міжлюдських стосунків. Про це він говорить в «Оді до молодості»: «Шляхи слизькі в нас і нерівні, / Ворожі сили нас гнітять, – / Дарма! Одважні ми і гнівні, / І нас нікому не зламать».

Поет мав намір завершити «Поминки», але з написаних фрагментів зберігся лише додаток до ч. III. Тематичному новаторству твору відповідає новаторство у сфері поетики: виражається воно у довільній композиції, фрагментарності, епізодичному висвітленні дії (напр., у ч. III) і романтичній дифузії жанрів (елементи опери в ч. II і III, лірична монодрама в ч. IV; у ч. III, крім пафосу сцен реалістичних і містерійних, натрапляємо на комічні і гротескні елементи, епічні фрагменти, поєднання драматичних сцен з епічною розповіддю і ліричними рефлексіями у додатку), у мові, насиченій словами повсякденного вжитку. «Поминки» швидко увійшли до скарбниці польської національної культури, сучасники сприйняли їх, особливо ч. III як маніфест патріотизму, а наступні покоління – як свідчення пориву до свободи, завжди актуальні у моменти загрози для народного життя.

Поема вплинула на розвиток польської літератури. До найважливіших творів, натхнених «Поминками», належать «Кордіан» Ю. Словацького, «Лялька» Б. Пруса, «Весілля» і «Визволення» С. Виспянського, «Ружа» С. Жеромського. На текст ч. II С. Монюшко написав кантату «Відьма» (1865 р.). 1848 р., на сцені у Кракові, було виставлено фрагмент ч. III, а її цілісний варіант – 1901 р. в інсценізації С. Виспянського; з пізніших постановок назвемо Л. Шиллера (Львів, 1932 р.), К. Деймка (Варшава, 1967 р.), К. Свинарського (Краків, 1973 р.) та інші. Твір перекладений англійською, французькою, німецькою, російською та українською (повний переклад поеми належить Віктору Гуменюку) мовами. О. Пушкін відповів на додаток поемою «Мідний вершник», Ж. Санд написала «Есе про фантастичну драму», де зіставила твори Гете, Байрона і Міцкевича і порівняла ч. III з «Фаустом» і «Манфредом».

Ще одним твором А. Міцкевича, написаним у Росії, в 1825-1827 рр., стала поема «Конрад Валленрод», якій він дав підзаголовок: «Історична повість з литовського та пруського життя». Нагадаємо, що до теми боротьби литовців із Тевтонським орденом автор уже звертався у поемі «Гражина» (1823 р.), яка започаткувала героїко-патетичну тенденцію в польському романтизмі. Цей же сюжет стає підставою для постановки

актуальних суспільних і моральних проблем і в «Конраді Валленроді». Поему А. Міцкевич присвятив Бонавентурі та Йоанні Залеським, знайомим ще з Одеси та Литви, вона була видана у Петербурзі 1828 р. з трьома літографіями В. Смоковського, а згодом виправлений текст увійшов до т. I «Поезій», що через рік вийшов у цьому ж місті. До твору взято епіграф з Макіавеллі: «Повинні-бо ви знати, що є два способи боротьби... треба бути лисицею і левом».

У композиційному відношенні поема складається із Вступу, розділів «Обрання», «Бенкет», «Повість вайделота», «Альпухара (балада)», «Війна», «Прощання», та вкраплених між них пісень, гімнів, діалогів героїв і наприкінці – пояснень. Дія твору відбувається приблизно в XIV ст. (історичний К. фон Валленрод був великим магістром Тевтонського ордену у 1391-1393 рр., коли тевтонці, завоювавши пруські землі по Німан, загрожували Литві остаточним знищенням). Головний персонаж твору – Конрад Валленрод, представник плеяди незвичайних і трагічних особистостей, змальованих у байронівському ключі. Є чимало спільних рис між ним і героями Дж. Байрона: самотність й ізольованість від інших людей, що часто викликає появу гострих емоційних реакцій, імпульсивність, дисгармонійність, таємничість, загадковість його характеру і вчинків для інших. Романтичний конфлікт поеми ґрунтується не на конфлікті особистості з оточенням, а на причетності героя до загального лиха. Автор так характеризує героя: «Він, чужоземець, в Пруссії незваний, / Уславився як воїн нездоланий». Відомий у світі завдяки лицарському минулому, тепер він живе життям пустельника у вежі поблизу Мальборка. Має над ним велику моральну владу лише одна людина – його довірена особа і приятель: «Одного лиш за друга мав свого – / То був зразок всім чесним християнам, / Чернець старий, названий Гальбаном, / З ним він ділив самотність і тривогу, / У почуттях усіх йому зв'язався / І в нього лиш самого сповідався». Валленрод, хоча й досяг певних християнських чеснот (убозтво, скромність і зневага до світу), та все ж переживає якийсь незбагнений внутрішній конфлікт, супроводжуваний перебігом настрою, неспокоєм, різкими емоційними станами, інколи – пияцтвом і надмірним збудженням, у його серці приховується якась таємниця. Відповідно до поетики жанру, відкривається вона перед читачем поступово, особливо в пісні IV, де переодягнений у жебрака Гальбан співає під час учти «Повість вайделота» («Звідки їдуть литвини? Їдуть з нічного набігу...») про Вальтера Альфу, литвина, якого в дитинстві полонили тевтонці і виховали з нього магістра, а навчив його любові до правдивої вітчизни і ненависті до наїзників старий вайделот, так само полонений, Гальбан. Перейшовши разом з Гальбаном під час бою на бік співвітчизників, Альф навернувся

на християнство й одружився з донькою ксьондза Кейстута, Альдонею, «дружину любив, та душу він мав благородну», однак «щастя в сім'ї не знайшов, бо щастя не мала вітчизна».

Відчуваючи явну загрозу для вітчизни, Вальтер одважується на відчайдушний вчинок: «Спосіб один є, Альдоно, щоб орден скрушити литовський; / Добре я знаю той спосіб, лише не питайся, на бога, / В чім полягає він, любя!». Вогонь помсти «повив його серце», «знищив усі почуття», навіть те найдорожче, що в нього було – «цілюще кохання». Заради вітчизни Вальтер одрікається од своєї коханої: «...Блукати я мушу по світу, / Зраджувати маю, вбивати і смертю ганебною вмерти». Він пам'ятає слова вайделота: «Рицарем вільним, – сказав, – вільно зброю собі обирати / І в одкритім бою проти ворога рівного битись; / Ти ж невільник, лукавство – єдина невільників зброя. Тут залишись, перейми у німців воєнну науку, / Їм у довіру ввійди, а що далі робити – побачим». Власне, він і переймає макіавеллівську науку «лисиці й лева».

Таємниця, яка весь час точить серце Конрадові, в тому, що він і Вальтер Альфа – одна й та ж особа. Про це він зізнається Пустельниці, тобто своїй дружині Альдоні, яка після розлуки з коханим подалася у монастир: «Все як колись! Такі ж гаї та квіти, / Як і тоді, коли нам довелося / Розлуку незабутню пережити. / Було це вчора!». Він просить Альдону повернутися, бо, перейшовши на бік ворога, має в нього владу магістра ордену: «Вернімося! Владу обіймаю вищу, Скажу – відчинять...». Але Альдона відмовляється покинути монастир. Конрада розривають суперечності: хоч як би він не маскувався, хоч як би не приховував у ворожому оточенні своїх думок і намірів, його серце точить зрада – порушення не лише кодексу лицарської честі, а й загальнолюдських етичних норм. Розглядаючи сукупність зв'язків між особистістю і світом, А.Міцкевич акцентує на їх національній зумовленості, приматі загального над особистим. Герой жертвує усім заради вітчизни, в першу чергу, особистим щастям, проте гармонійною особистістю він не стає, сам називає свій шлях «жахливим»; це борець, який виступає за народ, але залишається без народу: він приречений бути жертвою, прокладати шлях майбутнім месникам та не бачити свого подвигу. Хіба що залишається жити Гальбан, він проголошує славу чинові таких, як Вальтер Альфа, як це робив у «Пісні вайделота».

Конрад разом з Гальбаном переходить на бік хрестоносців, його обирають, як ми уже сказали, магістром ордену. Керований помстою, він веде тевтонців на Литву густими лісами, виснажує зтяжними засадами міст, врешті-решт із його війська залишається горстка вояків, які гинуть у люті морози.

Деякі польські літературознавці метод боротьби, який обрав Конрад Валленрод, проголошували, як пише Г. Вервес, «національним евангелієм,

гідним вшанування і наслідування», тому і «виник термін «валленродизм», який означає боротьбу шляхом зради і підступу» [3; 180-182]. Про свою стратегію боротьби герой каже так:

Мої гріхи? Хай знає їх усякий!
 Я смерть прийму, чого ж іще вам треба?
 Велику на землі зробив я справу!
 Ви бачите у загравах півнеба,
 Міста в руїнах, у крові державу?
 ...Це я вчинив, я повалив колони,
 Впень порубав я гідру стоголову,
 Я на руїнах в образі Самсона
 Стою – і сам приймаю смерть раптову.

Урешті-решт Конрада розвінчує таємний трибунал як привласнювача імені «хороброго Валленрода», якого правдоподібно він сам убив під час бою. Скараний за «ересь, убивство, зраду», зламаний життям, переконавшись, що повернутись до Аркадії молодості неможливо, він гине смертю самовбивці після прощання з Альдонею, відчуваючи, що обов'язок месника виконав: «Я серце вбив стоголової почвари, / Зруйновано доценту їх насагу, / Міста в огні, скрізь море крові стало, / Я це вчинив, я виконав присягу».

А. Міцкевич у своїй поемі використовує джерела з історії Пруссії і Литви. Історизм у творі насамперед виявляє себе у спробі автора передати колорит змальованої епохи. Що ж до історизму Конрада, то він ледь окреслений, хоча в ньому й вгадується конкретний прототип – двадцять другий великий магістр Тевтонського ордену, який був обраний 12 березня 1391 року, а помер 25 липня 1393 р., справді після невдалої військової експедиції проти Литви. Твір приваблює незвичайним трагізмом. На дистанції між історичним прототипом і домисленим образом і вибудовується сюжет твору – історична повість, з усіма елементами колориту, стрімкою і таємною дією, злиттям ліричного та епічного начал, широким інтертекстуальним полем. Автор робить із Конрада бунтарську фігуру, по суті, альтернативну історичному прототипові. І тут усе пояснює час – коли відбувається дія і коли написано поему. Твір написано так, що всі розповіді про Конрада (і його двійника – Вальтера Альфу) мають характер міфу: «Пісня вайделота», яку співає Гальбан, і «Повість вайделота», на яку Конрад відповідає баладою «Альпухара», де оспівано зраду вождя маврів і в замаскованій формі звучить попередження про заплановану зраду. Тобто фігуру Конрада автор символізує за рахунок гри різними сенсами

та інтертекстуальних зв'язків – відсилань до історичних подій, алюзій, пісень тощо. Через образ Конрада Валленрода ніби просвічує семантика можливих світів: виникає ілюзія, що історичні події, які відбувалися у XIV ст. і до яких був причетний герой, розвивалися не в минулому, а проєктуються на теперішнє і майбутнє, тобто сягають четвертого виміру – просторовості. Це надає образу Конрада вражаючої живучості і викликає дискусії довкола нього.

Півтора століття тривають дискусії щодо ідеї твору, яку намагаються звести до позитивної або ж негативної відповіді на запитання, чи справді Конрад Валленрод є втіленням зради? Одні, з'ясовуючи моральну позицію автора, беззастережно заявляють, що ідея твору «підступна» й «аморальна» і Міцкевича називають «поетом зради», інші ж обороняють «валленродизм», наполягаючи на тому, що мета виправдовує засоби. «Валленродизм» як тип організації художнього конфлікту і наративна система виходить далеко за межі першовзірця – поеми «Конрад Валленрод» А. Міцкевича і є важливою проблемою як у польській, так і в українській літературі. Він породив, як ми уже сказали, низку дискусій як в ідеологічно-політичному, так і в естетичному аспектах.

У цих дискусіях брав участь І. Франко. Найбільший резонанс у тодішньому культурному житті мала його стаття про А. Міцкевича «Поет зради», яку І. Франко надрукував у травні 1897 року у віденському журналі «Ді цайт». Її слід розглядати на тлі постійного цькування польськими шовіністами І. Франка у тодішній періодиці й у контексті галицьких виборів 1897 року, коли радикальна партія висунула кандидатуру І. Франка до польського парламенту, та його всіляко бойкотували шляхетські політичні сили, зокрема «людова партія», представники соціал-демократичної партії та інші. В одному із неопублікованих листів до Бодуена де Куртене (лютий 1898 р.) поет сам визначає причини написання статті: «Мотивом, який змусив мене написати статтю про Міцкевича, були прояви морального виродження, які виринули наверх серед польської громадськості під час виборчої боротьби» [3; 181]. Вибори до парламенту 1897 р. збіглися з підготовкою до столітнього ювілею А. Міцкевича, і «патентовані польські патріоти» з піною на устах кричали про свого національного генія і у своїй пропаганді використовували «валленродизм» як метод боротьби з політичними опонентами. Говорячи про мотиви підступництва і зради у «Конраді Валленроді», проєктуючи їх на тодішні політичні кола, І. Франко абсолютизував їх, певною мірою виставивши Міцкевича проповідником «валленродизму» і в той же час недооцінив центральної теми цього твору – жертвенного патріотизму заради інтересів нації. Після появи цієї статті і справа, і зліва на І. Франка посипалися нападки, ненависть і лють [3;

181-183]. Його називали «поляконенажерцем», «гайдамакою», «хамом», якому «пахнуть культурні спогади героїчних часів – Гонти і Залізняка», у Львові розклеювалися листівки із закликом фізично розправитися з українським письменником. У конфлікт втяглися львівські та краківські студенти, які чітко поділилися на два табори – ті, які захищають І. Франка, і ті, які його хулять. Пізніше з приводу цього конфлікту І. Франко писав у статті «Русько-польська згода і українсько-польське братання» (1906 р.): «Одне лише додам, як перед тим, так і потім у мене не було ані зерна ненависті до польської народності, до того, що вона має гарного, щирого та справді людського. Я міг би послатися на свідоцтво кількох благородних поляків, які вирозумівши та річево скритикувавши мій крок, проте впевнилися, що я зробив його не з злої волі і не відвернули від мене своєї приязні» [3; 181].

У цій дискусії взяли участь В. Гнатюк, З. Красінський, Ю. Словацький, Ц. Норвід, Т. Романович, Ю. Романчук, Г. Бігеляйзен та інші [7; 64-71]. Усі вони намагалися подати своє визначення «валленродизму». На думку Т. Блінової, з «валленродизмом» пов'язано чимало творів польської літератури, зокрема оповідання «Сахем» і роман «Вогнем і мечем» Г. Сенкевича [1; 116]. Г. Грабович, який розглядає «валленродизм» як явище наративної стратегії і самопроекції твору, де основним «ядром» виступають роздвоєння, перевтілення, маскування, окрему статтю присвятив рецепції «валленродизму» у творчості І. Франка, у ній він простежує цілу низку паралелей між «Конрадом Валленродом» і поемою «Похорон» І. Франка [1; 252-285].

Мабуть, мають рацію ті інтерпретатори, які – починаючи від М. Конопницької до Я. Лехоня – добачали в поемі не апофеоз зради чи заклик до неї, а лише трагізм її, властивий патріотизмові часів неволі, трагізм вибору «неетичного» чину. Г. Грабович пише: «У самому ж «Конраді Валленроді» «зрада» головного героя також не однозначна: як литовець, що довгими роками маскує свою ідентичність, щоб увійти в структуру Ордена, дійти до найвищої влади, а потім розвалити його зсередини, він є скоріше таємним агентом, мовою сучасної розвідки і контррозвідки – глибоко законспірованим «кротом», а не зрадником...» [1; 261].

Посуті, трагічна колізія в «Конраді Валленроді» концентрується довкола конфлікту етичного; герой вимушений кинути дорогі йому християнські й лицарські ідеали, і навіть заперечити їх цілком – не для чистої радості, народженої з помсти, а заради національної ідеї, необхідності захисту дорогих йому християнських і лицарських ідеалів, і навіть заперечити їх цілковито заради порятунку вітчизни, найвищої цінності в системі його понять. Валленрода при цьому відрізняє від інших не сліпа повинність

перед обраною ідеєю, інструментом, знаряддям якої він стає, а його повнокровна особистість, прагнення вийти за власні межі, розширити сферу діяльності і ролевих приписів, а звідси – вагання, біль, страждання, породжені трагедією «неетичного» чину. Можна допустити, що трагедія саме так задуманої колізії вірності і зради пов'язана з моральними ваганнями окремих представників тодішнього патріотичного руху, у якому брав участь і сам поет. Етичний конфлікт патріотичного підпілля, яке мало б ширшати й охоплювати щоразу більшу кількість змовників (більшість їх складала військові, у яких були зв'язані руки присягою на вірність і кодексом військової честі), власне й віддзеркалював зіткнення тих істин легальних і нелегальних, між якими треба було вибрати.

А. Міцкевич вільно користувався успадкованою від Дж. Байрона технікою віршової повісті, жанру, улюбленого серед ранніх романтиків насамперед з погляду зображення заплутаної долі героя, міченого таємною «печаттю злодія». За допомогою такої техніки збудовано перипетії життєвої долі Конрада (який називає себе «страшним лицарем, вкритим хмурою таємницею»), змальовано моральний портрет героя, схильного до страшних жартів, такого, що прирік себе на мучеництво й уособлював історію серця, яке ставало «гніздом ящірок». Лише трагічний діагноз людини чину додавав віри у виконання його благородної і в той же час підступної місії. Сучасники визнали поему за заклик до повстання: «Слово стало тілом, а Валленрод Бельведером» – сказано після листопадової ночі. Конрад Валленрод був героєм покоління, здатним пройти крізь сумніви, вагання й муку і стати борцем за народ, вітчизна вимагала від нього повної самопожертви.

«Конрад Валленрод» – значне і знаменне явище світової літератури, твір великої пристрасності і глибини, він виводить думку читача на кардинальні проблеми епохи, хвилює своїм трагізмом, таємничістю, бунтарством героя і водночас вселяє в душу надію, віру і любов. Поему було перекладено у цілості або ж у фрагментах на понад 20 мов, двічі її переробляли на лібрето опер, музику на цей текст писали К. Ліпінський, С. Монюшко, З. Носковський, М. Шимановський, їх увагу привертали «Пісня вайделота», «Альпугара», «Пісня з вежі», пісня Гальбана тощо.

Отже, підсумовуючи, можна сказати, що інтерес до проблеми «Адам Міцкевич та українська література» сьогодні зростає, і це зумовлене не лише потребою пояснити читачеві сутність хронологічно віддаленого явища, яким була творчість польського поета, витлумачити її як екзотичний феномен, а й порівняти його з творами української літератури, знайти точки еквівалентності. На думку І. Франка, «вплив Міцкевича в українській літературі не тільки не можна вважати зараз закінченим, але

навпаки, – з активним і широким розвитком цієї літератури розвинуться в усій повноті ті здорові зерна, які геній польського пророка посіяв у численних поколіннях українського народу» [10: 26; 390]. У цьому плані, зрозуміло, рушійною силою творчості А. Міцкевича виступала потреба відновлення національної державності (у ягеллонських кордонах, тобто з так званими кресами – литовськими, білоруськими, українськими), а головним стимулом Т. Шевченка, наприклад, – стала ідея національного та соціального визволення українського народу від імперського ярма та кріпаччини. Інша річ, що творчість обох поетів сягала міфологічних та релігійних масштабів, наснажувалася архетипами людської психології, імпульсами «колективного підсвідомого», міфотворчим досвідом тисячоліть. Образ Адама Міцкевича у літературній пам'яті Івана Франка бачиться як історія рецепції творчості польського поета в українській літературі, як осяяний спалахами образної і наукової думки Каменяра шлях до польського генія, шлях, який українська культура починає проходити ще з часів Т. Шевченка і до нинішніх днів, шлях, де часові грані постійно зміщуються – теперішнє обох народів переплітається з минулим та майбутнім.

Література

1. Адам Міцкевич і Україна. Збірник наукових праць (відп. редактор Р.Радишевський). – К., 1999.
2. Астаф'єв О. Міфологема Петербурга у творчості Тараса Шевченка й Адама Міцкевича // Літературна компаративістика (відп. ред. Д.С.Наливайко). – К., 2008. – Вип.3. – Ч.І.
3. Вервес Г. Адам Міцкевич і в українській літературі. – К., 1955.
4. Дзира Я. Міцкевич і Шевченко: погляд на Петербург // *Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze* (Warszawa). – 1999. – Т.8-9.
5. Жуковський А., Субтельний О. Нарис історії України. – Львів, 1991.
6. Зеров М. Шевченкова творчість. «Три літа» // Зеров М. Твори: У 2-х т. – К., 1990. – Т.2.
7. Kuplowski M. Iwan Franko jako krytyk literatury polskiej. – Rzeszów, 1974.
8. Нахлік Є. Доля – los – судьба. Шевченко і польські та російські романтики. – Львів, 2003.
9. Топоров В. Петербургский текст русской литературы. – СПб., 2003.
10. Франко І. Зібр. творів: у 50-ти т. – К., 1983. – Т.11, 26, 39.
11. Franko I. Nowe wydanie dzieł Mickiewicza // *Kurjer Lwowski*. – 1897. – №15.